

ENSAYOS:

HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE BOGOTÁ

Vol. XXVII
Número 45

ISSN: 3115-0039 (en línea)



ENSAYOS: HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ

Vol. XXVII, Número 45, julio a diciembre
2023

ISSN: 3115-0039 (en línea)

EDITORIA

MARÍA SOLEDAD GARCÍA-MAIDANA
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ EDITORIAL

ENRIQUE CAMARA-DE LANDA
PhD. Universidad de Valladolid,
Valladolid, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ
PhD. Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

ÁLVARO MEDINA
PhD. Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

FERNANDO QUILES-GARCÍA
PhD. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla,
España

FABIO RODRÍGUEZ-AMAYA
PhD. Universidad de Bergamo, Bergamo,
Italia

AMPARO VEGA-ARÉVALO
PhD. Universidad Nacional de Colombia,
Bogotá, Colombia

COORDINACIÓN EDITORIAL

PILAR SUESCÚN-MONROY

CORRECCIÓN DE ESTILO

NICOLÁS MOLANO

DISEÑO

SANTIAGO FRANCO

PERIODICIDAD

Semestral

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Cr. 30 No. 45-03
Edificio 314 Sindú
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá D. C., Colombia
insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

DOI: 10.15446/ensayos

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.iie.unal.edu.co/Numeros.html

PORTAL DE REVISTAS UN

www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

Citas Latinoamericanas en ciencias sociales y
humanidades (CLASE, UNAM)
DIALNET (Universidad de la Rioja)
Handbook of Latin American Studies (HLAS)
Hispanic American Periodicals Index (HAPI)
LATINDEX (UNAM)
Ulrich's Periodicals Directory

Todos los contenidos de este número se
encuentran bajo licencia Internacional
Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY 4.0)



Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Ensayos: Historia y teoría del arte. - Bogotá: Universidad
Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Instituto de
Investigaciones Estéticas, 1993-

v: il

Semestral

ISSN: 3115-0039 (en línea)

1. Artes - publicaciones seriadas

**ENSAYOS:
HISTORIA Y TEORÍA
DEL ARTE**

Vol. XXVII, Número 45,
julio-diciembre 2023

Contenido

Artículos

Un diálogo intermedial entre la fisicidad y la plasticidad: Ana Mendieta a la luz intertextual del arte del siglo XX

Angélica García-Manso
Universidad de Extremadura

Pág 4

El Policarpa Salavarrieta: modos de habitar y la construcción de un modelo de ocupación no convencional

Katherin Tatiana Triana Urrego
Universidad Nacional de Colombia

Pág 26

Itinerarios teóricos de los afectos: filosofía, estudios culturales y teoría queer para una historia de artistas colombianos

Diego Salcedo Fidalgo
Universidad Nacional de Colombia

Pág 54

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

Leyson Orlando Ponce Flores
Universidad Antonio de Nebrija

Pág 72

Angélica García-Manso

ORCID: 0000-0002-9068-9379

angmanso@unex.es

Universidad de Extremadura

<https://ror.org/0174shg90>

Doctora en Historia del Arte, estudios por los que mereció Premio Nacional de Licenciatura y Premio Extraordinario de Doctorado. Su Tesis, la primera defendida en España sobre cine portugués, tiene reconocimiento de Doctorado Europeo. Fue profesora de Secundaria y actualmente es Profesora Contratada Doctora de Historia del Arte en la Universidad de Extremadura. Cuenta con estancias en Universidade de Lisboa, Universidade Nova de Lisboa y Sydanskt Universitet (Dinamarca). Perteneció al grupo investigador "Extrem@érica", de la UEx, y es Académica de "Cultura Novohispana" en UPAEP (Puebla-México). Entre sus líneas de investigación se cuentan la intertextualidad entre las artes, la arquitectura de los cinematógrafos y el imaginario femenino en las mitologías clásicas y contemporáneas (también en las latinoamericanas).

Artículo recibido el 5 de mayo, devuelto para revisión el 7 de mayo de 2025.

Aceptado el 5 de junio de 2025.

DOI: 10.15446/ensayos.v27n45.120200

Un diálogo intermedial entre la fisicidad y la plasticidad: Ana Mendieta a la luz intertextual del arte del siglo XX

RESUMEN

La obra de Ana Mendieta se caracteriza por el recurso a la intermedialidad como herramienta artística; en segundo lugar, por la mirada que dirige al arte rupestre y ancestral de las comunidades prehispánicas o afroamericanas de América Latina; y, en fin, por la reflexión que lleva a cabo sobre el arte del siglo XX. El rasgo común entre estas tres orientaciones se refiere a la concepción de la feminidad o de lo femenino. En el presente estudio se analiza la obra de Mendieta confrontada con la obra de Degas, Cézanne, Magritte, Francis Bacon o Yves Klein con el fin de delimitar la perspectiva femenina en la que se conceptualizan sus creaciones artísticas.

Palabras clave

aproximación comparada; arte conceptual; arte contemporáneo; feminismo

An intermedial Dialogue between physicality and plasticity: Ana Mendieta in the intertextual light of 20th Century Art

ABSTRACT

Ana Mendieta's work is characterized by her use of intermediality as an artistic tool; secondly, by the way she looks at the cave and ancestral art of the pre-Hispanic and Afro-American communities of Latin America; and finally, by her reflection on twentieth-century art. The common feature among these three orientations refers to the conception of femininity or the feminine. This study analyses Mendieta's work in comparison with the work of Degas, Cézanne, Magritte, Francis Bacon and Yves Klein to delimit the feminine perspective in which her artistic creations are conceptualized.

Keywords

comparative approach; conceptual art; contemporary art; feminism

Un diálogo intermedial entre la fisicidad y la plasticidad: Ana Mendieta a la luz intertextual del arte del siglo XX

An intermedial Dialogue between physicality and plasticity: Ana Mendieta in the intertextual light of 20th Century Art

Angélica García-Manso
Universidad de Extremadura

INTRODUCCIÓN: SENTIDO GENERAL DE LA FISICIDAD DE LO FEMENINO EN ANA MENDIETA

Ana Mendieta (La Habana, 1948-New York, 1985) propugna en su obra una reflexión sobre la fisicidad de lo femenino, de forma que, en cierta manera, aunque sin los rasgos conceptuales que se le asocian, tal actitud resulta próxima a la del *Body Art*¹; si bien, según se expondrá, la propuesta de la artista supera lo meramente corpóreo. Y es que, aunque se podría decir que el conjunto de sus creaciones versa sobre este *leit-motiv*², referencias también citadas en calidad de obras en las que se recoge el pensamiento feminista, como es el caso de Rosi Braidotti en el estudio de María Ruido, su propuesta no se incardina tanto en la definición, cuanto en la forma en que se representa el cuerpo de la mujer³ (Nochlin, 1999); de ahí una fisicidad que impera sobre la abstracción e incluso sobre el tratamiento surrealista. No obstante, se trata de una declaración meramente exegética aplicada a Mendieta si tal percepción no se ve acompañada de reflexiones de mayor calado estético en el contexto del arte actual. Además, un aserto tan aparentemente definitorio puede devenir actualmente insuficiente, dado que la reivindicación de la feminidad no solamente surge en la actualidad de las circunstancias de su trágicamente inexplicable muerte (con el riesgo

[1] Rosa Berbel, "Cuerpo fantasmal, naturaleza herida: potencias utópicas en las Siluetas de Ana Mendieta". *Artnodes* 31 (2023):3, <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402840>.

[2] María Ruido, *Ana Mendieta* (Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea, 2002).

María Íñigo Clavo, "Ana Mendieta," *Espacio, tiempo, forma*, Serie VII, 15 (2002): 405–24.

Conrad James, "Ana Mendieta: Art, Artist and Literary Afterlives," *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 41 (2017): 569–95.

[3] Linda Nochlin, *Representing Women* (London: Thames and Hudson Ltd., 1999).

implícito de interpretaciones no documentables), sino que formalmente choca con planteamientos del movimiento *queer*, que difuminan dicha condición, y también choca frente a la libre elección de la condición sexual de cada persona. De alguna manera, Mendieta anticipa el debate sobre la concepción de la feminidad y en buena medida utiliza su propio cuerpo como respuesta a un cuestionamiento de la representación de lo femenino que todavía no se había formulado con la virulencia con la que se plantea años después y del que se convierte en precursora más involuntaria que deliberada⁴.

A este respecto, resulta fuertemente significativo que buena parte de las artistas feministas contemporáneas cuenten entre sus creaciones con trabajos sobre fotografía⁵. Y es que, *a priori*, se trata de una herramienta que admite menos trucajes que otros medios, a pesar de que, como todo artefacto, esta sea perfectamente manipulable. Por poner un ejemplo, ello se aprecia de manera evidente en la obra de Cindy Sherman (Glen Ridge-New Jersey, 1954), con una producción de fuerte trasfondo irónico cuando plasma cómo a una figura femenina se le superponen aderezos que resaltan unas formas de mujer exorbitadas, las cuales, en realidad, no hacen sino encubrir una condición que es dada por la naturaleza y que terminan transformándola en su opuesto. Tales planteamientos no sólo se descubren en Cindy Sherman, sino también en otras artistas como Barbara Kruger, Sarah Charlesworth o Tracey Moffat, por citar únicamente tres, aunque con estéticas diferentes entre sí.

En lo que concierne a su plasmación específica, lo femenino para Ana Mendieta se manifiesta básicamente a través de vacíos, de ocultaciones, de contornos, de escondrijos, de vegetación o vello dispuestos en torno a una rasgadura que solamente se aprecia a través de sus bordes y pliegues y, por supuesto, de sus fluidos y manchas (de ahí que resulte preferible el concepto de fisicidad al de corporeidad); y no de la potenciación de unos rasgos fácilmente perceptibles, como son pechos y nalgas de pronunciada curvilinealidad (excepto en situaciones de denuncias de violación o de la reivindicación de la idea de maternidad inspirada en los volúmenes de Venus prehistóricas, entre las que la Venus de Willendorf se sitúa como la referencia más icónica). Se trata de soterramientos de la naturaleza que están ausentes, por definición, en quienes adoptan lo femenino como potenciación de sus aspectos más epidérmicos. Bien es verdad que sucede en Mendieta también a la inversa: no pierde su feminidad

[4] Olga da Costa Lima Wanderley, "Nem aqui nem lá: Rastros do feminino nas fotoperformances de Ana Mendieta," *Comunicação e Sociedade* 32 (2017): 305–17.

Luis D. Rivero Moreno, "Violencia y control de la imagen. La identidad femenina en la obra de Ana Mendieta," *Ars Longa* 26 (2017): 303–16

[5] Marguerita Abbozzo, "Male and Female Gaze in Photography," *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi* 74 (2019): 143

ni siquiera cuanto adorna su cara con un bigote, según sucede en una de las instantáneas de *Facial Hair Transplant*⁶.

Pero Mendieta no hace frente a la creación de otros artistas en función de su tendencia sexual; es más, según se analizará, es capaz de adoptar la perspectiva de tales creadores, toda vez que no la entiende como reflexión sobre la presencia de aspectos relativos a la feminidad en la producción artística llevada a cabo por varones biológicos, incluso por aquellos de tendencia homosexual o transgénero, sino como catarsis respecto de la visceralidad inherente a la vivencia erótica, adopte esta la forma orgánica que adopte. Lo que sí plantea Mendieta es una reflexión sobre la idea de feminidad a partir del abordaje que de tal idea hacen determinados creadores masculinos consagrados por la Historia del Arte. De esta manera, su obra se presenta como una autorreflexión de la condición de mujer llevada a cabo por una mujer, pero que parte de las ideas de otros sobre dicha condición, con ecos de propuestas feministas como las de Judith Butler⁷. La hibridación de formas surge así como un resultado estético lógico en la alteridad entre la feminidad y la percepción que se hace políticamente de esta⁸; de ahí la importancia que la artista concedió a la concepción de la obra creativa a partir de una expresión intermedial (es decir, a partir de la combinación de propuestas precedentes de Historia del Arte hacia nuevas exploraciones en el tratamiento técnico de las imágenes), algo que descubrió desde su etapa formativa y a la que se sumó a lo largo de toda su obra⁹.

INTERMEDIALIDAD: PERFORMANCE E IMAGEN FIJA

La formación en estudios intermediales (en los que, según se acaba de apuntar, se combinan el conocimiento y la aplicación simultánea de más de una expresión artística y de más de un medio técnico de registro de tales expresiones) comienza a estar en boga a fines de los años sesenta del pasado siglo¹⁰, precisamente en los momentos en que Ana Mendieta accede a la

[6] The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, “Ana Mendieta,” © 2025, accedido el 4 de mayo de 2025, <https://www.anamendietaartist.com>.

[7] Filipe Ceppas, “Ana Mendieta: arte, cuerpo, género y naturaleza,” *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* 2 (2017): 159–65.

Idoli Castro y Sonia Kerfa, eds., *I’m not your (dead) Latina. Ana Mendieta. Reminiscencias políticas y estéticas, número especial de Monograma. Revista iberoamericana de cultura y pensamiento* 11 (2022), <https://revistamonograma.com/wp-content/uploads/2023/04/Revista-Monograma-11.pdf>.

[8] Paulina Faba-Zuleta, “El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta,” *Arte, individuo y sociedad* 32 (2020): 133–54.

[9] Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years 1970-1980,” en *Donna: Avanguardia Femminista Negli Anni ’70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, editado por Gabriele Schor y Angelandraina Rorro (Milano: Electa, 2010), 132–49.

[10] Jørgen Bruhn y Beate Schirrmacher, *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning across Media* (London: Routledge, 2021).

universidad. Esta circunstancia permite el contacto directo de la futura artista con el arte fotográfico y videográfico, pero concebidos con unas connotaciones diferentes de las que se derivan del arte de la imagen sintética por sí mismo (es decir, de la que se concibe en el marco de la Historia de la Fotografía y del Cine), toda vez que tal técnica de imagen no se entiende al margen de la Historia del Arte en general y la Historia de la Pintura en particular. En efecto, como cuestión terminológica previa, la crítica de arte considera a Mendieta como una creadora conceptual¹¹; es decir, en cuyas obras la imagen porta una idea esencial sin la que la producción artística carece de sentido a la vez que implica al espectador en su interpretación, al tiempo que creadora de manifestaciones que abarcan desde la *performance* al *land-art*¹², eso sí, conservadas mediante grabaciones videográficas y, sobre todo, con testimonios documentados sobre soportes fotográficos¹³. Se cumple así la combinación de expresiones artísticas y de sus técnicas de registro propia de la intermedialidad.

De esta manera, para Ana Mendieta vídeo, sea en formato de 8mm. o soporte magnético¹⁴, y fotografía (en forma de instantáneas de tipo polaroid, diapositivas o negativos positivados) constituyen soportes de documentación complementarios a la vez que un fin testimonial en sí mismos (de ahí la atención con la que cuida los encuadres y el color). En la actualidad se reconoce plenamente que tal documentación forma parte de cualquier manifestación asociada al concepto de *performance*¹⁵, sea como acción o *happening* o como ambiente o instalación. La nomenclatura incide *grosso modo* en el grado de participación del espectador, que es total en el *happening* propiamente dicho, pues sin su presencia no existe obra, en tanto en la acción o *performance* el foco está puesto en el propio artista y, finalmente, en la instalación o ambiente es el entorno el que condiciona la obra en la transformación que lleva a cabo el artista. Dado el carácter coyuntural de la obra, en todos los casos se precisa de un dossier sobre los aspectos previos, el desarrollo simultáneo y, sobre todo, su archivo como vestigio para el futuro¹⁶. Dichas imágenes son las que en la actualidad conforman en buena medida el *corpus* artístico de una artista como

[11] Castro y Kerfa, *I'm not your (dead) Latina*, 15.

[12] Deborah A. Bowman, "La mise en scène du Land Art chamanique: Ana Mendieta", *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques* 3 (1998): 213-227.

[13] Juan Albarrán, *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas* (Madrid: Cátedra, 2019).

[14] Olga M. Viso, *Unseen Mendieta. The Unpublished Works of Ana Mendieta* (München/London/New York: Prestel Verlag, 2008).

Howard Oransky et al., *Covered in Time and History. The Films of Ana Mendieta* (Oakland: University of California Press, 2015).

[15] Albarrán, *Performance y arte contemporáneo*.

[16] Diana Taylor, "Introducción: Performance, teoría y práctica," en *Estudios avanzados de Performance, editados por Marcela Fuentes y Diana Taylor* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011)

Mendieta y sobre las que es pertinente llevar a cabo su examen y análisis con el fin de comprender el carácter y profundidad de su obra en sentido amplio y en sus testimonios concretos¹⁷.

En síntesis, actuación pública, imagen en movimiento e imagen fija conviven como diversas caras de una pirámide cuya base está ocupada por la noción de intermedialidad, de forma que el acto creativo atraviesa formatos y se proyecta de manera poliédrica hacia nuevos receptores, que no fueron partícipes ni espectadores de la actuación primigenia. Incluso cabe la posibilidad de detener la imagen en movimiento, como fotograma convertido en fotografía que remite al arte de la pintura a lo largo de su historia¹⁸. Tal es la clave de nuestras reflexiones, la selección de una perspectiva, de una cara de la pirámide, por así decir, intermedial, con el fin de comprender de una manera diferente las aportaciones que Mendieta ofrece al arte de su época. La mirada hacia la imagen fotográfica se convierte pues en manifestación performativa al tiempo que la fotografía se yergue como testimonio artístico en sí misma.

El contacto físico con el medio natural se convierte en *leit-motiv* fundamental con el que Mendieta dialoga a través de recursos intermediales consigo misma y con su entorno (a este respecto, la bibliografía comienza a ser en la actualidad amplia, según reflejan entradas como: Raine, 1996¹⁹; Viso, 2004²⁰; Schmidt, 2018²¹; o Tedford, 2022²²). Se trata de un diálogo que remite a los orígenes de la concepción del arte, tanto físico en formas de piedras y seres vivos como antropológico. De ahí la importancia de tres aspectos fuertemente interrelacionados: la mimetización con el paisaje o con otros seres vivos (animales y plantas), la trascendencia que se confiere a lo rupestre (en forma de pinturas y esculturas prehistóricas), y, en fin, el contacto con unas raíces que la artista asimila a sus orígenes cubanos y, en general, tanto latinoamericanos como afroamericanos²³. De este planteamiento proceden buena parte de sus obras, a

[17] Petra Barreras del Río y John Perreault, *Ana Mendieta. A Retrospective* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987).

Jane Blocker, *Where is Ana Mendieta. Identity, Performativity and Exile* (Durham: Duke University Press Books, 1999).

[18] Taylor, "Introducción: Performance, teoría y práctica", 22.

[19] Anne Raine, "Embodied Geographies: Subjectivity and Materiality in the Work of Ana Mendieta," en *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, editado por Griselda Pollock, 228-51 (London: Routledge, 1996).

[20] Olga M. Viso, *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985* (Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden & Smithsonian Institution, 2004).

[21] Elisa Schmidt, "Ana Mendieta: cenas sacrificais entre o humano e o animal," *DAPesquisa 5* (2018): 103-111.

[22] Matthew Harrison Tedford, "Past Conditional Subjectivities: Enating Relationship with the Non-Human in the Work of Ana Mendieta," *Text Matters* 12 (2022): 269-284.

[23] Alejandro J. Del Valle Cordero, "Ana Mendieta: performance a la manera de los

pesar de haber señalado únicamente tres exponentes (animales, roca y rito), que comparten ante todo una clave femenina de carácter predominantemente iconográfico, según ha puesto de manifiesto en general la crítica académica²⁴.

Es propósito de este trabajo trasladar la clave femenina a otros ámbitos de la creación de la artista de origen cubano. Y es que, sin necesidad ahora de que lo femenino se refleje en iconos, es el propio cuerpo el que se convierte en el idioma de ese diálogo con el arte que Mendieta traslada a la Historia del Arte más reciente. Se trata del momento en el que en su obra se aprecian lecturas intertextuales de pintores consagrados, todos varones, que han recurrido en su obra a modelar el cuerpo femenino o a descarnar el cuerpo tanto femenino como masculino hasta hacer difusa su condición sexual en el caso concreto de Francis Bacon.

En este sentido, Ana Mendieta elabora propuestas en las que a primera vista domina una recreación dramática, de índole teatral. Sus composiciones denotan en primer lugar movimiento –no en vano se trata de *performances*–, sea tal movimiento simultáneo o propio de la preparación previa de la acción artística. En segundo lugar, destaca la inspiración surrealista de sus trabajos como fórmula evidente para potenciar el contraste o extrañamiento entre realidad y obra, o, por así decir, el choque que desconcierta la mirada del espectador y los límites de su participación. Finalmente, la obra contiene claves simbólicas, propias de su caracterización como artista relacionada con el movimiento conceptual.

De acuerdo con ello, una pintura que se puede definir como “post-impresionista” responde bien a la recreación dramática apuntada. De igual forma, según se irá considerando en epígrafes posteriores, la inspiración de la pintura surrealista y simbólica ya del siglo XX, entre otras, se hacen presentes en la obra de la artista, que se sitúa a sí misma como un compendio de la Historia del Arte más reconocida en su momento.

primitivos,” *Arte, individuo y sociedad* 26 (2014).

Alejandro J. Del Valle Cordero, “Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta,” *Arte, individuo y sociedad* 30 (2018): 127-144.

Jones, Jessica. 2022. “Earth-Bodies as Re-Existence: Ana Mendieta’s Siluetas Beyond the Limits of Ecofeminism”. *Feminist Formations* 34: 33-60.

[24] Luis D. Rivero Moreno, “Violencia y control de la imagen. La identidad femenina en la obra de Ana Mendieta,” *Ars Longa* 26 (2017): 303-316.

LA VIOLACIÓN DEL CUERPO FEMENINO: DEGAS Y CÉZANNE

Una serie importante abordada por Mendieta se refiere a la violación como amenaza consustancial de la condición de ser mujer. Pero en la Historia del Arte no son las mujeres las que han abordado el tema del rapto y violencia sexual, sino que predomina un punto de vista masculino, con el foco visual establecido sobre las nalgas. Dos obras de Mendieta permiten corroborarlo. De un lado, *Rape Scene*²⁵, presentada como *performance*, modelo que exige la presencia del artista²⁶ y que, en el caso de Mendieta, aparece protagonizada por ella misma²⁷. En efecto, la artista dejó abierta la puerta de su apartamento en Iowa City para mostrarse tal como se refleja la fotografía (Figura 1), de la que existen dos variaciones (una y otra con ella de pie, con el torso tendido sobre una mesa y las piernas con restos de sangre, como dispuesta sobre una especie de ara sacrificial, donde la mujer misma es altar y víctima). De otro lado, *Rape*²⁸, como duplicado de la *performance* previa ofrecida ahora en un exterior boscoso, donde los troncos de los árboles interfieren la visión del cuerpo de la víctima, que tuvo lugar en la misma Iowa University donde se había producido la violación y asesinato de una estudiante durante ese mismo año²⁹ (Figura 2). La documentación es fotográfica (es decir, el rasgo intermedial que prevalece en el tiempo es el de la imagen fotográfica), en diferentes instantáneas propuestas y seleccionadas por la artista a partir de diapositivas. El voyeurismo explícito de la escena evoca la propuesta, en cierta manera, anacrónica, de Marcel Duchamp, en *Étant Donnés* (1946-1966; Philadelphia Museum of Art). Sin embargo, la sangre se convierte en mancha pictórica de raigambre impresionista.

[25] Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972, Suite of seven color photographs Each: 13 1/4 x 20 inches (33.7 x 50.8), Edition of 10, © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC,

Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy Galerie Lelong., <https://galerielelong.com/content/feature/1153/artworks-29983-ana-mendieta-untitled-facial-hair-transplants-1972/>

[26] Briony White, "Returning to The Scene of the Crime: Gendered and Racialized Violence in Ana Mendieta's Rape Scene," *Art Journal* 82 (2023): 68-81

[27] Angelique Szymanek, "Bloody Pleasures: Ana Mendieta's Violent Tableaux," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 41 (2016): 895-925.

[28] The Estate of Ana Mendieta, "Ana Mendieta."

[29] White, "Returning to The Scene of the Crime".



Figura 1. Ana Mendieta, *Rape Scene*. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Figura 2. Ana Mendieta, *Rape*. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Y es que, en efecto, en cierta medida en sendas composiciones se replican de manera intertextual obras de estética impresionista y post-impresionista que remiten a pintores como Edgar Degas y Paul Cézanne. Del primero, la pintura sobre el aseo femenino supone un adentramiento masculino de carácter voyeurista, donde la mujer adopta torsiones forzadas sobre tinas para echarse agua a la vez que fuerza una mirada hacia senos y nalgas como elementos destacables por encima del propio rostro. Se trata de posiciones de sometimiento, según refleja de forma significativa un cuadro como *Mujer secándose*^[30] (**Figura 3**), si bien los ejemplos son numerosos. A tales propuestas Mendieta añade la sangre, ausente de forma elocuente en Degas, que aporta ambigüedad: la violación, por descontado, pero también la menstruación como rasgo femenino que se evita desde miradas masculinas o que exige desde esa mirada el aseo del cuerpo con el fin de quedar disponible para el varón.

[30] Edgar Degas, *Woman drying herself*, 1890-1895, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.

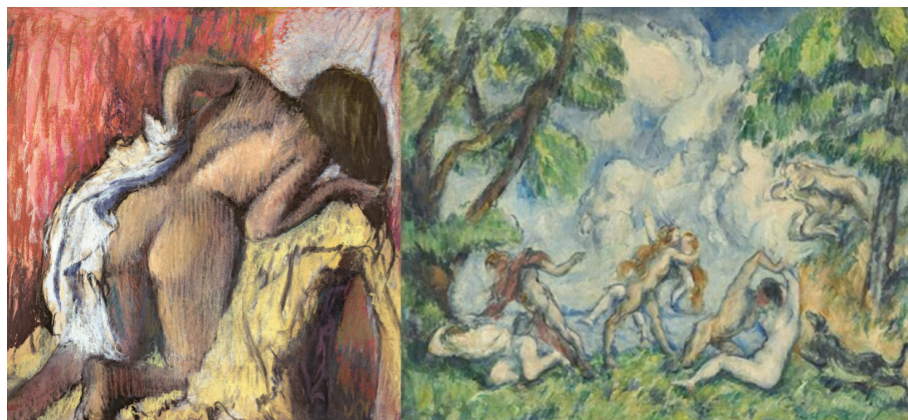


Figura 3. Edgar Degas, *Mujer secándose* (*Woman drying herself*), 1890-1895, pastel sobre papel. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.

Figura 4. Paul Cézanne, *La Batalla del Amor* (*The Battle of Love*), c. 1880. Óleo sobre lienzo, 38 × 46 cm (14 15/16 × 18 1/8 in.). National Gallery of Art, Washington, D.C.

Según hemos apuntado en líneas anteriores, la segunda propuesta de Mendieta se desarrolla en un exterior con vegetación. A este respecto, la imagen destaca por el carácter traslúcido con el que las ramas velan la brutalidad del suceso. Y lo hacen de forma concomitante a la paleta con la que Cézanne sitúa en unos exteriores difusos y tamizados en colores suaves la presencia de cuerpos femeninos como la celebración del deseo sexual en una naturaleza donde la desnudez se convierte en su estado natural, según aborda en numerosas pinturas entre las que destacamos una (**Figura 4**). En este contexto, Mendieta subvierte esta lectura a cambio de otra fuertemente dramática, con la sangre explícita en los mismos dos sentidos de la imagen fotográfica en el apartamento, y la imposibilidad de establecer como natural la tragedia de la joven violada y asesinada³¹.

[31] White, "Returning to The Scene of the Crime".



Figura 2. Ana Mendieta, *Rape*, 1973. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta.

Figura 4. Paul Cézanne, *La Batalla del Amor* (*The Battle of Love*), c. 1880. Óleo sobre lienzo, 38 × 46 cm (14 15/16 × 18 1/8 in.). National Gallery of Art, Washington, D.C.

EL CUERPO COMO ELEMENTO SURREAL EN MAGRITTE

Por su parte, el componente surrealista resulta bastante evidente en buena parte de la obra de Mendieta, aunque este aparezca infiltrado por una voluntad conceptual. Al igual que en relación con el dramatismo impresionista considerado en los epígrafes previos, la atención de la artista también incide en el tema de la imagen de la mujer según es abordada por un pintor como el belga René Magritte, con el que llega a dialogar intertextualmente. Así, algo tan en principio irrelevante o anodino como un bigote, a pesar de que no define por sí mismo la masculinidad, se convierte en marca de tal masculinidad por antonomasia cuando lo porta una mujer, a pesar de que esta no deja de ser mujer por ese motivo. La artista asume esta circunstancia como forma de desbaratar estereotipos y de denunciar una imposibilidad, además de forma de postular cómo el travestismo constituye una respuesta fundamentalmente masculina a la percepción que se tiene de los sexos. La estética conceptual de inspiración surrealista permite a Mendieta abordar claves en apariencia ilógicas, hilvanadas sutilmente hacia un objetivo: la búsqueda de la esencia a partir de los rasgos anecdóticos o secundarios, según sucede con los moldes que se obtienen al cubrir las figuras, gesto que busca cubrir tanto la identidad como la personalidad.

En el caso de Magritte, el juego tiende a extrañar a partir del contraste y lo diletante, pues, en efecto, ya en el año 1919 Marcel Duchamp dibujó un bigote y una barba a una reproducción en color de la Mona Lisa (*L.H.O.O.Q.*; Centre Pompidou - Paris) como gesto más que como reinterpretación. Así, por poner

dos ejemplos, la pintura de Magritte en que transforma el desnudo de un tronco femenino en un rostro masculino con los pechos como ojos y el vello púbico como perilla se presenta como síntesis de la mirada masculina sobre cualquier mujer cuyo rostro convierte en metonimia de su cuerpo (**Figura 5**). Se trata de una síntesis que es reformulada en cierta forma por parte de Mendieta en la *performance* y serie *Facial Hair Transplant* ³², de tal manera que su propósito es presentar como auténticamente femenino un rostro de mujer al que se dota de barba extraída del pelo de un varón sin que por ello se transforme en hombre (**Figura 6**). Para la artista, el fenómeno del transformismo no implica sino un juego que nace del propio arte y no de la fisicidad corporal.

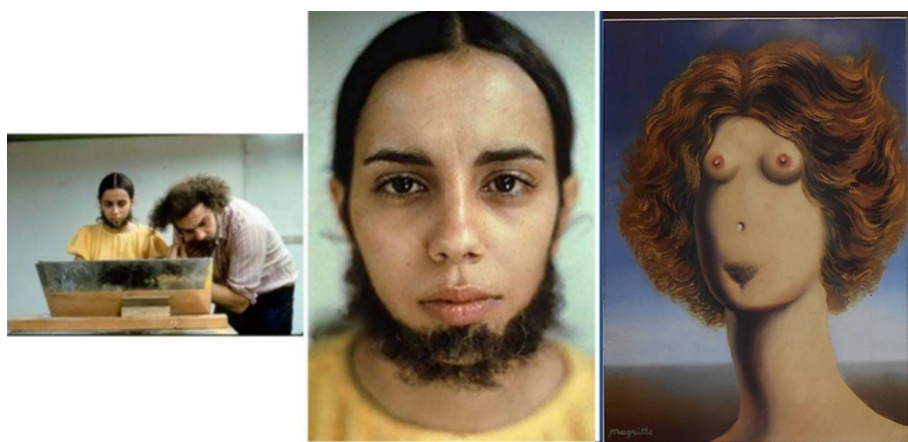


Figura 5. Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Figura 6. Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Figura 7. René Magritte, *Le Viol*, 1934. Óleo sobre lienzo. The Menil Collection, Houston.

A este mismo respecto, en una fotografía de la serie del mismo año *Glass on Body* ³³ Mendieta oprime su vientre desnudo con un cristal (**Figura 8**), de forma que ha trasladado hacia su zona genital una imagen que, según se considerará a propósito de sus paralelismos con Francis Bacon, remite al rostro, de forma

[32] Mendieta, *Facial Hair Transplant*.

[33] Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972. The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

idéntica a la que se acaba de plantear en torno a *Fair Hair Transplant*, en una pintura cuyo título es, de manera fuertemente significativa, *Le Viol* (dejamos a un lado la clave biográfica que, en relación con la aparición del cuerpo ahogado de la madre del artista belga con el rostro cubierto y el cuerpo expuesto desnudo al ser sacada de un río, se ha asociado a esta pintura de Magritte) (Figura 7).



Figura 7. René Magritte, *Le Viol*, 1934. Óleo sobre lienzo. The Menil Collection, Houston.

Figura 8. Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

El otro ejemplo surrealista se refiere a la pintura de rostros velados con pañuelos que cubren toda la cabeza como sudarios y meramente delinean un volumen que puede ser el de una cabeza humana, masculina o femenina, al tiempo que se presenta como saco amniótico que aún no se ha desvelado, según se aprecia en las imágenes de la serie *Cuicapán Niche*³⁴ (1973; The Estate of Ana Mendieta Collection) (Figura 9). Sin embargo, el movimiento como un latido y las

[34] Ana Mendieta, *Cuicapán Niche*, 1973; The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

contorsiones curvas anuncian a una mujer bajo la tela, a la manera de Magritte en *Les Amants*³⁵ y *L'Invention de la Vie*³⁶ (Figura 10 y Figura 11). El resultado deviene paralelo al del perfil extravagante del “trasplante facial” de 1972 antes señalado y que más tarde también aplica la artista con plumas, no como castigo de emplumada sino como implante con el fin de sentir como ave e integrarse así en la naturaleza, en una obra en *Feathers on a Woman*³⁷ (1974; The Estate of Ana Mendieta Collection) o en la diversificación a la vez que agrupación de propuestas presentes en *She Got Love*³⁸, entre otras concepciones de inspiración surrealista, pues, en efecto, un juego conceptual concomitante acerca del cambio de roles se aprecia en la *performance On Giving Life*³⁹ (1975; The Estate of Ana Mendieta Collection) donde la artista adopta la idea de mantener relaciones sexuales con un esqueleto. Se trata de una iconografía que evita el carácter lúgubre de la necrofilia, pues se ejecuta a cielo abierto y con colores luminosos, como nueva forma de extrañeza que choca con planteamientos románticos, aunque repletos de surrealismo. Así, Paul Delvaux, de manera prácticamente coetánea al trabajo de la joven Mendieta, desarrolla el tema del esqueleto viviente ya no desde perspectivas románticas, sino conceptuales, a la vez que crea una prolífica escenografía como trasfondo asociado a la nocturnidad. El concepto latente se refiere al de una idea de la muerte que, mediante la metonimia del esqueleto, porta consigo cualquier ser humano, de tal manera que precisa identificarse con ella en vida (no a la manera antropológica de las festividades de los muertos, donde son los vivos los que homenajean a los fallecidos). Ciertamente, el tópico de “la muerte y la doncella” incumbe al acervo cultural tradicional desde el rechazo a la muerte que encarna la mujer al dar la vida se transforma en *leit-motiv* trágico-romántico. No obstante, según sugiere en diversas pinturas Delvaux, tal tópico también se percibe como la concepción de la belleza femenina presentada en calidad de ocultación de la muerte; o, ya según Mendieta, de la búsqueda deliberada de lo que es distintivo de lo femenino aunque con la posibilidad de derivar en “femme fatale”, tal como se descubría con bastante anterioridad a la artista de origen cubano en fotografías promocionales de la actriz Theda Baras (1916) o en trabajos de fotógrafos artísticos como Franz Fiedler en la década de los años veinte del pasado siglo XX.

[35] René Magritte, *Les Amants (Los Amantes)*, 1928, óleo sobre lienzo, *Museum of Modern Art (MoMA)*, Nueva York.

[36] René Magritte, *L'Invention de la Vie (La Invención de la Vida)*, 1928, óleo sobre lienzo, colección privada.

[37] Ana Mendieta, *Feathers on a Woman*, 1974, The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

[38] Beatriz Merz y Olga Gambari, eds., *She Got Love* (Torino: Castello di Rivoli, 2013).

[39] Ana Mendieta, *On Giving Life*, 1975; The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.



Figura 9. Ana Mendieta, *Cuilapán Niche*, 1973. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Figura 10. René Magritte, *Les Amants*, 1928. Óleo sobre lienzo. MoMA, New York.

Figura 11. René Magritte, *L'invention de la vie*, 1928. Óleo sobre lienzo. Colección privada.

FRANCIS BACON Y EL CUERPO QUE SE RETUERCE

Otra de las referencias clave del arte contemporáneo que se descubre en la obra de Ana Mendieta es Francis Bacon, cuya estética se suele ubicar en el ámbito del expresionismo figurativo. En efecto, la deformación de un rostro aplastado contra un cristal visto de frente se inspira de forma directa en obras como *Three Studies for George Dier*^[40], con concomitancias incluso a la hora de reproducir

[40] Francis Bacon, *Three Studies for George Dyer* (*Tres estudios de George Dyer*), 1964, óleo

el mechón de pelo enervado para el que Mendieta prepara un moño recogido. Si el sentido de la obra de Bacon es deformar el rostro con dos movimientos simultáneos, de giro y aplastamiento, que denotan de un lado el paso del tiempo y de otro el choque visual (**Figura 13**), Mendieta por su parte utiliza la cámara fotográfica para generar una secuencia que incide más en la presión del cuerpo, en su opresión, sobre todo cuando es mirado desde el otro lado de un cristal que separa al oprimido de quien lo contempla (**Figura 12**). Es decir, en ambos creadores prevalece la idea de secuencia; no la mostración de un gesto que se mueve sin en apariencia desplazarse a la manera cubista, sino a través de los disparos de una cámara, que en Bacon fuerzan un retorcimiento que delata una enorme violencia psíquica interior, que deriva en formas aberrantes (tal como, por lo demás, desarrolla el pintor a propósito de expresiones más sexuales). Sin embargo, en Mendieta, en la serie de fotografías de *Glass on Body*^[41] (1972; The Estate of Ana Mendieta Collection), no está ausente el juego, consistente este en hacer carantoñas infantiles al tiempo que se llevan a cabo guiños intertextuales a Bacon que permiten presentar su réplica no desde la tortura íntima, sino desde la ironía. Por lo demás, su rostro se apoya sobre un cuerpo desnudo del que apenas se intuye el torso en el arranque de los pechos (frente a la camisa con que Bacon encorseta a su modelo), como forma de resaltar la feminidad del proceso: la cara gira, pero el pecho permanece.

sobre lienzo, colección privada.

[41] Mendieta, *Glass on Body*.



Figura 12. Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972. Composición fotográfica. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Figura 13. Francis Bacon, *Three Studies for George Dyer*, 1964. Óleo sobre lienzo. Colección privada.

YVES KLEIN Y EL CUERPO COMO PINCEL

En *Body Tracks* Ana Mendieta dibuja con sus brazos unas especies de señales marítimas en rojo utilizando sus brazos como pincel (Figura 14). Se trata de diversas propuestas que ejecuta con sus manos como pinceles desplazándolas hacia abajo para crear los trazos. Su propuesta remite de forma evidente al trabajo del artista Yves Klein^[42], aunque Mendieta no plantea la búsqueda de un matiz cromático del azul entre los infinitos que ofrece el mar y, al tiempo, sintetice el cielo, como en *Ant82-Anthropométrie de l'époque bleue*^[43] (Figura 15), sino de otro más íntimamente relacionado con la condición femenina, como es el que evoca la sangre menstrual. El juego de señales de barco implica una dramática llamada de auxilio que invierte los referentes de Klein al tiempo que denuncia el uso que el pintor francés hace del cuerpo de la mujer como parte de los celajes que imprime con ellos.



Figura 14. Ana Mendieta, *Body Tracks*, 1974. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta.

Figura 15. Yves Klein, *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960. Pigmento y resina sintética sobre papel montado sobre lienzo. Centre Pompidou, París.

[42] Julia P. Herzberg, "Ana Mendieta's Iowa Years 1970-1980," en *Donna: Avanguardia Femminista Negli Anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, editado por Gabriele Schor y Angelandrea Rorro, 132-49 (Milano: Electa, 2010), 163.

[43] Yves Klein, *Ant 82, Anthropométrie de l'époque bleue* (*Ant 82, Antropometría de la época azul*), 1960, pigmento puro y resina sintética sobre papel montado sobre lienzo, Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, París.

Klein se inscribe en la corriente del Informalismo Europeo de raigambre abstracta que logra transmitir el movimiento del cuerpo femenino a través de sus volúmenes y texturas por encima de las urdimbres del soporte o, en su caso, del lienzo. También el azar juega un papel importante. Por su parte, Mendieta ofrece a través de la fotografía una ruptura de la abstracción mística y azarosa de Klein al convertir su respuesta en el uso de materiales menos manipulables, y, al tiempo, en hacerse presente y humanizarse como sujeto y objeto a través de su propio cuerpo; de esta manera postula que cada mujer se convierte en pintora en los días de sangrado de su ciclo menstrual; así, los brazos de la artista, en sístole y diástole, hacia arriba o hacia abajo, trazan embudos o líneas paralelas, que confirman a la vez que dibujan un espacio femenino asociado al pubis.

También *Body Tracks* se ha leído en clave del tema pictórico del Descendimiento de la cruz⁴⁴, de forma que lo religioso se acerca al ciclo ritual de fusión con la tierra (de donde procede la propuesta). No obstante, al utilizar sus manos como pincel que dibuja la silueta de su cuerpo la propuesta se convierte en cierta manera en respuesta a Klein, a su búsqueda de lo celestial que en Mendieta se invierte en lo físico y lo femenino.

Resulta llamativo que, frente a Klein, en vez de utilizar su cuerpo, la artista de origen cubano dibuje con sus manos un esbozo de feminidad, de pubis, como negándose a caer en la trampa ideológica del artista belga, cuyo proceso estético no hace sino resaltar las formas de feminidad más evidentes y fácilmente reconocibles.

CONCLUSIÓN: LA RELECTURA DE LA HISTORIA DEL ARTE A TRAVÉS DEL CUERPO PROPIO

Con su relectura intertextual de la pintura de finales del siglo XIX y ya del siglo XX a partir de pintores como, entre otros posibles, Degas, Cézanne, Magritte, Bacon o Klein, Ana Mendieta actúa como una artista que, a un mismo tiempo, revisa y desestabiliza la percepción que ofrece de la feminidad el arte actual. El recurso a propuestas intermediales, en la que la documentación es básica una vez ejecutada una *performance*, sirve a la artista para devolver al ámbito estético una percepción dinámica que, de por sí, incumbe a la noción misma de feminidad y lo hace con una latente influencia impresionista.

Por lo demás, la realización propugna tres miradas o, por así decir, tres tiempos: la mirada inspiradora (por trágica que esta resulte en algunos

[44] Beatriz Merz y Olga Gambari, eds., *She Got Love* (Torino: Castello di Rivoli, 2013), 32.

proyectos), la mirada en tiempo real (o de la *performance*) y, finalmente, la mirada documental. Derivado de ello, surgen diversas formas de mirar y de transformar el objeto contemplado. Así, existe un voyeurismo explícito que justifica la mirada masculina y que se transforma en Mendieta en violencia (la sangre es tanto flujo menstrual como resultado de la agresividad masculina). Por otra parte, la deformación nace de la presión de la mirada como respuesta a las propuestas de Bacon, en quien la torsión nace del sufrimiento íntimo, no de la agresión externa ejercida como quien oprime un rostro contra un cristal. Por lo demás, el cuerpo se presenta simultáneamente como lienzo y como pincel, en una duplicidad que va más allá de la mirada surrealista.

De acuerdo con todo ello, de alguna manera, junto a la constatación del predominio en el Arte de la mirada masculina, este solamente puede avanzar en el futuro no desde la mera denuncia sino desde su feminización real, aunque sin que se pueda decir que Mendieta se perciba a sí misma como una feminista militante o violenta contra la masculinidad. La clave de su obra radica en postular la feminidad como el cambio del mundo de lo invisible a lo visible. En otras palabras, la aportación de la mujer al arte no es la visibilidad de su condición, sino del propio arte, escondido en los recovecos de una tradición masculina que ha propiciado derivas y miradas agresivas. De ahí que Ana Mendieta recurra a su propio cuerpo como soporte frente a tales miradas masculinas y que ofrezca una lectura alternativa del arte con un carácter fuertemente impactante y original.

BIBLIOGRAFÍA

Abbozzo, Marguerita. "Male and Female Gaze in Photography". Atti della Fondazione Giorgio Ronchi 74 (2019): 141-168.

Albarrán, Juan. *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Cátedra, 2019.

Barreras del Río, Petra, y John Perreault. Ana Mendieta. A Retrospective. New York: The New Museum of Contemporary Art. 1987.

Berbel, Rosa. "Cuerpo fantasmal, naturaleza herida: potencias utópicas en las Siluetas de Ana Mendieta". Artnodes 31. 2023. <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n31-berbel?articlesBySimilarityPage=1>

Blocker, Jane. *Where is Ana Mendieta. Identity, Performativity and Exile*. Durham: Duke University Press Books. 1999.

Bowman, Deborah A. "La mise en scène du Land Art chamanique: Ana Mendieta". *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques* 3 (1998): 213-227.

Bruhn, Jørgen, y Beate Schirrmacher. *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning across Media*. London: Routledge. 2021

Castro, Idoli, y Sonia Kerfa, eds. *I'm not your (dead) Latina*. Ana Mendieta. *Reminiscencias políticas y estéticas*. Número especial de Monograma. *Revista iberoamericana de cultura y pensamiento* 11. 2022. <https://revistamonograma.com/wp-content/uploads/2023/04/Revista-Monograma-11.pdf>.

Ceppas, Filipe. "Ana Mendieta: arte, cuerpo, género y naturaleza". *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* 2 (2017): 159-165.

Del Valle Cordero, Alejandro J. "Ana Mendieta: performance a la manera de los primitivos". *Arte, individuo y sociedad* 26 (2014): 67-82.

Del Valle Cordero, Alejandro J. "Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta". *Arte, individuo y sociedad* 30 (2018): 127-144.

Faba-Zuleta, Paulina. "El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta". *Arte, individuo y sociedad* 32 (2020): 133-154.

Herzberg, Julia P. "Ana Mendieta's Iowa Years 1970-1980". En *Donna: Avanguardia Femminista Negli Anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, editado por Gabriele Schor y Angelandreina Rorro, 132-49. Milano: Electa. 2010.

Íñigo Clavo, María. "Ana Mendieta". *Espacio, tiempo, forma*, VII 15: 405-424. 2002.

James, Conrad. "Ana Mendieta: Art, Artist and Literary Afterlives". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 41 (2017): 569-595.

Jones, Jessica. "Earth-Bodies as Re-Existence: Ana Mendieta's Siluetas Beyond the Limits of Ecofeminism". *Feminist Formations* 34 (2022): 33-60.

Merz, Beatriz, y Olga Gambari, eds. *She Got Love*. Torino: Castello di Rivoli. 2013.

Oransky, Howard, Olga Wertheim Joseph, Lynn Lukkas y Raquel Cecilia Mendieta. *Covered in Time and History. The Films of Ana Mendieta*. Oakland: University of California Press. 2015.

Raine, Anne. "Embodied Geographies: Subjectivity and Materiality in the Work of Ana Mendieta". En *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, editado por Griselda Pollock, 228–51. London: Routledge. 1996.

Rivero Moreno, Luis D.. "Violencia y control de la imagen. La identidad femenina en la obra de Ana Mendieta". *Ars Longa* 26 (2017): 303-316.

Ruido, María. *Ana Mendieta. Hondarribia* (Guipúzcoa): Nerea. 2002.

Schmidt, Elisa. "Ana Mendieta: cenas sacrificais entre o humano e o animal". *DAPesquisa* 5 (2018): 103-111.

Szymanek, Angelique. "Bloody Pleasures: Ana Mendieta's Violent Tableaux". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 41 (2016): 895-925.

Taylor, Diana. "Introducción: Performance, teoría y práctica". En *Estudios avanzados de Performance*, editados por Marcela Fuentes y Diana Taylor, 7-30. México: Fondo de Cultura Económica. 2011.

Tedford, Matthew Harrison. "Past Conditional Subjectivities: Enating Relationship with the Non-Human in the Work of Ana Mendieta". *Text Matters* 12: 269-284. 2022.

Viso, Olga M. *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*. Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden & Smithsonian Institution. 2004.

Viso, Olga M. *Unseen Mendieta. The Unpublished Works of Ana Mendieta*. München/London/New York: Prestel Verlag. 2008.

Wanderley, Olga da Costa Lima. "Nem aqui nem lá: Rastros do feminino nas fotorperformances de Ana Mendieta". *Comunicação e Sociedade* 32: 305-317. 2017.

White, Briony. "Returning to The Scene of the Crime: Gendered and Racialized Violence in Ana Mendieta's Rape Scene". *Art Journal* 82: 68-81. 2023.

Katherin Tatiana Triana-Urrego

ORCID: 0009-0003-9815-5499

kt triana@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

<https://ror.org/059yx9a68>

Arquitecta e investigadora egresada de la Universidad de La Salle. Magister en Historia y teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia. Fue docente de historia y teoría del arte en la escuela de Diseño Industrial de la misma universidad. Adscrita al ODALC (Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea) desde 2018 hasta 2023, desarrollando proyectos investigativos sobre la vivienda contemporánea latinoamericana. Actualmente lleva a cabo investigaciones y publicaciones en conjunto con el Gistal (Grupo de Investigación en Historia y Teoría de la Arquitectura Latinoamericana). Coautora del libro: Luz Amorocho arquitecta (2022).

Artículo recibido el 17 de mayo, devuelto para revisión el 20 de mayo de 2025. Aceptado el 1 de octubre de 2025.

DOI: 10.15446/ensayos.v27n45.120438

El Policarpa Salavarrieta: modos de habitar y la construcción de un modelo de ocupación no convencional

RESUMEN

El barrio Policarpa Salavarrieta en Bogotá es un caso representativo de un modelo de ocupación no convencional exitoso. Surgido de la lucha por la vivienda en los años sesenta, este barrio demuestra cómo las invasiones, impulsada por ideologías políticas y la organización comunitaria, pueden generar un fuerte sentido de identidad y pertenencia. La investigación se centra en analizar la dimensión física de las transformaciones de las viviendas, revelando la relación entre los habitantes y sus espacios. El estudio de estas transformaciones no solo visibiliza a los habitantes, también permite comprender sus modos de habitar y sus relaciones con los espacios dentro de la vivienda. La metodología se basa en combinar las experiencias de los residentes, documentos y artículos históricos para construir una base social, cultural y arquitectónica sólida. Los hallazgos demuestran que el Policarpa desafía la dicotomía entre lo formal e informal, ya que su desarrollo fue un proceso a largo plazo. Los modos de habitar fueron los precursores de todas las transformaciones en el barrio y en la unidad habitable, consolidando una identidad colectiva y resiliente. Historias como esta desdibujan los límites de las visiones con las que se han leído las ciudades en los últimos años, convirtiendo a estos barrios en indicadores de cómo se ocupan territorios en las ciudades colombianas.

Palabras clave

autoconstrucción; desarrollo progresivo; informalidad; invasión; modos de habitar; unidad habitable

Policarpa Salavarrieta: modes of dwelling and the construction of a non-conventional occupation model

ABSTRACT

Policarpa Salavarrieta neighborhood in Bogotá is a representative example of a successful non-conventional urban occupation model. Arising from the housing struggle in the sixties, this neighborhood demonstrates how land invasions, driven by political ideologies and community organization, can generate a strong sense of identity and belonging. The research focuses on analyzing the physical dimension of housing transformations, revealing the relationship between inhabitants and their spaces. The study of these transformations not only makes the inhabitants visible but also allows for an understanding of their model of dwelling and their relationships with the spaces within their homes. The methodology is based on combining resident's experiences with historical documents and articles, to build a solid social, cultural and architectural foundation. The findings show that Policarpa challenges the dichotomy between formal and informal, as its development was a long-term process. Modes of dwelling were the precursors to all transformations in the neighborhood and in the habitable unit, consolidating a collective and resilient identity. Stories like this blur the lines of the visions used to interpret cities in recent years, making these neighborhoods indicators of how territories are occupied in Colombian cities.

Keywords

self-construction; progressive development; informality; invasion; modes of dwelling; habitable unit

El Policarpa Salavarrieta: modos de habitar y la construcción de un modelo de ocupación no convencional

Policarpa Salavarrieta: modes of dwelling and the construction of a non-conventional occupation model

Katherin Tatiana Triana-Urrego
Universidad Nacional de Colombia

INTRODUCCIÓN

Este artículo derivado de la tesis de maestría *“La Revolución de la vivienda”*, describe los procesos del barrio Policarpa Salavarrieta en Bogotá. A partir de la lucha por la vivienda se resignifican los procesos de constitución y consolidación del fenómeno urbano del barrio que le han proporcionado una identidad en la ciudad. Marcados por la ideología del Partido Comunista, los procesos de transformación y desarrollo progresivo de la vivienda se expresan en unos modos de habitar desde sus inicios hasta la actualidad.

A pesar de que el Policarpa ha sido fuente de estudio en sociología y política, aquí se enfoca en un aspecto diferente: la transformación de la vivienda y sus modos de habitar, la consolidación urbana y las formas de ocupación de la tierra como estrategias de vida. Un estudio que hace falta para complementar la historia del barrio y que permite revisar su desarrollo en el contexto de la ciudad, entendiendo las dicotomías simplificadoras con las que se suelen encasillar a estas ocupaciones de desarrollo progresivo: lo formal y lo informal.

El barrio Policarpa ha sido estudiado en relación con procesos de invasión y luchas barriales. La bibliografía existente cubre temas que van desde lo político y económico, hasta lo sociológico, abordando la cultura popular, la urbanización y la marginalidad. Autores como Carlos Arango, María Elvira Naranjo, Leandro Sánchez y Alfonso Torres han sentado las bases académicas para el estudio del barrio¹. Sin embargo, la literatura que se enfoca en la transformación física de

[1] Carlos Arango, *La lucha por la vivienda en Colombia* (Bogotá: Ecoe, 1986).
María Elvira Naranjo, *Cincuenta años del barrio Policarpa Salavarrieta* (Bogotá: Impresol Ediciones LTDA, 2013).

la vivienda y sus modos de habitar es escasa, por no decir nula. Este es el vacío que se busca llenar.

Entender la dimensión física de las transformaciones de la casa que se han dado a pequeñas dosis, un concepto presentado por Christopher Alexander donde se aborda la complejidad del estudio arquitectónico teniendo en cuenta características precisas de los contextos donde se desarrollan², es interesante pues permite evidenciar no solo al habitante, sino entender sus maneras de ocupar y vivir demostrando cómo el desarrollo urbano de un barrio se convierte en indicador de las transformaciones de la ciudad. El objetivo principal de este trabajo es la reconstrucción de los modos de habitar que posibilitaron la construcción de las viviendas, y, por ende, el barrio. Esto se logró a través de casos específicos, examinando celebraciones familiares, cambios en las funciones de los espacios interiores de la casa y la evolución de la vivienda en su dimensión física, en estrecha relación con la conformación urbana. Estos análisis permiten entender la dinámica popular de la construcción y consolidación de un barrio en Bogotá.

El trabajo se divide en cuatro partes. La primera aborda la propiedad de la tierra y las luchas por la vivienda. La segunda consolida la información sobre la constitución arquitectónica del barrio, reconociendo cuatro periodos de inflexión desde sus orígenes, enfocándose en las primera seis etapas de ocupación. La tercera parte se dedica a los periodos posteriores, analizando cómo el barrio se mejora habitacionalmente y se integra a la administración urbana. Finalmente, la cuarta parte reconstruye la transformación de los modos de habitar, enriquecida por mi experiencia como habitante flotante del Policarpa.

METODOLOGÍA

Un gran reto era la aproximación metodológica, pues se necesitaba información que permitiera hablar de forma abierta sobre la vivienda y sus procesos de transformación. Por esta razón se diferencian seis tipos de recolección de datos: experiencias personales, fuentes orales, archivos

Leandro Sánchez, "Aproximación al barrio Policarpa Salavarrieta por medio de la organización social CENAPROV (Bogotá), 1961-1970," *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 23, no. 2 (abril 2018): 223–256, <https://doi.org/10.18273/revanu.v23n2-2018008>.
Alfonso Torres, *La ciudad en la sombra. Barrios y luchas populares en Bogotá 1950 - 1977* (Bogotá: Universidad Piloto de Colombia, 2013), <https://www.jstor.org/stable/j.ctt18d83x8>.
[2] Christopher Alexander, *Urbanismo y Participación. El caso de la Universidad de Oregón* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1978), <https://es.scribd.com/document/472146838/Urbanismo-y-participacion-pdf>

fotográficos familiares e históricos, la vivienda como objeto construido, bibliografía y relatos barriales, y prensa.

Este archivo pretende responder de manera creativa a la construcción de una base social, cultural, política, económica, urbana y arquitectónica donde resaltan los modos de habitar dentro de una dimensión física. Gracias a esto se genera una cronología de la vivienda y sus transformaciones en relación con la cronología urbana que se vislumbra en los libros y relatos.

Debido al reconocimiento del barrio fue fácil el acceso a fuentes que permitieron un acercamiento al mundo social. Para tener acceso a información relacionada con la condición del barrio, las viviendas y sus habitantes, se recurrieron a historias barriales, escritos y prensa. Estos últimos se hacen desde una voz omnipresente. Por esta razón, se realiza un trabajo experiencial³ teniendo en cuenta lo social, lo urbano y lo arquitectónico, para entender cómo se vive allí y porqué las distintas connotaciones que le permitieron al Policarpa nacer y consolidarse siguen latentes en la memoria y los modos de habitar.

Así pues, se entablaron conversaciones con distintos personajes que daban detalles sobre sus viviendas, la forma en las que se construyeron y cómo se fueron transformando, además, se hicieron levantamientos arquitectónicos. También la colaboración de organizaciones como La Central Nacional Provivienda y el Centro no 1 trajo consigo otro tipo de fuente documental que complementa la visión del barrio existente en los libros y genera una referencia espacial que reconstruye el proceso de la vivienda y que no se queda en las palabras.

La participación de diferentes actores en la consecución del archivo hizo evidente la presencia de dos voces que contaban la historia y que se extendieron a lo largo de la investigación. La primera es la lectura de mi experiencia de habitar en el barrio; la segunda, es la del tercero que se encuentra en los libros, en los recortes de prensa y los relatos.

[3] Este trabajo experiencial se hace desde la postura del autor como habitante flotante del barrio, a través de visitas diarias en el transcurso de un año. En ocasiones estas visitas fueran guiadas por personas afiliadas a la Central Nacional Provivienda o al Centro no 1 del barrio. Gracias a las visitas y a la ayuda del Centro no 1, fue posible conocer de manera aleatoria a personajes importantes y conocidos del Policarpa, quienes se interesaron por la investigación y abrieron las puertas de sus casas para ser analizadas desde una perspectiva arquitectónica y contaron sus historias, las cuales se estudiaron en paralelo a la vivienda. Estas historias de vida no presentaron un formato de entrevista, fueron conversaciones que surgieron al momento de estudio de la vivienda.

Por otra parte, las ilustraciones permiten explorar distintos mecanismos narrativos como medio de comunicación y hace que los modos de vida barriales y habitacionales en el Policarpa cobren veracidad frente a la imagen que soporta las palabras. La idea es sacar provecho de la ilustración para representar de manera más amable sus resultados y que sea legible para distintos públicos.

CONCEPTOS CLAVE

Estos son conceptos que permiten entender de mejor manera dos términos usados con frecuencia a lo largo del texto; estos se elaboraron respetando contextos populares.

Modo de habitar:

La noción de modos de habitar se apoya en la afirmación de Alberto Saldarriaga de que el habitar es un hecho colectivo⁴, lo que cuestiona la arquitectura vista solo como construcción. A partir de la idea de Heidegger de que nuestro modo de ser en el mundo consiste en habitarlo, la arquitectura se convierte en instrumento para ocupar el planeta de diversas maneras.

En ese sentido, los modos de habitar van más allá de la mera ocupación del espacio. Como Saldarriaga sostiene, “son actos culturales en los que se integran las respuestas materiales con las concepciones acerca del mundo, del sentido de la vida y del sentido mismo del habitar. Los modos de habitar dotan de carácter especialmente cada fragmento del hábitat humano, son fuente de diversidad y lo enriquecen”⁵.

Para este estudio, el concepto se analiza a través de cuatro nociones claves en el Policarpa. Primero, se considera la habitabilidad y las prácticas culturales que se desprenden de la ocupación y consolidación del barrio. Segundo, se aborda el proceso de ocupación no convencional, que generó modos de vida y dinámicas espaciales distintas, basadas en la autoconstrucción y la lucha. La solidaridad también es un pilar importante, ya que unió a los habitantes en la búsqueda de soluciones y apoyo moral. Finalmente, la organización comunitaria propuesta por la Central Provienda es crucial, pues dotó a la comunidad de un sentido de

[4] Alberto Saldarriaga, *Hábitat y arquitectura en Colombia. Modos de habitar desde el prehispánico hasta el siglo XIX* (Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2016), 9.

[5] Alberto Saldarriaga, “¿Cómo se habita el hábitat? Los modos de habitar”, *Procesos Urbanos* 22-23, no.6 (Diciembre 2019): 23.

resistencia y planificación a largo plazo, influyendo en la transformación de las viviendas y el barrio.

En esencia, los modos de habitar se refieren a las transformaciones recíprocas entre las personas, su vivienda y su barrio. Es a través de estos modos que se construyen las identidades territoriales permeadas por ideologías sociales, culturales y políticas.

Unidad habitable:

Para los habitantes del Policarpa, la vivienda tiene una connotación distinta a la tradicional: es un sentimiento de estabilidad y seguridad. Además, sus actividades cotidianas se extienden más allá de la construcción física, incorporando espacios comunitarios y fortaleciendo lazos de solidaridad. Técnicamente, una vivienda es el espacio para las actividades básicas del día a día, como dormir y comer⁶; sin embargo, para los residentes del Policarpa, este término es limitado. A través de la autoconstrucción y la autogestión, sus casas han evolucionado para incluir funciones que van más allá del simple habitar, como actividades económicas y comerciales que se mezclan con las residenciales.

Debido a esta riqueza de usos, el término vivienda se considera insuficiente. Por ello, se propone el concepto de unidad habitable. Este término engloba el espacio donde las personas desarrollan su vida cotidiana y asumen múltiples roles como lugares de trabajo, comercio, descanso y celebración. La unidad habitable no se limita a la función de hogar, pues comprende todas las actividades que superan el concepto de casa.

Desde la perspectiva de los habitantes del barrio, el término unidad habitable es el más adecuado, pues consideran que este unifica de mejor manera el espacio físico con las formas de ocupación y las vidas que han desarrollado en él.

CONTEXTO HISTÓRICO

La lucha por la vivienda digna en ciudades como Bogotá es fundamental para entender su conformación. La falta de perspectiva estatal para los sectores de ingresos medios y bajos, combinada con las masivas migraciones del campo

[6] Laura Pasca, “La concepción de la vivienda y sus objetos” (Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid, 2014), 2.

a la ciudad durante el siglo XX, hizo difícil el acceso a tierras y viviendas a través del mercado formal. Esta situación consolidó el paradigma de la informalidad urbana⁷ como una respuesta directa al déficit de infraestructura de servicios urbanos y sociales. Este proceso fue particularmente vertiginoso en Bogotá, que en la década de 1950 pasó de 648 mil a 1.697.000 habitantes, superando con creces la capacidad de respuesta de la ciudad⁸.

A pesar de la agudización de la violencia y la migración, que superaron las políticas urbanas, el Estado no estuvo completamente al margen de estas problemáticas. A partir de 1950-1960, se promovió la construcción masiva de vivienda con el fin de estimular la economía y la industria. Surgieron mecanismos legales de acceso como las viviendas construidas por el ICT y la CVP, o los lotes con servicios⁹, que ofrecían tierras urbanizadas con infraestructura básica. No obstante, los malos manejos y la escala del déficit impidieron que estas iniciativas subsanaran la carencia habitacional¹⁰.

[7] Oscar García, Aura Mena-De La Cruz, “La organización informal, ¿expresión de cultura?”, *Desarrollo Gerencial* 12, no 2 (julio-diciembre 2020): 1-23, Nora Clichevsky, “Algunas reflexiones sobre informalidad y regularización del suelo urbano”, *Bitácora Urbano Territorial* 14, no. 1 (enero-junio 2009): 63-68, https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18508/pdf_36.

[8] Efraín Aldana, Pedro Santana y Hernán Suárez, “El paro cívico de 1981,” *Revista Controversia*, no. 101 (noviembre 1982): 23-32, <https://doi.org/10.54118/controversia.v0i101.467>.

Para ampliar información consulte Carlos Díaz, “Algunas características del Proceso de Urbanización de Bogotá desde 1950 hasta finales del siglo XX. Una mirada desde la Marginalidad Social Urbana,” *Los procesos de urbanización de Bogotá y su enseñanza-aprendizaje a partir del cine y la fotografía* (Febrero 2008), <http://carlosdiazmosquera.blogspot.com/2009/04/procesos-de-urbanizacion.html>

[9] Hernando Carvajalino, “La experiencia bogotana: del barrio obrero al lote con servicios,” *Urbanismos-instituto de estudios urbanos, Revista de arquitectura*, no. 15 (septiembre 2013): 154.

[10] Aldana, Santana y Suárez, “El paro cívico de 1981,” 29.

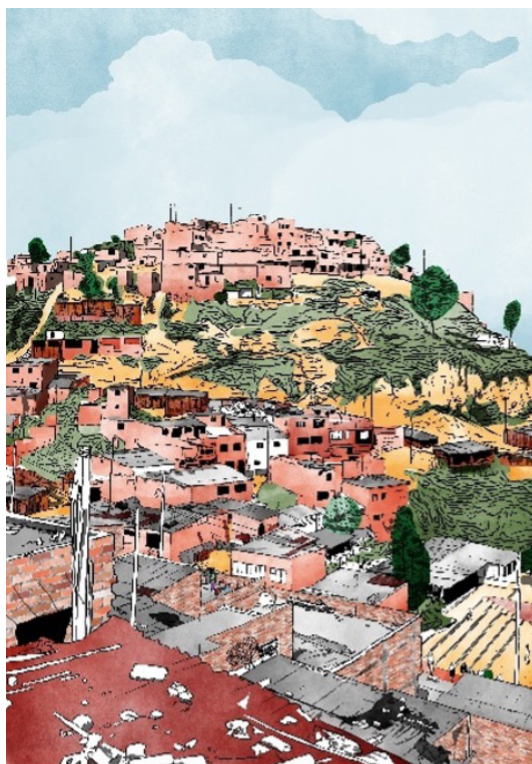


Figura 1. *Las Colinas*, 1973. Ilustración de Cristian Castañeda, basada en fotografías de Edward Popko (1973, archivo de Provivienda).

La incapacidad de las formas estatales de vivienda para responder a la necesidad condujo al surgimiento y auge de movimientos sociales con un horizonte político y planteamientos que buscaban soluciones desde una perspectiva social^[11]. Para 1972, en Bogotá, el 59% de la población vivía en estas nuevas formas urbanas^[12], ya fueran urbanizaciones piratas (de carácter fraudulento con apoyo en la autoconstrucción)^[13] o invasiones^[14]. En este contexto de lucha y organización, y aunque el mercado informal bogotano estaba liderado por las urbanizaciones piratas, se gestaron las invasiones más importantes del país bajo el mando de la Central Nacional Provivienda (Cenaprov).

[11] Walter López, “La informalidad urbana y los procesos de mejoramiento barrial,” *Arquitectura y Urbanismo* 37, no. 3 (agosto-noviembre 2016): 27–44, <https://www.redalyc.org/journal/3768/376849417002/html/>.

[12] Torres, *La ciudad en la sombra*, 39.

[13] Arango, *La lucha por la vivienda*, 227.

[14] Torres, *La ciudad en la sombra*, 42.

La Central Nacional Provivienda

Esta organización nació en Cali en 1957, iniciando una importante lucha organizada por la vivienda. El Partido Comunista tuvo una gran influencia en su creación. Su objetivo fue: “apoyar las ocupaciones populares de la tierra, hacer presión popular por bajar su precio, realizar compras colectivas de terrenos y rescatar los tejidos del pueblo”¹⁵. También se planteaba el apoyo a la iniciativa de empresas individuales para construir casas y la organización de la acción colectiva para la consecución de servicios públicos. En 1958 se trasladaron a Bogotá asentando allí su centro de mando.



Figura 2. *Provivienda en el Policarpa.* Ilustración de Cristian Castañeda.

A inicios de 1961 toma dos direcciones: la necesidad de ampliar la organización con afiliación de vecinos que tuvieran especial necesidad urgente de vivienda, y adoptar las modalidades de luchas desarrolladas en Cali, alternando procesos jurídicos y de reclamación legal, al mismo tiempo que se emprendían acciones colectivas con ocupaciones de hecho.

[15] Alcaldía local Antonio Nariño, *Policarpa 50 años (1961-2011)* (Bogotá: Fundación creó en ti Colombia, 2011), 30–31.

De esta manera surgen centros de capacitación gratuitos; allí se aprendían los principios básicos de Provivienda y contaban con una formación política guiada bajo principios comunistas; se enseñaba el panorama de la problemática urbana, las soluciones de viviendas a las que podían acceder, y una guía básica y práctica para participar en la ocupación de predios. Por esto, se dice que Provivienda “proporcionó a los destechados la manera de diseñar estrategias de sobrevivencia en la ciudad con recursos no monetarios como el saber ancestral, el apoyo mutuo, el tiempo disponible y la creatividad”¹⁶.

Desde su inicio como organización La Central se ha preocupado por conseguir vivienda a los más necesitados, ha comprado lotes, llevado a cabo procesos de concertación con el Estado, incursionando en participaciones electorales, generando programas de crédito de vivienda y brindando asistencia técnica para legalizar y adjudicar planes de vivienda. Actualmente posee seccionales en varias ciudades, cuenta con distintos programas de recuperación de tierras para trabajadores y personas que no pueden acceder fácilmente a viviendas.

HISTORIA DE CONSTRUCCIÓN DE UN BARRIO

Antiguamente, el lote que en la actualidad ocupa el Policarpa era habitado por comunidades Chibchas¹⁷ de la Sabana de Bogotá. En la colonia, este terreno se llamó Tres Esquinas debido a su ubicación entre el río Fucha y el territorio de La Hortúa, su importancia radicaba en su localización. Allí se ubicó una hacienda, luego un teñidero de telas y un molino, una fábrica de pólvora y finalmente, en 1927, el Hospital San Juan de Dios. A mediados del siglo XX las tierras pasan a Zoraida Cadavid, quien las dona a la Beneficencia de Cundinamarca. La Beneficencia los da en forma de pago al ICT que los dejó abandonadas por muchos años.

La primera toma sobre el muro. 1961

El lote se comienza a ocupar en 29 de junio de 1961. En la noche, algunos integrantes de Provivienda llevaron a cabo la construcción del primer rancho,

[16] María Elvira Naranjo, “Colonos, comunistas, alarifes y fundadores en Colombia: una historia de la Central Nacional Provivienda CENAPROV (1959 - 2016)” (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2017), 106, <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/80889>.

[17] Los Chibchas fueron una comunidad indígena que habitaron las Sabana de Bogotá, pertenecientes a la civilización muisca. Aquí nos referimos específicamente al grupo de los Chisbativas una de las comunidades Chibchas más importantes en Bogotá.

el de Rosa¹⁸. Antes se había decidido cómo debía ser la construcción de la caseta; un monoespacio habitacional. Cuando llegaron, limpiaron el lugar que estaba pegado al muro del hospital.

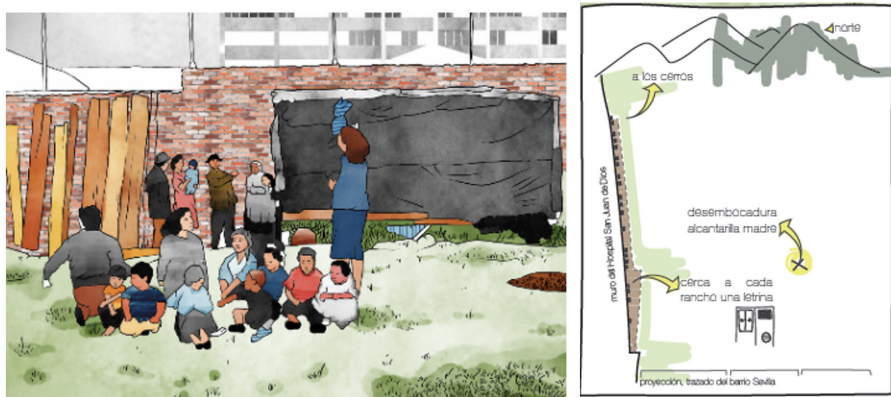


Figura 3. Policarpa 1961, primeros ranchos sobre el muro del hospital y su distribución en el lote. Ilustración de Cristian Castañeda y Katherin Triana.

Para levantar el rancho eran necesarios materiales que fueran de fácil ensamblaje como paroy¹⁹, tablas, cartones, tejas, puntillas, alambres; eran baratos y fáciles de transportar²⁰. También se debía contar con cinco palos: se ponía uno en cada esquina y otro para formar la puerta, después se hacía un encierro con tablas, cartones o paroy. Para el techo, se ponía una esterilla de guadua y paroy para que no se hundiera, o se hacía una estructura con palos como vigas, se colocaban tejas y encima se ponían ladrillos o llantas²¹.

Rosa sabía qué contestarle a la policía y cómo debía actuar en caso de que le tumbaran el rancho. Los miembros de Provivienda la visitaban frecuentemente

[18] Departamento Administrativo de Acción Comunal, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá, *Bogotá Historia Común. Trabajos ganadores II concurso de historias barriales y veredales* (Bogotá: Imprenta Distrital de Bogotá, 1998), 25, <https://bhc2.secretariageneral.gov.co/home/sites/default/files/202309/Bogota%CC%81%2C%20historia%20comu%CC%81n.%20Trabajos%20ganadores%201998.pdf>.

Rosa Quintero de Buenaventura era una afiliada a la Central Provivienda, antes de la toma vivió en un inquilinato con sus hijos en el barrio Buenos Aires.

[19] El paroy es un material parecido a la tela asfáltica pero su calidad es menor.

[20] Departamento Administrativo de Acción Comunal, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá, *Bogotá Historia Común*.

[21] Katherin Triana, "La Revolución de la Vivienda. Transformaciones del modo de habitar en el barrio Policarpa Salavarría en Bogotá" (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2020), <https://repositorio.unal.edu.co/items/dd6a81c0-0689-4784-a9f4-7c1c10f7703e>.

para revisar el lote y planificar futuras ocupaciones. Dos meses después llegaron más familias. La construcción de los otros ranchos se hizo en desorden, y no se ocupó la totalidad del muro. Cada rancho tenía su propia letrina, iluminaban con velas y el agua se recogía de vecinos.

Se instauraron ciertos modos de habitar propios de la ocupación: comer y cocinar en comunidad fuera de los ranchos para prevenir incendios y compartir la comida. Se crearon lazos de vecindad dado que los espacios sociales y comunitarios se dieron al exterior, haciendo del espacio público una extensión del espacio social de la vivienda.

Tomas en el centro. 1961-1962

Al no tener el apoyo del muro, las construcciones se transformaron, ya no se podían unir con puntillas para evitar el ruido y alertar a los policías. Esta vez usaron más palos para la estructura. La manzana central fue diseñada por Provivienda, demarcando el sitio que ocuparía la primera caseta; ellos debían resistir aún más, pues si lograban quedarse sería un buen indicio para seguir ocupando²².

Se asignaron voluntarios y tareas específicas a cada persona para terminar rápido: unos abrían los huecos y enterraban los palos, otros cortaban y amarraban alambres, otros colocaban la madera y otros recubrían el rancho. De esta manera se fue conformando la manzana de los fundadores, la única en su clase ya que albergaba otro tipo de actividades socioculturales gracias a su configuración. Las ocupaciones no se hicieron de forma masiva, los ranchos se alzaban en las noches cuando no había vigilancia. Primero se ocuparon las esquinas de la manzana para darle forma y después se iban llenando espacios. Para octubre del 61 ya había muchos ranchos regados, lo cual alarmó al ICT quien controló el lugar para evitar construcciones²³ (Arango 1986).

[22] Arango, *La lucha por la vivienda en Colombia*.

[23] Arango, *La lucha por la vivienda en Colombia*, 35.



Figura 4. Policarpa 1961-62, primeros ranchos en el centro del lote y su distribución. Ilustración de Cristian Castañeda y Katherin Triana.

Se alzaron letrinas comunitarias sobre la quebrada. Cada familia debía aportar cinco pesos para su construcción y mantenimiento. Esto reforzó los lazos comunitarios y la idea de extender las funciones de la casa hacia el exterior. Finalizando noviembre del 61 se termina la manzana de los fundadores y en el 62 se le da nombre a la ocupación: Policarpa Salavarrieta, en honor a las mujeres luchadoras del barrio.

Crecimiento entre 1962-1963

La toma de terrenos avanzó para completar el espacio que había entre las cuadras centrales y el muro, haciendo que fuera difícil controlar la llegada de familias. Como el barrio ya había crecido bastante, la Central dio vía libre para que los que quisieran transformaran sus casas, las construyeran en material (ladrillo, concreto o bloque). Esta situación generó más disputas con las autoridades pues decomisaban los materiales de construcción. Por esta razón se acordaron estrategias para facilitar la llegada de material: grupos de personas listos para descargar rápido, proteger a los choferes y evitar que los detuvieran²⁴.

[24] Departamento Administrativo de Acción Comunal, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá, *Bogotá Historia Común*.



Figura 5. 1962-63, crecimiento y mejoramiento de unidades habitables. Ilustración de Cristian Castañeda y Katherin Triana.

Existieron varias formas para construir casas: préstamos de vivienda, algunos donaban ladrillos o cualquier material que sobrara de otras casas. Estas construcciones se hicieron según las necesidades de cada familia. Así se comenzaron a hacer cimentaciones improvisadas y a subir muros. Se construyeron espacios como la sala, una habitación, un baño y una cocina convirtiendo el rancho en unidad habitable²⁵. La aparición de espacios como la cocina no rompió la costumbre de cocinar o comer fuera.

Se produjeron procesos de coexistencia entre unidades habitables y ranchos, haciendo más evidente la conformación de las manzanas, el hecho de la forma construida marcaba un orden y forma definida. El aumento de habitantes cambió ciertas condiciones en el barrio, por ejemplo, las letrinas fueron insuficientes por lo cual cada familia debía encargarse de este servicio (Triana 2020).

[25] Departamento Administrativo de Acción Comunal, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá, *Bogotá Historia Común*, 58.

Ocupar el sur. 1964

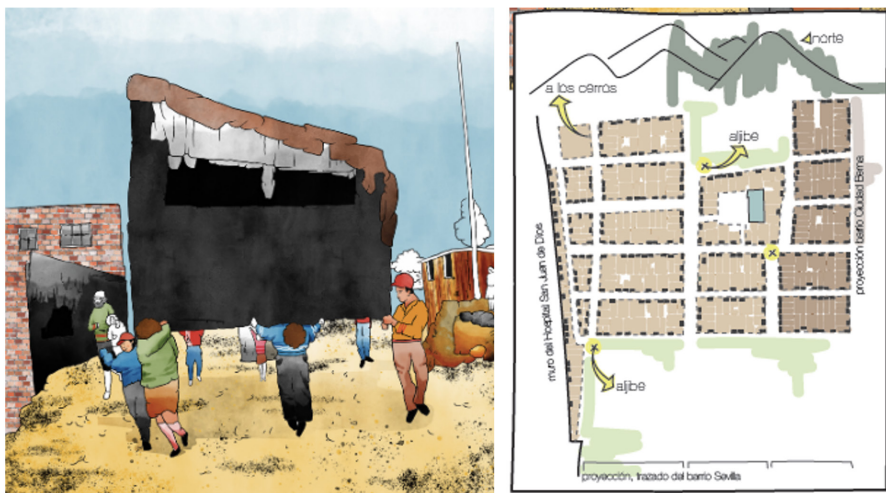


Figura 6: Policarpa 1964, casetas andantes y crecimiento hacia el sur: Ilustración de Cristian Castañeda y Katherin Triana.

En esta época se cambió el sistema de construcción de las casetas y ocupación de los lotes. Toda la información se llevaba con cautela y se designaban ocupaciones masivas en fechas importantes. Para estas tomas se utilizó una estrategia novedosa conocida como “las casetas andantes”. Las casetas se armaban con tela asfáltica o paroy y su estructura era de palos de madera, en el interior de los lotes ya ocupados, y después se transportaban a hombro para ocupar un nuevo terreno. La táctica consistía en que cada caseta estaría ocupada por cuatro personas y a una señal específica se levantarían y caminarían hacia los terrenos a ocupar²⁶. Se hicieron varias tomas sobre la Carrera Décima y con el inicio de la construcción del barrio Ciudad Berna se vio la oportunidad perfecta para terminar de ocupar el lote hacia el sur llegando a las 450 familias²⁷.

[26] Julia Valera, *Barrio Policarpa Salavarría: historia de un lote*. Bogotá: Santafé de Bogotá, 1997. 31.

[27] Triana, “La Revolución de la Vivienda.”



Figura 7. Policarpa 1965, obtención de servicios públicos y crecimiento al occidente. Ilustración de Cristian Castañeda y Katherin Triana.

Para el 65 la prioridad fue el mejoramiento de las redes existentes y la obtención de los servicios con los que no se contaban. Con la construcción del Ciudad Berna se instaló una red de acueducto que serviría para acceder al servicio en el Policarpa. Se hizo una rápida colecta para comprar materiales, se cerraron algunas calles y se trabajó en la tubería madre. Según ordenes de Provienda se excavó y se hizo una conexión improvisada; pronto se instaló una pila pública con agua potable. El mismo proceso se hizo con el tubo que pasaba por la Carrera Décima. A los dos meses en una de las casas del barrio por fin tenía el servicio²⁸.

Los esfuerzos se centraron en obtener recursos para mejorar el barrio y construir equipamientos, terminar de montar los servicios y la construcción de una escuela. Se propuso la toma de un puesto de policía que había en el barrio y la construcción de dos salones en la casa cultural; con ayuda de profesores de la U. Pedagógica se instauraron dos años de primaria que no fueron válidos debido a que la escuela no estaba aprobada por el distrito.

A finales de año se cambió el plano urbanístico del barrio. El Policarpa ya era muy grande y aún tenía terrenos que se debían ocupar, solo un pequeño lote cercano a la Carrera Décima se dejó como zona verde²⁹.

[28] Departamento Administrativo de Acción Comunal, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá, *Bogotá Historia Común*, 67–68.

[29] Triana, “La Revolución de la Vivienda.”

Viernes Santo Sangriento. 1966

Comenzando el año 66 la Central acordó ayudar con las invasiones en otros barrios, uno de ellos era el Country Sur. Esta ocupación no fue exitosa y las personas fueron dispersadas hacia el norte y al Policarpa. Estas familias se alojaron en la casa cultural del barrio. Un mes después, Provivienda decidió otorgarles lotes a las 200 familias en los terrenos libres. Para esto se elaboraron planos donde se proyectaban las manzanas y se distribuyeron los lotes, se armaron y enumeraron las casetas, y se asignaron lotes por familia.

En vez de ocupar de noche, se decidió hacerlo de día, aprovechando la hora de cambio de guardia. Se pactó hacer la ocupación el 8 de abril, viernes santo, a las 11:40 a.m. Se citó una asamblea a las 10:30 a.m. para dar orientaciones hasta la hora de ocupar. Cuando se dio la orden, todos cumplieron con las actividades asignadas³⁰.

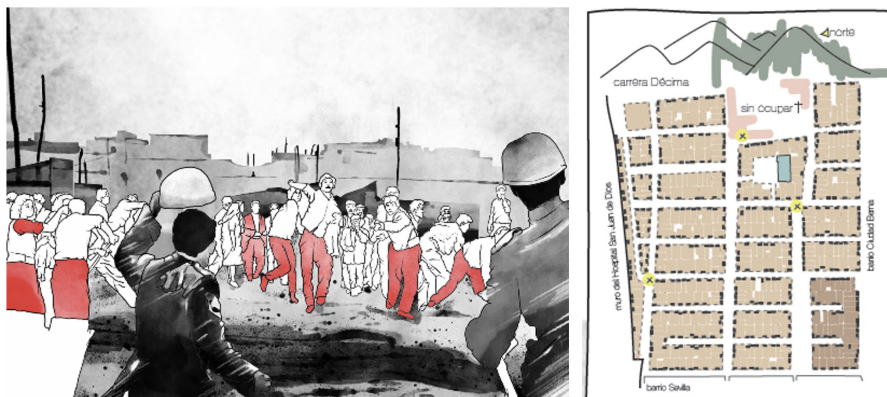


Figura 8. *Viernes Santo Sangriento, 8 abril de 1966.* Ilustración de Cristian Castañeda y Katherin Triana.

A las 2:00 p.m. comenzó a llegar la policía y se organizaron alrededor del barrio, reforzando especialmente el sitio de la nueva ocupación. A las 3:00 p.m. comenzó una batalla; por un lado, la policía daba ordenes de desalojar; por el otro, Provivienda daba ordenes de seguir en pie de lucha. El objetivo era sacar a los nuevos ocupantes rompiendo casetas y prendiéndoles fuego. La gente del barrio, con las herramientas que tenían a la mano, sacaron a la policía. Luego entraron los gaseadores y escuderos quienes disparaban bombas lacrimógenas, algunos habitantes lograron devolver las bombas afectando a los policías

[30] Naranjo, *Cincuenta años del barrio Policarpa Salavarría*.

también. Finalmente se dio la orden de disparar fusiles hiriendo a niños, mujeres y matando a una persona³¹ (Departamento admón. Acción Comunal 1998).

Se decía que el Policarpa parecía un infierno y la noticia se extendió rápidamente por toda la ciudad. Mucha gente llegó al barrio, simpatizantes del movimiento de la vivienda, médicos, periodistas, estudiantes de la Nacional, quienes también empezaron a confrontar a los policías. A las 6:00 p.m. se dio la orden de retirada. Lo ocurrido hizo que los habitantes del barrio declararan públicamente que no aceptarían otra solución más que quedarse definitivamente (Arango 1986; Departamento admón. Acción Comunal 1998).

EL BARRIO DE HOY

Seguir creciendo para legalizarse

Después del Viernes Santo Sangriento se hicieron censos que mediante falsedades querían evidenciar que el barrio no contaba con buenas condiciones de habitabilidad. Por eso, profesionales de la Universidad Nacional ayudaron a demostrar lo contrario dando cuenta de la organización de las manzanas, las medidas de los lotes y las casas, y otras características que dejaron de lado la idea del barrio como tugurio. En 1970 los habitantes seguían mejorando sus unidades habitables, dejaron de lado los ranchos y empezaron a consolidar las construcciones y manzanas, se generó un paramento definido y tomó un carácter más urbano³².

[31] Departamento Administrativo de Acción Comunal, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá, *Bogotá Historia Común*.

[32] Departamento Administrativo de Acción Comunal, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá, *Bogotá Historia Común*.



Figura 9. Transformación 1970, transformaciones y el inicio del comercio. Ilustración de Cristian Castañeda y Katherin Triana.

Se levantaron otras habitaciones o espacios de comercio que se arrendaron para tener más ingresos; a partir de este momento la unidad habitable se convierte en una herramienta de asenso económico y social. En ocasiones estas construcciones se hacían por dentro de los ranchos, o se comenzaban al lado; se hacían las bases, luego se alzaban paredes y por último se ponían las tejas, cuando no había dinero para una plancha. Para lograr este mejoramiento se organizaron todo tipo de colectas para apoyar económicamente y con materiales a las familias³³.

Se abrieron tiendas y diversos locales comerciales, que, con la apertura de la carrera Décima, lograron consolidar un carácter. Pero este comercio solo respondía a las necesidades primarias del barrio (panaderías, zapaterías, sastrerías). La confección apareció como una actividad importante, pues muchas mujeres la desarrollaban y salían a vender sus productos.

Otras formas de autogestión fueron los bazares, las fiestas, la venta de alimentos y ropas, con ellos se continuó el alcantarillado, pavimentos de calles y andenes. Para 1974 Mario Upegui, dirigente de Provivienda, consigue la telefonía y mejora las condiciones de la electricidad, acueducto y alcantarillado. A finales de los ochenta el ICT comenzó a escriturar los lotes, otorgándolos por posesión de las unidades habitables que se habían construido, cobrando una cuota simbólica a cambio de la entrega de las escrituras³⁴.

[33] María Elvira naranjo, *Cincuenta años del Policarpa* (Bogotá: Impresol Ediciones, 2013), 102.

[34] Triana, "La Revolución de la Vivienda."

Comercio textil y nuevos cambios

Para 1986 y mediante la Resolución 217 del mismo año se declaró al Policarpa como barrio legal³⁵ (Documento legal del 22 de noviembre 1986, archivo Centro no 1). Debido a eso el modelo comunitario que proponía cobró gran renombre y para 1990 se veía como exitoso y llamaba la atención de los gobiernos. Gracias a este modelo nacieron otros barrios en Bogotá y fuera de ella, amparados por Provivienda³⁶.

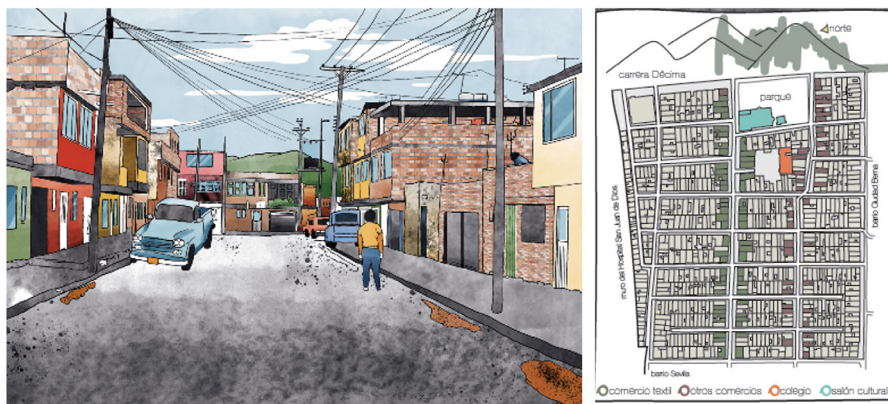


Figura 10. *Cambios 1980-90, transformaciones y la consolidación del comercio textil.* Ilustración de Cristian Castañeda y Katherin Triana.

Con la legalización, las dinámicas económicas al interior se consolidaron permitiendo al comercio crecer y fortalecerse. Su ubicación le hizo fácil la entrada de habitantes flotantes y compradores de insumos. Estas nuevas dinámicas transformaron los modos de vida al interior de las unidades habitables y al exterior en lo urbano. Para 1991 se construyó e inauguró el colegio Jaime Pardo Leal; también se concretó la construcción de una nueva casa cultural y se otorgó el servicio de recogida de basuras³⁷.

El mejoramiento de la economía permitió que la materialidad de las unidades mejorara en el interior y exterior; se observa cómo un almacén se hace más grande, luego se abrieron más, hasta el punto de formar toda una industria que afectó la dinámica comercial y de vivienda. Los negocios

[35] Documento legal, 22 de noviembre de 1986, Archivo documental del Centro no. 1 barrio Policarpa Salavarrieta, Bogotá.

[36] Alcaldía local Antonio Nariño, *Policarpa 50 años*.

[37] Naranjo, *Cincuenta años del barrio Policarpa Salavarrieta*. Triana, "La Revolución de la Vivienda."

pequeños de barrio fueron desplazados por grandes tiendas y fábricas de telas. Al integrar estas nuevas prácticas comerciales, las unidades habitables crecen en altura y las fachadas se cubren con diversos materiales. Se insertó un aspecto multifuncional a la unidad habitable sirviendo como resguardo y priorizando la dinámica comercial.

Se renovaron las antiguas construcciones para generar unas de mayor altura con los cambios estructurales necesarios. Algunos locales eran manejados por los dueños de las casas y al ver que la ganancia iba en aumento preferían alquilar las propiedades en su totalidad para el negocio textil. Este boom comercial hizo que muchos de los habitantes iniciales salieran del barrio para administrar sus negocios desde afuera. El comercio de telas comenzó a romper con los esquemas sociales y comunitarios que se habían establecido al principio³⁸. El cierre del Hospital San Juan de Dios en 1999 también afectó profundamente al Policarpa³⁹.

Renovación urbana y especulación de la unidad habitable

A diferencia de lo que sucede en otras zonas, el comercio en el barrio no está monopolizado por un gran dueño. Debido a su estructura política y social, la actividad comercial está equitativamente distribuida, pues se trata de un proceso colectivo que procuraba el bienestar para los comerciantes, arrendatarios y dueños de unidades habitables.

Cuando el comercio textil se tomó las calles principales, surgió cierto decaimiento en la vida barrial. Se da otro fenómeno importante para la distribución del barrio y las construcciones: la subdivisión predial. El barrio se comenzó a densificar, cada día van en aumento los procesos de desenglobe de propiedades, licencias y permisos de construcción para levantar unidades dedicadas exclusivamente al comercio y sus servicios complementarios. Los frentes comunes de las casas se cambiaron por fachadas de vidrio y otros materiales que responden al comercio; por ejemplo, las pequeñas puertas de acceso a las viviendas ahora son grandes portones y rejas propios de locales comerciales⁴⁰.

[38] Naranjo, *Cincuenta años del barrio Policarpa Salavarrieta*, 77.

[39] Naranjo, *Cincuenta años del barrio Policarpa Salavarrieta*. Triana, "La Revolución de la Vivienda."

[40] Triana, "La Revolución de la Vivienda."



Figura 11. Renovación urbana 2000, boom del comercio textil. Ilustración de Cristian Castañeda y Katherin Triana.

Los espacios se redujeron al mínimo habitable, pues el objetivo ya no era habitar. La función vivienda se vio relegada por la función comercio. Las redes de servicios necesitan adecuaciones; el problema es que algunos no quieren mejorarlas porque esto implicaría pagar un poco más⁴¹. No obstante, hay muchos que aún luchan por el barrio y se niegan a perder eso por lo que con tanto esfuerzo trabajaron sus padres, muchas de las cosas que se aprenden de generación en generación se niegan a morir y le ha valido al Policarpa su existencia hasta el día de hoy.

El futuro

Sobre el futuro del Policarpa se plantean dos hipótesis. La primera propone que el barrio comienza a decaer porque llegó a su límite urbano, arquitectónico y habitable. Ha explotado al máximo sus terrenos y unidades habitables de acuerdo con la actividad comercial y ya no hay forma de sacarle más provecho. Se fortalecen sentimientos como el desapego y despreocupación, haciendo que decaiga las condiciones urbanas. La subdivisión extensiva de lotes desplazará de forma definitiva a sus habitantes perdiendo así los modos de habitar que lo hacen tan particular. Llegará un punto donde el comercio deje de ser la respuesta y se comience a buscar otras alternativas, haciendo que las personas vendan y se vayan. Esto permitirá a los especuladores de la tierra e incluso el mismo gobierno retomar estos terrenos para aprovecharlos en su beneficio.

[41] Relato de la dirigente Ana Castellanos. Historia de vida, Bogotá, 4 febrero de 2019.

La segunda, es que, si la idea de que no se colonizó el territorio para vivir, sino que a través de los años las familias se han organizado para generar procesos de movilización, formación y asociación, lo que resultó en el nacimiento y consolidación, no solo de un barrio, sino de un movimiento social que permitió el asentamiento definitivo del Policarpa y sus habitantes sigue vigente, el destino favorecerá los aspectos económicos y sociales. El fortalecimiento de las ideas de solidaridad y lucha en las nuevas generaciones permitirá que por más cambios que traiga el comercio, este conserve sus características socioculturales. La idea del comercio y la fuerza que ha conseguido no permitirán su desaparición, pues se ha consolidado como un punto importante de venta de telas. El comercio seguirá transformando al barrio y le dará vida.

DE LOS MODOS DE HABITAR⁴²

La historia de ocupación y consolidación del Policarpa provee un marco de validación para la conceptualización propuesta de los modos de habitar y la unidad habitable. Lejos de ser meros conceptos teóricos, estas definiciones cobran sentido al analizar las prácticas cotidianas, las transformaciones arquitectónicas y las dinámicas sociales que definieron la identidad del barrio. El Policarpa, como caso de estudio de un modelo de ocupación no convencional, demuestra cómo la vivienda no es solo un objeto arquitectónico; también, el resultado de un proceso colectivo y cultural.

La dimensión social del habitar se manifestó de manera palpable en las prácticas comunitarias que surgieron de las condiciones iniciales del barrio. La actividad de cocinar en comunidad, por ejemplo, ilustra como los modos de habitar responden a las limitaciones físicas de la vivienda. En las primeras etapas, la precariedad de los ranchos y la falta de servicio llevó la vida doméstica al espacio público. Los fogones y braseros en las esquinas, las comidas compartidas y los bazares para financiar mejoras del barrio son manifestaciones directas de cómo el acto de habitar se volvió un hecho colectivo de supervivencia y solidaridad. Con la consolidación de las unidades habitables, esta tradición no desapareció, se transformó. Las celebraciones callejeras y la persistencia de los bazares demuestran que, si bien la estructura se mejoró, el hábito de compartir y cohabitar el espacio externo sigue siendo un pilar en la identidad del barrio. La evolución de estas prácticas socioespaciales refuerza la idea de que los modos de habitar son dinámicos, se adaptan a las circunstancias

[42] Gracias a las historias de vida y conversaciones con Ana Ruth Castellanos, Edilma y su esposo, Federico Valero y Ángel Amariles realizadas entre febrero y agosto del 2019, es que se entienden de manera más amplia los modos de habitar presentes en el Policarpa y se complementa su historia de conformación y consolidación.

y son capaces de perdurar a través del tiempo, incluso cuando las condiciones materiales cambian.



Figura 12. *Mujeres del Policarpa en protesta por el derecho a la vivienda digna en Bogotá. Ilustración de Cristian Castañeda.*

La concepción de la unidad habitable se ve igualmente enriquecida por la evidencia del Policarpa. En el barrio, la autoconstrucción y autogestión propiciaron una flexibilidad funcional que permitió a las unidades transformar su uso primario. El papel de la mujer, en particular, ejemplifica esta transformación. Al igual que la heroína que da nombre al barrio, las mujeres fueron protagonistas en la lucha por la vivienda. Sus unidades habitables se convirtieron en espacios multifuncionales donde no solo se cuidaba de la familia, también se lideraban reuniones políticas, se impartían clases a los niños y se desarrollaban actividades económicas. El taller de costura, el pequeño restaurante o la tienda no fueron añadidos accidentales, más bien, son componentes esenciales de la unidad habitable. Esta multifuncionalidad, sumada a los procesos de subdivisión de los lotes, demuestra que la unidad habitable es un concepto que refleja la adaptación constante del espacio físico a las necesidades y dinámicas de sus ocupantes.

El éxito del modelo de ocupación del Policarpa y su resiliencia a lo largo del tiempo pueden ser rastreados en el legado intergeneracional de sus habitantes. Los valores de lucha, solidaridad y organización, aprendidos en la toma inicial y en las comisiones de niños pioneros, fueron transmitidos de una

generación a otra. Este proceso de herencia cultural y política demuestra que los modos de habitar no son actos aislados, son un ciclo continuo de aprendizaje y transmisión de saberes. Los pioneros de ayer, ahora adultos, enseñan a las nuevas generaciones cómo habitar no solo un espacio físico, sino también una identidad territorial forjada en la adversidad. Esto subraya la idea de que el barrio, más que un conjunto de edificios es un proyecto a largo plazo cuya viabilidad depende de la persistencia de sus modos de habitar colectivos.

La historia del Policarpa corrobora que el modo de habitar es un concepto holístico que abarca las transformaciones en la vida de las personas en relación con su espacio y su comunidad. A través de la cocina comunitaria, la multifuncionalidad de la unidad habitable, el rol protagónico de la mujer y la herencia de los pioneros se evidencia cómo la dimensión arquitectónica y urbana se moldea por las prácticas sociales y culturales. El barrio se presenta como un modelo de autoconstrucción y autogestión exitoso, porque su desarrollo no solo construyó casas, también construyó una identidad colectiva, donde el habitar es un acto de pertenencia, lucha, revolución y transformación constante.

CONCLUSIONES

El estudio del barrio Policarpa revela hallazgos cruciales que desafían las dicotomías tradicionales del análisis urbano. La narrativa del barrio desdibuja la rígida división entre lo formal y lo informal, demostrando que la complejidad de la urbanización va más allá de etiquetas superficiales. Lejos de ser un modelo de desorden y precariedad, este barrio se erige como un ejemplo exitoso y planificado de ocupación no convencional y autogestión comunitaria en Bogotá.

El análisis de su historia ha permitido identificar tres fases distintivas en su desarrollo: la apropiación organizada de los terrenos, la transformación progresiva de las unidades habitables e infraestructura, y la eventual legalización. Cada etapa, meticulosamente guiada por estrategias de planificación y organización comunitarias, revela una lógica de desarrollo tan definida como la de los barrios diseñados por entidades gubernamentales o privadas. La coherencia de su trazado urbano, que se integra de manera fluida con los barrios vecinos, es la prueba de que la informalidad no equivale a caos, sino que puede ser un vehículo de orden y resiliencia⁴³.

[43] Diego Romero y Katherin Triana, “Espacios comunitarios, espacios políticos. La Central Nacional Provienda y la construcción de los espacios abiertos en su modelo de ocupación en Bogotá,” *Dearq*, no. 33 (junio-diciembre 2022): 24–26, <https://doi.org/10.18389/dearq33.2022.03>.

En última instancia, se concluye que los modos de habitar fueron los precursores de todas las transformaciones en el Policarpa. Al estudiar cómo las personas habitaron sus espacios de manera individual y colectiva, se comprende que la unidad habitable evolucionó a partir de ideales políticos, económicos y sociales. Esta interconexión entre las prácticas de vida y la configuración arquitectónica y urbana fue lo que consolidó la identidad fuerte y definida del barrio. Sin la singularidad de estos modos de habitar, el Policarpa y sus unidades no serían lo que son hoy.

Estos hallazgos tienen amplias implicaciones para futuras investigaciones urbanas en Bogotá. El Policarpa sirve como un estudio de caso que ilustra los procesos habitables, arquitectónicos y urbanos que dieron forma al 70% del suelo suroriental y occidental de la ciudad⁴⁴. Por lo tanto, las futuras investigaciones se enfocarán en abandonar los análisis puramente estadísticos para dar paso a un estudio más profundo de los procesos de vida y las dinámicas humanas que impulsan la construcción y la transformación de las comunidades, su arquitectura y urbanidad⁴⁵.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaldía Local Antonio Nariño. *Policarpa 50 años (1961-2011)*. Bogotá: Fundación Creo en Ti Colombia, 2011.

Aldana, Efraín, Pedro Santana, y Hernán Suárez. “El paro cívico de 1981.” *Revista Controversia*, no. 101 (Noviembre 2018): 11-136. <https://revistacontroversia.com/index.php/controversia/article/view/467>.

Barrio Policarpa Salavarrieta : historia de un lote. Colombia: [s.n.], 1997.

Christopher Alexander, *Urbanismo y Participación. El caso de la Universidad de Oregón* Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1978 <https://es.scribd.com/document/472146838/Urbanismo-y-participacion-pdf>

Arango, Carlos. *La lucha por la vivienda en Colombia*. Bogotá: Ecoe, 1986. <https://biblioteca.ugc.edu.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=249982>.

[44] Triana, “La Revolución de la Vivienda,” 134.

[45] En ese sentido, también se busca entender cómo el modelo de ocupación del Policarpa es replicado por Provivienda en el desarrollo de otros barrios en Bogotá y a lo largo del país.

Carvajalino, Hernando. “La experiencia bogotana: del barrio obrero al lote con servicios.” *Urbanismos-Instituto de Estudios Urbanos, Revista de Arquitectura*, no. 15 (Septiembre 2013): 120-130. <https://revistadearquitectura.ucatolica.edu.co/article/view/41/96>.

Castellanos, Ana Ruth. Relato de historia de vida, Bogotá, 4 de febrero del 2019.

Clichevsky, Nora. “Algunas reflexiones sobre informalidad y regularización del suelo urbano.” *Bitácora Urbano Territorial* 14, no. 1 (Enero-Junio 2009): 63-88. https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18508/pdf_36.

Departamento Administrativo de Acción Comunal, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá. *Bogotá Historia Común. Trabajos ganadores II concurso de historias barriales y veredales*. Bogotá: Imprenta Distrital de Bogotá, 1998. <https://bhc2.secretariageneral.gov.co/home/sites/default/files/202309/Bogota%CC%81%2C%20historia%20comu%CC%81n.%20Trabajos%20ganadores%201998.pdf>.

Documento legal. 22 de noviembre de 1986. Archivo documental del Centro no. 1 barrio Policarpa Salavarrieta, Bogotá.

García, Oscar, y Aura Mena-De La Cruz. “La organización informal, ¿expresión de cultura?” *Desarrollo Gerencial* 12, no. 2 (Julio-Diciembre 2020): 1-23. <https://revistas.unisimon.edu.co/index.php/desarrollogerencial/article/view/4488>.

López, Walter. “La informalidad urbana y los procesos de mejoramiento barrial.” *Arquitectura y Urbanismo* 37, no. 3 (Agosto-Noviembre 2016): 27-44. <https://www.redalyc.org/journal/3768/376849417002/html/>.

Naranjo, María Elvira. *Cincuenta años del barrio Policarpa Salavarrieta*. Bogotá: Impresol Ediciones LTDA, 2013. https://www.goodreads.com/author/show/15307587.Mar_a_Elvira_Naranjo_Botero.

Naranjo, María Elvira. “Colonos, comunistas, alarifes y fundadores en Colombia: una historia de la Central Nacional Provivienda CENAPROV (1959 - 2016).” Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2017. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/80889>.

Pasca, Laura. “La concepción de la vivienda y sus objetos.” Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid, 2014. https://www.ucm.es/data/cont/docs/506-2015-04-16-Pasca_TFM_UCM-seguridad.pdf.

Romero, Diego, y Katherin Triana. “Espacios comunitarios, espacios políticos. La Central Nacional Provivienda y la construcción de los espacios abiertos en su modelo de ocupación en Bogotá.” *Dearq*, no. 33 (Junio-Diciembre 2022): 21-32. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/dearq/article/view/3443/2462>.

Saldarriaga, Alberto. *Hábitat y arquitectura en Colombia. Modos de habitar desde el prehispánico hasta el siglo XIX*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2016. https://www.utadeo.edu.co/files/node/publication/field_attached_file/pdf-habitat_y_arg_pag.pdf.

Saldarriaga, Alberto. “¿Cómo se habita el hábitat? Los modos de habitar.” *Procesos Urbanos* 22-23, no. 6 (Diciembre 2019): 23-33. <https://revistas.cecaredu.co/index.php/procesos-urbanos/article/view/454>.

Sánchez, Leandro. “Aproximación al barrio Policarpa Salavarrieta por medio de la organización social CENAPROV (Bogotá), 1961-1970.” *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 23, no. 2 (Abril 2018): 223-256. https://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-20662018000200223.

Torres, Alfonso. *La ciudad en la sombra. Barrios y luchas populares en Bogotá 1950 - 1977*. Bogotá: Universidad Piloto de Colombia, 2013.

Triana, Katherin. “La Revolución de la Vivienda. Transformaciones del modo de habitar en el barrio Policarpa Salavarrieta en Bogotá.” Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2020. <https://repositorio.unal.edu.co/items/dd6a81c0-0689-4784-a9f4-7c1c10f7703e>.

Diego Salcedo-Fidalgo

ORCID: 0000-0001-7635-7039

dsalcedof@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

<https://ror.org/059yx9a68>

Historiador del arte, curador e investigador independiente. Doctor en Arte y Arquitectura por la Universidad Nacional de Colombia, con formación en Museología (Universidad de Valladolid) e Historia del Arte (Université de Montréal). Su trabajo se centra en el arte colombiano y latinoamericano, los afectos queer, los archivos artísticos, la museología crítica y los estudios visuales. Fue curador de la exposición Lorenzo, no como los otros en el Museo Nacional de Colombia, y desarrollo proyectos académicos y editoriales basados en enfoques críticos y afectivos de la historia del arte y la curaduría.

Artículo recibido el 17 de junio, devuelto para revisión el 30 de julio de 2025.

Aceptado el 19 de agosto de 2025.

DOI: 10.15446/ensayos.v27n45.121678

Itinerarios teóricos de los afectos: filosofía, estudios culturales y teoría queer para una historia de artistas colombianos

RESUMEN

Este artículo presenta un recorrido teórico-crítico que traza los itinerarios del afecto desde la filosofía clásica hasta la teoría queer, con pasos por la psicología, las neurociencias, las ciencias sociales y los estudios culturales y visuales. Su propósito es ofrecer un marco conceptual que muestre cómo los afectos —en particular aquellos considerados socialmente negativos, como la vergüenza, el duelo o el rechazo— inciden en la configuración de subjetividades disidentes y en la producción y recepción del arte. El texto sostiene que los afectos operan como fuerzas de orientación que modelan percepciones, vínculos y narrativas, y permiten lecturas críticas donde lo sensible, lo biográfico y lo político se entrelazan. Desde esta perspectiva, se plantea repensar la historia del arte en clave afectiva, que reconozca marcas de afecto en obras y archivos y amplíe el canon hacia experiencias y contextos históricamente marginalizados, con especial atención al ámbito latinoamericano.

Palabras clave

afectos; historia del arte latinoamericano; prácticas artísticas; resistencias estéticas; subjetividades disidentes; teoría queer

Theoretical Itineraries of Affect: Philosophy, Cultural Studies, and Queer Theory for a History of Colombian Artists

ABSTRACT

This article presents a theoretical and critical overview that traces the itineraries of affect from classical philosophy to queer theory, including psychology, neuroscience, the social sciences, and cultural and visual studies. Its purpose is to offer a conceptual framework that shows how affects—particularly those considered socially negative, such as shame, grief, or rejection—shape the configuration of dissident subjectivities as well as the production and reception of art. The text argues that affects operate as orienting forces that shape perceptions, relationships, and narratives, and allow for critical readings where the sensible, the biographical, and the political intersect. From this perspective, it proposes rethinking art history through an affective lens that recognizes marks of affect in artworks and archives and expands the canon to include experiences and contexts that have been historically marginalized, with special attention to the Latin American context.

Keywords

affects; Latin American art history; artistic practices; aesthetic resistances; dissident subjectivities; queer theory

Itinerarios teóricos de los afectos: filosofía, estudios culturales y teoría queer para una historia de artistas colombianos

Theoretical Itineraries of Affect: Philosophy,
Cultural Studies, and Queer Theory for a History
of Colombian Artists

Diego Salcedo-Fidalgo
Universidad Nacional de Colombia

INTRODUCCIÓN

El presente texto propone revisar la aproximación teórica sobre los estudios del afecto, en diálogo con los estudios visuales y la teoría queer, con el fin de aportar un marco conceptual que permita pensar prácticas artísticas que reúnen subjetividades disidentes. El punto de partida es una pregunta sobre cómo los aportes de los estudios afectivos, visuales y queer pueden enriquecer las formas de abordar la historia del arte desde una mirada sensible a experiencias emocionales, a las agencias del cuerpo y a las marcas subjetivas que los artistas dejan en sus obras. Esta pregunta adquiere relevancia en contextos donde ciertas subjetividades, como las queer, han sido históricamente marginalizadas por los discursos dominantes del arte. En este marco, interesa poner a prueba estas perspectivas en diálogo con los procesos creativos y vitales de tres artistas colombianos contemporáneos —Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero—. En el contexto colombiano, donde la historiografía del arte ha privilegiado la violencia política y el conflicto armado, este enfoque complementa ese énfasis al situar los afectos queer como dimensión central de análisis.

El texto se organiza como un itinerario que recorre desde la filosofía clásica hasta la teoría queer, pasando por la psicología y las neurociencias, las ciencias sociales, los estudios culturales y los estudios visuales. Entendiendo este recorrido como un mapa teórico útil para pensar la relación entre afecto, imagen e identidad, especialmente en aquellas aproximaciones que reconocen en lo abyecto, lo íntimo, lo marginal o lo no normativo potencias críticas y políticas. Este itinerario no es un fin en sí mismo, sino un andamiaje que permite situar y comprender de manera distinta las prácticas de Jaramillo, Arias y Salguero, cuyas trayectorias artísticas hacen visible la densidad afectiva de lo queer en el contexto colombiano.

A través de esta revisión se busca mostrar que los afectos no se reducen a reacciones individuales, sino que funcionan como fuerzas que orientan percepciones, vínculos y narrativas, configurando modos de subjetivación que se expresan en la práctica artística. La intención es poner en relación tradiciones de pensamiento diversas para comprender el papel de los afectos en la historia del arte y su potencia de abrir lecturas más sensibles y críticas de la producción artística, en especial cuando se trata de prácticas que surgen de experiencias y subjetividades disidentes. En este sentido, los casos de Jaramillo, Arias y Salguero funcionan como un laboratorio para examinar cómo los afectos atraviesan tanto la producción como la recepción del arte.

A lo largo del texto se propone un recorrido que se organiza en cuatro momentos principales: en primer lugar, los antecedentes de los estudios sobre los afectos en la filosofía, la psicología y las ciencias sociales; en segundo lugar, los aportes del giro afectivo que emergió en las ciencias sociales en los años noventa; en tercer lugar, la relación entre estos desarrollos y los estudios visuales, así como sus implicaciones para la historia del arte; y, finalmente, la manera en que la teoría queer ha problematizado la experiencia afectiva en diálogo con prácticas artísticas disidentes. Este itinerario no es un fin en sí mismo, sino un cimiento para situar y comprender de otro modo el marco teórico desde el cual se examina las producciones artísticas de Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero, cuyas trayectorias permiten situar en el contexto colombiano debates globales sobre afecto, visualidad y disidencia sexual. En otras palabras, los cuatro momentos no solo trazan un mapa de ideas, sino que también orientan modos concretos en los que estos artistas articularon sus afectos y experiencias queer en sus procesos creativos.

RAÍCES DEL AFECTO: DE LA FILOSOFÍA A LAS CIENCIAS DE LA MENTE

El interés por los afectos tiene raíces profundas en la filosofía clásica. Aristóteles, en su *Retórica*, analiza cómo emociones como la ira, el miedo, la compasión o la vergüenza pueden ser movilizadas con fines persuasivos.¹ En la *Ética a Nicómaco*, examina la función de las emociones en la configuración del carácter moral y en la consecución de la *eudaimonía*, otorgándoles un lugar central en la conducta humana como parte esencial de la ética.²

[1] Aristóteles, *Retórica* 1378a-1378b (Madrid: Alianza Editorial, 2002).

[2] Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1097b-1098a, trad. Julio Pallí Bonet (Barcelona: Gredos, 2014); *Retórica*, trad. Quintín Racionero (Madrid: Alianza Editorial, 2002).

Platón, por su parte, reflexiona sobre el papel de los afectos en la organización social y la vida interior. En *La República* y en el *Fedro*, destaca cómo las emociones atraviesan tanto la vida política como la formación del alma.³

En la modernidad, Baruch Spinoza ofrece una de las elaboraciones más influyentes sobre el afecto en su obra *Ética*. Para él, las emociones no surgen de manera espontánea, sino de la interacción entre la mente y los estímulos externos. Su distinción entre afectos activos y pasivos resultó decisiva y marcó una tradición de pensamiento que llega hasta nuestros días.⁴ Esta concepción temprana del afecto como fuerza que orienta la acción permite, siglos después, abrir lecturas sobre cómo artistas como Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero plasmaron en sus obras experiencias vitales de deseo, dolor o resistencia.⁵

La influencia de Spinoza es sustancial para pensadores posteriores como Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes reelaboran su noción de afecto dentro de una filosofía de la diferencia y de la multiplicidad⁶. Para ellos, el afecto no se limita al sujeto humano ni puede codificarse en significados fijos: es una fuerza preindividual, una intensidad que atraviesa cuerpos y relaciones, capaz de transformar modos de vida y desestabilizar el orden normativo.⁷

En este marco, el afecto actúa desde y en el cuerpo—a través de sensaciones, gestos y movimientos— y se conecta con conceptos como ensamblajes, deseo y rizomas. Más que representacional, se concibe como energía, una categoría primordial para pensar procesos de subjetivación no normativos. Esta línea fue ampliada por Brian Massumi, quien conceptualizó el afecto como intensidad preindividual que trasciende la esfera de la representación convirtiéndose en un punto de referencia indispensable en el giro afectivo contemporáneo.⁸

Ya en el siglo XIX, la psicología aportó desarrollos importantes para comprender la relación entre cuerpo y emoción. William James y Carl Lange formularon una teoría pionera según la cual las emociones no anteceden a las

[3] Platón, *La República* 441a-443b, trad. José Manuel Pabón (Madrid: Gredos, 1998); *Fedro* 246a-249d, trad. Luis Gil Fernández (Madrid: Gredos, 2014).

[4] Spinoza distingue entre *affectus* activos y pasivos en la *Ética* (III, Prop. 56), donde asocia la acción con el incremento de la potencia de obrar y la pasión con su disminución.

[5] Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, III, prop. 27 (Madrid: Alianza Editorial, 2011).

[6] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2004), 27-30.

[7] Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*.

[8] Brian Massumi, “The Autonomy of Affect”, *Cultural Critique*, núm. 31 (1995): 83-109.

respuestas fisiológicas, sino que emergen como consecuencia de ellas.⁹ Así, la emoción aparece como consecuencia de los cambios somáticos.

Esta aproximación sentó las bases para el estudio de los afectos desde una óptica procesual y fisiológica. Entre estas corrientes destaca el psicoanálisis, con aportes de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung. Freud planteó que los afectos están ligados a pulsiones inconscientes y pueden sublimarse a través de la creación artística. Según él, las emociones se modulan mediante mecanismos de represión o desplazamiento.¹⁰

Jung, por su parte, introdujo la noción de inconsciente colectivo, entendido como una reserva de arquetipos y símbolos universales que moldean nuestras respuestas afectivas. También desarrolló el concepto de individuación, concebido como un proceso de integración de los contenidos conscientes e inconscientes del sujeto, donde el trabajo emocional resulta esencial para alcanzar plenitud y autoconocimiento.¹¹

En la segunda mitad del siglo XX, Silvan Tomkins propuso su “teoría del guion”, integrando aportes de la biología, la etología y la antropología. En su modelo, el afecto constituye un sistema primario que organiza la vida psíquica y social, sustanciales para la motivación y la comunicación.¹² Estas ideas influyeron en pensadores como Eve Kosofsky Sedgwick, quien las integró en el desarrollo de una teoría queer del afecto.¹³

Con el auge de la psicología cognitiva, Magda B. Arnold propuso modelos evaluativos en los que las emociones surgen ante objetos o situaciones evaluados como positivos o negativos, estableciendo así un puente entre lo perceptual, lo inconsciente y lo reflexivo.¹⁴ Esta línea fue continuada por Joseph LeDoux y

[9] William James, *The Principles of Psychology, Volumes I and II* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983).

Carl Lange, *The Emotions* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009).

[10] Sigmund Freud, *Obras completas, vols. IX y XIII (1913–1914)* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975).

[11] Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Buenos Aires: Paidós, 1970).

[12] Silvan Tomkins, *Affect, Imagery, Consciousness: The Complete Edition, vols. I–II* (New York: Springer, 2008).

[13] Kosofsky Sedgwick, Eve, y Adam Frank. “Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins.” *Critical*

Inquiry 21, no. 2 (1995): 496–522. <https://doi.org/10.1086/448761>. La teoría de los afectos en Tomkins

influyó decisivamente en la reformulación queer del afecto por parte de Eve Kosofsky Sedgwick,

especialmente en su lectura del “shame” como motor de agencia y performatividad.

[14] Magda Arnold, *Emoción y personalidad* (Buenos Aires: Losada, 1970).

Antonio Damasio.¹⁵ LeDoux distinguió dos rutas en la respuesta emocional —una lenta y racional, otra rápida e inconsciente—, mientras que Damasio destacó el papel del córtex prefrontal en la anticipación emocional y la toma de decisiones. Ambos subrayaron que el cuerpo juega un papel central en el procesamiento de las emociones.

Estos avances facilitaron la transición hacia enfoques culturales y sociales del afecto. Desde la década de 1970, disciplinas como la antropología, la filosofía y la historia comenzaron a interesarse por su dimensión simbólica e histórica. El construccionismo social cuestionó la universalidad de las emociones y destacó su carácter culturalmente configurado. En esta línea se inscribe el trabajo de Catherine Lutz,¹⁶ quien demostró que las emociones se construyen dentro de marcos simbólicos y relacionales específicos, moldeados por normas sociales, valores y contextos históricos.

De este modo, el recorrido desde Aristóteles hasta Lutz permite comprender la transición del afecto: de fuerza ética y política a objeto de la psicología y las neurociencias. Además, prepara el terreno para examinar cómo, en el caso de artistas colombianos como Jaramillo, Arias y Salguero, los afectos se inscriben en las obras como *marcas de afectos*,¹⁷ entendidas como huellas materiales y subjetivas que articulan experiencias queer situadas.¹⁸

VISUALIDAD Y AFECTO: NUEVAS FORMAS DE VER, SENTIR E INTERPRETAR

El interés por los afectos trascendió los estudios sociales y culturales y alcanzó el campo de la historia del arte y los estudios visuales, dando lugar al llamado *giro visual*. Este enfoque emergió a comienzos de la década de 1990 para examinar cómo se construye culturalmente la experiencia visual desde disciplinas como el arte, el cine, la danza, la comunicación y los estudios culturales. Su centro es la representación como clave para comprender cómo vemos, sentimos e interpretamos el mundo. Para esta investigación, este

[15] Joseph LeDoux, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life* (New York: Simon & Schuster, 1996).

Antonio R. Damasio, “Emotion and the Human Brain,” *Annals of the New York Academy of Sciences* 935, no. 1 (2001), <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2001.tb03475>.

[16] Catherine A. Lutz, *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

[17] Sobre “marcas de afectos”: empleo el término tal como lo desarrollo en mi tesis doctoral, donde lo defino y despliego metodológicamente; ver Salcedo Fidalgo 2023 (remitirse a la entrada completa en la sección de Referencias).

[18] Diego Salcedo Fidalgo, “Marcas de afectos queer” (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2023), <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85238>.

desplazamiento resulta decisivo: orienta la lectura de las *marcas de afectos* en obras de Lorenzo Jaramillo (**Figura 1**), Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero.



Figura 1. Lorenzo Jaramillo, *Hombre yacente*, ca. 1987. Tinta sobre papel de arroz, 71 x 137 cm. Colección privada.

Este énfasis en la cultura visual supuso reconocer el poder de las imágenes para generar respuestas afectivas, modelar la percepción y activar procesos cognitivos. Al activar deseos, duelos o ansiedades, las imágenes inciden en nuestros estados anímicos y modos de actuar. En términos de *marcas de afectos*, esto se vuelve tangible en la materialidad de los dibujos de Jaramillo (tinta, papel de arroz, cuerpos yacentes), en los dispositivos clínicos de Arias (*Seropositivo*, *Análisis*) y en el registro doméstico de Salguero (diarios, videos), donde la forma y el soporte participan de la afectación.

En ese contexto, un grupo de investigadores, influenciado por los estudios culturales, cuestionó las metodologías tradicionales de la historia del arte. Se amplió el canon hacia la publicidad, el cómic, el cine o la fotografía. Uno de los referentes es W. J. T. Mitchell,¹⁹ quien en *¿Qué quieren las imágenes?* propone relacionarse con las imágenes como si estuvieran “vivas”, abriendo una interacción dinámica y afectiva entre espectador e imagen. Mitchell critica la tradición que ha sometido a las imágenes a interpretaciones exclusivamente objetivas (autoría, técnica, contexto) y plantea “descolonizar” la mirada para integrar la dimensión subjetiva y emocional. En esta clave, los yacentes de Jaramillo “piden” una lectura situada del miedo y la pérdida, mientras que las imágenes clínicas de Arias en *Seropositivo* “quieren” interpelar y reorganizar la mirada del espectador.

[19] W. J. T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?* (Madrid: Sans Soleil, 2017).

Desde esta apertura epistémica, algunas historiadoras del arte integran los afectos en el análisis de las obras. Susan Best, en su ensayo “Silvan Tomkins, arte y afecto”,²⁰ retoma a Tomkins para mostrar que la respuesta afectiva es un estímulo preconsciente que se activa en el cuerpo y se manifiesta como emoción, generando un vínculo entre sujeto y objeto artístico. Este marco ayuda a nombrar lo que ocurre ante la textura y los vacíos de los dibujos de Jaramillo o ante la frialdad lumínica de *Cuarto frío* de Arias: la afectación corporal antecede a la interpretación y deja *marcas de afectos* legibles en soporte y gesto (Figura 2).



Figura 2. Fernando Arias, *Cuarto frío*, 1994. Instalación; muestras de sangre en estructura de metal, 2 × 2 × 7 m. Colección del artista.

En una línea afín, Ernst van Alphen concibe el afecto —inspirado en Deleuze y Massumi— como intensidad capaz de generar movimiento.²¹ A partir del impacto de *The Gold Field* (Roni Horn) en Félix González-Torres, destaca cómo textura, forma y color desencadenan respuestas que no se reducen al lenguaje. Este cruce resuena en Salguero, cuyo díptico-homenaje a González-

[20] Irene Depetris Chauvin et al., *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019).

[21] Ernst van Alphen, “Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos”, en *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*, eds. Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta (Buenos Aires: Prometeo, 2019), pp. 55–71.

Torres y Leonilson, así como en *Fluidos*, trabaja la intensidad como orientación del deseo y del duelo.

Jill Bennett explora el cruce entre trauma, arte y afecto: ciertas obras —fotografías, filmes, performances, instalaciones— no solo representan el trauma, sino que lo procesan corporalmente. En el contexto colombiano *Análisis*, *Seropositivo* y *Cuarto frío* de Arias configuran arquitecturas de duelo y cuidado que convierten el dolor asociado al VIH/SIDA en experiencia compartida, movilizándolo al espectador como testigo implicado.²²

En conjunto, estos enfoques desplazan la mirada historiográfica clásica —centrada en autoría, estilo o contexto— hacia una comprensión afectiva, donde la experiencia sensible y corporal ocupa un lugar central en la interpretación de las imágenes.

En diálogo con el archivo, Natalia Taccetta piensa una poética melancólica donde el montaje activa memorias afectivas a partir de restos materiales. Esta perspectiva enseña dos núcleos de análisis en esta investigación: el archivo personal de Jaramillo (cuadernos, cartas, bocetos) y los *diarios de clip* de Salguero (**Figura 3**); en ambos casos, el montaje hace legibles *marcas de afectos* que anudan intimidad, pérdida y deseo.²³

[22] Depetris Chauvin et al., *Afectos, historia y cultura visual*.

[23] Depetris Chauvin et al., *Afectos, historia y cultura visual*.



Figura 3. Daniel Santiago Salguero, *Diarios de clips*, 2010-2011. Cuadernos-diarios, 14 × 9 cm. Colección privada.

Desde lo performativo y lo colectivo, Cecilia Sosa ha mostrado cómo el duelo y la materialidad del dolor se inscriben en cuerpos y espacios —Madres de Plaza de Mayo; las *Arañas* de Bourgeois—. ²⁴ Esta perspectiva prepara el análisis de los “afectos maternos” y su potencia en las obras seleccionadas. Jordana Blejmar, en su artículo “Una colección afectiva de la ausencia”, aborda los objetos como portadores de memoria y afecto en el contexto de la dictadura argentina. Su propuesta dialoga con la atención a lo íntimo y lo cotidiano que estructuran los registros de Salguero y ciertos restos de archivo en Jaramillo. ²⁵

En síntesis, el encuentro entre giro visual y giro afectivo permite leer la imagen como agente que nos toca y orienta, y no solo como representación. Para este estudio, ese encuentro ofrece el andamiaje con el que se lee las *marcas de afectos* en prácticas colombianas atravesadas por enfermedad, memoria, archivo e identidad queer. A continuación, estas herramientas se aplican al análisis de obras de Jaramillo, Arias y Salguero, donde teoría y caso se sostienen mutuamente.

[24] Cecilia Sosa, *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood* (Woodbridge, UK: Tamesis, 2014). Cecilia Sosa desarrolla esta línea en *Queering Acts of Mourning* (2014), donde analiza prácticas performativas de duelo desde una perspectiva afectiva y política.

[25] Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García, *Instantáneas de la memoria: Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Buenos Aires: Librería Ediciones, 2013).

Aunque los estudios visuales y la historia del arte han centrado principalmente su atención en los afectos vinculados a la memoria, el trauma y el duelo, la dimensión identitaria también ha influido notablemente en estos campos, especialmente a partir de los estudios culturales. La identidad, en tanto componente indispensable para comprender dinámicas socioculturales, permite explicar cómo operan las relaciones de poder en la configuración normativa de los modos de ser, actuar y sentir dentro de una sociedad. Si bien existen identidades hegemónicas, también surgen identidades disidentes que escapan a esas normas. Justamente estas identidades no normativas se han convertido en objeto de reflexión de los estudios queer.

Desde su consolidación en la década de 1990, los estudios queer han buscado visibilizar y dotar de una dimensión política a las experiencias afectivas asociadas con aquello que se vive fuera de los márgenes normativos; es decir, con lo que se percibe como distinto o ajeno a los parámetros del grupo dominante. Esta postura política supone, entre otras cosas, nombrar y dotar de sentido a experiencias emocionales consideradas negativas desde la lógica normativa, tales como la vergüenza, la humillación o la abyección, que suelen marcar la vida de quienes viven con una orientación sexual divergente.

La pensadora británica Sara Ahmed propone que vivir lo queer implica permitirse ser afectado y reorientarse en función de formas de vida que transitan trayectorias “torcidas”, distintas a los caminos esperados o normalizados. En su libro *Fenomenología queer*, Ahmed señala que la orientación queer subvierte las directrices rectas —*straight*— de los mandatos sociales, desestabilizando las dinámicas de poder que regulan los deseos y las expresiones de identidad. Tales reorientaciones han llevado a los teóricos queer a explorar espacios de resistencia frente a prácticas de normalización y homogeneización de las identidades sexuales y de género.²⁶

En relación con la idea de orientación, Ahmed argumenta desde la fenomenología que los afectos —esos movimientos internos que nos “tocan”— nos conducen hacia ciertas direcciones de vida. Elegir una orientación queer significa desafiar las normativas dominantes y crear trayectorias alternativas en el deseo y la existencia. La autora sostiene que nos dirigimos hacia lo que deseamos o nos alejamos de lo que nos repele, y en ese movimiento definimos cómo nos posicionamos en el mundo. En esta lógica, la orientación sexual no

[26] Ahmed, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra, 2019. ISBN 978-84-7290-967-5.

solo es una cuestión íntima, sino también una manera de situarse corporal y socialmente. Estar queer, o desorientado, implica abrirse a otras formas posibles de estar y moverse en el mundo.²⁷

Ahmed ejemplifica esto con su propia trayectoria: ser mujer, lesbiana y de origen pakistaní en un contexto familiar marcado por dinámicas patriarcales y heteronormativas la llevó a experimentar una desorientación vital. Fue en esa desorientación que halló coordenadas queer para reconocerse y redefinirse en relación con el espacio y el tiempo que habitaba.²⁸

En sintonía con este enfoque, Carolyn Dinshaw propone en su texto *Tocando el pasado* una lectura del libro *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad* de John Boswell,²⁹ interrogando las formas tradicionales en que la historia ha conceptualizado nociones como la homosexualidad. Dinshaw destaca que la publicación de Boswell en 1980 generó un fuerte impacto emocional en comunidades gay alrededor del mundo; así como, entre sujetos homosexuales que vivían en espacios institucionales opresivos como la iglesia o el ejército.

A partir del análisis del archivo epistolar que Boswell recibió tras la publicación de su libro, Dinshaw señala que los afectos hacia ciertos objetos de estudio pueden transformar el trabajo intelectual en una forma de descubrimiento y relectura de nociones históricas arraigadas. En su caso, fue la imagen de portada del libro de Boswell la que la conmovió profundamente, despertando una conexión física con el pasado que la llevó a indagar otras historias queer y modos alternativos de hacer historia.³⁰

En otra línea complementaria, la investigadora Heather Love examina en su artículo “Fracaso Camp” el modo en que las emociones tradicionalmente consideradas “negativas” en el ámbito queer —como el asco, el rechazo, el desprecio o la vergüenza— pueden adquirir valor creativo en relatos literarios y cinematográficos.³¹ A través del análisis de la película británica *Notes on a Scandal* (2006) dirigida por Richard Eyre, Love reflexiona sobre cómo, tras la conquista

[27] Ahmed, *Fenomenología queer*.

[28] Ahmed, *Fenomenología queer*.

[29] Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre and Postmodern* (Durham: Duke University Press, 1999).

Boswell, John. *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*. Barcelona: Muchnik Editores, 1992. ISBN 978-84-7669-209-2.

[30] Dinshaw, *Getting Medieval*.

[31] Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007).

de ciertos derechos como el matrimonio igualitario, las representaciones queer han comenzado a desplazarse hacia narrativas más positivas, alineadas con modelos heteronormativos.

Sin embargo, Love insiste en que las estéticas queer forjadas a partir de esas emociones negativas mantienen una potencia política y creativa. La estética *camp*, en este caso, opera como un medio para recuperar lo marginal, lo desviado, aquello que nunca encajó en los moldes sociales.³² Para Love, incluso si la igualdad legal se ha logrado en ciertos contextos, la singularidad queer persiste como una diferencia irreductible que merece ser reivindicada.

Este giro crítico ha incidido también en la historia del arte, como lo demuestra el trabajo de Douglas Crimp.³³ Inspirado por los planteamientos de Eve Kosofsky Sedgwick —especialmente por su teorización de la vergüenza como emoción queer.³⁴

— Crimp desarrolló una militancia artística y política centrada en la defensa de los derechos de personas con VIH/sida y de las comunidades gays en Nueva York desde la década de 1990. En su texto “Duelo y militancia”, Crimp describe cómo encontró en las acciones del colectivo ACT UP y en los dispositivos visuales empleados en sus manifestaciones (carteles, camisetas, insignias) una forma de encauzar el duelo colectivo como herramienta de acción política.³⁵

El autor amplía la noción de duelo, no solo como pérdida de seres queridos, sino también como pérdida de libertades en las prácticas sexuales y en las identidades disidentes. Para Crimp, el orgullo gay institucionalizado y la estigmatización de los enfermos de sida generaron políticas de homogeneización y moralización que invisibilizaban o reprimían cualquier representación por fuera de la norma heterosexual. Su propuesta plantea que el arte puede transformar el dolor en potencia política, convirtiendo el duelo en militancia.³⁶

Otros textos de Crimp, como “Los chicos de mi habitación” y “Mario Montez, For shame”, exploran la vergüenza y la humillación como afectos queer que contrarrestan los procesos de normalización de la identidad gay.³⁷

[32] Love, *Feeling Backward*.

[33] Douglas Crimp, *Posiciones críticas: Ensayos sobre arte contemporáneo* (Madrid: Akal, 2005).

[34] Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario* (Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998).

[35] Crimp, *Posiciones críticas*.

[36] Crimp, *Posiciones críticas*.

[37] Crimp, *Posiciones críticas*.

Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario*.

En esta misma línea, el historiador del arte argentino Francisco Lemus analiza en su artículo “Imágenes seropositivas” las prácticas artísticas en torno al VIH en la Buenos Aires de los años noventa.³⁸ Lemus examina cómo un grupo de artistas —entre ellos Liliana Maresca, Alejandro Kuropatwa y el colectivo Fabulosos Nobodies— respondió creativamente a la crisis del sida, desplazando las representaciones victimistas hacia intervenciones que reconfiguran el cuerpo enfermo como fuente de deseo, denuncia y acción poética.

En diálogo con estos referentes, resulta fundamental situar los procesos creativos de artistas colombianos como Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero. En distintas décadas, sus obras —desde los dibujos en tinta de Jaramillo hasta la instalación *Seropositivo* de Arias o los *Diarios de clip* de Salguero— pueden leerse como prácticas que encarnan afectos queer vinculados al miedo, el erotismo, la intimidad y la extrañeza.³⁹ Así, el marco teórico queer no solo muestra experiencias internacionales, sino que se enlaza con las *marcas de afectos* presentes en la producción artística colombiana contemporánea, dotando de espesor crítico y situando la discusión global.

En conjunto, estos textos y casos muestran que la orientación queer no se limita al ámbito de la sexualidad, sino que constituye una forma de situarse afectivamente en el mundo. Esta orientación está atravesada por los afectos, el deseo, la memoria y la experiencia, y desafía activamente las formas dominantes de normatividad. En su dimensión temporal y espacial, lo queer permite recuperar y reescribir narrativas históricas alternativas de comunidades marginalizadas, introduciendo afectos “impropios” y prácticas disidentes como formas de resistencia simbólica y política frente a la hegemonía cultural.

Como afirma Eve Kosofsky Sedgwick, la teoría queer ofrece una herramienta ética que permite identificar, valorar y proteger las singularidades de los otros, especialmente de quienes han sido sistemáticamente excluidos de los discursos dominantes.⁴⁰

CONSIDERACIONES FINALES

Más allá de las aproximaciones disciplinares que han explicado los afectos desde lo biológico o lo psicológico, se buscó visibilizar su incidencia en la

[38] Francisco Lemus, “Imágenes seropositivas,” *Ramona: Revista de artes visuales* 100 (2019), <https://www.ramona.org.ar>.

[39] Salcedo Fidalgo, “Marcas de afectos queer”.

[40] Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario*.

creación artística y en las narrativas historiográficas, mostrando que los afectos son también fuerzas culturales y políticas.

El diálogo entre teorías filosóficas y culturales y los trabajos de Lorenzo Jaramillo, Fernando Arias y Daniel Santiago Salguero demuestra que los afectos no solo acompañan los procesos creativos, sino que los atraviesan como marcas materiales, gestuales y subjetivas.

Las tres líneas temáticas exploradas —VIH/SIDA, lo materno y lo abyecto— evidencian cómo los artistas colombianos, desde su identidad queer y sus experiencias vitales, produjeron obras que interpelan las formas dominantes de ver y de sentir. Sus prácticas permiten, además, tensionar la historiografía del arte nacional, aún rezagada frente a los enfoques queer y de los afectos.

La noción de “marcas de afectos” operó aquí como un hilo mostrando cómo la rareza, la intimidad y la vulnerabilidad se inscriben en las obras y abren caminos críticos de lectura. Estas marcas no solo revelan las huellas del creador, sino que afectan al espectador y al historiador del arte, involucrándolos en una red de sensibilidades compartidas.

En este sentido, realizar un cierre más que una conclusión, desde los afectos es también un gesto político y metodológico: político, porque cuestiona las normatividades que históricamente han silenciado identidades y prácticas disidentes; metodológico, porque abre posibilidades para pensar la historia del arte desde la cercanía, la implicación y la subjetividad del investigador.

Así pues, este artículo se suma a los intentos por construir un relato alternativo de la historia del arte colombiano, donde lo queer y lo afectivo se reconocen como dimensiones imprescindibles para comprender tanto las obras como los procesos vitales de sus creadores. De esta manera, se abre un horizonte crítico en el que la historiografía del arte latinoamericano puede repensarse desde la sensibilidad, la memoria y la diferencia.

BIBLIOGRAFÍA

Ahmed, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra, 2019. ISBN 978-84-7290-967-5.

Arias, Fernando. *Cuarto frío*. 1994. Instalación; muestras de sangre en estructura de metal, 2 × 2 × 7 m. Colección del artista.

- Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. ISBN 978-84-206-6781-6.
- . *Ética a Nicómaco*. Barcelona: Gredos, 2014. ISBN 978-84-249-3644-8.
- Arnold, Magda. *Emoción y personalidad*. Buenos Aires: Losada, 1970. ISBN 978-84-8011-038-5.
- Blejmar, Jordana, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García. *Instantáneas de la memoria: Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2013. ISBN 978-987-1201-66-9.
- Boswell, John. *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*. Barcelona: Muchnik Editores, 1992. ISBN 978-84-7669-209-2.
- Crimp, Douglas. *Posiciones críticas: Ensayos sobre arte contemporáneo*. Madrid: Akal, 2005. ISBN 978-84-460-2266-8.
- Damasio, Antonio R. "Emotion and the Human Brain." *Annals of the New York Academy of Sciences* 935, no. 1 (2001): 101–106. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2001.tb03475.x>
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004. ISBN 978-84-8191-551-5.
- Depetris Chauvin, Irene, Natalia Taccetta, Susan Best, Ernst van Alphen, Francisco Lemus y Jill Bennett. *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019. ISBN 978-987-574-900-6.
- Dinshaw, Carolyn. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre and Postmodern*. Durham: Duke University Press, 1999. ISBN 978-0-8223-2376-7.
- Frank. "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins." *Critical Inquiry* 21, no. 2 (1995): 496–522. <https://doi.org/10.1086/448761>
- Freud, Sigmund. *Obras completas*, vols. IX y XIII (1913–1914). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975. ISBN 978-84-9879-188-0.
- James, William. 1983. *The Principles of Psychology, Volumes I and II*. Harvard University Press. ISBN 978-0-674-69589-7.

Jaramillo, Lorenzo. *Hombre yacente*. ca. 1987. Tinta sobre papel de arroz, 71 × 137 cm. Colección privada.

Jung, Carl G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós, 1970. ISBN 978-84-493-0423-4.

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998. ISBN 978-84-88076-59-9.

Lange, Carl. *The Emotions*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009. ISBN 978-1-4438-0988-2.

LeDoux, Joseph. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. New York: Simon & Schuster, 1996. ISBN 978-0-684-83671-2.

Lemus, Francisco. “Imágenes seropositivas”. Ramona: Revista de artes visuales 100 (2019). <https://www.ramona.org.ar>.

Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007. ISBN 978-0-674-02458-1.

Lutz, Catherine A. *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1988. SBN 978-0-226-49720-5.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.

———. “The Autonomy of Affect.” *Cultural Critique* 31 (1995): 83–109. DOI: <https://doi.org/10.2307/1354446>

Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
———. *¿Qué quieren las imágenes?*. Madrid: Sans Soleil, 2017. ISBN 978-0-226-53277-7.

Platón. *La República*. Madrid: Gredos, 1998. ISBN 978-84-249-1887-1.

———. *Fedro*. Madrid: Gredos, 2014. ISBN 978-84-249-3733-9.

Salcedo Fidalgo, Diego. “Marcas de afectos queer.” Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Doctorado en Arte y Arquitectura, Bogotá, 2023. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85238>

Salguero, Daniel Santiago. Diarios de clips. 2010-2011. Cuadernos-diarios, 14 × 9 cm. Colección privada.

Sosa, Cecilia. *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2014. ISBN 978-1-85566-285-0.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial, 2011. ISBN 978-84-206-7291-9.

Tomkins, Silvan. *Affect, Imagery, Consciousness: The Complete Edition*, vols. I–II. New York: Springer, 2008. ISBN 978-0-387-86674-8.

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 regímenes 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 insoportable, 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 sueño⁴.

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 periodos históricos en los que la sexualidad es más intensamente contestada y más abiertamente politizada. En tales periodos, 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] Rubín 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=na8xoFDHOKs> (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 Louppe¹¹. 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 reuniéndonos 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. Louppe, *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.).» *Jorje 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 Rosti²⁰: “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 señoras insoportables, o siervas humilladas, porqué la pasión y no la razón es la que influye entre ellos en la suerte del bello sexo”²².

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 Rosti 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, *Escritoras 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:

Coincidentalmente 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 convocaba 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 indiana y otros ensayos sobre la América colonial* (Buenos Aires: Biblos, 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 virreinos 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-danses 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 dionisiaca 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 medida 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 vales 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 adquiriría 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 lenta”⁴⁰.

[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 escalabrados, 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 trapería, 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 Corpóscula 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 prodigio; 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] Elías 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 insoluble 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*, n° 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 arrojito 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 escarramán⁵⁶.

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->



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 escalabrados, 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.

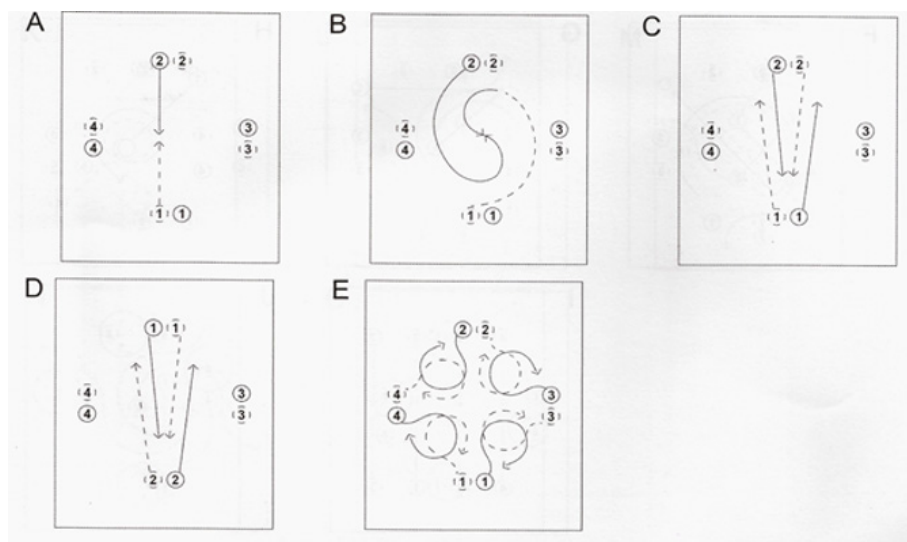


Figura 2. Marisol Ferrari. *La Contradanza*⁶¹.

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 remarcan 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 Ruíz: : “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:

Coincidentalmente 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 Louppe 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 libran 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 indiana y otros ensayos sobre la América colonial*. Buenos Aires: Biblos, 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 histrionismo 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, (Universidade 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 *Jorge 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.

ENSAYOS: HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ENFOQUE

El enfoque de la revista *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* se centra en los estudios avanzados de la historia y la teoría del arte, desde una perspectiva global que tiene en cuenta los diálogos entre distintas culturas, contextos y períodos históricos. Además de explorar las producciones artísticas clásicas y contemporáneas, la revista está especialmente interesada en las miradas innovadoras que desafían las nociones tradicionales de la historia del arte, incluyendo diferentes perspectivas críticas. La revista también se interesa por la intersección entre el arte y otras disciplinas como la filosofía, la literatura, la sociología, la antropología y los estudios de los medios, con el fin de ampliar las fronteras del conocimiento en torno al arte.

ALCANCE

El alcance de la revista *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* es internacional y multidisciplinario, y se dirige principalmente a investigadores, académicos, estudiantes y profesionales de las artes, la estética y las ciencias sociales. La revista abarca un amplio espectro temporal, desde la antigüedad hasta el arte contemporáneo, explorando tanto las corrientes artísticas más establecidas como las innovaciones emergentes. Su propósito es proporcionar un foro académico para el análisis de la historia del arte y sus vínculos con las transformaciones culturales, políticas y sociales, en un mundo globalizado que exige nuevos enfoques y nuevas metodologías. En este contexto, la revista acoge artículos de investigación, ensayos y análisis críticos y estudios de caso. Los textos publicados están sujetos a un proceso de evaluación por pares doble ciego, lo que asegura la calidad académica y la relevancia de las contribuciones. Además, la revista tiene un firme compromiso con el acceso abierto, permitiendo que sus contenidos sean de libre acceso para una audiencia global, lo que facilita el intercambio de ideas y el fortalecimiento de redes académicas internacionales. La revista *Ensayos: Teoría e Historia del Arte* también se distingue por su interés en promover el estudio del arte latinoamericano, los contextos artísticos del sur global y las interacciones entre el arte de diferentes tradiciones y géneros. Al hacerlo, contribuye a la creación de un espacio académico diverso y plural, que fomente la reflexión crítica y la colaboración entre distintas perspectivas teóricas y culturales. Se reciben artículos en español, portugués, inglés, francés y alemán.

PALABRAS CLAVE

arte colombiano; arte latinoamericano; estética; historia cultural; historia del arte; iconografía; teoría del arte; sociología del arte

FRECUENCIA DE PUBLICACIÓN

Semestral

DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

Las buenas prácticas en el ámbito editorial garantizan la calidad y la integridad del proceso científico. Autores, editores y evaluadores tienen responsabilidades clave que contribuyen a fortalecer el tejido de conocimiento promovido desde la publicación. A continuación, se detallan las buenas prácticas específicas para autores, editores y evaluadores de la revista *Ensayos: Teoría e Historia del Arte*.

Para los autores:

Originalidad y autenticidad:

Los autores deben garantizar que los trabajos presentados sean originales y no hayan sido previamente publicados ni enviados a otra revista simultáneamente. En caso de usar datos o resultados previamente publicados, deben citarse adecuadamente.

Atribución correcta:

Es esencial que todos los autores mencionados en el artículo hayan realizado una contribución significativa al trabajo. Se debe especificar la contribución de cada autor.

Transparencia de conflictos de interés:

Los autores deben declarar cualquier posible conflicto de interés relacionado con la investigación, incluidos aspectos financieros, profesionales o personales que puedan influir en los resultados o la interpretación del trabajo.

Citación ética:

El uso adecuado de citas es esencial para dar crédito a trabajos previos. Los autores deben asegurarse de que sus citas sean relevantes y precisas, evitando el exceso de autoplagio y citando de manera adecuada fuentes primarias.

Responsabilidad de los datos:

Los autores deben garantizar la accesibilidad y la integridad de los datos en los que se basa su investigación. En caso de ser solicitado, deben proporcionar acceso a los datos y otros materiales relacionados con el estudio.

Revisión y actualización:

Antes de enviar el manuscrito, los autores deben revisar exhaustivamente el texto, asegurándose de que esté bien escrito, sin errores tipográficos o gramaticales, y que los resultados sean claros y estén actualizados.

Para los Editores:

Selección imparcial:

Los editores deben gestionar el proceso de revisión de manera justa e imparcial, asegurándose de que las decisiones sobre la aceptación o rechazo de los artículos no estén influenciadas por intereses personales, financieros o institucionales.

Confidencialidad:

Durante todo el proceso editorial, los editores deben mantener la confidencialidad respecto a los artículos recibidos, sin compartir información o detalles sobre los trabajos con personas no involucradas en el proceso de revisión.

Gestión de conflictos de interés:

Los editores deben ser transparentes acerca de cualquier posible conflicto de interés y actuar con integridad. En caso de duda, deben abstenerse de tomar decisiones relacionadas con el manuscrito en cuestión y delegar en otro miembro del equipo editorial.

Transparencia del proceso de revisión:

Los editores deben asegurar que el proceso de revisión por pares sea riguroso, siguiendo las directrices establecidas para tal fin.

Corrección de errores:

Si se detectan errores en un artículo después de su publicación, los editores deben actuar con rapidez para corregir la información, publicando una corrección o retractación cuando sea necesario, con la mayor transparencia.

Fomento de la diversidad académica:

Los editores deben promover una representación diversa en los procesos de revisión y publicación, invitando a revisar artículos a expertos de diferentes contextos, regiones y perspectivas.

Para los evaluadores:

Evaluación objetiva y constructiva:

Los evaluadores deben proporcionar comentarios imparciales y basados en la evidencia. Las críticas deben ser constructivas, detalladas y útiles para los autores, con el fin de mejorar la calidad del manuscrito.

Confidencialidad y no divulgación:

Los revisores deben tratar el manuscrito y su contenido como confidencial, sin compartirlo con terceros ni utilizarlo para obtener ventajas personales o profesionales.

Tiempo de revisión:

Los evaluadores deben comprometerse a realizar la revisión en los plazos establecidos. En caso de no poder cumplir con el plazo por razones personales o profesionales, deben informar al editor lo antes posible para que se tomen las medidas adecuadas.

Detección de plagio:

Los revisores deben estar atentos a posibles casos de plagio o duplicación de contenido y notificarlo a los editores si tienen sospechas fundadas.

Evaluación de la relevancia y calidad científica:

Los evaluadores deben centrarse en la calidad científica del trabajo, evaluando la claridad de los objetivos, la validez de la metodología, la coherencia de los resultados y la interpretación de los mismos.

Conflictos de Interés:

Si un revisor considera que tiene un conflicto de interés, debe informar al editor para evitar cualquier influencia en la evaluación del manuscrito. En tal caso, el revisor debe abstenerse de realizar la revisión.

POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO

La revista *Ensayos: Teoría e Historia del Arte* se compromete a seguir los principios del modelo de acceso abierto (Open Access, OA) para asegurar que todos los artículos publicados sean accesibles gratuitamente para cualquier usuario, sin restricciones económicas, legales o técnicas. La revista promueve la difusión libre y sin barreras del conocimiento científico para fomentar la colaboración global, la transparencia y el avance del conocimiento. La revista *Ensayos: Teoría e Historia del Arte* se compromete a seguir los principios establecidos por la BOAI para asegurar que todo el contenido publicado esté disponible de forma libre y gratuita.

Todos los artículos publicados en la revista *Ensayos: Teoría e Historia del Arte* estarán bajo una licencia Creative Commons Attribution (CC BY 4.0). Esta licencia permite a los usuarios leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar o enlazar el contenido del artículo, o utilizarlo para cualquier propósito legal, siempre que se otorgue el debido crédito a los autores originales.

Aunque los artículos estarán disponibles bajo el modelo de acceso abierto, los derechos de propiedad intelectual siguen siendo de los autores. La revista respeta la autoría de los trabajos y se compromete a proporcionar un marco legal claro que permita a los autores mantener el control sobre su trabajo mientras facilita su distribución libre a través de los canales de acceso abierto.

En línea con el compromiso de la revista *Ensayos: Teoría e Historia del Arte* con la accesibilidad y la difusión abierta del conocimiento, no se aplican tarifas de procesamiento de artículos APC (Article Processing Charge-APC) ni ningún otro tipo de costo asociado a la publicación.

La convocatoria para recepción de artículos se encuentra abierta de manera permanente a través de la plataforma OJS. Si tiene dudas, comuníquese con nuestro equipo editorial:

reversa_farbog@unal.edu.co

Para hacer su envío tenga en cuenta las siguientes recomendaciones

Requisitos generales

Idioma: Se reciben artículos en español, portugués, inglés, francés y alemán.

Formato del Documento: Los manuscritos deben enviarse en formato word, según la plantilla para envío de artículos.

Extensión: El artículo debe tener una extensión máxima de 8000 palabras, incluyendo figuras, tablas y referencias.

Tipos de artículos

La revista Ensayos: Historia y teoría del arte recibe los siguientes tipos de escrito:

Artículos de investigación: Los artículos de investigación original deben presentar nuevas perspectivas, hallazgos y enfoques metodológicos basándose en investigaciones originales.

Ensayos y análisis críticos: Son textos que reflexionan sobre temas o problemas relevantes. No presentan resultados de investigaciones originales, sino que ofrecen un análisis profundo, argumentativo y crítico de un tema.

Estudios de caso: Los estudios de caso analizan en profundidad un ejemplo específico con el fin de extraer lecciones generales o discutir su impacto.

Traducciones: La revista valora aquellas que son precisas, claras y fieles al contenido original, respetando las particularidades del lenguaje académico y especializado en historia y teoría del arte. Las traducciones deben ser realizadas con un alto nivel de cuidado y detalle, asegurándose de que se mantengan los matices del texto original, sobre todo en lo que respecta a terminología técnica y conceptual.

Por favor, asegúrese de que su trabajo se ajuste al tipo de artículo que desea presentar.

Figuras y tablas: Apoye su texto con el uso adecuado de tablas, figuras y gráficos. Tenga en cuenta los derechos de autor y cite correctamente la fuente según la indicación de la plantilla.

Conclusiones: Resuma los hallazgos clave y sus implicaciones, indicando posibles futuras líneas de investigación.

Referencias: El formato de citación debe seguir el estilo Chicago de acuerdo con las normas detalladas más abajo.

Normas de Citación y Referencias

Las citas en el texto deben seguir el formato Chicago. Asegúrese de incluir solo fuentes relevantes y actualizadas. Las referencias a fuentes no indexadas o no verificables pueden ser rechazadas.

Ética de la Investigación

Originalidad y autenticidad: Los autores deben garantizar que los trabajos presentados sean originales y no hayan sido previamente publicados ni enviados a otra revista simultáneamente. En caso de usar datos o resultados previamente publicados, deben citarse adecuadamente. La revista *Ensayos: Historia y teoría del arte* editada por el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) emplea software de detección de plagio para garantizar la originalidad de los artículos. Cualquier indicio de plagio resultará en el rechazo inmediato del manuscrito.

Atribución correcta: Es esencial que todos los autores mencionados en el artículo hayan realizado una contribución significativa al trabajo. Se debe especificar la contribución como se indica en la plantilla.

Transparencia de conflictos de interés: Los autores deben declarar cualquier posible conflicto de interés relacionado con la investigación, incluidos aspectos financieros, profesionales o personales que puedan influir en los resultados o la interpretación del trabajo.

Citación ética: El uso adecuado de citas es esencial para dar crédito a trabajos previos. Los autores deben asegurarse de que sus citas sean relevantes y precisas, evitando el exceso de autoplagio y citando de manera adecuada fuentes primarias.

Responsabilidad de los datos: Los autores deben garantizar la accesibilidad y la integridad de los datos en los que se basa su investigación. En caso de ser solicitado, deben proporcionar acceso a los datos y otros materiales relacionados con el estudio.

Revisión y actualización: Antes de enviar el manuscrito, los autores deben revisar exhaustivamente el texto, asegurándose de que esté bien escrito, sin errores tipográficos o gramaticales, y que los resultados sean claros y estén actualizados.

Proceso de Revisión por Pares

Todos los artículos enviados pasarán por un proceso de revisión por pares doble ciego, lo que significa que serán evaluados por al menos dos revisores que no conocerán la identidad de los autores. Los autores tampoco conocerán la identidad de los revisores.

Los autores serán notificados del resultado de la revisión, que puede ser: aceptación, aceptación con revisiones, revisión para tercera evaluación o rechazo.

Los autores deberán enviar una versión revisada del artículo en caso de que se les solicite. Es fundamental que respondan detalladamente a los comentarios de los revisores.

Derechos de Autor

Todos los artículos publicados en la revista *Ensayos: Teoría e Historia del Arte* estarán bajo licencia Creative Commons Attribution (CC BY 4.0). Esta licencia permite a los usuarios leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar o enlazar el contenido del artículo, o utilizarlo para cualquier propósito legal, siempre que se otorgue el debido crédito a los autores originales.

Aunque los artículos estarán disponibles bajo el modelo de acceso abierto, los derechos de propiedad intelectual siguen siendo de los autores. La revista respeta la autoría de los trabajos y se compromete a proporcionar un marco legal claro que permita a los autores mantener el control sobre su trabajo mientras facilita su distribución libre a través de los canales de acceso abierto.

Publicación y tarifas

En línea con el compromiso de la revista *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* con la accesibilidad y la difusión abierta del conocimiento, no se aplican tarifas de procesamiento de artículos APC (Article Processing Charge-APC) ni ningún otro tipo de costo asociado a la publicación.

Política de retractación y corrección

Si se detectan errores significativos en un artículo después de la publicación, la revista procederá con una corrección o retractación pública.

Tiempos de Evaluación y Publicación

La revista se esfuerza por ofrecer una evaluación eficiente de los artículos. Los autores serán informados del estado de su manuscrito en cada etapa del proceso.

Contacto

Si tiene alguna pregunta sobre el proceso de envío o necesita más información, no dude en ponerse en contacto con nuestro equipo editorial a través del correo electrónico revensa_farbog@unal.edu.co

CITAS Y OTRAS CONVENCIONES

Citas textuales: Las citas extensas se escriben en un puntaje menor, en párrafo aparte, con sangría y sin comillas. Las citas breves se destacan entre comillas.

Comillas: Las comillas sencillas se utilizan para: indicar los significados de las palabras estudiadas, llamar la atención sobre un tecnicismo o usar una palabra en sentido peculiar.

Años: Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc. Para los siglos se usan números romanos en mayúscula. En lo posible los números menores de veinte irán en letras (once, doce, etc.). Para referirse a décadas se prefiere 1840s, 1850s, o en el caso que el contexto lo permita, años cuarenta, cincuenta, sesenta, etc.

Abreviaturas: Se usan p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., f., ff., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., id., ibid., loc. cit., cf., vid., passim, sic., etc.

Corchetes o paréntesis angulares [...]: Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras o palabras, o cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto o se desea aclarar el sentido de este. Se usan solo tres puntos para indicar los suspensivos.

Superíndices: Deben colocarse siempre después de las comillas y antes de la puntuación.

IMAGEN DE PORTADA

Paul Cézanne, *La Batalla del Amor* (*The Battle of Love*), c. 1880. Óleo sobre lienzo, 38 × 46 cm (14 15/16 × 18 1/8 in.). National Gallery of Art, Washington, D.C. Regalo de la Fundación W. Averell Harriman en memoria de Marie N. Harriman.

**ENSAYOS:
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE**



Instituto de
Investigaciones
Estéticas