



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

PROGRAMA DE DOCTORADO  
EN GÉNERO Y DIVERSIDAD

TESIS DOCTORAL

“La representación del cuerpo femenino y la construcción  
del género en la Danza del Vientre en Occidente”

Autora: Dña. Gloria María Rodríguez Hevia

Directora: Dra. Isabel Carrera Suárez

Oviedo, 2018



## RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: La representación del cuerpo femenino y la construcción del género en la Danza del Vientre en Occidente.	Inglés: The representation of the female body and construction of gender in Belly Dancing in the West.
2.- Autora	
Nombre: GLORIA MARÍA RODRÍGUEZ HEVIA	DNI/Pasaporte/NIE: _____
Programa de Doctorado: GÉNERO Y DIVERSIDAD	
Órgano responsable: CENTRO INTERNACIONAL DE POSTGRADO	

### RESUMEN (en español)

"La representación del cuerpo femenino y la construcción del género en la Danza del Vientre en Occidente" pretende encontrar respuestas coherentes con los principios del pensamiento feminista acerca de la importancia de la corporeidad en la construcción de los géneros, y de cómo ésta influye en la subordinación de las mujeres. Se parte de dos hipótesis: si la danza del vientre gestiona una construcción corporal alternativa a la hegemónica en Occidente, y si dicha construcción puede contribuir a modificar la autoconciencia corporal de las mujeres y a debilitar los discursos de poder que la construyen. Esta tarea se lleva a cabo en una introducción y tres capítulos.

En el primero se analiza la construcción sociocultural del cuerpo desde una óptica feminista, y la normativa occidental sobre el cuerpo femenino. En el segundo se estudia la posición subordinada de la danza y la contribución de las mujeres en dicho ámbito. Asimismo se expone la capacidad de la danza para ofrecer respuestas a la subordinación femenina a través de la edificación de feminidades transgresoras, y se elabora un inicial marco de análisis de la fisicalidad con perspectiva de género en el ámbito dancístico. En el capítulo tercero se analiza la corporeidad femenina en la danza del vientre y su descodificación subversiva en Occidente. Se finaliza con un análisis de los posibles beneficios derivados de su práctica, sobre todo desde la óptica de la creación de redes de mujeres.

Metodológicamente he partido del concepto de *género* de Joan Scott como herramienta de análisis de la realidad, complementado con el concepto de *matriz heterosexual* de Judith Butler, esencial para organizar las categorías que producen el cuerpo masculino y femenino. Me he servido de la teoría del poder de Michel Foucault para identificar los discursos de poder más efectivos sobre la construcción de la corporeidad femenina, y he utilizado los conceptos de *cuerpo clásico* y *cuerpo grotesco* de Mary Russo, y de *Orientalismo* de Edward Said para el análisis específico de la corporeidad en la danza del vientre.



#### RESUMEN (en Inglés)

"The representation of the female body and construction of gender in Belly Dancing in the West" tries to find answers coherent with the feminist principles about the importance of corporeality in the construction of gender, and how it affects female subordination. I set off from two hypothesis: whether belly dance manages an alternative construction to Western body hegemonic ideals, and whether it may contribute to the modification of women's body consciousness, and to weaken its constructing discourses. This task is accomplished in an introduction and three chapters.

In the first chapter, I analyse the body as a sociocultural construction from a feminist point of view, and the normativity about the female body in the West. In the second one, I study dancing as a subordinate activity and the contributions of women in this realm. I also explain how dancing may offer answers to the subordination of women through the building of transgressive femininities. I also offer a framework to analyse dancing physicality from a gender perspective. In the third chapter, I study female corporeality in bellydancing and its decodification as a subversive practice in the west. I end with an analysis of the possible benefits derived from its practice, mainly from the point of view of its ability to create women networks.

I set off from Joan Scott's concept of *gender* as a tool to analyse reality, completed with Judith Butler's concept of *heterosexual matrix*, which is essential to organize the categories which produce the male and the female body. I have used Michel Foucault's theory of power in order to identify the most effective discourses in the construction of female bodies, and I have used Mary Russo's concepts of *classic* and *grotesque body*, and Edward Said's concept of *Orientalism* for the specific analysis of corporeality in belly dance.

SRA. PRESIDENTA DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN GÉNERO Y  
DIVERSIDAD

## Agradecimientos

Me gustaría agradecer a las siguientes personas por su ayuda y/o colaboración en la realización de esta tesis. En primer lugar al profesorado vinculado al CIFEM (Centro de Investigaciones Feministas) de la Universidad de Oviedo por su apuesta por los Estudios de Género. Entre ellas querría destacar a la Doctora Socorro Suárez Lafuente por animarme a matricularme en la primera promoción del Doctorado de Estudios de la Mujer en 1995. Asimismo, quiero destacar a mi directora, la Doctora Isabel Carrera Suárez, a quien le debo mi agradecimiento más especial. Desde nuestro primer contacto, cuando me entrevistó como candidata a una beca Erasmus, siempre he sentido su confianza en mis capacidades personales y profesionales. Su supervisión y su dirección han sido esenciales para la realización de esta tesis. Dentro del ámbito académico, quiero expresar mi agradecimiento a la doctora Ann Cooper Albright por compartir conmigo su visión de la danza como un campo desde el que enfrentar la desigualdad de las mujeres y al Doctor Stavros Karayanni por ofrecerme su punto de vista acerca del cuerpo expuesto y debilitado de la bellydancer, que me ofreció un punto importante de reflexión en mi trabajo. Parte de mi labor investigadora ha tenido lugar en festivales, shows y clases de danza. Por este motivo quiero agradecer a todas las bailarinas, profesionales o amateurs, que generosamente se ponen al servicio de la danza y muestran su arte en los escenarios. Igualmente quiero dar las gracias a todas mis maestras, en especial a Angelina Masud por su rigor metodológico, y a Esalim Infante por hacerme ver la diferencia entre aprender una coreografía y bailar. Finalmente debo agradecer a mi padre, a mi hermano y, especialmente, a mi madre su apoyo incondicional en todas mis decisiones y proyectos. Sin la confianza y contribución emocional y material de mi familia, la realización de esta tesis no habría sido posible.

# Índice de Contenidos

<b>1. Introducción</b>	<b>13</b>
<b>2. Cuerpos</b>	<b>31</b>
2.1. <i>La centralidad del cuerpo en la danza del vientre</i>	32
2.2. <i>La construcción sociocultural del cuerpo en Occidente desde una perspectiva de género</i>	37
2.2.1. El pensamiento dualista, la dicotomía cuerpo/mente y la subordinación de las mujeres	37
2.2.2. La neutralización del pensamiento dualista: un objetivo feminista	45
2.3. <i>La normativa occidental sobre el cuerpo femenino</i>	54
2.3.1. Un lenguaje común: la pasividad	56
2.3.2. Los discursos de poder	60
2.3.3. Los trozos y las partes	78
2.4. <i>Hacia una resignificación positiva de lo corporal: cuerpos rígidos vs. cuerpos fluidos</i>	82
<b>3. Cuerpos en danza</b>	<b>86</b>
3.1. <i>La (des)acomodación patriarcal del discurso corporal de la danza</i>	87
3.1.1. Características de la danza derivadas de su carácter corporal y feminizado	87
3.1.2. La (des)corporización de la danza: los sistemas de notación y la hegemonía del ballet.	101
3.2. <i>Danza y Feminismo</i>	113
3.2.1. Aportaciones positivas de la danza a la agenda feminista	117
3.2.2. La renovación, reforma y revolución del discurso dancístico: un logro de las mujeres	129
3.2.3. La construcción de los géneros a través de la(s) danza(s)	135
<b>4. Danza en el cuerpo</b>	<b>147</b>

4.1.	<i>La llegada del raqs sharki a Occidente</i>	159
4.2.	<i>Un lenguaje corporal contrario a la norma. La hipersexualización de la danza del vientre en Occidente</i>	187
4.3.	<i>La (des)acomodación patriarcal de la danza del vientre</i>	198
4.3.1.	Lo grotesco	199
4.3.2.	Lo oriental	214
4.3.3.	De ghawazee a bellydancer	218
4.4.	<i>Hacia una resignificación positiva de la danza del vientre</i>	226
5.	<b>Conclusión</b>	<b>234</b>
6.	<b>Bibliografía</b>	<b>240</b>

# Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 La confusión entre danza del vientre y las actividades sexuales.	20
Ilustración 2 Cartel anunciador del film Flashdance.	22
Ilustración 3 Lámpara modernista de Raoul François Larch.	22
Ilustración 4 Shakira accediendo al escenario para interpretar “Ojos Así”. Tour de la Mangosta, Berlín 13 de abril de 2003.	27
Ilustración 5 Heart y Brain en Next, publicado el 18 de octubre de 2017.	43
Ilustración 6 Mikhail Baryshnikov y Gelsey Kirkland en un ensayo de de Hamlet Connotations.	54
Ilustración 7 Ejemplo de la fragmentación del cuerpo femenino.	59
Ilustración 8 Comparación de Marilyn Monroe y una modelo contemporánea.	66
Ilustración 9 Representación gráfica de la connotación moral de la gordura y la delgadez.	72
Ilustración 10 Sarah Jessica Parker en atuendo deportivo.	74
Ilustración 11 Anuncio publicitario para la fragancia Tom Ford for Men.	79
Ilustración 12 Ejemplo de un cuerpo de ballet correspondiente a El Lago de los Cisnes, Ballet Bolshoi.	110
Ilustración 13 Cartel promocional del festival Raqs of Course, 2018.	158
Ilustración 14 A Dance at Sunset.	160
Ilustración 15 Grupo de bailarinas árabes, finales del siglo XIX.	160
Ilustración 16 Maud Allan en el papel de Salomé.	171
Ilustración 17 Shakira en el Vídeo-clip oficial de “Ojos así”.	180
Ilustración 18 Shakira interpretando “Ojos así” en el Tour Anfibio.	181
Ilustración 19 Shakira interpretando “Ojos así” en el Tour de la Mangosta.	181
Ilustración 20 Shakira interpretando “Ojos así” en el Tour Fijación Oral.	182
Ilustración 21 Shakira interpretando “Ojos así” en el Tour The Sun Comes Out.	182
Ilustración 22 Saida accediendo al escenario en un globo de luz en la apertura de una Hafla con el Ballet Rakkasah.	186
Ilustración 23 Hugh Hefner acompañado de algunas chicas Playboy.	195
Ilustración 24 Página de inicio de web de ropa de danza del vientre.	195

Ilustración 25 Cartel anunciador del curso Los Secretos de la Danza Egipcia.

224



# Índice de Tablas

Tabla 1 Adscripción de características operadas por el pensamiento binario. Elaboración Propia	44
Tabla 2 Representación gráfica de la matriz heterosexual 1. Elaboración Propia.	51
Tabla 3 Representación gráfica de la matriz heterosexual 2. Elaboración Propia.	52
Tabla 4 La calificación moral de la gordura y la delgadez contemporáneas. Elaboración Propia.	71
Tabla 5 Los parámetros de la calificación moral del tamaño corporal. Elaboración Propia.	73
Tabla 6 Modificaciones corporales introducidas por Mahmoud Reda y su efecto. (Fahmy, 1987:80).	213

# 1. INTRODUCCIÓN

El tipo de baile comúnmente denominado *danza del vientre*, que tiene su origen en los países del norte de África y Oriente Medio, experimentó a principios del siglo XXI una difusión mediática de tal trascendencia que consiguió acercar a miles de mujeres occidentales a su práctica y aprendizaje. Este hecho incrementó significativamente el número de profesoras, de espacios donde impartir la actividad y de contextos destinados a su difusión (talleres, shows, festivales). Como consecuencia, se generó un movimiento económico, sociocultural y de participación en el espacio público donde las mujeres han sido las principales protagonistas. Tal movilización de actividad femenina debería justificar un natural interés desde el movimiento y la crítica feminista. Sin embargo, la relación entre estas dos esferas con frecuencia adolece de una cierta incomodidad, pues, como ya señalara Andrea Deagon, “a feminist observing a typical western belly dance performance today could have many reasons to feel uncomfortable with it” (“Feminism and Belly Dance” 1996 n.p.); de ahí que la danza del vientre aún no pueda considerarse un campo de especial interés para los estudios de género.

Como participante accidental del caudal de mujeres que se aproximaron a la danza del vientre en los albores del siglo XXI, en mis primeras sensaciones se mezclaba el bienestar físico y psicológico derivado de la práctica con el desasosiego que, como feminista, me generaba la contemplación de mujeres “semi-desnudas” moviéndose “indecorosamente”. Stavros Karayanni remarca esta mezcla de sensaciones cuando explica que “this dance is derided and adored precisely because of its ambivalent construction. This profound ambivalence is what marks the typological relationship of Middle Eastern performer and the western spectator’s gaze” (2014:20). Así pues, en la necesidad de contar con elementos de juicio para enfrentar la causa de la incomodidad se encuentra el germen de este trabajo. Su objetivo consiste en analizar el tipo de feminidad corporal que construye la danza del vientre ejecutada en un contexto occidental contemporáneo. Asimismo, se trata de identificar qué elementos de esta construcción ofrecen alternativas positivas a la norma corporal femenina en Occidente. Para ello se utiliza una perspectiva de género como herramienta de análisis. En el trabajo confluyen, por tanto, tres campos de interés académico, el género, el cuerpo y la danza. La estrecha relación entre ellos constituye el núcleo de esta investigación, centrada en el

cuerpo como constructo sociocultural, en el ámbito de una danza claramente marcada por el género.

En el entorno académico se encuentran con relativa facilidad estudios que relacionan dos de los ámbitos anteriormente mencionados, pero rara vez combinan los tres, como se propuso hacer en esta tesis. Así pues, desde el inicio cobró especial importancia para el desarrollo de la investigación la obra de autoras feministas que atienden a la construcción cultural del cuerpo, como *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality* (1996) de Moira Gatens, *Volatile bodies: Towards a Corporeal Feminism* (1994) de Elizabeth Grosz por cuanto que advierten de que no existen cuerpos neutros sobre los que se pueda superponer un comportamiento de género esperando obtener resultados equivalentes. Estas autoras explican que cuerpos distintos generan géneros distintos, que permitirán huir de la reducción patriarcal que sólo contempla la existencia de dos sexos, dos géneros y una sexualidad. En una línea similar resulta relevante la obra de Susan Bordo, especialmente *Unbearable Weight* (2003), así como *Fasting Girls* (2000) de Joan J. Brumberg, pues ambas analizan la construcción contemporánea de los cuerpos femeninos en relación al discurso de la belleza. Igualmente se ha de destacar *Throwing Like a Girl* (1990) de Iris M. Young, por haber identificado la importancia de incluir el análisis de la fisicalidad en la construcción de la corporeidad femenina.

Así pues, un primer corpus de literatura académica aúna el interés por el cuerpo y por el género entendidos como realidades socioculturales históricas y, por tanto, modificables. Las autoras que se sitúan en esta línea comparten la idea de que la construcción de la corporeidad femenina en Occidente, que responde al dualismo cartesiano, constituye un factor esencial para la ubicación subordinada de las mujeres. Su interés en relación con este trabajo reside en que abogan por la necesidad de actuar sobre los parámetros sobre los que se construyen los cuerpos culturalmente como un ejercicio de lucha contra la desigualdad. Asimismo, a pesar de que el encuentro académico entre feminismo y danza no fue inmediato, existe una abundante producción literaria que atiende a cuestiones en el entorno de esta última desde una perspectiva feminista. Entre ellas se pueden destacar el papel de las mujeres en el desarrollo del discurso dancístico, la distinta ubicación de hombres y mujeres en las posiciones de poder y la construcción de discursos que, o bien reproducen, o bien transgreden las normas de

género. La obra de autoras como Helen Thomas (1993a, 2003, 2005), Ann Cooper Albright (1997, 2013), Christy Adair (1992), Judith Lynne Hanna (1987, 1988) y Sally Baner (2005, 2007a) fue pionera y sigue siendo fundamental en el desarrollo de este análisis.

En el ámbito concreto de la danza del vientre se ha de subrayar la importancia de los siguientes textos por haber sido los únicos entre todo el corpus consultado que, conscientemente, se aproximan a la danza del vientre desde una óptica feminista. El ya mencionado artículo de Andrea Deagon, “Feminism and Belly Dance” (1996), que identifica los principales puntos de fricción entre ambas esferas. La tesis doctoral de Virginia Keft-Kennedy “Representing the Belly-Dancing Body: Feminism, Orientalism, and the Grotesque” (2005b), donde se muestra la danza del vientre como un lugar de empoderamiento femenino a pesar de su problemática ubicación en la intersección entre el Orientalismo y el feminismo, y su artículo “1970s Belly Dance and the ‘How-To’ Phenomenon. *Feminism, Fitness and Orientalism*” (2013), que resume algunos aspectos desarrollados en el capítulo tercero de la tesis. La tesis de máster de Sheyla Bock, “From Harem Fantasy to Female Empowerment: Rhetorical Strategies and Dynamics of Style in American Belly Dance” (2005), que dedica un capítulo a analizar la danza del vientre como un locus de resistencia femenina, y el artículo de Sunaina Maira, “Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire” (2008).

Sí es frecuente, sin embargo, encontrar alusiones o reflexiones que aúnan los conceptos *mujer y danza del vientre* desde diferentes ángulos. Uno de los más comunes se centra en la participación femenina en la actividad y en los beneficios que esta danza aporta a las mujeres; igualmente frecuente es la mención a la relación de esta danza, bien con la feminidad, bien con la sexualidad y la sensualidad femenina. Todos ellos incluyen contenidos próximos al espectro de interés de los estudios de género y del pensamiento feminista. En esta línea se encuentran obras recientes que incluyen un análisis de género en la danza del vientre, como la tesis doctoral de Caitlin McDonald, “Belly Dance and Globalisation: Constructing Gender in Egypt and on the Global Stage” (2010), la última publicación de Barbara Sellers-Young, *Belly Dance, Pilgrimage and Identity* (2016) y el reciente volumen de Rachel Kraus, *Gendered Bodies and Leisure. The Practice and Performance of American Belly Dance* (2017). Curiosamente, las tres restringen su análisis a la construcción de la masculinidad. Finalmente, la relación entre los dos ámbitos

restantes, danza y cuerpo, suele estar muy presente en la investigación académica, ya que el cuerpo es el instrumento principal – cuando no el único – con que se escriben e inscriben los textos dancísticos. Esta atención a lo corpóreo se intensifica ante la modalidad de la danza del vientre por el intenso peso que la articulación corporal adquiere en este discurso. Este hecho ha sido analizado por Virginia Keft-Kennedy (2005a, 2005b) y por Stavros Karayanni, *Dancing, Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance* (2014). En ambos casos se incluyen reflexiones sobre la capacidad transgresora de los cuerpos en el ámbito de referencia.

Llama, por tanto, la atención el hecho de que la pertinencia del cuerpo para los estudios de género, y la pertinencia del cuerpo para los estudios de danza, no haya generado una producción más extensa de estudios que aúnen los tres ámbitos. Así, en toda la literatura consultada únicamente dos artículos hacen una breve referencia a qué aspectos de la fisicalidad dancística son relevantes en la construcción corporal del género. El primero de ellos es un texto canónico de Ann Daly que analiza la ubicación subordinada de la bailarina en el contexto de la danza clásica, “The Balanchine Woman: On Hummingbirds and Channel Swimmers” (1987). En él la autora menciona tres rasgos de la danza que son ejecutados de manera diferente por hombres y mujeres, sin llegar a desarrollar una argumentación, ni un marco de interpretación con ellos. De manera similar, pero ahondando más en el análisis, Eva Ordóñez Flores enumera ciertos rasgos físicos identificados con la construcción de la masculinidad y de la feminidad en el flamenco en “La perpetua reinención de la identidad de géneros en el baile flamenco” (2011). Tal como ha expuesto Iris M. Young (1990) el análisis de la fisicalidad con perspectiva de género permite detectar los rasgos de nuestro comportamiento corporal que contribuyen a la edificación de las identidades masculinas y femeninas, pues, como afirma Brenda Farnell, “[h]uman beings everywhere engage in complex structured systems of bodily action that are laden with social and cultural significance” (1999:343). Entre estos sobresalen los significados que permiten construir un adecuado o inadecuado comportamiento de género.

Más allá del espectro de la danza, a pesar de que el pensamiento feminista ha invertido ingentes esfuerzos en analizar cuestiones relacionadas con el cuerpo femenino (sexualidad[es], salud, reproducción, prostitución, violencia), no es sencillo encontrar

estudios detallados sobre cómo se construyen las identidades de género corporalmente. Esa relativa falta de atención, al igual que ha sucedido con la que se ha prestado a la danza, puede deberse a que la asimilación cuerpo/mujer que realiza el pensamiento binario haya sido entendida como un locus debilitador de la posición de las mujeres. A consecuencia de ello, es probable que el feminismo haya decidido orientar sus esfuerzos a legitimar la presencia femenina en los territorios de prestigio social, es decir, en aquellos regidos por el (falo)logocentrismo. De este modo, cobra relevancia en relación con este trabajo la obra de autoras que reclaman la importancia de desmontar la validez del discurso patriarcal acerca de los cuerpos. Sus contribuciones han permitido generar un espacio de reflexión que atiende al desarrollo de estrategias y a la puesta en práctica de procedimientos destinados a la obtención de corporeidades múltiples; esta ubicación al margen del binarismo corporal ofrece instrumentos para enfrentar la fuerza patriarcal que restringe la libertad de las personas, especialmente la de las mujeres.

La danza, un territorio corporal y feminizado, se erige así como un locus idóneo para analizar la construcción corpórea de las identidades de género, y para ver cómo contribuyen o no al sostenimiento de las identidades normativas. Las modalidades de danza más transgresoras con la norma corpórea femenina pueden ofrecer, por tanto, mejores instrumentos para confrontar la regulación patriarcal sobre los cuerpos de las mujeres. La danza del vientre encierra una fuerza transgresora que se constata en su asimilación occidental a la actividad de la prostitución, denostada socialmente. Su potencial subversivo convierte a la disciplina en un campo de experimentación de un lenguaje corporal que se aleja de la norma hegemónica, susceptible de ofrecer alternativas positivas a las mujeres occidentales, aspecto que se explora en esta tesis. En los más de diez años de contacto con la esfera semi-profesional de la danza del vientre, he observado que las personas se aproximan a este ámbito por un sinfín de motivaciones, que van desde el mero entretenimiento hasta la búsqueda de una salida profesional. También he observado la frecuencia con que atrae a mujeres que, probablemente, no se habrían planteado practicar otro tipo de actividad dancística, ni siquiera en su vertiente social, lo que se conoce como bailes de salón o bailes latinos; ambos ofrecen más oportunidades desde el punto de vista del entretenimiento y la participación social que la danza del vientre. Parte de este acercamiento proviene de la popularidad adquirida por la

modalidad en la década del 2000, cuando tuvo lugar un fenómeno similar a la moda de bailar sevillanas vivida en España a mediados de la década de 1980 y que ha conseguido mantenerse, si bien con menor intensidad, hasta la actualidad. A este impulso mediático hemos de añadir el poder de atracción que ejerce sobre mujeres adultas para quienes su práctica es fuente de satisfacción y de bienestar. Para ellas, la valoración social no les impide mantenerse en su práctica y, en no pocas ocasiones, participar en muestras escénicas de la misma.

Uno de los motivos que animaron este trabajo está relacionado con mi formación en estudios de género y con una posición ideológica feminista que he mantenido durante tres décadas. La falta de prestigio social de que goza la danza en general aumenta en el caso de la danza del vientre, como advierte Andrea Deagon, para quien las sociedades occidentales “take various distancing positions toward belly dance: ignoring, joking about, diminishing” (1996 n.p.). El sistema de pensamiento hegemónico occidental, que valora lo racional–masculino frente a lo corporal–femenino, someterá, por tanto, a esta modalidad de danza, a una triple discriminación: la derivada de su naturaleza corporal, la correspondiente a su feminización, y la que emana de su origen oriental, cuestión esta última que permite ubicarla en un lugar subordinado frente a un Occidente conceptualizado como superior. Esta triple asignación negativa debería bastar para neutralizar su poder; sin embargo, mujeres de todo tipo y condición ignoran su calificación adversa y persisten en su ejercicio. Así, mis primeras impresiones me condujeron hacia la búsqueda de una explicación a por qué mujeres de una edad similar a la mía, ausentes de muchos espacios de participación social y, sobre todo, de aquellos en que se reivindicaba la igualdad para las mujeres, comprometían una parte importante de su tiempo de ocio y de su presupuesto en asistir a clases y actividades de danza. Partiendo de mi ideología feminista, buscaba entender las razones que conducían a estas mujeres a eludir sus “obligaciones familiares” para involucrarse en esta actividad, pues no encontraba el mismo grado de compromiso femenino para reclamar otro tipo de derechos, ni para imponer su criterio o demandar un espacio de participación y socialización. De este modo, comencé a vislumbrar que quizá la danza ofreciera un alto potencial para la práctica y el pensamiento feminista a pesar de su influencia social aparentemente escasa, fuertemente menospreciada e hipersexualizada, como ilustra de



manera jocosamente la siguiente imagen que refleja el hastío que, a veces, asalta a las practicantes de la disciplina que intentan evitar las connotaciones sexuales que se le atribuyen.



Ilustración 1 La confusión entre danza del vientre y las actividades sexuales. Imagen recuperada del perfil de Facebook de la bailarina Susana Amira [https://www.facebook.com/susana.amira/photos\\_all](https://www.facebook.com/susana.amira/photos_all) el 17 de abril de 2014.

A pesar de que recientemente se ha observado un ligero incremento de participación masculina en la danza del vientre, fundamentalmente en el nivel profesional, mi análisis se restringe a las mujeres y a lo femenino. Esto se debe, en primer lugar, a que, como indica Carol Brown en “Re-tracing our steps. The possibilities for feminist dance histories” (2006), las personas que practican la danza escénica en Occidente son mayoritariamente mujeres. Aunque la autora se refiere únicamente a la función escénica, su afirmación resultaría igualmente válida para cualquiera de sus otras vertientes, la social y la ritual<sup>1</sup>. Sin embargo, contrariamente a lo que se pudiera suponer, esta evidente feminización pudo contribuir a un desencuentro inicial entre danza y

<sup>1</sup> Para una taxonomía de las danzas ver Desmond 1993-4 y Layson 2006a.

feminismo. Sally Banes ofrece una explicación a este fenómeno en la introducción a *Dancing Women. Female Bodies on Stage* (2005), obra en la que incorpora una visión de género a su trabajo como teórica de la danza iniciado en la década de 1960. Banes reflexiona en este sentido que “[l]ike so many women involved in dance, I long felt that an explicit feminist analysis was simply unnecessary in a highly feminized field” (2). Por tanto, una metodología de análisis que utiliza la perspectiva de género debe detenerse sobre el hecho femenino – o más bien feminizado – de la danza, pues no hacerlo contribuye a restar importancia a un ámbito de participación social donde las mujeres son mayoría. La atención exclusiva al hecho femenino elevará la importancia de su papel como creadoras y generadoras de nuevos lenguajes dentro de la disciplina y permitirá ahondar en la ausencia de genealogías y modelos positivos – o negativos – de mujeres, aspectos ambos necesarios para la construcción de las identidades femeninas. Igualmente, esta decisión contribuirá a reforzar un espacio de intercambio social entre mujeres donde las relaciones de complicidad suelen ser más fuertes que las tradicionales de rivalidad femenina. Finalmente, se intenta modificar la posición endeble de la disciplina en el entramado sociocultural prestando atención a la trascendencia e influencia de la danza en otros ámbitos sociales, como expone Sally Banes en el siguiente fragmento de *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994):

Practices of everyday life, like fashion, furniture, and even architecture affect and are affected by dancers’ bodies and dance designs. We know that Marie Taglioni’s hairstyle was imitated all over Europe in the 1830s and that the fashion designer Paul Poiret dressed Paris society in colors and patterns borrowed from Bakst’s costumes for Diaghilev’s Ballet Russes. Loie Fuller’s wavelike draperies gave organic shape to all sorts of art nouveau craft items, as well as to the building in which she performed at the Paris Exhibition of 1900. In the 1980s, the torn off-the-shoulder sweat-shirt Jennifer Beals wore as an aspiring ballerina in *Flashdance* became de rigueur attire for American girls and young women. (1994:48)

En la imagen de la izquierda se ha incluido el cartel anunciador del film *Flashdance* (1983), donde vemos a su protagonista en la imagen icónica referida anteriormente por Banes. Para la imagen de la derecha se ha seleccionado la lámpara diseñada por Raoul

François Larch, inspirada en la bailarina Loie Fuller, que se ha convertido en una de las piezas icónicas del Art Nouveau<sup>2</sup>.



Ilustración 2 Cartel anunciador del film Flashdance.  
Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/film669395.html> el 24 de junio de 2018.



Ilustración 3 Lámpara modernista de Raoul François Larch. Recuperada de <http://www.vestirdesentido.com/2012/11/danse-serpentine-loie-fuller.html> el 24 de junio de 2018.

Un segundo motivo para la decisión de acotar el objeto de estudio a la construcción corporal de las feminidades obedece a que los hombres, como grupo social, no se ven afectados por el estigma de la naturalización de su corporeidad que tan perjudicial resulta para las mujeres. Al contrario, como explica Christy Adair en el siguiente extracto de *Women and Dance. Sylphs and Sirens* (1992), la construcción de la corporeidad masculina, blanca y occidental se erige como la norma a partir de la que se miden las consideradas como desviaciones:

<sup>2</sup> Para comprender la impronta de Loie Fuller en la historia de la danza, ver Albright 2007.

There is a prejudice against people with bodily characteristics different from the white Western standard. As it is *white able-bodied men who hold the power*, this prejudice is evident particularly towards black people, disabled people and *all women*. Almost any bodily deviation becomes a potential source of threat and a focus of hostility. The male admires and yet also fears and deprecates the female body. (70-71; las cursivas son mías)

Por tanto, debido a mi posición ideológica feminista y a mi condición subordinada de mujer, he sentido la necesidad de investigar cómo puede contribuir la danza a corregir la posición de desigualdad de las mujeres. Para ello, se ha de poner en circulación un discurso del cuerpo que resulte difícil de encajar en un sistema patriarcal sustentado sobre la primacía de lo mental. Moira Gatens en *Imaginary Bodies* (1996) afirma que “[the masculine body politic] refuses to admit anyone who is not capable of miming its reason and its ethics, in its voice” (25). La danza no sólo ha osado hablar en otra voz, sino que prescinde de ella. Esto supone un atentado contra la hegemonía logocéntrica patriarcal, debilitada ante un discurso que consigue, como veremos, crear conocimiento al margen de la intervención mental, algo contrario a los postulados filosóficos y de poder en Occidente. Por lo tanto, a través de la reubicación positiva de lo femenino-corporal se puede llegar a demostrar la falacia de los discursos de poder tan centrados en desgastar la posición social de las mujeres.

En este proceso de reubicación positiva, la danza del vientre constituye una modalidad productiva para el desarrollo de conocimiento e inteligencia corpórea, debido a que el cuerpo femenino se erige como un potente generador de significados emocionales para cuya manifestación y transmisión la actividad mental debe quedar reducida. De ahí que la bailarina egipcia Dina afirme en su autobiografía *Ma liberté de danser* (2011) que “[d]anser, c’est une des plus belles expressions de la liberté” (59). En relación con la libertad en la construcción de las corporeidades femeninas, determinadas modalidades de danza ofrecen la posibilidad de huir de las constricciones del modelo social patriarcal sobre el cuerpo femenino. Entre ellas destaca la danza del vientre, cuya capacidad transformadora puede ser uno de los motivos de su elevada aceptación entre las mujeres occidentales. En este sentido, Susan Leigh Foster explica que en cualquier tipo de entrenamiento corporal intervienen principios que acarrearán distintas connotaciones estéticas, políticas y de género. En función de cómo se engarce y se

despliegue la dinámica y la construcción sobre el cuerpo, se conseguirán significados distintos (2010:296).

La tercera razón por la que es pertinente acotar el estudio a las mujeres consiste en que este ámbito corrige parcialmente su tradicional exclusión de los espacios públicos. La feminización de la danza ha permitido que muchas mujeres encuentren en ella un medio para huir de su secular adscripción al ámbito de lo privado y de lo doméstico, sin que su ubicación en lo público genere una excesiva distorsión en el orden social. Se ha de apuntar que sólo recientemente, y no en todas las modalidades, las mujeres se han librado del estigma de la mala reputación de la bailarina, habitualmente ubicada en el terreno de la prostitución, o asimilada a otras profesiones de escasa reputación social (Banes 2005, Buonaventura 2003, Van Nieuwkerk 1995). La libertad, en este caso, se entendería como la posibilidad de desarrollo profesional y de ocupación de espacios para las mujeres. Además de los beneficios sociales que acarrea la presencia femenina en un ámbito público, debemos tener presentes los a menudo olvidados beneficios individuales que se obtienen de la práctica de una actividad corporal. Elaine Showalter, en su estudio sobre la locura de las mujeres en época victoriana “Victorian Women and Insanity” (1980), remarca que siguiente: “One of the reasons female asylum patients may have seemed excited and restless was that they had fewer opportunities than men for *outdoor activity, active recreation, or even movement* within the building” (168; las cursivas son mías). Se entiende así que la danza pueda concebirse como un ámbito con posibilidades de transgresión, debido a que facilita la motilidad y la movilidad femenina.

En lo que se refiere al ámbito de la representación, el análisis de esta tesis se centra en el contexto occidental, aun entendiendo lo difuso que resulta el término “occidental” aplicado a la danza del vientre. Esta restricción responde a que la interpretación que llevan a cabo las bailarinas de origen árabe, o las instruídas en un contexto árabe, aún conserva rasgos que requieren un conocimiento profundo de su ritmología, cultura y carácter, características ligadas al contexto cultural que es preciso conocer para acometer un análisis válido de la misma. Estas cuestiones generalmente están ausentes en el modelo de transmisión en Occidente. Esta acotación del espacio aporta, sin embargo, beneficios a la interpretación de la danza en su lugar de origen, cuestión puesta de manifiesto por Shannon Arvizu en “The Politics of Bellydancing in

Cairo” (2004 - 2005). Para la autora “an analysis of Western interpretations of the dance are paramount for understanding the contemporary foreign dancer presence in Egypt” (167), pues considera que son las representaciones occidentales las que están contribuyendo a una modificación sustantiva de la danza del vientre. El análisis de las representaciones en Occidente permitirá comprender, por tanto, el proceso transformador que la migración de la disciplina ejerce sobre la danza original.

En la selección del corpus a analizar, que inicialmente abarcaría una práctica dancística muy extensa y dispersa, he aplicado los siguientes criterios. En primer lugar se ha tenido en cuenta que, debido al carácter transnacional de esta danza (Shay y Sellers-Young 2005b), un criterio geográfico específico no resultaría significativo. Por lo tanto, el corpus de bailarinas analizadas se ha nutrido de figuras procedentes de distintos territorios. Con el fin de acotar la muestra, se han elegido bailarinas que participan regularmente en festivales internacionales de relevancia. Los seleccionados son *Egipto en Barcelona*, organizado por Munique Neith en Barcelona, *Ahlan Wa Sahlan* y *Raqs of Course*, organizados por Raqia Hassan y Randa Kamel respectivamente en El Cairo, y *NY Cairo Raks Festival*, organizado por Mohamed Shahin en Nueva York. Un segundo criterio de selección responde a la globalización del fenómeno a través de la presencia en redes sociales, fundamentalmente en [www.youtube.com](http://www.youtube.com) y [www.facebook.com](http://www.facebook.com). Estos canales cada vez son más utilizados como fuente de formación, inspiración y relación entre bailarinas. De este modo también se han seleccionado artistas que, sin presencia activa y regular en los festivales reseñados, son muy activas en redes sociales y cuentan con numerosas seguidoras y suscriptoras a sus canales o páginas.

Finalmente se ha de apuntar que, durante el curso de la investigación se ha constatado que la construcción de la bailarina de la danza del vientre en un contexto occidental es entendida por algunas autoras como un icono de fuerte poder semiótico para la creación de un estereotipo de *mujer árabe*. Una característica de este arquetipo es su coherencia con las nociones occidentales sobre la construcción del Este, la orientalidad y la feminidad. Para comprender esta construcción, cobra importancia el concepto de Orientalismo (Said 2003) por el que la edificación del símbolo *belly dancer*, como tal símbolo, contribuiría a dotar de materia la idea de orientalidad. En palabras del propio Said, “Orientalism is a cultural and political fact, then, it does not exist in some

archival vacuum” (2003:13). Este enfoque es relevante para la tesis por la necesidad de adecuar la danza a una estética orientalista acorde con la edificación occidental de la feminidad árabe. Así, en el estudio de caso veremos que tienen lugar dos fenómenos interrelacionados: por un lado, se configura un estereotipo de mujer árabe impreso en el icono de la bailarina de innegable sesgo orientalista y, por otro, la práctica imprimirá a la danza características que den lugar a un discurso coherente con el icono. De este modo, la idea cuenta con un sujeto de carne y hueso que le aporta estatus de realidad. El proceso se retroalimenta de manera que las ejecuciones reales influirán en el icono que, modificado por aquéllas, volverá a influirlas y así sucesivamente.

La construcción icónica de la bailarina de la danza del vientre como símbolo al servicio de Occidente se puede observar en dos acontecimientos de gran importancia en relación con el contenido de la investigación. El primero de ellos se encuentra en la formación de una agrupación artística denominada Bellydance Superstars, nacida tras los sucesos del 11S con el objetivo de mostrar al mundo árabe que el pueblo estadounidense apreciaba su cultura. El segundo de ellos, más visible en el mundo hispano hablante, se encuentra en la decisión de la artista colombiana Shakira de abrir los sesenta y cinco conciertos del Tour de la Mangosta, de claro corte anti-belicista (Moss 2003), ataviada con un caderín de monedas y un top que mostraba su abdomen, y accediendo al escenario por debajo de una cobra gigantesca, como se puede observar en la siguiente imagen. Tanto el caderín, como la mostración del abdomen y la simbología de la cobra son elementos identificativos de la construcción de Oriente por parte de Occidente.



Ilustración 4 Shakira accediendo al escenario para interpretar “Ojos Así”. Tour de la Mangosta, Berlín 13 de abril de 2003. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TKSUW2Fwidw> el 11 de octubre de 2015.

A pesar de lo expuesto hasta aquí, la investigación se enfrentaba a ciertos problemas. El primero de ellos consistía en dilucidar si sería adecuado intentar modificar la posición subordinada de las mujeres desde un ámbito tan denostado socialmente y con tan poca incidencia en las relaciones de poder entre los sexos como la danza del vientre. Esto conducía, invariablemente, al dilema de si la participación en esta actividad contribuía al empoderamiento femenino o si simplemente se estaba reinscribiendo a las mujeres en un nuevo discurso debilitador. A esta especie de círculo vicioso se refiere Ann Cooper Albright: “[women] must deal with a double jeopardy: their bodies are always on display and yet often they are never really in control of the terms of that representation” (1997:120). Este mismo dilema había sido planteado en el ámbito concreto de la danza del vientre por Virginia Keft-Kennedy en “How does she do that? Belly Dancing and the Horror of a Flexible Woman” (2005a):

How does, for example, belly dance provide for the possibility of transcending fixed social constructions of gender and embodied identity when the dancer appears to wear the accoutrement of patriarchal desire? Can, in fact, a semi-clad woman in public adequately suggest a site of feminist cultural politics? (292).

Una posible respuesta, que cuenta con una innegable autoridad cultural, proviene de la filósofa feminista marroquí Fatima Mernissi. En *Le Harem Européen* (2003), además de reflexionar acerca del sentido de las danzas orientales, afirma que ella misma las practica:



Pendant des siècles, mères et tantes ont enseigné aux petites filles à s'affirmer en exécutant les gestes des danses orientales, véritable entraînement à *la conquête de la dignité*. Exaltation du corps –siège de souveraineté invincible et rituel d'auto-valorisation–, ces danses se transmettent de génération en génération. Pour moi, qui suis pendant des heures rivée à ma chaise, elles restent mon seul loisir, mon seul exercice physique. (90; la cursiva es mía)

Un segundo problema estaría relacionado con la connotación sexual de la actividad. A él se refieren Anthony Shay y Barbara Sellers-Young como uno de los motivos que explican el rechazo académico hacia la disciplina: “Its assumed sexuality and frequent association with striptease dance by the general public and many scholars, and its status as a form of popular culture are among the reasons for this scholarly avoidance” (2003:14). El segundo aspecto observado por Shay y Sellers-Young, su escasa calificación cultural, inscribe a la danza del vientre dentro del cúmulo de modalidades no adscritas a las posiciones hegemónicas dentro de este campo. Carol Martin en “High Critics/Low Arts” (2005) se refiere a la construcción de la dicotomía high/low (284) en el mundo de las artes y cómo afecta a la construcción del prestigio y el poder de las disciplinas. A su juicio esto ha conllevado que “until recently popular forms of theater and dance have been largely ignored by performance scholars” (284). Ante esta situación, una disciplina proveniente de Oriente, aprendida originariamente por imitación en los entornos domésticos y concebida en sus inicios con una función social y no escénica estaría incluida en la categoría de “low art” y, por tanto, ignorada o menospreciada con el fin de apuntalar la buena reputación de la(s) danza(s) prestigiada(s). Como consecuencia de esta situación que podría ser calificada de desventaja, la escasa investigación académica en la materia se encuentra mayoritariamente en el ámbito anglófono, siendo Estados Unidos el territorio que concentra mayor número de publicaciones, centradas la mayoría sobre su propio territorio nacional. Este hecho recude el contexto de análisis, pues muchas autoras únicamente analizan lo que sucede o ha sucedido en EE.UU. dando lugar a una fotografía parcial del panorama internacional.

Los motivos por los que decidí seguir adelante con la investigación a pesar de estos factores disuasorios fueron varios. En primer lugar para ensanchar los puntos de vista desde los que abordar el estudio de la disciplina. En segundo lugar porque, debido a mi formación en estudios de género y a mi anterior ocupación profesional en un

organismo de igualdad, tengo amplia experiencia en desenvolverme en entornos desprestigiados socialmente, pero no por ello menos necesarios desde el punto de vista de la evolución social. En tercer y último lugar, porque el objetivo de desarrollar esta investigación no está relacionado con la consecución de una posición profesional en la institución académica ni universitaria. Esta libertad académica facilita que la única motivación para la elección de la temática a estudiar se haya encontrado en la preferencia personal.

Así, el presente trabajo nace con el objetivo de encontrar respuestas coherentes con los principios alentados por el pensamiento feminista sobre el tronco común de la importancia de la corporeidad en la construcción de los géneros, y en cómo ésta afecta a la posición subordinada de las mujeres. Para ello se parte de la hipótesis de que la danza del vientre consigue conformar un contexto de participación social femenina donde se gestiona una construcción corporal alternativa a la que construyen los discursos hegemónicos de poder en Occidente. Esta corporeidad puede suponer una fuente de beneficios y de bienestar personal para las mujeres que la practican. La segunda hipótesis que se pretende examinar es si la denostación que sufre la disciplina se debe a su poder para modificar la autoconciencia corporal de las mujeres y, con ello, de debilitar parcialmente un sistema basado en la restricción de las libertades femeninas a través del modo en que se edifica su corporeidad. Finalmente, se ha buscado juzgar la medida en que la recreación de un contexto orientalista permite el despliegue de una corporeidad positivamente transgresora, que difícilmente se permitiría sin la ayuda de dicho contexto.

En el primer capítulo se acomete la construcción sociocultural del cuerpo desde una óptica feminista y se analiza específicamente la normativa que construye el cuerpo femenino en Occidente. De este modo se pretende situar críticamente el modo en que el logocentrismo occidental gestiona la oposición cartesiana mente/cuerpo, cómo interviene el sistema sexo/género en la construcción de los cuerpos, y qué tipo de corporeidad femenina resulta más apropiada para el sistema hegemónico occidental. El segundo capítulo acomete, por un lado, el estudio de la posición subordinada de la danza, tanto social como académicamente, debido a su condición de discurso corporal y actividad feminizada y, por otro, la contribución de las mujeres a dicho discurso. De este modo, se intenta averiguar la relación que existe entre el logocentrismo occidental y la

danza, y cómo se gestiona la corporeidad y la construcción de los géneros en este ámbito. Asimismo se expone cómo puede la danza ofrecer una respuesta alternativa a la ubicación subordinada de las mujeres a través de un trabajo corporal que obtenga feminidades alternativas a la hegemónica. Finalmente, en el capítulo tercero, se analizan las formas en que los rasgos corpóreos de la danza del vientre resultan subversivos en Occidente. Asimismo, se presta atención al tipo corporal de feminidad que se propone en este discurso. Igualmente se indaga en los discursos de poder que actúan sobre esta corporeidad oriental. Se finaliza con un análisis de los posibles beneficios que se derivan de la práctica de la disciplina, sobre todo desde la óptica de la creación de redes entre mujeres.

Metodológicamente, se ha partido del concepto de género (Scott 1999) como herramienta de análisis de la realidad, complementado con el concepto de matriz heterosexual (Butler 1999), esencial para organizar las categorías que producen el cuerpo masculino y femenino, a saber, sexo, género y sexualidad. Se ha utilizado la teoría del poder de Michel Foucault (2014) para identificar los discursos de poder más efectivos sobre la construcción de la corporeidad femenina. Para el análisis específico de la corporeidad femenina en la danza del vientre han resultado de gran utilidad los conceptos del cuerpo clásico y del cuerpo grotesco (Russo 1994), así como el concepto de Orientalismo (Said 2003). Finalmente, es preciso puntualizar que el carácter efímero del discurso dancístico ha hecho necesaria la confluencia de distintos métodos analíticos para el estudio de caso. En este sentido ha sido de gran ayuda la existencia de un corpus digital cada vez más amplio que permite acceder a múltiples representaciones dancísticas (actuaciones, talleres, tutoriales, cursos) de prácticamente cualquier artista profesional o amateur en cualquier lugar del mundo. Se ha de remarcar, sin embargo, que tal como se explica en el capítulo segundo, la labor académica en el entorno dancístico siempre ha de tolerar un cierto grado de pérdida. Por este motivo, mucha de la labor analítica se ha desarrollado a través de la asistencia personal a representaciones de danza, completadas con la participación experiencial como alumna y profesora durante más de diez años, cuestiones ambas imposibles de trasladar a un formato físicamente perdurable.

## 2. CUERPOS

## 2.1. La centralidad del cuerpo en la danza del vientre

La disciplina artística comúnmente conocida como *danza del vientre*, denominación que acuñaron los europeos que ocuparon el norte de África en época colonial y que ya advierte del especial protagonismo que se le va a otorgar a la parte del cuerpo comprendida entre el pecho y la cadera, fue originariamente una actividad practicada en el ámbito familiar y transmitida informalmente entre mujeres de una generación a otra<sup>3</sup>. Aunque de origen incierto, se sabe que se bailaba en una franja geográfica “extending from the Atlantic Ocean in North Africa and the Balkans in the west to the eastern areas of China, Central Asia, and the western portions of the Indian subcontinent in the East” (Shay y Sellers-Young, 2003:14). En la actualidad Egipto es el país que ha sabido capitalizar su industria convirtiéndose en el eje del discurso y la evolución contemporánea de esta danza (Sellers-Young, 2013:5)<sup>4</sup>. Su carácter no reglado ni institucional y su origen en un tiempo que no contemplaba la documentación de la danza nos hace difícil señalar un lugar preciso o un momento exacto para su surgimiento. Este asunto de sus orígenes, que puede resultar interesante para situar la procedencia del baile y que será significativo por la trascendencia que algunas teorías otorgan a su carácter “milenario”, no presenta obstáculo alguno para los objetivos del presente trabajo que, como se ha señalado en la introducción, consistirá en el análisis de sus representaciones contemporáneas sobre un escenario formal y en un contexto occidental. Estas representaciones comenzaron aproximadamente a mediados del siglo XIX cuando los intercambios coloniales trajeron a las primeras bailarinas hacia el norte, cruzando el Mediterráneo. Esto permitió que se presentaran en *carne y hueso* ante un público fundamentalmente europeo y norteamericano (Buonaventura 2010, Carlton 2002, Jarmakani 2008, Karayanni 2014). Desde entonces, la expansión de esta danza por todo el globo no ha hecho sino crecer<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Existen otros términos para referirse a la misma disciplina. Entre ellos, el más extendido en el ámbito de la práctica sería “danza oriental”, que intenta evitar el supuesto carácter peyorativo del anterior. Para más información, ver capítulo III.

<sup>4</sup> En la introducción a *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy* (2005), Anthony Shay y Barbara Sellers-Young identifican tres centros culturales relacionados con la práctica y difusión de la danza del vientre: Egipto para lo que denominan el mundo árabe, Estambul, Baku y Tashkent para el mundo turco y Teherán, Dushanbé y Samarkanda para el mundo de habla persa (2).

<sup>5</sup> En un primer momento este contexto occidental estuvo limitado a Europa y EE.UU.

Una vez que las bailarinas son traídas a Occidente resulta más sencillo señalar una fecha donde la contemplación de la danza adquiere relevancia pública: 1893, año de la Exposición Universal de Chicago (EE.UU.) donde una bailarina – o varias – llegará a protagonizar un fenómeno de masas. La artista, denominada “Little Egypt” con fines claramente comerciales, consiguió atraer a más de dos millones y medio de personas a su stand sólo en los primeros seis meses de la Exposición, según señala Donna Carlton, autora que ha seguido sus pasos en *Looking for Little Egypt* (2002:15), con un movimiento estratégico que sitúa a Egipto en lugar preponderante frente al resto de países de donde era originaria la actividad. Dicha denominación, que parece haber servido a distintas artistas, no todas ellas de procedencia oriental, hasta aproximadamente la década de 1920, indica que el baile contaba con un número significativo de practicantes en un momento muy inicial de su expansión occidental y, más importante aún, con una audiencia ya dispuesta a presenciar sus actuaciones.

A pesar de que, con casi toda seguridad, la Little Egypt de la Exposición Universal de Chicago no fue la primera bailarina de la danza del vientre que vio el público europeo y norteamericano<sup>6</sup>, esta feria marcó un hito para la introducción de la disciplina en un marco distinto al de su procedencia, pues su inserción en un evento multitudinario facilitó una difusión amplia, e inauguró un proceso de expansión ininterrumpido que continúa en nuestros días, lo que es atestiguado por los muchos eventos relacionados que tienen lugar en los cinco continentes<sup>7</sup>. Aunque la recepción en directo es fundamental para una adecuada decodificación de la experiencia dancística, como veremos en el capítulo segundo de esta investigación, la actuación de Little Egypt y de sus predecesoras no tuvo lugar en un vacío de conocimiento, pues Occidente ya había recibido imágenes previas a través de las populares producciones artísticas de corte orientalista y de las narraciones literarias de viajes, aspecto señalado por Virginia Keft-Kennedy en su artículo “How does she do that? Belly Dancing and the Horror of a Flexible Woman” (2005a) cuyo título ilustra cómo interpreta Occidente la ejecución de esta

---

<sup>6</sup> En la investigación llevada a cabo por Donna Carlton acerca de la figura de Little Egypt la autora realiza la siguiente afirmación: “Though there are photographic records of fair performers, after searching through dozens of primary sources, I did not find a single verifiable photo of Little Egypt from the fair” (2002:ix).

<sup>7</sup> Munique Neith, una de las bailarinas con mayor proyección internacional en el panorama español, incluye una pestaña en su página web titulada “Munique Neith en el Mundo” que muestra los lugares a donde la artista es invitada cada año. Para más información ver <http://www.muniqueneith.com/munique-neith-en-el-mundo/>.

danza, entonces y ahora. Así, aunque se acudía en masa a ver a Little Egypt, que llegó a recibir más visitas que el prodigioso telescopio de setenta toneladas (Buonaventura, 2010:98), estas primeras actuaciones ya se caracterizan por el estupor que, entonces como hoy, suele provocar este baile en el público; Keft-Kennedy recoge la calificación con que el *Chicago Tribune* describe la representación de la bailarina ¿egipcia? como una “depraved and immoral exhibition” (2005a:282), lo que apunta a una constante en su proceso de recepción una vez traspasadas sus fronteras originales: la inserción en el resbaladizo terreno de lo implícitamente sexual. Esta marcada sexualización con que Occidente recibe la danza oscurece y acalla otras posibles lecturas y le garantiza un lugar claramente subordinado frente a otros estilos que gozan de un más alto estatus por no incluir en su cinética marcadores definidos como sexuales. Queda identificado así uno de los aspectos recurrentes en el análisis de la danza del vientre: su falta de entidad como disciplina verdaderamente artística y la consecuente devaluación de su dificultad de ejecución, aspectos ambos agravados por el hecho general de su feminización, y sobre los que volveré con posterioridad. No obstante, ni su pertinaz descalificación, ni el rechazo que suele recibir han conseguido mitigar otra realidad incontestable ya apreciada en Chicago a finales del XIX, la atracción que ejerce sobre el público que asiste a estos espectáculos y sobre las miles de mujeres – y no pocos hombres – que la practican asiduamente, lo que la convierte en un fenómeno merecedor de un estudio en profundidad<sup>8</sup>.

La actuación de Little Egypt y su evidente repercusión social es importante para los objetivos del presente trabajo porque aportó al conocimiento occidental sobre la danza un elemento esencial: la experiencia del movimiento. Las imágenes que en forma de obras de arte o de postales, muy del gusto de la época y que permitían llegar a un gran público, e incluso las narraciones literarias que complementaban las imágenes con descripciones de la peculiar manera en que se movían estas artistas, no eran capaces de

---

<sup>8</sup> A modo de ejemplo, y ciñéndonos al ámbito geográfico de la Comunidad Autónoma del Principado de Asturias, en el curso 2014-2015 existían cuatro escuelas especializadas en la danza del vientre, dos en Gijón, una en Oviedo y una en Avilés, y en torno a una veintena de profesoras impartiendo la disciplina en diversos lugares de la región. Estos datos han sido facilitados por la asociación cultural radicada en Asturias “Rosas del Desierto” encargada de la difusión, divulgación y estudio de la danza oriental y danza bollywood así como de sus entornos culturales, raíces e influencias en otras culturas. Para más información, ver <http://asociacionrosasdeldesierto.blogspot.com>.

transmitir la sensación que produce una actuación en directo; este aspecto, sobre el que existe consenso en los estudios académicos de esta danza, ni siquiera ha sido mejorado con la tecnología y los métodos de grabación modernos, incapaces de retener la esencia del baile o de reconstruirlo en un formato indeleble, ya que la danza es una experiencia que se desvanece en el mismo momento de su ejecución (Karayanni 2014, Keft-Kennedy 2005b). Aunque no es mi intención restar importancia al notable papel que, sin duda, las imágenes coloniales jugaron en la conformación de un Este exótico creando un caldo de cultivo donde fraguar una concepción de tono orientalista sobre la danza, es en la ejecución de los movimientos donde reside la fuerte controversia que suele acompañarla. La evolución que ha experimentado la disciplina con su expansión geográfica y la imposibilidad de recrearla con exactitud convierten a las narraciones de época colonial en un interesante espejo de la actitud con que occidente recibió los movimientos y los gestos de las bailarinas y de cómo descodificó una gramática corporal que les resultaba chocante, extraña y, no pocas veces, repulsiva. Stavros Karayanni (2014) ha llevado a cabo un análisis de narraciones de viajes coloniales efectuados entre otros por Flaubert por el Norte de África y Turquía que da una idea bastante precisa de lo que sentían estos viajeros y viajeras de clase acomodada ante aquellas mujeres – y hombres – que mostraban y movían su cuerpo de un modo absolutamente impensable para los cánones europeos de decencia en la época histórica de referencia, mediados del siglo XIX<sup>9</sup>. Así, de un modo fácilmente entendible para una lectura contemporánea, Karayanni explica dónde residía el asombro que producían estas coreografías para un público occidental educado en una tradición corporal y artística totalmente ajena a lo que estaban presenciando:

Choreographies of Middle Eastern public performers, male and female, largely consisted of suggestive contortions: writhing, undulating, swaying the body with side twists, isolated muscle quivering, and rhythmically elaborate hip articulations [...]. The theoretical implications of such choreographies for the Western spectators were overwhelming. (73)

El autor, que también analiza la importancia del vestuario, el maquillaje, los adornos o los elementos portados por las bailarinas como parte de la experiencia del

---

<sup>9</sup> Una de las tesis de Karayanni es que los bailarines, sistemáticamente ninguneados por la Academia, son un elemento esencial en las danzas del Medio Este.



baile y que, indudablemente, tienen su responsabilidad en la recepción exótica de la danza, acota la sensación abrumadora específicamente a la técnica corporal. Para la descripción, utiliza una terminología muy acertada que alude al fluido territorio de ondulaciones, balanceos y articulaciones imposibles que tanto protagonismo adquieren en la práctica y en la contemplación de la danza del vientre. Intentando situarnos mentalmente en la época referida por Karayanni, mediados del siglo XIX, marcada por una moral estricta, por una moda femenina que encorsetaba e inmovilizaba y, en el territorio de la danza, por el auge de los ballets románticos (Reyna 1980) – epítome de rigidez corporal – estos cuerpos contorsionados, disociados y con una fuerte motilidad pélvica debían suponer un espectáculo de difícil contemplación. Aunque Karayanni únicamente cita la cadera conviene adelantar que, a pesar de que una buena ejecución de la danza precisa de la intervención de todo el cuerpo – más aún desde que se ha fusionado con otros estilos y se ha adaptado a un gusto occidental que incluye novedosas figuras y desplazamientos – el protagonismo del torso hasta la línea de la cadera tiene la suficiente fuerza para que la participación de miembros como los brazos o de rasgos como la expresión o la mirada, igualmente definitorios de una actuación, apenas resulte apreciable a los ojos del público; tanto es así, que Virginia Keft-Kennedy afirma en su tesis doctoral que los “belly dancing torsos with their distinctly asymmetrical jutting hips have become a standard visual emblem of the belly dancer in contemporary visual culture” (2005b:284) y analizará cómo muchas de las fotografías con fines publicitarios para la venta de cursos en formato vídeo o DVD solían presentar a las bailarinas sin cabeza ni piernas, centrando la atención sobre la región abdominal cuyo significado cultural será definitorio para la valoración negativa y la alta connotación sexual de esta disciplina.

En una obra temprana en esta disciplina académica, *Women and Dance* (1992), Christy Adair afirma que “[t]he body [...] is central to dance” (24); igualmente, Helen Thomas en *The Body, Dance and Cultural Theory* (2003) cuyo título ya indica la estrecha relación entre estos dos conceptos, opina que “[i]n western theatre dance and social dance forms, the moving body is the primary mode of expression and representation” (12) donde la introducción del término “moving” añadirá una característica básica para acometer un análisis adecuado del significado del cuerpo en la danza. Esta vinculación es tan evidente, que la compilación de artículos sobre el cuerpo como medio de expresión

realizada por Jonathan Benthall y Ted Polhemus en 1975, *The Body as a Medium of Expression*, comienza con la siguiente frase: “Nijinsky discarded the ‘sauce’ of the dance, according to critic Jacques Rivière, and returned to the ‘natural pace’ of the body ‘in order to listen to nothing but its most immediate basic, etymological signs’” (5). El hecho de que esta obra, cuyo objeto de estudio es el cuerpo, comience con Nijinsky, figura indiscutible de los Ballets Rusos, pone de relieve que danza y cuerpo van intrínsecamente unidos<sup>10</sup>; el instrumento principal de las bailarinas y bailarines es su cuerpo, que se erige en el principal o único medio de expresión y, a mi juicio más importante aún, en el soporte que canaliza la transformación energética de sonido o pensamiento en movimiento. Se puede bailar sin escenario, sin vestuario, sin público, incluso sin música – la propia Isadora Duncan a veces lo hacía (*My life*, 1995) y su ausencia no es extraña en coreografías contemporáneas como la conocida *Trio A* de Yvonne Rainer – pero no se puede bailar sin cuerpo. Al mismo tiempo, el público que acude a un espectáculo de danza, fundamentalmente ve cuerpos en movimiento. En el contexto de la danza del vientre, el cuerpo sinuoso de la bailarina, sus movimientos precisos – a veces abruptos – encajados milimétricamente en los acentos de la música, la capacidad de mover aisladamente sus distintas partes y miembros y el exhaustivo dominio de una técnica corporal que origina vibraciones, golpes y ondulaciones corroboran que el enfoque corpóreo proporcione un imprescindible ángulo desde el que acometer el estudio de esta disciplina.

## **2.2. La construcción sociocultural del cuerpo en Occidente desde una perspectiva de género**

### *2.2.1. El pensamiento dualista, la dicotomía cuerpo/mente y la subordinación de las mujeres*

En la introducción a *Women and Dance* (Adair 1992) Janet Wolff afirma que “[n]ow, it seems increasingly anomalous to ignore dance in critical cultural studies, at a time when the focus of analysis of ideology, representation, and social relations is *the body*” (xi;

---

<sup>10</sup> Para más información sobre los Ballets Rusos, ver Garafola 1998.

cursiva en el original), afirmación que vincula nuevamente danza y cuerpo. Debemos situar esta cita en un estadio muy inicial de los Estudios de Danza, que según Susan A. Reed (1998) en “The Politics and Poetics of Dance” llegan al mundo académico más o menos en la década de 1980, momento que la autora define como “explosion of dance studies” (527) porque estudiosos y estudiosas procedentes de diferentes disciplinas comprenden su posible interés académico y convierten la danza en un interesante y emergente campo epistemológico. De la cita de Wolff se deduce la transformación que experimenta el estudio del cuerpo en este último cuarto del siglo XX, cuando comienza a ser observado desde un punto de vista que hará de él un “major focus of social and cultural analysis” (Thomas, 2003:1). Este enfoque considera el cuerpo como una realidad sociocultural cambiante, como un vehículo portador de ideologías y como una entidad que se adapta y responde a discursos que operan y se ejercen sobre él, proporcionando un marco teórico idóneo para el análisis del discurso corporal en la danza del vientre. Este novedoso ángulo académico no surge de la nada, pues el cuerpo ha sido un asunto de interés tradicional en la historia del pensamiento occidental. Rosa Cobo, en una obra sobre Rousseau y su influencia en la fundación del patriarcado moderno, argumenta que “[e]n la tradición platónica y en la Edad Media, en general, se concibió el cuerpo como imperfección” (1995:85) afirmación que explica cómo conceptualizaban el cuerpo los padres [sic] de la filosofía occidental; con el fin de superar esta imperfección y librarse de sus implicaciones negativas los filósofos occidentales lo integraron en una sencilla y eficaz operación de oposición con la “mente” que, además de haber conseguido sobrevivir hasta la actualidad, ha consagrado ambas realidades no sólo como diferentes, sino como antitéticas y mutuamente excluyentes. Analizado desde una óptica feminista, marco teórico que sostiene mi investigación, mostraré que la oposición cuerpo/mente no es neutra desde el punto de vista de la asignación sexual; cada uno de los miembros del par se asocia a un sexo conformando un paradigma asimétricamente hombre/cuerpo~mujer donde el binomio mente~hombre se situará en una posición jerárquica superior a su complementario cuerpo~mujer, lo que dará lugar a no pocas consecuencias negativas para estas últimas.

La separación cuerpo y mente – como si el ser humano pudiera estar dividido en dos ámbitos tan marcadamente aislados – es un aspecto que ha sido duramente criticado

por la teoría feminista porque es una teorización que no beneficia a la condición social de las mujeres; en lo que respecta al cuerpo, la elaboración de la dicotomía mente/cuerpo ha sido responsable de una conceptualización primordialmente biologicista y mecanicista que lo entiende como una máquina, como un objeto cuyas partes se ensamblan para funcionar autónomamente, obviando así cualquier intervención de lo mental en dicho funcionamiento. Las consecuencias de tan peligrosa división, en opinión de Araceli de Armas en un artículo que titula “Concepto de Salud y su Evolución. El Ser Humano” llegan incluso a ser responsables de la creación diferenciada de ciencias tan influyentes como la Medicina y la Psiquiatría, respuesta institucional a dicha división de esferas y que, a su juicio, tratan los aspectos biológicos y los mentales del individuo como si no estuvieran relacionados entre sí. En su texto alerta de cómo muchas enfermedades denominadas “de adaptación” como la hipertensión, la obesidad o incluso la diabetes, son producto de un agotamiento psicológico y glandular progresivo producto del estrés crónico (1993:17). No es mi objetivo analizar cuestiones como la enfermedad o la salud; no obstante, sí me parece relevante llamar la atención sobre cómo detrás de aspectos que frecuentemente no cuestionamos por una confianza (ciega) en la asepsia científica, que les otorga carácter de ley, se esconde un entramado de argumentaciones culturales establemente trabadas que influyen negativamente sobre uno de los pilares básicos del bienestar personal y colectivo en las sociedades occidentales, y que se origina en el pensamiento binario.

El paso previo a la concepción del cuerpo como una realidad sociocultural compleja consistió en comenzar a tener en cuenta sus posibilidades como medio de expresión a partir de los estudios evolutivos de Darwin, según se relata en el artículo “Social Bodies” (Polhemus, 1975). Darwin entendía que la expresión corporal es universal porque se transmite genéticamente (15) y aunque esta idea de universalidad fue prontamente contestada desde planteamientos relacionados con la intervención del contexto y lo social – ya en 1936 Marcel Mauss insistía en que las técnicas corporales eran aprendidas (Polhemus, 16) – el interés de los trabajos iniciados por el padre del evolucionismo reside en que el cuerpo adquiere una dimensión distinta de la mecanicista y se empiezan a valorar sus posibilidades expresivas. Al exponer de esta manera que puede existir una alternativa a la comunicación verbal y que lo no verbal también influye en la codificación y decodificación de los mensajes, se debilita la centralidad del

“logocentrismo<sup>11</sup>” derrideano, que en palabras de Benthall, compilador junto con Polhemus de *The Body as a Medium of Expression*, “may have caused us to neglect the expressive resources of the body as a totality” (1975:7). La utilización del término “totality” para explicar su oposición al logocentrismo se sitúa en la línea de pensamiento que invalida el logos como único lugar posible para la emanación de contenido significativo, llamando la atención sobre la aportación del cuerpo a la comunicación. El hacer recaer la responsabilidad comunicativa sobre mente y cuerpo entendidos como una totalidad apunta a una posible neutralización de la lógica binaria que fragmenta al individuo negándole la mitad de sus posibilidades expresivas. El “logocentrismo” – cuya crítica se enmarca dentro de las diferentes respuestas que minimizan la sobrevaloración de lo mental en detrimento de lo corporal – llevado a su extremo será responsable de la reificación del cuerpo, lugar común cuando se trata del cuerpo femenino, y responderá de la escasa valoración social que se otorga a las actividades en las que éste adquiere un lugar preponderante, como en la danza, disciplina que será doblemente devaluada debido a que la mayoría de sus practicantes son mujeres (Thomas, 2003:194).

En lo que respecta a la asignación sexual que se opera en el pensamiento dualista, la asociación mujer~cuerpo ha llevado al feminismo a un reflexión constante sobre los términos y las consecuencias de esta dicotomía. Aunque la concepción de mente y cuerpo como realidades separadas proviene de la tradición filosófica greco-latina, el dualismo adquiere una nueva dimensión en la Europa del siglo XVII por obra del filósofo Descartes que, en palabras de Elizabeth Grosz, una de las autoras más relevantes en el proceso de resignificar positivamente lo corporal, consiguió unir la ya existente oposición cuerpo/mente “to the foundations of knowledge itself, a link which places the mind in a position of hierarchical superiority over and above nature, including the nature of the body” (1994:6) dando origen al “yo cartesiano” que no considera ni tiene en cuenta los fenómenos orgánicos (Cobo, 1995:86) y cuya trascendencia para la conformación de la subjetividad se resume en su conocida sentencia *cogito, ergo sum*. La superioridad jerárquica de la razón y la creación de su contraria, la sinrazón, a la que se le atribuyen toda serie de características negativas, es puesta de manifiesto por Moira Gatens en su

---

<sup>11</sup> La teoría feminista rebautizará el término como “falocentrismo” para indicar que no sólo existe una preponderancia del lenguaje verbal sobre otros, sino que este lenguaje verbal se articula desde una óptica masculina. Para más información sobre esta cuestión ver Moi 1988.

obra *Imaginary Bodies* (1996) cuyo objetivo, al igual que en el caso de Elizabeth Grosz, consistirá en resignificar positivamente el cuerpo; esta autora dedica buena parte de su obra a explicar cómo las mujeres han sido excluidas del cuerpo político – al que se accede por vía de la racionalidad – por la identificación de lo femenino con lo corporal, lo ilógico y la sinrazón; así pues, al identificar lo femenino con lo natural y al negar, por tanto, la capacidad de raciocinio a las mujeres (recordemos el epíteto de la intuición: femenina) “naturalmente” se les niega el acceso a los ámbitos regulados por la razón que, curiosamente, serán los que ocupan la posición hegemónica en el reparto de poder patriarcal. En palabras de la propia Gatens:

Modern political theory typically conceives of political life as a state created by a contract, entered into by rational decision [...]. This division between nature and culture, between the reproduction of mere biological life as against the production and regulation of social life, is reflected in the distinction between the private and the public spheres, the family and the state. These divisions are conceptually and historically sexualized, with woman remaining mere nature, mere body, reproducing in the private familial sphere. (51)

A través de la cita observamos cómo la división que se ejerce en el pensamiento dualista no se detiene únicamente en una separación del individuo en dos mitades, sino que al haber vinculado dicha separación con la base del conocimiento, como afirmaba Grosz, su acción se extenderá con éxito a los diferentes ámbitos sociales regulados por cada una de los elementos del par que, a su vez, reproducirán las características que les son asignadas; la sexualización de dichas divisiones sitúa, por tanto, a las mujeres en el lugar de lo privado y a los hombres en el lugar de lo público, jerarquizando así los espacios y asignando naturalmente a las mujeres al de menor valoración social, hecho que se justifica porque la relación antitética cuerpo/mente significa que la presencia en un ámbito excluye automáticamente al categorizado como su contrario; así las mujeres son excluidas del pacto de estado y vinculadas a lo doméstico para liberar “a los varones de las tareas de reproducción y mantenimiento de la familia” (Cobo, 1995:234) con el fin de que éstos puedan dedicarse al ejercicio de la ciudadanía, tarea que precisa de una gran inversión de tiempo, lo que traerá como consecuencia una verdadera traba al desarrollo autónomo de las mujeres, como han demostrado el pensamiento feminista y las políticas de igualdad de oportunidades. Este sistema patriarcal desigualitario asentado

sobre la construcción de la diferencia sexual, que precisa de seres superiores e inferiores y es sumamente rentable para los que se sitúan en la posición de predominio, tenderá a mantener esta rentabilidad blindando la estabilidad de sus supuestos de base. Si, tal como afirmamos, la asociación de lo femenino con lo corporal es un locus patriarcal altamente productivo, no es extraño que las modernas sociedades occidentales produzcan y reproduzcan dicha asociación hasta la saciedad a través de mecanismos más o menos coercitivos. De ahí que desde la medicalización del ciclo reproductivo de las mujeres, a la espuria utilización de su cuerpo con fines publicitarios, el cuerpo sea un lugar común en la construcción de lo femenino y, por tanto, necesariamente ha de interesarle al pensamiento feminista.

La fuerza del pensamiento dualista y su eficacia para el mantenimiento de la desigualdad ha sido un baluarte decisivo para desterrar la influencia de pensadores cuyas teorías filosóficas se apartaban de esta concepción binaria del ser humano y del universo y que, por tanto, nos ofrecen un ángulo alternativo desde el que enfrentar tanto el dualismo como la desigualdad. Sus propuestas, que lamentablemente no han calado con intensidad, son objeto de estudio desde la filosofía feminista que encuentra en ellas un buen soporte desde el que demostrar la validez de otros discursos<sup>12</sup>. Sin embargo, la vigencia del pensamiento binario se encuentra en todo tipo de discursos insertados en el ámbito de la cultura popular cuyo mensaje es fácil y perfectamente descodificable porque la lógica que lo sustenta es ubicua a las sociedades occidentales, lo que ejemplifica la siguiente imagen que muestra a los principales protagonistas del cómic *The Awkward Yeti* (<http://theawkwardyeti.com/>), Heart y Brain, cuyo éxito consiste en oponer la racionalidad del segundo a la espontaneidad del primero:

---

<sup>12</sup> Para más información, ver Cobo 1995, Farnell 1999, Gatens 1996, González de Chávez 1993, Grosz 1994, Jaggar y Bordo 1989, Rothfield 2015 y Thomas 2003.

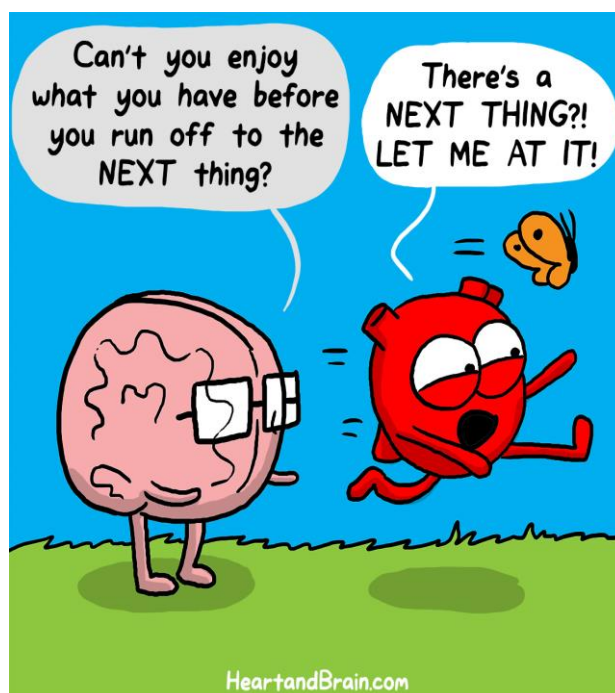


Ilustración 5 Heart y Brain en Next, publicado el 18 de octubre de 2017. Recuperado de <http://theawkwardyeti.com/comic/next/> el 20 de octubre de 2017.

Una vez definidos los dos elementos principales del par dualista, se hace imprescindible asignarles propiedades y características que, por extensión, se hallan en los espacios e individuos que regulan cada uno de ellos. Dicha atribución de características y dicha división de espacios también afecta al propio cuerpo, que tal como manifiesta Ray L. Birdwhistell (pionero en la investigación antropológica sobre la comunicación corporal y padre de la “Kinesis”, método con el que intentó codificar el lenguaje corporal del mismo modo que se hace con los lenguajes verbales) es dividido en dos mitades por la lógica dualista: una mitad superior gobernada por el intelecto y una mitad inferior dominada por la sinrazón. Birdwhistell, en su artículo “Background Considerations to the Study of the Body as a Medium of ‘Expression’” (1975) describe irónicamente esta división “natural” y las características que nos encontramos en cada uno de los hemisferios:



The basic dichotomies of my thought–processes make the upper part of my body better than the lower part against all evidence of my studies and explicit conviction. [...] It seems natural to think of man as split into a nervous system and an endocrine system, the first modern and civilized, the second primitive and brutal. The brain and the upper portions of the body are the source of good; the lower the source of evil. The upper part is human; the lower part animal. The upper part is subject to learning and is the source of reason; the lower is controlled by instinct and is the source of passion. [...] The upper part of man is the source of that behaviour which I will call ‘thought’ and describe as mentation or cognition; the nether region of man is the source of behaviour which I will call ‘feeling’ and describe as emotion or affect. (57)

Si quisiéramos esquematizar el texto de Birdwhistell de manera similar a como Hélène Cixous esquematiza el “pensamiento binario machista” (Moi, 1998:114) basado en una oposición subyacente hombre/mujer, obtendríamos la siguiente clasificación que da una idea exacta de cómo opera este pensamiento y cómo asigna de manera natural a los hombres y a las mujeres a cada uno de los lados del par.

Mente	Cuerpo
Superior - Mejor	Inferior - Peor
Sistema nervioso	Sistema endocrino
Moderno y civilizado	Primitivo y brutal
El bien	El mal
Humano	Animal
Aprendizaje – Razón	Instinto – Pasión
Pensamiento – Mentalidad – Conocimiento	Sentimiento – Emoción – Afecto
Hombre <sup>13</sup>	Mujer

Tabla 1 Adscripción de características operadas por el pensamiento binario. Elaboración Propia

Con esta clasificación en mente es sencillo realizar una traslación al ámbito de lo social y comprender muchas de las cuestiones que han sido objeto de estudio y crítica por parte del pensamiento feminista, como la división sexual del trabajo o la ausencia de mujeres en las instancias de poder. Si pensamos en la danza como institución social, aspecto sobre el que volveremos en el siguiente capítulo, cuya actividad es meramente

<sup>13</sup> Se ha añadido la asignación sexual ausente de la descripción de Birdwhistell, que generaliza en masculino, como se comprueba con la utilización del término “man” con valor genérico. Un análisis que incluya la perspectiva de género permite observar la identificación de lo mental con lo masculino y lo corporal con lo femenino.

corporal, su lugar natural se encontraría en la parte inferior del par; si además pensamos en la danza del vientre, focalizada en las regiones inferiores del cuerpo, con una fortísima articulación de la zona pélvica culturalmente marcada en negativo por su contacto con los órganos sexuales, resulta fácil comprender la valoración negativa que suele recibir esta disciplina artística en Occidente, así como las personas que la practican. Aunque el significado cultural de las distintas partes del cuerpo y su relación con la danza del vientre será tratado en el capítulo tercero de esta tesis, sí resulta relevante en este momento recordar una afirmación de Gayle Rubin en “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality” (1984) que explica que en Occidente “the genitalia are an intrinsically inferior part of the body, much lower and less holy than the mind, the ‘soul’, the ‘heart’, or even the upper part of the digestive system” (150). Diríamos, de acuerdo con Rubin, que dentro de lo considerado inferior, los genitales, los órganos sexuales, sufrirían una doble inferiorización, serían lo inferior de lo inferior; de ahí que la danza del vientre, que canaliza la mirada hacia esta región corporal, resulte un espectáculo de difícil contemplación para un público occidental y suele recibir calificativos como los proferidos en el *Chicago Tribune* de 1893, definiéndola como primordialmente sexual.

### *2.2.2. La neutralización del pensamiento dualista: un objetivo feminista*

La pregunta “How does culture construct the body so that it is understood as a biological given?” (Gatens, 1996:52) supuso un hito para el desarrollo de este trabajo, abriendo varios caminos al propósito inicial de mi investigación, que busca analizar de qué modos el discurso de la danza del vientre podría suponer un locus positivo para el empoderamiento corporal femenino, la resignificación del cuerpo en Occidente y la reubicación de las mujeres en el espacio social y, al mismo tiempo, de qué modos este mismo discurso puede contribuir a solidificar el papel tradicional de las mujeres al convertir a las bailarinas en otro objeto de contemplación para la mirada masculina, o de qué modos esta danza se erige como un locus sobre el que proyectar ideas orientalistas que buscan la “verdadera esencia de lo femenino” encerrada en el halo de exotismo con que se construye. Tal como he avanzado, para la resolución de estas y otras dudas utilizaré las teorías que entienden el cuerpo como una construcción cultural que cambia y se adapta a las coordenadas del contexto socio-histórico en el que se inserta, idea que

expresa perfectamente Gayle Rubin en la siguiente afirmación: “we never encounter the body unmediated by the meanings that cultures give to it” (1984:149). Por lo tanto, si el cuerpo, que es lo más “natural” con que contamos los seres humanos, es un producto de la cultura, necesitaremos interrogarnos sobre qué estrategias, mecanismos o utensilios se ponen en funcionamiento para dotarlo de este “inocente” carácter de naturalidad; en lo que concierne a mi investigación, debo preguntarme cómo contribuye el discurso social de la danza a dicha naturalización. Mi enfoque feminista aporta un elemento esencial para el análisis del cuerpo cultural: su no-neutralidad entendida en términos de asignación sexual. El feminismo, como afirma Linda Hutcheon (2002) en su obra sobre la política postmodernista, llamó la atención “not just about the body, but about the female body; not just about the female body, but about its desires – and about both as socially and historically constructed through representation” (139), es decir, la especificidad del cuerpo femenino, cuyas características no pueden ser subsumidas en una aparente realidad válida para todos los seres humanos, dio al traste con la falacia de la neutralidad del cuerpo humano y puso de manifiesto que la corporalidad es un hecho clave para la construcción de la subjetividad individual, la autopercepción, las relaciones interpersonales o la socialización, por lo tanto, atender a sus elementos constitutivos es una tarea que no puede ser dejada de lado.

Así pues, el feminismo, cuyo objetivo es erradicar la desigualdad social que sufren las mujeres, siempre ha orientado su actividad teniendo claro que el cuerpo es decisivo para explicar cómo la diferencia sexual organiza la desigualdad social. La percepción de la realidad como sexuada es de tal importancia, que la propia Simone de Beauvoir afirmó en *Le deuxième sexe I*, obra canónica del pensamiento feminista, que “[l]’existant est un corps sexué” (2002a:87). Luego, si como hemos visto en el apartado anterior, el feminismo debe atender al cuerpo porque el pensamiento dualista confina a las mujeres a su corporeidad, también debe atender a él porque el cuerpo es la base conceptual para la formación de las categorías *mujer* y *hombre* construidas al otorgar significado cultural a las diferencias sexuales; surge así una empresa clave: demostrar que la desigualdad femenina basada en la naturalización de la diferencia sexual carece de validez ontológica, ya que como afirma Joan W. Scott, “nothing about the body, including women’s reproductive organs, determines univocally how social [gender] divisions will be shaped”

(Scott, 1999:2). Con el fin consiguiente de deconstruir la natural asignación de roles sociales a las categorías sexuales se desarrolló el concepto “género” que se ha erigido en instrumento clave de la teoría feminista, primero como elemento descriptor de diferencias entre hombres y mujeres y de la manera de relacionarse entre ellos, y posteriormente reconceptualizado analíticamente por Joan Scott para dar cuenta de cómo se construyen, funcionan o se modifican las relaciones entre los sexos y para explicar la experiencia diferenciada de la vida de las mujeres (y de los hombres). En el desarrollo del concepto Scott explica que la existencia de dos cuerpos sexuados sobre los que proyectar características y normas culturales permite el funcionamiento eficaz de dos géneros, masculino y femenino; luego cómo se construyan esos cuerpos sexuados y qué valor les asignemos es esencial para entender el género, definido por la autora como “a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and [...] a primary way of signifying relationships of power” (1999:42) otorgándole la capacidad de categorizar a las personas y además, de articular dicha categorización en función de una desigual asignación de poder. De ahí que el género – construido sobre el cuerpo – se sitúa en la base de la desigualdad social de las mujeres y por eso, género y cuerpo son para muchas autoras los conceptos fundacionales del discurso feminista (Lester, 1997:482).

La retroalimentación entre cuerpo y género irremisiblemente nos conducirá a la aparición de un tercer elemento, que en el caso de la danza – y en la danza del vientre con especial intensidad – constituirá un recurrente locus de interpretación: la sexualidad. Judith Lynne Hanna en la introducción a *Dance, Sex and Gender* (1988) justifica esta interrelación porque “[s]exuality and dance share the same instrument – the human body” (xiii) y, como veremos, el revestimiento cultural de determinadas áreas y movimientos corporales como significantes sexuales marcará explícitamente la interpretación y recepción del discurso dancístico. De ahí que la existencia de un cuadro interpretativo que contemple la vinculación de cuerpo, género (sexo) y sexualidad desde un punto de vista feminista constituya un método idóneo para comprender cómo en Occidente la construcción sexualizada del discurso de la danza del vientre, ejecutado con y sobre un cuerpo de mujer, contribuye – o no – a proyectar una imagen femenina positiva, al tiempo que edifica corporalmente un modelo específico de feminidad. La

noción de “heterosexualidad normativa” desarrollada inicialmente por autoras como Gayle Rubin (1975) o Monique Wittig (1981) y posteriormente interpretada por Judith Butler (1999) proporciona un marco particularmente adecuado para el objetivo que me planteo. Rubin, partiendo de la teoría de Lévi-Strauss sobre el matrimonio – teoría que ya había sido utilizada por de Beauvoir en su teoría la alteridad femenina (2002a) – explica que el antropólogo entiende el matrimonio como una forma de intercambio económico entre asociaciones de individuos (familias, tribus, clanes) en la que los hombres de un grupo hacen entrega de sus mujeres a los hombres con los que se realiza el intercambio a fin de garantizar la renovación de las relaciones de parentesco y asegurar la continuidad de la especie. En esta sencilla acción las mujeres, trasladadas e insertadas en el grupo que las recibe y acoge, se convierten en unpreciado (y envenenado) regalo a través del que abandonan la posición de sujeto pues “les femmes font partie des biens que [les hommes] possèdent et qui sont entre eux un instrument d’échange” (de Beauvoir, 2002a:122), instaurando así una relación socio-económica de dependencia femenina, legalizada posteriormente a través de la institución matrimonial. Esta interpretación en clave feminista de la teoría de Lévi-Strauss permitió demostrar que la subordinación de las mujeres carecía de una base natural en un momento donde el feminismo precisaba de argumentaciones de peso para desbancar las teorías biologicistas sobre la desigualdad; en la explicación de Rubin, la autora despliega con nitidez la relación entre el intercambio de las mujeres, la sexualidad y las relaciones de poder:

Kinship systems do not merely exchange women. They exchange sexual access, genealogical statuses, lineage names and ancestors, rights and *people* – men, women, and children – in concrete systems of social relationships. These relationships always include certain rights for men, others for women. (1975:177; cursiva en el original)

Entre los elementos que Rubin incluye en la operación de cambio coloca el acceso sexual en primer lugar, ya que una de las consecuencias del intercambio – o una de sus causas – consistirá en normar la sexualidad, entendiéndola así a la manera que Foucault expone en *Histoire de la Sexualité I. La Volonté de Savoir* (2014) como una institución que

facultará la regulación de la población<sup>14</sup>. La renovación familiar y la continuidad de la especie se asentarán, entonces, sobre dos pilares de base sexual relacionados con la práctica del intercambio de mujeres: la creación del tabú del incesto cuyo objetivo es evitar relaciones entre miembros de la misma agrupación social, y la instauración de la heterosexualidad como única práctica admisible, inaugurando la dicotomía entre lo sexualmente permitido y lo sexualmente sancionable con la consiguiente construcción de las sexualidades denominadas “periféricas” por Foucault, es decir, de aquellas que “ne sont pas soumises à l’économie stricte de la reproduction” (2014:50) y que, como veremos, irán acompañadas de una fuerte carga punitiva para controlar y evitar su existencia, castigo que se ejercerá igualmente sobre los cuerpos que las practican, con consecuencias nada favorables sobre la vida de las personas que las ejecutan; en palabras de Monique Wittig “[t]hese discourses [of heterosexuality] deny us [lesbians, women and homosexual men] every possibility of creating our own categories<sup>15</sup>. But their most ferocious action is the unrelenting tyranny that they exert upon our physical and mental selves” (1981b:8). Para conseguir una naturalización de la heterosexualidad – y aquí es donde sexualidad y género entroncan de manera crucial para mi investigación – se impone la necesidad de que existan dos cuerpos que informen dos categorías de individuos cuya marca identificativa será la diferencia sexual; es decir, para que la heterosexualidad funcione sin fisuras necesita reducir la práctica sexual a un único modelo sustentado sobre la existencia de dos únicos tipos humanos: las mujeres y los hombres. Con esta sencilla – y compleja – explicación el feminismo consiguió demostrar, como afirman Deborah Cameron y Don Kulick en un trabajo donde estudian la construcción de la(s) sexualidad(es) a través del lenguaje, que la heterosexualidad es una institución política que “requires men and women to be ‘opposites’, and that is why they are socialized to be as they are – different in very particular ways” (2003:46). Esta afirmación, en línea con Rubin, puntualiza cómo no sólo el género es una construcción social, también el sexo lo es, en la medida en que se le dota de significado cultural para justificar cómo sobre él se edifica un entramado de características y relaciones que

---

<sup>14</sup> Aunque Foucault sitúa el control poblacional junto al origen de las sociedades industriales, el intercambio de mujeres explicado por Lévi-Strauss, cuyos orígenes se encuentran mucho antes de la aparición de la industrialización social, comparte características de la teoría foucauldiana.

<sup>15</sup> Wittig también incluirá a las mujeres heterosexuales dentro de la lista de seres oprimidos pues entiende que la heterosexualidad es un sistema social basado en la opresión de las mujeres por parte de los hombres (1981a:11).

determinarán la creación diferenciada y por oposición de las categorías “mujer” y “hombre”. En palabras de Rubin “[h]unger is hunger, but what counts as food is culturally determined and obtained. [...] Sex is sex, but what counts as sex is equally culturally determined and obtained” (1975:165), así pues el sexo es elegido culturalmente como marcador de diferencias sobre el que construir el género<sup>16</sup>.

La manera de relacionarse sexo/género/sexualidad se encontrará en la base de la formación individual y de la organización social, aspecto que explica Joan Scott de la siguiente manera: “[s]ince all institutions employ some divisions of labor [...], since references to the body often legitimize the forms institutions take, gender is, in fact, an aspect of social organization generally” (1999:6). Así, una producción estable de individuos sexuados es básica para la formación de la(s) identidad(es) individual(es) y el marco normativo hegemónico, dando lugar a un desarrollo físico y psíquico instalado en el acomodo y en el bienestar personal o, por el contrario, en la incomodidad y el malestar en función de cómo los individuos se adapten a dicha normativa. Este sistema que, entre sus numerosos objetivos persigue mantener la inferioridad de las mujeres, opera en un nivel ideológico que crea el marco de pensamiento estructurante de las relaciones interpersonales y las características que han de poseer los individuos para constituirse en seres normalizados dentro del sistema. La operación en el plano ideológico choca en un altísimo porcentaje con una realidad que no se ajusta al ideal, como explica Judith Butler en su obra canónica *Gender Trouble* (1999) debido a la “cultural emergence of those ‘incoherent’ or ‘discontinuous’ gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined” (1999:23). Butler, basándose en conceptos previamente desarrollados por Monique Wittig y Adrienne Rich, estructura los parámetros de inteligibilidad cultural en un marco interpretativo que utiliza como base los conceptos hasta ahora expuestos y cuya aplicación al objetivo de mi análisis ofrecerá resultados altamente provechosos. Dicho marco es denominado por la autora *matriz heterosexual* y ella misma la definirá como

that grid of cultural intelligibility through which bodies, genders and desires are naturalized [...]. [F]or bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a

---

<sup>16</sup> En otros sistemas de desigualdad, el marcador será la raza, la edad, la clase social o la discapacidad, por citar algunos, indicadores que siempre se cruzarán con el sistema sexo/género.

stable gender [...] that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality. (194)

Este marco metodológico, que continúa en la línea de heteronormatividad y que también se basa en la necesidad de producir opuestos y jerárquicos con apariencia de naturalidad, aporta a lo ya comentado la idea de la estabilidad que necesitan los conceptos para gestionarse con fluidez y la univocidad en la relación entre parámetros, pilar necesario para apuntalar la estabilidad de un sistema que, como veremos, no es muy estable. Así, los elementos que forman la matriz se relacionan entre sí uno a uno y en una única dirección sin cruces entre ellos. Para una mejor comprensión de esta estricta regulación ofrezco mi interpretación personal en la siguiente tabla:

	Sexo	Género	Sexualidad
	Masculino	Masculino	Heterosexual
	Femenino	Femenino	Heterosexual

Tabla 2 Representación gráfica de la matriz heterosexual 1. Elaboración Propia.

La rígida regulación de los parámetros obliga a que las relaciones sólo se establezcan en la dirección indicada por las flechas de modo que cualquier cruce (sexo masculino y género femenino, por ejemplo) carezca de casilla por tratarse de un aspecto no contemplado en un paradigma que no admite extravíos. Esta rigidez da lugar a que cualquier desviación en uno de los campos conlleve una desviación correlativa en los contiguos (Cameron y Kulick, 2003); entre los diversos ejemplos aportados por este estudio, el siguiente resulta muy relevante por reflejar un lugar común en la práctica feminista: “Feminists of all sexual orientations come under suspicion of being lesbians, not necessarily because they do anything to signal that they are sexually attracted to women, but simply because their behaviour is not conventionally feminine” (6), entendiendo por “convencionalmente femenino” una multiplicidad de prácticas



destinadas a la producción de mujeres normalizadas, aspecto que será tratado en la siguiente sección de este capítulo. En lo que respecta al cuerpo – o a los cuerpos – una vez que son procesados y modelados en la matriz, el resultado debe quedar reducido a dos únicas posibilidades, como se ve en la siguiente interpretación<sup>17</sup>:

	Sexo	Género	Sexualidad	Resultado
	Masculino	Masculino	Heterosexual	Cuerpo 1: Varón
	Femenino	Femenino	Heterosexual	Cuerpo 2: Mujer

Tabla 3 Representación gráfica de la matriz heterosexual 2. Elaboración Propia.

Por tanto, el cuerpo sustenta al sistema a la vez que es producido por él; la disyuntiva estriba en adaptarse a la regulación y crecer como un individuo normal con un cuerpo obediente, o no adaptarse y adentrarse en el terreno de lo anormal con un cuerpo que no puede o no quiere seguir el patrón; la segunda opción llevará a que Judith/Jack<sup>18</sup> Halberstam en su análisis sobre la masculinidad femenina afirme que “[s]ome bodies are never at home [...], some bodies recognize and live with the inherent instability of identity” (1998:164) – afirmación donde resuenan los “incoherent” o “discontinuous” gendered beings de Butler (1999) –; serán estos cuerpos inestables, inadaptados y desregulados los que ofrezcan una alternativa de alta rentabilidad en cuanto a la capacidad de contestar al sistema hegemónico. Para que la ordenación tradicional funcione, se requiere la connivencia de otros discursos socio-culturales generados bajo el auspicio de la misma ideología a fin de proporcionarle la estabilidad de que carece. Estos discursos o producciones culturales, cuyo carácter coercitivo se adapta a las condiciones del entorno a fin de que no provoquen un rechazo excesivo, forman un entramado altamente operativo para el mantenimiento y la reproducción de la desigualdad. Por lo

<sup>17</sup> La ubicación de lo masculino en la fila superior de la tabla se debe a que es el parámetro hegemónico en el orden social.

<sup>18</sup> Judith Halberstam, en la actualidad Jack Halberstam, acepta la denominación en masculino y en femenino para referirse a su identidad de género. En el momento de publicación de esta obra, su nombre era únicamente Judith.

que se refiere a la danza, como veremos en el capítulo segundo de este trabajo, se trata de uno más de estos discursos en el que podremos analizar el cuerpo como generador de variados significados culturales entre los que el género surge de manera preeminente. Como un primer acercamiento a este tema comentaré la imagen que se ofrece a continuación donde Mikhail Baryshnikov y Gelsey Kirkland fueron fotografiados durante un ensayo de la obra *Hamlet Connotations*. La imagen resume y muestra la ideología sustentada sobre la norma heterosexual ejecutada a través de una pareja tradicional hombre-mujer que se construyen de manera diferenciada sexualmente a través de marcadores como la vestimenta o el pelo, y donde la oposición – o más bien complementariedad – de géneros se marca por la posición enfrentada del bailarín y la bailarina para formar un único elemento. Lo masculino como posición de privilegio se aprecia, en este caso, a través de significantes del lenguaje de la danza: el bailarín con los pies firmemente asentados en el suelo y poca separación entre las piernas transmite estabilidad y seguridad mientras que la posición de la bailarina es de inestabilidad con todo el peso del cuerpo descansando sobre las puntas de los pies con las piernas muy abiertas<sup>19</sup>; la sensación de inseguridad se acrecienta con la ligera inclinación de la parte superior del torso y la cabeza hacia atrás, que la sitúa fuera del plano vertical introduciendo la idea de movimiento; finalmente, la posición de los brazos donde él recoge y sujeta los de ella contribuye tanto a la complementariedad como a la inferioridad de la bailarina, que necesita un punto de apoyo en su compañero masculino. La imagen sería, por tanto, un discurso reproductor de los parámetros de sexo, género y sexualidad normativos que, además, ni siquiera estaría distorsionada por la tradicional asunción de homosexualidad en los hombres que practican ballet, estereotipo del que Baryshnikov se ha librado quizá por sus aireadas relaciones amorosas con mujeres y por su importante papel como partenaire del personaje Carrie Bradshaw en la famosa serie de televisión *Sex and the City*<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> El papel de las puntas en la construcción subordinada de las mujeres será discutido en el capítulo segundo.

<sup>20</sup> Baryshnikov pidió asilo político en Toronto en 1974. En 1976, ya instalado en EE.UU., contrajo matrimonio con la actriz Jessica Lange con quien tuvo una hija. El matrimonio se terminó en el año 1982 pero despeja dudas acerca de su orientación sexual. Desde 2006 está casado con Lisa Rinehart.



Ilustración 6 Mikhail Baryshnikov y Gelsey Kirkland en un ensayo de de Hamlet Connotations. (Baryshnikov et al, 1976:21).

### 2.3. La normativa occidental sobre el cuerpo femenino

Partiendo de este análisis del modo en que Occidente establece una construcción corporal diferenciada para hombres y para mujeres, en este punto examinaré la normativa occidental contemporánea sobre la producción corporal femenina, a fin de contar con un marco para el posterior análisis de la danza como un discurso susceptible de replicar u oponer dicha ideología. El contexto extremadamente regulatorio del sistema sexo/género diseña los valores, que en muchos casos llegarán a ser numéricos, que ordenan la producción de una feminidad normativa erigida sobre el cuerpo, elemento natural de ubicación femenina, que se convertirá en un significante de gran relevancia para la conformación de la subjetividad de las mujeres. El diseño corporal conforme a valores medibles facilita a juicio de Joan J. Brumberg, autora de un texto fundamental para entender los orígenes de la patología conocida como anorexia nerviosa, *Fasting Girls* (2000), una operación básica ejercida sobre los cuerpos femeninos y que determinará su grado de adecuación o desviación con respecto a la norma; a esta operación se refiere Brumberg en la siguiente frase de la obra citada: “women are still *evaluated* primarily in

terms of the body rather than the mind” (267; la cursiva es mía) donde además de utilizar el dualismo cartesiano como marco explicativo, nos brinda el acierto de llamar la atención sobre el peligroso a la vez que eficaz ejercicio de evaluación que se ejerce sobre los cuerpos femeninos. Esta evaluación explica las variadas y recurrentes operaciones de tasación, peritación o cálculo que acometen diariamente las mujeres occidentales ocupadas y preocupadas por la forma, el tamaño o la consistencia de su cuerpo, con el objetivo de superar el examen al que se saben sometidas y que será responsable de serias consecuencias para la insatisfacción corporal de las mujeres (ver 1.3.1). Este descontento obedece a la dificultad intrínseca de ajustarse al modelo propuesto, fundamentalmente por dos motivos: o bien porque el modelo se modifica, o bien porque el inevitable proceso de envejecimiento modifica la apariencia externa de la persona. Por consiguiente, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial, las sociedades occidentales están siendo testigo del “voluntario” sometimiento femenino a prácticas que intentan corregir las desviaciones corporales a fin de mitigar su sensación de inadecuación. En no pocos casos estas prácticas suponen un riesgo para su salud física y psíquica y, si bien no serán objeto de análisis en este trabajo, he considerado necesario mencionarlas por su elevada incidencia social y por su alta relevancia como manifestación cultural contemporánea. Entre ellas se encuentran, por citar las dos que considero más alarmantes, los trastornos de la alimentación en sus diferentes variables y combinaciones o la cada vez más generalizada cirugía estética<sup>21</sup>. En este apartado revisaré cómo se genera y difunde la normativa para construir un cuerpo femenino ideal a través de un discurso de gran uniformidad y homogeneidad que asegura elevados porcentajes de eficacia. Para ello me serviré del concepto “cuerpo imaginario” de Moira Gatens (1996) que es definido por la autora como una producción socio-cultural que da lugar a una entidad “socially and historically specific in that it is constructed by: a shared language; the shared physical significance and privileging of various zones of the body [...]; and common institutional practices and discourses [...] which act on and through the body”

---

<sup>21</sup> Para una exhaustiva descripción de las modalidades de trastornos alimentarios, ver Schulherr 2008 cuya portada incluye, no por casualidad, la siguiente frase: “You can’t measure pain on a scale”. Según la “American Society for Aesthetic Plastic Surgery” desde 1997, año en el que comenzaron a documentar el número de operaciones, se ha producido un aumento del 538% en los procedimientos estéticos practicados en mujeres, contándose los cinco siguientes entre los más demandados por orden de más a menos: liposucción, aumento de pecho, reducción de abdomen, cirugía de párpados y elevación de pecho (datos correspondientes al año 2015). Para más información ver [www.surgery.org](http://www.surgery.org).

(12). Este concepto resulta muy adecuado para explicar cómo se edifica socialmente el cuerpo imaginario basado en supuestos que no se corresponden con la realidad múltiple de la(s) corporeidad(es) femenina(s) sino que utiliza la confluencia de los tres elementos identificados por la autora. Estos tres parámetros constituirán el marco metodológico con el que voy a explicar la con-formación de la norma corporal femenina y con los que estructuraré la presente sección. Así, siguiendo el orden en el que Gatens enumera sus elementos, comenzaré presentando el lenguaje común que sustenta la construcción occidental del cuerpo femenino; seguidamente, sin embargo, alteraré la ordenación propuesta por la autora y me referiré a los discursos de poder que canalizan dicho lenguaje, para finalizar identificando las zonas corporales más afectadas culturalmente en la construcción del género y la corporeidad femenina. Esta estructura me permite transitar desde lo más general hasta lo más específico acotando primeramente los marcos ideológicos y observando su posterior concreción práctica.

### *2.3.1. Un lenguaje común: la pasividad*

Iris Marion Young publicó en 1990 un artículo titulado “Throwing like a girl: A Phenomenology of Feminine Body Coportment, Motility, and Spatiality” (1990b) que la ha convertido en una autora de obligada lectura para los estudios feministas sobre el cuerpo al haber definido la relación existente entre fisicalidad – el modo en que nos movemos – y género, relación absolutamente relevante para comprender cómo la danza construye significados corporales masculinos o femeninos y que trataré en el apartado 2.3.2. El análisis de Young alerta sobre el hecho de que las mujeres presentan una fisicalidad reducida y de manera muy gráfica consigue desgranar algunos de sus rasgos en la siguiente enumeración: “woman’s notion tends not to reach, extend, lean, stretch, and follow through in the direction of her intention” (146). Estos verbos pertenecientes al campo semántico motor nos sitúan ante la realidad de una proyección espacial que puede ser proactiva o reactiva y que para el caso de las mujeres se concreta en que “the space available to our movement is a constricted space” (146) porque, como ella explica, a las mujeres se les obstaculiza la proyección corpórea de su subjetividad frenando desde muy temprana edad sus intentos de expansión y movimiento corporal, concretados en las múltiples instrucciones que reciben las niñas desde pequeñas: camina como una señorita

[sic], no corras, no te manches, no te despeines, no te hagas daño, en definitiva, no te muevas. Esta constricción espacial y motora es perjudicial para la edificación del sujeto mujer – mujeres – porque, en la lógica de la complementariedad patriarcal, cuanto menos activo sea un elemento del par más lo será el otro, de tal modo que la actividad masculina precisa de la inactividad femenina. Esta construcción del sujeto en virtud de su capacidad de acción y su relación con los sexos queda perfectamente reflejada en la siguiente cita:

An essential part of the situation of being a woman is that of living the ever-present possibility that one will be gazed upon as a mere body, as shape and flesh that presents itself as the potential object of another subject's intentions and manipulations, rather than as a living manifestation of action and intention. (1990b:155)

Al margen de aspectos ya comentados, encuentro acertada la utilización de los términos “shape and flesh” porque muestra el cuerpo femenino patriarcalmente reducido a mera materia desterrando, así, la capacidad de las mujeres para actuar como sujetos sociales racionales. De este modo Young identifica una de las oposiciones cartesianas más perjudiciales, la definida por el par actividad/pasividad, entendiendo esta última no como imposibilidad de acción, sino como imposibilidad de agencia (Moliner 1994). La pasividad femenina, derivada de la adscripción corporal de las mujeres, será el *lenguaje común* que las reificará garantizando su subordinación y alienación como sujetos sociales. Así lo explica Elizabeth Grosz al decir que “[w]omen have been objectified and alienated as social subjects partly through the denigration and containment of the female body” (1994: xiv) en cuyas palabras encontramos el mandato de género sobre la no-acción femenina concretado en el término “containment”. El mandato de pasividad se concreta pues a través de la limitación agencial en el resultado de un cuerpo contenido, aspecto con el que habrá de lidiar el discurso dancístico – incluso en su modalidad más restrictiva – al tener que acomodar cuerpos femeninos que, como resulta obvio, difícilmente pueden cumplir con los mandatos de contención corporal y restricción espacial sin abocar la danza a su extinción.

Esta (supuesta) incapacidad femenina para el ejercicio de la racionalidad y su reificación a través del discurso de la pasividad corporal convierte a las mujeres en seres incapaces de manejar racionalmente las propiedades constitutivas del elemento cuerpo,

a saber, los instintos, los sentimientos y los afectos. Luego la amenaza de que acaben siendo dominadas por sus pasiones permite elaborar el discurso del control, como bien explica Rosa Cobo cuando afirma que “para que los varones sean racionales, las mujeres han de estar patriarcalmente controladas” (1995:245). De este modo, la simbiosis de pasividad y control justifica “naturalmente” que “the social manipulation of the female body emerged as an absolutely central strategy in the maintenance of power relations between the sexes over the past hundred years” (*Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, 2000:143), afirmación que debemos a Susan Bordo, autora de referencia obligada en la literatura sobre la construcción social del cuerpo femenino. La objetificación y manipulación del cuerpo de las mujeres se materializa en la exhibición de imágenes que muestran trozos de cuerpos femeninos. Esta fragmentación en el orden simbólico consigue filtrarse hacia el tratamiento reificador de los cuerpos de las mujeres en el orden real, permitiendo naturalizar prácticas sociales sustentadas sobre dicha concepción del cuerpo femenino como un objeto (pornografía, prostitución, violencia de género, trata de mujeres con fines de explotación sexual, feminicidios)<sup>22</sup>. En la siguiente imagen se ofrece un ejemplo de un trozo de cuerpo femenino, aparentemente dulce e inocuo.

---

<sup>22</sup> Para más información ver Vermot-Mangold, 2005 y Lagarde et al, 2005.



Ilustración 7 Ejemplo de la fragmentación del cuerpo femenino. (Newman, 2000:38).

Aunque no forma parte directa del contenido de mi investigación, quisiera comentar brevemente qué supone para la configuración de la corporeidad masculina la corporeidad femenina, aspecto que en la danza adquiere una importancia considerable y que explica, siguiendo la teoría de Cameron y Kulick, la sospecha de desviación sexual que suele recaer sobre los hombres, jóvenes y/o niños que la practican. En la lógica complementaria si las mujeres son definidas por su cuerpo, los hombres habrán de serlo por carecer de él, como explica Kim Chernin en una obra pionera sobre los desórdenes de la alimentación, *The Obsession: Reflections on the Tyranny of Slenderness* (1981), al afirmar que la concepción patriarcal del cuerpo hará sencillamente “inevitable that men will wish to deny the fact that they possess a body at all” (121). Esta escasez de



corporeidad se aprecia en aspectos relevantes de la vida diaria, como la escueta mostración real y simbólica de cuerpos masculinos, en la general despreocupación masculina por lo físico – cuestión que está modificándose debido a la influencia del discurso del fitness – y en la negación de sus asociaciones culturales, es decir, en la dificultad de los hombres para la manifestación y manejos de sus sentimientos y emociones, lo que provoca no pocas dosis de estupor social cuando son mostradas públicamente (por ejemplo, un hombre llorando por algún motivo no justificado por la lógica de la masculinidad, como pueden ser los malos – o buenos – resultados en competiciones deportivas). En ocasiones, la construcción negativa de la corporeidad masculina conduce a situaciones en absoluto agradables, como la vivida por la fotógrafa Jaqueline Livingstone tras fotografiar hombres desnudos de distintas edades, sin ninguna censura, como parte de uno de sus exposiciones. Esta decisión, como explica Gayle Rubin en “Thinking sex” (1984), le supuso a Livingstone pagar un alto precio en términos de acoso y ansiedad, así como el menosprecio hacia su trabajo. De todo esto deducimos que en el entorno de la danza, donde el cuerpo además de ser el instrumento, muchas veces se utiliza para expresar sentimientos, la presencia masculina va a suponer un incómodo estorbo para la estabilidad del orden patriarcal.

### 2.3.2. *Los discursos de poder*

Una vez identificado el lenguaje común para la definición del cuerpo femenino, procederé a exponer cómo es canalizado a través de los discursos de poder; para ello, procuraré responder a la siguiente pregunta sobre el poder y la representación: “what systems of power authorize some representations while suppressing others?” (Hutcheon, 2003:139) utilizando la teoría sobre el poder de Michel Foucault, desarrollada en su obra *L’Histoire de la Sexualité I* (2014) de la siguiente forma:

Par pouvoir, je ne veux pas dire “le Pouvoir”, comme ensemble d’institutions et d’appareils qui garantissent la sujétion des citoyens dans un État donné. Par Pouvoir il me semble qu’il faut comprendre d’abord la multiplicité de rapports de force qui son immanents au domaine où ils s’exercent et se sont constitutifs de leur organisation; [...]. La condition de possibilité du pouvoir [...] ne faut pas la chercher dans l’existence première d’un point central dans un foyer unique de souveraineté d’où rayonneraient des formes dérivées et descendantes; [...] [p]arce qu’il se produit à chaque instant, en tout point, ou plutôt dans toute relation d’un point à un

autre. Le pouvoir est partout; ce n'est pas qu'il englobe tout, c'est qu'il vient de partout. (121-122)

La utilidad que esta teoría tiene para el feminismo se comprueba en el número de autoras que de distintas maneras la han incorporado y/o reformulado en la exposición de su pensamiento<sup>23</sup>. Con respecto a mi investigación, me permitirá explicar la sujeción “voluntaria” y sin aparentes signos de rebelión que las mujeres occidentales despliegan ante una normativa destinada a controlarlas a través de sus cuerpos. Tal como explica el autor, los rasgos que caracterizan el ejercicio actual del poder consisten en su atomización en múltiples discursos generados en numerosas instancias y en su emanación constante y relacionada; este funcionamiento consigue, primeramente, disimular su carácter impositivo, pues la atomización relacionada y la omnipresente infiltración social ayuda a la naturalización a través de la invisibilidad: si está en todas partes parece no estar en ninguna. Con respecto al poder patriarcal la atomización discursiva está dotada de una gran coherencia interna con la que se obtiene un mensaje que, no obstante las diferencias culturales, es muy homogéneo; de este modo, si se carece de los instrumentos descodificadores adecuados, es difícil detectar que se trata de una imposición. En segundo lugar, su constancia, sumada a su coherencia y homogeneidad, lo fortalece, lo asienta sobre bases muy sólidas cerrando filas contra los discursos alternativos al hegemónico. Por consiguiente, una oposición eficaz al ejercicio de poder contemporáneo debería estar articulada, por un lado, en cada una de las instancias de las que emana y, por otro, debería realizarse de manera constante, condiciones ambas que entrañan un alto grado de dificultad para luchar contra la desigualdad de las mujeres por la escasez numérica de voces feministas con poder de ejecución<sup>24</sup>. Esta naturalización del poder en un *no-poder* consigue que la disonancia se perciba como una voz *contra natura* y por tanto justificará su penalización social, aspecto que ejemplificaré en el capítulo tercero de este trabajo al respecto del castigo por la vía de la hipersexualización que reciben las bailarinas de la danza del vientre en un contexto occidental. Así, para responder adecuadamente a la pregunta planteada por Hutcheon es

---

<sup>23</sup> Ver Bordo 1993, Braidotti 1993, Butler 1990, Cameron y Kulick 2003, Davis 1995, Gatens 1996, Grosz 1994, Halberstam 1998, Jaggar 1989, Keft-Kennedy 2005b, Lester 1997, Scott 1989.

<sup>24</sup> Esta manera de enfrentarse al poder desde las múltiples instancias donde se origina es lo que se ha traducido en las políticas públicas como transversalidad o *mainstreaming* de género.

necesario conocer los discursos de poder – entendidos como “the production of ideas, knowledge, texts and sciences” (Braidotti, 1993:5) – que concretan y canalizan el lenguaje común de la pasividad en una normativa forjada sobre los cuerpos de las mujeres; esta normativa, siguiendo el funcionamiento de la matriz heterosexual, dará origen a un prototipo corporal hegemónico que será el modelo a seguir si se desea recibir la calificación de “apto” en la dinámica evaluativa a la que me he referido en el punto anterior.

Entre los discursos de poder sobre el cuerpo femenino, he identificado los dos que parecen operar con más fuerza: el de la reproducción y el de la belleza. La influencia del primero en la vida de las mujeres es innegable y sobre él se construye buena parte de su subordinación, máxime cuando la capacidad biológica de concebir nuevos seres y los órganos destinados a dicha concepción son la base que sustenta el desigual sistema de relaciones de género. Este discurso define cuestiones de primera magnitud para el universo femenino, que como explica la psiquiatra Emilce Dio en un artículo que titula “La Depresión en la Mujer” (1993), aún está muy marcado por las etapas del ciclo reproductivo. Así, ella indica que la denominación clínica de la depresión de las mujeres aún coincide con las diferentes etapas que dividen la vida femenina en relación con su capacidad reproductora (depresión postparto, depresión del ama de casa, de la menopausia o síndrome del nido vacío). Elaine Showalter aporta otro ejemplo similar por en el que vemos cómo desde en el siglo XIX la ciencia médica inauguró una práctica consistente en que “gynecologists and psychologists ascribed nearly all female diseases to uterine malfunction” (1980:145) que aún encontramos en la construcción de patologías como el “síndrome premenstrual” o en la ubicua utilización de expresiones del tipo “está menopáusica” o “tendrá la regla” para referirse a un proceder femenino de irritabilidad, malhumor o enfado que desentona con las expectativas de género. Un análisis del discurso de la reproducción ofrecería, por tanto, resultados relevantes para comprender cómo se construye culturalmente el cuerpo femenino; sin embargo excedería la capacidad de una tesis doctoral que centrarse en el discurso de la belleza, dado que una de sus hipótesis es que la danza del vientre podría contribuir a la construcción de sujetos femeninos empoderados por su capacidad para neutralizar los dictados de este discurso.

Por lo tanto, a continuación analizaré cómo se construye dicho discurso, sobre qué principios se asienta y cuáles son sus principales características.

En 1974, en plena explosión social y académica del feminismo, cuando los asuntos destinados a incluirse en la agenda del movimiento eran innumerables, Andrea Dworkin tuvo el acierto de llamar la atención sobre los efectos negativos del discurso de la belleza sobre la opresión femenina en una obra titulada *Woman Hating* (1974). En ella plantea la necesidad de llevar a cabo una revolución, aspecto éste que nos ofrece una idea de la importancia otorgada por Dworkin a los estereotipos de belleza femenina; la autora llegará a afirmar que “our bodies are violated by oppressive grooming imperatives” (1974:20). Así vemos que desde muy temprano la teoría feminista es consciente del perjuicio que la narrativa de la belleza ejerce sobre los cuerpos de las mujeres. Dworkin, que entiende dicha normativa como la cristalización de los valores de una sociedad y que, al igual que Brumberg (2000) considera que ese discurso garantiza el permiso para juzgar y evaluar a las mujeres, introduce una reflexión vital para los objetivos de mi investigación al relacionar belleza con fisicalidad y libertad femenina:

[S]tandards of beauty describe in precise terms the relationship that an individual will have to her own body. They prescribe their motility, spontaneity, posture, gait, the uses to which she can put her body. *They define precisely the dimensions of their physical freedom.* And of course, the relationship between physical freedom and psychological development, intellectual possibility, and creative potential is an umbilical one. (113; cursiva en el original)<sup>25</sup>

El acierto de Dworkin consiste en adelantar el camino en el que confluyen estándares de belleza y ubicación espacial de las mujeres, algo que no volverá a la agenda feminista hasta que Iris Marion Young analice en “Throwing like a girl” (1990b) la fisicalidad femenina utilizando el género como herramienta de análisis; Dworkin acierta igualmente al señalar la relación entre libertad física y desarrollo psicológico. Por tanto, la fuerza de un discurso que constriñe las posibilidades de expansión física de las mujeres, como sucede con el de la belleza, no es una cuestión baladí por cuanto que afecta a su conquista de los espacios de poder (son clásicos los comentarios que relegan las

---

<sup>25</sup> Una veintena de años más tarde, Susan Bordo se referirá a la anorexia como una psicopatología producto de la cristalización de la cultura, es decir, no como algo anormal o extraño, sino como una expresión extrema de la misma. Ver Bordo, 2003:139 y ss.

actuaciones sociales de mujeres relevantes en favor de su indumentaria o apariencia física) o condiciona su presencia en lugares donde sus cuerpos adquieren una amplia visibilidad, como la playa o los destinados a la práctica de una actividad física. Aunque la construcción de la masculinidad no forma parte de mi tesis, quisiera añadir el matiz de que estos mismos escenarios no suponen un reto para los hombres que se saben exentos de la mirada evaluadora. Así, estas cuestiones avanzadas por Dworkin serán una pieza clave para el análisis de la danza, donde el cuerpo ocupa un espacio público de manera activa. A través de dicha agencia la restricción física impuesta sobre las mujeres se atenúa tanto por el trabajo técnico corpóreo, como por la ubicación extensa en el espacio y en el tiempo. Ambas actividades serán básicas para neutralizar el discurso común de pasividad que inmoviliza real y simbólicamente a las mujeres, consiguiendo que la actividad dancística se oponga a la construcción y mandato de pasividad a través del movimiento. De este modo, la danza minimiza el efecto reificador que el discurso de la belleza ejerce sobre los cuerpos evitando que éstos se conviertan únicamente en un objeto que hay que mantener *bello*.

Otras autoras se referirán a la incidencia de este discurso en la regulación de la apariencia externa y su influencia sobre la subjetividad. Así, Kathy Davis en una obra titulada *Reshaping the Female Body. The Dilemma of Cosmetic Surgery* (1995) se interroga sobre los motivos que llevan a las mujeres a someterse a operaciones de cirugía estética para modificar su cuerpo buscando la normatividad y afirma que “appearance and identity go hand in hand” (78), idea que comparte Margarita Rivière en *Lo cursi y el poder de la moda* (1992) al afirmar que “[t]odo producto relacionado con la apariencia debe aportar identidad” (55). Así encontramos que la normativa sobre la belleza, que prescribe cómo ha de ser la apariencia corporal externa, definirá la relación psicofísica de los individuos con su cuerpo y afectará a la conformación de su identidad, pues, de acuerdo con Davis, “cosmetic surgery proves to be more than an intervention in a person’s body; it is an intervention in her identity as well” (1995:108). Sin necesidad de alcanzar el caso extremo de la cirugía estética, el principio que sustenta la afirmación es válido para aquellas prácticas tendentes a modificar la apariencia corporal femenina hasta el punto de que hay mujeres que nunca se muestran en público sin haberse sometido a un proceso previo de reconstrucción personal, lo que condiciona su libertad

de movimientos y su ubicación espacial. Ya que el género es uno de los principales componente – si no el principal – en la construcción de la subjetividad, es necesario analizar la prescripción que la narrativa de la belleza efectúa sobre el cuerpo femenino para comprender el discurso de poder al que se enfrentan las mujeres occidentales en la construcción de su identidad de género y para encontrar alternativas positivas a dicho discurso.

Antes de presentar las características a las que se ha de amoldar el cuerpo de las mujeres contemporáneas, es pertinente identificar los principios que lo sustentan. A este respecto resulta muy adecuada la caracterización del patrón femenino que desarrolla Susie Orbach en *Fat is a Feminist Issue I* (2006a), obra pionera en el análisis y tratamiento de los trastornos de la alimentación. Orbach afirma que el modelo de feminidad normativa es “*externally defined and constantly changing*” (2006a:17; cursiva en el original). En relación con la externalidad, hemos visto en la primera sección de este capítulo que las mujeres no acceden a posiciones de poder con facilidad, lo que también sucede en la conformación del discurso de la belleza – sólo por citar un caso fácilmente reconocible, la mayoría de los grandes diseñadores de moda han sido y son varones – por lo tanto su punto de vista en la toma de decisiones relacionadas con el patrón de feminidad no suele estar presente, ya que incluso en las instancias donde se registra una mayor presencia femenina en los espacios de poder, no existen garantías de que se ofrezca un discurso alternativo al hegemónico o con una visión feminista (Brown, 2006)<sup>26</sup>. Esta realidad apuntada por Orbach es refrendada por Naomi Wolf en su conocida obra *El Mito de la Belleza* (1991) cuando expone que la construcción del arquetipo no tiene nada que ver con las mujeres, sino con los hombres y el poder, de ahí que para Wolf se trate de un ideal que “no es estéticamente bello, es bello como solución política” (1991:254) entendiendo la política como la manera en que se conduce un asunto, en este caso se trataría el control del cuerpo femenino y, por extensión, de la totalidad de la población de mujeres. Para la consecución de este objetivo el discurso de la belleza – con sus prácticas debilitadoras y sus perjudiciales consecuencias – es un instrumento de gran eficacia. Volviendo a la definición externa de dicho ideal, una prueba evidente se observa

---

<sup>26</sup> En *Historia de la Moda* (Figueras 2012) en un recorrido histórico de la vestimenta desde la antigüedad hasta hoy, se citan a 61 diseñadores influyentes a nivel internacional, frente a 24 diseñadoras; en términos porcentuales supondría un 28,2% de mujeres frente a un 71,8% de varones.

en las dos imágenes que se muestran a continuación donde vemos cómo en un lapso de tiempo inferior a cincuenta años el arquetipo femenino contemporáneo ha sufrido una transformación radical, de tal modo que lo que se consideraba bello y deseable a mediados del siglo XX, es absolutamente rechazado a principios del siglo XXI y viceversa.



Ilustración 8 Comparación de Marilyn Monroe y una modelo contemporánea.  
Recuperado de <http://desmotivaciones.es/6265250/El-cuerpo-no-es-la-belleza>  
el 8 de abril de 2014.

Las dos propuestas expuestas como modelos – que únicamente comparten el color de la piel y el tono del pelo – son un indiscutible ejemplo de la manipulación social sobre el prototipo imperante y de la falta de correspondencia con la realidad femenina, pues en el caso de Marilyn Monroe en esta fotografía ya había sido sometida a las alteraciones corporales tendentes a convertirla en un icono de belleza del siglo XX, y en la segunda imagen, la extrema delgadez de la modelo está muy lejos de lo que se entiende como saludable para una mujer adulta.

La contemplación de estos dos ejemplos de feminidad nos conduce al segundo principio sustentador que se adivina en la segunda parte del texto de Orbach donde afirma que el patrón está “constantly changing”, lo que sumado a lo anterior forma una simbiosis perfecta para el (auto)control de las mujeres, pues a la dificultad intrínseca de aproximarse a un modelo definido externamente se añade que dicho modelo se modifica constantemente, si no en sus rasgos estructurales – para los que se necesita más tiempo – sí en los contingentes, expresados en las tendencias de moda que cambian cada temporada. Este cambio continuado del modelo propuesto conduce al segundo principio: la inalcanzabilidad. Según ésta, las mujeres han de modificar incesantemente su apariencia externa para adaptarse al arquetipo, lo que requiere grandes inversiones de tiempo y de dinero que no siempre se pueden acometer. Pero incluso en el caso de que estas inversiones fueran posibles y de que hubiera mujeres que pudieran adaptarse a la infinita ristra de variaciones, nos enfrentamos a un hecho que no puede abatir el principio de inalcanzabilidad, la inexorable transformación de la corporeidad femenina que, con el paso de los años, cada vez estará más alejada del modelo. Luego, incluso las que consiguen acercarse a él, sólo lo hacen temporalmente, porque su inevitable proceso de envejecimiento las impulsará a rebasar los límites del patrón. La consecuencia inmediata de este hecho consiste en la puesta en práctica de una permanente vigilancia corporal que torna la intervención sobre el cuerpo femenino en un “never-ending job” (Orbach, 2006a:17). Por tanto, el principio de externalidad supone que “women are instructed that their bodies are unacceptable: too fat, too thin, too wrinkled, too old and, now, too ethnic” (Davis, 1995:3), y el principio de inalcanzabilidad conducirá a la aparición de un cúmulo de sentimientos que desde la inadecuación o la insatisfacción, hasta el asco o el rechazo lleva a muchas mujeres a una vivencia corporal defectuosa que ha de ser modificada<sup>27</sup>.

Además de los principios que sustentan el patrón femenino, por tanto, es necesario detallar sus características principales en un momento contemporáneo. Como adelanté al principio de esta sección, una actividad necesaria para confirmar el ajuste de la corporalidad individual al patrón ideal es la comparación a través de una unidad

---

<sup>27</sup> Para más información sobre los sentimientos generados por la inadecuación corporal ver Bordo (2000), Brumberg (2000), Chernin (1981) Davis (1995) Grosz (1994) Lee (1994) y Orbach (2006a y 2006b).



medida, de ahí que el sistema que regula el discurso de la belleza se haya especializado desde finales del siglo XIX (Brumberg, 2000) en ofrecer índices concretos de control (peso, talla, altura, centímetros de contorno de ciertas zonas corporales, IMC (Índice de Masa Corporal), y así sucesivamente) que a su vez facilitan la evaluación social y la correspondiente sanción. La elaboración de dichos medidores y su puesta en funcionamiento corresponde a aquellas instancias sociales con autoridad suficiente para construir este discurso<sup>28</sup>. Así desde tablas de medidas y pesos o niveles de colesterol, hasta tendencias sobre colores de pelo o lo último en complementos, la población femenina cuenta con un extenso catálogo – siempre sujeto a modificaciones – donde asesorarse sobre su grado de adecuación a la norma; norma que en ningún caso contempla ni las características individuales, ni las étnicas de la población sobre la que se está actuando (Brumberg 2000, Gremillion 2005, Mernissi 2001). Curiosamente, Josefina Figueras, en su obra *Historia de la Moda* (2012), que no constituye un estudio académico del fenómeno, ni tiene un punto de vista cercano a los planteamientos de la teoría feminista, afirmará que “[c]uanto más se diversifica la moda, más uniforme es el modelo corporal” (134). Así, el objetivo de esta nómina de especificaciones, cuyo análisis completo se encuentra fuera de los límites de este trabajo, consiste en definir las características que ha de contemplar un cuerpo femenino si quiere insertarse dentro de la norma hegemónica. A través de estos medidores somos capaces de identificar la primera característica que define muy estrictamente la feminidad contemporánea hegemónica: la delgadez, aspecto sobre el que existe un amplio acuerdo en la investigación académica que se ocupa de este tema y que es fuente de preocupación

---

<sup>28</sup> En el film *The Devil Wears Prada* (2006), basado en la novela homónima de Lauren Weisberger (2003) que recrea el día a día de una influyente revista de moda, se muestra el poder que tienen los medios de comunicación y la industria de la moda en la difusión del discurso contemporáneo sobre la belleza. En una de las escenas, donde el personaje interpretado por Meryl Streep, Miranda Priestly, (que parece estar basado en la poderosa editora jefa de VOGUE U.S.A., Anne Wintour) tiene el siguiente parlamento que merece la pena reproducir por su significación para el tema que nos ocupa: “You think this [fashion] has nothing to do with you. You go to your closet and you select, I don’t know, that lumpy blue sweater, for instance, because you’re trying to tell the world you take yourself too seriously to care about what you put on... But what you don’t know is that that sweater is not just blue. It’s not turquoise. It’s not lapis. It’s actually cerulean. And you’re also blithely unaware of the fact that in 2002 Oscar de la Renta did a collection of cerulean gowns and then it was Yves Saint Laurent – wasn’t it? – who showed cerulean military jackets. (...) And then cerulean quickly showed up in the collections of eight different designers. And then it filtered down through the department stores and then trickled on down into some tragic Casual Corner where you, no doubt, fished it out of some clearance bin. However, that blue represents millions of dollars and countless jobs. And it’s sort of comical how you think that you made a choice that exempts you from the fashion industry when, in fact, *you’re wearing a sweater that was selected for you by the people in this room from a pile of “stuff”* (00:22:14 - 00:23:25; la cursiva es mía).

para la teoría feminista por las repercusiones negativas sobre la salud psicofísica de las mujeres<sup>29</sup>. Pero no es éste el único motivo de preocupación; en un artículo cuyo título, “The Cultural Politics of Body Size” (2005), indica que enmarca el asunto del tamaño corporal dentro de un complejo nudo de relaciones socio-culturales, su autora hace la siguiente observación: “When body size matters, the cultural politics of understanding why matters as well” (Gremillion, 26). Uniendo la perspicacia analítica de Gremillion a la pregunta de Hutcheon acerca de qué representaciones son autorizadas por los sistemas de poder, nos revela que esta excesiva preocupación por el tamaño corporal de las mujeres ha de obedecer a algún objetivo dentro de su agenda política; encontrar este objetivo es una tarea que ha de resolver la crítica feminista, como así ha hecho.

Susie Orbach, una de las primeras autoras en analizar el imperativo de delgadez desde el ángulo de los trastornos de la alimentación, resaltó en 1978 la existencia del siguiente mandato social: “a woman must be thin” (2006a:18). Si esta tendencia ya se consideraba consolidada a mediados de la década de 1970, significa que su desarrollo tuvo que comenzar con mucha anterioridad. Tres años más tarde, Kim Chernin, que analiza la incidencia del modelo de delgadez sobre la voluntaria [sic] restricción alimentaria femenina, aseveraba que “fashion dictates an extreme slenderness for women in our time” (1981:89). Ambas autoras – cuyas reflexiones sobre el imperativo son tan gráficamente visibles en la elección de los términos “must” y “dictates” – a través de difíciles experiencias personales en relación a la comida incluyen en la agenda feminista una realidad que venía forjándose hacía tiempo. Si bien la fecha de principios del siglo XX que ofrece Brumberg – “by 1900 the imperative to be thin was pervasive, particularly among affluent female adolescents” (2000:184) – puede resultar un tanto precoz, no existe ninguna duda de que en el último cuarto del siglo XX la propensión a la delgadez se había impuesto entre la población femenina occidental con una fuerza imparable y cada vez más restrictiva haciendo cierto que “bodies that a decade ago were considered slender have now come to seem flesh” (Bordo, 2003:57). Las respuestas que las distintas teóricas ofrecen a la pregunta de por qué el tamaño del cuerpo femenino se ha convertido en un tema de interés sociocultural, apuntan nuevamente al objetivo de

---

<sup>29</sup> Para un análisis detallado sobre el discurso normativo de la delgadez ver Adair 1992, Bordo 2000, Brewis et al. 2011, Brumberg 2000, Chernin 1981, Davis 1995, Diamond 1985, Gremillion 2005, Lester 1997, Orbach 2006a y 2006b, Wolf 1991 y Young 1990b.

control. Así, Wolf (1991) no dudará en afirmar que “[u]na fijación cultural por la delgadez femenina no es una obsesión por la belleza de las mujeres, sino una obsesión por su obediencia” (241); Orbach asegura que el objetivo consiste en garantizar que “women do not themselves decide what they would like to eat” (2006a:108) abocándolas a un estricto e infantilizador control sobre la ingesta y a una extrema restricción alimentaria, requisitos indispensables en las opulentas sociedades occidentales para alcanzar dicho objetivo; Bordo opina que “[d]enying oneself food becomes the central micropractice in the education of feminine self-restraint and containment of impulse” (2003:130). Luego parece que la consecución del objetivo de delgadez por la vía de la restricción alimentaria se ha impuesto como una regulación del comportamiento femenino, y las mujeres cómplicemente admiten que es mejor estar delgada que no estarlo, sometiéndose a múltiples prácticas infructuosas para alcanzar el estándar de belleza normativa. De este modo observamos cómo se cumple el funcionamiento de los discursos de poder descrito por Foucault, pues el mismo grupo poblacional sobre el que se ejerce el poder es el encargado de autovigilarse y de vigilar a los demás individuos en la consecución de la norma (Cameron y Kulick 2003:112). En definitiva, y en absoluta coincidencia con la opinión de las autoras mencionadas, la decisión voluntaria de las mujeres occidentales de poner en práctica cuantos procedimientos sean necesarios para disminuir su tamaño corporal no es más que la representación encarnizada de un ejercicio de control extremo sobre su cuerpo y sobre su voluntad; con este ejercicio de autocontrol se someterán a disciplinas que suponen el perfeccionamiento y la adaptación contemporánea de estrategias antiguas que hoy en día no serían toleradas con la misma benevolencia.

El imperativo de delgadez ha sido exitosamente radicado en el terreno de lo ético confiriendo a las mujeres que no controlan su tamaño corporal una calificación moral negativa. De este modo, “the notion of weight control through restriction of calories implied that overweight resulted solely from lack of control, to be a fat woman constituted a failure of personal morality” (Brumberg, 2000:240), concepción ésta que consigue responsabilizar a la “víctima” de su situación desfavorecida. Esta cuestión ha sido analizada desde una perspectiva sociológica en un artículo titulado “Body Norms and Fat Stigma in Global Perspective” (Alexandra Brewis et al., 2011) donde se extrajeron las

cualidades morales asociadas al par delgadez/gordura del que resulta una taxonomía que se puede ejemplificar de la siguiente manera:

Delgadez (+)	Gordura (-)
belleza	fealdad
inteligencia	ineptitud
disciplina	falta de autocontrol
salud	falta de solidaridad con el sistema sanitario

Tabla 4 La calificación moral de la gordura y la delgadez contemporáneas. Elaboración Propia.

La victoriosa traslación al terreno de lo ético explica por qué las personas con sobrepeso – término relativo debido a la constante reducción/modificación del patrón de delgadez – no sólo reciben una calificación moral negativa, sino que sufrirán mayores dificultades para integrarse en una estructura social normalizada, y sus condiciones de vida no serán las más satisfactorias hasta el punto de que “[b]eing fat isolates and invalidates a woman” (Orbach, 2006a:13). Haber conseguido que triunfe este mensaje sobre lo bueno y lo malo es fundamental porque las mujeres, entrenadas durante siglos para la obediencia, querrán hacer lo que está bien y por tanto tratarán de huir del estigma generado por la corpulencia – o simplemente por esos kilos de más – de cuya fuerza socio-cultural no están exentos ni siquiera los iconos de belleza oficiales, como explica Melissa Jane Hardie en su artículo “I embrace the difference. Elizabeth Taylor and the closet” (1995) donde desgana cómo influyó el aumento de peso sobre la calificación moral de la actriz:

Recent representations of Taylor’s body as unattractively abundant, as perilous and physically uncontainable – as having overstepped the mark – ground themselves in her historic sex appeal, and collocate the magnitude of the physical *fall from grace* with the degree of her weight gain. (159; la cursiva es mía)

Por lo tanto, siguiendo la lógica complementaria que alimenta el binarismo, es de esperar que si el exceso de peso obedece a un fallo moral que marca negativamente a las mujeres gordas, lo contrario será signo de un buen comportamiento, lo que explica Susan Bordo de la siguiente manera: “food refusal, weight loss, commitment to exercise, and ability to tolerate bodily pain and exhaustion have become cultural metaphors for self-

determination, will, and moral fortitude” (Bordo 2003:68). En esta cita, además del rechazo a la comida se introduce un elemento de reciente aparición en las sociedades occidentales – la práctica de ejercicio físico – que se sitúa en las mismas coordenadas de la delgadez, pero aportando un matiz diferenciador, como explicaré a continuación. Así, las personas que consigan mantenerse delgadas recibirán la recompensa moral correspondiente. A pesar de que en la literatura consultada ninguna autora identifica rasgos morales negativos asociados a la delgadez, querría comentar brevemente la imagen que presento a continuación porque ofrece un punto de vista alternativo a la calificación positiva de las mujeres delgadas. Además de superponer los rasgos morales sobre cuerpos femeninos desnudos, permitiendo así una clara visualización de su encarnación moral, la imagen muestra un cuerpo femenino no normativo ausente en los entornos mediáticos y caracteriza la delgadez – salvo por el adjetivo “confident” – de manera negativa, lo que llama la atención sobre el hecho de que hagan lo que hagan, las mujeres siempre pierden.



Ilustración 9 Representación gráfica de la connotación moral de la gordura y la delgadez. Recuperado de <https://www.glamour.com/story/weight-stereotyping-the-secret-way-people-are-judging-you-based-on-your-body-glamour-june-2012> el 8 de junio de 2013.

Como ya se ha apuntado, en torno a la década de 1980 y sustentada igualmente sobre los principios de externalidad e inalcanzabilidad, autoras como Adair (1992), Bordo

(2003), Brumberg (2000), Diamond (1985) Jordanova (1993b) o Keft-Kennedy (2005a) detectan el surgimiento de una nueva característica o requisito en la narrativa de poder de la belleza: la firmeza corporal. Este nuevo elemento – que no le va a la zaga ni en intensidad ni en implantación a la delgadez a pesar de que es contrario a la biología del cuerpo femenino poco musculoso y con tendencia a la acumulación de grasa, sobre todo en la edad madura con la ralentización del sistema endocrino – resulta, no obstante, ambivalente desde el punto de vista impositivo, pues por un lado recrudescer el requisito principal al tasar con menor valor un cuerpo sólo delgado que un cuerpo que además sea firme, sin embargo elimina la calificación moral negativa en aquellas mujeres que sin conseguir cumplir el primer requisito se esfuerzan por alcanzar este último, es decir, aquellas que sin ser delgadas están “tonificadas” se salvarán en parte del estigma. Esto ha provocado por un lado un cierto alivio en la construcción de la feminidad, recompensada levemente por el esfuerzo visible de alcanzar el estándar de firmeza, al tiempo que genera una doble penalización en las mujeres que sumen gordura y flaccidez, que entonces se convertirán en el epítome del exceso, la falta de control y la incapacidad para manejar sus propias vidas. En el capítulo tercero de este trabajo, donde acometeré el análisis de la danza del vientre, cuyos cuerpos presentan falta de delgadez y aparente ausencia de firmeza, ofreceré una explicación de cómo ha intentado resolver occidente esta transgresión de la norma hegemónica. Por consiguiente, uniendo las variables delgadez y firmeza a su calificación moral se obtiene el resultado que se muestra en la siguiente tabla:

Combinación	D	F	D	F	D	F	D	F
Parámetros	Sí	Sí	Sí	No	No	Sí	No	No
Valoración Moral	Positiva +		Positiva		Positiva -		Negativa	

*D: delgadez F: firmeza*

Tabla 5 Los parámetros de la calificación moral del tamaño corporal. Elaboración Propia.

A continuación se ofrece un ejemplo de la nueva mujer normativa encarnada por la actriz Sarah Jessica Parker, convertida en icono de belleza en la serie *Sex and the City*, creada por Darren Star a partir de la novela homónima de Candace Bushnell, que se transmitió por primera vez en 1998 alargándose su emisión hasta 2004.



Ilustración 10 Sarah Jessica Parker en atuendo deportivo. Recuperado de <http://way-to-be-healthy.blogspot.com> el 8 de junio de 2013.

La ambivalencia generada por este nuevo indicador reside en que las mujeres, si bien levemente liberadas frente al requisito de delgadez, se enfrentan a una nueva exigencia que las aboca al cenagoso terreno de tener que medir cuánta cantidad de firmeza es aceptable por el estándar. Como sabemos, la musculatura ha sido un rasgo inadmisibles para las mujeres, pues como explica Ludmila Jordanova en “Body Image and Sex Roles” (1993) “organs common to both sexes also carry deeply gendered metaphorical loads. One example of this is the [...] masculinization of the musculature in the eighteenth century” (58); un exceso de musculatura lleva a rebasar los parámetros de la feminidad normativa por la variable del género, de ahí que las mujeres prefieran tonificar a muscular, término que rebaja la intensidad, porque saben la penalización que sufren las que sobrepasan el límite, hecho al que se refiere Judith/Jack Halberstam a propósito de la

“female athlete [who] almost inevitably becomes the object of intense gender scrutiny and surveillance” (1998:58)<sup>30</sup>. El beneficio patriarcal de la puesta en funcionamiento de este discurso se encuentra en la creación de “imágenes de belleza femenina como arma política para frenar el progreso de la mujer” (Wolf, 1991:14)<sup>31</sup>. De este modo, el proyecto corporal conseguirá en muchos casos igualar o sobrepasar en importancia, tanto individual como colectivamente, al resto de proyectos que las mujeres acometen en sus vidas restándoles a éstos el tiempo, el dinero y el esfuerzo que dedican a su cuerpo, como explica Susan Bordo en el siguiente extracto del artículo “The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault” (1989):

Through the exacting and normalizing disciplines of diet, make-up, and dress – central organizing principles of time and space in the days of many women – we are rendered less socially oriented and more centripetally focused on self-modification. Through these disciplines, we continue to memorize on our bodies the feel and conviction of lack, insufficiency, of never being good enough. At the farthest extremes, the practices of femininity may lead us to utter demoralization, debilitation and death. (14)

Finalmente querría referirme a otra característica definida por el discurso de la belleza, que quizá no tan visible como las anteriores, responde igualmente al objetivo de control: aquella que obliga a limpiar, o más bien higienizar (Tomes, 1990) el cuerpo femenino. Este mandato sobre las filtraciones corporales (sudor, lágrimas, heces, orina, sangre menstrual, vómito, leche materna) ha sido analizado por la antropóloga Mary Douglas en *Purity and Danger* (1984). La autora entiende el cuerpo como una estructura compleja con una clara función simbólica que permite ver “the powers and dangers credited to social structure reproduced in small on the human body” (116); para Douglas la estructura social está definida por sus propios límites y por lo que se encuentra extra-límites, pues opina que los sistemas sociales – el cuerpo – son maneras de ordenar y clasificar la materia y para que funcionen debe estar claro lo que queda dentro y lo que no, que pasará a engrosar la categoría de lo sucio, lo contaminado/contaminante y, por

---

<sup>30</sup> El término “athlete” se utiliza para designar a una persona que entrena y compite en deportes según el *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* (1995) a diferencia de “atleta” es castellano que se identifica más generalmente con la práctica del atletismo, según el *Diccionario Esencia de la Lengua Española* (2006).

<sup>31</sup> Curiosamente en 1991, fecha de aparición de la obra de Wolf, Susan Faludi publica *Backlash, The Undeclared War Against American Women*, obra esencial para comprender el freno que la administración Reagan puso al avance de los derechos y libertades de las mujeres.



tanto, lo que se debe rechazar. Douglas dirá que “[w]here there is dirt, there is system. Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements” (36). Luego, cualquier sistema definido dentro de unos límites – y el patriarcado lo es – tenderá a rechazar lo que se encuentra en los márgenes. Su teoría aplicada al cuerpo como metáfora del orden social significa la conceptualización de lo que emana de los orificios corporales como sucio por ser materia que ha sobrepasado los límites; este desborde indica que el cuerpo no ha sabido o no ha podido contenerse y nos enfrenta a un exceso de corporeidad. Encuentro que su interpretación tiene una relación muy directa con mi objeto de estudio pues la danza genera una filtración imposible de limitar, contener o esconder, el sudor, de ahí que vuelva a hacer referencia a Douglas en el capítulo tercero de este trabajo para explicar cómo gestiona Occidente esta secreción en el contexto de la danza del vientre. En la misma línea de Douglas, Mary Russo desarrolla en *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity* (1994) ideas sobre el cuerpo grotesco muy provechosas en la interpretación de la bailarina de danza del vientre, como ha demostrado Virginia Keft-Kennedy (2005a, 2005b). En la configuración del cuerpo grotesco de Russo también son relevantes “all the detritus of the body” (1994:2).

El problema de la suciedad corporal no estriba en la suciedad en sí misma, sino en su ubicación cultural marginal, pues “all margins are dangerous. [...] Any structure of ideas is vulnerable at its margins” (Douglas, 1984:122); son las diferentes sociedades quienes determinan dónde colocan dichos márgenes, razón por la que comportamientos que resultan repulsivos en unas partes del mundo son perfectamente aceptados en otras. Por lo que respecta a las mujeres occidentales, portadoras de la marca corporal, deben evitar la trascendencia social de todo tipo de filtración que es una traza de corporeidad en una sociedad que niega el cuerpo. La presencia de estos escapes, desde los más biológicos como la mucosidad o la sangre menstrual, a los más emocionales como las lágrimas o el rubor, será entendida como incapacidad de contención, lo que es peligroso porque sitúa al individuo en los márgenes. La presencia marginal es amenazante porque pone de manifiesto la debilidad sobre la que está construido el sistema, de ahí que estas presencias deban ser ignoradas, asimiladas o rechazadas. Dentro de esta retórica de la contención, la materia que fluye y se desplaza por el cuerpo ha de ser abatida: que no se

vea, que no se note y que no traspase, pues de hacerlo la persona – la mujer – que deje restos de fluido corporal será calificada como sucia por analogía con la materia así construida. Luego el mandato higienista – y la lucrativa industria que lo alimenta – adquiere preponderancia incluso por delante de los anteriores, pues la sociedad podrá transigir con mujeres negligentes en cuanto a delgadez y firmeza, pero no consentirá que no se vigile la higiene.

Por todo lo explicado, se observa que los estándares de belleza son determinantes para estructurar la fisicalidad de las mujeres, para organizar sus coordenadas espacio-temporales y para construir su identidad. Así, ya sea como estrategia de control, como arma política, o como freno a la libertad, la belleza es un asunto capital para conformar el prototipo normativo de mujer occidental contemporánea. Los discursos de poder sobre el cuerpo femenino vierten amenazas acerca de los peligros que suponen los cuerpos inadecuados. Para contrarrestar esta falta, se indican los límites de delgadez y firmeza entre los que es conveniente navegar, y se indica a las mujeres qué comer, cuántas veces al día, o cada cuántas horas. Las que intentan adecuarse al modelo suelen estar sometidas a estados de alerta y vigilancia corporal, y frecuentemente acechadas por sentimientos de culpa, fracaso y frustración derivados de no alcanzar un objetivo imposible. Por tanto, la estrategia por la que los cuerpos de las mujeres se distorsionan al reducirlos a mercancías que han de mejorarse a través del ejercicio físico, la dieta y la gestión general (Adair, 1992:54) parece haber dado sus frutos<sup>32</sup>. De este modo, se ha conseguido que las sociedades occidentales se hayan olvidado de que la diversidad corporal es inherente al ser humano, como explica Susie Orbach:

Women come in all shapes and sizes. Some of us are short, some of us are tall. We can have short legs, medium-length legs, long legs, big breasts, medium-size breasts, small breasts, standing up breasts, floppy breasts, large, medium or small hips; we can be pear-shaped, broad or rounded, have flat stomachs, full stomachs, even teeth, crooked teeth, large eyes,

---

<sup>32</sup> Con esta sencilla enumeración, Adair resume las tres prácticas corporales principales destinadas a la consecución del cuerpo normativo femenino. Aunque un análisis detallado de las mismas intensificaría el conocimiento de la dinámica corporal femenina, lamentablemente dicho análisis se encuentra fuera de los límites de esta investigación. Sí quisiera poner de manifiesto, no obstante, que casi todas las autoras que acometen el estudio del cuerpo femenino desde una óptica feminista coinciden en remarcar que tras estas prácticas se esconde una multimillonaria industria que consigue importantes beneficios con el gasto que las mujeres hacen en ella.

dimple cheeks. *But the extraordinary variety that is woman's body is systematically ignored in our culture.* (Orbach, 2006b:199; la cursiva es mía)

### 2.3.3. *Los trozos y las partes*

Para finalizar este apartado sobre la construcción de la feminidad normativa es indispensable, como apuntaba Gatens, dedicar un apartado a la significación cultural que adquieren determinadas partes del cuerpo femenino, como advierte Nicky Diamond en "Thin is the Feminist Issue": "Social constructions produce the body [...]. Power invests the body with meaning" (1985:55). Esta inversión de significado sobre determinadas partes del cuerpo será lo que analizaré en este punto. Por tratarse de un discurso elaborado socio-culturalmente dichas cargas significativas se modifican con el tiempo, como ilustra Susan Leigh Foster en un artículo canónico en los estudios de danza, "The ballerina's phallic pointe" (2005b), donde analiza el ballet desde una perspectiva de género. Refiriéndose a las partes del cuerpo femenino connotadas eróticamente en el siglo XIX dirá: "Nineteenth-century reviews of female dancers, [...] established the erotic pre-eminence of the ballerina's legs. Breasts or bellies, physical features associated with motherhood, garnered no attention" (15). Esta situación parece haber sido sustancialmente transformada a lo largo del siglo XX hasta llegar al momento actual en que la significación sexual y de género del pecho femenino parece no ofrecer dudas, mientras que la connotación erótica de las piernas, ya mucho más visibles que en épocas pretéritas, parece haber disminuido. Para ejemplificar el bombardeo de imágenes focalizadas en el pecho femenino que recibimos a diario, he elegido la siguiente que corresponde a la promoción de una fragancia masculina de Tom Ford, uno de los actuales gurús de la industria de la moda<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Debido a las protestas generadas por la campaña, que tuvo que ser retirada, ha sido imposible conseguir la imagen a través de la página web oficial del diseñador [www.tomford.com](http://www.tomford.com).



Ilustración 11 Anuncio publicitario para la fragancia Tom Ford for Men. Recuperado de <http://newsactivist.com/en/articles/gendered-world-views-fall-2016-section-17/product-sale-sex-or-cologne> el 3 de enero de 2017.

En relación con esta investigación, la relevancia de la imagen radica en su carga metonímica, de modo que a través de la mostración de un trozo de cuerpo femenino se consigue representar a una mujer entera y, por extensión, a la totalidad de las mujeres. En un artículo de Iris M. Young donde reflexiona sobre la importancia del pecho para la construcción de las identidades de género, “Breasted Experience: The Look and the Feeling” (1990c), se explica cómo se consigue la fuerza metonímica contenida en esta región corporal: “Breasts are the most visible sign of a woman’s femininity, the signal of her sexuality” (191). La abundancia de significantes culturales donde la totalidad del género femenino queda reducida al pecho indica la importancia de esta zona en la construcción de la feminidad. El pecho de las mujeres ha dejado de ser “el abultamiento pectoral de las hembras de los mamíferos donde se albergan las glándulas secretoras de la leche con que se alimentan sus crías” (Moliner 1994) para convertirse en el rasgo de feminidad por excelencia en las sociedades occidentales contemporáneas y en aquel que podrá estar en lugar de lo femenino, de la mujer<sup>34</sup>. Con respecto a la imagen aquí mostrada, además de ser un nuevo ejemplo de fragmentación, contiene un alto significado sexual no porque los pezones – debidamente cubiertos – concentren una alta sensibilidad para las mujeres, sino porque el pecho constituye el epítome de deseo sexual

---

<sup>34</sup> Para entender el valor cultural asignado al pecho en la construcción de la identidad femenina, ver Davis, 1995:120-136, Grosz, 1994: 203-205 y Young 1990c.

masculino en una cultura patriarcal “focused to the extreme on breasts” (Young, 1990c:189). Por lo tanto, en un cuerpo reificado y fragmentado, no todos los fragmentos adquieren el mismo valor; el del pecho es elevado porque concentra varios significados importantes para la construcción de la feminidad: por un lado se relaciona con la reproducción de la especie, con lo que se situaría en el ámbito del sexo como característica biológica; por otro lado, al ser un rasgo corporal externo que no está presente en la corporalidad masculina se utiliza como marcador de género, y finalmente su identificación con lo femenino lo convierte en objeto para la mirada y el deseo heterosexual masculino. De esta manera, las tres variables que intervienen en la articulación del sistema sexo-género confluyen en esta zona del cuerpo, convirtiéndolo en un rasgo socio-cultural especialmente sensible. Esto motiva, a juicio de Young, que “[f]or many women, if not all, breasts are an important component of body self-image; a woman may love them or dislike them, but she is rarely neutral” (1990c:189). Por tanto, en la construcción del cuerpo normativo el pecho está sensiblemente afectado por el discurso de la belleza que lo ha convertido en un elemento importante para la evaluación, de ahí que históricamente se hayan desarrollado tecnologías que desde el corsé o el sujetador (Pedersen 2004) hasta la más moderna industria de la cirugía (Davis 1995) con su “alteración en escala masiva del pecho de las mujeres” (Wolf, 1991:348) busquen homogeneizar su aspecto definiendo la forma, la consistencia y el tamaño en función de la moda de cada período. En la actualidad, es consonante con el ideal de tonificación que unido al mandato de delgadez vuelve a poner a las mujeres al filo de lo imposible, pues la ausencia de músculo en la mama dificulta la firmeza, y la disminución en peso corporal afecta a su tensión; a esto sumamos que desde mediados de 1990, momento en que surge el Wonderbra con el objetivo de realzar el pecho (Pedersen, 2004:106-07), su tamaño “ideal” no ha dejado de aumentar. Luego la actual normativa de pecho grande y firme “is contradictory, of course. If breasts are large, their weight will tend to pull them down; if they are large and round, they will tend to be floppy rather than firm” (Young, 1990:191). Si a esto añadimos que dichos requisitos se exigen a un cuerpo cada vez más delgado, el principio de inalcanzabilidad se hace cada vez más presente consiguiendo que sea prácticamente imposible adecuarse a la norma por medios naturales.

Otra zona corporal femenina especialmente sensible por su alta concentración de significados socioculturales es el abdomen, localizado en la mitad inferior del cuerpo. Esta ubicación alejada de la cabeza, donde se localiza el logos, lo sitúa más próximo a la expresión de sentimientos emociones y afectos. Además, en el abdomen se encuentra el ombligo que, como explica Virginia Keft-Kennedy al analizar cómo lo interpreta occidente en la danza del vientre, es “a potent site of potential disruption, existing in a kind of liminal space between the upper and lower strata of the body. [...] [and] has a meaningful gendered implication” (2005b:31). Así, al igual que con el pecho, el abdomen ha abandonado su significado meramente biológico de “hoyo arrugado que queda en el centro del vientre como residuo del cordón umbilical” (Moliner, 1994) para simbolizar “the centre of our human existence” (Keft-Kennedy, 2005b:29) o “the site of libidinal and primitive desires” (Dempster, 2000:231). Por lo tanto, bien por dar cobijo al controvertido ombligo, bien por su cercanía a los órganos genitales o bien por dominar el espectro de las pasiones en la región inferior del cuerpo, el abdomen adquiere gran importancia en la zonificación corporal femenina y se verá muy afectado por las prescripciones estéticas de delgadez y firmeza – que al menos en este caso no serán contradictorias – compartiendo con el pecho la imposición de firmeza en el plano simbólico derivada del mandato de control, pues el abdomen, aún mucho más que aquél, no se debe mover<sup>35</sup>. Al igual que con el busto, se cumplen los principios de externalidad e inalcanzabilidad porque es en esta zona, extendida hacia las caderas y hacia la parte inferior de la espalda y glúteos, donde el cuerpo femenino presenta una mayor acumulación de grasa, una mayor tendencia a la redondez y un mayor ensanchamiento por la preparación necesaria para acometer las labores del parto. Por consiguiente no extraña la concentración de esfuerzos y la inversión en múltiples prácticas llevadas a cabo por las mujeres para intentar controlarlo y que resultan muy lucrativas para la industria que las promueve. En la danza del vientre la zona abdominal adquiere una especial relevancia porque se convierte en el espacio donde se visualizan los principales movimientos de la bailarina. En un contexto occidental, tan cuidadoso con ocultar los abdomenes femeninos no ajustados a la norma del ideal de belleza, la visión de *barrigas imperfectas* en un espacio

---

<sup>35</sup> Este aspecto de la inmovilidad de pecho y del abdomen será analizado extensamente en el capítulo tercero por su importancia en la gramática corporal de la danza del vientre.

escénico llamará poderosamente la atención y tendrá un importante efecto transgresor sobre las audiencias receptoras.

#### **2.4. Hacia una resignificación positiva de lo corporal: cuerpos rígidos vs. cuerpos fluidos**

A lo largo de este capítulo hemos visto cómo Occidente ha conseguido producir un estereotipo de feminidad en el que el cuerpo es altamente significativo y ha conseguido edificar el *cuerpo imaginario* de Gatens como un artículo rígido y encapsulado dentro de sus propios límites, de firmeza y delgadez extremas, encarnando una corporeidad que es una representación viviente del constructo de feminidad patriarcal: pasiva, reificada, inmóvil y alienada. A través del lenguaje común de la pasividad, el patriarcado persigue inmovilizar el cuerpo de las mujeres y ralentizar sus procesos naturales deteniéndolo en una juventud eterna sin arrugas, ni canas, ni kilos abocándonos a una corporeidad contenida tanto en lo que respecta al movimiento, como a la ocupación del espacio (McDowell, 2000). En definitiva, el patriarcado ha ideado un cuerpo femenino que será tanto mejor cuanto menos se manifieste, en una metáfora perfecta del control real al que intenta someter a las mujeres para mantenerlas en una posición subordinada. Como resultado de esta configuración cultural las mujeres ansían un cuerpo rígido y han trasladado este ideal a su vivencia corporal, aislada de sensaciones y experiencias. Esta falta de escucha corporal y de fluidez indican que se ha admitido e incorporado el mandato de género externa e internamente, conduciendo a la paradoja de vivir desconectadas del cuerpo a la vez que encorsetadas en él. La conclusión que se extrae de esta normativa es que se busca la (des)corporización de las mujeres, la eliminación de todo rastro de su presencia. Esto será vital en el contexto de la danza, que deberá poner de acuerdo el lenguaje común de la pasividad con una actividad alimentada de movimiento y presencia corporal real, en carne y hueso. A través de esta conceptualización, el cuerpo femenino se inscribe en el imaginario social patriarcal como una nueva dicotomía, complementaria y jerarquizada, concretada en el par rígido/fluido. Dentro de esta polaridad encontramos que el elemento rígido respondería al “cuerpo clásico” definido por Mary Russo (1994) como algo “trascendent and monumental, closed, static, self-contained, symmetrical, and sleek” (8) que ocuparía la posición

hegemónica y, complementariamente, el elemento fluido se correspondería con el “cuerpo grotesco” caracterizado como algo “open, protruding, irregular, secreting, multiple, and changing.” (8) y ocuparía la posición subordinada. El cuerpo clásico (rígido) obedecerá la norma patriarcal mientras que el grotesco (fluido) la desobedecerá. A este respecto son interesantes afirmaciones como la de Rossi Braidotti, que habla de la necesidad de unir mente y cuerpo en un nuevo flujo (1993:11), o la de Elizabeth Grosz (1994) que opina que la noción de Deleuze y Guattari del cuerpo

as a discontinuous, nontotalizable series of processes, organs, flows, energies, corporeal substances and incorporal events, speeds and durations, may be of great value to feminists attempting to reconceive bodies outside the binary oppositions imposed on the body by the mind/body, nature/culture, subject/object and interior/exterior oppositions. (164)

Al igual que Grosz y Braidotti, Iris Marion Young se sitúa en una posición teórica que rechaza tanto la disociación cartesiana de cuerpo y mente como el ideal de rigidez que impera sobre la norma femenina; recogiendo la teoría de Luce Irigaray, Young dirá que “[f]luids surge and move, and a metaphysic that thinks being as fluid would tend to privilege the living, moving, pulsing over the inert dead matter of the Cartesian world view” (1990:193).

El hecho de que las mujeres estén tan afectadas por su cuerpo ha llevado a que el feminismo lo coloque en un lugar de estudio privilegiado; desde este lugar preeminente, varios han sido los enfoques para intentar salvar los problemas que origina; en torno a la década de 1990, aproximadamente, el trabajo de un buen número de teóricas comienza a revertir la negatividad de la construcción del cuerpo femenino partiendo de su resignificación, es decir, utilizan el cuerpo femenino para oponerse a la tradición que aboga por su devaluación. Como explica Elizabeth Grosz (1994) una vez superados los planteamientos del feminismo igualitario (que intentaban eliminar las limitaciones que el cuerpo causaba a las mujeres a través de la tecnología) o los del construccionismo social (que intentaban neutralizar la especificidad sexual operando transformaciones en el nivel del género), surge un nutrido grupo de teóricas que intentan retener la diferencia sexual al considerar que el cuerpo es esencial para comprender la existencia física y social de las mujeres – y de los hombres. Este enfoque ofrecerá un punto de vista idóneo para acometer el análisis de la significación corporal femenina en la danza del vientre en un



contexto occidental. Entre las distintas teóricas que abogan por una resignificación corporal, seguiré especialmente en mi investigación a Moira Gatens (1996), a Elizabeth Grosz (1994) y a Susan Bordo (1989, 1993) que proponen desplazar “the centrality of mind [...] through a reconfiguration of the body” (Grosz, vii), dado que, como argumentan, “the body can and does intervene to confirm or to deny various social significances” (Gatens, 1996:10). Sus objetivos incluyen convertir el denostado cuerpo de las mujeres en un “site of struggle” (Bordo, 2003:184). Sus teorías demuestran la falacia de una existencia descorporizada propuesta por la lógica patriarcal y el pensamiento binario, atacando así la base de la inferioridad femenina, al tiempo que una reconceptualización corporal en clave positiva permitirá que el cuerpo deje de ser un problema y se erija como fuente de cambio para la subversión del sistema de género que mantiene a las mujeres en posición subordinada, situando al cuerpo en un lugar central de la acción política.

La perversa utilización de la especificidad corporal femenina como argumento para su exclusión del cuerpo político (Gatens 1996) proviene, con variaciones, de la tradición platónica que ya concebía “el cuerpo como imperfección, y las particularidades del cuerpo femenino – órganos sexuales y reproducción – como un nuevo añadido a la imperfección inicial” (Cobo, 1995:85) ideas que heredadas y reformuladas por el dualismo cartesiano definen el cuerpo femenino en términos de ruido y distorsión. Así, Elizabeth Grosz (1994) explica cómo el sistema de hegemonía patriarcal eleva el cuerpo masculino a la categoría de modelo universal – lo que se observa en la mayoría de representaciones simbólicas del cuerpo humano que, salvo en lo relacionado específicamente con la maternidad o las cuestiones ginecológicas, utilizan el patrón masculino – oscureciendo y anulando la existencia de otros cuerpos:

If women are to develop autonomous modes of self-understanding and positions from which to challenge male knowledges and paradigms, the specific nature and integration (or perhaps lack of it) of the female body and female subjectivity and its similarities to and differences from men’s bodies and identities need to be articulated. The specificity of bodies must be understood in its historical rather than simply its biological concreteness. [...] Where one body (in the West, the white, youthful, able, male body) takes on the function of model or ideal, the human body, for all other types of body, its domination may be undermined through a defiant

affirmation of a multiplicity, a field of differences, of other kinds of bodies and subjectivities. A number of ideal types of body must be posited to ensure the production, projection, and striving for ideal images and body types to which each individual, in his or her distinct way, may aspire. (19)

En la misma línea de Grosz, Moira Gatens aboga por una multiplicidad de cuerpos como instrumento de oposición patriarcal que puede ofrecer una respuesta liberadora a la dualidad normativa de dos sexos y dos géneros, y así hablará del cuerpo homosexual, heterosexual, célibe, narcisista, perverso, maternal o atlético (1996:43), en una enumeración que, a mi juicio, puede aumentar para incluir al cuerpo danzante, al operado, al no-blanco, al tecnológico, al grotesco, al desordenado y a tantos otros que aún no somos siquiera capaces de imaginar, evitando de este modo que todo lo que no se ajuste al modelo especificado dentro de la matriz heterosexual se convierta en “deviance, thirdness, or a blurred version of either male or female” (Halberstam,1998:20). Serán precisamente estas versiones borrosas de las fronteras de lo normativamente femenino que contemplamos y experimentamos con la práctica de la danza del vientre las que ofrezcan una alternativa distorsionada, a golpe de cadera, al rígido modelo de ser mujer esquematizado por la ideología patriarcal en Occidente, demostrando que “change may be initiated in many places” (Scott, 1999:49).

### 3. CUERPOS EN DANZA

### 3.1. La (des)acomodación patriarcal del discurso corporal de la danza

#### 3.1.1. Características de la danza derivadas de su carácter corporal y feminizado

En los inicios de este trabajo, cuando aún transitaba errática por el terreno de la investigación, un artículo de Meaghan Morris, “Banality in Cultural Studies” (1991), llamó mi atención por la inclusión del término “banalidad” en el título; pese a su aparente falta de relación con mi objeto de estudio, decidí incluirlo en mi lista de lecturas sin gran convencimiento de que fuera a responder a ninguno de mis, entonces, múltiples interrogantes. Tiempo después, lo retomé aun escéptica pero movida por la atracción de la banalidad. Contra todo pronóstico, la cita que reproduzco a continuación me abrió una perspectiva repleta de posibilidades en la interpretación de un objeto de estudio tan heterodoxo como la danza. Dice Morris:

[I] take anecdotes, or yarns, to be primarily referential. They are oriented futuristically towards the construction of a precise, local, and *social* discursive context, of which the anecdote then functions as a *mise en abyme*. [...] [A]necdotes for me are not expressions of personal experience, but allegorical expositions or a model of the way the world can said to be working. (n.p.; cursiva en el original)

La relación entre esta cita y mi investigación reside en que la interpretación de lo anecdótico como marco referencial modificó parcialmente mi visión de la tarea que tenía entre manos y me ayudó a comprender la necesidad de reflexionar sobre la experiencia personal en el desarrollo de mi trabajo, algo que en absoluto debería resultar extraño en el terreno en que me movía – me muevo – ya que tanto los estudios de danza como los de género dotan de la posibilidad de reflexionar constante y profundamente sobre la construcción de la subjetividad y su imbricación social. Alertada así por las palabras de Morris comencé a ser consciente de la abundancia de relatos y narraciones personales que pueblan la literatura académica sobre danza, otorgando a este corpus un matiz subjetivo y emocional que no sólo aligera su lectura, sino que la convierte en una tarea apasionante; al mismo tiempo comprendí que esta abundancia anecdótica se encuadraba en el modo en que se ha forjado una disciplina plagada de interferencias entre lo teórico y lo práctico, de inestabilidades metodológicas y de recurrentes sospechas de ilegitimidad, como expondré en este capítulo. De este modo, animada por la banalidad

me aventuré a repensar mis encuentros triviales, mis decisiones casuales y aquellos acontecimientos fortuitos que hasta entonces habían guiado mi sinuosa carrera académica conduciéndome a una interrogación profunda y fundamentada sobre la danza. En este examen interior vislumbré cómo lo supuestamente frívolo o banal había tenido mucho más peso en mi decisión de investigar que el rosario de misterios educativos por los que había circulado anteriormente, constatación que confirmó la pertinencia de comenzar este apartado con una anécdota. Así, el objetivo de la situación que describiré a continuación consiste en ejemplificar la peculiaridad que rodea al objeto de estudio denominado “danza” y mostrar los obstáculos que ha de sortear la disciplina al adentrarse en un entorno académico donde domina lo racional y que, por consiguiente, no acogerá con comodidad las materias basadas e inscritas corporalmente.

En junio de 2015 asistí en Nicosia (Chipre) a un congreso titulado “Lines Between: Culture and Empire in the Eastern Mediterranean” donde presenté mi primera comunicación sobre danza en un panel titulado “Choreographing Identities”. Al intentar acceder al aula la moderadora me pidió que esperase a que Nadra Assaf y Rain Ross, primeras en intervenir, acabaran de ensayar su coreografía<sup>36</sup>. Un tanto confusa me acerqué al ventanuco de la puerta a fin de comprobar si por “coreografía” debía entender que las panelistas estaban bailando para descubrir que, efectivamente, así era. En ese momento comprendí que Choreographing Identities era más que una denominación atractiva para un panel y a lo largo de aquella tarde de junio empecé a vislumbrar que un análisis de la construcción de las identidades en la danza no se podía ceñir únicamente a una, sin duda necesaria, dosis de labor intelectual sino que debía incorporar un indeclinable trabajo corporal sin el que resulta complicado explicar la contribución de la inteligencia motora en dicha construcción. Este descubrimiento inauguraba, de forma no plenamente consciente, un giro de 180º en mi investigación y lo que presencié después en el aula me ayudó a intuir el potencial intelectual encerrado en los discursos corporales que daba al traste con toda la educación recibida hasta entonces basada, como no podía ser de otra manera en mi entorno educativo, en la preeminencia de lo mental. Todavía en

---

<sup>36</sup> Nadra Assaf es Assistant Professor of English and Dance en la School of Arts and Sciences de la American University del Líbano, Beirut. Rain Ross es Associate Professor of Dance Modern, Improvisation, Kinesiology, Pedagogy y Theory en la School of Arts and Humanities en Stockton University en New Jersey, EE.UU. También es bailarina profesional. Se puede acceder a su página web en [www.rainross.com](http://www.rainross.com).

el pasillo mientras aguardaba a la finalización del ensayo pensaba con asombro si Assaf y Ross se atreverían realmente a bailar, pero había algo que aún me intrigaba más: lo apropiado de incluir una pieza coreográfica como parte de una comunicación académica, pues la inesperada reconfiguración del sacrosanto espacio universitario en una improvisada pista de baile, además de romper mis expectativas, se me antojaba frívolo e inadecuado. Finalmente el ensayo acabó, accedimos al aula y el panel arrancó. Tras una breve presentación las profesoras-bailarinas nos obsequiaron con una lectura dramatizada de los contenidos que presentaban, con la proyección de un vídeo y con su baile. Poco recuerdo de sus palabras y apenas nada de la proyección, pero la huella emocional de su danza se ha mantenido indeleble y con ella el mensaje de cooperación y entendimiento intercultural que quisieron transmitirnos en aquellos exiguos veinte minutos de intervención.

Transcurrido un tiempo dedicada a mi investigación, la vivencia aquí relatada se encauzó en el camino de la preocupación recurrente que la comunidad académica dancística expresa acerca de la necesidad de encontrar un marco metodológico adecuado para este objeto de estudio. Es decir, por seguir utilizando la misma anécdota imaginemos que de aquel congreso surgiera una publicación. ¿Cómo gestionaría el equipo editor la inclusión de la danza de Ross y Assaf en un volumen en formato papel? ¿La eliminarían, con lo que se perdería la mitad del contenido transmitido? ¿Optarían por aprovechar las posibilidades tecnológicas y mantenerla? En ese caso, ¿cómo se transmitiría la grabación a la audiencia? ¿Habría que incluir un CD? ¿Optarían por publicarla en Youtube y darle acceso público? De ser así ¿tendrían que pedirles que se reunieran de nuevo para bailar y grabar? ¿En ese mismo escenario o en otro? ¿Quién costearía los gastos de desplazamiento, ellas o el congreso? Esto estos y otros posibles interrogantes ejemplifican la dificultad de acomodar la danza, un arte corporal efímero, a los modos de hacer tradicionales en la institución académica. Así Gay Morris en un artículo titulado “Dance Studies/Cultural Studies” (2009) donde explica las interferencias positivas entre ambas disciplinas, introduce la siguiente afirmación, que pone de manifiesto el estado de esta cuestión metodológica aún en época muy reciente: “We can use the freedom cultural studies has given us for [...] debating *methods of dance analysis*

(*sorely in need of examination*)” (97; la cursiva es mía), lo que denota que no se ha encontrado un método del todo adecuado a juicio de las y los estudiosos. Veintidos años antes que Morris, Janet Adshead-Lansdale y June Layson formulaban una preocupación similar en la introducción al volumen *Dance History. An Introduction* del que son editoras<sup>37</sup>: “If dance history can be regarded as a worthwhile academic activity *how might it best be studied, engaged in and communicated?*” (2006: xi; la cursiva es mía), donde a la preocupación metodológica se suma la duda relativa a si la disciplina contaría con entidad suficiente para ingresar en la institución académica. Ni el paso del tiempo ni el desarrollo tecnológico – que indudablemente ha supuesto una gran ayuda para la visualización, el estudio y el análisis de las representaciones dancísticas – han conseguido encontrar el modo más adecuado de trasladar este discurso a un formato compatible con el de la investigación. A continuación me centraré, por tanto, en explicar a qué se debe esta preocupación metodológica y qué consecuencias tendrá sobre la conformación de los estudios de danza y, siguientemente, plantearé si realmente es imprescindible ocupar tanto espacio y esfuerzo en darle una solución que encaje dentro de la ortodoxia académica, o si cabe, introducir el valor de la banalidad en el marco metodológico y aceptar lo fugaz y lo inasible del discurso dancístico.

En cuanto a la primera cuestión, es decir, de dónde surge la incomodidad, resulta muy adecuado el siguiente fragmento de Sally Banes, perteneciente a la reseña de una representación que publicó en 1974 e incluida en una compilación de textos posterior, *Before, Between and Beyond. Three Decades of Dance Writing* (2007a), que cubre su carrera inicial como crítica y posterior como académica e investigadora. De manera clarividente para el momento en que lo escribe, Banes dirá que en lo concerniente a la danza

*The peculiarity of the medium complicates matters. [Dance] is happening in the human body. The human body is something a little more mysterious, unpredictable, complex and variable than, say, a film, a violin, paints, a script. Dancing is the most fleeting of all the performance*

---

<sup>37</sup> Esta compilación de artículos apareció en 1983 bajo el título *Dance History. A Methodology for Study* en la editorial Dance Books. Posteriormente, se revisó el volumen y en 1994 lo editó Routledge por primera vez con el título *Dance History. An Introduction*. Esta es la versión a la que he tenido acceso. La referencia a la cuestión metodológica en la primera versión nos advierte, una vez más, de la recurrencia de esta preocupación.

arts because there is no decent way to notate it; so a dance really only exists at the moment it is experienced. (2007a:15; la cursiva es mía)

Esto nos enfrenta a uno de los principales escollos que habrá de salvar la danza en todas sus vertientes, el tratarse de un discurso del cuerpo. Existe otro obstáculo igual de molesto que el corporal y derivado de éste que, sin embargo, no parece ser tan visible, o al menos no es tan traído a colación por la comunidad crítica y académica; me refiero al hecho de tratarse de una actividad feminizada, preocupación que no le atañía a la Banes de 1974, pero que debemos tener muy presente por sus importantes implicaciones para el desarrollo académico de la disciplina y su estatus en el entramado sociocultural. En primer lugar, como advierte Banes, el hecho corporal de la disciplina conllevará complicaciones metodológicas, pues tanto el hecho como sus consecuencias, enunciadas en parte en la cita anterior, colocan a la danza en una posición difícil para una sociedad patriarcal (falo)gocentrista, que deberá acomodar la actividad con la menor distorsión posible de los principios sobre los que asienta su estabilidad, ampliamente explicados en el capítulo primero de este trabajo. Así, cuando la comunidad académica vuelve los ojos hacia la disciplina, acierta a ver que las distintas modalidades dancísticas – cuya práctica, en algunos casos, contaba con siglos de existencia – son víctimas de diferentes estrategias como el silenciamiento, la invisibilidad o la exclusión, que tienen como objetivo mitigar, al menos parcialmente, su impacto social en un sistema edificado sobre la primacía de lo mental y la subordinación y negación de lo corporal. De este modo, observamos un primer punto de confluencia entre estudios de danza y estudios feministas o de género, su falta de visibilidad y su posición subordinada.

El complicado ajuste entre actividad corporal y académica, que tanto preocupa en el entorno de los Dance Studies, es explicado en la siguiente cita de la antropóloga Brenda Farnell, procedente de su artículo “Moving Bodies, Acting Selves” (1999), en el que analiza los significados transmitidos por los cuerpos humanos en movimiento y nos recuerda cómo Occidente rechaza cualquier posibilidad de adquirir conocimiento por medios distintos de los mentales:

In Western academia, this bifurcation [between body and mind] has led to a valorization of spoken and written signs as “real” knowledge, internal to the reasoning mind of a solipsistic



individual, to the exclusion of other semiotic (i.e. meaning-making) practices, thereby bifurcating intelligent activities. (346)

Esta cita de Farnell ha sido clave para el desarrollo de este trabajo no sólo porque redonda en la falacia de la división cuerpo/mente, sino porque alerta acerca de la bifurcación de inteligencias para hacerlas coincidir con la dicotomía reguladora del pensamiento occidental, lo que afirma que existe inteligencia corporal. Dicha inteligencia tendrá un papel sumamente relevante en el entorno de la danza, que aumentará considerablemente en el entorno de la danza del vientre, pues su intervención es indispensable para la ejecución de piezas improvisadas, como veremos en el capítulo siguiente. En una línea similar a la inteligencia corporal se situará el concepto de *motor memory*, ideado por la gran reformadora de la danza en el siglo XX, Martha Graham, sobre el que volveré más adelante. Ambas cuestiones pueden encontrarse en la base de la atracción que ejerce la danza en quien la practica, pues permiten aflorar capacidades inalcanzables por los métodos de enseñanza que niegan la adquisición de conocimiento a través del cuerpo. Concomitante con el pensamiento de Farnell encontramos a la estudiosa de la danza y feminista Ann Cooper Albright que en la introducción a *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance* (1997) ofrece la siguiente explicación acerca de cómo se ha negado la posibilidad de que la danza genere significados debido a su naturaleza corpórea: “Because dance is primarily a nonverbal artform that places the physical body at the center of its representational structure, dance in the West has been perceived as existing in a semiotic vacuum, outside of language and meaning” (4-5). En relación, por tanto, con lo explicado en el capítulo anterior sobre la necesidad patriarcal de mantener una estructura social regulada de acuerdo al dualismo cartesiano, se entiende fácilmente que instituciones tan poderosas como la académica o la cultural minimicen la presencia social de la danza por tratarse de una actividad que dignifica la corporeidad al tiempo que muestra sujetos que, expresándose en muy diversas formas, consiguen transmitir textos significativamente complejos sin intervención del logos. De este modo, la complicación a la que se refería Banes reside en que, entre otras cosas, la danza encierra el peligro de invertir un sistema de valores que niega lo corporal y, en lo que se refiere a la construcción de los géneros, tema principal de este trabajo, de desautorizar los mandatos sociales sobre los que éstos

se asientan, incluso en aquellas modalidades donde la masculinidad y la feminidad son más cómplices con la norma, pues incluso así la naturaleza corporal del discurso desestabiliza el sistema hegemónico. Esta cualidad desestabilizadora del sistema sexo/género es más fácilmente apreciable en el caso de lo masculino por estar este elemento de la dicotomía ubicado en el lado de lo mental.

La amenaza social implícita en la actividad de danza lleva a la puesta en práctica de un cúmulo de estrategias destinadas a restarle toda capacidad de erigirse en discurso de poder. Esto es percibido por los estudiosos y estudiosas que buscan insistentemente un método para restar carga peyorativa a la disciplina lo que se traduce en que el corpus teórico presente dos características recurrentes, la necesidad de dignificar la danza y la búsqueda de una metodología de investigación adecuada. Ambas características, que se derivan de la dificultad de acomodar este discurso corporal (feminizado) en un entorno que no le es propicio, resultan sin embargo relevantes para mi investigación pues están relacionadas con el hecho femenino de la danza, cuestión inadvertida – salvo contadas excepciones, como veremos – por la comunidad académica.

June Layson – a quien se debe la creación del primer departamento de danza en una universidad del Reino Unido, Surrey en 1981 – plantea la necesidad de reforzar positivamente la disciplina, aludiendo a su exclusión en un “Historical perspectives in the study of dance” (2006a): “There is no doubt that the absence of dance in traditional general history texts is a direct result of the bias towards certain prized contexts and the demotion or exclusion of others” (13) donde se observa la fuerte conciencia que existe acerca de la falta del favor institucional que avala la producción de saberes para el caso de la danza. Gay Morris también hace referencia a ello en la introducción a *Moving Words, Re-writing Dance* (2005) responsabilizando al pensamiento dualista de dicha relegación: “Dance research always deals in some way with the body, but one of the challenges now is how to mend the dichotomy between mind and body that has marginalized dance for too long” (9); del mismo modo, Jane Desmond en un artículo titulado “Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies” (1993-4) vincula la posición desfavorecida de la danza a su hecho corporal cuando afirma que “the academy’s aversion to the material body, and its fictive separation of mental and physical

production, has rendered humanities scholarship that investigates the mute dancing body nearly invisible” (34) y se suma a la nómina de autoras que critican la validez heurística de la dicotomía cuerpo/mente. Comprobamos así que existe una abundancia de voces que expresan abierta y conscientemente la situación marginal en que se encuentra la danza y, no por casualidad, coinciden en situar el rechazo al cuerpo en la base de la exclusión<sup>38</sup>; sin embargo escasean las voces que atribuyen dicha posición subordinada a la feminización de la disciplina. Quizá, como ocurre con otras materias, esta falta de conciencia responda a la no inclusión de la perspectiva de género en el análisis, lo que conlleva que se empañe la percepción de una realidad que es evidente y generalizada en la práctica y desarrollo de cualquier actividad donde la presencia de mujeres es mayoritaria<sup>39</sup>. La asociación de “feminización” y “marginalización” tampoco es habitual en las autoras que se aproximan a la danza desde una perspectiva de género a excepción de Helen Thomas, a quien debemos afirmaciones como que “the feminisation of dance within western theatrical tradition contributed to dance’s marginal status within the academy” (2003:194), o “[dance is an] art form which is marginalized threefold in western cultural formations as art, as a mode of communication which celebrates the body as its primary mode of expression and (re)presentation, and one in which women have been the central protagonists” (2005:171)<sup>40</sup>. En una línea similar, Ann Cooper Albright lo pone de manifiesto en la introducción a *Choreographing Difference* de la siguiente manera: “[I] became increasingly aware that the legacy of women-centeredness that I valued so highly in modern dance was inextricably linked to the marginalization of this body-centered artform” (1997:xiv); ambas autoras denuncian explícitamente que la abundancia de mujeres en la práctica de la danza perjudica social y académicamente la actividad, opinión que comparto y que en relación con mi objeto de análisis cobrará una importancia fundamental, ya que, además de ser una modalidad extremadamente feminizada en cuanto al número de practicantes, carece de una fisicalidad femenina y

---

<sup>38</sup> Aunque las referencias a la situación subordinada de la danza son constantes en todo el corpus consultado, las siguientes obras ofrecen una reflexión más detallada a este respecto: Adair 1992, Albright 1997, Banes 1994, Carter y O’Shea 2010, Foster 2005a, Morris 2005, Reed 1998 y Thomas 1993 y 2005.

<sup>39</sup> La devaluación que experimentan las actividades feminizadas ha sido estudiada desde la antropología. Para una primera aproximación a esta cuestión, ver Cameron 1985.

<sup>40</sup> Adair 1992, Banes 2005, Daly 1987, Karayanni 2014, Keft-Kennedy 2005b, Menéndez 1995, Mora 2009, Novack 1993.

una fisicalidad masculina, de tal modo que los pocos hombres que la practican despliegan el mismo lenguaje corporal que las mujeres, lo que subvierte la construcción del género masculino normativo.

Christy Adair (1992) también ha relacionado la feminización de la danza con su posición marginal, aunque su mirada se concentra sobre el plano social y no sobre el académico, exponiendo cómo en estos entornos laborales se reproducen las desigualdades por razón de sexo que se observan en otras actividades profesionales, demostrando que ni siquiera en los ámbitos donde las mujeres son mayoría ocupan las posiciones hegemónicas. El ángulo desde el que Adair acomete la vinculación entre ambos fenómenos, feminización y bajo estatus sociocultural, permite valorar positivamente un fenómeno que tiene lugar en la danza del vientre por el que algunas bailarinas contrarrestan la falta de poder femenino en el espacio público. Esta posición de poder se da por un lado en el ámbito empresarial, cuestión que es puesta de relevancia por una de las principales figuras contemporáneas del contexto egipcio, Dina, en su biografía *Ma Liberté de Danser* (2011): “Je suis et je gère une véritable entreprise: musiciens, assistants, costumiers, agents divers, près de *soixante-dix personnes travaillent pour moi*” (174; la cursiva es mía). Aunque Dina no se sitúa en una posición de análisis que contemple cómo la danza del vientre puede resultar un lugar de resistencia al poder patriarcal, sus palabras, fruto de su experiencia y de su actividad profesional, resultan muy ilustrativas. El otro ámbito en el que la danza del vientre favorece una posición de poder femenina es el escénico, no sólo por la característica de que las mujeres siempre bailan sin acompañamiento masculino, sino porque en las improvisaciones con música en directo se invierte la habitual relación de precedencia música–danza para dar paso a una relación en la que la danza precede a la música, cuestión que se tratará con detalle en el capítulo siguiente.

La exclusión de que ha adolecido la danza en los entornos intelectuales ha conllevado una llegada tardía a los estudios académicos, lo que tendrá repercusiones en el orden metodológico, que como he comentado sería el segundo gran asunto de preocupación derivado de su hecho corporal. Al final de la década de 1970 y principios de 1980 desde distintas ramas del saber o de la creación artística se comienza a demostrar

un cierto interés por la danza, coincidente – no por casualidad – con la expansión de los estudios feministas y con el germen de los estudios del cuerpo como entidad socio-cultural, materias todas ellas íntimamente relacionadas. Anteriormente, ya se había escrito sobre danza desde una perspectiva cercana a lo teórico; de hecho June Layson data el comienzo de los estudios académicos sobre danza a principios del siglo XX en EE.UU. debido a una necesidad documental (2006a:11); por su parte, Linda J. Tomko, en un artículo incluido en la compilación de Susan Leigh Foster, *Corporealities* (2005), titulado “*Fete Accompli: gender, ‘folk dance,’ and Progressive-era political ideals in New York City*”, ofrece una fecha más tardía y detecta varios caminos en este despegue pseudo-académico de la danza:

Dance history writing as an academic pursuit in the United States dates largely from the 1960s. Scholarly products of this pursuit have typically taken the form of chronologies (devoted to individual careers, dance companies, productions of a given work), choreographic analyses of particular works or movement styles (often documented with dance notation scores), and biographies of significant performers, choreographers and producers/impresarios. (160)

Foster coincide con Layson en que la necesidad documental se encuentra en la base de la actividad investigadora, señalando, además, el inicio de una actividad de interpretación centrada en los elementos coreográficos, que enriquecería la vertiente histórica con cuestiones analíticas. La llegada tardía de la reflexión teórica debido a la exclusión que sufre la danza es importante porque tendrá consecuencias en el plano metodológico que, en lo que respecta al presente trabajo, permitirá una fácil, aunque como veremos tardía, alianza entre danza y feminismo. Al carecer de una tradición académica fuerte, según indican Adshead y Layson (2006:xi), la disciplina estará dotada de una gran flexibilidad interpretativa, que favorecerá el surgimiento de dos rasgos distintivos: por un lado, una gran heterogeneidad que sirve a la interdisciplinariedad, y por otro el hecho de que de manera muy generalizada se accede a la teoría desde la práctica, es decir, dado que los ciclos inferiores de educación reglada no contemplan el estudio de la danza, se aproximarán a ella con fines académicos o teóricos quienes desde la práctica de alguna de sus modalidades sientan la necesidad de ampliar sus conocimientos o de dar respuesta a sus interrogantes.

En relación al primer aspecto, la heterogeneidad, se observa que se manifiesta en una doble dirección, ya que por un lado distintas materias se aproximan a la danza utilizando sus propios métodos de análisis mientras que por otro será la danza quien tome prestado de otras disciplinas. A este doble préstamo se refiere Jane Desmond en “Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis’s *Radha* of 1906” (2001), donde analiza esta importante obra de St. Denis por su trascendencia en la labor de experimentación que se vivía a principios del siglo XX tratando de encontrar un lenguaje dancístico apartado del canon hegemónico. Dirá Desmond: “I want to show how theoretical tools drawn from other disciplines can be adapted to dance criticism” (256). La otra vertiente del préstamo, el estudio de la danza en las propias disciplinas que se le aproximan, está bien resumido y explicado en el siguiente extracto de un artículo de Janet O’Shea cuyo título, “Roots/Routes of Dance Studies” (2010), da una idea de los distintos caminos por los que ha transcurrido la formación teórica de esta especialidad académica:

[A]nthropology, folklore and ethnography; the writings of expert viewers and dance analysis; philosophy, especially aesthetics and phenomenology; historical studies including biography and dance reconstruction. (...) All of these approaches transformed over time to address issues of identity and their articulation in dance, a shift from an authoritative position to a multiplicity of voices, and changing relationships between performance, choreography and writing. (2)

En este conglomerado de múltiples influencias se suceden momentos importantes que marcarán el inicio de nuevas tendencias teóricas y metodológicas, siendo uno de ellos “the interpretation of dances in political terms, especially those associated with the politics of identity, such as gender, race, class and sexuality” (O’Shea, 2010:7). Estas nuevas tendencias permitirán, por tanto, examinar las identidades de género que producen los discursos dancísticos, cuestión que trataré en los apartados 2.2.3. y 3.1.2. de este trabajo. El cambio metodológico al que se refiere O’Shea en la cita anterior tiene lugar en torno a 1990 de tal modo que la danza pasará de ser un asunto sobre el que se opina o se estudia de manera tangencial desde otras esferas del saber para convertirse en un campo de estudio con entidad propia permitiendo así la aparición de una nueva disciplina académica conocida como “Dance Studies” (O’Shea 2010, Reed 1998) que

conserva las características de heterogeneidad e interdisciplinariedad antes mencionadas.

Con respecto al segundo rasgo distintivo derivado de la situación de exclusión, la llegada a la teoría desde la práctica, éste responde a la inexistencia de una tradición de pensamiento en el campo, que conduce a que sean las bailarinas y bailarines que reflexionan intelectualmente sobre la danza quienes comienzan a publicar. Este hecho adquiere gran relevancia para mi trabajo por dos motivos. En primer lugar, la feminización de la actividad dará lugar a una amplísima presencia de mujeres en su vertiente teórica. Que una disciplina académica esté mayoritariamente ocupada por mujeres debe llamar la atención en un trabajo como éste articulado desde la perspectiva de género, pues consciente o inconscientemente la teorización sobre danza coincidirá con muchas de las preocupaciones presentes en los estudios de las mujeres. Al mismo tiempo, esta feminización en la teoría servirá para introducir una brecha de género en un ámbito tan masculinizado como el académico. En segundo lugar y en relación con lo comentado acerca de la inteligencia corporal, la abundancia de bailarinas/investigadoras desencadena una producción académica que, al partir del cuerpo, dota a este corpus textual de una vertiente analítica inexistente en otras disciplinas. La facultad de introducir inteligencia corporal en la investigación académica es básica para acometer ciertos procesos inherentes a la danza que, como explica Catherine Nash en “Performativity in practice: Some recent work in cultural geography” (2000), “hint[s] at different experiential frames, different ways of being that cannot be written or spoken” (citado en Kabir, 2011:51). Por ejemplo, la transmisión de energía que tiene lugar durante las improvisaciones – en las modalidades que las admiten – sólo se puede aprehender de forma vivencial, pues no existe otro medio, ni siquiera las grabaciones en directo, capaz de sustituir la experiencia de la comunicación entre artista y público, de ahí que muchas veces una interpretación grandiosa en directo resulta aburrida cuando se ve grabada debido a que la descarga energética se pierde en el formato bidimensional. Como explica Brenda Farnell “[a]ctions [...] cannot be understood from observation alone” (1999:359). Tal es la importancia y el peso de la práctica en la producción académica que Helen Thomas llegará a realizar la siguiente aclaración en la introducción a *Dance, Gender and*

*Culture*: “although it might help, it is not always necessary to be a dancer in order to write about dance in an illuminating manner” (1993:xiii). De esta manera nos encontramos con que el dinamismo y heterogeneidad de las personas – mujeres – que comenzaron a ocuparse de la disciplina desde planteamientos teóricos ha dado lugar a un enriquecedora mezcla de corrientes y enfoques que tendrá un reflejo directo tanto en los modos de hacer teoría, como en los modos de ser teóricamente. Una de las principales figuras de la modalidad denominada “Contact Improvisation”, Cynthia Novack, pone este hecho de manifiesto en un artículo titulado “Ballet, Gender and Cultural Power” (1993): “I am an anthropologist, but I am also a dancer and I begin my investigation [...] by using my dance experiences as a case study” (34). Igualmente, Ananya Kabir, en un artículo que compara la creación de comunidades identitarias en torno a dos actividades de danza social, la Salsa y el Bhangra, dirá: “Drawing on [...] personal experience of dancing both the Salsa and the Bhangra, I will advance in this article a *theoretical framework* for their comparison.” (2011:40; la cursiva es mía). Vemos, pues, cómo la peculiaridad del medio a la que se refería Sally Banes no sólo atañe a cuestiones sencillas de imaginar como la dificultad de convertir lo efímero en permanente, sino que tendrá fuertes implicaciones metodológicas que distinguen el estudio de la danza de otras materias.

Todo lo anterior conduce a la existencia de otro requisito casi indispensable en los estudios de danza que añadirá una nueva complicación a su estatus académico: la necesidad de contar con espacios físicos destinados a la práctica. Además de apartarse del formato tradicional de aula, esta necesidad introduce unas exigencias constructivas que no suelen estar contempladas en el diseño original de los edificios tradicionales. Ana Sabrina Mora, en un artículo que titula “Danza, Género, Agencia” (2009), se refiere a esta situación en la Escuela de Danzas Clásicas de la Plata en Buenos Aires. La falta de espacios adecuados para la parte práctica ha llevado a la distribución de las asignaturas en diferentes edificios de la ciudad con la consiguiente duplicación de espacios, dispersión del alumnado, pérdida de tiempo, gasto de dinero y dificultad añadida a unos estudios que en ningún caso son sencillos. En otras ocasiones, estos requerimientos espaciales se ven afectados, como explica Jens Richard Giersdorf en “Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation” (2010), por los recortes



presupuestarios en el nuevo modelo adoptado por las instituciones universitarias que, a juicio del autor, cada vez se parecen más a corporaciones empresariales. En relación con esta investigación el aspecto económico señalado por Giersdorf es esencial debido a que la feminización académica de la danza conllevará que sea una de las materias que más sufre la política de recortes presupuestarios. En este caso la complicación será mayor, ya que se requiere la asignación de un espacio físico con el que no se suele contar, lo que conlleva inversión económica.

Como he anunciado al inicio de este punto, el hecho corporal unido al carácter feminizado de la danza son dos factores que sin duda la colocan en una posición de falta de privilegio dentro del entramado socio-cultural contemporáneo, aspecto que afectará a la disciplina en todas sus vertientes<sup>41</sup>. A lo largo de este apartado hemos visto las consecuencias metodológicas de esta naturaleza femenino-corporal y he puesto de manifiesto la preocupación insistente desde muchas voces autorizadas acerca de la necesidad de dignificar la disciplina. La falta de una óptica feminista nubla la interpretación del estatus subordinado de la danza, algo que es un lugar común para quienes utilizamos el género como herramienta de análisis, la devaluación social de las actividades feminizadas, que en este caso se encuentra intensificada por su carácter exclusivamente corporal, conduce a la casi imposibilidad de reinscribirla positivamente en el imaginario social mientras las coordenadas que subyugan las presencias y realidades femeninas no se modifiquen. Por lo tanto el no reconocer la posición de desigualdad de las mujeres impide, como en otros campos del saber o del hacer social, la introducción de medidas destinadas a corregir la situación que tanto parece preocupar a sus estudiosos y estudiosas. Insistir sobre la injusta marginalización de la danza sin contemplar que dicha injusticia proviene de su asociación a lo femenino y pretender que se dignifique la disciplina sin modificar la situación subordinada de las mujeres será así un esfuerzo baldío. Por este motivo, la inclusión de la perspectiva de género en este trabajo es esencial y pertinente. En primer lugar, porque la visión desde un ángulo feminista

---

<sup>41</sup> Para más información sobre la devaluación socio-cultural de la danza ver Adair 1992, Banes 2007, Giersdorf 2010, Mora 2009 y Poláček y Schneider 2011.

permite obtener resultados iluminadores ante una realidad que está oscurecida o se pretende oscurecer; en segundo lugar porque un análisis con perspectiva de género en este ámbito, y en cualquier otro, obliga a la elaboración de propuestas de cambio, tal como exige la agenda del feminismo. Por tanto será más fácil contemplar la danza desde una óptica de dignificación si se tiene en cuenta la posición de debilidad de la que parte por ser un entorno donde el número de mujeres es abrumadoramente superior al de hombres. Esta devaluación social, no obstante, no ha conseguido suprimir las infinitas modalidades dancísticas tanto tradicionales como contemporáneas o de nueva creación. Por lo tanto, los discursos de poder se han visto obligados a desarrollar estrategias destinadas a mitigar el impacto de esta actividad corpórea y feminizada que alberga el potencial de desestabilizar los parámetros que regulan la matriz heterosexual y la dicotomía cuerpo/mente. En el siguiente apartado desarrollaré la principal estrategia puesta en práctica para evitar la distorsión que la danza puede introducir en los pilares que sustentan los sistemas de poder occidentales y en las relaciones que dan lugar al sistema sexo-género.

### *3.1.2. La (des)corporización de la danza: los sistemas de notación y la hegemonía del ballet.*

Como quedó patente en el primer capítulo, Occidente marca el cuerpo femenino como una presencia molesta al que se debe, cuando no invisibilizar, mantener controlado a través de múltiples prácticas que, desde la *quasi* obligatoriedad moral de la dieta o el ejercicio hasta la eliminación de sus rastros más físicos, tendrán como objetivo minimizar el impacto de su presencia. Por el contrario, Occidente admite con benevolencia cuerpos femeninos patriarcalmente reificados que nos enfrentan a la ubicuidad social de imágenes de mujeres en un rol de objeto, manipulable y manipulado de muy diversas formas. Las estrategias reificadoras resultan difíciles de aplicar sobre los cuerpos en movimiento de las bailarinas, que difícilmente pueden entenderse como entes pasivos, incluso en las modalidades más ajustadas a los postulados patriarcales. Por este motivo, la danza surge como un locus de gran interés para la representación de corporalidades femeninas activas y en función de sujeto. Así, la incomodidad social que provoca la danza

proviene de tratarse de un discurso corporal feminizado que, a diferencia de otros, resulta difícil de controlar, por lo que es objeto de un tratamiento destinado a situarlo en una posición de escaso poder y prestigio, como estamos viendo a lo largo de este capítulo<sup>42</sup>. Pese a todo, la danza se mantiene viva dentro del espectro social, lo cual provoca una estrategia de atenuación consistente en eliminar sus trazas corporales en la medida de lo posible. Ya que la desaparición del cuerpo significaría el fin de la danza, los sistemas de poder intentarán promocionar aquellas prácticas destinadas a privilegiar los aspectos mentales sobre los corporales en un proceso que, a falta de otro término más adecuado, he denominado “(des)corporización”; a lo largo de mi investigación he comprobado que esta estrategia se materializa fundamentalmente en dos prácticas: los llamados “sistemas de notación” y, sobre todo, en el posicionamiento hegemónico de la modalidad conocida como “danza clásica” o ballet donde la intervención corporal ha sido reducida a la mínima expresión.

El origen de los sistemas de notación se fundamenta sobre un rasgo que deriva de la corporeidad de la danza, su carácter efímero, aspecto ampliamente tratado en la literatura académica y al que se debe prestar atención. Entre las muchas referencias halladas encuentro que la siguiente cita de Heidi Gilpin resulta muy ilustrativa para entender lo que supone una representación que se crea y se destruye en el mismo acto performativo: “Performance, through its embodiment of absence, in its enactment of disappearance, can only leave traces for us to search between, among, beyond.” (1995:109). El uso de los términos “absence”, “disappearance” y “traces” se ajusta a la evanescencia de la danza que imposibilita el aprehendizaje al que me he referido en el punto anterior a propósito de la transmisión energética. Una consecuencia directa del carácter efímero de la danza se materializa en el modo de recibirla por parte del público, pues a diferencia de otras creaciones, como apuntaba Brenda Farnell por tratarse de acción, la observación no es suficiente, opinión que es compartida por Ann Cooper Albright, como se aprecia en la siguiente cita: “Perceiving dance means more than a flat visual gaze, it also means attending to kinesthetic, aural, somatic and spatial sensations.”

---

<sup>42</sup> Otro claro discurso corporal y feminizado es el de la prostitución, sin embargo en este caso el ejercicio de control sobre el cuerpo femenino es evidente y, por tanto, no genera inestabilidad al sistema patriarcal. Dado que el discurso de la danza y el de la prostitución se construyen corporalmente, este último se ha utilizado frecuentemente para intentar denigrar al primero.

(1997:xviii); sensaciones todas ellas inalcanzables si no es a través de la recepción y contemplación en directo de la representación. En esta confluencia de sentidos necesarios para poner en marcha el proceso de codificación y descodificación reside la mayor eficacia expresiva de este discurso y es precisamente lo que denota su carácter efímero, pues en total acuerdo con Gilpin, ni el movimiento ni las sensaciones se pueden retener. Esta riqueza energética, expresiva y emocional ha sido, sin embargo, conceptualizada como un “problema” al no poder ser fijada textualmente debido a que sobrepasa los límites de la razón y la lógica. Avalada por la imposibilidad de sujeción, se forja una nueva dificultad que también afectará al estatus social y académico de la danza, como explica Jane Desmond en “Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies” (1993-4):

Until recently, dance has remained the most ephemeral of the arts, its “texts” existing primarily in the moment of viewing and leaving little in the way of material residue. This is one reason why its historical and theoretical analysis represents a relatively tiny body of work. (I am always reminded of the attitude toward dance scholarship when I go to the library and search for books that are invariably filed in the section bounded by “games and cards” and “magic tricks and the circus”). (60)

Aunque el escaso “body of work” de la danza haya aumentado en el lapso temporal que separa el artículo de Desmond del momento presente, lo relevante del texto es la referencia al poco residuo material que deja la danza, lo que, en este caso, parece estar justificando su escasa presencia académica. En la búsqueda de soluciones a esta dificultad nos encontramos con la ya comentada preocupación por hallar una metodología apropiada a este huidizo objeto de estudio, y su carácter emocional inaprehensible propicia la aparición de los denominados “sistemas de notación”, que más que por su éxito o trascendencia – en el caso de mi objeto de estudio son totalmente inservibles – resultan de interés para este trabajo por la motivación que los anima. Estos sistemas buscan transformar el supuesto no-lenguaje (verbal) de la danza en un sistema codificado de pasos, movimientos y secuencias, de tal modo que la danza pueda ser leída o interpretada “en papel” si se conoce el código, reproduciendo así una ideología que favorece el logos sobre otros sistemas de representación y conocimiento (Farnell 1999:361).

Esto ha provocado el surgimiento de distintos sistemas que, como explican Kenneth Archer y Millicent Hodson (2006) en “Ballets lost and found. Restoring the twentieth-century repertoire”, intentan fijar aspectos como el movimiento corporal, las secuencias coreográficas o los valores temporales en relación a la música. Archer y Hodson han podido documentar los intentos por trasladar la danza a un formato perdurable desde el S. XVIII y, tal como relatan, las diferentes versiones “culminated in the system of Rudolf Laban [...] in the twentieth century” (100). Es tal la importancia adquirida por el método de este coreógrafo que ha recibido una denominación específica, “Labanotation” (Archer y Hodson 2006, Farnell 1999), y ha conseguido traspasar sus fronteras hacia otras disciplinas, como reconoce Marta Schinca en *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento* (2011) al situar dicho método en la base técnica de esta modalidad de trabajo corporal. La relevancia de los sistemas de notación en relación con mi investigación, al margen de que cumplan con efectividad el objetivo para el que están diseñados e independientemente de las opiniones a favor y en contra que despiertan, reside en que consiguen reconfigurar una característica inherente a la danza, su imperdurabilidad, como una contrariedad o complicación. Esto no debería ser así pues la danza muere en el momento en que nace y sin menospreciar ninguna de sus múltiples funciones, se trata fundamentalmente de una transmisión energética en continua transformación. Por otra parte, estos sistemas de notación son un ejemplo más de una tradición intelectual que desconfía del cuerpo como transmisor de conocimiento negándole su capacidad para albergar saberes; en este contexto de desconfianza los sistemas de notación se unen a los intentos de debilitar el estatus de la disciplina por encontrarse al margen de la racionalidad, con el propósito novedoso de convertirla en una actividad sin cuerpo, reduciéndola a un texto plano carente de energía, de ahí que muchas voces autorizadas duden de su validez. Los propios Archer y Hodson llegan a decir que a pesar de los esfuerzos por trasladar la danza a un papel “there is no substitute for what Martha Graham called ‘motor memory’, the knowledge of a dance from the habit of doing it” (2006:100). Este fructífero concepto de la bailarina y coreógrafa, basado en el uso de facultades corporales y no mentales para el aprendizaje la danza, como veremos en el siguiente capítulo, nos ayudará a comprender el proceso de asimilación y aprendizaje de la danza del vientre en su lugar de origen y a captar cómo va

progresivamente perdiendo fuerza ante una memorización racional al uso en las interpretaciones occidentales de la misma.

Diversos argumentos cuestionan, pues, la validez de los sistemas de notación y, por tanto, la reducción de lo dancístico-corporal a lo lógico-textual. Algunos lo hacen desde un planteamiento meramente formal, como Sally Banes cuando opina que “[t]he use of notation for theatrical dancing requires a system that is fully descriptive, since the choreographer’s patterns are not necessarily shared by others” (2007:120). Se aprecia en su argumentación una cierta desconfianza hacia la posibilidad de estandarizar el movimiento humano. En su misma línea, pero refiriéndose a los modernos sistemas de notación en modo de grabaciones, Ann Cooper Albright aporta lo siguiente: “My peers and I all began to realize that the more didactic theories of representation based on two-dimensional images could not do justice to the complex experience of watching live bodies move onstage” (2013:9) con lo que, como ya he adelantado, ni siquiera la posibilidad de grabar la danza alcanza a sustituir la experiencia en directo. June Layson reflexiona sobre este aspecto y lo une a la preocupación por encontrar una metodología válida para el estudio de la danza; así, para ella, trasladar lo corporal a un formato plano (folio, pantalla) sería un aspecto de los distintos que se necesitan congregar para acometer el análisis de la danza de la forma más completa posible. Ella incluye las representaciones en directo como algo necesario, incluso, en un método de estudio apropiado: “To write is just one aspect of creating and communicating since dance history commentary or outcomes may well take other forms such as oral or video presentations or actual performances” (2006:249).

De este modo, recordando la anécdota con la que abría este capítulo, parece que nos hallamos ante un discurso corporal complejo para cuyo estudio o análisis se debe recurrir a diferentes técnicas que en ocasiones pueden llegar a resultar extravagantes según el auditorio al que vayan dirigidas<sup>43</sup>. La creadora de los estudios de danza en la Universidad de California en Riverside, Susan Leigh Foster, resume en “Choreographing

---

<sup>43</sup> Ann Cooper Albright describe la extrañeza que sienten sus colegas universitarios cuando la ven impartir sus enseñanzas fuera del formato del aula tradicional (2013). Igualmente Helen Thomas describe cómo el alumnado de danza en el aula teórica despliega una actitud corporal específica que les lleva a estirar y flexionar constantemente su cuerpo y a ponerse y quitarse prendas de ropa de manera muy visible. Para Thomas la explicación reside en que este alumnado “were indeed listening with and through their bodies” (2003:93).

History” (2010) sus reflexiones acerca de posibilidad de trasladar las representaciones corporales efímeras a la perdurabilidad del papel tras haberse interrogado sobre si es lícito constreñir la libertad de los cuerpos en movimiento a un formato inmóvil:

We gave ourselves over to romantic eulogies of the body’s evanescence, the ephemerality of its existence, and we revelled in the fantasy of its absolute untranslatability. [...] The sense of presence conveyed by a body in motion, the idiosyncrasies of a given physique, the smallest inclination of the head or gesture of the hand – all form part of a corporeal discourse whose power and intelligibility elude translation into words. (297)

La teoría de la intraducibilidad del cuerpo, que comparto, ayuda a comprender que la naturaleza corporal del discurso dancístico implica, como apuntaba Gilpin, que el estudio de estas creaciones artísticas conlleva una pérdida. Si creemos en la fuerza del discurso corporal, como indica Foster, habremos de resignarnos a la inexistencia de una metodología final o “correcta”, pues no hay método capaz de racionalizar lo emocional de manera eficaz<sup>44</sup>. De este modo vemos cómo los intentos por (des)corporizar la danza fijándola en un plano no han gozado de gran éxito ni en el ejercicio de la actividad ni en su estudio teórico. La danza se escapa, se resiste a lo permanente y huye de lo textual, por lo que intentar acomodarla a procedimientos basados en la perdurabilidad de un objeto resulta poco fructífero. Asumir la idea de pérdida como algo inherente a la danza, además de ser más adecuado al objeto de estudio, aporta el sugerente beneficio de la vivencia de la inestabilidad como algo positivo y es más coherente con el objetivo de demostrar la falacia de la estabilidad sobre la que el sistema patriarcal erige sus coordenadas<sup>45</sup>. Para finalizar este debate encuentro muy adecuadas las siguientes palabras de Marcia B. Siegel, influyente crítica de espectáculos de danza, que señala cómo, aun a finales del siglo XX “There is no intellectual infrastructure within the dance field, and – more shocking – no felt need for one” (“Visible Secrets: Style Analysis and Dance Literacy”, 2005:26). A diferencia de lo que parece haber ocurrido con los sistemas

---

<sup>44</sup> En el I Congreso Internacional de Filosofía de la Danza celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en Junio de 2017 se aceptaban dos tipos de participación: el formato tradicional de ponencias teóricas de 30 minutos o propuestas teórico-prácticas consistentes en un taller/exhibición donde se realizara una actividad práctica en base a un discurso teórico, lo que parece confirmar que la tradicional transmisión por vía oral en este ámbito no es siempre la más adecuada.

<sup>45</sup> Para una interesante visión acerca de lo positivo de la inestabilidad vital y su relación con la danza y con el actual panorama social tras los sucesos del 11S, ver Albright (2013).

de notación, a continuación explicaré cómo la segunda práctica para (des)corporizar la danza ha alcanzado unas cotas de éxito indiscutibles y detallaré las principales acciones con las que se alcanza este objetivo.

En las sociedades occidentales se produce una importante diferenciación construida en términos hegemónicos entre la “danza clásica” y el resto de modalidades dancísticas que sitúa a la primera en una posición preeminente con respecto a las demás, lo que me ha llevado a prestarle una cierta atención a fin de averiguar en qué medida dicha posición influye sobre la construcción corporal de la feminidad normativa y en qué medida su poder socio-cultural afecta a otros discursos dancísticos, aspecto que analizaré en el siguiente capítulo para el caso concreto de la danza del vientre. Esta posición de privilegio ha sido puesta de manifiesto por diferentes autoras en el contexto académico de la danza de tal modo que podría formularse una nueva dicotomía ballet/no ballet, pues aunque existen disciplinas que le van a la zaga en cuanto a prestigio, ninguna llega a alcanzar su indiscutible posición de privilegio<sup>46</sup>. Para alcanzar esta situación es necesario, como explicábamos en el apartado 1.3.1., que los centros de poder desarrollen una estrategia discursiva homogénea que sustente y avale la hegemonía de esta disciplina. Para los objetivos que se persiguen en este trabajo, me interesa analizar qué características del ballet participan en su edificación como discurso hegemónico desde el punto de vista corporal, por lo que el primer rasgo sobre el que me detendré será su técnica, es decir, qué principios estructurales conforman la práctica del ballet. Resulta muy ilustrativa en este aspecto la siguiente explicación de Sally Banes donde, no por casualidad, se refiere a dichos principios técnicos como “constraints”:

According to Levinson, the three basic principles governing ballet are verticality, the five positions of the feet, and the turnout of the body. [...] Added to these principles or constraints are the generative possibilities facilitated by elevation (including aerial work like jumps and leaps) and pointe work, or dancing on the tips of the toes (for women). (2007:304)

De todos ellos me referiré al primero por su responsabilidad en otorgar a la bailarina de clásico una fisicalidad ajustada a los estándares hegemónicos en Occidente. Para alcanzar dicha verticalidad caderas, piernas, rodillas, tobillos y pies han de alinearse colocando

---

<sup>46</sup> Ver Adair 1992, Banes 1994 y 2007, Desmond 1993-94, Foster 2005, Kealiinohomoku 2001, Novack 1993, Sánchez Puentes 2011 y Shay and Sellers-Young 2003.



hombros y caderas en un mismo plano y consiguiendo que éstas se mantengan paralelas una a otra en relación al suelo; al mismo tiempo, se debe apretar el abdomen para obtener un funcionamiento unitario del torso. Estos principios técnicos conllevan que la expresividad corporal se consiga a través del movimiento de brazos, piernas y cabeza por lo que se precisa de la confluencia de artificios como giros, levantamientos, saltos y puntas que en el ballet cobran gran importancia<sup>47</sup>. Este mandato técnico – cuya dificultad y virtuosismo están fuera de toda duda – que bloquea la articulación de la región central del cuerpo reduciendo su presencia y mitigando su impacto, nos sitúa ante una corporeidad rígida y contenida que reproduce los principios que alimentan la construcción del cuerpo clásico de Mary Russo y, por tanto, muy conforme con los valores occidentales que rigen la construcción de la norma corporal femenina contemporánea. Un sistema social que rechaza lo corpóreo y que aspira a la pasividad de los cuerpos femeninos encuentra en el ballet una representación relativamente asumible por cuanto que la actividad corporal está forzosamente contenida. Este aspecto es fundamental para entender por qué otras modalidades de danza con lenguajes apartados del hegemónico conllevan altas dosis de ruido social, pues el sistema ha de proteger su estabilidad sancionando representaciones más cercanas al cuerpo grotesco. Una de las autoras que cuestiona la preeminencia social otorgada al ballet, Joann Kealiinohomoku, en el conocido artículo “An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance” (2001), comenta al respecto de su propia formación clásica: “Indeed my “good” Western – trained body alignment and resultant tension is a handicap in performing dances from other cultures” (38), donde vemos cómo no todas las sociedades utilizan el bloqueo corporal de la danza clásica y cómo esta disciplina – que en los entornos dancísticos es comúnmente referida como “la base de todo” – dificultará el paso a otras modalidades que no siguen sus principios estructurales. Esta restricción de la expresión corporal fue puesta de manifiesto por la gran reformadora Isadora Duncan a principios del siglo XX cuando buscaba imprimir naturalidad motora a su danza; el siguiente extracto de su autobiografía, *My Life*, donde se refiere explícitamente a la fisicalidad del ballet como algo no deseable, es muy significativa para comprender tanto este aspecto como la

---

<sup>47</sup> Para un mayor detalle sobre los principios del ballet sin necesidad de profundizar en cuestiones muy técnicas, la página web [www.danzaballet.com](http://www.danzaballet.com) ofrece información básica y general con carácter riguroso.

revolución que ella promovió en el mundo de la danza que consiguió trascender y triunfar:

I spent long days and nights in the studio *seeking that dance* which might be the divine expression of the human spirit through the medium of the body's movement. For hours I would stand quite still, my two hands folded between my breasts, covering the solar plexus. (...) The ballet school taught pupils that this spring was found in the centre of the back at the base of the spine. From this axis, says the ballet master, arms, legs, and trunk must move freely, giving the result of *an articulated puppet*. This method produces *artificial mechanical movement* not worthy of the *soul*. (1995:58; las cursivas son mías)

Esta técnica corporal, que a Duncan tanto incomodaba, es sin embargo muy del gusto de las sociedades patriarcales, que la reforzarán positivamente a través de diferentes prácticas entre las que se encuentra la productiva estandarización en el aprendizaje de la disciplina iniciada en el siglo XIX, como explica Susan Leigh Foster en "The ballerina's phallic pointe" (2005b). Dicha estandarización es congruente con la homogeneidad que se precisa para que los discursos de poder triunfen y tendrá consecuencias importantes para la construcción del ballet como una disciplina corporalmente excluyente, como se pone de manifiesto en la siguiente cita:

By the early nineteenth century, dancers no longer studied individually a regimen designed specifically for their physical type and inclination, but instead attended large group classes where they learned standardized sequences of exercises with designated shapes to which all bodies should conform. [...] In the eighteenth century many activities including dance had claimed a healthy body as an added benefit for those who pursued them. Now, the body had a *thing-ness* that required maintenance in and of itself. (6; la cursiva es mía)

Foster apunta dos cuestiones claves para mi análisis; por un lado la estandarización conlleva que se deja de tener en cuenta la individualidad física porque se ha construido un paradigma que define la adecuación corporal, de tal modo que no todos los cuerpos podrán acometer la práctica de la disciplina de manera exitosa. En la interrelación actividad vs. posibilidades individuales, triunfa la primera. Esto, que no sucede en otras modalidades, hace de la danza clásica una disciplina corporalmente excluyente, como manifiesta el siguiente comentario de Cynthia Novack en "Ballet, Gender and Cultural Power" (1993): "In adolescence, I had realized that I did not possess a 'ballet body' (very

slender and long limbed) and never would, whereas the range of acceptable bodies in modern dance seemed to include mine” (37-38). Las palabras de Novack, bailarina profesional y teórica de la danza, no sólo confirman el rasgo de exclusividad con que se construye el poder del ballet, sino que define dos requisitos corporales imprescindibles: delgadez extrema y longitud de miembros; esto, como le ocurrió a la autora, excluye a un elevadísimo número de mujeres cuya corporalidad es contraria a los estándares reduccionistas presentes en la danza clásica. Consecuentemente, el cuerpo individual deja de ser importante en sí mismo para concentrar su valor en la consecución de un ideal difícil de alcanzar si no es a través de un férreo control y vigilancia. A través de este tratamiento reificador se consigue la homogeneización de las bailarinas, fácilmente observable en los cuerpos de baile donde todas son intercambiables, como se puede apreciar en la siguiente imagen.



Ilustración 12 Ejemplo de un cuerpo de ballet correspondiente a El Lago de los Cisnes, Ballet Bolshoi. Recuperado de [https://www.bolshoirussia.com/performance/swan\\_lake/13-January-2018/19:00/4358/](https://www.bolshoirussia.com/performance/swan_lake/13-January-2018/19:00/4358/) el 26 de junio de 2018.

A consecuencia de lo expuesto, las bailarinas de clásico tienen una vida activa relativamente corta, con resultados preocupantes sobre su estatus profesional como evidencia el análisis a nivel europeo recogido en el documento titulado *La Transición Profesional del Bailarín. Manual de EuroFIA* (Poláček y Schneider, 2011). Otra

consecuencia notoria será la elevada presencia de desórdenes alimenticios entre las profesionales del ballet a fin de adaptarse a la normativa corporal exigida para esta práctica<sup>48</sup>. Como vemos, pues, nos encontramos ante muchos de los rasgos que contribuían a conformar la feminidad corporal hegemónica: rigidez, contención, delgadez y estandarización, de ahí que el discurso corpóreo de la danza clásica se encauce perfectamente con la construcción de la feminidad normativa contemporánea y por tanto resulte rentable para los sistemas patriarcales que se esforzarán en mantener su posición favorecida<sup>49</sup>.

Otra importante consecuencia de la estandarización y que nos remite al principio que sustenta los sistemas de notación consiste en que lo verbal se impone a lo corporal tanto en el aprendizaje como en la representación. En lo que respecta al modo de aprender, la estandarización consigue que pasos y posiciones se denominen de una forma determinada y preestablecida de modo que la instructora o instructor puede enunciar una secuencia que el alumnado memoriza y ejecuta a continuación como si fuera un dictado. De esta forma, resulta relativamente sencillo – o al menos más sencillo que en otras disciplinas – resolver el problema de la intraducibilidad del cuerpo al haber reducido lo corpóreo a una estructura verbal, racional y lógica<sup>50</sup>. En cuanto a la representación, en la danza clásica cobra gran relevancia la estructura narrativa, la historia contada. Debido al bloqueo expresivo del instrumento que conforma la disciplina, la expresividad corporal ha de ser suplantada con el cuento que se narra, contribuyendo así al refuerzo del logos y de lo racional en un discurso que debería ser eminentemente corporal. Finalmente, otra consecuencia de la estandarización se encuentra en una fácil

---

<sup>48</sup> En la obra *Dancing on my Grave* (1992) la bailarina Gelsey Kirkland se atrevió a denunciar cómo el reputado coreógrafo ruso afincado en EE.UU. Balanchine, que ostenta el honor de haber difundido el ballet en este país, prácticamente obligaba a las bailarinas a no comer. Esta publicación le valió a Kirkland el ser condenada al ostracismo dentro de la profesión.

<sup>49</sup> En España contamos con un notorio ejemplo de refuerzo institucional a la Danza Clásica cuando el Ministerio de Cultura, tras la marcha de Nacho Duato de la dirección de la Compañía Nacional de Danza impuso la vuelta a un repertorio más clásico y reintrodujo las puntas que habían sido desterradas por el coreógrafo valenciano, cuya línea de trabajo es más contemporánea. Sobre los efectos perjudiciales de las puntas sobre la salud de las bailarinas y su influencia en la construcción de un género femenino subordinado volveré en el apartado 2.2.3.

<sup>50</sup> La Royal Academy of Dance [www.rad.org.uk](http://www.rad.org.uk) (también disponen de web en español [www.rad.org.es](http://www.rad.org.es)), que ha instaurado exitosamente un sistema de certificaciones oficiales en niveles no profesionales, distribuye el material de estudio para cada grado en formato papel y en formato vídeo detallando exactamente los contenidos a impartir en cada curso y en cada sesión formativa, de modo el alumnado que sigue el sistema Royal recibe exactamente la misma formación y en el mismo orden independientemente del lugar geográfico en que se encuentre y de las características del grupo o de las alumnas y alumnos individuales.

institucionalización que equipara el ballet a otros estudios formales o reglados a través de la realización de exámenes, obtención de diplomas y certificados así como de la existencia de instituciones avaladas para la impartición de enseñanzas “oficiales”, rituales todos ellos tendentes a prestigiar socialmente esta modalidad frente a otras cuyo aprendizaje se realiza por cauces más informales. La importancia de la institucionalización para los propósitos de este trabajo reside en que conlleva una estandarización en los modos de enseñanza pues la obtención de un papel acreditativo del conocimiento necesita una base de criterios unificados (metodológicos, expresivos, de contenido) a través de los que, nuevamente, la vertiente corporal de la danza pierde vigor frente a la importancia de la adquisición de un método cuyos parámetros se establecen verbalmente a priori. Esta estandarización corporal conseguida a través de la institucionalización también tiene importancia por cuanto que apuntala el prestigio social de la disciplina, y debido a su posición hegemónica se producirá un efecto de contagio hacia otras menos prestigiosas que intentarán solventar su posición desfavorecida por esta vía, abandonando también en muchos casos los principios técnicos, corporales, rítmicos que las alimentan por favorecer otros que les son ajenos<sup>51</sup>.

De este modo se ha comprobado cómo a través de la danza clásica, que refuerza el logos frente a la emoción, que propone una corporalidad contenida y que equipara las fuerzas de mente y cuerpo, las sociedades occidentales han conseguido solventar parcialmente la incomodidad que genera un discurso construido sobre el cuerpo, mayoritariamente femenino<sup>52</sup>. A través de las prácticas descritas – los sistemas de notación y la hegemonía del ballet – Occidente ha construido un discurso descorporizado en línea con los principios por los que se regula la dicotomía cuerpo/mente. Aunque la

---

<sup>51</sup> Debido a la preeminencia social del ballet, otras modalidades menos prestigiadas socialmente intentan evitar esta marginalización por la vía de la institucionalización, aspecto que ha sido analizado por Joanna Bosse sobre un grupo amateur de Salsa en EE.UU. y los resultados de su análisis están recogidos en el artículo titulado “Salsa Dance and the Transformation of Style: An Ethnographic Study of Movement and Meaning in a Cross-Cultural Context” (2008). En la danza del vientre se está observando cómo esta tendencia se está expandiendo rápidamente. En una entrevista para un canal de televisión de su país, la bailarina argentina Saida Helou explica cómo en su escuela de Danzas Árabes existe un programa, unos bailes y unos contenidos determinados para cada curso (Helou 2005).

<sup>52</sup> La incomodidad que genera el discurso corporal cuando es masculino sobrepasa con creces al femenino, debido a que el lugar “natural” de los hombres es el logos. Esta desviación del parámetro “género” en los hombres que se dedican a la danza es penalizada por una desviación en el parámetro de la orientación sexual, de modo que sobre los bailarines suele pesar la ineludible sospecha de homosexualidad. Para más información ver Fisher y Shay 2009, Karayanni 2014, Shay 2014, y su tratamiento fílmico en *Billy Elliot* 2000.

evolución de la danza se ha dejado sentir en esta modalidad y se cuenta con numerosas experiencias que proponen una fisicalidad alternativa y que investigan con nuevos modos de hacer ballet, la preeminencia de las producciones más clásicas sigue llenando los teatros temporada tras temporada. Es raro el año en que los espacios escénicos de titularidad pública o privada no cuenten con alguna representación dancística clásica, sobre todo el período romántico, mientras que las producciones alternativas, menos interesantes para los centros de poder, encuentran más dificultades para llegar a grandes audiencias<sup>53</sup>. La supremacía occidental sobre el resto del planeta implica una irradiación global de su modelo de corporeidad (Brewis et al. 2011:269) aspecto que se dejará sentir en la danza, o más bien en las danzas, como se expondrá en los capítulos segundo y tercero de este trabajo. Esta tendencia se observa también en la modalidad objeto de análisis en este trabajo, cuestión que acometeré en el capítulo tercero donde veremos cómo la danza llegada del norte de África a territorios europeos sufrió una pronta intervención sobre su corporeidad por parte de bailarinas que se la apropiaron y reinterpretaron para el público occidental. Esta imposición normativa no evita, sin embargo, que continúen existiendo o apareciendo discursos alternativos que ofrecen oposición y resistencia a los más poderosos, que experimentan con otras fisicalidades e investigan con nuevos o viejos modos de hacer danzas frenando en parte la situación privilegiada de las representaciones mejor toleradas por los públicos occidentales.

### 3.2. Danza y Feminismo

El 14 de septiembre de 1928, después de cenar en Chez Henry (Niza) con su amiga Mary Preston y con el cineasta ruso Ivan Nikolenko, Isadora Duncan aceptó la invitación de Benoît Falchetto para probar su flamante biplaza de carreras; tal como relata Peter Kurth en la biografía de la diva, *Isadora. A Sensational Life* (2001), “[a]s Isadora sat down, the long fringes of her shawl fell over the side of the car and caught in the spokes of the left rear wheel. [...] With the first, sharp turn of the wheel, her neck was broken and she was dead” (554). Con alguna variación yo conocía esta historia porque mi madre me la

---

<sup>53</sup> Para más información sobre discursos dancísticos alternativos ver Adair 1992, Albright 2013, Baner 1994, Bryan-Wilson 2012, Catterson 2009, Dils y Albright 2001, Hanna 1988 y Thomas 1997, 2005.

contaba de pequeña y me estremecía ante la imagen de Isadora ahorcada por su propio chal; no en vano Helen Thomas proclama que su muerte fue “almost as famous and dramatic as her life” (2005:70). La pregunta que cabe hacerse con respecto a este suceso y la razón por la que he decidido incluirlo al comienzo de un apartado que he titulado “Danza y Feminismo” es la siguiente: ¿por qué mi madre, que no es aficionada a la danza, conocía con detalle la muerte de Isadora pero nunca insertó en su relato ningún comentario ni sobre su vida ni sobre su obra? Porque sencillamente éste es el suceso que ha trascendido históricamente imponiéndose a los colosales logros de Isadora para el estatus y posterior desarrollo de la danza en el siglo XX. Aunque no se discute ni su papel revolucionario tanto desde el punto de vista técnico y corporal como didáctico, ni la influencia que junto con bailarinas contemporáneas suyas ejerció en la transformación dancística iniciada en los primeros años del siglo XX, nada de esto ha conseguido el (re)conocimiento popular que ha logrado, sin embargo, su trágica y temprana muerte. Lejos de tratarse de una anécdota o una mera curiosidad, que se conozca mejor su muerte que su vida es otro ejemplo de cómo las contribuciones sociales de las mujeres se difuminan y ocultan con el paso del tiempo y de cómo la danza es una actividad sin poder ni valor en el entramado socio-cultural. De ahí que, a pesar del drama, debamos agradecer que la impulsiva Isadora accediera a la petición de Falchetto y decidiera ponerse en pie en el asiento del copiloto lanzando artísticamente su chal hacia atrás (Kurth, 2001) pues esto le ha garantizado un lugar en la (masculina) historia con mayúsculas, a pesar de que a mí se me antoje una metáfora macabra de la suerte que corren las mujeres y la danza en el ámbito de lo público.

La necesidad de reivindicar el papel de las mujeres en la danza y, consecuentemente, de dignificar la actividad, debería haber conducido a una alianza temprana entre danza y feminismo. Sin embargo, esto no ocurrió así y no fue hasta el inicio de la década de 1990 cuando algunas autoras se animaron a estudiar la danza desde una perspectiva de género de manera consciente. Carol Brown, en “Re-tracing our steps. The possibilities for feminist dance histories” (2006), analiza la mutua influencia entre danza y género y le otorga a Christy Adair (1992) el privilegio de inaugurar los estudios feministas en esta materia. Para Brown, la existencia de textos anteriores que

reflexionan sobre temas comunes a la agenda del feminismo no solía fundamentarse sobre una preocupación consciente sobre la desigualdad o la subordinación de las mujeres. Algunas autoras, por tanto, se quejaban en época muy temprana de la desatención por la danza que se sentía en las filas feministas. Una de las principales voces críticas es Helen Thomas, que siempre ha incluido la perspectiva de género en su obra. Con el tiempo podemos darnos cuenta de que ni el encuentro fue tan tardío, ni los iniciales estudios de danza, que como hemos visto en el punto anterior no florecen hasta casi mediados de la década de 1990, adolecían de una despreocupación alarmante en materia de género. En este sentido, la explicación que ofrece Sally Banes en la introducción a *Dancing Women. Female Bodies on Stage* (2005), obra que revisa la danza desde mediados del S. XIX desde una óptica feminista, aclara de manera satisfactoria los motivos y los caminos del (des)encuentro. Es pertinente señalar que la prim:

Like so many women involved in dance, I long felt that an explicit feminist analysis was simply unnecessary in a highly feminized field, where many of the leading figures – both artists and scholars – are women. However, over the past several years, both the field of dance practice and the critical discourse surrounding it have changed in ways that foreground feminist consciousness. On the one hand, the current generation of choreographers has been inserting issues of feminist identity in their dances. On the other hand, a younger generation of dance scholars has put the issue of feminist analysis on the table as an issue for urgent debate in our field. (1)

Para comprender esta situación, podemos recordar lo explicado en el capítulo primero acerca de las modificaciones por las que atravesó la concepción del cuerpo en la filosofía feminista. No fueron pocas las autoras que inicialmente lo consideraron un obstáculo a la emancipación por privarlas de las competencias mentales que les iban a garantizar el derecho a participar en los asuntos públicos. Esta situación es referida por Mary Daly en *Gyn/Ecology* (1990), que se ha convertido en un clásico del pensamiento feminista, donde narra cómo en la década de 1970 las académicas debían enfrentarse a todo tipo de trabas emanadas de la extendida creencia sobre la incapacidad mental femenina utilizada para frenar su acceso y su evolución en las instituciones académicas. Luego si demostrar la capacidad de raciocinio de las mujeres era tarea urgente en la agenda feminista, no es de extrañar que el interés por conquistar un ámbito corporal que parecía subordinarlas, y



donde ya estaban numéricamente, fuera a incluirse dentro de sus preocupaciones. Fue necesario que el feminismo modificara su concepción sobre la importancia de lo corporal para que la danza se erigiera como una actividad con grandes posibilidades tanto de análisis, como de transgresión, emancipación y empoderamiento para las mujeres. En cualquier caso y aunque fuera por azar, que la danza sea un territorio femenino y que las propias practicantes iniciaran la teoría ha motivado, por un lado, que esa labor arqueológica necesaria al introducir la perspectiva de género en otros campos del saber, consistente en destapar a las mujeres del silenciamiento patriarcal, tenga lugar en el entorno de la danza de manera casi “natural”; por otro lado, que un análisis con perspectiva de género más o menos consciente esté presente desde los inicios en estos estudios. Así, Sally Banes planteaba los siguientes interrogantes en 1974: “Is there a difference between genderless, androgynous, feminine, masculine dancing? Hasn’t most dancing until recently been masculine dancing, been about a masculine world, whether it was danced by men or women?” (“Substanceless Brutality” 2007:13). En estas preguntas identificamos ya una reflexión, por un lado, sobre la capacidad de la danza para producir géneros – cuestión que no se incorpora a la agenda general de estos estudios hasta finales del siglo XX (O’Shea, 2010) – y, por otro, sobre el androcenstrismo en la profesión, cuestión que también preocupará cuando la actividad comience a estudiarse desde una perspectiva de género.

Unos años más tarde (1991) Ann Daly – autora de un artículo clásico sobre la posición subordinada de la bailarina en el ballet, “The Balanchine Woman: On Hummingbirds and Channel Swimmers” (1987) – ofrece una interrogación académica sobre danza desde una perspectiva claramente feminista “Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis”. En este artículo se preocupa también por reivindicar la actividad debido a su importancia para una posible reconfiguración positiva del cuerpo,:

Among all the arts in western culture, dance may have the most to gain from feminist analysis. Certainly the two are highly compatible. Dance is an art form of the body, and the body is where gender distinctions are generally understood to originate. The inquiries that feminist analysis makes into the ways that the body is shaped and comes to have meaning are directly and immediately applicable to the study of dance, which is, after all, a kind of living laboratory for the study of the body – its training, its stories, its way of being and being seen in the world.

As a traditionally female-populated (but not necessarily female-dominated) field that perpetuates some of our culture's most potent symbols of femininity, western theatrical dance provides feminist analysis with its potentially richest material. (1991:2)

En estas palabras podemos apreciar varios de los asuntos recurrentes en el pensamiento y la crítica feminista que encuentran en la danza una ubicación más que apta para su análisis e interpretación: la relación entre cuerpo, género y sexualidad; la preocupación feminista por la construcción social de lo corporal; la inscripción en el cuerpo de significados culturales relacionados con el sistema sexo/género; la feminización de la danza; la segregación vertical por sexos y la construcción cultural de la feminidad. Con el objeto de dar respuesta a las muchas cuestiones enunciadas por Daly nos encontramos, por ejemplo, con la obra de Christy Adair (1992) citada varias veces a lo largo de este trabajo, Helen Thomas (1993, 1997, 2003, 2005) o la de autoras como Cynthia Novack (1993), Judith Lynn Hanna (1987, 1988) o Sally Banes (2005, 2007a) por nombrar sólo a algunas de las primeras que incluyeron la perspectiva de género de manera consciente en sus análisis sobre danza y con objetivos muy claros acerca de la necesaria mejora de la posición subordinada de las mujeres. En época más reciente destaca Ann Cooper Albright (1997, 2013) con una indiscutible conciencia feminista. En esta sección desarrollaré los aspectos más relevantes de la relación entre feminismo y danza en lo que respecta al contenido de mi investigación. Así, comenzaré explicando qué aspectos de la danza aportan significados novedosos al pensamiento feminista al tratarse de un análisis que parte de un discurso corporal; a continuación me centraré en las producciones artísticas orientadas hacia la búsqueda de una corporalidad no patriarcal, y finalizaré refiriéndome a la capacidad del discurso dancístico para producir géneros a través del cuerpo y a su capacidad para subvertir la normativa occidental.

### 3.2.1. *Aportaciones positivas de la danza a la agenda feminista*

“What happens, then, when people who are already marginalized as being *only* their bodies enter an artform that is similarly positioned as physical, intuitive, emotional, and non intellectual?” (7; cursiva en el original). De esta pregunta parte Ann Cooper Albright para organizar su obra *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary*

*Dance* (1997) donde expone variados ejemplos de danzas en las que sus creadoras, creadores o intérpretes exploran corporalmente cuestiones relacionadas con la subjetividad, la interacción con las audiencias, la representación de los géneros o la capacidad o discapacidad física, por citar brevemente algunos de los temas tratados en el volumen. Lo llamativo de su interrogación de partida es que nos sitúa en la posible causa de que el feminismo, tan lógicamente (pre)ocupado por resolver urgencias, no se viera tentado por volver los ojos hacia una actividad que adolece de los estigmas usados para justificar la exclusión femenina de los ámbitos de control social. Que nuestro sistema de poder haya restringido el prestigio de la danza a un ámbito muy limitado corporal y técnicamente, situándola en los vagones de cola de las artes escénicas, garantizaba que inicialmente, como he adelantado en el punto anterior, el feminismo no volviera los ojos hacia ella ya que resultaba difícil vislumbrar la obtención de beneficios que equipararan las condiciones sociales de mujeres y hombres en un ámbito generalmente desprestigiado<sup>54</sup>; esta falta de esperanza en la danza no provendría tanto de tratarse de una actividad feminizada, sino de su aparente incapacidad para abrir vías de conquistas vitales. La evolución del pensamiento feminista y las evaluaciones de sus resultados políticos han permitido situar la danza en su punto de mira porque se descubren sus posibilidades y porque ha habido una reconfiguración de la agenda que contempla la necesidad de prestigiar lo femenino y de que el desplazamiento de actitudes entre los géneros no se realice únicamente en la dirección que obliga a las mujeres a situarse en espacios tradicionalmente ocupados por varones. En este punto, por tanto, resultan muy valiosas las investigaciones destinadas a reconfigurar positivamente lo corporal a las que me he referido en el apartado 1.4. y que erigen a la danza como un discurso repleto de potencialidades, pues a través de su práctica los individuos no sólo destierran la idea de pasividad corporal sino que descubren que la actividad mental no es la única capaz de regir nuestras decisiones y nuestras acciones. De este modo, entendemos a Susan Bordo cuando afirma que el cuerpo es un campo de batalla (2003:263) con el que se pueden

---

<sup>54</sup> El *Mapa de Programación de los Espacios Escénicos Asociados a la Red* (Gómez González, Javier y Laura de Domingo Sanz 2015) muestra que la distribución de la programación por géneros presenta un claro predominio del teatro y la música, con el 46,78% y el 34,61% de la programación respectivamente. Del 18,61% restante, la danza está presente en el 11,05% de las representaciones, únicamente seguida de la lírica, el circo y la magia (34). No existen datos recogidos desde la Red de Espacios Escénicos posteriores a 2015.

obtener importantes beneficios para la construcción de una feminidad más amable con las mujeres, punto de vista que permite comprender que lejos de ser lo que nos subyuga, puede convertirse en un instrumento positivo para contravenir uno de los principales mandatos de género, aquel basado en la falacia de la pasividad corporal. Luego la perspectiva del cuerpo como campo de batalla resulta idónea en relación a los beneficios que puede aportar la inclusión de la danza a la agenda feminista, ya que “[o]f all the arts, dance, with its concern for bodily display, its evanescent form, and its resistance to the verbal, distinguished itself as overwhelmingly feminine in nature” (Foster, 2005b:8). Aunque no comparto la idea de lo femenino como algo natural, esta cita nos permite percibir la cercanía del discurso corporal y el dancístico, así como la relevancia del sujeto mujer en la edificación de ambos, además de ahondar en la resistencia a lo verbal que tiene lugar en la danza, aspecto ya adelantado en este capítulo y que trataré con detalle en el siguiente, al explicar cómo con la sola intervención del cuerpo la danza consigue transmitir contenidos significativos cultural y socialmente.

Esta reconfiguración positiva de lo corporal también es tenida en cuenta por voces que no se sitúan en las filas feministas, como la de Jonathan Benthall, que argumenta en “A Prospectus as Published in Studio International, July 1972” (1975) que el lenguaje verbal es un potente medio de control social y que el uso del cuerpo da opción a los grupos oprimidos a resistir dicho control (11). Según este razonamiento la danza sería un discurso positivo de la corporalidad femenina y un locus adecuado para oponerse a la subordinación de las mujeres utilizando un medio que no opera bajo los códigos patriarcales. La ubicación de la respuesta en un lugar ajeno a la articulación (falo)gocéntrica proporciona estrategias muy adecuadas para esquivar las connotaciones negativas con que se califican las intervenciones públicas de las mujeres que subvierten reglas patriarcales, situación a la que se refiere y explica Moira Gatens en el siguiente extracto de *Imaginary Bodies* (1996):

Here I will briefly mention two strategies that seem to be dominant in the history of feminist interventions. The first is to ‘animalize’ the speaker; the second, to reduce her to her ‘sex’<sup>55</sup>. Women who step aside their allotted place in the body politic are frequently abused with

---

<sup>55</sup> Estas dos estrategias volverán a estar muy presentes en la caracterización occidental de la bailarina de la danza del vientre, como veremos en el siguiente capítulo.

terms like harpy, virago, vixen, bitch, shrew; terms that make clear that if she attempts to speak from the political body, about the political body, her speech is not recognized as human speech. (24)

De esta manera, el uso de un lenguaje no verbal extraño al cuerpo político permite a las mujeres responder desde su “allotted place”; de ahí que los esfuerzos por resignificar y dignificar lo corporal contribuyan al empoderamiento de lo femenino al otorgar a las mujeres sus utensilios “naturales” para resistir y oponer el control patriarcal. Por este motivo, como ya he explicado, se resta valor social a las actividades corporales marcándolas como ruidosas y prestigiando, en el caso de la danza, la silenciosa modalidad descorporizada a fin de mantener vigentes las descalificaciones enumeradas por Gatens. Así, avanzando algunos aspectos que desarrollaré en el capítulo siguiente, la principal connotación asociada a la danza del vientre es la sexual, restándole todo valor y calificando la actividad y a las personas que la practican de grosera y vulgar. El análisis de la capacidad de la danza para enfrentar corporalmente la hegemonía logocéntrica y las posibilidades que ofrece a las mujeres conformará el contenido del capítulo tercero de este trabajo. A continuación, me centraré en los principales motivos por los que la danza resulta de interés para la teoría feminista, que según indica Ann Cooper Albright, ha orientado su examen de la misma en dos direcciones: “a fuller examination of the social dynamics of dance training, as well as the cultural ideologies embedded in various modes of dance production” (2013:61).

El siguiente extracto de un artículo de Helen Thomas, cuyo título “An-Other Voice: Young Women Dancing and Talking” indica su concepción de la danza como una expresión alternativa al control falogocéntrico, revela la capacidad de esta disciplina para ubicar presencias femeninas en el espacio público:

[D]ance has provided women with at least the possibility of self-expression in public spaces in a culture where women traditionally have been confined to the private sphere. In the tradition of Western cultural thought, the body is treated as a thing in nature as opposed to culture, which, like other aspects of nature needs to be controlled. Women are located on the nature side of the culture/nature dichotomy through their perceived nearness to their bodies, to nature. Dance, which is characterised by its attention to the body, primarily by its *non-verbal* mode of expression, could provide a prime site or a gap for women to voice their

difference(s), their otherness, to break through the dominant (public, male) discourses, to which they have been denied access and through which they have been silenced. (19093b:81; cursiva en el original)

De la cita de Thomas se desprende que la existencia de un espacio público donde tiene cabida la expresión femenina proporciona acceso no sólo a las posibilidades expresivas que son negadas en otros ámbitos, a recibir una remuneración en un campo donde su presencia no provoca alarma social ni oposición y a un lugar en el que romper con la domesticidad y la ubicación en lo privado, tanto si la práctica de la actividad se produce a nivel profesional como amateur. En muchas ocasiones permite el desarrollo de carreras artísticas, empresariales, directivas o académicas y la consiguiente generación de ingresos, elevación de estatus, empoderamiento social y creación de referentes positivos para otras mujeres. En otros, facilita un espacio de socialización que no suele generar celos ni siquiera en entornos domésticos de limitación de la movilidad femenina. Así muchas mujeres que tendrían problemas si quisieran ocupar otro tipo de espacio como el del empleo, la participación social o política, o el ocio individual, acceden sin mucha dificultad a una actividad de danza que unida a los beneficios físicos derivados de la práctica, genera bienestar y facilita la creación de redes, algo que se ha demostrado ser necesario para resisitir el aislamiento derivado del control patriarcal. La actividad dancística también permitió ampliar los espacios públicos ocupados por mujeres generando audiencias femeninas cuando no resultaba sencillo que las mujeres asistieran a espectáculos de entretenimiento. Esta feminización de las audiencias no se produjo hasta que las denominadas “precursoras” de la danza moderna (Isadora Duncan, Louie Fuller y Ruth St. Denis) “created an alternative market – and largely female audiences – for dance performances, outside of the male-dominated opera-house ballet stage and popular entertainments” (Banes 2005:124), tendencia que se observa aún hoy en día, donde la audiencia de los espectáculos de danza continúa siendo mayoritariamente femenina. Finalmente, con el acceso de las mujeres a este ámbito público tiene lugar otro hecho significativo para la construcción de una subjetividad empoderada: el reconocimiento que se recibe al final de una representación, que es importante tanto en los niveles profesionales como en los amateurs. En este segundo caso, niñas y adolescentes acaparan la atención de auditorios enteros durante las escasas dos horas

que suelen durar las actuaciones correspondientes a galas de fin de curso de escuelas y academias, campeonatos, concursos o exhibiciones. También es importante la recepción del aplauso y el elogio que se les suele negar en los espacios educativos formales, lo que contribuye a la creación de una subjetividad autónoma y basada en la autoconfianza.

Otro motivo de interés feminista por la danza reside en que “even dances with misogynist narratives or patriarchal themes tend to depict women as active and vital” (Banes, 2005:9). Esta idea permite invertir la configuración patriarcal que construye el cuerpo femenino sobre la idea de pasividad y consigue que, a través de la actividad inherente a la danza, se desestabilice uno de los pilares que sustenta el sistema de subordinación femenino, como refiere Barbara Creed en “Lesbian Bodies. Tribades, tomboys and tarts” (1995): “The active female body disturbs cultural definitions of gender and collapses the inside/outside boundary that constitutes the social division into female and male” (91). En esta misma línea Young (1990b) señala que “the girl learns actively to hamper her movements [and] she develops a bodily timidity that increases with age” (154). Aunque sus conclusiones no se basan en un estudio sistemático ni en el uso de una muestra poblacional significativa, sino que más bien realiza deducciones fundadas en una contemplación interesada del entorno, es cierto que su texto se ha convertido en una lectura obligada para el análisis del movimiento corporal desde una perspectiva de género. La timidez corporal y el handicap físico que afecta a la socialización femenina desde muy temprana edad están, como explicaba Andrea Dworkin, condicionadas por los estándares de belleza que constriñen la libertad de movimientos de las mujeres. La danza, por tanto, expande el rango de amplitud del movimiento y la ocupación del cuerpo en el espacio, convirtiéndose en un instrumento idóneo para neutralizar los estándares de fisicalidad reducida con que viven niñas y mujeres. Esta capacidad neutralizadora se debe a que la práctica que tiene lugar en la clase, en el ensayo o en la representación se inscribe corporalmente de tal manera que modifica la fisicalidad, consiguiendo que el cuerpo se comporte de manera diferente, como afirma Amy Koritz en un artículo donde explora cómo danza y teatro contribuyeron en la creación de una identidad nacional en los Estados Unidos; en él dirá que “dance uses bodies to transmit and represent complex cultural codes in a manner that explicitly

distinguishes them from the lived experience of the nondancing body” (“Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies” 2005:80). Una distinción entre el cuerpo que baila y el que no baila no es baladí, ya que esta práctica refuerza positivamente la “motility, spontaneity, posture” y “gait”, que son los rasgos motores afectados negativamente por los estándares de belleza de acuerdo con Dworkin, aumentando así la confianza que contribuye a neutralizar el ideal de pasividad, a mitigar la huella de los estándares de belleza y a incrementar la fisicalidad de la bailarina desterrando la timidez corporal con que son educadas niñas y mujeres.

Además de lo anterior, un aspecto de la danza con capacidad para contrarrestar el discurso de la pasividad femenina es el hecho de tratarse de un discurso del “human body in motion” (Morris, 2009:93), lo que la diferenciará radicalmente de otras representaciones corporales que no incluyen la idea de movimiento. La función motora obliga a una confrontación directa con el cuerpo humano sin mediación técnica que introduzca distancia entre quien ejecuta la representación y quien la recibe. De este modo, desaparece el control de la mirada por parte de la instancia autorial al tiempo que, como bien argumenta Deborah Jowitt, “the body, as a medium, automatically evokes human action and feeling, no matter how abstract the choreographer wishes to be” (2006:172). Sobre esta relación del discurso dancístico con la acción y los sentimientos volveré en el capítulo tercero al analizar la relación entre cuerpo y expresión que ocurre en la danza del vientre, cuyos contenidos son fundamentalmente sensoriales. Por el momento me detendré sobre el control de la mirada por tratarse de un aspecto frecuentemente comentado por las autoras que acometen el estudio de la danza utilizando una perspectiva de género y sobre el que existen dos posiciones encontradas. Con el fin de abordar este asunto adecuadamente hemos de recordar el artículo de Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), que además de haberse convertido en un clásico para el feminismo, abrió fructíferos interrogantes en el cine – medio que ella analiza – y análogamente en otras representaciones donde está implicada la función de la mirada del público receptor. Aunque mi enfoque se aparta de la línea psicoanalítica de Mulvey su análisis sobre la posición del sujeto masculino que dirige la dirección de la mirada y del objeto femenino que la recibe y sobre la ubicación del placer



en el acto de mirar o ser mirada(o), ofrece puntos de reflexión de indudable interés para la danza analizada desde una perspectiva de género. Así, a pesar de que Mulvey advierte de que “[i]t is the place of the look that defines cinema, the possibility of varying it and exposing it. This is what makes cinema *quite different* in its voyeuristic potential from, say, strip-tease, *theatre, shows, etc*” (1975:12; la cursiva es mía) otorgando al cine un poder de control del que se carece en las representaciones en directo porque las decisiones hacia dónde mirar, aunque canalizadas, finalmente son individuales, sus postulados han sido trasladados a la danza, dando lugar a dos interpretaciones: la que de acuerdo con Mulvey sostiene que la bailarina está construída como un objeto para el disfrute de la mirada masculina y la que sostiene que una bailarina nunca puede ser construída como un objeto. En el primer caso, el control de la mirada reside en el sujeto que mira y en el segundo en el sujeto – y aquí la gran diferencia que aporta la danza – que baila.

Defendiendo la primera opción se encuentran autoras de la talla de Ann Daly, que ya en “The Balanchine Woman: On Hummingbirds and Channel Swimmers” (1987) deja clara su posición a este respecto: “By arranging and rearranging the ballerina’s body, the man (first the choreographer, then the partner, and voyeuristically the male-constructed spectator) creates the beauty he longs for” (14), de tal forma que para ella la danza construye al cuerpo de la bailarina como un objeto manipulado desde distintas instancias, dejando poco margen a la bailarina para huir del control masculino. En el caso analizado por Daly, la danza clásica, puede resultar más entendible esta postura ya que la comunicación con la audiencia no suele ser un aspecto importante de la representación, a diferencia de otras modalidades donde será un elemento clave para una buena ejecución, como manifiesta la bailarina egipcia Dina en su autobiografía: “Moi je regarde ceux qui m’acclament, je danse pour eux, avec eux, je leur parle même, *je suis en contact*” (2011:83; la cursiva es mía). En la misma posición de Daly nos encontramos a Susan Leigh Foster que en su conocido análisis del ballet desde una perspectiva feminista, “The Ballerina’s Phallic Pointe” (2005b), argumenta que la bailarina está construída como un carismático objeto de la mirada y es controlado por el bailarín; esta autora, que en otros textos ofrece interesantes argumentos acerca de la capacidad del cuerpo como agente en la danza (ver Reed 1998), aboga porque la identificación del espectador se da

con el bailarín, mientras que a la espectadora sólo le resta o identificarse con un sujeto masculino – con el que nunca llegará a haber una total correspondencia – o con un objeto femenino, la bailarina. Recordando a Ann Kaplan, esto “leaves the female as spectator in the position of either narcissistic identification or some kind of psychic cross-dressing” (citado en Hutcheon, 2003:147), lo que contribuye, como la propia Mulvey explica en “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by *Duel in the Sun*” (1989b) al reforzamiento de la desigualdad entre los sexos y a la defensa de la posición hegemónica de lo masculino en un inicuo reparto de poder. En esta misma línea también se encuentra Christy Adair para quien la danza, frente al cine, sitúa a la bailarina en una posición complicada pues “[t]he woman is not as remote as she might appear on the screen. She is there in the flesh constantly exposed” (1992:79) y la cercanía y la casi palpable presencia cárnica puede dar la impresión de que “the dancer is displayed to gratify the audience’s desire. [...] There is a power imbalance in the relationship between the performer and the audience because the performer cannot control how she is looked at” (Adair, 1992:72). Deducimos de sus palabras, por tanto, que las representaciones en directo debilitan la posición de las bailarinas por mostrarse ante el público sin la protección de un medio que introduzca distancia física y metafórica con la audiencia; para quienes defienden la posición contraria precisamente el directo ofrece a la bailarina la posibilidad de escapar al control de la mirada masculina erigiéndose como sujeto – agente.

En esta segunda posición encontramos a Cinthya Novack que en “The body’s endeavours as cultural practices” opina que la bailarina “embodies and enacts stereotypes of the feminine while she interprets a role with commanding skill, agency and a subtlety that denies stereotype” (citado en Reed, 1998:521). Novack otorga a la bailarina la posibilidad de oponerse a los estereotipos de feminidad impuestos por la narrativa coreográfica a través de la agencia implícita en la representación dancística. Defendiendo la postura de la bailarina como agente se encuentra también Sally Banes, que se refiere específicamente a este asunto en “Talking Women: Dance Herstories” (1999:120). En este texto, además de afirmar que la bailarina “is never passive, never static” (120) incluye la siguiente poderosa argumentación:

[T]he distinction between doing versus being looked at is a category error, since with dance doing and being the object of the gaze are not opposites. The dancer, whether male or female, does to be looked at and is looked at because he/she does (dances). When ballet characters, or characters (male or female) in any dance-fiction are “being looked at,” they are seldom passive objects of the gaze – male or female – but rather it is precisely their doing that is the active subject of the gaze. (121)

Para Banes la danza quedaría fuera de la teoría de Mulvey porque, como la propia Mulvey advirtió, el carácter inmediato de la representación no permite modular el control de la mirada ni llevar a cabo una construcción reificadora de las mujeres. Con respecto a esta cita he de puntualizar que la equiparación que realiza Banes entre el bailarín y la bailarina como potenciales objetos/sujetos de la mirada es discutible. Por mucho que la acción de la danza neutralice la distinción entre dirigir o recibir la mirada, la diferencia sexual es pertinente en cuanto a la posición de poder de unos y otras con respecto al público, diferencia que Banes obvia. Así, encuentro que incluso en este ámbito la posición de sujeto de los varones con respecto al público será más estable y menos discutible que la de las mujeres. En otro fascinante artículo, “TV – Dancing Women. Music Videos, Camera – Choreography, and Feminist Theory” (2007), Banes mantiene su posición a este respecto incluso cuando la recepción tiene lugar ante formatos como el vídeo-clip que utilizan una tecnología similar a la cinematográfica con enfoques de cámara, decisiones sobre los planos y sobre la edición; ante esta realidad Banes sigue sosteniendo que “this contrast [between doing and being looked] makes no sense when it comes to dance, because the distinction between looking and doing disappears into the choreography, which is rarely static” (2007:372). Dentro de esta misma corriente Ann Cooper Albright aboga por la capacidad de la danza de invertir las tradicionales posiciones de poder entre los géneros en la siguiente cita: “The physical presence of the dancer – the aliveness of her body – radically changes the implicit power dynamic of any gaze, for there is always the very real possibility that she will look back” (1997:15). Luego la presencia cárnica, que para Adair resultaba debilitadora, otorga a juicio de Albright un poder inexistente en otras formas de representación donde la artista no cuenta con la posibilidad de resistir activamente su reificación. En una actuación en directo la bailarina puede tanto devolver la mirada como decidir no mirar en absoluto, que para Albright también sería otra forma

de resistir al ejercicio de poder tradicional, decisión tomada por la coreógrafa Yvonne Rainer en su famosa obra *Trio A* (1965) donde “the performer’s face was almost always averted, involved in the movement rather than with the audience. Another point of resistance was the way the dance finished with the dancer’s back to the audience, refusing the traditional frontal final pose” (Albright, 1997:20). En el siguiente capítulo me referiré a este mismo asunto en el entorno de la danza del vientre.

Por tratarse de un discurso del cuerpo humano en movimiento, la danza otorga un control especial de las coordenadas espacio-temporales. A ello se refiere Peggy Phelan en “Dance and the History of Hysteria” (2005) de la siguiente manera: “While it is true that bodies usually manage to move in time and space, dancing *consciously* performs the body’s discovery of its temporal and spatial dimensions” (94; cursiva en el original), afirmación que indica cómo la danza amplía el conocimiento corporal sobre el tiempo y el espacio y cómo dicha ampliación implica que se ha de tomar conciencia sobre cómo situarse en estas dos dimensiones. La persona que baila, profesionalmente o no, dedica innumerables horas a ajustar su ejecución al tiempo de la música, al tiempo de la obra, al espacio de ensayo, al lugar donde se producirá la representación pública y a negociar dichas coordenadas con otros individuos que colaboran o participan en el mismo proyecto. A la ubicación espacio-temporal en el entorno de la danza se refiere Amy Koritz de la siguiente manera: “The training and deployment of bodies in dance is culturally significant, perhaps most especially in what it can tell us about the range of allowable representations of the body in motion and the policing of bodily form in a specific time and place” (2005:81). Con respecto a la afirmación de Phelan, Koritz añade el matiz de las representaciones *permitidas* al cuerpo en movimiento; en un análisis que incluya la perspectiva de género dicha permisividad arrojará resultados diferentes para los hombres y para las mujeres. En cualquier caso, el dominio espacio-temporal mejora el posicionamiento social de las bailarinas contribuyendo a atenuar la fuerza del ideal socio-cultural de pasividad, algo que pone de manifiesto Philipa Rothfield en “Dancing in the Dark, Spinoza’s Ethics of the Body” (2015) donde utiliza la teoría del “monismo” de Spinoza para enfrentar el dualismo cartesiano que niega al cuerpo la capacidad de tomar decisiones autónomas sin intervención del logos. Para la autora “[t]he more agency a

body expresses, the greater is its power” (n.p.). Como veremos en el siguiente capítulo, cuando las personas consiguen despertar su cuerpo a través de la danza y empiezan a vislumbrar sus capacidades corporales y cómo éstas inciden positivamente en sus capacidades mentales, tanto su autopercepción como la de su entorno se modifican positivamente. No en vano Elizabeth Grosz comenta lo siguiente a propósito del cuerpo biológico: “The biological body, if it exists at all, exists for the subject only through the mediation of an image or series of (social/cultural) images of the body and its capacity for movement and action” (1994:41).

La adquisición de la motilidad específica de la danza y la ocupación espacio-temporal consiguen, por tanto, aminorar la veracidad de la pasividad corporal y contribuyen a la difícil adquisición de la escucha corporal, ya referida por Susie Orbach como una de las prácticas a seguir en el tratamiento que propone para los desórdenes de la alimentación. Para la autora escuchar el propio cuerpo y disfrutar del bienestar que puede generar es un modo de oponerse a los discursos de poder que intentan controlarlo y reificarlo: “To listen to a body that has constantly been an unseemly colony is to own that body. To own your own body means to take its needs seriously and disregard many of the external values and measures to which you have attempted to mould it” (Orbach, 2006a:101-102). En el caso de las danzas que favorecen esta escucha – la danza del vientre es una de ellas – significa poner en práctica un re-entrenamiento corporal que huye del dictado de órdenes o directrices para favorecer su expresión autónoma de tal modo que seamos capaces de descodificar las dificultades que se encuentra para hacer un movimiento o la facilidad con que ejecuta otro; que aprendamos a sentir el peso corporal, sus cambios de peso y hacia dónde se quiere dirigir; que entendamos que esta música nos sugiere este modo de movernos mientras que aquella nos impulsa hacia otro lugar. Esta manera de entender la danza donde el cuerpo se sitúa en primer lugar generando expresión, sentimientos y saberes se opone a una tradición educativa que niega sus posibilidades intelectuales. Como consecuencia, por un lado, es complicado ponerla en práctica y, por otro, como veremos en el capítulo siguiente, no siempre cuenta con la aquiescencia, no tanto del público, sino del alumnado, que prefiere modos más occidentales de aprendizaje. En cualquier caso, algunas modalidades de danza

avanzan en esta dirección conformando un espacio de exploración y descubrimiento muy positivo para las mujeres, como afirma Christy Adair en el siguiente texto, en el que otorga al cuerpo la posibilidad de ayudarnos a aumentar nuestro poder personal y, consecuentemente, nuestro poder social:

Whilst it is undoubtedly difficult for women to feel physically at ease because of the objectification of women's bodies, those dancers and women who have recognised the potential for rejecting restrictions and finding self-determined expression, are proving that the body can be a means to assert one's power. (1992:40)

Por lo tanto, la danza, como hemos visto en esta sección, tiene la capacidad de resistir el objetivo de frenar la movilidad de las mujeres a través del control real y simbólico de sus cuerpos. En la danza el cuerpo es un valioso instrumento que permite dedicarse a una actividad beneficiosa y reconfortante que aportará grandes dosis de asertividad y presencia propia, neutralizando la sensación de permanente malestar que puede llegar a generar el discurso hegemónico de la belleza. El siguiente apartado se centrará en otra de las preocupaciones de la crítica feminista en el entorno de la danza, "how [women] might possibly transcend or subvert the dominant modes of representation" (Thomas, 2003:160). La abundante presencia femenina ha propiciado que las mujeres sean las principales agentes de cambio en los modos de representación corporal dancística.

### *3.2.2. La renovación, reforma y revolución del discurso dancístico: un logro de las mujeres*

La presencia de mujeres en un ámbito social no conlleva que dicha presencia se observe en las posiciones hegemónicas de ese ámbito, es decir, en los lugares de toma de decisión, pues en el ejercicio del poder intervienen muchos factores que las mujeres aún no han conquistado como grupo social. De este modo se explica que una actividad tan feminizada como la danza – y tan dañina para la masculinidad normativa de los hombres que la practican – siga arrojando cifras muy desiguales en cuanto a quién ostenta el poder. En España basta repasar quién ha ocupado la dirección de la Compañía Nacional de Danza desde su creación en 1979: Víctor Ullate (1979 - 1983), María de Ávila (1983 - 1987), Maya Plisetskaya (1987 - 1990), Nacho Duato (1990 - 2010), Hervé Palito (2010 -

2011) y José Carlos Martínez, actual director desde su nombramiento en septiembre de 2011; es decir, en los treinta y ocho años de vida de la compañía sólo siete ha estado dirigida por mujeres<sup>56</sup>. Aunque mi objetivo principal no es analizar la desigual relación de poder entre los sexos en el entorno de la danza, cuestión que ha sido estudiada por autoras como Hanna (1987, 1988) Adair (1992) y Brown (2006), es importante tener claro que la feminización de la danza no corrige las discriminaciones verticales. Si una institución pública brinda los anteriores porcentajes, podemos fácilmente suponer que en el ámbito privado, donde la dirección de una compañía se asemeja a la de cualquier empresa, la situación será incluso peor. Por ese motivo, el papel que han jugado en la reforma de la actividad dancística las bailarinas a las que me voy a referir en este punto es aún más importante, pues la danza “is one of the few arenas of artistic production in which women have claimed a vital role for themselves” (Brown, 2006:210). Así, a pesar de las dificultades, la amplia presencia femenina ha conseguido que éste sea un entorno de reflexión, experimentación e innovación en el que que autoras, coreógrafas, empresarias y/o bailarinas no están tan condenadas al anonimato y al olvido como en otros sectores socioculturales. Aunque la nómina de reformadoras hoy en día sería poco menos que infinita, es necesario mencionar a las integrantes de dos grupos clave para la evolución de la danza en el siglo XX: las precursoras y las creadoras de la danza moderna, cuya búsqueda de un modo de expresión alejado de la rigidez hegemónica del ballet supone un punto de encuentro con mi objeto de estudio, alimentado de los mismos principios básicos que estas bailarinas buscaron y encontraron. Tanto su vida como su obra está estudiada y documentada con profusión, por lo que me centraré en aquellos aspectos relevantes para mi investigación apuntados muy certeramente por Sally Banes en el siguiente párrafo:

[T]he forerunners of modern dance constituted the first generation of women in dance history to rebel as a group against both choreographic traditions and society's gender expectations' [...] by claiming (if not always realizing) liberty for the female dancing body -

---

<sup>56</sup> Ver <http://cndanza.mce.es/es/la-compania>. Consultado el 4 de abril de 2017.

freedom from corsets and shoes; freedom from the marriage plot; freedom to create new expressive vocabularies of movement. (2005:124)<sup>57</sup>

Al margen de sus logros en la conquista de un espacio público empresarial financiando sus propias compañías y escuelas, cuando la feminidad normativa aún abogaba por la adscripción casi exclusiva al ámbito privado, las precursoras y posteriores creadoras de la danza moderna resultan esenciales en este trabajo por su búsqueda de una libertad corporal ausente en el modelo socio-cultural hegemónico, lo que les ha garantizado un lugar indiscutible en la historia de la danza, como afirma Brown: “The history of western theatre dance is characterized by ruptures instigated by women who sought to present alternative representations to those which were dominantly inscribed” (2006:205).

Concretando sus figuras individuales, la nómina de precursoras estaría compuesta por Isadora Duncan (1877 - 1928), Ruth St. Denis (1879 - 1968) y Loie Fuller (1862 - 1928) que coinciden en nacimiento y origen de sus carreras, comparten nacionalidad estadounidense y alcanzan su prestigio profesional en Europa en un momento en que la danza en EE.UU. no contaba con un gran favor ni por parte del público ni de los promotores, a diferencia de las grandes capitales europeas donde esta tradición evolucionaba favorablemente desde el Renacimiento (Reyna, 1980). Su nacimiento en el último cuarto del siglo XIX y en ese joven país es importante para la posterior investigación en materia corporal que llevaron a cabo, porque allí estaban teniendo lugar tres procesos esenciales que abogaban por la liberación del cuerpo femenino. En primer lugar, los movimientos conocidos como “dress reform” buscaban liberar a las mujeres de la rigidez del corsé y atajar la transmisión de gérmenes y enfermedades que transmitían los vestidos femeninos arrastrados por el suelo (Albright 1997, Thomas 2005). En segundo lugar se estaban introduciendo las teorías del francés François Delsarte, profesor de música y teórico del cuerpo, “who created a system of expressive movement that became popular as part of the physical culture movement in the late nineteenth century” (Banes 2005:83). En el proceso de adaptación de las ideas de Delsarte, que buscaban descubrir “the ‘real’ relations of movement and meaning through observing ordinary

---

<sup>57</sup> Para más información ver Adair 1992, Albright 1997, 2013, Banes 1994, 2005, Brown 2006, Copeland 1982, Dils & Albright 2001, Duncan 1995, Hanna 1987, 1988, Jarmakani 2008, Kasser 2009, Kurth 2001, Menéndez 1995, Reyna 1980, Sellers-Young 2013 y Thomas 2005.



behaviour” (Thomas, 2005:46), fue esencial la actuación de quienes contribuyeron a su implantación en EE.UU., Steele Mackaye, Henrietta Russell y, sobre todo, Geneviève Stebbins. Todo esto sucede en un momento en que toman fuerza los movimientos de reforma en favor de la higiene, la salud y la cultura de lo físico que empiezan a modificar ideas tradicionales sobre el cuerpo, principalmente el femenino, propiciando la existencia de un contexto donde las bailarinas de referencia comienzan con el desarrollo de un discurso corporal altamente liberador y que resultará muy positivo para las mujeres (Thomas 2005). El tercer proceso, que a juicio de Roger Copeland (1982) y Christy Adair (1992) influyó de manera decisiva en la obra de estas creadoras, fue el incipiente movimiento feminista concretado en la lucha por el sufragio femenino. Así, para Adair no existe ninguna duda acerca de su influencia en el desarrollo de la danza moderna y contemporánea, como se aprecia en el siguiente texto:

Feminism as a political practice and theory has infiltrated and influenced dance through the subversive independents. This has had rippling repercussions in mainstream dance. [...] This has resulted in confronting notions of ‘the ideal body’ and ‘dancers’ looks’, providing work which emphasises the unique individualism of each of us. (1992:236)

En cuanto a Roger Copeland, en un artículo titulado “Why Women Dominate Modern Dance”, publicado en *The New York Times* el 18 de abril de 1982, explícitamente expone que sin la influencia del pensamiento feminista el desarrollo de la danza tal como ha sucedido no habría tenido lugar. De hecho, Copeland afirma que la danza moderna y contemporánea son “probably the only art forms in which various stages of feminist thinking are literally embodied” (n.p.), situándolas en un lugar privilegiado en la búsqueda de un lenguaje más adecuado para la expresión de las mujeres. La labor de las precursoras fue heredada y desarrollada por las conocidas como “creadoras” de la danza moderna, entre cuyas principales figuras se encuentran Martha Graham (1894 - 1991) – alumna de la escuela de Ruth St. Denis – y Doris Humphrey (1895 - 1958). También suelen incluirse en esta nómina a Hanya Holm (1893 - 1992) y a la alemana Mary Wigman (1886 - 1973) – alumna de Rudolf Laban mencionado en el apartado 2.1.2. a propósito de los sistemas de notación. Al igual que sus predecesoras y siempre dentro de sus estilos individuales, estas artistas y coreógrafas comparten la búsqueda de una fisicalidad más

en consonancia con la naturalidad del cuerpo y con la puesta en escena de una feminidad alejada del estereotipo patriarcal dominante, coincidiendo por tanto en “this initial search in order to dance from their own energy source rather than accept technical conventions” (Adair 1992:123); este aspecto del aprovechamiento de las fuentes energéticas corporales se encuentra en muchas danzas del “Este” como el T’ai Chi Chuan, Ki, Aikido (Adair, 1992:123), entre las que también contamos la danza del vientre, aunque Adair no la mencione<sup>58</sup>. Según confirman las fuentes históricas (Buonaventura 2010, Jarmakani 2008) a los tres procesos sociales facilitadores de una nueva gramática corporal podría añadirse que las precursoras contemplaron dichas danzas en las Exposiciones Universales donde la “parte oriental” [sic] ocupaba una buena extensión del terreno ferial y cuya influencia por ejemplo en *Radha* de Ruth St. Denis (Desmond, 2001) no deja lugar a dudas. A dicha presencia se refiere Amira Jarmakani de la siguiente manera: “If “Oriental” props and settings gave French orientalist painters license to depict female nudity, St. Denis similarly appropriated the props, settings and movements of the raqs sharqi, or belly dance, to give her greater license of movement given the restrictive social mores of the time” (2008:86). Isadora Duncan llega a Chicago pocos años después de la Exposición de 1893 en la que hubo presencia de bailarinas del norte de África y cuya motilidad fue incorporada por artistas autóctonas. Igualmente, Duncan y Fuller coincidieron en la Exposición Universal de París de 1900 donde sin ninguna duda hubo bailarinas venidas de Oriente (Kurth 2001). Excepto en el caso de *Radha*, no he encontrado otra referencia que valide la influencia de las bailarinas de la danza del vientre en la búsqueda de una corporalidad alternativa, hecho que parece bastante probable. En el siguiente vídeo, que corresponde a una coreografía incluida en el ballet de 1929 *The Heretic* de la “Martha Graham Dance Company”, podemos comprobar cómo su propuesta de feminidad se aleja de los cánones más normativos de otros estilos de danza. El papel protagonista es representado por la propia Martha Graham.

---

<sup>58</sup> El controvertido término “Este” y su papel en mi investigación será aclarado en el apartado 3.2.2. de este trabajo.



De este modo, estos dos grupos de apenas diez bailarinas inauguran una experimentación técnica introduciendo modificaciones tendentes a apartarse de los postulados clásicos, entre las que podemos encontrar, por ejemplo, el desterrar la elevación del pie favoreciendo el trabajo con mayor apoyo de la planta, muchas veces descalza; el traslado del centro de gravedad corporal a su ubicación natural que de acuerdo a Marta Schinca se encuentra en “un punto que podemos imaginar en el centro de una línea oblicua que iría desde el ombligo hasta el coxis, exactamente en el centro pélvico” (2011:23); el abandono de los principios clásicos de elongación y elevación; el aprovechamiento de la respiración y la fuerza de gravedad, y el uso de técnicas como la conocida “contraction and release” de Graham, u otras que incorporan el potencial de tensión y relajación de distintas partes del cuerpo. En este importante proceso de liberación tuvieron lugar otras relevantes innovaciones en materia de vestuario, peinados, maquillaje o en el rango de cuerpos considerados aceptables. A partir de la década de 1960, cuando los postulados de la danza moderna se habían instaurado con mayor o menor éxito en escuelas y espectáculos, tiene lugar una atomización de estilos, influencias y figuras representativas cuya amplitud impide que se les dedique una atención justa en este trabajo. Lo que nos interesa en relación con la revolución corporal inaugurada por las coreógrafas y bailarinas citadas en este punto es que no desapareció ni se detuvo con ellas, sino que consiguió trascenderlas, aspecto comentado por Lesley-Anne Sayers en su artículo “Madame Smudge, Some Fossils, and Other Missing Links: Unearthing the Ballet Class” (1997): “Contemporary Dance, stemming from American and

European Modern Dance forms, has challenged classical ballet's hegemony [...], providing alternatives to its technique, its ideals and its sexual politics" (143). A través de las palabras de Sayers vemos cómo una de las consecuencias de la nueva dinámica corporal entronca directamente con el eje que articula mi investigación al proponer alternativas en el terreno de la política sexual, de modo que los nuevos estilos de danza desafiarán las identidades sexuales tradicionales a través de reconfiguraciones corporales que modifican la construcción de los géneros y, por tanto, muestran una multiplicidad de cuerpos que desafían la normativa patriarcal, cuestión de la que se ocupa el punto siguiente. Así, el feminismo debe reconocer que "[t]he arrival of modern, postmodern, and post-postmodern dance has brought alternative images of women to dance" (Albright, 2013:66)<sup>59</sup>.

### 3.2.3. *La construcción de los géneros a través de la(s) danza(s)*

Si damos por válida la siguiente afirmación de Brenda Farnell, "Human beings everywhere engage in complex structured systems of bodily action that are laden with social and cultural significance" (1999:343), y si afirmamos que uno de los significados culturales con más trascendencia para la estructuración social es el género, es fácil deducir que dichas "bodily actions" portarán una expresión y un significado diferente en función del sexo de la persona que las ejecute, tal como afirma Deborah Jowitt en el siguiente extracto de su artículo "Expression and expressionism in American modern dance" (2006): "[the body] is never inexpressive. It is not, in fact, an 'it' but the physical manifestation of a gendered and unique person" (161). De este modo nos encontramos con uno de los aspectos más importantes en la aplicación de un enfoque feminista a los estudios de danza: la construcción corporal del género – de los géneros –, cuestión que si bien es mencionada aquí y allá en la literatura consultada, no suele ser objeto de un análisis detallado que observe la relación entre fisicalidad(es) y género(s) en este discurso. La afirmación de Jowitt nos orienta hacia el hecho más o menos evidente de que la vivencia corporal de un espectáculo o representación de danza – incluso un ensayo

---

<sup>59</sup> Aunque no forma parte de esta investigación se ha de mencionar que las imágenes alternativas también se dan en el ámbito masculino, cuya presencia resulta incómoda para el sistema patriarcal incluso cuando la masculinidad representada pretende ser normativa, como ocurre en la modalidad de danza clásica.

o una clase – contribuye a que sus participantes construyan un ideal determinado de género(s); por ejemplo, si en una clase de flamenco la profesora comenta que la guajira es un palo “muy femenino” o que a un movimiento se le debe dar un aire “más masculino” los y las presentes saben a qué se refiere y, más importante aún, saben cómo marcar corporalmente la masculinidad o la feminidad. El aspecto significativo que aporta la danza con relación a otros discursos reside en la confrontación directa con el cuerpo, cuyo impacto, que suele estar mitigado en otros contextos, no se puede evitar, esconder ni disimular cuando se trata de danza; como se ha comentado previamente, la descodificación de la danza requiere la utilización activa de diversos códigos y conlleva un alto componente emocional y sensorial ausente en otras representaciones. Así la danza se erige como un excelente campo de experimentación donde poner a prueba teorías de autoras como Moira Gatens o Elizabeth Grosz que abogan por la no neutralidad– no naturalidad – del “género” debido a que “the subject is always a *sexed* subject” (Gatens, 1996:9; cursiva en el original)<sup>60</sup>. Para ellas, la encarnación corporal de los significados de género(s) es indiscutible y utilizan su argumentación para advertir de que las políticas encaminadas a reducir la desigualdad entre mujeres y hombres no pueden obviar dicha encarnación, pues como explica Elisabeth Grosz:

Gender is not an ideological superstructure added to a biological base. Masculine or feminine gender cannot be neutrally attributed to bodies of either sex. Therefore, in agreement with Gatens (1990), it becomes clear that the “masculinity” of the male body cannot be the same as the “masculinity” of the female body, because the kind of body inscribed makes a difference to the meanings and functioning of gender that emerges. (1994:58)

Dichos argumentos serán muy válidos para comprender qué ocurre cuando la danza del vientre, cuya fisicalidad es entendida como extremadamente femenina, es puesta en práctica por mujeres blancas occidentales o por hombres de cualquier etnia u origen geográfico, como veremos en el siguiente capítulo. En un nivel más general sus teorías

---

<sup>60</sup> Julia Bryan-Wilson (2012) comenta de *Trio A* (Rainer, 1965) que aunque fuese concebida como “gender-neutral, [...] it is not necessarily neutral in terms of how its motions are translated by a range of gendered bodies” (61).

nos ayudan a entender la fuerte imbricación entre fisicalidad y género y su influencia sobre la construcción de las identidades, como detalla Ted Polhemus:

Muscular tonus, stance, basic movement styles, gestures and so forth once learned are, like any physical activity, remarkably resistant to change and constitute not only the essential component of personal identity but of social and cultural identity as well. Furthermore, movement and other physical styles are in any society imbued with symbolic meaning with the result that how we use and move our bodies is inevitably the occasion for the transmission of all sorts and various levels of socio-cultural information including, most importantly, those meanings which exceed the limits of verbal language. (“Dance, Gender and Culture” 1993:6)

Aunque el autor no hace referencia explícita ni al género ni a la danza, los lenguajes no verbales encierran un alto significado simbólico de género, lo que ha conducido a que “[d]ance scholars have long realized that movement in dance, like all other culturally learned and constructed behavior, is culturally gendered” (Shay and Sellers-Young, 2003:22). En esta edificación de los géneros se utilizarán algunas prácticas corporales como las que enumera Polhemus (muscular tonus, stance, basic movement styles, gestures) y otras que, construídas asimismo sobre el cuerpo, son más externas como el peinado, maquillaje o vestuario (Reed, 1998:516). Aunque las segundas son relevantes y habrán de ser tenidas en cuenta, me referiré únicamente a las primeras por estar más relacionadas con el contenido de mi investigación. Así, expondré de manera general los rasgos de fisicalidad que utiliza la danza – las danzas – para marcar las normas de masculinidad y feminidad. En el capítulo siguiente analizaré dichos rasgos constructores de la identidad de género femenino en la modalidad de la danza del vientre.

Como he apuntado, en la literatura consultada no he encontrado ningún estudio exhaustivo que describa los componentes físicos – movimientos, gestos, expresividad, posturas, modos de caminar, desplazamientos, mostración y apertura corporal, articulación, posición o inclinaciones de miembros, torsiones, etc. – utilizados en un tipo determinado de danza para la construcción de los géneros, ni siquiera en las modalidades clásica y contemporánea cuyo corpus es mucho más numeroso que en otras especialidades de danza. Únicamente Eva Ordóñez Flores, en un artículo titulado “La perpetua reinención de la identidad de géneros en el baile flamenco” (2011) realiza un

análisis de la representación de la feminidad y la masculinidad en el flamenco que contempla la distinta asignación de palos a uno y otro sexo. Comenta, por ejemplo, cómo la farruca es un palo que no suelen bailar las mujeres (23), e incluye un apartado, “Las plásticas masculina y femenina” (24-26), que presta atención a la corporeidad donde describe la semiótica de género de los movimientos de cadera, el distinto rango de articulación corporal en función del sexo o los braceos, por citar algunos. Con respecto al resto de los textos de referencia, sí mencionan distintos elementos que aportan significados de género, como el vestuario, las relaciones entre los participantes masculinos y femeninos en una danza, o el “marriage plot” de Sally Banes<sup>61</sup>; sin embargo, salvo algún comentario como el que reproduzco en la siguiente cita, que refrenda mi tesis de la descorporización en el ballet, no he encontrado ninguna publicación que relacione fisicalidad dancística y género de manera sólida:

The near-impossibility of walking, running, and balancing on the very tips of the toes makes the ease with which the ballet dancer moves seem miraculous, even magical; standing on pointe effects in the spectator an extraordinary awareness of an equilibrium that seems superhuman, buoyed by grace. And moving quickly on pointe creates the impression of an ethereal, immaterial body in flight, calling up images of angels and other holy spirits (though of course pointe work has also been used in the service of unholy spirits, such as the vampire-like Wilis in *Giselle*). (Banes, 2007c:308-309)

A falta, pues, de un marco metodológico establecido que permita acometer el análisis que persigo en esta investigación, me serviré inicialmente de los tres parámetros que utiliza Ann Daly en su estudio de la posición subordinada de la bailarina desde una perspectiva de género, “The Balanchine Woman” (1987). Aunque su descripción se circunscribe a la obra *The four temperaments* del coreógrafo ruso Balanchine, el tratarse de una pieza inscrita dentro de la modalidad clásica nos avala ante su uso, pues “[t]his institutional support means that ballet’s ideas and practices gain cultural power, a power which attaches to the concepts of gender it defines” (Novack, 1993:39; la cursiva es mía). Por lo tanto, si bien la fisicalidad de los géneros en la danza clásica no es la única posible ni siquiera en esta modalidad, como muestran los interesantes trabajos de Karole

---

<sup>61</sup> Este concepto desarrollado por Sally Banes (2005:5) es de gran utilidad para entender la adscripción a la heterosexualidad obligatoria que a su juicio existe en las modalidades clásica y contemporánea.

Armitage (Banes, 2007; Hanna, 1998) o de Les Ballets Trockadero de Montecarlo ([www.trockadero.org](http://www.trockadero.org)) que desafían los postulados hegemónicos actuando dentro de la propia disciplina, la posición privilegiada del ballet nos permite utilizar los parámetros de Daly como un punto de partida adecuado para describir en términos muy amplios los rasgos más significativos en la construcción de fisicalidades de género en un contexto dancístico occidental. Aunque, como resulta obvio, la concreción de los rasgos variará en función de la modalidad analizada (por ejemplo, la encarnación de la feminidad en el tango diferirá sustancialmente de la del hip-hop) sí podemos identificar un cierto número de características comunes aplicables a diferentes estilos.

Por lo aquí expuesto, mi punto de partida se encuentra en la siguiente frase: “But if *pointe work*, *support systems* and *weight deployment* were shared among individuals rather than *divided between genders*, the form would no longer be classical ballet” (Daly, 1987:17; las cursivas son mías) donde concreta los tres aspectos que, a su juicio, dividen los géneros en la danza clásica: el uso de las puntas, quién se encarga del sorporte del otro miembro de la pareja y cómo se utiliza el peso, aspecto este último esencial para conseguir un funcionamiento autónomo del cuerpo, como veremos en el siguiente capítulo. Luego con estos tres parámetros daré forma a un sencillo marco metodológico que permita comenzar a comprender la encarnación de los géneros en las danzas. Con respecto al primero, que Daly define como “las puntas” – pero que habremos de ampliar a la elevación del pie para poder incluir más estilos – son exclusivamente femeninas en el ballet clásico más tradicional; se introdujeron en la década de 1830 “when [dancer] Marie Taglioni established a foothold for women, employing the toe dance as an essential element of ballet.” (Hanna, 1987:26) decisión que, a juicio de Hanna, garantizaba la presencia de mujeres en el escenario al conseguir eclipsar la supremacía masculina a través de esta innovación técnica; al tiempo, contribuyeron a la creación de todo un catálogo de personajes etéreos, fantásticos y pertenecientes a otros mundos que pueblan los ballets románticos surgidos en torno a esas fechas (Banes, 2005; Foster, 2005b) a través de la máxima reducción del contacto de las bailarinas con el suelo. Aunque como la propia Daly afirma no existe ninguna imposibilidad física para que los hombres bailen en puntas – como demuestran los bailarines de Les Ballets Trockadero de Montecarlo –



su utilización es un claro marcador de género que transmite un significativo contenido de inestabilidad y, por tanto, de necesidad de apoyo pues “[p]ointe work often frames the ballerina as needy of her partner’s help” (Daly, 1987:16). Si bien no es mi intención negar el virtuosismo, la dificultad y la fuerza necesaria para bailar en puntas, sí quiero poner de manifiesto que su uso debilita la manera de estar en el escenario frente a la posición de asentamiento y control que otorga el trabajo sobre la planta del pie. Luego en función de la elevación del pie, contaremos con personajes más autónomos o, por el contrario, más dependientes y necesitados de apoyos. En las construcciones normativas las mujeres bailan con los pies en constante elevación, bien a través de las puntas o de los tacones<sup>62</sup>. De este modo, entroncamos con el parámetro del soporte, que, como es de suponer, para estar en consonancia con los mandatos de género tradicionales que construyen a las mujeres como dependientes, las modalidades normativas otorgan a los varones la función de sujetar, elevar, dirigir y ayudar a sus parejas femeninas. Finalmente, en lo que se refiere a la utilización y organización del peso existe otra clara diferenciación por sexos; aunque Daly no lo explicita en el artículo y por consiguiente debemos extraerlo de sus comentarios, los hombres suelen mantener el peso corporal más cercano al eje vertical, mientras que las transferencias de peso fuera de este eje suelen estar reservadas a las mujeres. La diferencia entre estas dos posibilidades, en el eje vertical o fuera de él, se traduce en términos de estabilidad y, por tanto, de control de la postura, del movimiento y de la presencia escénica; al mismo tiempo, el salirse o no del eje conlleva una diferente expresividad, de manera que, al igual que en otros discursos, el rango expresivo femenino será más amplio que el masculino, pues a las mujeres se les permite una mayor articulación y una mayor sinuosidad que a los hombres.

En los comentarios de los vídeos que se ofrecen a continuación se puede comprobar cómo se construye el género normativo a través del cuerpo en diferentes modalidades de danza. En la elección de los ejemplos he utilizado el canal online de vídeos [www.youtube.com](http://www.youtube.com) que garantiza un alto grado de accesibilidad y visionado desde cualquier dispositivo que disponga de conexión a internet. Debido a la multiplicidad de

---

<sup>62</sup> En el flamenco, donde los hombres también usan tacones, estos son más anchos y bajos que los de las mujeres y cuentan con la posibilidad de usar botines que sujetan el tobillo aportando mayor sujeción y estabilidad al pie. Ver [www.begonacervera.com](http://www.begonacervera.com).

estilos y variedades dentro de cada modalidad y a una falta de conocimiento exhaustivo de cada una de ellas por mi parte, he utilizado los siguientes criterios de selección: que se trate de danzas que forman parte de nuestro entorno cultural más inmediato y reconocible; que la grabación corresponda a una representación con función escénica; que la pieza no forme parte de otro relato (una película, un documental), sino que se trate de una grabación de una actuación, al margen de cuál sea el contexto donde ésta tuvo lugar (concurso, programa de televisión, actuación en un local); que la interpretación denote un cierto grado de experiencia por parte de sus ejecutantes; que la duración no sea muy larga, no mucho más allá de tres minutos, a ser posible menos, y finalmente que se encuentre entre las diez primeras respuestas que el canal haya ofrecido a mi criterio de búsqueda. El principio general que aúna estos criterios consiste en obtener una muestra lo más cercana posible a la que encontraría cualquier persona sin conocimiento específico en la materia. Un conocimiento profundo de las danzas aquí mostradas con toda seguridad nos permitiría localizar ejemplos de construcción corporal del género menos normativos, que es precisamente lo que he querido evitar. Mi propósito es mostrar cómo una construcción que responda a los parámetros hegemónicos, en cualquier modalidad elegida al azar, es fácilmente localizable por cualquier usuario o usuaria del canal. En cuanto a las modalidades me he decantado por tres estilos diferentes de bailes en pareja, rock and roll, salsa y dance sports, por una muestra de una bailaora y un bailar de flamenco y por dos ejemplos de hip-hop, uno interpretado por chicas y otro por chicos. El interés de los bailes de pareja reside en que además de mostrar una clara diferencia de fisicalidad por razón de sexo, resultan razonablemente populares entre el público general y son de las pocas modalidades dancísticas a donde los varones se acercan con cierta facilidad. La opción por el flamenco responde a que es considerado el epítome de las danzas en España y la modalidad que nos representa más allá de nuestras fronteras, a lo que se debe añadir que encuentro rasgos similares entre esta danza y la que es objeto de mi análisis. En último lugar he incluido una danza urbana y contemporánea, el hip-hop, donde inicialmente no existe una técnica ni una fisicalidad específica y diferenciada para los hombres y otra para las

mujeres, como ocurre en el resto de ejemplos aquí incluidos<sup>63</sup>; aunque no me corresponde analizar los motivos que permiten la equiparación de sexos en esta modalidad, puede deberse a que nacida como danza urbana masculina (Banes 1994), cuando las chicas se incorporan imitan el estilo de los chicos, una práctica bastante aceptada, al igual que en otros ámbitos socio-culturales donde las mujeres se incorporan a ámbitos masculinizados, en sociedades occidentales contemporáneas. Probablemente esta equiparación no habría tenido lugar si el origen de la danza hubiera sido femenino. Finalmente podremos comprobar cómo en todos los ejemplos la vestimenta masculina siempre es más sobria que la femenina y orientada a cubrir y disimular casi por completo el cuerpo de los hombres, dejando a la vista únicamente la cabeza y las manos, salvo en la salsa, donde suelen descubrir parcialmente el pecho. En el caso de las mujeres el diseño de la indumentaria contribuye a una mayor mostración del cuerpo de las bailarinas, bien porque se cubre menos de tela, porque se ajusta más o se dan ambos rasgos de manera simultánea.

### Bailes de pareja

Rock & Roll, Gabriel y Centurión (2013)	Salsa, Adrián y Anita (2018)	Vals, World Dance Sport Federation (2015)
		
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=oB5-pgBtWPI">https://www.youtube.com/watch?v=oB5-pgBtWPI</a>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=BZAHn-fJZMw">https://www.youtube.com/watch?v=BZAHn-fJZMw</a>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=B1C-oc3JNWQ">https://www.youtube.com/watch?v=B1C-oc3JNWQ</a>

En líneas generales podemos observar cómo se representa la normativa de género utilizando los tres parámetros de Daly. En lo que concierne a la elevación del talón, comprobamos cómo las tres artistas bailan en tacones, mientras que sus parejas masculinas lo hacen en zapato plano. Con respecto al modo de sujeción o apoyo a la pareja, es el hombre quien dirige los movimientos de la mujer en los tres ejemplos, aunque la ejecución varía de uno a otro. En el caso del rock and roll, que permite una cierta amplitud de distanciamiento entre los dos miembros de la pareja, es la mujer quien

<sup>63</sup> Agradezco esta información a Irene Fernández (Pire), profesora, bailarina y coreógrafa de Hip-Hop.

realiza los desplazamientos desde un punto marcado por el hombre, que controla la tracción de su pareja a la que acerca o aleja con un movimiento de retención o extensión del brazo con el que la sujeta. Si nos imagináramos a la pareja bailando en un círculo, ella ocuparía el perímetro y él la posición central a la que conduce o de la que distancia a su pareja. Esta conjunción de fuerzas obtiene como resultado que Analía despliega un rango más amplio de expresividad y lucimiento, mientras que a Gabriel se le otorga el control sobre la ejecución. En el caso de la salsa, ejemplificada por los varias veces campeones del mundo de la modalidad, Adrián y Anita, a pesar de que desde el minuto 1'25" al 2'05" realizan la misma secuencia coreográfica, lo que equipara en cierta medida su actuación, está claro desde el comienzo de la misma quién soportará mayor peso expresivo y quién ostentará mayor control. A diferencia del ejemplo anterior, la amplitud de desplazamiento es similar para ambos miembros de la pareja, sin embargo, las acrobacias y elevaciones son ejecutadas por Anita con la ayuda o el apoyo de Adrián, mientras que en los giros, él sólo los realiza o separado de ella o como parte de una secuencia en la que giran alternativamente sin necesidad de apoyo; de hecho en los giros existe una clara diferencia por sexos, pues mientras que ambos realizan este movimiento de manera independiente o como parte de una secuencia en la que se alternan primero uno y luego otro, sólo ella efectúa varios giros aparentemente sostenida y ayudada por él (0'50" – 0'57"), y al igual que en el primer ejemplo en las ocasiones en las que mantienen las manos unidas para bailar, él mantiene la posición más central mientras que ella se ubica en la más perimetral e igualmente corresponde a Adrián ejercer el movimiento de tracción para acercar o alejar de él a la bailarina. En el ejemplo del vals, que es uno de los tipos de baile que se ejecuta en las competiciones de dance sports, el sorporte está claramente ejecutado por la parte masculina de la pareja que mantiene su mano derecha sobre la mitad de la espalda de ella marcando así la sujeción y la dirección hacia de los desplazamientos. En cuanto al peso, en los tres ejemplos los hombres realizan menos transferencias y éstas son más estables por los motivos explicados anteriormente: bailar en plano, ocupar la posición más central y más centrada, no realizar acrobacias. En el caso de las mujeres, por las razones contrarias, realizarán muchas más transferencias de peso y en posiciones de menor estabilidad. Finalmente, he de añadir que en los tres casos las mujeres tienden en mucha mayor medida a ocupar las diagonales bien a través de la

elevación o colocación de piernas y brazos, que es muy evidente en el caso de la salsa, bien por la salida de eje del tronco, lo cual es perfectamente perceptible en el caso del vals, o por la inclinación de la cabeza; en el caso de los hombres la ocupación del espacio se mantiene más cercana al eje vertical con alguna excepción en el caso de las piernas o los brazos que excepcionalmente pueden lanzarse brevemente hacia una diagonal. Esta característica del escorzo femenino contribuye a la sensación de inestabilidad, a dotar a las bailarinas de un mayor rango expresivo y a incrementar la dificultad y el riesgo físico de sus ejecuciones.

### Flamenco<sup>64</sup>

Eva la Yerbabuena (Yerbabuena 2017a) <sup>65</sup>	Manuel el Carpeta (Carpeta 2017)
	
<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=jy1ZL5zNC48">https://www.youtube.com/watch?v=jy1ZL5zNC48</a></p>	<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=sFIFTnqlucY">https://www.youtube.com/watch?v=sFIFTnqlucY</a></p>



El flamenco presenta las mismas características comentadas en los casos anteriores, salvo la responsabilidad en las sujeciones y apoyos al no tratarse de bailes en pareja. En los ejemplos elegidos se observan diferencias corporales evidentes en el trabajo del torso, brazos y cabeza con las mujeres más alejadas del eje vertical y los hombres más ubicados en él. A las mujeres se les permite una mayor ubicación en la diagonal o la búsqueda del escorzo, mientras que los hombres han de mantener una posición más clásica y recta. En el flamenco las mujeres pueden desplazar las caderas hacia los lados, o buscando las diagonales, mientras que el torso masculino se muestra contenido y rívido hasta debajo de las caderas, lo que obliga a hacer descansar un mayor peso de la ejecución sobre el

<sup>64</sup> Agradezco a Ana Menéndez Rodríguez, amplia conocedora del flamenco como aficionada, su consejo acerca de los artistas que mejor pudieran ejemplificar una construcción normativa de los géneros en este estilo.

<sup>65</sup> Ver también Yerbabuena 2017b, donde la bailaora despliega una actuación mucho más “masculina” que en el ejemplo aquí mostrado. Quizá esta adopción de rasgos “masculinizantes” en las mujeres que bailan flamenco esté más permitida socialmente que lo contrario.

trabajo de pies, dando la sensación de una mayor energía y potencia a la interpretación masculina. Finalmente en esta modalidad se observa una clara diferencia entre los sexos en el trabajo de brazos; en los hombres el brazo se lleva poco articulado y con las palmas de las manos más abiertas mientras que en las mujeres el brazo se puede articular a la altura del codo redondeándolo y además se cuenta con el floreo de las manos, que es un rasgo esencial del flamenco. Si tomamos una impresión general de ambas interpretaciones, en el caso de la bailaora se percibe una mayor fluidez corporal y un mayor redondeo, mientras que en el caso del bailar la impresión es de una mayor angulación de los miembros y más sequedad en los movimientos.

### Hip-Hop

Warning Girls. Hip Hop Dance #2. (Warning Girls 2016)	[East2West3 Academy] Boys Hip Hop Intro Choreography (Nelson 2014)
	
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=XcP6bpSTbJY">https://www.youtube.com/watch?v=XcP6bpSTbJY</a>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=UlqmBiSIZRU">https://www.youtube.com/watch?v=UlqmBiSIZRU</a>

Como vemos, en el caso del hip-hop las diferencias de género son mucho menos apreciables corporalmente. Quizás en algunos casos las chicas ondulan las caderas de forma más acentuada que los chicos o éstos realizan más acrobacias, pero en líneas generales la fisicalidad es bastante equivalente para unos y otras. Sí he de puntualizar que en el proceso de búsqueda he encontrado algún ejemplo de hip-hop en dúo heterosexual que parece reproducir en mayor medida la normativa de género y donde ambos miembros de la pareja parecen acentuar las diferencias por sexo de manera más explícita que en los casos aquí mostrados. Desconozco si se trata de casos puntuales o de una tendencia habitual dentro de la disciplina.

Para finalizar, sólo me resta apuntar que si un estudio feminista de la danza ha de prestar atención a su capacidad para producir géneros normativos, más atención habrá de prestar a su capacidad para subvertirlos, algo sobre lo que Sally Banes ya llamó la atención a mediados de la década de 1990: “I do not want to deny that dancing bodies may at times reflect the way things are, but I want to emphasize that they *also* have the potential to effect change” (1994:44; cursiva en el original). Aunque el matiz “at times” a mi juicio resulta poco ajustado a la realidad, no tanto porque no existan creaciones alternativas sino por la dificultad que tienen de situarse en un lugar de preeminencia social, la posibilidad transgresora de la danza permite crear corporeidades múltiples en la línea enunciada por Gatens, comentada con anterioridad, que contribuyan a desestabilizar el restrictivo sistema patriarcal que concibe un único modelo. Esta capacidad es esencial para el feminismo por las múltiples líneas de apertura que ofrece, algo sobre lo que advierte Ann Cooper Albright en un artículo titulado “Open Bodies. (X)changes of Identity in Capoeira and Contact Improvisation” del que he extraído la siguiente cita por su relación directa con el objetivo de mi investigación:

As a feminist, I realize that bodies are deeply constructed by cultural attitudes and economic conditions. As a dancer, I am aware that bodies can also be physically retrained and consciously retheorized: that nonverbal behaviour plays a significant role in negotiating identity politics. How we approach, walk, talk, and dance with one another means a lot. (2013b:219)

Luego la capacidad de reconfigurar el significado cultural del cuerpo a través de su entrenamiento dancístico es un valioso ejercicio para oponerse a los dictados culturales de género y para la obtención de imágenes alternativas que ayuden, si no a neutralizar, al menos a mitigar las imposiciones culturales sobre el cuerpo de las mujeres – y de los hombres – contrarrestando los imperativos de belleza y pasividad a través de la actividad, la sensación del logro y el bienestar. La capacidad de la danza para influir en las subjetividades, que como llevamos afirmando a lo largo de todo este trabajo se construyen primordialmente en relación al género, será analizada en el siguiente capítulo donde me centraré en la modalidad conocida como “danza del vientre” por las posibilidades que ofrece en relación al re-entrenamiento y la re-teorización positiva de la corporeidad femenina en Occidente.

## 4. DANZA EN EL CUERPO



Este capítulo se centrará en analizar cómo se traslada la construcción sociocultural de los cuerpos al ámbito de la danza del vientre en un contexto occidental, prestando atención al tipo de fisicalidad femenina que se construye en esta modalidad dancística. La elección de este estudio de caso responde a las posibilidades que puede brindar para evadir las imposiciones socioculturales que transmiten los discursos de poder sobre los cuerpos de las mujeres. Un análisis de la fisicalidad masculina en esta parcela también ofrecería resultados valiosos, pues la propuesta corpórea para los hombres se aparta diametralmente de la norma hegemónica de masculinidad occidental. Sin embargo, esta tarea excedería los objetivos de mi trabajo, pues, a pesar de que “cuerpo” y “masculinidad” mantienen una relación malsana que necesita de una profunda reflexión teórica desde el punto de vista del género, los hombres aún no sufren las consecuencias físicas, psicológicas y sociales derivadas del control corporal que soportan las mujeres; por ese motivo he restringido mi análisis a la vertiente femenina de la danza. Conviene precisar desde el inicio que en un contexto occidental contemporáneo la expresión *danza del vientre*, o cualquiera de sus variantes (*raqs sharki* [y sus diferentes gráficas], danza oriental, danza árabe, danza del este, danza egipcia, *bellydance*), ha devenido en una suerte de término genérico para englobar a una amplia diversidad de bailes o danzas (Shay y Sellers-Young, 2005b)<sup>66</sup>; tanto es así, que Caitlin McDonald se refiere a esta realidad utilizando el término “paraguas” para explicar el carácter inclusivo de la expresión *danza del vientre* (2010:67). En este amplio inventario se incluyen el *raks al assaya* o *danza del bastón*; el *dabke*, que es una danza folklórica originaria de Palestina, Líbano y Siria; la *melaya* originaria de la zona de Alejandría, que se baila con una especie de mantón; el *baladi* o danza del pueblo, donde la improvisación adquiere una especial relevancia y ha de bailarse con un traje de una sola pieza; el *shaabi* o danza de la calle, y su versión contemporánea el *street shaabi*, que incorpora motivos de las danzas urbanas occidentales; los *mejancés* o *rutinas orientales* que en una misma pieza unen diferentes ritmos y estilos; el *khaleegy*, danza tradicional del Golfo Pérsico que se baila con una túnica profusamente bordada; el *andalusí*, que recrea las danzas de corte bailadas en la

---

<sup>66</sup> Stavros Karayanni ofrece una profusa y bien razonada explicación de los distintos términos utilizados para denominar esta danza, con las luces y sombras de cada uno de ellos (2014: 25-29). Ver también Buonaventura 2010, Kraus 2017 y Shay y Sellers-Young 2003.

Península Ibérica en tiempos de la ocupación musulmana; el *tabla solo*, que consiste en una improvisación donde la bailarina reproduce con su cuerpo los sonidos de la percusión; el *giro sufí* en sus versiones adaptadas al escenario y a la intención de producir espectáculo; lo que se conoce como *oriental moderno*, donde se mantiene una corporeidad que se identifica como árabe pero que utiliza músicas u otros motivos más contemporáneos; las fantasías orientales con elementos (velo, alas de Isis, candelabros, velas, cintas, vel pois, abanicos); las danzas que se engloban dentro del estilo popularizado por Mahmoud Reda, coreógrafo que innovó las danzas egipcias tras la época colonial, y que reciben la denominación de *estilo Reda*; la *fusión tribal*, que mezcla elementos provenientes de la danza del vientre con las danzas urbanas contemporáneas ofreciendo una estética de tribu; el *ATS* o *American Tribal Style*, que es un intento de volver a una versión más étnica de la danza; las fusiones con otros estilos (flamenco, tango o salsa oriental, percusamba o bellysamba); y así sucesivamente en una larga lista de tipos de baile que no cesa de modificarse con incorporaciones, eliminaciones o variaciones sobre los ya existentes. De este modo, un Festival de Danza del Vientre, que concentra en un mismo espacio y en un corto tiempo eventos que van desde las actuaciones o galas y los talleres prácticos y teóricos sobre danza, hasta los desfiles o bazares para la venta de indumentaria y accesorios, pasando por talleres de maquillaje, puede albergar alguno o todos los bailes enunciados con anterioridad o cualquier otra innovación de corte moderno o de rescate de danzas más tradicionales que aún no hayan sido incorporadas al repertorio<sup>67</sup>.

Ante este estado de cosas, resulta complejo definir con exactitud en qué consiste la danza del vientre. Los únicos elementos de confluencia entre las modalidades antes referidas son, o bien la identificación con una procedencia árabe o del Este, o bien una gramática corporal centrada en la ondulación, los golpes y las vibraciones de o con

---

<sup>67</sup> El 12 de febrero de 2018 la organizadora del festival Egipto en Barcelona, Munique Neith, ilustra con el siguiente comentario una fotografía de la bailarina Yulinanna Voronina que estuvo acompañada en el escenario por otras tres bailarinas que portaban cabezas de muñecas gigantes: "Gracias Yulianna Voronina por traer este número a nuestro festival. Me encantó tu creatividad y profesionalidad. Me encantó tener a las Bratz bellydancers en la gala internacional. Y recibí [sic] muchos mensajes de personas del público diciendo que les encantó! La danza oriental necesita más que shimmys y movimientos perfectos, necesita también *creatividad* y *entretenimiento* para sorprender al público y lo has logrado, mi dulce Yulianna Voronina!!!". (Neith 2018. 12 de febrero, 15 horas 11 minutos; la cursiva es mía).

diferentes partes del cuerpo, que se aparta de los principios occidentales de rigidez y contención explicados en los capítulos anteriores de este trabajo. Ninguno de estos dos elementos consigue, sin embargo, delimitar un ámbito bien definido; el primero porque resulta complicado definir el término Este incluso geográficamente, y tanto la noción de oriente como la de arabidad responden más a construcciones occidentales que a realidades concretas. El segundo rasgo resultaría difuso porque esta gramática corporal es común a otras danzas como el *Bollywood*, el *kathak* o el *bharatanatyam* de procedencia india, las danzas de la Polinesia, las danzas africanas e incluso algunas danzas originarias de América del Sur. Esto conduce a que, en ocasiones, el paraguas de la danza del vientre incluya alguna de estas modalidades, resultando en una dispersión aún mayor. Esta amplia variedad podría, por tanto, complicar la delimitación de un objeto de estudio concreto y bien definido, tarea esencial para acometer el análisis posterior. Con el fin de resolver este conflicto en el punto de partida, he utilizado la clasificación propuesta por Barbara Sellers-Young en la introducción al volumen del que es coeditora, *Belly Dance Around the World. New Communities, Performance and Identity* (2013) debido a que ofrece un marco metodológico muy sencillo y apropiado para insertar las distintas variantes de esta modalidad dancística:

[T]here is the solo improvisational form of North Africa and the Middle East and related diaspora often referred to as *raqs sharqi* that is part of family celebrations; and, there is a separate form, *belly dance*, that has evolved from the movement vocabulary of the North Africa and the Middle East, but which has evolved a performative mode that is distinct from its site of origin. (2013:14; las cursivas son mías)

Aunque a priori pueda parecer que la clasificación de Sellers-Young no deshace la confusión debido a que utiliza el término *belly dance* para referirse a un “performative mode” genérico que actuaría a modo de cajón de sastre, la utilización del matiz “movement vocabulary” consigue acotar corporalmente mi objeto de estudio en una línea coherente con lo explicado en los capítulos anteriores. El uso de “raqs sharki” para referirse a la danza “original” (concepto éste de la originalidad no exento de complicaciones, como veremos) y de “belly dance” para las versiones contemporáneas resulta adecuado desde un punto de vista metodológico porque enmarca dos escenarios claramente diferenciados: contaríamos, por un lado, con el *raqs sharki* para referirnos a

los bailes improvisados interpretados por una bailarina en un contexto social (boda u otro tipo de celebración) y, por otro, con el *belly dance*, que supone la evolución contemporánea del anterior y se caracteriza principalmente por la ejecución de bailes no improvisados (salvo excepciones), interpretados por una bailarina sola o por un conjunto de bailarinas, en un contexto escénico. Para el objetivo que persigue esta investigación el nexo de unión entre *raqs sharki* y *belly dance* (o *danza del vientre*) se encuentra en el “movement vocabulary” que ambos comparten, pues aunque la distancia que los separa cada vez es mayor, se puede precisar un objeto de estudio concreto ateniéndonos a este criterio.

Así, el *belly dance* o *danza del vientre* que se analizará en este capítulo se refiere a aquellas representaciones escénicas contemporáneas que, emanadas de las danzas improvisadas ejecutadas por una bailarina de procedencia árabe, mantienen una gramática corporal articulada y fluída; dentro de sus rasgos característicos se encuentran, por un lado, las ondulaciones, golpes y vibraciones que se ejecutan en diferentes partes del cuerpo y, por otro, la capacidad de movilizar diferentes segmentos corporales aisladamente unos de otros. Ambos rasgos confieren a las bailarinas una amplitud articuladora y un control corporal que suelen resultar atractivos y sorprendentes para las audiencias occidentales, cuyas miradas no están entrenadas en estas variedades cinéticas. Esto nos permite reducir la enumeración anterior a los siguientes bailes: el *baladi*, los *mejancés*, el *tabla solo*, también denominado *solo de percusión*, el *oriental moderno*, las fantasías orientales con elementos (velo, alas de Isis, candelabros, velas, cintas, vel pois, abanicos), el *shaabi* y las fusiones con otras danzas<sup>68</sup>. En aras de la claridad metodológica he decidido eliminar las danzas más floklóricas (*bastón*, *khaleegy*, *dabke*, *melaya*, *giro sufí*,) el *estilo Reda* y el *street shaabi* por tratarse de innovaciones contemporáneas que surgen en territorio egipcio no occidental; el *ATS* y la *fusión tribal* porque son dos creaciones occidentales contemporáneas que intentan diferenciarse del *belly dance*, y el *andalusí* porque surgió en el territorio de la Península Ibérica conocido como “Al-Andalus” en época medieval.

---



<sup>68</sup> “Tabla” (en árabe *طبل*) es el nombre que recibe un instrumento de percusión, también denominado “darbuka”. Consiste en un tambor de un solo parche con forma de copa que se sujeta entre el brazo y el costado del cuerpo del percusionista de forma que las manos quedan libres. A diferencia de otros instrumentos parecidos, la darbuka no se apoya en el suelo.

Las modalidades seleccionadas para constituir mi objeto de estudio comparten la relevante característica de que, en mayor o menor medida, el cuerpo no sólo es el instrumento de la danza, como veíamos en los capítulos anteriores, sino que también es su espacio. Para la ejecución de estos bailes la bailarina ha de articular, en algún momento, distintas partes o zonas de su cuerpo de manera que encajen con los sonidos de la música. El objetivo de esta gramática corporal consiste en transmitir la sensación de que es el propio cuerpo el que produce los sonidos. El número de movimientos corporales que se encajan con un sonido exacto de la pieza musical variará de un baile a otro; así en un *tabla solo* la articulación sonora del cuerpo constituye el rasgo más característico, mientras que en un *mejancé* o en una fantasía con velo se otorga más importancia a los desplazamientos por el escenario o al manejo del elemento. Estos dos últimos rasgos, como veremos, conducirán a una importante reducción de articulaciones corpóreas que irá acercando la danza del vientre a estilos más adaptados al gusto occidental. En los vídeos que se señalan a continuación se puede apreciar el excelente trabajo corporal de las dos artistas elegidas. En el primero, la taiwanesa Alida Lin (Lin 2017) realiza una improvisación sin música en directo dividida en dos partes: una primera hasta el minuto 2'26" más intimista donde muestra una actitud más introspectiva con gran acentuación técnica de los movimientos; en la segunda parte, cambia la actitud para iniciar un diálogo con el público al que mira por primera vez y modifica la manera de bailar desplegando una gestualidad más alegre, con mayor número de desplazamientos y giros, y menos recreación sobre la técnica corporal<sup>69</sup>. Resulta especialmente relevante para este trabajo el movimiento que realiza en el minuto 1'32", repetido en el 1'35", debido a que existe un total acoplamiento entre la producción del sonido y la articulación corpórea. En la ejecución de Lin se puede comprobar cómo parece ser el propio cuerpo el que emite el sonido. En el segundo vídeo (Abdou 2009) la bailarina egipcia Fifi Abdou realiza una improvisación con orquesta en directo ante un público que presumimos es árabe, porque espontáneamente rompe a cantar cuando la actuación está llegando a su fin. El carácter de la improvisación de Abdou es intimista, muy concentrada en sí misma y otorgando prácticamente todo el protagonismo a la zona abdominal de su cuerpo. A

---

<sup>69</sup> Quiero agradecer a la bailarina asturiana Carmen Fanjul Belloso que me haya proporcionado la referencia sobre Alida Lin, artista a la que no conocía.

diferencia de la anterior, apenas realiza desplazamientos, sino que ubica su ejecución en un diámetro muy reducido, pues, como he avanzado, el escenario de la danza es su propio cuerpo. Esta manera de bailar no precisa de elementos distractores de su corporeidad que sí hemos visto en el primer ejemplo, como pueden ser los movimientos de brazos, los golpes de cabeza para llamar la atención sobre el cabello, los giros, cambrés o cambios de peso, o los desplazamientos. Así, aunque ambas interpretaciones presentan elementos comunes, existen claras diferencias entre ellas que serán comentadas más adelante con el fin de explicar el proceso evolutivo que ha conducido el inicial *raqs sharki*, estilo al que Abdou se aproxima más, al contemporáneo *belly dance* interpretado por Lin.

<i>Improvisation. Mahad el Amar (Lin 2017)</i>	<i>Fifi Abdo's Lessa Fakir – Oriental Dance (Abdou 2009)</i>
	
<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=rpzhB1XRkxY">https://www.youtube.com/watch?v=rpzhB1XRkxY</a></p>	<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=AG-cqek5EOw">https://www.youtube.com/watch?v=AG-cqek5EOw</a></p>

Estos dos primeros ejemplos ofrecen un primer acercamiento a una gramática corporal radicalmente diferenciada de la occidental que suele ser habitualmente interpretada de forma reduccionista como un meneo de hombros o caderas. Antes de adentrarme en una explicación más detallada acerca de este lenguaje del cuerpo, que tanto sorprende por sus múltiples y variadas articulaciones, quisiera comentar brevemente un rasgo esencial de esta danza que se aprecia en la pieza interpretada por Fifi Abdou y en menor medida en la coreografía de Alida Lin: la improvisación. Como se ha visto en la categorización que hace Barbara Sellers-Young, la improvisación es el elemento constitutivo del *raqs sharki*, y en relación con mi investigación resulta esencial

para la construcción de una feminidad empoderada y asertiva. Una interpretación improvisada, a diferencia de una coreografiada, permite a la bailarina decidir qué quiere bailar, cuándo y cómo; si, además, la actuación es con música en directo, la interpretación dancística precede a la musical, de tal modo que la percusión o la orquesta ha de adaptarse y seguir la motilidad de la bailarina. Anticipando un análisis más detallado sobre las improvisaciones y cómo se han modificado en la evolución del *raqs sharki* al *belly dance*, en los vídeos ofrecidos a continuación se observa la acción directora de la bailarina sobre la evolución de la danza y de la música<sup>70</sup>. En el primero (Kamel 2017), la bailarina egipcia Randa Kamel detiene su interpretación en dos momentos: en el minuto 1'25" y nuevamente en el 1'49" porque, como parece deducirse de su gestualidad, reprueba la ejecución del acordeonista. Una vez que efectúa el segundo corte, no reanuda la danza hasta el minuto 2'12", es decir, la bailarina está parada en el escenario durante veintitrés segundos dialogando y dando indicaciones al acordeonista. Esta manera de bailar resulta contraria a los estándares de representación escénica occidental donde una interrupción así se interpretaría en términos de escasa profesionalidad y mala ejecución. Finalmente, cuando en el minuto 2'40" el músico parece haber comprendido sus indicaciones, Randa se vuelve hacia él y le felicita. La protagonista del segundo vídeo (Nesma 2015) es la bailarina española Nesma, formada en Egipto donde también ha bailado profesionalmente, llegando incluso a integrarse en la formación liderada por Mahmoud Reda, la *Reda Troupe*. En el momento en que decide acabar su interpretación, Nesma efectúa un giro de 360º con el que indica al acordeonista que marque el final de la pieza, lo que parece deducirse de la expresión facial de asentimiento por parte del músico. Como ponen de manifiesto los dos ejemplos, esta manera de actuar resulta a veces difícil de comprender en un contexto occidental, de ahí que se vea en contadas ocasiones. El público está acostumbrado a que la música preceda a la interpretación, que además es coreografiada, de ahí que la manera en que se gestionan las improvisaciones constituirá un elemento esencial en las modificaciones

---

<sup>70</sup> Agradezco al percusionista Mohamed el Sayed que me explicara cómo se pactan las indicaciones entre músico y bailarina en las improvisaciones, de tal modo que cuanto más relación haya entre ambos, más sencilla resulta la ejecución de las dos partes.

que han afectado al *raqs sharki* desde sus primeras representaciones en Europa y en Estados Unidos<sup>71</sup>.



Este pequeño adelanto permite atisbar que la danza del vientre constituye un espacio de trabajo corporal que contribuye a enfrentarse a las imposiciones que dicta el modelo hegemónico en Occidente sobre los cuerpos de las mujeres. La práctica de esta danza expande el conocimiento sobre el propio cuerpo, sobre sus posibilidades y sobre su manera de estar en el espacio y en el tiempo, modificando así la autopercepción y la autoconciencia corporal. Frente a la contención y la restricción corporal impuestas por el predominio de la lógica racional, la danza del vientre contribuye a la adquisición de una fisicalidad menos encorsetada que permite la adquisición de conocimiento por vía distinta de la racional, elemento sustancial en la vertiente improvisatoria de la danza, razón por la que se han incluido los anteriores ejemplos al principio de este capítulo. En la danza del vientre en general, y más patentemente en las improvisaciones, la represión corporal desaparece, pues miembros, articulaciones y musculatura han de relajarse para alcanzar una ejecución adecuada y estética. Esta condición, que pudiera parecer lógica y sencilla, supondrá un hándicap para mujeres educadas en una dinámica de rigidez que encuentran, a veces, serias dificultades para lograr una expresión corporal fluida<sup>72</sup>; por

<sup>71</sup> Como mera observadora encuentro una gran similitud entre estas improvisaciones y las que tienen lugar en el flamenco, donde los músicos miran atentamente la evolución del bailar o bailaora para adecuarse a su interpretación.

<sup>72</sup> Resulta ilustrativo de la educación corporal que recibimos en Occidente la dificultad para ejecutar un movimiento que consiste en soltar la musculatura abdominal a la altura del ombligo con un golpe seco hacia



este motivo, una respuesta habitual ante una representación de danza del vientre suele ser de admiración por cómo se mueve la bailarina. Al mismo tiempo se suele dar la situación contraria, es decir, la de practicantes que descubren el bienestar que les proporciona descubrir un cuerpo que no precisa coartarse ni cohibirse. Esta revelación probablemente explique la alta fidelización de las practicantes con la disciplina, cuestiones que serán nuevamente tratadas en el apartado 3.4.

La evolución del *raqs sharki* hacia el *belly dance* contemporáneo y la extensión mundial del fenómeno (Sellers-Young 2013) ha planteado un serio problema terminológico en cuanto a la dicotomía Oriente/Occidente. En los inicios del viaje dancístico se contaba con unas fronteras relativamente claras que iban desde Argelia o Egipto (y por extensión el norte de África) por un lado, hasta Europa y Estados Unidos por el otro (Buonaventura 2010, Carlton 2002). En la actualidad, sin embargo, la tradicional dicotomía se enfrenta a dos trabas: en primer lugar, la fuerza del *belly dance* ha conseguido acallar casi completamente al *raqs sharki* (Arvizu 2004-2005, Boukobza 2009, Dina 2011) llegando incluso a imponérsele, de tal modo que, en lo que se refiere a esta danza, la definición de Oriente comienza a perder sentido porque prácticamente toda la danza está teñida de occidentalismo. Como ha sucedido en el tango, fenómeno que ha sido estudiado por Marta Savigliano, de cuya conclusión podríamos apropiarnos: “there is no place to go back to in tango [in belly dance] that is not already colonized” (1995:9). En segundo lugar, debido a la globalización del *belly dance*, surgen referentes profesionales y artísticos en lugares tan dispares como Corea, donde contamos con la escuela de Yoojin An, o Argentina, donde se ubica Saida Helou – o Reina Saida, como prefieren llamarla sus alumnas (ver Saida 2015) –, una de las bailarinas más influyentes en el panorama actual. La lista de bailarinas y lugares sería interminable y nos trasladaría a Ucrania con la Diva Darina, a Australia con Virginia Keft-Kennedy, a Estados Unidos con Jilina o Virginia Méndez, o a Brasil con Mehaila el Helwa, sólo por citar a algunas de las más representativas. Anthony Shay y Barbara Sellers-Young se refieren a este fenómeno en términos de discurso “transnacional” (2005a:1), punto de vista de gran utilidad para

---

afuera. Para facilitar la ejecución, algunas maestras explican que podemos aprovechar la práctica del movimiento contrario, la contención abdominal, en la que se entrena habitualmente a las mujeres desde niñas. Esta indicación suele dar lugar a sonrisas de aquiescencia entre el alumnado.

solucionar la falta de validez de la dicotomía anteriormente referida. Por lo tanto, si en Taiwan o Brasil se está desarrollando un *belly dance* contemporáneo que se gesta y evoluciona en Occidente, surge la pregunta de si se ha de clasificar a bailarinas coreanas, ucranianas o colombianas como occidentales. De ser así, resulta complicado delimitar un Oriente al que oponerlas cuando en Egipto prácticamente no quedan bailarinas autóctonas y, entre las que quedan, no se aprecian rasgos muy diferentes de la danza interpretada por artistas de otras procedencias. Por consiguiente, resulta complejo mantener una definición estable entre Oriente y Occidente en una danza contemporánea que ha perdido casi toda su vinculación con el territorio que la vio nacer. En la siguiente imagen, que corresponde al cartel promocional del festival Raqs of Course, organizado por Randa Kamel en Egipto, se puede comprobar la transnacionalidad del fenómeno. Conviene precisar que el origen de Soraia Zayed es brasileño, aunque se trasladó a Egipto en 2001, donde reside y trabaja en la actualidad.



**RANDA KAMEL** Presents **MOHAMED SHAHIN** Artistic Director

**AZIZA OF CAIRO** EGYPT  
**AMIR THALEB** ARGENTINA  
**SAHAR SAMARA** EGYPT  
**RANDA KAMEL** EGYPT  
**KHALED MAHMOUD** EGYPT/UK  
**MOHAMED SHAHIN** EGYPT/USA  
**SORAYA ZAIED** EGYPT  
**GALILIA KAMEL** EGYPT  
**KARFEM GAD** EGYPT  
**ELENA RAMAZANOVA** RUSSIA  
**RAGAAY HUSSIN** EGYPT  
**MUNIQUE NEITH** SPAIN  
**AHMED FAKRY** EGYPT/GERMANY  
**NADA EL MASRIYA** EGYPT/CANADA  
**ANNA BORISOVA** RUSSIA  
**JULIA FARID** UKRAINE  
**ALEXANDRA PAK** KAZAKHSTAN  
**CINZIA PURIFICATO** ITALY  
**FAREN BEN AZIRA** ITALY  
**DANA AMAR** CHILE  
**ALIDA LIN** TAIWAN  
**KHALED BADAWY** EGYPT  
**IBRAHIM ELSUEZI** EGYPT  
**ANGELES** ARGENTINA

**Raqs Of Course**  
Egyptian Dance Festival

**June 25 - July 2, 2018**

Contact Sara Farouk for information at:  
[RaqsOfCoursefest@yahoo.com](mailto:RaqsOfCoursefest@yahoo.com) / [www.RaqsOfCourse.com](http://www.RaqsOfCourse.com)

Ilustración 13 Cartel promocional del festival Raqs of Course, 2018. Recuperado de <http://www.raqsOfcourse.com/new-page.html>



Por consiguiente, los resbaladizos términos Oriente/Occidente y Este/Oeste que han sido usados con relativa comodidad a lo largo de este trabajo mientras se referían a generalidades o historia, se tornan inservibles para aplicarlos a la danza del vientre contemporánea. Por este motivo, serán evitados en la medida de lo posible y en su lugar se utilizarán los términos específicos para diferenciar el modo dancístico, que sí permiten una clasificación clara y adecuada al momento presente. Así pues, la alternancia Oriente/Occidente será sustituida por *raqs sharki/belly dance*. Con el fin de comprender la evolución del primero hacia el segundo, en el siguiente apartado narraré cómo se produjo su llegada a Europa y, casi inmediatamente, a Estados Unidos, y cómo se ha ido extendiendo y modificando hasta conseguir las sorprendentes, ricas y variadas coreografías individuales y/o de grupo que tienen lugar en la actualidad.

#### **4.1. La llegada del *raqs sharki* a Occidente**

La llegada del *raqs sharki* a Occidente, su progresiva transformación en *belly dance* y su estado actual de globalización no se entienden sin prestar atención al hecho colonial. La ocupación europea de los territorios del norte de África favoreció un sentimiento de fascinación, tanto positiva como negativa, por parte de los primeros viajeros hacia las danzas primitivas y exóticas interpretadas por las bailarinas árabes. Seducidos por su arte, se vieron inclinados a trasladarlas a Europa y Estados Unidos con el fin de mostrarlas al gran público y de obtener los consiguientes ingresos provenientes de los espectáculos. Así, la obligada atención al hecho colonial conlleva la ineluctable mirada al concepto de “Orientalismo” formulado por Edward Said en *Orientalism* (2003) que, si bien ha recibido respuestas por parte de la teoría postcolonial, parte de postulados que aún resultan esenciales para acometer el análisis de la apropiación occidental del *raqs sharki*<sup>73</sup>. Cuando John McLeod explica las características de la definición de Orientalismo de Said, otorga el siguiente título a uno de los puntos de su enumeración: “*Orientalism is a Western*

---

<sup>73</sup> Para más información sobre la evolución en la recepción e interpretación de la obra de Said, ver McLeod 2000.

*fantasy*” (2000:41; cursiva en el original). En ese mismo apartado incluye un comentario muy apropiado para entender mi análisis del fenómeno orientalista en relación con el *belly dance*: “Orientalism may be fundamentally *imaginative*, but *material effects* result from its advent.” (2000:42; cursiva en el original), pues esta danza es uno de los efectos materiales que se han construido bajo el amparo de la fantasía occidental sobre el Este. Una de las primeras consecuencias del efecto que el Orientalismo ejerce sobre el desarrollo de la danza del vientre tiene lugar inmediatamente tras la llegada de las primeras bailarinas a Europa. A estas danzarinas de carne y hueso se habían adelantado las descripciones de su arte tanto en la literatura de viajes como en las pinturas que intentaban reproducirlas, que poco o nada tenían que ver con la realidad<sup>74</sup>. Las estampas orientalistas eran difundidas al gran público a través de tarjetas y postales muy del gusto de la época que pintaban a unas mujeres exóticas, misteriosas, sensuales y sinuosamente sexuales que las audiencias occidentales no encontraron cuando se acercaron a ver los espectáculos de danza. Este contraste, que incluso hoy en día resulta sorprendente, se puede apreciar en las siguientes imágenes.



Ilustración 14 A Dance at Sunset (Buonaventura, 2010:81).



Ilustración 15 Grupo de bailarinas árabes, finales del siglo XIX. (Buonaventura, 2010:22).

<sup>74</sup> Para más información sobre la construcción orientalista del Este y su influencia en la danza ver Buonaventura 2010, Carlton 2002, Dox 2006, Keft-Kennedy 2005b, Jarmakani 2010, Karayanni, 2014.

La imagen de la izquierda corresponde a un cuadro de Otto Pilney fechado a mediados del siglo XIX titulado *A Dance at Sunset* (Buonaventura, 2010:81). En él se muestra a una bailarina con el torso desnudo ejecutando una danza con una especie de velo ante la atenta mirada de varios hombres en un paraje desértico. Aparte de la inexactitud en la inclusión del velo, elemento que no fue introducido en la danza hasta principios del siglo XX, las bailarinas no se desnudaban ante el público, como queda atestiguado en la imagen de la derecha (Buonaventura, 2010:22). La instantánea fue tomada por el fotógrafo egipcio Lekegian y corresponde a un grupo de bailarinas de procedencia oriental en 1880.

Para comprender el desagrado con que Occidente recibió a estas artistas, debemos tener en cuenta que el período histórico donde tiene lugar la explosión de la estética orientalista coincide con la llegada de la industrialización y la urbanización a las sociedades occidentales. Este hecho supuso un cambio sustancial en el tratamiento de las imágenes, aspecto del que se ocupa Griselda Pollock en “Visual Image”. La autora explica cómo a partir de entonces las imágenes comenzaron a proliferar como parte de las economías de entretenimiento, compras y comercio, publicidad, y periódicos y revistas ilustradas (2003:173). El nuevo panorama que instaura el poder semiótico de las imágenes en la construcción de las identidades no asimila con facilidad la visión de unas bailarinas que no se amoldan a las expectativas generadas por el discurso orientalista. A consecuencia de la falta de acomodo entre lo que se espera y la realidad, las bailarinas de procedencia árabe sufrirán el rechazo del público, también escandalizado por un lenguaje corporal extraño. En ese momento, que podemos situar aproximadamente entre la Exposición Universal de París de 1889 y la Exposición de Chicago de 1893 (Carlton 2002, Buonaventura 2010, Jarmakani 2004-5, 2008), comienza un proceso de apropiación y reinterpretación del *raqs sharki* por parte de artistas occidentales que se ha mantenido constante hasta la actualidad. Este proceso de cambio se vio secundado, en parte, por la transformación que ya había experimentado la danza en su lugar de origen debido a la ocupación colonial. Un análisis de la evolución del *raqs sharki* en su contexto de partida excedería los límites de esta investigación, centrada en la interpretación occidental de la danza. Sin embargo, es conveniente tener en cuenta que a principios del siglo XIX, concretamente a raíz de la campaña de Napoleón por Egipto y Siria (1789 - 1801)

comienza una importante distorsión de la danza y del estatus social de las bailarinas en estos territorios<sup>75</sup>.

Tradicionalmente las danzas eran interpretadas por dos tipos de artistas, las *awalim* y las *ghawazee*, que se distinguían tanto por el lugar donde actuaban, como por su destreza interpretativa<sup>76</sup>. Karin Van Nieuwkerk ha realizado una investigación de corte antropológico, *A Trade Like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt* (1995), donde describe el modo de vida de las bailarinas en Egipto desde la época colonial hasta la actual, reflejando la dura realidad de las artistas menos prestigiosas del Egipto de hoy en día. La parte contemporánea del estudio ha servido de inspiración al film *La nuit, elles dansent. At night they dance* (2010), donde se observa que la realidad de las bailarinas poco tiene que ver con el ideal simbólico con que Occidente construye a la exótica y atractiva *bellydancer*. Van Nieuwkerk define a las *awalim* como “learned women or female scholars” (26) que sólo actuaban ante mujeres en los harenes y que, además de bailar, cantaban, recitaban y tocaban instrumentos<sup>77</sup>; por su parte define a las *ghawazee* serían como “dancers who performed unveiled in the streets and in front of coffeeshouses” (26). Shannon Arvizu amplía el conocimiento que se tiene de las bailarinas en un artículo donde analiza la evolución de la danza en los dos últimos siglos en Egipto, “The Politics of Bellydancing in Cairo” (2004-2005). La autora concreta que las *ghawazee* pertenecerían a la etnia gitana, específicamente a determinados grupos como los Nawar, Halab, o Bahlawan, y que bailaban en presencia de hombres y de mujeres (161). La referencia a la procedencia gitana contribuiría a refrendar mi hipótesis acerca de la similitud entre el *raqs sharki* o *belly dance* y el flamenco por la presencia e influencia en ambos de la comunidad gitana. Lamentablemente, este aspecto no puede ser tratado en el presente trabajo debido a su extensión y dificultad.

---

<sup>75</sup> Para más información acerca de cómo afecta la ocupación colonial a la danza en su lugar de origen ver Arvizu 2004-2005.

<sup>76</sup> Para más información acerca del panorama dancístico, gremio de trabajadoras o estatus de la danza previo a la ocupación colonial ver Arvizu 2004-05, Buonaventura 2010, Carlton 2002, Karayanni 2014 y Van Nieuwkerk 1995.

<sup>77</sup> En la actualidad parece haber una total segregación sexual entre músicos y bailarinas. En más de diez años dedicada a la danza del vientre sólo he visto a una mujer tocar un instrumento (Mandanah 2009). Conviene, sin embargo, dejar claro que las *awalim* probablemente accedían a la interpretación musical debido a la segregación de espacios que impedían a los hombres acceder a la parte femenina de las casas. Para más información sobre la vida en los harenes, ver Mernissi 1997.

En una línea similar a Arvizu y Van Nieuwkerk, aunque en el tono romántico y no académico que imprime a toda su obra, se expresa la estrella egipcia Dina en su autobiografía, *Ma Liberté de Danser. La Dernière Danseuse d’Egypte* (2011):

[L]es almées [...] <sup>78</sup>. Ces femmes cultivées, poètes, danseuses, musiciennes ont enchanté des siècles durant les palais des sultans ottomans. Elles seules avaient le droit d’entrer dans les harems pour enseigner aux femmes princières les secrets de la danse et les ouvrir aux beautés de l’art. [...] [L]es *ghawazi*, les “envahisseuses des coeurs”, danseuses et acrobates incroyables, qui dans les rues et les fêtes enflammaient les assablées à la cadence des convulsions de leur ventre. (2011:96; cursiva en el original)

Como se aprecia también en la cita de Dina, la separación de espacios de interpretación entre ambas clases de bailarinas será fundamental para el posterior desarrollo de la danza. Aunque no he encontrado afirmaciones que lo corroboren, de dicha separación se deduce una diferencia de estatus, de tal modo que las *awalim* ocuparían una posición más elevada que les permitiría acceder a los harenes, institución ubicada en familias con un alto nivel económico, como se aprecia en la obra de Fatima Mernissi, *Sueños en el Umbral* (1997). Parece deducirse asimismo de esta división espacial que las *ghawazee*, que no bailan en los harenes, sino en el espacio público ante hombres, irían acompañadas por músicos varones. Esto las exime del aprendizaje instrumental para acompañar su danza, a diferencia de las *awalim* que también serían responsables de la producción musical. Finalmente, Dina elige una expresión para referirse a la danza de las *ghawazee*, “convulsions de leur ventre”, que puede significar que el lenguaje corporal que asociamos a la danza del vientre sólo era desplegado por este grupo de bailarinas y no por las *awalim*; o puede simplemente deberse al estilo narrativo de Dina careciendo su afirmación de toda fundamentación teórica. Según Van Nieuwkerk (1995), existiría un tercer grupo de bailarinas a medio camino entre las anteriores. A este grupo pertenecerían profesionales que sólo bailaban ante mujeres en las familias con menos posibilidades económicas al carecer de los conocimientos y el prestigio de las artistas que eran admitidas a los harenes de las casas más pudientes. De ser esto cierto, corroboraría mi creencia en la diferencia de estatus entre los tres grupos de danzantes.

---

<sup>78</sup> El término *awalim* es la transcripción al inglés del original en árabe (عواليم). En singular se transcribe como *almeh* (en árabe عالمة). Igualmente *ghawazee* (غوازي) es transcrito en singular como *ghaziya* (غازية).



En el período de la ocupación napoleónica nos encontramos con un Egipto débil dentro del Imperio Otomano, cuyo gobierno es controlado por unos gobernadores o beys muy dependientes de sus propias milicias para establecer el orden<sup>79</sup>. Debido a la necesidad de generar ingresos para el mantenimiento de las tropas, los beys aplican fuertes subidas de impuestos que afectarán primero positiva, y después negativamente, a la posición social de las bailarinas. En un primer momento, estas profesionales constituyen una importante fuente de ingresos para el Estado gracias al reclamo de que eran objeto por parte de las tropas de soldados y de los diferentes grupos de extranjeros que acuden al territorio. Los gobernantes, por tanto, deciden ampliar el número de licencias de baile, con el fin de aumentar los rendimientos económicos obtenidos a través de los impuestos y tasas que debían abonar las bailarinas. Esta apertura por parte del Estado da lugar a que muchas profesionales perciban la oportunidad de contar con unos ingresos que eleven su nivel de vida, lo que las lleva a obtener su licencia y a regular su actividad. La oportunidad también fue percibida por otras muchas artistas pseudo-profesionales que, careciendo de los conocimientos adecuados para el ejercicio de la danza, se inscriben igualmente en el registro de bailarinas para gozar de un modo de vida autónomo. De esta manera se empieza a desvirtuar la disciplina y se devalúa artísticamente la ejecución. Por este motivo y por su negativa a bailar ante hombres, que constituyen en este momento el grupo más numeroso de espectadores, las *awalim* abandonan El Cairo. La interpretación queda, por tanto, en manos de las profesionales que suponemos menos virtuosas, las *ghawazee* y las que se aprovecharon de la coyuntura socioeconómica para ganarse el sustento.

La ocupación napoleónica no agradó a los ejércitos británico ni otomano, que se unieron a partir de 1801 haciendo retroceder a los franceses, hasta que un tal Muhammad 'Ali, con el apoyo de las autoridades religiosas y un contingente de soldados, se hace con el poder de Egipto en 1811. La creciente demanda de bailarinas por parte de las tropas que participan en los movimientos de ocupación enfada a los ulemas, pues su condición de musulmanas les prohíbe actuar ante extranjeros. De este modo tiene lugar un suceso excepcional para la evolución posterior de la danza: en 1834 Muhammad 'Ali,

---

<sup>79</sup> Para más información sobre cómo afecta la ocupación colonial al estatus de las *awalim* y las *ghawazee* ver Arvizu 2004-2005, Buonaventura 2010, Karayanni 2014, McDonald 2010 y Van Nieuwkerk 1995, 2001.

accediendo a devolver a las autoridades religiosas los favores que le habían prestado para acceder al poder, emite un edicto por el que se prohíbe a las bailarinas públicas y a las prostitutas trabajar en la capital (Van Nieuwkerk, 1995:32)<sup>80</sup>. Así, serán víctimas del destierro a la región del Said, en el sur de Egipto, donde les es permitido residir pero no ejercer la profesión. Esta expulsión es el germen de un serio deterioro en su modo de vida, que afectará negativamente a su estatus como grupo social y, consiguientemente, al de la danza. En primer lugar, se produce una confusión entre bailarinas y prostitutas al estar ambas incluidas en el edicto de expulsión, confusión que aún es difícil de mantener diferenciada, como se verá posteriormente en este capítulo. En segundo lugar, la falta de bailarinas permite la apertura a bailarines varones, los egipcios *khawal* y los *cengi* venidos de Turquía, que interpretaban la misma danza que las mujeres e incluso se vestían como ellas. Este aspecto ha sido estudiado con detalle por Stavros Karayanni (2014), y con él justifica su tesis contraria a la definición de la danza del vientre como una disciplina únicamente femenina, pensamiento muy extendido a nivel popular. En tercer lugar, y como da a entender Van Nieuwkerk (1995), es de suponer que muchas bailarinas permanecieran en El Cairo, lo que traería un empeoramiento de sus condiciones de vida y una merma importante de su fuente de ingresos debido a tener que vivir y actuar en clandestinidad. Quienes cumplieron con el edicto también se vieron en muchos casos obligadas a abandonar la profesión por la necesidad de ejercer un oficio que les permitiera mantenerse económicamente. De este modo, cuando el gobierno de Abbas Basha (1849 – 1854) levanta la prohibición, la situación de las bailarinas había dado un giro de ciento ochenta grados con respecto a la vida de que gozaban antes de la llegada de las tropas de Napoleón<sup>81</sup>.

Las *awalim*, cuyo número experimentó un descenso considerable cuando se comienza a devaluar la profesión, se mantuvieron activas hasta la década de 1940 gracias a la demanda de que eran objeto para las bodas de las familias pudientes. A partir de ese

---

<sup>80</sup> Este suceso, que es referido en prácticamente todos los textos relacionados con la danza del vientre, ha sido matizado por Caitlin McDonald en su tesis doctoral. Para la autora, el destierro no se debió a una cuestión únicamente religiosa, como parece ser la creencia general. McDonald añade a este motivo dos factores más: “a sort of cultural self-consciousness about the perceptions of outsiders, and a cholera epidemic” (2010:49). Concluye que, de todas maneras, aún no se tiene constancia de la motivación explícita de la prohibición (51).

<sup>81</sup> No he encontrado en ninguno de los textos consultados la fecha exacta en que se abolió el edicto. Todas las autoras y autores refieren al período en que gobierna Abbas Basha dejando de lado el tema de la fecha concreta.

momento, estas celebraciones dejaron de estar desagregadas por sexo, lo que conllevó la desaparición del gremio, siempre fiel a su negativa de bailar ante varones (Van Nieuwkerk 1995). De este modo, desde mediados del siglo XIX el panorama dancístico público en Egipto está constituido por las *ghawazee* que regresaron de la región del Said cuando se levantó la prohibición, y las bailarinas, menos o nada formadas, que aprovecharon la coyuntura para hacer de la danza un modo de vida. De alguno de estos dos grupos se nutrieron, por tanto, las expediciones de artistas que fueron enviadas a Europa como forma de entretenimiento, cuyo estatus poco se parecía al periodo anterior a la ocupación colonial<sup>82</sup>. En relación con esta investigación, el proceso debilitador de la disciplina resulta relevante por dos motivos: por un lado, en territorio occidental ajeno y hostil, las bailarinas carecen de poder para enfrentar dancísticamente la imitación y apropiación que artistas europeas y americanas van a realizar de su danza. Por otro lado, en territorio propio, han de adecuarse al nuevo escenario de entretenimiento que surge a consecuencia de la apertura del Canal de Suez en 1869, episodio que inicia la llegada masiva de turistas a Egipto. El deseo de agradarles conduce a la inauguración de establecimientos que emulan a los occidentales (nightclubs, cabarets, music halls), y que constituyen un primer germen de la modalidad escénica de la danza, hasta entonces desconocida en Egipto (Arvizu 2004-2005, Danielson 1997, Fahmy 1987, Mohamed 2005, Van Nieuwkerk 1995)<sup>83</sup>. La introducción del concepto de escena y la aparición de un público que desconoce los códigos interpretativos del *raqs sharki* conlleva una progresiva modificación de la danza en su lugar de origen. La finalidad principal del espectáculo deriva hacia la obligación de hacerlo atractivo para la clientela que llena los establecimientos. Entre ellos destacan la sala Mil y una noches, regentada por Shafika la Copta a finales del XIX y el Casino de la Ópera, de la libanesa Badia Masabni, que se convirtió en uno de los principales centros de entretenimiento de El Cairo en la década de

---

<sup>82</sup> Poco o nada se sabe de las bailarinas que llegaron a Europa. Únicamente Donna Carlton comenta que Sol Bloom, a quien se atribuye la creación del término “bellydance” con fines comerciales y que llegará a ser el gerente de la zona de entretenimiento de la Exposición de Chicago de 1893, contrató un grupo argelino al que vio en París en 1889. Una vez finalizada la feria es imposible seguir el rastro de las bailarinas, según la autora. Para más información ver Carlton 2002.

<sup>83</sup> Farida Fahmy sitúa el nacimiento de la danza escénica en Egipto a mediados del siglo XX y lo atribuye al coreógrafo Mahmoud Reda (Fahmy,1987:13).

1920. Este último, además, fue cantera para generaciones de bailarinas a las que Badia instruye en los gustos de su público (Arvizu 2004-2005, Mohamed 2005), introduciendo así un carácter muy occidental en la danza egipcia contemporánea. En el triunfo de los modos dancísticos que intentan adaptarse a las nuevas audiencias fue esencial la merma numérica y la devaluación técnica experimentada en el gremio de profesionales, cuya situación de debilidad ayudó a la generalización de modificaciones e innovaciones. A ello debemos añadir el poder sobre las contrataciones que ejercían las regentes de los casinos, cuyos objetivos estaban más dirigidos a garantizar los ingresos económicos del público que a preservar la esencia de la danza. Por consiguiente, cuando comienza el proceso de reinterpretación occidental del *raqs sharki*, aspecto que desarrollo a continuación, la fuerza del discurso original ante el avance de los modos occidentalizados es ya muy endeble.

En la sucesión de acontecimientos que dan lugar a la transformación del *raqs sharki* en *belly dance* Wendy Buonaventura (2010), Donna Carlton (2002) y Amira Jarmakani (2004-5, 2008) sitúan en lugar preponderante la Exposición de Chicago de 1893. En este evento, a juicio de Jarmakani, “[t]he belly dance was beginning its long career in the United States as an *exotic, and appropriated, lucrative enterprise*” (2004-5:131; las cursivas son mías). No comparto la afirmación de que se trate de una empresa lucrativa pues, aunque como explica Caitlin McDonald (2010), es cierto que en la actualidad conocemos artistas de renombre internacional que gestionan negocios sin duda rentables, ni son tantas, ni su incidencia social trasciende. Sí comparto, sin embargo, que en la feria de Chicago se inició un proceso de apropiación exótica dentro del contexto del orientalismo que se ha mantenido vigente hasta la actualidad. En la evolución marcada por las bailarinas no orientales que, atraídas hacia el *raqs sharki* se apropian de él y lo reinterpretan en términos digeribles para Occidente, he identificado tres momentos históricos estructurantes. El primero se extendería desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1920 aproximadamente, fecha a partir de la cual decae el interés por la danza. Su desarrollo estará ligado en buena medida a las Ferias y Exposiciones Universales celebradas en distintos centros metropolitanos, primero en Europa y posteriormente en EE.UU. Para Amira Jarmakani (2008), las Exposiciones son

instrumentos puestos al servicio del Imperio con el fin de apuntalar su hegemonía y legitimar ideológicamente los procesos coloniales, por tanto, la presencia de las bailarinas puede ser interpretada en estos términos. Un segundo período de expansión tiene lugar en torno a las décadas de 1960 y 1970, y coincide con el despertar del movimiento feminista. Para Virginia Keft-Kennedy (2005b) y para Andrea Deagon (1996) la reflexión sobre el cuerpo femenino, que se convierte en objeto de interés para este movimiento (ver capítulo I), conduce a que se vislumbre el potencial que la danza del vientre ofrece como un lugar en el que explorar la corporeidad de las mujeres. A diferencia del momento anterior, donde la actividad sólo se ejerció con fines escénicos, se amplía su ámbito de influencia porque comienzan a impartirse clases. Esto aumenta el número de personas interesadas en la danza, al tiempo que surgen los métodos didácticos, primero en formato papel y vídeo, y posteriormente en DVD, fenómeno que ha sido estudiado por Keft-Kennedy (2005b, 2013). La finalidad de los métodos consistía en suplir la escasez de profesorado y de facilitar el aprendizaje cuando la asistencia a clases regulares o talleres no era posible<sup>84</sup>. Contrariamente a lo ocurrido en el primer estadio, en este segundo momento no se detecta un descenso en el auge de la actividad, sino que se mantiene un interés constante hasta el siguiente período. Este tercer momento se situaría a finales del siglo XX y principios del XXI, y se caracteriza por una auténtica explosión tanto en su difusión como en su práctica. Los factores que dan lugar al estallido popular serían, por un lado, el *efecto Shakira*, cuya influencia – al menos en el mundo hispano hablante – ha sido decisiva y, por otro, las posibilidades de comunicación, relación y aprendizaje que la comunidad bellydancística descubre en la presencia en redes sociales. El uso de la tecnología ha contribuido a la globalización del fenómeno, cuestión puesta de manifiesto en varios de los artículos recogidos en la compilación *Belly Dance around the World. New Communities, Performance and Identity* (2013). A continuación procederé a ofrecer una descripción más pormenorizada de cada uno de los tres momentos con el fin de entender su evolución y, sobre todo, con el fin de dilucidar qué buscan o qué encuentran las

---

<sup>84</sup> El avance tecnológico a través de internet ha hecho que esta práctica decaiga. En la actualidad, se puede acceder a formación y coreografías a través de [www.youtube.com](http://www.youtube.com), o bien on-line en plataformas digitales de formación, lo que ha puesto un punto casi final al negocio de DVDs didácticos. Su vigencia se mantuvo hasta 2014 ó 2015, años en que las practicantes aún invertíamos dinero en este tipo de material.

mujeres no orientales en la reinterpretación de esta danza que cuenta con millones de fieles seguidoras por todo lo ancho y largo del planeta<sup>85</sup>.

La Exposición Universal de Chicago de 1893 marca un antes y un después en la manera en que Occidente experimenta el fenómeno de la danza oriental debido a que, como explica Donna Carlton en *Looking for Little Egypt* (2002), ésta fue “the first international exposition to feature a separate area for amusements” (ix). Para ello, se definió un área geográfica específica en el diseño de la feria que se denominó “The Midway Plaisance” donde se exhibían los exóticos productos de entretenimiento venidos de otras latitudes (Buonaventura 2010, Carlton 2002, Jarmakani 2008). Esta zona se oponía a la seriedad de los contenidos que se mostraban en la denominada “The White City”. La investigación de Carlton, cuyo objetivo es desentrañar la parte de leyenda o de realidad escondida tras la existencia de una supuesta bailarina conocida como “Little Egypt”, describe dónde y quiénes interpretaron piezas de *raqs sharki* en el Midway Plaisance:

I believe that there were sincere attempts to present the dance in at least three Midway Plaisance exhibits [A Street in Cairo, The Turkish Village and Bloom’s The Algerian Village]. The performers included Egyptian-Style ghawazi, Algerian Ouled Nail and handkerchief dancers, and a Turkish-style cengi. Meanwhile, another concession featured Parisian dance hall entertainers who presented a *debased imitation version*. (Carlton, 2002:xi; la cursiva es mía)

Probablemente, los dos millones y medio de personas que se cree visitaron la feria (Buonaventura 2010) presenciaron alguna de las interpretaciones aquí reseñadas. A los efectos de esta investigación, la importancia de la cita radica en que atestigua que desde la primera toma de contacto de la danza con grandes audiencias se cuenta con una “debased imitation version”. Carlton explica que “[t]he typical American fairgoer [...] was more familiar or more intrigued with Orientalist mirages than the real thing. Reality wasn’t as magical as the sumptuous and perfumed vision glimpsed in a harem scene painted in oils” (2002:24). De este modo percibimos cómo, al margen de las reacciones contrarias a los movimientos poco decorosos ejecutados por las artistas, aspecto que trataré en el siguiente punto, al público le desagrada la contemplación de estas mujeres

---

<sup>85</sup> Para más información sobre la comunidad del *bellydance* entendida como una subcultura, ver Kraus 2017:15 y siguientes.

que en nada se parecían a las idealizadas en el imaginario orientalista. En aras a mantener la viabilidad del negocio surgió, por tanto, una versión adaptada al gusto occidental donde ni las *ghawazee* ni las *ouled nail* – cuya estética e interpretación era aún más étnica y, por tanto, más extraña – tenían cabida<sup>86</sup>. La versión adaptada, que ya presenta rasgos orientalistas, será la que triunfe en los escenarios y la que marcará la ulterior evolución de la disciplina al continuar representándose en locales de entretenimiento propios de la época (cabarets, music halls, teatros, parques de atracciones). Esta versión acabará desembocando en el fenómeno de la Salomanía, protagonizado por el fervor artístico y cultural despertado por la figura bíblica de Salomé a raíz del estreno de la tragedia de Oscar Wilde en 1891<sup>87</sup>.

Según datos aportados por Tena Medialdea (2008) la Salomanía alcanza su máximo esplendor entre 1907, año en que Strauss estrena su ópera homónima en Nueva York, y 1914 coincidiendo con el inicio de la I Guerra Mundial. Dentro de esta corriente, destaca la figura de Maud Allan, bailarina que se encuentra en la nómina de las precursoras de la danza moderna y que alcanzó la cifra de 250 representaciones de la pieza “The Vision of Salome” en el año 1908. La Salomé de Allan, interpretada en el music hall de Londres denominado Palace Theatre, fue revestida de un carácter orientalista que ha marcado la evolución posterior de la danza, como explica Amy Koritz en “Dancing the Orient for England: Maud Allan’s ‘The Vision of Salome’” (1994). A continuación se muestra una imagen de la artista caracterizada como Salomé (Carlton, 2002:63).

---

<sup>86</sup> Las *Ouled Nail* son bailarinas nómadas procedentes de Argelia que en la actualidad han desaparecido. Son importantes en la conformación de la estética tribal, tanto en el ATS como en la Fusión, como se comprueba en las últimas interpretaciones de Rachel Brice (ver Brice 2016). Para más información sobre las *Ouled Nail*, ver Buonaventura 2010 y Carlton 2002.

<sup>87</sup> Conviene puntualizar que, como explica Delfina P. Rodríguez Fonseca, Salomé aparece sin nombre en la Biblia. Todo cuanto se sabe de ella se resume de la siguiente manera: “<<Entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales>>” (Mc 6, 22)” (Rodríguez Fonseca, 1997:41). Para más información sobre la Salomanía, ver Bock 2005, Buonaventura 2003, 2010, Karayanni 2014, Koritz 1994, Rodríguez Fonseca 1997, Tena Medialdea 2008 y Walkowitz 2003



Ilustración 16 Maud Allan en el papel de Salomé. (Carlton, 2002:63).

La trascendencia de la interpretación de Allan fue tal que Judith Walkowitz ha analizado su influencia en el marco de un nuevo cosmopolitismo que, a su juicio, intenta reordenar la economía de Londres. En “The ‘Vision of Salome’: Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London, 1908 - 1918” (2003) Walkowitz realiza la siguiente afirmación: “As the star of the Palace Theatre, Allan achieved a much greater success in London than her North American competitors, Loie Fuller and Isadora Duncan” (2003:350). Para la autora uno de los aciertos de Allan se encuentra en haber desplegado un lenguaje corporal innovador para la época. Ella lo describe como un “solitary, autonomous, unfettered, mobile, weighted, and scantily clad female body whose



movements delineated emotional interiority, shifting states of consciousness, and autoeroticism” (340), al tiempo que remarca cómo “[t]he visual juxtaposition of a mobile female body and a very immobile, trunkless male head (a head without a heart) was the most shocking and climactic element of the performance” (352). Al igual que para Koritz, para Walkowitz no hay duda del carácter orientalista que la interpretación de Maud Allan otorga a Salomé con el objetivo de agradar al público londinense. En una línea similar, Stavros Karayanni explica este rasgo a través de la siguiente puntualización: “When Salome’s dance [...] departed from the pages of the Scriptures to assume centre position on the metropolitan stages, it had to be transformed into something *acceptable*” (2014:116; la cursiva es mía). A ello Koritz añade la presencia de una ideología de género que, a su juicio, es necesaria para el mantenimiento de la supremacía del Imperio en la lógica orientalista. Esta cuestión es explicada en el siguiente extracto donde, además, avanza la complicada posición en que se encuentran las mujeres no orientales que optan por bailar la danza del vientre. Esta dificultad, remarcada por Koritz al calificar la Salomé de Allan de “Eastern”, encontrará una vía de escape en el discurso orientalista, aspecto que será discutido en el apartado 3.3.2.

Her Salome was not Egyptian, or Algerian, or Syrian, but Eastern in a vague, homogenizing sense of the word. While Westerners might have national identities – American or English, for example – the East, like Woman, is characterized by eternal qualities shared by all its inhabitants. This similarity between Orientalism and Femininity as ideological constructs placed a Western woman performing the East in a complex position. In order to retain the privileges of her ethnicity, she cannot be too closely identified with the Orientalized subject peoples of the British Empire. At the same time, the Oriental has already been defined as “feminine” in relation to the “masculine” colonial power. Allan cannot, in this symbolic system, inhabit the privileged ground of the “masculine” West, but she can avoid the “bad” femininity of the Oriental woman. She (or her reviewers) can manipulate the distinction between a “good” and a “bad” femininity in order to position her performances on the positive side of a symbolic system that denies women full subjecthood in any case. (73)

La danza de Allan, según se desprende del artículo de Koritz, debía presumiblemente presentar una fisicalidad espiritual en la línea Isadora Duncan, de tal modo que la orientalidad del personaje no vendría marcada por una técnica corporal similar a la del *raqs sharki* sino por “appearing on a public stage in a daringly scanty

costume” (Koritz, 1994:65), así como por introducir elementos narrativos que remitían a la historia del Bautista. Estas tres decisiones, la concerniente al vestuario, la que incide sobre la fisicalidad y la que despliega la narrativa bíblica, inauguran un proceso consistente en la eliminación o atenuación de aquellos movimientos del *raqs sharki* que el público no oriental pudiera – o pueda – descodificar como portadores de contenido sexual. Entre ellos se pueden enumerar las articulaciones de la pelvis, de la cadera o de los hombros, y aquellos que se perciban como demasiado instintivos, es decir, los que no transmitan la idea de una preparación técnica o coreográfica previa. Este proceso corrector tiene como objetivo conseguir un efecto más refinado, pulido y controlado de la fisicalidad femenina (Fahmy, 1987:80). Maud Allan sólo pudo disfrutar su éxito durante dos años debido a una lesión que la apartó de los escenarios y a cuya vuelta se había perdido la conexión con el público. La artista se merece un lugar relevante en la historia de la danza por varios motivos. Entre ellos se cuentan su labor en el camino de adaptación occidental del *raqs sharki*, en la introducción de un topos de claro tono orientalista en la figura de Salomé, y en la búsqueda de una fisicalidad alternativa a la hegemónica del ballet. Pero sobre todo a Allan le debemos el haber instaurado un atuendo consistente en una “filmy skirt and ornately beaded bra, belt and headdress [...] [which] became the model for the modern-day Raks Sharki cabaret outfit” (Carlton, 2002:64). La indumentaria popularizada por Allan fue posteriormente consolidada en las producciones del Hollywood de 1920 y 1930 como el epítome de la vestimenta de la mujer árabe. Para Amira Jarmakani, estos atuendos, caracterizados por una elaborada decoración de los sujetadores y por los pantalones del harem o las faldas de gasa, se convirtieron en el traje del *belly dance* por excelencia (2008:84).

En el período de entreguerras, la danza entra en una especie de declive hasta las décadas de 1960 y 1970 en las que resurge el movimiento feminista<sup>88</sup>. Este feminismo de finales del siglo XX, que incluye en su agenda cuestiones relacionadas con el cuerpo y la sexualidad de las mujeres, volverá los ojos hacia la danza del vientre como un lugar de exploración corpórea, por tratarse de una concepción novedosa y llena de posibilidades

---

<sup>88</sup> Anthony Shay y Barbara Sellers-Young apuntan la influencia de la emigración a Estados Unidos de grandes grupos de población procedentes del Medio Oriente tras la Segunda Guerra Mundial como uno de los fenómenos a tener en cuenta en la difusión de la danza en este período (2005b:12).

para las mujeres occidentales<sup>89</sup>. Anthony Shay y Barbara Sellers-Young responsabilizan de mucho del impulso de la danza en este período a Daniella Gioseffi (2005b:14-15). Para estos autores, las charlas e intervenciones públicas de la escritora animaron a muchas mujeres a comprender la relación de la actividad dancística con actitudes liberadoras para su cuerpo. Desde el punto de vista de la articulación corporal, este período inaugura una diferencia sustancial con respecto al anterior. Tal como explica Donalee Dox en “Dancing around Orientalism” (2006) el cambio consistirá en que “[t]he growing popularity of belly dance generated a pedagogical taxonomy [...] which parsed Middle Eastern dances into individual movements for studio teaching and gave belly dance credibility as a legitimate dance form” (53). Aunque no comparto la opinión de Dox acerca de la credibilidad de la danza como una forma artística de pleno derecho (ni siquiera en la actualidad por los motivos que explicaré en el apartado 4.2), es importante su explicación acerca del lenguaje corporal. La concepción de la danza como algo que se puede compartimentar en piezas individuales para estudiarlas aisladamente y de manera gradual marcará la manera de entenderla en los años posteriores. A consecuencia de ello, en el contexto estadounidense se acuñarán términos como “twist”, “drop” o “shimmy”, aún vigentes, para describir determinados movimientos. Esta nomenclatura responde a una traducción o interpretación de lo que el ojo occidental percibe pero no comprende, y refleja un cambio metodológico en la transmisión de la danza que se entiende una secuencia de piezas aisladas. En su contexto original esta terminología no tiene – o más bien no tenía – ningún sentido, como explica Lois Ibsen al Faruqi en “Dance as an Expression of Islamic Culture” (1978):

Dance – like other art forms – is a “translation” of a religio-cultural idea or ideal into a sensory medium. [...] [In the dances] there is little or no evidence of an attempt to coordinate steps, formations, movements or gestures with a story or with the description of events of things. The dances are instead translations into kinesthetic patterns analogous to the abstract arabesques of the visual and aural arts. [...] In the Middle East, recent attempts at

---

<sup>89</sup> Para más información sobre cómo se relaciona la danza del vientre con el movimiento feminista en este período ver Deagon 1996, Dox 2006 y Keft-Kennedy 2005b. He de advertir, no obstante, que sobre este acercamiento planea la sombra de la “verdadera esencia femenina” que mujeres occidentales creen encontrar en la danza árabe. Este sesgo esencialista se aprecia en algunos de los textos (Buonaventura, 2010, Deagon 1997, Morató 2006) y también se encuentra en la mentalidad de muchas de las alumnas que aún hoy se aproximan a la danza intentando encontrar su verdadera “feminidad”.

programmatic dance by companies like Firqah Rida of Egypt are obvious attempts to imitate an alien tradition (European dance) rather than one native to Egypt. (7)

Aunque algunas de las cuestiones apuntadas por Al Faruqi serán ampliadas más adelante, su cita nos permite comprender cómo el “parsing” al que se refería Dox, tan necesario en la enseñanza contemporánea, carece de sentido y de significado en una dinámica dancística observacional y abstracta como la de las danzas árabes. Por tanto, en este período cercano al último cuarto del siglo XX se inaugura un modo de enseñanza destinado a facilitar la comprensión de un lenguaje corporal ajeno o contrario a la norma hegemónica en Occidente. Debido a su alto grado de dificultad, un aprendizaje imitativo y sensorial como el que se da en su contexto original (Carlton 2002, Fahmy 1987) fracasaría, casi con toda seguridad, entre mujeres occidentales educadas y entrenadas en la rigidez del cuerpo. De ahí que, al menos en los niveles iniciales, sea más productivo un aprendizaje de movimiento compartimentado porque las alumnas han de invertir un gran esfuerzo en deconstruir su fisicalidad en aras a la construcción de una corporeidad alternativa. Esta modificación de la enseñanza conlleva una modificación espacial al trasladarse desde las ubicaciones domésticas e informales hasta el espacio público y formal de una escuela o academia. A eso se debe añadir la práctica frente a un espejo, que redunde en un carácter más escénico y menos intimista, y la inserción de múltiples explicaciones orales por parte de la profesora en sesiones grupales, que merman la expresión individual. De este modo la danza del vientre da un primer paso hacia la asimilación metodológica con los modos de enseñanza imperantes en las modalidades hegemónicas en Occidente. Esta evolución metodológica, muy del gusto del alumnado occidental, convivirá en la actualidad con la difusión tradicional, mantenida aún en los territorios donde la danza es originaria, y con los nuevos aprendizajes derivados de la expansión de las nuevas tecnologías. Así, Barbara Sellers-Young identifica estos tres modos de transmisión de la danza en su obra más reciente, *Belly Dance, Pilgrimage and Identity* (2016): la imitación tradicional, las clases, y Youtube e internet, identificadas respectivamente con lo somático, lo óptico y lo mediatizado (9). A pesar de que el tiempo en la práctica consigue modificar la apreciación de la enseñanza y valorar lo somático frente a lo óptico y lo mediatizado, en Occidente aún es complicado utilizar la metodología de imitación.

De manera contraria al fenómeno descrito, también surge en este último cuarto del siglo XX un movimiento iniciado por bailarinas como Jamila Salimpour o Leona Wood que sospechan de la autenticidad de la danza tal como se estaba interpretando y transmitiendo en los EE.UU. Susan Marshall pone de manifiesto en “Leona Wood. From the Kamarinskaya to the Danse du Ventre” (2002) los esfuerzos de la bailarina por descubrir otros bailes que enriquecieran el repertorio orientalista y occidentalizado del momento. Sus investigaciones en la búsqueda de modalidades con un transfondo más étnico enriquecen el repertorio de posibilidades dancísticas, que entonces se encontraba reducido a lo que aún hoy se denomina “clásico oriental”, término con el que Eva Tallada (2009) diferencia este estilo de lo que comúnmente conocemos como *belly dance*. El empeño de Salimpour o Wood nos permitirá descubrir la rica variedad de tradiciones de danza que abrazan las diferentes áreas culturales de Egipto (Fahmy, 1987:1), al mismo tiempo que sus investigaciones suponen el germen de los estilos tribales, y del fenómeno contemporáneo de las fusiones, entre cuyos máximos exponentes se encuentran el ATS (American Tribal Style y la Fusión Tribal). El primero de ellos surge de la mano de Jamila Salimpour y de su troupe Bal Anat y evoluciona con la ayuda de Masha Ascher y Caroleena Nericcio, integrante ésta última de la Fat Chance Belly Dance (FCBD)<sup>90</sup>; el segundo estilo, que parte del ATS, modifica su fisicalidad a través de la inclusión de movimientos procedentes de estilos dancísticos contemporáneos, amplía el rango musical y transforma la indumentaria (Frühauf 2009, Higes y Márquez 2009, Kenny 2007, Tallada 2009); este tiene en Rachel Brice a su principal representante internacional. En España existen importantes figuras de la Fusión Tribal como Amaru Sabat, Naadeva o Morgana Guibelalde. El primer ejemplo de los mostrados a continuación consiste en una actuación de las Fat Chance Belly Dance donde se observa la idea de pertenencia a una tribu con un grupo de bailarinas arropando a las dos protagonistas, y el cambio del rol de liderazgo en la danza. En el segundo ejemplo se ve a Amaru Sabat en una actuación arquetípica del estilo de fusión tribal, con una fisicalidad ampliamente ondulante y extrema, y en la que se eliminan rasgos constitutivos del *belly dance* como la búsqueda de la belleza estética o la sonrisa permanente de la bailarina. Aunque estas modalidades

---

<sup>90</sup> Para más información sobre el contexto que motiva el surgimiento del ATS y su posterior evolución, ver Sellers-Young 2005.

no constituyen el objeto de mi análisis, suponen una contestación transgresora al ideal hegemónico de feminidad y, por tanto, he decidido dedicarles un brevísimo espacio en este trabajo.

FatChanceBellyDance at American Tribal Stars II – Finale. (FatChanceBellyDance 2013)	The MINI experience Fest. – Amaru Sabat (Sabat 2016)
	
<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=tpJtljiskcg">https://www.youtube.com/watch?v=tpJtljiskcg</a></p>	<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZSSvYFgv9Us&amp;feature=youtu.be">https://www.youtube.com/watch?v=ZSSvYFgv9Us&amp;feature=youtu.be</a></p>

La intención de retornar a los “orígenes de la danza”, que animó la obra de las artistas anteriormente referidas, no siempre es bien recibida e incluso llega a plantear alguna discusión en el ámbito académico que es pertinente mencionar brevemente. La antropóloga Joann Kealiinohomoku se situará en la línea de quienes prefieren valorar la danza como un discurso efímero y, por tanto, difícil de preservar. Para ella, la cuestión de los orígenes de la danza no aporta ningún matiz significativo a su estudio, como constata su siguiente afirmación en “An Anthropologist looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance” (2001): “I will not add another origin theory of dance, because I don’t know anyone who was there” (34). Para otras autoras, la necesidad de diferenciar lo nativo – lo original, lo étnico, lo auténtico – de lo Occidental tendrá un sesgo imperialista. En esta posición se sitúa Brigid Kelly en “I mean, what is a Pakeha New Zealander’s national dance? We don’t have one: Belly Dance in Transculturation in New Zealand” (2013). Así, los distintos ángulos desde los que se puede observar lo original del *raqs sharki* y su reinterpretación contemporánea conducirían a una enriquecedora discusión sobre otras cuestiones relativas a la danza que, si bien se encuentran fuera del alcance de mi análisis, deben ser

tenidas en cuenta, sobre todo por el reconocimiento que se merecen bailarinas que buscaron vías alternativas de expresión.

En esta evolución cronológica, se llega a finales del siglo XX y principios del XXI, momento en el que tienen lugar dos fenómenos decisivos para la configuración contemporánea del *belly dance*. El primero está protagonizado por un interés en introducir lo árabe en el mercado musical estadounidense tras los atentados del 11S. Esta cuestión ha sido estudiada por Ted Swedenburg en “The “Arab Wave” in World Music after 9/11” (2004), y en este artículo otorga una gran influencia a Miles Copeland en el proceso<sup>91</sup>. El segundo fenómeno lo protagoniza la cantante colombiana Shakira con su decisión de incluir ritmos árabes en el tema “Ojos Así” perteneciente a su álbum *¿Dónde están los ladrones?* (1998)<sup>92</sup>. Además de la ritmología, la inclusión de movimientos fácilmente identificables con la danza del vientre, tanto en el vídeo-clip (Mebarak 2011) como en las actuaciones en directo, tendrán una gran responsabilidad en la expansión contemporánea del *belly dance*<sup>93</sup>. A Shakira se debe el significativo aumento de practicantes en época reciente, opinión en la que coinciden varias autoras (Briceño Alcaraz 2006, Dox 2006, Laukkanen 2003, Maira 2008), a pesar de que otras pasen por alto su relevante papel en este sentido. Así por ejemplo, en dos publicaciones específicas sobre danza del vientre, las compiladas por Caitlin McDonald y Barbara Sellers-Young en el año 2013, y por esta última autora en 2016, Shakira no es mencionada ni una sola vez, debido, probablemente, a la fuerza del pensamiento anglocéntrico. Otro tanto sucede con autoras que estudian la corporalidad o la arabidad del personaje en el ámbito musical (Celis Salgado 2007, Cepeda 2003, 2008, Iskandar 2003), que no suelen mencionar su influencia en la difusión de la danza. Sin embargo, su interpretación de “Ojos Así”, y el

---

<sup>91</sup> Miles Copeland, hijo de un agente de la CIA destinado en numerosas localizaciones de Oriente Medio, fue el manager de la reconocida banda británica The Police y siguió siendo el manager de su líder, Sting, una vez disuelta la formación. Su papel en la evolución contemporánea de la danza del vientre es decisivo porque ha sido el promotor y manager de las “Bellydance Superstars”, a las que me referiré al final de este apartado.

<sup>92</sup> Nadia Celis Salgado, en el artículo que titula “Las ‘verdades’ de Shakira: corporalidad y caribeñidad en un fenómeno global” (2007-8) señala cómo con sólo 19 años y en el álbum *Pies Descalzos* (1996) la artista “asumió el mando sobre la composición y el arreglo de sus canciones” (15).

<sup>93</sup> En cuanto a lo musical, esta decisión de Shakira podría entenderse como parte del primer fenómeno aquí señalado, de hecho, el propio Swedenburg se refiere a ella en una nota al final del texto donde dice “the Venezuelan [sic] star Shakira, of Lebanese origin, has also played a role in making Arab-Hispanic crossover popular in the U.S. and Latin America” (197). Swedenburg no menciona su contribución a la danza, aspecto que sin embargo pone de manifiesto cuando habla de las Bellydance Superstars.

mantenimiento de una fisicalidad muy articulada en éxitos posteriores como “Hips don’t lie” (Mebarak 2005), llevó a muchas mujeres a buscar un lugar donde *aprender a bailar como ella*. Que la explosión de la danza haya sido liderado por esta intérprete, a quien Nadia Celis Salgado define como “la artista colombiana más famosa de todos los tiempos, la latinoamericana más exitosa en el mercado no hispano, y una de las estrellas de la música más conocidas y respetadas del mundo” (2007-8:17), no es un asunto baladí, pues su influjo y poder en el mercado musical internacional es innegable.

“Ojos Así”, cuyo vídeo-clip oficial contaba el 17 de mayo de 2017 con casi cuarenta y seis millones de visualizaciones en [www.youtube.com](http://www.youtube.com), ha sido estudiado por M<sup>a</sup> Luisa Cepeda en relación con la identidad de la cantante en “Shakira as the Idealized, Transnational Citizen: A Case Study of *Colombianidad* in Transition” (2003). Para la autora, el tema se apoya fuertemente en ritmos e instrumentación del Medio Este, así como en la propia lengua árabe (216), y constituiría un claro ejemplo de arabidad en la construcción polisémica de la artista (213): libanesa-colombiana, caribeña-colombiana, mujer, artista popular y reciente inmigrante en EE.UU. A ellas habría que añadir las derivadas de su relación con el futbolista catalán Gerard Piqué, su traslado a España y su reciente maternidad. En este conglomerado, cuya interpretación se encuentra fuera del alcance de mi investigación, su arabidad cobra especial importancia a raíz del tema citado<sup>94</sup>. Además de la ritmología y la danza, introduce un estribillo estribillo en árabe interpretado por un coro que llega a ser sustituido por la propia artista desde el minuto 3’17” al 3’25” del tema. Su popularidad se ha mantenido estable desde su aparición en 1998, hasta el año 2011, fecha en la que finalizó el Tour “The Sun Comes Out” (2010 - 2011), último en el que se ha incluido en el repertorio. Pese a que ya no se encuentra en las primeras posiciones de las listas de éxitos, sigue escuchándose esporádicamente en multitud de ubicaciones. De este modo, durante trece años consecutivos se ha visto a Shakira *moviendo las caderas* en los escenarios y en las pantallas de todo el planeta. Tanto en el vídeo clip oficial (Mebarak 2011) como en los diferentes tours, la artista adereza su ejecución corporal con elementos reconocibles dentro del imaginario

---

<sup>94</sup> El padre de Shakira es libanés y el origen de su madre es catalán. Ella se crió en el seno de una numerosa comunidad libanesa afincada en la ciudad colombiana de Barranquilla (Celis Salgado 2007-8) y una de sus primeras actuaciones públicas, con sólo doce años, es un concurso de jóvenes talentos donde baila la danza del vientre. Ver Mebarak 2014.



orientalista, entre los que destaca el pañuelo de monedas alrededor de la cadera y el clásico traje de dos piezas que descubre el abdomen<sup>95</sup>. A lo largo de este período, el atuendo ha experimentado una evolución que ha ido desde una indumentaria más rockera en un principio, a una vestimenta más oriental en los últimos toures. En el tour Fijación Oral (Junio 2006 a Diciembre 2007) llega incluso a ataviarse con unos bombachos de gasa color lila, lo que transmite la idea de una feminidad dulcificada, más acorde con el imaginario orientalista de la mujer árabe. A continuación se muestra en secuencia cronológica la evolución de la imagen pública de Shakira para interpretar “Ojos así”, con referencia al número de conciertos de cada tour, así como a sus localizaciones.

Vídeo Clip Oficial, 1988



Ilustración 17 Shakira en el Vídeo-clip oficial de “Ojos así”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5BzkbSq7pww> el 15 de marzo de 2015.

<sup>95</sup> Para más información sobre el orientalismo o neo-orientalismo de la artista, ver Iskandar, 2003.

**Tour Anfibio**

Marzo 2000 – Mayo 2000  
21 conciertos en EE.UU. y Latinoamérica



Ilustración 18 Shakira interpretando “Ojos así” en el Tour Anfibio. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JpGwYgxnMkk> el 15 de marzo de 2015.

**Tour de la Mangosta**

Noviembre 2002 – Mayo 2003  
65 conciertos en Europa, EE.UU. y Latinoamérica

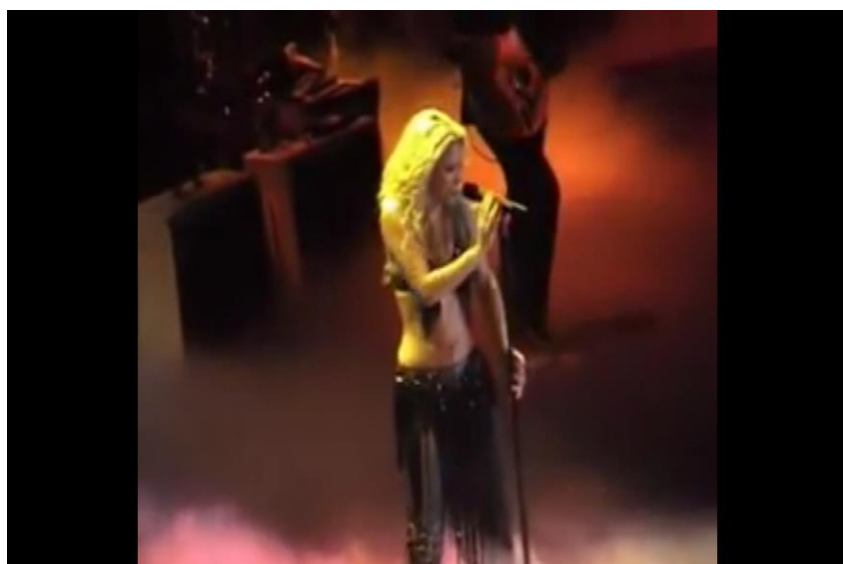


Ilustración 19 Shakira interpretando “Ojos así” en el Tour de la Mangosta. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TKSUW2Fwidw> el 15 de marzo de 2015.

**Tour Fijación Oral**

Junio 2006 – Diciembre 2007

120 conciertos en Europa, Norteamérica, Lationamérica, Asia y África<sup>96</sup>



Ilustración 20 Shakira interpretando “Ojos así” en el Tour Fijación Oral.  
Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=IDJXc5H99BI&start\\_radio=1&list=RDIDJXc5H99BI#t=0](https://www.youtube.com/watch?v=IDJXc5H99BI&start_radio=1&list=RDIDJXc5H99BI#t=0) el 15 de marzo de 2015.

**Tour The Sun Comes Out**

Septiembre 2010 – Octubre 2011

106 conciertos en Norteamérica, Europa, Latinoamérica, Asia y África



Ilustración 21 Shakira interpretando “Ojos así” en el Tour The Sun Comes Out.  
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SxUFC7eMD2I> el 15 de marzo de 2015.

<sup>96</sup> Todos los datos de los conciertos están extraídos de la página web <https://es.m.wikipedia.org>. Fecha de consulta 20/09/2017 debido a que la web oficial de la artista [www.shakira.com](http://www.shakira.com) no los proporciona.

En su caracterización, introduce otros elementos de clara referencia arabizante, como la serpiente, figura principal del Tour de la Mangosta, en el que la artista accede al escenario por debajo de una cobra gigante que se eleva para darle paso<sup>97</sup>. La serpiente ya había aparecido en el vídeo-clip oficial del tema, pintada en uno de sus brazos en los planos donde sólo baila, sin cantar. En Fijación Oral, la interpretación de “Ojos Así” es precedida por una danza con velo ejecutada por la propia Shakira al compás de “Inta Omri”. Esta pieza es una de las más conocidas de Umm Kulthum, la diva de la canción en el mundo árabe, de quien Fatima Mernissi destacará (1997) su relevante papel en los procesos nacionalistas al defender la necesidad de “recuperar nuestra gloria enfrentándonos a los invasores coloniales” (1997:126). Virginia Danielson, autora de un exhaustivo estudio sobre la vida y la obra de Umm Kulthum, *The Voice of Egypt* (1997), la define como “unquestionably the most famous singer in the twentieth-century Arab world” (1). Estos detalles, la utilización de la simbología de la cobra, la evolución en su indumentaria desde una camiseta de tirantes y el abdomen cubierto, a los trajes de los dos últimos tours, que encajarían perfectamente en cualquier espectáculo de danza del vientre, y la referencia a Umm Kulthum, parecen indicar un deseo por parte de la artista de reubicar positivamente el papel de su arabidad en el total de su obra. En esta misma línea entiendo el cambio introducido en el Tour The Sun Comes Out donde, como se puede observar en el vídeo que se muestra a continuación (Mebarak 2013), la artista interrumpe su interpretación musical en el minuto 2’08” para ejecutar una danza, con el único acompañamiento de la darbuka, instrumento de percusión por excelencia. En el minuto el 4’45” le hace una seña a la orquesta para indicar que reinicia la interpretación de la canción, lo que sucede en el 4’52”. Hasta ese momento no cesa de bailar. En los tours anteriores, si bien ya había introducido elementos de danza, nunca habían sido tan largos, ni habían tenido lugar al margen de la canción, ni había estado acompañada de instrumentación tan marcadamente árabe.

---

<sup>97</sup> Ver Moss 2003 para una explicación sobre el significado que Shakira da a la cobra y la mangosta en este tour y su relación con la política imperialista y la guerra en el Medio Oriente.



Así, durante más de una década Shakira situó la danza del vientre en la primera línea del panorama artístico internacional, incrementando significativamente la práctica de la actividad, como corrobora la siguiente afirmación de Donalee Dox: “Colombian pop star Shakira’s belly dancing onstage and in music videos put the form into mainstream entertainment in 2002 and generated a spike in dance-class enrollments among younger women in the United States” (2006:65). Aunque Dox sólo se refiera al contexto estadounidense, la influencia de la artista, que además coincide con la revolución tecnológica que amplifica su impacto mediático, ha de ser tomada en cuenta internacionalmente.

Coincidiendo cronológicamente con Shakira, surge en EE.UU. la formación de las Bellydance Superstars inmediatamente tras el derribo de las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Las Bellydance Superstars fueron – y son – un grupo integrado por una veintena de bailarinas procedentes de distintas especialidades dancísticas, e instruidas específicamente en la danza del vientre para formar la troupe. Su reclutamiento, formación y dirección se encomendaron a Miles Copeland que, según publicó Joel Selvin el 13 de febrero de 2009 en el *San Francisco Gate*, llegó a hacer audiciones a más de tres mil bailarinas en 2002 (Selvin, 2009:n.p.). En este mismo artículo, Selvin se refiere a las seiscientas actuaciones llevadas a cabo en veinte países y a cómo el propio Copeland afirmaba que las Superstars “could help world peace” (Selvin,

2009:n.p.)<sup>98</sup>. En una entrevista para el canal estadounidense de noticias CNN, Copeland relataba haber recibido el encargo de formar la troupe tras los sucesos del 11S con el fin de mostrar a los países árabes que los habitantes de EE.UU. amaban su cultura<sup>99</sup>. A este supuesto efecto pacificador también se refiere Ted Swedenburg: “Greater public familiarity with Arab culture can contribute to a “humanizing” of the Arabs” (2004:180). La importancia de las Bellydance Superstars radica en que han contribuido a popularizar un modo de interpretación muy adaptado al público no oriental. En sus actuaciones, tanto las secuencias coreográficas como los desplazamientos y cambios de posición adquieren un papel preponderante, y la música, la indumentaria o los elementos se ubican en el continuum orientalista con que Occidente ha reinterpretado el *raqs sharki*. Como explica Stavros Karayanni, las Bellydance Superstars pueden quedarse simplemente en una actuación de fitness, género y sexualidad sin ambigüedades y precisión coreográfica (2014:171). Además, se trata de unas artistas que cumplen con el estereotipo corporal occidental. La formación ha difundido y ayudado a consolidar un modo de bailar con predominio de las coreografías de grupo, inexistentes en el *raqs sharki*, y ha valorado la espectacularidad frente a la introspección o la expresión del sentimiento de la bailarina. Estas características refuerzan la estandarización frente a la individualidad, ya iniciada en el período anterior a través de la metodología didáctica, al tiempo que se suprimen las improvisaciones. Desde sus inicios, la troupe se ha ido modificando, y sus principales bailarinas – Amar Gamal, Jilina, Sadie Marquant o Rachel Brice – han emprendido carrera en solitario evolucionando como artistas y maestras, hasta el punto que en la actualidad la impronta del grupo ha ido perdiendo fuerza.

Su influencia, sin embargo, es notable en la obra de artistas que han incorporado en parte su estilo coreográfico y los ingredientes de espectacularidad en escena. Así, se puede apreciar su influjo en Saida Helou, ella misma integrante de la troupe durante unos años (Helou 2017), tanto en su estilo personal como en las coreografías que monta para sus alumnas y para su ballet Rakkasah. En la siguiente imagen se puede observar a Saida

---

<sup>98</sup> La troupe actuó en el Teatro de la Laboral (Gijón, Asturias) el 24 de abril de 2012 con el espectáculo Bombay Bellywood, cuya denominación apunta a una fusión de belly dance y Bollywood.

<sup>99</sup> El acceso a esta entrevista se encontraba en la página de inicio de la web de las Bellydance Superstars. En la actualidad la página se ha modificado y, como se indica en la misma, es gestionada desde la revista Bellydance One en el enlace <http://bellydance.one>. La referida entrevista a Copeland ha desaparecido y todas las búsquedas para encontrarla en otra ubicación web han resultado infructuosas.

descendiendo en un globo de luz blanca que destaca sobre el resto del escenario a oscuras.



Ilustración 22 Saida accediendo al escenario en un globo de luz en la apertura de una Hafla con el Ballet Rakkasah. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LI0QI371Wh8> el 27 de diciembre de 2016.

En una línea similar se encuentra la bailarina de origen brasileño Munique Neith, afincada en España hace más de una década. Su estilo personal no abunda en elementos tan espectaculares, sino que intenta asimilarse al de las bailarinas egipcias, encontrando en ella rasgos confluyentes con Randa Kamel. Sus coreografías de grupo, sin embargo, sí se sitúan cercanas al estilo promovido por las Bellydance Superstars. Estas agrupaciones, y otras más modestas, como la de Mahaila el Helwa, se caracterizan por la presencia de muchas bailarinas en el escenario, los cambios de posiciones y la realización de distintas figuras en una misma actuación, y la precisión técnica y coreográfica, elementos muy valorados por el público porque ofrece espectáculos de gran impacto. A continuación se muestra un vídeo de las Bellydance Superstars correspondiente a su primera etapa, con Jilina, Amar Gamal y Rachel Brice aún integrando la formación. Interpretan la coreografía “Entrance of the Stars” (Bellydance Superstars 2011), en la que se aprecian varios de sus elementos diferenciadores, como el número de bailarinas, las entradas y salidas en diferentes grupos en función del estilo de danza interpretado, la uniformidad en la ejecución, el uso de elementos – en este caso unos velos prendidos las muñecas – y la no

preponderancia de ninguna bailarina sobre las demás<sup>100</sup>. Todo ello resulta en un espectáculo muy adecuado al gusto de las audiencias occidentales.



#### **4.2. Un lenguaje corporal contrario a la norma. La hipersexualización de la danza del vientre en Occidente**

Con el fin de mantener la estabilidad de la oposición cuerpo/mente y el sistema sociocultural que sustenta, la corporeidad femenina en Occidente (la masculina no plantea los mismos problemas debido a su omisión sociocultural) ha de ser controlada y parcialmente mitigada. Como se ha expuesto en el segundo capítulo, el entorno de la danza es problemático debido a la explícita presencia corporal de sus actantes. Por esta razón, a la que se añade su feminización y la mostración de una masculinidad poco normativa, la disciplina se ubica en una posición desfavorecida en términos generales. Si cualquier modalidad de danza supone un reto para el patriarcado, esta situación se ve

---

<sup>100</sup> El velo se sujeta entre los dedos índice y corazón para facilitar su manejo y porque no siempre se utiliza durante toda la actuación, sino que en ocasiones se deja caer al suelo y se continúa bailando sin él. Llevarlo prendido a la muñeca, como en este caso, denota una cierta falta de conocimiento técnico, al igual que el uso de zapatos de tacón por parte de algunas bailarinas. Aunque a lo largo de la evolución del belly dance encontramos bailarinas que han utilizado tacones, en el momento en que surge la troupe, lo habitual es bailar descalza.



incrementada cuando ha de enfrentarse a la danza del vientre, debido a que ésta no se sustenta sobre los principios rectores de la rígida corporeidad occidental. La fluidez y la articulación corporal, necesarias para acometer su interpretación, conducen a un endurecimiento de las sanciones que pesan sobre ella, realidad referida así por Stavros Karayanni: “Undulation of the midriff and waist are necessary articulations in the lexicon of Middle Eastern dance, yet in the popular imagination *such choreographing of the body’s narrative is a taboo*” (2014:136; la cursiva es mía). Además de confirmar cómo esta narrativa corporal se adentra en el territorio de lo prohibido culturalmente, el autor ha identificado los dos principales significantes corporales responsables de la transgresión normativa, “the midriff and waist”. Como se ha puesto de manifiesto en el capítulo primero, ambos están más afectados que otras partes del cuerpo femenino por el principio de rigidez debido a su mayor valor connotativo en la construcción del sexo, el género y la sexualidad. En la práctica dancística esto significa que la libre articulación de la pelvis, la cadera o el pecho no se interpreta de igual manera que la articulación de la cabeza, los brazos o las piernas, miembros con menos peso connotativo en la construcción de las identidades de género normativas. Una desviación en cualquiera de los parámetros de la *matriz heterosexual* conlleva una desviación en los parámetros concomitantes, de ahí que si un elemento de una danza no cumple con la norma corpórea de género, la persona que lo ejecuta y la disciplina en la que se ubica ha de ser penalizada. Este mandato que sobrevuela la ejecución corporal es puesto de manifiesto por Sally Banes: “In Euro-American culture, one of the most deeply entrenched rules of dancing style is that the sexual power of the body is masked and controlled, rather than flaunted” (1994:160). La autora identifica así uno de los principales escollos a los que se enfrenta tanto el inicial *raqs sharki* importado a Europa y Estados Unidos, como el contemporáneo *belly dance*: su asimilación a un discurso sexual. Danza y sexualidad comparten el rasgo de la corporeidad de su ejecución, de ahí que tradicionalmente el discurso dancístico haya sufrido una asimilación al discurso sexual, aspecto estudiado por Wendy Buonaventura en *I Put a Spell on You. Dancing Women from Salome to Madonna* (2003).

Basándose en el principio regulador de una motilidad corporal apropiada o inapropiada, Occidente genera una dicotomía que se puede construir como danzas sexuales/danzas no sexuales, en la que efectúa una nueva adscripción: lo occidental formará parte de las segundas y lo oriental de las primeras, como pone de manifiesto Karayanni cuando describe la descodificación corporal que efectuaron los primeros viajeros coloniales en el siglo XIX al presenciar las danzas de las poblaciones del norte de África:

For European travellers, the bodies of the East with their performances of excessive movement conjured images of sexual excess. This excess came to symbolize defiance and subversion despite all the efforts invested in domesticating or interpreting the dancing body in order to tame it. (2014:39)

De ahí que, como explica Jane Desmond, “[i]n dance traditions originating in Europe, both popular and theatrical, such as ballet, the torso tends toward quietude and verticality, and the *pelvis rarely functions as an expressively bodily unit of its own*” (1993-4:44-45; la cursiva es mía). De manera que, si como afirma Karin Van Nieuwkerk en “Changing Images and Shifting Identities: Female Performers in Egypt” (2001), “[d]ancers’ greatest transgression is that they move” (141), dicha transgresión se intensifica cuando se trata de bellydancers que están obligadas a romper con la exigencia de inmovilizar las zonas del cuerpo connotadas como tabús sexuales. Tal como nos recuerdan Cameron y Kulick, “if gender is always implicated in any performance of sexuality, the converse is also true: where gender is at issue, sexuality will also be at issue” (2003:143). De este modo, la danza del vientre, incluso en su versión más occidentalizada, posee la capacidad transgresora de modificar los significados de género normativos, precisamente por la desviación que se le atribuye en el parámetro de la sexualidad. Sexualidad que, por recordar el clásico artículo de Gayle Rubin, “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality” (1984), “is as much a human product as are diets, methods of transportation, systems of etiquette, forms of labour, types of entertainment, processes of production, and modes of oppression” (1984:149). Esta facultad que posee la danza del vientre es remarcada por M<sup>a</sup> Luisa Cepeda en un artículo que se centra en las implicaciones de los movimientos de cadera en el espacio musical, “When Latina hips make/mark history: Music video in the ‘new’ American studies” (2008). Para su

ejemplificación se basa en la corporeidad de Shakira y la inclusión que la artista realiza de gestos propios de las danzas del Medio Este:

While undeniably sensual in its incorporation of classic Middle Eastern dance gestures emphasizing the hips and abdomen, Shakira's hybrid choreography simultaneously *contests* traditional, straightforward readings of the relationship between *gender*, ethno-racial identity, *sexuality*, and power in music video. (236; las cursivas son mías)

La danza del vientre, por tanto, propone una feminidad inaceptable en las sociedades no orientales, porque transgrede corporalmente el mandato de pasividad y, específicamente, el de pasividad sexual que rigen la construcción del género femenino normativo. Antes de detallar los procedimientos destinados a domesticar estos cuerpos subversivos, describiré el marco corporal que alberga esta narrativa tabú, y la pondré en relación con los indicadores utilizados en el apartado 3.2.3 para explicar la construcción dancística del género, a fin de definir el tipo de feminidad que se edifica en el discurso de la danza del vientre.

De los parámetros que utiliza Daly para analizar la normativa de género en la danza, nos referiremos en primer lugar al uso de las puntas, o para este caso concreto, la posición del pie. Uno de los rasgos que caracterizan la práctica de la danza del vientre es que se baila descalza, como explica Dina en el siguiente extracto de su obra: "On la pratique pieds nus, pour capter les énergies terrestres, et on dit qu'elle suggère les douleurs de l'enfantement pour garantir la fertilité. Quelle que soit la version choisie, nous tous, Égyptiens, portons cette danse dans notre sang" (2011:24). Esto conlleva, por un lado, una mayor sensación de confort, bienestar y libertad que cuando el pie está encerrado en cualquier tipo de calzado, y por otro lado, un gran asentamiento sobre el suelo. Sólo en algunas ocasiones, uno de los pies se eleva sobre el talón para intensificar ciertos movimientos que se perciben en las caderas y, en las modalidades contemporáneas, cuando se efectúan desplazamientos en relevé debido a la influencia del ballet. Partiendo de esta posición de los pies, la bailarina adquiere gran estabilidad y control sobre su cuerpo y su ejecución, eliminando sensaciones de desequilibrio o debilidad, a diferencia de lo que ocurre en las modalidades más normativas ejemplificadas brevemente en el apartado 3.2.3. El segundo indicador de Daly, los

sistemas de apoyo, resulta neutralizado al no existir la modalidad de danza en pareja; las actuaciones son realizadas o bien por mujeres solas, o bien por grupos de mujeres. Cuando los artistas son hombres, también bailan en la modalidad individual, no así en grupos. Únicamente en algunas danzas más folklóricas o tradicionales y en el estilo Reda es más común que aparezcan hombres y mujeres en el escenario. Finalmente, a las transferencias de peso, tercer indicador mencionado por Daly, se producen de manera confortable debido a dos rasgos de la posición básica de partida: el primero consiste en la colocación de los pies en el suelo a la altura de las caderas formando una especie de triángulo, que se consigue acercando los talones uno a otro, lo que proporciona una base de sustentación amplia y cómoda que contribuye al mantenimiento del equilibrio, se refuerza la sensación de estabilidad y aporta elegancia a la posición corporal; el segundo consiste en la colocación de la pelvis en posición de retroversión a fin de evitar el arqueado de la espalda en la zona lumbar, de tal manera que se minimiza el riesgo de lesión en esta zona del cuerpo<sup>101</sup>.

Con esta posición pélvica – que es uno de los primeros obstáculos a salvar por las principiantes, ya que normalmente la pelvis tiende a desencajarse, término utilizado en el argot del *belly dance* – el peso del cuerpo se sitúa en su lugar natural. Según explica Marta Schinca en *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento* (2011) el centro de gravedad corporal se encontraría en el centro de una línea oblicua imaginaria trazada entre el coxis y el ombligo; desde este lugar surgen dos corrientes: una de enraizamiento a través del contacto de los pies con la tierra (coincidente con la explicación de Dina para bailar descalza), y otra hacia arriba a través de la columna hasta la cabeza. El equilibrio de ambas fuerzas contrarias asegura el dominio del cuerpo en acción (Schinca, 2011:23-24). Jesús A. González Lastra (2015) complementa la explicación al indicar que esta colocación de pelvis y pies garantiza la posición distendida de la columna y la relajación de los hombros, aportando fuerza y estabilidad a los miembros inferiores para facilitar el control de los movimientos corporales, al tiempo que se reduce la aparición de molestias y contracturas en los músculos. Finalmente, se ha de remarcar que esta posición favorece una articulación amplia y cómoda de la rodilla, movimiento esencial para conseguir

---

<sup>101</sup> Para más información sobre la colocación básica del cuerpo en la danza del vientre, ver Neith 2007a.

efectos visibles en la cadera<sup>102</sup>. Así pues, podríamos afirmar junto con Tina Frühauf, autora de “Raqs Gothique: Decolonizing Belly Dance” (2009), que la danza del vientre consigue una dimensión horizontal y asentada en la tierra que permite un complejo vocabulario de movimiento, entre los que destaca los siguientes: “isolations and undulations, shimmies, circles, figure eights, and spirals, and thus forms a distinct vocabulary, rhythm, and fluidity” (127). Como se puede deducir de su enumeración, la corporalidad propuesta es contraria a la verticalidad, elevación y rigidez desplegada en las modalidades más hegemónicas.

La anterior conjunción de factores permite crear un espacio de expresión corporal donde a las mujeres occidentales les es permitido, aunque sea mínimamente o por muy cortos espacios de tiempo, abandonar la contención que impone la normativa patriarcal. Esta modalidad de danza aboga por una corporeidad fluida y relajada, al tiempo que muestra mujeres en posiciones de estabilidad y con un alto control sobre su cuerpo. Esto se manifiesta en una rica y acentuada expresividad, obteniendo como consecuencia una extraña conjunción de fortaleza y sinuosidad difícil de entender en el marco de pensamiento occidental. Estas características pueden llegar a proporcionar sensaciones de bienestar al colectivo de aficionadas y profesionales, así como una manera más empoderada de estar en el mundo, al modificarse rasgos como la gestualidad, la fisicalidad, la manera de caminar, o la movilidad. Si las mujeres comienzan a sentirse bien corporalmente, aumenta su capacidad para frenar la incomodidad, el malestar y las sensaciones de inadecuación corporal generadas por el ideal de belleza, tal como se demostró en el capítulo primero de este trabajo. De este modo, se consiguen neutralizar parcialmente, y en contextos ligados a la práctica de la actividad, uno de los discursos más poderosos para controlar a la población femenina<sup>103</sup>. En último lugar, la ausencia de bailarines en el escenario sitúa a la disciplina en un continuum de presencia únicamente

---

<sup>102</sup> Para más información sobre la técnica corporal de la danza ver Korek 2005, Neith 2007a, Morató 2006, Sharif 1999, 2002, 2004 y Skinner 2005, 2007, 2009.

<sup>103</sup> Rachel Kraus ha publicado recientemente un estudio donde aplica un enfoque sociológico basado en la realización de entrevistas a practicantes de la disciplina, *Gendered Bodies and Leisure. The practice and performance of American belly dance* (2017). En él aporta datos que permiten corroborar, al menos entre las participantes en las entrevistas, estas supuestas o potenciales sensaciones de bienestar.

femenina inaugurado por las precursoras y creadoras de la danza moderna. A juicio de autoras como Christy Adair (1992:50) o Virginia Keft-Kennedy (2005b:157), la falta de acompañamiento masculino supone una seria amenaza para un sistema que prefiere ver a las mujeres en posiciones subordinadas y dependientes de los varones en lugar de empoderadas e independientes. Fatima Mernissi se refiere a este mismo hecho en *Le Harem Européen* (2001) al respecto de las danzas orientales. Para la autora, la visión de una bailarina sola, sin pareja, inspira tanto ayer como hoy “des sentiments troubles, des angoisses inexplicables” (89). De este modo, se comprende que tanto el *raqs sharki* como el *belly dance* tengan la virtud de interferir en uno de los infinitos puntos con los que el sistema patriarcal edifica su poder. Esta mínima capacidad conlleva que sea necesario marcar negativamente la actividad y las personas que la ejecutan, a fin de revelar que se trata de una expresión efectuada al margen del lugar permitido para la expresión de la feminidad. Con el fin de ejemplificar lo aquí explicado, se muestra el siguiente vídeo de Maria Shashkova bailando el conocido *baladi* “Shik Shak Shok”, que el 11 de marzo de 2018 contaba con 10.669.680 visualizaciones en [www.youtube.com](http://www.youtube.com). La razón de incluirlo como ejemplo, a pesar de no ser una de las bailarinas más influyentes a nivel internacional, obedece a que es una muestra patente de por qué este modo de danzar resulta inapropiado para la construcción de una feminidad normativa, específicamente por el movimiento que imprime a su pecho.



El funcionamiento de la *matriz heterosexual* explica la penalización social que recibe el *belly dance*. Insertando la danza en los parámetros de la matriz, nos encontramos ante una persona que, biológicamente se reconoce como perteneciente al sexo femenino, pero que despliega un comportamiento de género disonante con la normativa. A diferencia de otras sanciones generadas por la desadecuación con los parámetros de la *matriz*, la desviación no se construye por desplegar el género correspondiente a su complementario masculino, sino por exagerar los rasgos identificativos de la feminidad. En virtud de la hiperfeminidad de la bailarina, la correlación entre los parámetros se efectúa por exceso, y no por defecto de los rasgos que le son propios. Además, la abundancia de feminidad se muestra sin restricciones en rasgos externos muy visibles como la exageración en el peinado, en el maquillaje, o en una indumentaria sobrecargada; por ese motivo, la sanción no puede ejercerse en términos de homosexualidad, como ocurre en otros casos, ya que una interpretación de *belly dance mainstreaming* no es ambigua con la normativa sobre (hetero)sexualidad. Por lo tanto, la penalización en el orden sexual también se concretará por la vía del exceso al marcar a la *belly dancer* como hipersexual, característica contraria al mandato de pasividad impuesto sobre las mujeres. Esta penalización hiperbólica en el parámetro de la sexualidad produce una operación metonímica consistente en tomar la parte por el todo, de tal manera que se reduce la actividad a una articulación corporal excesiva de regiones corporales marcadas como tabú. La consecuencia directa de ello es la asimilación al discurso corporal sancionado por exceso de sexualidad por excelencia, el de la prostitución. Como explica Karin Van Nieuwkerk:

Female performers are more immoral than other women working in the male public space because in entertainment the bodily dimension is central. They use their sexual bodies as an instrument for earning money. Female performers are perceived as being closely related to prostitutes because both use their sexual bodies in public space to make a living. (2001:142)

La confusión entre danza del vientre y prostitución se verá ayudada en ocasiones por similitudes en el atuendo y en la mostración de partes del cuerpo, como se puede observar en las siguientes imágenes. La de la izquierda muestra al fundador de la revista

*Playboy*, Hugh Heffner, en una de sus tradicionales fotografías con las chicas de las que se rodeaba. Esta imagen fue elegida por la publicación humorística *El Mundo Today* para ilustrar la noticia de su muerte. La imagen de la derecha se encuentra en la página de inicio de una web dedicada al negocio de la venta de trajes de danza del vientre.



Ilustración 23 Hugh Heffner acompañado de algunas chicas Playboy. Recuperado de <http://www.elmundotoday.com/2017/09/asi-eran-las-orgias-en-la-mansion-playboy/> el 24 de abril de 2017.



Ilustración 24 Página de inicio de web de ropa de danza del vientre. Recuperado de <https://www.bellydancestore.biz/> el 24 de abril de 2017.

La construcción hipersexual de la bailarina en general, y de la *bellydancer* en particular, ha sido puesta de manifiesto por diferentes voces autorizadas<sup>104</sup>. Entre ellas se encuentran la de Stavros Karayanni (2014) y también la de Sheyla Bock, que comenta cómo “[t]he image of the belly dancer in popular culture is saturated with connotations of hyper-sexuality” (2006:14); igualmente Christy Adair (1992) opina que “even when the intention is not to convey sexuality the audience may perceive it” (50), hecho que no sólo afecta a las bailarinas sino a las mujeres en general. Fuera del ámbito de la danza, Susan Bordo ha llamado la atención sobre este aspecto: “Frequently, even when women are silent [...], their bodies are seen as “speaking” a language of provocation” (2003:6). En el

<sup>104</sup> Ver Arvizu 2004-2005, Banes 1994, Bryant 2002, Buonaventura 2003, 2010, Hanna 1987, 1988.



caso específico de la danza del vientre, la percepción de hipersexualidad aumenta exponencialmente, y tal como indica Virginia Keft-Kennedy, “it was the overt emphasis on the seemingly uncontrolled abdomen, hips and pelvis performed by a racial ‘other’ which suggested the threat of female sexuality generally, and a sexualised ‘primitive’ body specifically” (2005b:63). La cita de Keft-Kennedy llama la atención, una vez más, sobre la región corporal más afectada por esta danza, el abdomen, la pelvis y las caderas, al tiempo que puntualiza la sensación de falta de control como algo no deseable. En la recurrente enumeración de partes del cuerpo connotadas sexualmente sólo he encontrado una referencia al poder sexual del cabello, en la obra de Wendy Buonaventura, quien realiza el siguiente comentario: “In myth and sacred faith, hair carries a potent sexual charge” (2003:26); a pesar de que no se le presta mucha atención, he querido mencionarlo debido a que se trata de un elemento importante en la construcción del sujeto *bellydancer* desde un punto de vista estético y performativo, pues el pelo se utiliza muchas veces como parte de la danza, como se puede comprobar en la instantánea elegida para ilustrar el vídeo de Alida Lin al inicio de este capítulo. Así, las bailarinas de la danza del vientre contemporáneas suelen lucir largas melenas sueltas, a diferencia de lo que ocurre en otras modalidades de danza donde la tendencia general consiste en recoger el cabello.

La connotación de hipersexualidad, por lo tanto, apuntala un discurso patriarcal que, como ha analizado Dianne Chisholm en “The ‘Cunning Lingua’ of Desire. Bodies-Language and Perverse Performativity” (1995), otorga una distinta permisividad a hombres y mujeres en cuanto al uso de las partes del cuerpo relacionadas con la expresión del deseo sexual. Cuando las mujeres hacen un uso propio de las partes de su cuerpo connotadas sexualmente provocan una distorsión que debe ser mitigada. Relacionado con la hipersexualidad se encuentra un rasgo corporal que ha sido identificado por Gloria Briceño Alcaraz en “De una tradición del Medio Oriente al oficio: La inserción de la Danza del Vientre en el campo de la producción cultural en México” (2006). La autora, que expone la evolución de la disciplina en Méjico desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, afirma lo siguiente: “En este baile [...] no hay lugar para la ambigüedad de los cuerpos ni lo unisex, pues las caderas y el movimiento sinuoso de la

pelvis y los acentos del pecho *delatan el cuerpo femenino*" (371; la cursiva es mía). De esta manera, la danza del vientre se convertiría en un marcador inequívoco de la corporeidad femenina que, por su actividad intrínseca, elude la estrategia patriarcal de la reificación. Así pues, la danza del vientre nos enfrenta a una corporeidad femenina activa en un sistema occidental que, como he demostrado en los capítulos anteriores, intenta (des)corporizar a las mujeres.

Aplicando los indicadores de Moira Gatens para su conceptualización del "cuerpo imaginario" comprenderemos por qué el construido por la danza del vientre es contrario a la normativa occidental. En primer lugar, la existencia de un lenguaje común que valide la construcción sociocultural de que se trate, hemos de recordar que el discurso hegemónico parte de la idea de pasividad en el cuerpo femenino; como ha quedado demostrado en el capítulo segundo, la danza – en cualquiera de sus modalidades – se opone a dicho ideal basándose en su carácter corporal, pues la ausencia de expresión por medios racionales obliga a que el cuerpo no admita la construcción de ente pasivo regido por la lógica de lo mental. Por este motivo, la Historia conoce numerosos ejemplos de danzas que, o bien han sido prohibidas, o se ha alertado de los peligros que entrañaban para la salud física y mental, sobre todo de las mujeres (Buonaventura 2003). La danza del vientre supone un discurso transgresor del mandato de pasividad por dos motivos: por un lado, debido a la evidencia de la construcción del discurso sobre el cuerpo de la bailarina, que se erige como el principal significante de la representación; por otro lado, porque las representaciones no siguen estructuras narrativas más cercanas a la lógica de lo mental, sino que favorecen la manifestación y expresión de sentimientos a través de lo corpóreo. En segundo lugar, prestando atención a los discursos de poder que actúan sobre el cuerpo femenino, se había identificado el ideal de belleza como uno de los más poderosos para la construcción de la corporeidad femenina occidental. Este discurso, apoyado en la imposición cultural de rigidez y delgadez, obtenía un alto grado de rentabilidad para la consecución del objetivo de control corporal de las mujeres. El entorno de la danza presenta modalidades muy adecuadas al ideal de belleza y otras que no lo son tanto. En este segundo apartado se situaría la danza del vientre que, por un lado, se ajusta a muchas de las prácticas habituales en la construcción de la feminidad

normativa – peinado, maquillaje, vestuario – mientras que se aparta del mandato de rigidez y de delgadez. Tanto es así, que las bailarinas más ajustadas al ideal occidental de belleza despliegan una danza que no resulta estética para los cánones corporales del *belly dance*<sup>105</sup>. Finalmente, en la atribución de significado cultural a determinadas zonas del cuerpo, se habían identificado el pecho y el abdomen como dos regiones especialmente sensibles en la construcción de la feminidad, y dotados de una gran connotación sexual. Por estos dos motivos presentan una alta sujeción a los mandatos emanados de los discursos de poder, de tal manera que la delgadez abdominal y la rigidez abdominal y pectoral les afecta con especial intensidad. En el caso de la danza del vientre, ni pecho ni abdomen cumplen dichos requisitos, y al amplio rango articular de ambos se añade la valoración estética de un abdomen redondeado y de unas caderas anchas. Esta manifestación corporal excesiva, tanto por su apariencia como por su motilidad, será penalizada como hipersexual. El análisis de los tres indicadores constata que el cuerpo imaginario producido por el discurso de la danza del vientre no se adecua a los parámetros que construyen la feminidad normativa. Por esta razón, se han de desarrollar estrategias destinadas a su reinscripción en los parámetros de lo apropiado, cuestión que abordo en el siguiente apartado.

### **4.3. La (des)acomodación patriarcal de la danza del vientre**

En este apartado se explicará cómo el proceso de (des)acomodación en la danza del vientre ha transformado a las primeras *ghawazee* llegadas a tierras europeas en las *bellydancers* contemporáneas. El análisis se centrará en el nivel corporal, eje organizador de la investigación, a fin de clarificar qué tipo de feminidad se gestiona en los cambios corporales que han tenido y tienen lugar en el proceso de reinterpretación del *raqs sharki*. En el artículo “Dirt, Noise, Traffic: Contemporary Indian Dance in the Western City; Modernity, Ethnicity and Hybridity”, incluido en la compilación de Helen Thomas *Dance in*

---

<sup>105</sup> Una de las características más valoradas por los hombres árabes que presencian la danza del vientre consiste en la habilidad para relajar el abdomen de modo que se mueva libremente provocando una especie de ondulación en el transcurso de la danza, información que me fue facilitada por Nadra Assaf en conversación personal. La cada vez mayor extensión de una corporeidad occidental en las bailarinas conlleva la desaparición de este rasgo y, por tanto, la menor apreciación de su arte por las audiencias árabes masculinas.

*the City* (1997), Sanjoy Roy reflexiona sobre cómo el tráfico colonial y postcolonial ha influido en la apariencia de los “monstruos” en las modernas urbes:

On medieval maps, the areas of uncharted terrain beyond the edges of the known world were imagined to be populated by strange creatures that could only be conceived as monstrous hybrids composed of elements that were already known – mermaids (half-woman, half-fish), griffons (half-lion, half-eagle), dragons (half-bat, half-lizard). In the modern age, that uncharted terrain is cultural, and those hybrids now appear not at the edges of the map, but at its very centre: the city. Here – in the modern urban metropolis – be dragons. These noisome products of colonial and postcolonial traffic have come home to roost; must they – we, I – too be imagined as monstrous creatures, impossible compounds that can only speak with forked tongues? (82)

Uno de los monstruos urbanos producto del tráfico colonial es la *bellydancer* contemporánea. Su construcción muestra un híbrido de apariencia tranquilizadora desde el punto de vista de la construcción de una feminidad normativa: su larga melena, su atuendo vistoso y brillante acentuando los marcadores corporales del sexo femenino, y su maquillaje y bisutería son prácticas tendentes a la construcción de mujeres ajustadas a la norma; sin embargo, la tranquilidad de su apariencia se torna extraña y destabilizadora cuando la bailarina se pone en movimiento. La yuxtaposición de estos dos factores genera un individuo reconocible al tiempo que estrambótico; una mezcla difícil de conjugar y de explicar para la que se ha de buscar una alternativa, a fin de eliminar la sensación de extrañamiento. Los conceptos de lo *grotesco* y lo *oriental* han resultado muy productivos para conformar un marco interpretativo en el que Occidente pueda gestionar los productos corporales de la danza del vientre. Con su utilización se ha conseguido ubicar la danza del vientre en un terreno que no genera excesiva incomodidad y donde esta modalidad dancística, que parece querer rehúsar el control patriarcal, resulta levemente atenuada y parcialmente controlada.

#### 4.3.1. Lo grotesco

En *Choreographing Difference* (1997) Ann Cooper Albright reflexiona acerca de la relación entre el cuerpo clásico y el cuerpo grotesco en la danza:

Based as it is in the live body, dance is rife with the cultural anxiety that the grotesque body will erupt (*unexpectedly*) through the image of the classical body, *shattering* the illusion of

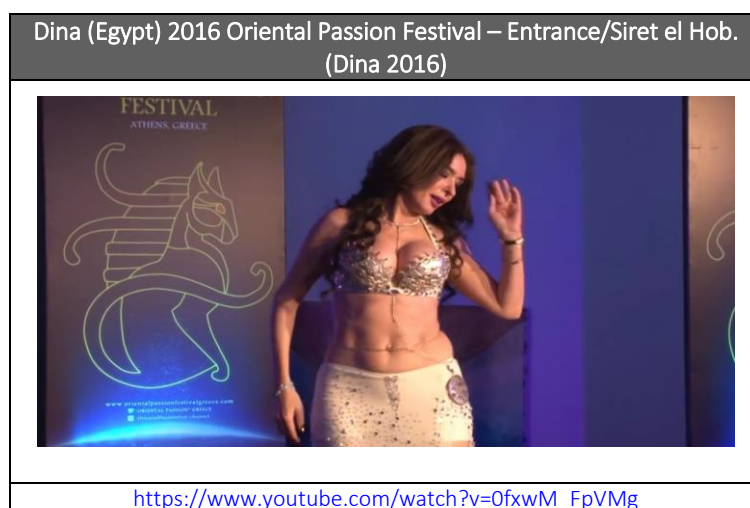
ease and grace by the *disruptive presence of fleshy experience* – heavy breathing, sweat, technical mistakes, physical injury, even evidence of a dancer’s age or mortality. (74; las cursivas son mías)

Aunque la autora no contempla un análisis de la danza del vientre, su reflexión ayuda a entender cómo esta modalidad destierra la posible ansiedad ante la erupción corporal porque, de hecho, el cuerpo erupciona. De esta manera se materializa la “disruptive presence of fleshy experience” a la que se refiere Albright, tan incómoda para las coordenadas en que se erige el cuerpo clásico hegemónico. Virginia Keft-Kennedy (2005a, 2005b, 2013) y Amira Jarmakani (2008) han analizado a la *bellydancer* en relación con el concepto de lo grotesco. La primera, al referirse al efecto que causaban la corporeidad de las bailarinas en los primeros espectadores de su danza, se sitúa en una línea muy similar a la utilizada por Sanjoy Roy para referirse a los monstruos urbanos, haciendo de lo *grotesco* una categoría analítica muy productiva, como se deduce de la siguiente cita:

[I]t is the twisting, undulating female bodies that for Western spectators seem to *merge human with animal*, and blur with the other dancing bodies around them. The grotesque becomes, in this sense, a highly suggestive category for exploring the politics of the gendered and raced embodiment of the Middle Eastern dancer. I have called this category the “Oriental grotesque” and argue that like Orientalism, the grotesque also exceeds fixed and discrete definitions. (2005b:50-52; las cursivas son mías)

Pese a que lo *oriental* y lo *grotesco*, como veremos, presentan características similares – de ahí que la autora los aúne en la categoría “Oriental grotesque” – la opción elegida en este trabajo de mantenerlos separados obedece a que su fusión no responde adecuadamente a su manifestación en la danza. En la conversión de *raqs sharki* en *belly dance* se identificarán rasgos procedentes de la necesidad de gestionar lo *grotesco*; aunque se pueden encontrar rasgos grotescos que sean específicamente orientales, no todo lo grotesco será interpretado y solucionado en términos orientalistas, y viceversa. En una línea similar a la de Albright, Keft-Kennedy encuentra que la transgression de esta danza reside en que desborda los límites del cuerpo clásico: “these are bodies that refuse to stay in their proper place; they twist, undulate, and transgress the boundaries of the closed, smooth, and harmless classical body” (2013:86-87). Amira Jarmakani se refiere igualmente a esta sinuosidad de movimientos y a las reacciones ambivalentes que

producían y producen: “As a marked contrast to the [classic] rigid and contained bodies of the Victorian era, the belly dancers’ bodies became known for a fluidity and freedom of movement that was both ‘passionate’ and ‘disgusting’” (2008:65). Se podría sustituir la “Victorian era” por la “diet and fitness era” y se obtendría un enunciado igualmente válido para entender la sorpresa (en ocasiones el estupor) que aún causa esta danza. Para ejemplificar la manifestación del cuerpo grotesco, se ha elegido el vídeo de una actuación de la artista egipcia Dina – mencionada varias veces a lo largo de este trabajo – en el Oriental Passion Festival de Grecia en el año 2016 (Dina 2016). Su gran calidad técnica e interpretativa no son suficientes para que su danza consiga un elevado grado de aceptación en un contexto no oriental. La ausencia de una pauta coreográfica clara que indique un montaje previo, estable y preciso, junto con la improvisación, descodificada en términos de ejecución sobre la marcha, o sus desplazamientos aparentemente erráticos al carecer de intención figurativa o delimitativa del espacio, son factores que supuestamente le restan calidad y seriedad a la interpretación. A ello se ha de unir la gramática específica de la modalidad, percibida por el público no iniciado bien como un meneo, o un contoneo sin sentido ni finalidad, bien como una vibración excesiva e indecorosa de partes de su cuerpo que debían estar más contenidas. Se puede observar esta percepción explícitamente del minuto 1’27” al 1’45”. Así, a la apariencia externa hiperfemenina de Dina se yuxtapone una motilidad que genera rechazo, dando lugar a un compuesto difícil que ubica a la bailarina en el territorio de lo *grotesco*.



Amira Jarmakani explica que el rol de lo *grotesco* en relación con la danza del vientre consistirá en ofrecer un contexto de gran seguridad donde ubicar a la bailarina oriental manteniendo la estabilidad del orden hegemónico occidental: “the potential danger introduced by these exotic sexual bodies was mitigated by their absolute difference, by their very enfreakment” (2008:79). La amenaza que entrañaban las primeras bailarinas – o las actuales, como se ha constatado en el ejemplo anterior – resulta invalidada a través de su categorización grotesca, que consigue restarles capacidad de influencia e injerencia social. Una vez que la bailarina ha sido conceptualizada como un ser extraño que se comporta de forma poco habitual, y como una persona con un comportamiento excesivamente sexual, su feminidad grotesca resulta sancionada. A continuación se establece una oposición entre su feminidad y la de las mujeres no grotescas con el fin de que esta última resulte protegida y a salvo. Como consecuencia, la posible transgresión procedente de su corporeidad disonante queda neutralizada. El problema, como ha demostrado Virginia Keft-Kennedy, surge cuando “scores of middle-class Western women [...] publicly performed the seemingly foreign and disorderly movements of Middle Eastern dance. The ‘Oriental’ dancer could no longer be viewed unproblematically as racially *other* and inferior when the dancer was a white woman” (2005b:102; la cursiva es mía). Este aspecto, que ha sido adelantado al analizar la interpretación de la Salomé de Maud Allan, deja sin funcionamiento el recurso de lo grotesco. Cuando las *no otras* se atreven a desbordar los límites del cuerpo clásico, se genera una desviación en los parámetros de la feminidad normativa que el sistema occidental no permite con benevolencia. La producción de cuerpos inapropiados sólo se admite en las mujeres que son conceptualizadas por Occidente como *otras*. El público occidental, que como explica Stavros Karayanni se encuentra más cómodo cuando la bailarina de danza del vientre se erige como una imagen amenazante (2014:25), no puede permitir que la amenaza provenga de los individuos a los que se les ha sustraído el poder en la construcción de la dicotomía jerarquizada hombre/mujer. De este modo, a fin de gestionar la dificultad que le plantea a la construcción del género normativo la ejecución de la danza del vientre por mujeres occidentales, se ha de implementar una

estrategia destinada a atenuar lo grotesco. Según explica Jane Desmond en el siguiente extracto de “*Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*” (1993-94), la acción mitigante no es exclusiva de esta modalidad, sino que se encuentra en otras danzas que han atravesado procesos de apropiación similares, dando lugar a los siguientes resultados:

In most cases we will find that dance forms originating in low-class or nondominant populations present a trajectory of “upward mobility” in which the dances are “refined”, “polished”, and often desexualized. Similarly, improvisatory forms become codified to be more easily transmitted across class and racial lines, especially when the forms themselves become commodified and sold through special brokers or dance teachers. (39)<sup>106</sup>

A continuación se detallarán las prácticas concretas utilizadas en la actualidad para refinar corporalmente los significantes grotescos de la danza del vientre con el fin de obtener cuerpos femeninos más adecuados a la normativa hegemónica occidental.

En *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994) Sally Banes incluye la siguiente explicación acerca de la diferencia entre *danza* y *movimiento* para explicar lo que estaba ocurriendo en un momento histórico en que el postmodernismo conseguía difuminar las líneas entre los géneros, los estilos o las propias creaciones artísticas: “In general, whether one is speaking about art dance or social dance, *the context of the event in which the movement is situated is more salient than the nature of the movement itself* in determining whether the action is dance” (11; las cursivas son mías). La relevancia de la cita para este trabajo reside en la importancia que otorga al contexto en que tiene lugar la representación, pues en el ámbito de la danza del vientre ha tenido lugar un cambio contextual producto del tráfico colonial que ha modificado tres aspectos fundamentales para su posterior desarrollo en tierras no orientales: el lugar físico de la representación, la actitud de la bailarina y la del público, y el modo de transmisión de la danza. Este cambio es referido por Öykü Potuoglu-Cook en “Beyond the Glitter: Belly Dance and Neoliberal Gentrification in Istanbul” (2006) en relación al rol de la danza del vientre en el proceso de gentrificación de la Estambul contemporánea: “belly dance itself has transformed from a participatory social form into a presentational codified dance technique” (644).

---

<sup>106</sup> Ver también Bosse 2008 y Savigliano 1995 que han estudiado estos procesos en los casos de la salsa y el tango respectivamente.



Esta transformación de una forma dancística, donde primaba la participación, en una modalidad de danza escénica es esencial para entender el desarrollo futuro del *belly dance*. Una danza donde el papel protagonista de bailarina y músicos (o músicas en el caso de las *awalim*) servía de canal para celebrar una fiesta común, para promover un baile con participación activa del público espectador, y para que tuviera lugar la comunicación entre las partes, se ha convertido en una danza escénica sin relación entre actantes y audiencia. En la representación contemporánea del *belly dance* no se espera que miembros del público formen parte de la danza, ni que acompañen ni sustituyan a la bailarina o bailarinas<sup>107</sup>. Una vez que esta modificación traslada la importancia de la danza hacia la presentación de un producto escénico se produce una transformación fundamental: la pérdida de su capacidad de improvisación y la valoración de los elementos coreográficos.

En relación con estos dos ámbitos, el social y el escénico, Farida Fahmy explica que cuando la danza es entendida como un acontecimiento social, sus participantes son libres de unirse o salirse de la misma cuando les place (1987:8); ese era el modo de entender las danzas en Egipto, que no conoció la modalidad escénica hasta la creación de la Reda Troupe en torno a la mitad del siglo XX (al Faruqi 1978, Arvizu 2004-5, Fahmy 1987). Por lo tanto, el cambio de función de social a escénica ha modificado la manera de entender y de sentir la danza, tanto por parte de las personas que la practican en el ámbito profesional y amateur, como por parte del público que asiste a los espectáculos. Potoglou reflexiona acerca de este cambio tras una experiencia personal actuando en un local de Estambul: “Our recital at the Hamam, a pricey outdoor nightclub, epitomizes this transformation by privileging choreography over improvisation” (645). Se confirma así, que si cuando una danza se extrae de su contexto cultural y se sirve como un espectáculo teatral en el mundo exterior necesariamente ha de cambiar (Buonaventura, 2010:97), en

---

<sup>107</sup> En la serie de documentales Palabra de Gitano (<https://www.cuatro.com/palabra-de-gitano/>) emitidos en la cadena de televisión CUATRO entre el 10 de febrero y el 3 de noviembre de 2013, se pretende reflejar el modo de vida de distintas comunidades gitanas. En los diferentes capítulos se puede apreciar el rol que adquiere la danza improvisada en la vida diaria. Sin acuerdo previo, un grupo de personas pueden comenzar a bailar con un simple acompañamiento de cante y palmas en donde se van sucediendo aleatoriamente las personas que cobran protagonismo. Es de suponer que la danza social a la que se refiere Potuoglu-Cook presentara similitudes con la expresión dancística entre la comunidad gitana. Para una explicación más detallada de la ejecución de una danza social en el mundo árabe, ver Al Faruqi 1978.

el caso de la danza del vientre la transformación ha consistido en el cambio de social a escénica y en la introducción de la noción de coreografía. Esta modificación da lugar a una merma en la expresión de la individualidad y a una valoración de la estandarización, que es evidente en las coreografías grupales. Los grupos hacen recaer la responsabilidad sobre el trabajo del conjunto – cuestión que, como veremos en el apartado 3.4, también presenta aspectos positivos – de tal manera que todas las participantes ejecutan la danza ateniéndose al principio de uniformidad técnica y expresiva. La importancia de este cambio para la construcción de una feminidad transgresora ha sido puesta de manifiesto por Marjorie Franken en “Farida Fahmy and the Dancer’s Image in Egyptian Film” (2000). La autora aprecia una notable diferencia entre la expresión individual y la grupal: “an individual woman dancer sends a very different image than a group of women dancers. *The former is seductive, solo, and dangerous, while the latter is quotidian, ensemble and harmless*” (269; la cursiva es mía). Por lo tanto, la estandarización coreográfica contribuirá a la mostración de una feminidad más acorde con el estereotipo occidental. Las interpretaciones individuales, a diferencia de las grupales, admiten una mayor flexibilidad en cuanto a la improvisación, pero siempre si la bailarina se atiene a una especie de guión previo. Como se ha constatado en el ejemplo de Dina, la total improvisación puede interpretarse como que la artista *no se lo sabe o se ha perdido*.

Si se relacionan estos cambios con el objetivo principal perseguido, la atenuación de lo grotesco, se aprecia que el mayor peso de la coreografía sobre la improvisación y de lo escénico sobre lo social conllevará la inclusión de elementos destinados a restar importancia a lo expresivo. Esta modificación se operará otorgando importancia a lo espectacular, de tal modo que en la danza cobran protagonismo los desplazamientos por el escenario, los elementos aéreos (giros, pies en relevé, arabesques) los cambios de posición o un mayor trabajo de brazos. La introducción de estas innovaciones tiene como finalidad el restar protagonismo y tiempo de ejecución al trabajo corporal. Así, por ejemplo, mientras la bailarina o bailarinas se desplazan o tensan su cuerpo para conseguir una buena elevación de las piernas en arabesque, no pueden focalizar su energía en la producción de un cuerpo grotesco. De esta manera, los rasgos identificables con la danza del vientre no llegan a desaparecer, pero disminuyen su intensidad, al tiempo que las

innovaciones coreográficas ofrecen productos dancísticos más adaptados al gusto del público occidental. Así, el cambio de función de la danza, la importancia concedida al trabajo coreográfico, y el mayor peso de la estandarización frente a la individualidad tendrá su reflejo en el modo de transmisión, que ya no se basará en los principios de observación e imitación (Fahmy, 1987:45; Sellers-Young 2013:6). Como se ha explicado, la demanda formativa que tuvo lugar a partir de las décadas de 1960 y 1970 había contribuido a un cambio metodológico que iba en detrimento del aprendizaje por imitación. Potouglu se refiere a cómo este método de enseñanza modifica la expresión dancística: “From the students’ uniform – leotard and tights – to the use of a full wall mirror, the dance studio setting itself indexes the transformation of folk art into a classic dance performance genre” (2006:645). Este cúmulo de transformaciones están a su vez muy relacionadas con la dicotomía razón/emoción, mente/cuerpo, pues en las improvisaciones y en la imitación el cuerpo se impone a la mente, hecho que es contrario al pensamiento occidental. En una modalidad dancística que ha atravesado un proceso que presenta concomitancias con la danza del vientre, la salsa, Joanna Bosse ha demostrado que una transmisión por imitación y observación provoca una reacción desfavorable en el alumnado occidental. La autora pone de manifiesto la actitud negativa ante el aprendizaje observacional en un grupo de estudiantes de salsa a los que observó durante un tiempo: “non-Latino/a beginner students found this approach *chaotic* and were *disoriented* by the degree of liberty and lack of ‘real instruction’” (2008:51; las cursivas son mías). La misma necesidad de directrices precisas se percibe en las clases de danza del vientre, donde las alumnas demandan instrucciones exactas acerca del pie con que se ha de comenzar, la dirección que han de tomar los movimientos, o en qué momento ha de coincidir una determinada posición con el tiempo de la frase musical. A través de la racionalización del aprendizaje, se restringe la expresividad y la manifestación de las emociones.

El proceso aquí descrito recibe un apoyo esencial en la desaparición de la comunicación entre bailarina y público que ha tenido lugar en la modalidad escénica contemporánea. La comunicación es indispensable cuando la improvisación es relevante, como explica Candance Bordelon en “Finding ‘the Feeling’. *Oriental Dance*, Música al-

Gadid, *and Tarab*" (2013). La autora analiza la importancia de la transmisión de sensaciones por parte de la audiencia para que la bailarina pueda adecuar su interpretación al ambiente que la rodea. La comunicación entre las partes convierte cada representación en una actuación diferente, no sólo por el carácter efímero de la danza, sino porque su éxito depende de la capacidad para ajustarse al público presente y a la energía que este transmite. Desde un punto de vista corporal, la interacción se materializa de la siguiente manera: "As the dancer listens, and then channels the energy and emotive content of the music through her body, it is the audience's positive reactions that encourage her to go deeper and deeper, giving more and more" (Bordelon, 2013:45). En esta descripción se observa cómo el cuerpo se configura como un auténtico transformador energético. La metamorfosis que tiene lugar en la bailarina al canalizar la música en movimiento, y al apropiarse de la energía procedente de la audiencia, reduce la intervención mental a la mínima expresión consiguiendo que la danza sea el resultado de una expresión corporal autónoma casi sin mediación mental. En el momento en que la mente interviene conscientemente para dar órdenes al cuerpo, se interrumpe la canalización de la energía. Por lo tanto, uno de los mayores retos para las alumnas de procedencia no oriental reside en superar la torpeza para improvisar, es decir, para frenar la intervención de lo mental en la interpretación. En relación a este punto, es relevante la afirmación de la bailarina egipcia Nagwa Fouad para quien, una vez finalizada la actuación, no se recuerdan los pasos, sólo el sentimiento (Bordelon, 2013:46). En virtud de esta capacidad de la danza, Helen Thomas argumenta que se trata de un discurso que ofrece la oportunidad de debilitar la jerarquía del dualismo mente/cuerpo (2003:93).

Por lo tanto, las prácticas destinadas a la contención de lo grotesco precisamente inciden en lo contrario, en la valoración de los pasos frente a la mostración y expresión de los sentimientos. Como veíamos en el capítulo segundo de este trabajo, las posiciones hegemónicas en las danzas occidentales están ocupadas por modalidades que se construyen en torno a una narrativa, a una historia que se cuenta a través de la expresión dancística. El *raqs sharki* desconoce el concepto de narración; se trata de una danza que es pura expresión corpórea, por lo tanto, lo más importante es el sentimiento tanto en su emisión como en su recepción. El cambio en la función de la danza de social a escénica y

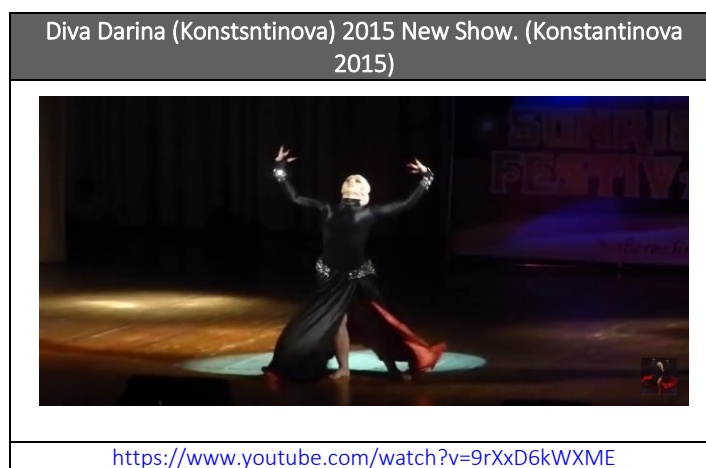
la importancia de la coreografía han mitigado el peso de la expresividad, afectando tanto a la interpretación como a la recepción. A propósito de la introducción de la modalidad escénica en Egipto con Mahmoud Reda, Farida Fahmy explica que el escenario aportó una nueva perspectiva a la danza, que además de perder su carácter de entretenimiento individual, modificó la relación con el público (1987:71). Fahmy reproduce la explicación de Ali Reda, hermano de Mahmoud, acerca del cambio que tuvo lugar en las audiencias, que empezaron a ver esta danza desde otra perspectiva: “They now viewed this type of dance not only *emotionally*, but *intellectually* as well” (citado en Fahmy, 1987:71; las cursivas son mías). Como se deduce de sus palabras, incluso en el contexto egipcio, donde el público dispone de las herramientas para comprender los factores expresivos y emocionales de la interpretación en términos positivos, la ubicación de las danzas en un escenario consigue favorecer la vertiente intelectual, que hasta entonces era desconocida. Por consiguiente, si se enlaza esta nueva característica con lo explicado al inicio de este trabajo, se constata que las nuevas tendencias en la interpretación de la danza se sitúan más cercanas al componente mental de la dicotomía cuerpo/mente y, por tanto, más próximas a las posiciones hegemónicas en Occidente. En un artículo de Julie Boukobza, “Danser l’Orient. Touristes et pratiquantes transnationales de la danse orientale au Caire” (2009), que estudia el fenómeno de las artistas no orientales que se trasladan a Egipto para mejorar su interpretación en el lugar de origen de la danza, se explica con claridad la relación inversamente proporcional entre técnica y emoción. A juicio de Boukobza, la emoción relega las dimensiones técnicas de la danza a un segundo plano (2009:222), de tal modo que a mayor relevancia de lo técnico, menor importancia de lo emotivo y mayor peso de lo racional. El resultado es una danza más fácil de entender y de aceptar para el sistema occidental que poco a poco consigue imponer sus postulados.

Desde el punto de vista del aprendizaje por parte de las mujeres occidentales, la no intervención de lo emocional se encuentra más en consonancia con una tradición de pensamiento que niega el cuerpo y favorece la mente. Por esta razón, las practicantes en Occidente suelen sentirse más cómodas con metodologías racionales donde se dan instrucciones precisas y claras sobre pasos y movimientos concretos. Estas acciones están

destinadas a bloquear la intervención de lo expresivo y de lo emocional y a favorecer lo técnico y lo coreográfico, de tal modo que se cuente con un lugar seguro donde no haya necesidad de manifestarse ni de expresarse, únicamente de seguir una pauta. De esta manera, además, se solventa una dificultad relacionada con el vocabulario corporal de la disciplina: la necesidad de relajar el cuerpo física y emocionalmente. En el plano físico, esta dificultad procede de la pertenencia a un sistema que valora la contención y rigidez del cuerpo, como veíamos en el capítulo primero. En el plano emocional, sin embargo, está relacionada con que el producto no resulta apropiado para la construcción de una feminidad normativa, como han demostrado los ejemplos anteriores de Dina o de Shashkova. A ello se debe añadir que la fuerza corporal inherente al *raqs sharki* conlleva la producción de calor, sudor, falta de control, pasión, fuerza, amor, introspección, expresión y mostración al exterior, rasgos todos ellos difícilmente compatibles con la tradición de pensamiento occidental que huye de la manifestación de emociones y de la producción de suciedad corporal, como se expuso en el capítulo primero. Si la bailarina opta por cortocircuitar la transformación de energía para concentrarse en seguir una secuencia memorizada o para vigilar su posición escénica, se anula la expresividad y se favorece la primacía de la razón sobre la emoción, consiguiendo un resultado aceptable en el entorno occidental. Así, una danza en la que no debería existir más historia que la narrada o descrita por el cuerpo en una suerte de metalenguaje con escasa intervención mental y amplia participación sensorial, acaba favoreciendo los elementos que evitan la canalización corporal de energía sonora en cinética.

Sophie Kasser explica en “El cuerpo femenino en la danza: escritura de mujer” (2009) que “la elección de una estructura poética y no lógica garantizaría una comunicación a nivel emotivo y permitiría la *pluralidad y la multiplicidad* de la narrativa del cuerpo” (33; la cursiva es mía). Por tanto, cuando la danza del vientre favorece las estructuras lógicas en lugar de las poéticas, rechaza la pluralidad y multiplicidad corporal para alinearse en el discurso hegemónico que aboga por la uniformidad de los cuerpos, sin atender a las realidades de los individuos. Cuando la actividad dancística opta por la libertad expresiva se transgrede el mandato de uniformidad corporal, pues cada persona, con las mismas herramientas técnicas en cada estilo de danza, se expresaría de manera

diferente. Incluso la misma persona ante situaciones externas o internas distintas ejecutaría la misma pieza de distinta manera. Por lo tanto, a través de la atenuación de lo expresivo y del refuerzo de lo lógico se consigue una disminución de lo grotesco que rebaja el poder transformador implícito en la danza del vientre sobre la corporeidad y subjetividad femenina. En la siguiente actuación de Darina Konstantinova (2015), una de las bailarinas más influyentes en el panorama internacional actual, se ve cómo ha tenido lugar una dulcificación de lo *grotesco* que ha quedado reducido a unos cuantos movimientos de cadera (como el que se ejecuta desde el minuto 1'36" al 1'44") y alguna ondulación (como la que realiza desde el minuto 2'03" al 2'07"). El resto de la interpretación, cuya dificultad y presencia escénica son manifiestas, incluye elementos que no forman parte de la gramática original del *raqs sharki*, como por ejemplo giros, elevaciones de la pierna, cambios constantes de posición y de peso sin trabajo corporal añadido, elevación del pie, elongación del tronco, articulación y elevación de brazos sin el objetivo de marcar ningún trabajo corporal o realización de amplios cambrés. La indumentaria y el pelo recogido se encaminan en la misma dirección de contención de lo *grotesco*.



El ejemplo anterior constata cómo existe una permanencia residual de lo *grotesco* que imprime a la danza una especie de aroma orientalizante y un aire exótico, al tiempo que se mantiene la destreza técnica de la bailarina, sin llegar a convertirse en un significativo amenazante. Una estrategia que contribuye igualmente a la atenuación de lo

*grotesco* se encuentra en las fusiones de estilos, tendencia muy extendida en el *belly dance* contemporáneo. Todo festival o escuela de danza del vientre que se precie incluye en su repertorio clases o actuaciones denominadas *tango oriental*, *percusamba*, *flamenco oriental* o *salsa oriental* (ver Neith 2016, 2017) por citar las más habituales, al menos en el contexto español<sup>108</sup>. Esta abundancia de fusiones donde el término “oriental” desempeña una función adjetival (salvo en la percusamba) ha de estar respondiendo a algún tipo de necesidad, consciente o no, entre practicantes y maestras, razón por la que merece que se le preste cierta atención. En el artículo “I mean, what is a Pakeha New Zealander’s national dance?” (2013), Brigid Kelly ofrece la siguiente definición de “fusión” en el contexto de la danza del vientre: “The term fusion generally refers either to a deliberate mix of belly dancing and another dance style, or using belly dance moves to unconventional, usually Western, music” (142). En lo que respecta a la gestión de lo *grotesco*, el uso de algunos movimientos característicos del *belly dance* para adornar un tango o una salsa, servirían para aportar el mismo aroma arabizante que apreciábamos en la coreografía de la Diva Darina. Este procedimiento consigue desviar la centralidad de la atención – y del aprendizaje – de la corporeidad propia de la danza del vientre, así como rebajar el impacto de lo *grotesco*. Con esta modificación se favorece la posición hegemónica de estilos más habituales para la tradición occidental, que son los que cobrarán más relevancia en las fusiones (el tango, la salsa, el flamenco, la samba)<sup>109</sup>. Tanto es así que, en ocasiones, a la pieza categorizada como fusión sólo mantiene de oriental el nombre, lo que no obsta para que el resultado se ajuste mejor al gusto de la audiencia y a sus expectativas. A continuación se muestran dos ejemplos, un flamenco oriental y una salsa oriental, donde se puede comprobar cómo el trabajo corporal ha cedido paso a los giros, los cambios de posición o los pasos o movimientos propios del estilo con que se fusiona.

---

<sup>108</sup> La fusión tribal, a la que me he referido anteriormente, no sólo no atenúa lo corporal grotesco sino que lo exagera. Su entidad diferenciada dentro del *belly dance* contemporáneo, así como la relevancia y trascendencia artística de sus principales intérpretes, la convierten en un estilo propio que no tiene cabida en este apartado.

<sup>109</sup> He de puntualizar que estas fusiones no conllevan la necesidad de dominar la ejecución del otro estilo de baile, que probablemente también queda reducido a un aroma. Lamentablemente, el análisis de este aspecto se encuentra fuera de los límites de mi investigación.



Samantha Díaz – Oriental Flamenco (Dalida). (Díaz 2014)	Bellysalsa (Bellydancers Maryh Zohar 2017)
	
<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=gc-mUjVyzTg">https://www.youtube.com/watch?v=gc-mUjVyzTg</a></p>	<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=FfLzAA59TR4">https://www.youtube.com/watch?v=FfLzAA59TR4</a></p>

En esta sección se ha visto cómo la transformación en la función de la danza de social a escénica ha coadyuvado a desarrollar prácticas destinadas a contener una articulación excesiva del cuerpo que suele ser interpretada en términos sexuales. Una corporeidad femenina excesiva es tolerada patriarcalmente si sus actantes encajan en la categoría de individuos grotescos. Sin embargo, una vez que la corporeidad exagerada es desplegada por mujeres no orientales, la categorización de *grotesco* resulta desestabilizadora para el sistema. Por esta razón, desde un primer momento la apropiación y reinterpretación del *raqs sharki* se ha encaminado a la contención de la corporeidad desbordada. Como se ha explicado, este objetivo se alcanza principalmente a través de la introducción de la coreografía y de la supresión paulatina de la praxis improvisatoria. Igualmente, se consigue a través de otorgar un mayor beneficio la estandarización en detrimento de la individualidad, tanto en la práctica como en la metodología docente, y de reducir la corporeidad grotesca a la mínima expresión a través de las fusiones de estilos o la incorporación de elementos ajenos al *raqs sharki* (velos, candelabros, abanicos). En el trabajo de Farida Fahmy sobre la influencia de Mahmoud Reda en el desarrollo de la danza en Egipto, la autora incluye un apéndice denominado “Mahmoud Reda’s Movement Modifications and Innovations” (1987:80). En él resume cuáles han sido las principales modificaciones corporales introducidas por Reda y cuáles son sus consecuencias expresivas. Aunque Fahmy no lo enuncia en los términos que han sido analizados en esta sección, y aunque su contexto de referencia se reduce al territorio egipcio, su descripción nos permite comprender cómo se gestiona la corporeidad para

conseguir un efecto más atenuado. Así, se observa que la injerencia corpórea se efectúa sobre los movimientos de cadera y sobre los ángulos corporales – que parece referirse a que la articulación aislada de los miembros permite posiciones en diagonal o desplazadas del eje vertical – que, o bien se eliminan, o bien se modifican para conseguir un efecto más refinado. Igualmente se interviene sobre el “shimmy”, que consiste en una vibración del abdomen, de los glúteos, o del pecho, obtenido a través de la articulación alternativa de las rodillas a gran velocidad o por medio del desplazamiento alterno de los hombros hacia delante y hacia atrás. En consonancia con lo explicado en este punto, se elimina su componente instintivo y aleatorio, para favorecer un movimiento más controlado que lo aleja de la sensación de descontrol provocada por el efecto de la vibración. Finalmente, la estabilidad conseguida a través de la horizontalidad con los dos pies firmemente asentados en el suelo es sustituida por la inestabilidad del relevé, oposición que ha sido destacada por Edward Said en un artículo titulado “Farewell to Tahia” (2001) donde hace una sentida semblanza de la bailarina Tahia Carioca:

Eastern dancing as Tahia practiced it shows the dancer planting herself more and more solidly in the earth, digging into it almost, scarcely moving, certainly never expressing anything like the nimble semblance of weightlessness that a great ballet dancer, male or female, tries to convey. Tahia’s dancing verticality suggested a sequence of horizontal pleasures, but also paradoxically conveyed the kind of elusiveness and grace that cannot be pinned down on a flat surface. (230)

Vemos a continuación un resumen del esquema elaborado por Farida Fahmy.

Traditional effect	Item modified	Item introduced	New effect
Suggestive movements	Hip movements and body angles	Elimination and alteration	Refined and polished
Random execution of shimmy	Instinctive shimmy	Isolating shimmy movements	Controlled total sequence of traditional elements
Horizontal quality	2 flat feet	Releve	Vertical quality

Tabla 6 Modificaciones corporales introducidas por Mahmoud Reda y su efecto. (Fahmy, 1987:80).

#### 4.3.2. *Lo oriental*

El proceso dulcificador de lo grotesco no ha logrado, sin embargo, una corporeidad lo suficientemente estática como para agradar al sistema sociocultural occidental, de tal manera que la amenaza aún latente precisa de la concurrencia de un segundo contexto donde su potencial peligro resulte neutralizado. Dicho contexto lo proporciona el discurso orientalista que, tal como afirman Anthony Shay y Barbara Sellers-Young, se encuentra muy presente en las representaciones contemporáneas del *belly dance*:

Thus, the divergent forms – ethnic and hybrid – have become part of global performance culture staged in restaurants, Renaissance faires, concert stages, and international festivals. Within these contexts, the performers and students of belly dance engage in constructions of women that are, as Marta Savigliano (1995) points out in the case of the tango, the result of the global cultural politics of orientalism. (2003:17)

En la interpretación occidental del *raqs sharki* es sencillo percibir los cuatro dogmas que Edward Said enuncia como pilares para la construcción de este discurso (2003:300-301): la preferencia por un Oriente abstracto frente a uno real, cuestión ya comentada a propósito de la reacción provocada por las bailarinas de carne y hueso traídas a las ferias internacionales; la diferencia entre un Oriente inferior y un Occidente superior, que se observa en la ubicación subordinada de la danza del vientre con respecto a otras modalidades dancísticas; el hecho de que Oriente es eterno e incapaz de autodefinirse, lo que se aprecia en aquellos rasgos de la danza que intentan retrotraernos a un pasado mágico y exótico poblado de misterios orientales; y, en último lugar, que Oriente es peligroso y necesita ser controlado por Occidente, lo que se traduce en la injerencia sobre el cuerpo incontrolable de la bailarina. En este apartado procederé a explicar cómo contribuye el discurso orientalista a la consecución de un marco interpretativo seguro para el despliegue de una corporeidad femenina que aún resulta excesivamente sexual y transgresora para los postulados occidentales.

Algunas autoras interpretan el orientalismo en la danza en términos positivos. Entre ellas se encuentran nombres de referencia como Donalee Dox, para quien es una oportunidad de declarar la libertad física y la sexualidad abierta sin penalización (“Dancing around Orientalism” 2006:62), o Virginia Keft-Kennedy para quien este discurso

está tejido sin costuras en la construcción y el marketing del belly dance como una expresión de poder femenino llegando a ser una estrategia discursiva feminista (2013:83). En contraposición a ellas, otras voces no exponen tan claramente sus beneficios, sino que inciden en sus aspectos más problemáticos. Entre estas segundas se encuentran Sheyla Bock, para quien el orientalismo son fantasías de sexualidad objetificada y racista (2005:8), o Barbara Sellers-Young y Anthony Shay, para quienes se trata de un marco para exotizar al otro (2005b:11) o un tema que califican de espinoso con el que se proporciona una “‘empty’ location, as in ‘not part of my culture’ for the construction of exotic new fantasy identities” (2003:14). Esta última afirmación, como veremos, es coincidente con la interpretación que se hace en este trabajo de la función del orientalismo en el *belly dance*. Una visión novedosa del concepto es la ofrecida por Tina Frühauf, que ha analizado la versión gótica de la fusión tribal en “Raqs Gothique: Decolonizing Belly Dance” (2009). Para Frühauf, el orientalismo es uno de los elementos centrales del *belly dance* contra el que se posicionan otros estilos de danza que intentan responder desde un punto de vista postcolonial; su opinión merece ser tenida en cuenta por las posibilidades que abre en materia de investigación. En cualquiera de los casos, al margen de la interpretación que se le otorgue, parece existir consenso entre la comunidad académica acerca de la fuerte presencia orientalista en la construcción del *belly dance*. Externamente se percibe desde los pañuelos con monedas - que se pueden entender como un rito iniciático en la transformación hacia un *sujeto bellydancer* - hasta las decoraciones de clases o espectáculos que intentan recrear escenarios arabizantes (McDonald 2010), o el manejo de elementos como Alas de Isis, velos o candelabros, con la intención de transportarnos a los mundos lejanos de los faraones. Aunque un análisis profundo del Orientalismo en la danza del vientre se encuentra fuera de los límites de este trabajo, es necesario explicar por qué este discurso ha triunfado y se mantiene vigente desde el punto de vista de su contribución a la construcción de su corporeidad contemporánea.

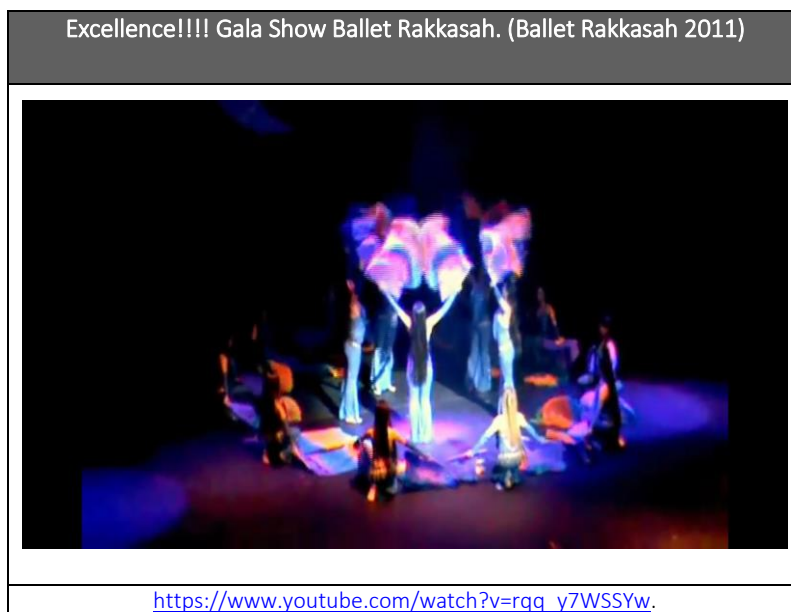
La función del Orientalismo consiste en (re)crear un contexto donde se tolere el residuo de corporeidad grotesca que no han conseguido eliminar las prácticas enumeradas en el punto anterior. En él, la interpretación del *belly dance* por parte de

mujeres blancas occidentales es percibido en términos de carnaval o de *subcultura*, término utilizado por Rachel Kraus para describir este fenómeno (2017:15). De este modo, la feminidad hegemónica quedará protegida y señalada como la ubicación a la que han de volver las actantes una vez que se despojan de sus pañuelos, sus velos y su indumentaria de odaliscas en un harem imaginario. La orientalización de la danza garantiza la irrealidad del contexto, la “empty location” a la que se referían Shay y Sellers-Young, o el espacio de “fantasy and displacement from one’s ordinary life”, que es como lo concibe Caitlin McDonald (2010:141). Así configurado, es imposible trasponer sus elementos constitutivos a lo que sucede una vez se abandona esa atmósfera. El sistema hegemónico permitirá, por tanto, una corporeidad femenina indecorosa si se reviste de los aditamentos propios para edificar un Oriente irreal e imaginado a pequeña escala, bien sea en la clase o en un escenario. Como explica Edward Said, “[i]n the Orient one suddenly confronted unimaginable antiquity, inhuman beauty, boundless distance” (2003:167); la función de la distancia y de lo inalcanzable del territorio mostrado proporcionan una coartada idónea que permite la expresión de una corporeidad en cierto modo prohibida. En el contexto del *belly dance*, la función del Orientalismo no es tanto facilitar la inteligibilidad de Oriente (Jarmakani, 2008:96) o que su “foreignness can be translated, its meanings decoded, its hostility tamed” (Said, 2003:103) – a lo que probablemente también esté contribuyendo – sino proporcionar un espacio de extrañamiento donde las mujeres occidentales puedan evitar ser categorizadas como monstruos. Por consiguiente, el discurso orientalista no intenta explicar la corporeidad oriental a Occidente, que continúa sin entenderla y sin admitirla, sino de producir un contexto adecuado que permite a las mujeres occidentales continuar con una práctica potencialmente subversiva sin modificar las coordenadas que estructuran el sistema hegemónico<sup>110</sup>. Sunaina Maira se refiere a la utilización de la feminidad árabe desde Occidente en unos términos que permiten comprender la función del Orientalismo en la danza: “Arab or Muslim femininity can be part of the U.S. nation as long as it is exotic,

---

<sup>110</sup> Una prueba de que la corporeidad oriental no se entiende en Occidente se encuentra en que muchas artistas acuden a Egipto buscando cómo expresar actitudes corporales concebidas como orientales (Boukobza, 2009:213).

mystical, and sensual and not assertive, critical, or political” (Maira, 2008:335)<sup>111</sup>. En relación con el objeto de estudio de este trabajo, el principal rasgo orientalista se encuentra en la incorporación contemporánea de elementos que, por un lado, contribuyen a la creación del escenario carnavalesco (velos, espadas, alas de Isis, abanicos de seda, vel pois, velas, cintas o candelabros) y que, por otro, están destinados a reducir considerablemente el protagonismo corporal, como se ha avanzado en el apartado anterior. En el vídeo que se muestra a continuación podemos observar una coreografía de Saida Helou para su Ballet Rakkasah en la que se manejan abanicos de seda. Como se puede apreciar, el peso de la actuación recae sobre el elemento y los juegos de posiciones de las bailarinas. Se consigue un resultado de gran espectacularidad donde la expresividad corporal prácticamente ha desaparecido.



<sup>111</sup> La representación occidental estereotipada de las mujeres árabes o musulmanas como seres exóticos, o sexualizados, o como esclavas o víctimas del árabe malo, ha sido analizada por varias autoras como una estrategia imperialista para justificar la intervención política y/o militar con una finalidad salvadora (ver Alsultany 2012b, Celermajer 2007, Jarmakani 2008, Maira 2008 y Tickner 2002). Entre ellas, Maira y Jarmakani se refieren específicamente a la construcción de la *bellydancer* como uno de estos símbolos, hasta el punto de que “she is a fabricated symbol of authenticity who has subsequently been objectified and commodified in U.S. popular culture” (Jarmakani, 2008:81). En esta representación simbólica estereotipada es fundamental el papel del discurso orientalista, pues como afirma McLeod para el papel que éste jugó en la ocupación colonial “Orientalism justified the propriety of colonialism by claiming that Oriental peoples needed saving from themselves” (McLeod 2000:46). En relación con mi objeto de estudio, este factor ha de ser tenido en cuenta para comprender también por qué el *belly dance* precisa mantener un fuerte carácter orientalista.

### 4.3.3. *De ghawazee a bellydancer*

En los dos puntos anteriores se ha explicado la transformación de la *ghawazee* – o más bien de lo que se supone bailaban estas artistas – en la contemporánea *bellydancer* desde un punto de vista corporal. El proceso evolutivo ha desembocado en la coexistencia de dos modos de ejecutar una misma danza según el contexto o la bailarina de que se trate. La dualidad se mantiene porque, aunque la fuerza política y cultural de Occidente está afectando seriamente a la actividad en su ubicación original, se mantienen rasgos que diferencian los dos estilos de danza<sup>112</sup>. Stavros Karayanni resume una explicación que él mismo le solicitó a la bailarina Yasmina Ramzy con respecto a la dualidad interpretativa:

North American [Western] choreographies often project outwards with an emphasis on being intelligible for the general public, hence the “cheerleader quality” of some American belly dance performances. In the Middle East, however, the presentation is internal, with the dancer focused within and communicating a range of personal emotions to an audience that expects a complex *emotional transformation* from her performance. [...] In this contrast lies the reason why North American choreographies are often varied and very elaborate whereas an Egyptian or Lebanese dancer, for example, will repeat the same move through much of the routine and only occasionally vary it with her “signature” moves. Her audience is already initiated, with strong reference points for her performance while the expectation is not merely to be entertained. (2014:217; la cursiva es mía)<sup>113</sup>

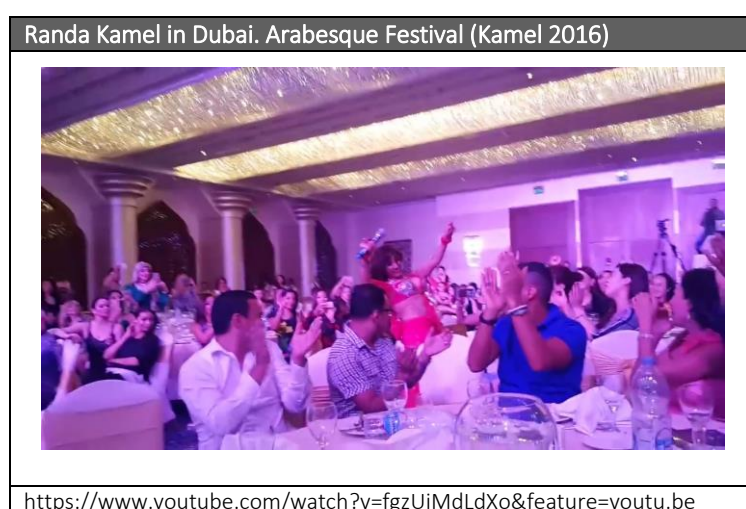
Así por ejemplo, la bailarina egipcia más influyente en el panorama internacional, Randa Kamel, nunca utiliza elementos orientalistas (el único elemento que maneja es el bastón, que, como se ha indicado al inicio de este capítulo, corresponde a una danza folklórica del Alto Nilo). Su danza es de carácter muy improvisado, con pocos elementos coreográficos, con una fisicalidad muy asertiva que conserva una gran horizontalidad, y una presencia escénica de gran poder y estabilidad. Aunque en la comunidad bellydancística Randa Kamel es un referente (máxime desde que en el año 2013 acometió la organización del

---

<sup>112</sup> Dina se refiere a este hecho varias veces en su biografía, llegando a afirmar que “[d]es cinq mille danseuses professionnelles que comptait l’Égypte en 1957, il ne reste que quelques dizaines aujourd’hui” (2011:93). Ver también Arvizu 2004-2005.

<sup>113</sup> Aunque el propio Karayanni alerta sobre las complicaciones políticas que puede generar un intento de establecer una distinción exhaustiva entre el modo de ejecución o presentación del Este y del Oeste, le parece una explicación útil desde un punto de vista heurístico, opinión que comparto.

Festival “Raqs of Course” [Kamel 2013] en fechas próximas al que hasta entonces capitalizaba el fenómeno en Egipto, “Ahlan Wa Sahlan”, organizado ininterrumpidamente por Raqia Hassan desde 1999) algunas de sus actuaciones aún son difíciles de entender para un público no iniciado. En la que se muestra a continuación, la artista decide aparecer entre el público cantando el tema que va a interpretar<sup>114</sup>. Para una audiencia occidental, esta presentación, así como la interpretación posterior, resultan excesivamente grotescas y difíciles de valorar positivamente.



A través de la gestión del cuerpo grotesco y del uso de un contexto orientalista se ha llegado a un momento presente donde es pertinente remarcar el surgimiento de una tendencia en el *belly dance* contemporáneo que puede denominarse de exageración. Wendy Buonaventura se refiere a ella brevemente al reflexionar sobre los cambios experimentados en la danza: “Arabic dance is characterized by its intricate hip movements which, to judge from fragments of description down the years, have changed little in essence in the last 1.000 years or so, although they have been *augmented* and refined” (2010:45; la cursiva es mía). Igualmente, Caitlin McDonald, al comparar la ejecución de la danza en Egipto y en América, señala que la segunda se caracteriza porque “[it] show[s] off as many different types of skills within a given performance as

<sup>114</sup> Para más información sobre el papel del festival organizado por Raqia Hassan en la transmisión de esta modalidad dancística, ver Arvizu 2004-2005, Boukobza 2009.



possible” (2010:84). Debido a que esta innovación del *bellydance* más reciente no es puesta de manifiesto en la literatura académica, es relevante utilizar el siguiente texto de Joanna Bosse para explicar los efectos de las exageraciones en un contexto análogo:

The subtle ribcage isolation in the performance of salsa dancers became much more *extreme* when learned through ballroom methods. Because of this difficulty, the ability to perform this move was highly valued among ballroom dancers not as a signifier of liberated sexuality but paradoxically as a sign of *physical mastery and ultimate control*. (2008:52; las cursivas son mías)

A pesar de que esta tendencia no suele llamar la atención de las estudiosas del *belly dance*, quizá por ser de muy reciente incorporación, se percibe que, tanto en los shows en directo, como en los talleres formativos, o en los vídeos de difusión online, las bailarinas tienden a exagerar los rasgos corporales asociados a las danzas árabes. Esta ejecución grandilocuente precisa de una articulación corporal muy amplia y muy fragmentada que aumenta la sensación de dificultad. En ocasiones, la exageración y la mostración de una danza muy virtuosa conlleva la incorporación de elementos de difícil ejecución, como la torsión de 180º en posición de cambré, o los giros del cuerpo acompañados de giros de cabeza simultáneos, realizando ambos a gran velocidad. Esta tendencia reciente se ha visto acrecentada debido a la influencia de dos bailarinas. Por un lado, la argentina Saida Helou, formada en la danza clásica, incorpora rasgos de este estilo en sus coreografías tanto personales como grupales, así como elementos de gran impacto escénico, probablemente adquiridos en su participación con las *Bellydance Superstars* (ver Helou 2015). Por otro lado, la ucraniana Darina Konstantinova, cuyo estilo presenta una fisicalidad muy potente. Este modo, o más bien esta moda, de interpretar la danza cada vez más alejada de su punto de partida (Farida Fahmy explica que los saltos y las patadas altas por parte de las mujeres ofenderían los estándares de lo que resulta apropiado en Egipto [1987:62]) obtiene, sin embargo, resultados muy adaptados al gusto occidental debido a su espectacularidad<sup>115</sup>. En esta misma línea se sitúa una nueva tendencia introducida en la disciplina: la aceleración en la velocidad de la ejecución. Esta

---

<sup>115</sup> Conviene recordar que Al Faruqi indica que la idea de espectáculo no está presente en la danza árabe, sino que “[a]n ending is never conclusive, for the arabesque always implies that another unit, another *dafqah*, another pattern lies beyond the art creation’s boundaries of area or time. This seems to explain why the dance performance is often not concluded with a grand finale in center stage” (1978:12).

innovación resulta igualmente contraria a la filosofía de la danza originaria, como explica Julie Boukobza a propósito de lo que buscan las bailarinas occidentales cuando acuden a Egipto a intentar imbuirse en la esencia de la danza árabe:

La valorisation d'un comportement calme conçu comme oriental pourrait être mise en relation avec l'apprentissage au Caire par les danseuses de la lenteur dans leur danse, spécificité exigée selon elles par le public égyptien. Car la lenteur choréographique, en laissant un espace à l'exhibition d'un personnage émotif, au mime sur les lèvres des paroles du chant, permet d'afficher sur scène ses connaissances des codes en vigueur. (2009:214)

A pesar de que no he encontrado ninguna explicación para el reciente aumento de la dificultad y velocidad interpretativa, pienso que puede obedecer a varios factores. En primer lugar, puede deberse al deseo de agradar a quien contrata y paga actuaciones o clases a través de la introducción de elementos innovadores que atraigan su atención, evitando la impresión de que siempre se está bailando lo mismo. En segundo lugar, puede obedecer a una necesidad de prestigiar la denostada reputación sociocultural de la actividad a través de la dificultad técnica. En tercer lugar, puede obedecer a una necesidad de diferenciarse del *belly dance* ejecutado por hombres, muy sinuoso y femenino, en una especie de movimiento paralelo al que llevó a Marie Taglioni a la introducción de las puntas para las bailarinas de clásico como medio de garantizar su presencia en el escenario. Estos factores, unidos al desconocimiento de los códigos corporales importados, de la ritmología, de la música y de la lengua árabe, conducen a que la corporeidad sea entendida más como ejercicio físico que como expresión de un sentimiento. De este modo, una vez que se ha perdido el significado, se valora el llevar lo técnico y lo físico a un extremo. Esta tendencia contribuye, por un lado, a elevar el prestigio de la danza al tiempo que incide negativamente en su difusión y consolidación, pues reduce significativamente el número de personas que pueden enfrentarse a tales niveles de dificultad. Al mismo tiempo, se frena una de las características por la que resulta tan atractiva, el que se puede comenzar su práctica a cualquier edad y partiendo de cualquier condición física. En los siguiente ejemplos se puede observar en qué consiste este aumento de la dificultad y de la velocidad. El de la izquierda reproduce una coreografía grupal de Munique Neith con la compañía Yala Bina en el año 2006. En esta actuación aún participa la propia Munique, a quien se ve ocupando la posición

adelantada central el inicio del baile. En el ejemplo de la derecha se muestra una coreografía también de Neith para su ballet internacional en el año 2017. Comparativamente, llama la atención, además del aumento en el número de participantes debido a la expansión de la actividad, el incremento en la velocidad y dificultad en la ejecución. Mientras que en 2006 el estilo es lento y más detenido en los detalles de expresión y existe una leve comunicación con la audiencia, en 2017 parece valorarse más la mostración de una gran destreza técnica.

Munique Neith y Cia. Yala Bina. Clásica (Neith 2006)	Clásica (Ballet Internacional Munique Neith 2017)
	
<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=LuCbOUZ3kvU">https://www.youtube.com/watch?v=LuCbOUZ3kvU</a></p>	<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=FDoOeOcjYZ4&amp;feature=youtu.be">https://www.youtube.com/watch?v=FDoOeOcjYZ4&amp;feature=youtu.be</a></p>

El otro ejemplo seleccionado para esta muestra es un *shaabi* o danza de la calle ejecutado por la rusa Anna Borisova. En él llama la atención la exageración de sus movimientos y de su expresividad, la falta absoluta de introspección en línea con las nuevas tendencias de danza, y la gran velocidad con que articula su cuerpo y se desplaza por el escenario.



Los ejemplos seleccionados hasta ahora han pretendido reflejar la existencia de lo que se podría denominar como *belly dance mainstreaming*. Se ha de señalar, sin embargo, que no todas las artistas, maestras ni practicantes se suman a esta corriente hegemónica. Algunas, quizá animadas por sensaciones similares a las que impulsaron a Jamila Salimpour, Leona Wood o Caroleena Nericcio, buscan un modo interpretativo que valore la expresividad, la emoción, la intuición y la improvisación por encima de la ejecución de pasos, o la memorización coreográfica. En esta línea se encuentran bailarinas como Joana Saahirah, Esalim Infante, Claudia Cenci, Nesma o Shareen el Safy, por citar algunas de fácil acceso a través de las redes sociales o de las plataformas digitales. Se ha de remarcar, no obstante, que este estilo suele contar con menos adeptas debido a su mayor complejidad, tanto en el aprendizaje como en la interpretación; la obligación de adentrarse en territorios borrosos y resbaladizos, en lugar de la seguridad que ofrece la pauta coreográfica, no suele ser bien comprendida por las alumnas. A ello se añade la necesidad de adquirir conocimientos relacionados con la ritmología árabe y los diferentes tipos de danzas y su significado, o el tener que comprender las letras de las canciones con el fin de adecuar la interpretación a su contenido<sup>116</sup>. Ninguna de estas tareas es sencilla y sólo se llega a comprender su valor tras un cierto tiempo de permanencia en la práctica de la disciplina. Por este motivo hemos de agradecer el esfuerzo que realizan estas intérpretes y maestras inconformistas que investigan en los modos dancísticos apartados de lo que podríamos denominar el canon occidental. Como prueba de esta motivación se muestra el siguiente cartel en el que se anuncia una formación impartida por Joana Saahirah en la escuela de la malagueña Esalim Infante. El curso fue promocionado en Facebook (Infante 2017) el 4 de febrero de 2017 y ese mismo día se agotaron las plazas. La parte más relevante del mismo en relación con este punto es el texto que se insertó entre las fotografías de las dos profesoras, especialmente la última frase.

---

<sup>116</sup> La evolución tecnológica facilita en gran medida este punto, pues las letras suelen estar traducidas al inglés y son fácilmente accesibles online.

**Esalim**  
danzadelvientre  
Presenta  
**JOANA SAAHIRAH**  
“LOS SECRETOS DE LA DANZA EGIPCIA”

**CURSO  
TEÓRICO  
Y PRÁCTICO**

*Si estás cansada de cursos multitudinarios donde se aprenden y ejecutan pasos y movimientos perfectos pero vacíos no te pierdas éste inédito taller.*

*Una mente y un corazón abiertos serán necesarios para todos los participantes. No nos limitaremos a ejecutar movimientos.*

*Este es un workshop para DESPERTAR el corazón, el cuerpo, la mente y el alma.*

**ESPEREN ALGO DISTINTO A TODO LO QUE HICIERON HASTA HOY**

**FECHA:** Sábado 11 de marzo  
**HORARIO:** De 10:00 a 18:30  
**LUGAR:** Esalim Academia de Danza del Vientre  
**PRECIO:** 120 € (almuerzo en la academia incluido)  
**PLAZAS MUY LIMITADAS**

C/. Mauricio Moro, 9  
Telf. **619 307 863**  
info@esalimdanza.com  
www.esalimdanza.com  
Esalim Infante

Ilustración 25 Cartel anunciador del curso Los Secretos de la Danza Egipcia. Recuperado de <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1461553493863889&set=pb.100000277564314.-2207520000.1520425455.&type=3&theater>> el 1 de octubre de 2017.

En los siguientes vídeos se puede apreciar la importancia que las artistas conceden a aspectos expresivos, improvisatorios e introspectivos. En el caso de Shareen El Safy, ha de destacarse, por un lado, la abundancia de trabajo corporal realizado sin moverse del sitio con el fin de intensificar su relevancia dentro de la ejecución de la danza; por otro lado, la utilización de los brazos responde a la necesidad de intensificar alguno de los movimientos corporales, sin mayores artificios, ni buscando que cobren un protagonismo por sí solos. En cuanto a sus desplazamientos o giros, no conllevan ninguna dificultad técnica, y en general su actuación no parece estar motivada por una necesidad de impresionar, sino de expresar y transmitir. Joana Saahirah, por su parte, despliega una interpretación donde el elemento improvisatorio es muy evidente, como corresponde a la pieza elegida, un *baladi*. A pesar de que su estilo es más enérgico que el de Safy, igualmente concede gran importancia al trabajo corporal sin artificios, ni giros o desplazamientos espectaculares, que, por otro lado, no corresponderían a este tipo de baile. En su trabajo de brazos se puede comprobar que no sigue una pauta marcada previamente, sino que acompañan su actuación con el objetivo de acentuar o intensificar su danza, pero concediéndoles la libertad necesaria para transmitir una idea de naturalidad. En el caso de esta bailarina es muy relevante la adaptación de la expresión facial a los distintos momentos de la danza y a las sensaciones que busca transmitir en cada uno de ellos. Ambas artistas coinciden en vestir una indumentaria poco habitual en el *belly dance mainstream* debido a que en ambos casos se cubre el abdomen, y en el segundo, Joana Saahirah se mantiene fiel al carácter de danza del pueblo vistiendo una galabeya o túnica sin artificios y cubriéndose la cabeza con un pañuelo muy sencillo. Igualmente, ninguna de las dos intérpretes se adecua a los cánones estrictos de belleza femenina en Occidente.



Shareen El Safy "Kaleeko Shahadeen" (Safy 2009)	Joana Saahirah's Baladi Improvisation in Canada (Saahirah 2018)
	
<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=BCTUQRn3oUg">https://www.youtube.com/watch?v=BCTUQRn3oUg</a></p>	<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=Sftur_egK70">https://www.youtube.com/watch?v=Sftur_egK70</a></p>

A pesar de lo aquí explicado y de la progresiva atenuación del impacto corporal que tiene lugar en el *belly dance mainstream*, aún resulta excesivo. Por esta razón, la afirmación de Karayanni acerca del potencial de la danza del vientre para significar transgresión o transformación (2014:171) aún se mantiene vigente. En el siguiente apartado atenderé, por tanto, a los aspectos que aún se pueden tener en cuenta para entender las posibilidades de la disciplina en cuanto a la conformación de un discurso positivo para las mujeres occidentales, pues como afirma Andrea Deagon, "It is my own feeling that belly dance as performance is subversive. It allows women to seem to conform to patriarchal expectations while at the same time challenging them through powerful self-expression" (Deagon 1996:n.p.).

#### 4.4. Hacia una resignificación positiva de la danza del vientre

En "The 'Vision of Salome'" (2003) Judith Walkowitz afirma que la actividad dancística consiguió eludir la domesticación ejercida sobre otros productos culturales en el Londres de entreguerras. La domesticación a que se refiere la autora estaría destinada a transformar la economía de consumo de la metrópoli, sin embargo, como ella remarca, "dancing never lost its negative edge. [...] However domesticated the female dancer had become, she remained a disorderly manifestation of sexual modernism, of cultural hybridity, and of disloyalty to the disciplined body politic" (376). El tiempo transcurrido entre ambos períodos no resta validez a la afirmación para el caso de la *bellydancer*

contemporánea; por mucho que las prácticas expuestas en el punto anterior hayan conseguido domesticar parcialmente su corporeidad grotesca, incluso su versión más orientalizada y descorporizada se percibe como un discurso excesivo y marcadamente sexual. Esto conlleva que la disciplina mantenga una connotación negativa. En este apartado procederé a exponer cómo su oposición a la corporeidad femenina hegemónica ha de entenderse como un discurso potencialmente positivo para la construcción de imágenes alternativas en un entorno sociocultural que, como explica Ann C. Albright, se esfuerza ansiosamente en controlar las funciones, deseos y fronteras físicas del cuerpo (1997:60).

La *bellydancer* contemporánea posee la virtud de mostrar un alto grado de complacencia externa con la feminidad normativa, al tiempo que su corporeidad resulta difícil de entender e incorporar. Esta dualidad la convierte en una especie de híbrido cultural que resulta relevante desde una óptica feminista. A pesar de que el Feminismo aprecia las ventajas que reporta a las mujeres una ubicación en terrenos sancionados socialmente, se debe tener en cuenta la advertencia que realiza Andrea Deagon en "Feminism and Belly Dance": "if the societal conditions for dance performance are *disempowering*, how should the dance be read?" (1996:n.p.; cursiva en el original). Es decir, por mucho que las practicantes disfruten de una experiencia dancística que les otorga beneficios, a menudo no resulta fácil de conjugar con la marginalización, la desacreditación o el desprecio al que aún se ha de enfrentar la disciplina. Por esta razón, no es extraño desarrollar estrategias que buscan mitigar su minusvaloración, cuestión que ha sido analizada por Rachel Kraus en "We are not strippers" (2010) y en su obra más reciente, *Gendered Bodies and Leisure. The practice and performance of American belly dance* (2017).

La pregunta de Deagon podría responderse en forma de dilema, solución a la que recurrió Kathy Davis (1995) para resolver su posición feminista frente a la práctica de la cirugía estética. Si se optara por esa vía, se podría valorar la utilidad de algunos aspectos de la danza del vientre, al tiempo que se mantendría una cierta reserva al respecto de una defensa total de la actividad. La posición que se adopta en este trabajo, sin embargo, se encuentra más cercana a la defendida por Susan Bordo en la siguiente cita:



To begin to see differently requires [...] that people come together and explore what the culture continually presents to them as their individual choices [...] as instead culturally situated and culturally shared. Such acknowledgement, to my mind, must remain central to a feminist politics of the body. (2003:300)

En este sentido se ha de reconocer la eficacia de la danza del vientre para enfrentarnos a imágenes de mujeres – y de hombres – que contribuyan a desvelar la trama sociocultural que envuelve de naturalidad nuestras, sin embargo, dirigidas elecciones vitales. Una de las valoraciones más positivas que se adscribe a la danza del vientre es que propone una alternativa a la normativa sobre la imagen femenina en Occidente. A este respecto, y en línea con lo expresado en la cita de Susan Bordo, Joan J. Brumberg advierte acerca de que todos nosotros, hombres y mujeres, necesitamos ver imágenes de mujeres más realistas, imágenes que permitan la variedad étnica y de edad (2002:272). Griselda Pollock justifica asimismo esta necesidad porque “[w]e are consumers of modern cultures because we are *spectators, viewers and users of images*” (2003:174; la cursiva es mía). Así pues, las alteraciones en la construcción y propuesta de imágenes femeninas que no estén en armonía con la normativa contribuyen a modificar la visión unilateral impuesta por la hegemonía patriarcal. Sunaina Maira se refiere a esta capacidad en un artículo donde se aproxima a la relación entre la construcción occidental del *belly dance* y la política imperialista estadounidense, “Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire” (2008). La autora considera que la danza ofrece una vía de escape “from the restrictive fashion codes of American mainstream culture because it allows for a fuller, more curvaceous body type than other forms of Western dance” (333). Coincide en esta misma postura Caitlin McDonald, para quien el *belly dance* ha ofrecido un espacio que permite a las mujeres en América y Europa Occidental cuestionar las estructuras normativas sobre la feminidad, la sexualidad y las dinámicas de poder (2010:18). Aunque McDonald y Maria restringen su análisis al contexto estadounidense o de Europa Occidental, podemos extender su idea a otros territorios, ya que, como advierte la propia Maira, el ideal de belleza occidental se ha globalizado en la actualidad (2008:333)<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> Ver también Brewis et al. 2011 y Lee 1995.

Los cuerpos con curvas, las caderas anchas, o lo que Occidente tipificaría como flaccidez en regiones tan sensibles para la construcción de la feminidad como el abdomen o los tríceps, son requisitos, si no indispensables, sí deseables para una ejecución estética de la danza del vientre. La presencia escénica de cuerpos no normativos que se atreven a mostrarse con el torso cubierto únicamente por un sujetador o por un top aporta un beneficio doble a la construcción de una feminidad alternativa: por un lado, mujeres que en otro contexto no se animarían a descubrir su cuerpo de esa manera, lo hacen. Desde el punto de vista de la identidad, una vivencia corporal relajada resulta muy liberadora para la construcción de la subjetividad. Por otro lado, las audiencias reciben modelos corporales distintos a los habituales en los lugares de exhibición pública (escenarios, pasarelas, medios de comunicación). La visión de mujeres no normativas en estos espacios suele tener un efecto de sorpresa para quien se acerca por primera vez a una representación<sup>118</sup>. Esta ha sido una de las razones para mostrar el anterior de Shareen el Safy, donde se ha visto a una bailarina cuyo físico no se adecua a los estándares occidentales de belleza, ni por edad, ni por peso. Igualmente sucede con el siguiente ejemplo de Mandanah, que para los estándares occidentales de belleza recibiría la calificación de gorda sin matices. La artista, sin embargo, descubre parcialmente su cuerpo y se muestra en un escenario donde ejecuta un *solo de percusión* con música en directo. Rachel Kraus resume el potencial transformador de la danza del vientre de la siguiente manera: “women of multiple shapes, sizes, and ages is a welcome break from the narrow images of beauty with which we are bombarded on a daily basis” (2017:46).



<sup>118</sup> He de puntualizar que el modelo hegemónico es tan restrictivo que incluso mujeres muy normativas, jóvenes y a las que podríamos calificar como “delgadas” llegan a resultar “excesivas” para la norma escénica occidental.

A la propuesta de una imagen corporal alternativa, la danza del vientre añade un componente específico referido por Marion Cowper y Carolyn Michelle en “Dancing with Inspiration in New Zealand and Australian Dance Communities” (2013):

Belly dance performance can thus be seen as a site where dancers are able to *experience and understand* their bodies and selves differently, not as objects to be appreciated and *judged* on solely aesthetic terms, but as *vehicles* for transportation to another realm defined in terms of personal meanings relating to self and other, rather than public constructions of the dance form per se. (100); (las cursivas son mías)

El texto parece indicar que la verdadera transgresión no se produce tanto por mostrarse ante un público con el torso semidesnudo, sino por la transformación de valores que experimenta la bailarina acerca de su propio cuerpo. La propuesta somática implícita en el lenguaje fluído de la danza del vientre modifica la manera en que nos relacionamos con nuestro cuerpo y lo entendemos. En lugar de un objeto sobre el que aplicar una dinámica de mantenimiento destinada a la obtención del aprobado en una evaluación externa, el cuerpo se constituye en un vehículo repleto de posibilidades, sensaciones, fuerza, control, ocupación del espacio, relación con otras personas y transmisión de energía. Esta modificación de la experiencia corpórea, perceptible en mujeres que se mantienen durante tiempo en la práctica de la actividad, y en mayor medida en las que buscan una expresión dancística introspectiva y emocional, modifica la subjetividad. La sujeción femenina a los discursos de poder contemporáneos queda así parcialmente neutralizada en un espacio público que mitiga la fuerza impositiva de los mismos, dando lugar a una corporeidad apartada de la perjudicial fisicalidad femenina occidental. Por tanto, resulta relevante una reflexión de Cynthia Novack acerca de su experiencia en el paso de la danza clásica a la contemporánea, decisión que tomó al sentir que su cuerpo adolescente no se adecuaba a los estándares normativos para la práctica del ballet: “The experience of moving in new ways changed my perception and changed *me*” (Novack, 1993:38; cursiva en el original). Si el paso a la modalidad contemporánea, más normativa corporalmente que la danza del vientre, le acarrió a Novack una modificación notoria, podemos comprender la incidencia positiva del *belly dance* sobre la fisicalidad y la subjetividad de las mujeres. En relación con los objetivos de la teoría feminista, la capacidad transformadora de la danza del vientre se encuentra en su potencial para oponerse a la

ideología dominante, pues ésta, como explica Mary Poovey en “‘Scenes of an Indelicate Character’: The Medical “Treatment” of Victorian Women” 1986), “can never be totalizing [...] representation can never completely contain or master its subject [...]. Even the silenced body acts out a language that defies mastery” (156). Por lo tanto, si hasta el cuerpo silenciado puede ejercer un acto de resistencia, es sencillo comprender el poder contenido en los cuerpos de las *bellydancers*, que como se ha constatado en este capítulo, se encuentran lejos de guardar silencio.

Un motivo adicional por el que se podría entender la danza del vientre como una práctica positiva reside en la capacidad empoderante que otorga su técnica corporal. A diferencia de otras modalidades dancísticas, la danza del vientre no conduce a las mujeres a posiciones de debilidad ni inestabilidad, sino todo lo contrario, como se ha explicado en el apartado 4.2. Además de la estabilidad postural, Virginia Keft-Kennedy remarca que mientras que el cuerpo de la bailarina exhibe movimientos aparentemente ingobernables – contorsiones, vibraciones y espasmos – se tiene un control absoluto en la ejecución del movimiento (2005b:67). Esta sensación de dominio, que se opone al control externo que se pretende ejercer sobre las mujeres, es sentida por la bailarina y percibida por el público que, de forma intuitiva o consciente, vislumbra el poder y la dificultad. Si a esta conjunción de factores se añade la capacidad improvisatoria o expresiva en virtud de la que el cuerpo responde autónomamente a estímulos externos e internos, canalizando elevadas dosis de energía, es sencillo comprender dónde se encuentra su capacidad de transgresión. Como se ha explicado, la ubicación opuesta a la idea de pasividad es penalizada a través de la construcción como un discurso hipersexual. Sin embargo, es necesario mencionar que para algunas autoras como Donalee Dox, hasta esta hipersexualidad construida constituye un rasgo transgresor y, por tanto, positivo para las mujeres: “The overt performance of exotic sensuality, overplayed as it might be in the West, is exactly what many Western women find appealing and liberating about belly dance” (2006:56). De este modo, ni siquiera la sanción sexualizante conseguiría un cien por cien de efectividad sobre la subjetividad femenina en la práctica de la actividad. Shannon Arvizu también afirma que esta danza proporciona a las mujeres “an opportunity to engage in a cathartic activity that they feel allows them to express a

variety of sentiments not considered acceptable in other settings. These sentiments take the form of feminine myth-making that involves costuming, practicing ‘female’ bodily movements, and belonging to a mostly female community” (2004-2005:169). Estas propiedades de la danza del vientre permiten, a diferencia de otras disciplinas más exigentes físicamente, que se pueda iniciar la práctica de la actividad a cualquier edad y partiendo de cualquier condición física. Probablemente estos rasgos conceden a la disciplina un aceptable nivel de fidelización por parte de sus practicantes.

Para finalizar, un último factor por el que esta modalidad aporta beneficios a las mujeres reside en que se empieza a formar parte de una comunidad. La idea de pertenencia a un grupo se opone al aislamiento y a las relaciones de rivalidad que suelen fomentarse entre mujeres desde los discursos de poder. Por un lado, se crea un tejido empresarial femenino, aspecto que es puesto de relevancia por autoras como Dina (2011) o Maira (2008). Lo habitual en este ámbito es que sus principales artistas sean además las gestoras de importantes negocios. Debido a las relaciones de mutua necesidad destinadas a mantener el engranaje empresarial que mueve los circuitos internacionales donde se aprende y se muestra la disciplina, las mujeres establecen relaciones de apoyo e intercambios comerciales que convierten a esta danza en una importante fuente de ingresos y, por tanto, de independencia y autonomía personal. Como afirma Dina, “Dans ce monde de la danse, si dur, où la compétition est rude, si souvent blessante, la solidarité existe” (2011:75). Estas relaciones complementarias, sumatorias y beneficiosas entre mujeres son difíciles de encontrar en otros campos, donde suelen quedar subsumidas en las redes de poder masculino. Además de lo que sucede en el plano profesional, es importante poner de manifiesto cómo estas mismas relaciones tienen lugar en el amateur. Así, Rachel Kraus (2010) establece una distinción entre las bailarinas profesionales, denominadas por ella como “the individual dancer” (449), y la comunidad, a la que denomina “the collective belly dance community” (449). Esta misma autora ofrecerá una semblanza más amplia sobre cómo se producen y se mantienen las amistades en la comunidad belidancística en el capítulo cuarto de su reciente obra *Gendered Bodies and Leisure* (2017) titulado precisamente “Friendship and Community”. Las relaciones de complicidad y cooperación entre la colectividad de

bailarinas se manifiestan en todo tipo de eventos, como la celebración de actuaciones o fiestas de danza, la asistencia a talleres o clases regulares, o la compra y confección de vestuario. Una vez que las participantes en las actividades colaboran en la consecución de un objetivo común, se suelen extender la cooperación fuera del entorno de la danza, creando así un tejido similar a las redes informales que tradicionalmente han establecido los varones entre sí. Esta capacidad transformadora de las relaciones entre mujeres ha sido analizada por Erin Kenny en “Bellydance in the Town Square: Leaking Peace Through Tribal Style Identity” (2007). La autora concluye de la siguiente manera: “Every woman I talked to for this research cited a profound change in her experience of her body since beginning the dance and an increase confidence, attributed to an environment that emphasizes *female fellowship over competitive* beauty and youth” (311; la cursiva es mía). Así, para finalizar sólo me resta desear que cada persona vinculada con esta danza pueda llegar a compartir el sentimiento que transmite Wendy Buonaventura: “I find myself on the same road as a multitude of other dancers from all over the world. We are travelling together on the same path, and we are all on a journey of discovery” (2010:210).

## 5. CONCLUSIÓN

El presente trabajo fue germinado por una interrogación acerca de la conveniencia de practicar una actividad dancística en la que, en principio, sólo alcanzaba a ver una sobreexposición de cuerpos femeninos debilitados y sujetos a la mirada escopofílica que los reificaba, pero en la que intuía subyacían significados que podrían neutralizar o eliminar su estigma. Esta investigación se ha preguntado si existe un lugar desde el que observar la danza del vientre como una actividad capaz de edificar una feminidad positiva. Para ello, he analizado primeramente el modo en que el pensamiento occidental patriarcal se sustenta sobre una división ficticia entre “mente” y “cuerpo”, conceptos que construye en oposición y a los que asigna un valor jerárquico y sexual; en virtud de dicha asignación, lo mental asociado con la masculinidad se ubica en una posición de superioridad con respecto a lo corporal asociado, por tanto, con la feminidad. Partiendo de esta distribución desigual, y particularmente significativa para un estudio sobre la danza del vientre, he revisado cómo el pensamiento feminista ha denunciado y demostrado la falacia de dicha construcción, así como sus consecuencias para la desigualdad femenina, y he desarrollado un corpus teórico destinado a resignificar positivamente el cuerpo de y para las mujeres. Desde este planteamiento teórico se ha formulado el presente trabajo que, en síntesis, realiza el siguiente recorrido: en primer lugar, un análisis de la norma que construye los cuerpos femeninos en Occidente; en segundo lugar, un análisis de cómo se traslada dicha normativa al entorno de la danza, y finalmente, un análisis de cómo la danza del vientre puede constituir un discurso alternativo a la norma corpórea occidental. El curso de la investigación ha demostrado que el discurso dancístico constituye un locus idóneo para comprender el potencial de los cuerpos en la generación de significados, pues al margen de otros elementos que concurren en la representación dancística, el cuerpo es su instrumento vertebrador. Asimismo, he demostrado la importancia de la danza para el feminismo por constituir un espacio sociocultural que alberga la posibilidad de invalidar, o al menos minimizar, la primacía del orden racional, por cuanto que la intervención corporal no puede ser obviada. Igualmente, he puesto de manifiesto su interés para el feminismo por su capacidad para generar significados de género a través del cuerpo.



En el primer capítulo, partiendo de la obra de autoras como Elizabeth Grosz, Moira Gatens, Judith Butler o Gayle Rubin, revisé cómo la interrelación de los conceptos *sexo*, *género* y *sexualidad* da forma a las corporeidades; insertados en la “matriz heterosexual”, paradigma desarrollado por Judith Butler, estos tres conceptos originan dos cuerpos sexuados, el de los hombres y el de las mujeres, que han de adaptarse a características comportamentales muy estrictas para conseguir su adecuación a la norma. En el segundo apartado de este primer capítulo analicé la construcción corporal de la feminidad normativa en Occidente, utilizando, entre otras, las teorías de Susan Bordo, Andrea Dworkin, Naomi Wolf, Joan J. Brumberg, Susie Orbach y Kim Chernin, que se centran en la observación de la forma externa de dicha feminidad y en los discursos de poder que la legitiman. En esta misma sección cobró relevancia la obra de Iris M. Young, autora que relacionó la construcción corporal del género femenino no sólo con características físicas, sino también con la motilidad; sus reflexiones acerca de la importancia motora en la construcción del género han sido esenciales para analizar dichos rasgos en la danza. Igualmente importantes han sido las ideas de Mary Russo acerca del cuerpo clásico y del cuerpo grotesco con las que clasifica la manera en que los cuerpos se adecuan a la normativa. La caracterización del segundo ha resultado de gran relevancia para comprender cómo gestiona Occidente las corporeidades femeninas en el discurso de la danza del vientre.

En el segundo capítulo procedí a analizar cómo se traslada la construcción corporal de las identidades de género al entorno dancístico. Para ello me basé en autoras que incorporan la perspectiva de género a los estudios de danza y que comparten las teorías acerca de la construcción sociocultural del cuerpo. Entre ellas, destacan Ann C. Albright y Helen Thomas, y en menor medida Sally Banes. En este análisis demostré que la construcción de corporeidades ajustadas o desajustadas a la normativa también tiene lugar en la danza. En virtud de cómo se adaptan las distintas modalidades a los criterios hegemónicos se establece una jerarquía entre ellas, resultando que la danza clásica, o ballet, cuyos cuerpos son los que más fielmente cumplen la regulación sobre la feminidad, es la que goza de mayor prestigio. De este modo, comprobé que la actividad dancística se sirve del discurso de poder de la danza clásica para analizar la construcción

de corporeidades adecuadas o inadecuadas al sistema sexo/género. Asimismo, realicé un breve recorrido por la obra de coreógrafas y bailarinas que buscaron un lenguaje alternativo al hegemónico, sentando las bases de la danza moderna y contemporánea. En este segundo capítulo también establecí un sistema de indicadores que permite analizar cómo se construyen corporalmente las identidades de género en el discurso dancístico. Para ello, se han de relacionar los tres pilares sobre los que se basa mi investigación, el género, el cuerpo y la danza. Sólo he encontrado esta operación tridimensional en un artículo de Ann Daly (1987) sobre el ballet y en otro de Eva Ordóñez Flores (2011) sobre el flamenco. Al margen de los breves apuntes que se ofrecen en estos dos textos, el resto de las obras consultadas únicamente contemplan las relaciones tomando los elementos de dos en dos: o bien se analiza el género a través el cuerpo, o el género en la danza, pero no se analiza la construcción del género a través del cuerpo en la danza. Por este motivo considero que esta investigación puede resultar de utilidad para ahondar en el entramado de relaciones que conforman las identidades de género.

En el tercer capítulo acometí el estudio de caso en la danza del vientre en Occidente, con el fin de analizar la construcción corporal de la feminidad en esta modalidad. En la definición del marco interpretativo resultó de gran utilidad la distinción que efectúa Barbara Sellers-Young entre *raqs sharki* y *bellydance*, pues permite realizar una clasificación libre de interferencias en una modalidad generalmente difícil de delimitar y categorizar. Igualmente fueron relevantes los trabajos de Virginia Keft-Kennedy y Stavros Karayanni para comprender la complejidad de la recepción de la corporeidad de esta danza en Occidente. Así demostré que dicha corporeidad no se adecua a la normativa occidental, donde impera la constrictión, sino que precisa de un cuerpo que se expanda y pueda moverse sin contenciones. Esta característica consigue que los cuerpos de las *bellydancers* posean un claro potencial para enfrentar la norma imperante en Occidente lo cual, además de ser beneficioso para sus practicantes, consigue un efecto dominó entre quienes no practican la actividad; las mujeres – y los hombres – que observan las representaciones de danza del vientre cuentan con un modelo alternativo en el espacio público que se opone a las reglas impuestas por los discursos de poder. También comprobé que dicha transgresión es penalizada en

Occidente por la vía de la hipersexualización, asimilándola en muchos casos a la prostitución, lo que incide negativamente en su valoración social.

Asimismo consideré necesario analizar la evolución de la fisicalidad dancística en la modalidad de referencia y demostré que, fundamentalmente en la última década, estamos asistiendo a una imposición cada vez más acusada de la norma occidental. Para identificar cómo se opera esta transformación han sido esenciales los conceptos de “Orientalismo” de Edward Said y de cuerpo grotesco, que han permitido dar forma a un marco de análisis para demostrar la atemperación del impacto corporal en la danza del vientre y la atenuación de su potencial transgresor. En este último capítulo también demostré cómo la improvisación permite neutralizar la oposición cuerpo/mente al invertir su precedencia jerárquica; una verdadera improvisación debe prescindir, o al menos reducir a su mínima expresión, los actos regidos racionalmente. Así, he demostrado que la danza del vientre, en su versión más improvisada, alberga el potencial de neutralizar la característica de pasividad atribuida a la corporeidad, porque el cuerpo adquiere facultades para decidir y actuar por sí mismo. Este rasgo, que el orden hegemónico occidental niega, invalida los principios rectores del logocentrismo al demostrar la existencia de *inteligencia corporal*. Esta demostración es vital para el Feminismo, por cuanto que la danza le otorga un instrumento válido para desmontar la falacia sobre la que se edifica el dualismo cartesiano, tan perjudicial para las identidades de género y para las mujeres. El análisis de las improvisaciones también permitió demostrar que la danza consiste en una transformación de energía sonora en cinética a través del cuerpo. Dicha transformación ayuda a confirmar que una representación efímera, que se crea y destruye en el mismo acto, siempre conlleva una pérdida. Para la comprensión de aspecto, que traté en el capítulo segundo en relación a la dificultad de adecuar los estudios de danza al marco académico, ha sido decisiva la obra de Ann C. Albright. Esta autora aboga por los beneficios de acostumbrarse a vivir/bailar en inestabilidad, condición necesaria para permitir al cuerpo erigirse como sujeto rector de nuestras acciones. En relación con mi estudio de caso, la inestabilidad es *conditio sine qua non* para la descarga expresiva con que se canaliza la energía en las improvisaciones.

Finalmente, considero que esta tesis puede contribuir a avanzar la investigación académica en materia de género y en materia de danza. Un valor fundamental de este trabajo reside en haber contribuido a la dignificación de un ámbito que, por feminizado y corporal, no cuenta con el reconocimiento social ni académico que merece como expresión artística y cultural. Igualmente, considero importante la contribución de mi estudio a la modificación de la percepción generalizada tanto de las bailarinas, como de la disciplina de la danza del vientre en Occidente. Este trabajo se suma a las voces feministas que encuentran en el cuerpo un locus de oposición y resistencia a las fuerzas patriarcales, utilizando de manera positiva el elemento por el que se intenta doblegar a las mujeres, como expuse en el primer capítulo. Los discursos de poder sobre el cuerpo femenino se apoyan en la desigual distribución de fuerzas entre los sexos, de ahí que las opciones que contemplen la edificación de corporeidades femeninas asertivas, poderosas, autónomas, estables, flexibles, expresivas o emocionantes, como ocurre con el estudio de caso analizado, contribuyen, aunque sea parcialmente, a desnivelar las fuerzas que mantienen a las mujeres en posiciones subordinadas.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía

- Abdou, Fifi. 2009. *Fifi Abdo's Lessa Fakir – Oriental Dance*. Shem's Dance: <https://www.youtube.com/watch?v=AG-cqek5EOw> Consultado el 24 de enero de 2018.
- Adair, Christy. 1992. *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. London: Macmillan.
- Adra, Najwa. 2005. "Belly Dance: an Urban Folk Genre." En *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*, editado por Anthony Shay y Barbara Sellers-Young, 28 – 50. Costa Mesa: Mazda Publishers.
- Adrián y Anita. 2018. *Súper Campeones Mundiales de Salsa!!!! Adrián y Anita!!!* Rosario Salsa: <https://www.youtube.com/watch?v=BZAHn-fJZMw> Consultado el 16 de febrero de 2018.
- Adshead-Lansdale, Janet and June Layson, eds. 2006. *Dance History. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Aguilar Carrasco, Pilar. 2004. *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico*. Oviedo: Consejería de la Presidencia, Instituto Asturiano de la Mujer.
- Albright, Ann Cooper. 1997. *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loie Fuller*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Engaging Bodies. The Politics and Poetics of Corporeality*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. 2013b. "Open Bodies. X.changes of Identity in Capoeira and Contact Improvisation." En *Engaging Bodies. The Politics and Poetics of Corporeality*, editado por Ann C. Albright, 218 – 229. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- al Faruqi, Lois Ibsen. 1978. "Dance as an Expression of Islamic Culture." *Dance Research Journal* 10.2:6 – 17.

## Bibliografía

- Alsultany, Evelyn. 2012a. *Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 9/11*. New York and London: New York University Press.
- \_\_\_\_\_. 2012b. "Evoking Sympathy for the Muslim Woman." En *Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 9/11*, editado por Evelyn Alsultany, 71 – 99. New York and London: New York University Press.
- Álvarez López, Esther y M<sup>a</sup> del Carmen Rodríguez Fernández, eds. 2005. *Jóvenes I+D+F*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Álvarez Molina, Dalia, Isabel Carrera Suárez, Rosa Cid López, Carmen Fernández Sánchez, Marta Ibáñez Pascual, Amparo Pedregal Rodríguez y M. Socorro Suárez Lafuente, eds. 1995. *Mujer e Investigación*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Consejería de Educación del Principado de Asturias.
- Apple, Rima D., ed. 1990. *Women, Health, and Medicine in America. A Historical Handbook*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Archer, Kenneth and Millicent Hodson. 2006. "Ballets lost and found. Restoring the twentieth-century repertoire." En *Dance History. An Introduction*, editado por Janet Adshead-Lansdale y June Layson, 98 - 116. London and New York: Routledge.
- Armas de, Araceli. 1993. "Concepto de Salud y su Evolución. El Ser Humano." En *Cuerpo y Subjetividad Femenina*, compilado por M<sup>a</sup> Asunción González de Chávez, M<sup>a</sup> Asunción, 1 – 43. Madrid: Siglo XXI.
- Arvizu, Shannon. 2004 - 2005. "The Politics of Bellydancing in Cairo." *The Arab Studies Journal* 12/13.2/1:159 – 181.
- Ballet Internacional Munique Neith. 2017. *Clásica*. Munique Neith: <https://www.youtube.com/watch?v=FDoOeOcjYZ4&feature=youtu.be> Consultado el 15 de marzo de 2017.
- Ballet Rakkasah. 2011. *Excellence!!!! Gala Show Ballet Rakkasah*. Nerina Denise: [https://www.youtube.com/watch?v=rqq\\_y7WSSYw](https://www.youtube.com/watch?v=rqq_y7WSSYw). Consultado el 17 de mayo de 2017.

## Bibliografía

- \_\_\_\_\_. 2014a. *Balady Laha – Ballet Rakkasah BA Bellydance Argentino*. Jésica Kirilenco: <https://www.youtube.com/watch?v=KuCTV28LE-o>. Consultado el 17 de mayo de 2017.
- \_\_\_\_\_. 2014b. *Fakkerny – Ballet Rakkasah*. yamianb: <https://www.youtube.com/watch?v=cgyWy5uDbI8>. Consultado el 17 de mayo de 2017.
- Banes, Sally. 1994. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hannover and London: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. 1999. "Talking Women: Dance Herstories." *Dance Research Journal*, 31.2:117 – 122.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. New York and London: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2007a. *Before, Between and Beyond. Three Decades of Dance Writing*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- \_\_\_\_\_. 2007b. "TV – Dancing Women. Music Videos, Camera – Choreography, and Feminist Theory." En *Before, Between and Beyond. Three Decades of Dance Writing*, editado por Sally Banes, 325 – 343. Madison: The University of Wisconsin Press.
- \_\_\_\_\_. 2007c. "'A New Kind of Beauty': From Classicism to Karole Armitage's Early Ballets." En *Before, Between and Beyond. Three Decades of Dance Writing*, editado por Sally Banes, 303 – 324. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Baryshnikov, Mikhail, Martha Swope y Charles Engell France. 1976. *Baryshnikov at Work. Mikhail Baryshnikow Discusses his Roles*. New York: Alfred A. Knopf.
- Bashford, Alison. 2000. *Purity and Pollution. Gender, Embodiment and Victorian Medicine*. London: MacMillan Press.
- Beauvoir, Simone de. 2002a. *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 2002b. *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*. París: Gallimard.



## Bibliografía

- Bellydancers Maryh Zohar. 2017. *Bellysalsa*. Maryh Zohar: <https://www.youtube.com/watch?v=FfLzAA59TR4> Consultado el 7 de marzo de 2018.
- Bellydance Superstars. 2011. *Bellydance Superstars Entrance of the Stars*. Acción de Comunicar: <https://www.youtube.com/watch?v=2RZ7rtSaX8M> Consultado el 8 de octubre de 2016.
- Benthall, Jonathan and Ted Polhemus, eds. 1975. *The Body as a Medium of Expression*. London: Allen Lane, The Penguin Press.
- Benthall, Jonathan. 1975. "A Prospectus as Published in Studio International, July 1972." En *The Body as a Medium of Expression*, editado por Jonathan Benthall y Ted Polhemus, 5 – 12. London: Allen Lane, The Penguin Press.
- Billy Elliot*. 2000. Dir. Stephen Daldry. Jamie Bell y Gary Lewis. Universal Pictures.
- Birdwhistell, Ray. 1975. "Background Considerations to the Study of the Body as a Medium of 'Expression'." En *The Body as a Medium of Expression*, editado por Jonathan Benthall y Ted Polhemus, 36 - 58. London: Allen Lane, The Penguin Press.
- Bock, Sheila Marie. 2005. "From Harem Fantasy to Female Empowerment: Rhetorical Strategies and Dynamics of Style in American Belly Dance." MA Thesis, The Ohio State University.
- Bordelon, Candace. 2013. "Finding 'the Feeling'. Oriental Dance, Musiqa al-Gadid, and Tarab." En *Belly Dance Around the World. New Communities, Performance and Identity*, editado por Caitlin E. McDonald y Barbara Sellers-Young, 33 - 47. Jefferson. North Carolina. and London: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Bordo, Susan. 1986. "The Cartesian Masculinization of Thought." *Signs* 11.3:439 – 456.
- \_\_\_\_\_. 1989. "The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault." En *Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, editado por Alison Jaggar y Susan Bordo, 13 – 33. New Brunswick: Rutgers University Press.

## Bibliografía

- \_\_\_\_\_. 1992. "Maleness' Revisited." *Hypatia* 7.3:197 – 207.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkely: University of California Press.
- Borisova, Anna. 2016. ANNA BORISOVA. Shaabi at Arabesque 2016. Anna Borisova OfficialChannel:<https://www.youtube.com/watch?v=9k9yCbXjt8s&feature=youtu.be> Consultado el 5 de marzo de 2018.
- Bosse, Joanna. 2008. "Salsa Dance and the Transformation of Style: An Ethnographic Study of Movement and Meaning in a Cross-Cultural Context." *Dance Research Journal* 40.1:45 – 64.
- Boukobza, Julie. 2009. "Danser l'Orient. Touristes et pratiquantes transnationales de la danse orientale au Caire." *Cahiers d'Études Africaines* 49.193/194:203 – 226.
- Braidotti, Rosi. 1993. "Embodiment, Sexual Difference, and the Nomadic Subject." *Hypatia* 8.1:1 – 13.
- Brewis, Alexandra, Amber Witch, Aslan Falletta-Cowden e Isa Rodriguez-Soto. 2011. "Body Norms and Fat Stigma in Global Perspective." *Current Anthropology* 52.2:269 – 276.
- Brice, Rachel. 2016. Rachel Brice@Gala Show Tribal Umrah.Tribal UMRAH Festival: <https://www.youtube.com/watch?v=nrgMwSU7HNA>. Consultado el 18 de diciembre de 2016.
- Briceño Alcaraz, Gloria. 2006. "De una tradición del Medio Oriente al oficio: La inserción de la Danza del Vientre en el campo de la producción cultural en México." *Revista de estudios de género. La ventana*, número 24. Universidad de Guadalajara, México:343 - 376
- Brown, Carol. 2006. "Re-tracing our steps. The possibilities for feminist dance histories." En *Dance History. A Methodology for Study*, editado por Janet Adshead-Lansdale y June Layson, 198 - 218. London and New York: Routledge.
- Brumberg, Joan Jacobs. 2000. *Fasting Girls. The History of Anorexia Nervosa*. New York: Vintage Books.

## Bibliografía

- Bryan-Wilson, Julia. 2012. "Practising Trio A." *October* 140: 54-74.
- Bryant, Rebecca A. 2002. "Shaking Things Up: Popularizing the Shimmy in America." *American Music* 20.2:168 – 187.
- Buckland, Theresa. 1999. "All Dances Are Ethnic, But Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations don Dance Studies and Anthropology." *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 17.1:3 - 21.
- Buonaventura, Wendy. 2010. *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi.
- \_\_\_\_\_. 2003. *I Put a Spell on You. Dancing Women from Salome to Madonna*. London: Saqi.
- Bustos Rodríguez, Antonia. 2008. "Aproximación a través de la danza al estereotipo femenino como objeto de análisis" *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 4:31 – 38.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge.
- Cameron, Deborah. 1985. *Feminism and Linguistic Theory*. London: The MacMillan Press.
- Cameron, Deborah and Don Kulick. 2003. *Language and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carlton, Donna. 2002. *Looking for Little Egypt*. Bloomington: IDD Books.
- Carpeta, Manuel el. 2017. *Manuel el Carpeta en la Zambomba de Farrucos y Fernández del Café Berlín*. De Flamenco TV: <https://www.youtube.com/watch?v=sFIFTnqlucY>  
Consultado el 1 de marzo de 2018.
- Carro Fernández, Susana. 2002. *Tras las huellas de El Segundo Sexo en el pensamiento feminista contemporáneo*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Carter, Alexandra and Janet O'Shea, eds. 2010. *The Routledge Dance Studies Reader*. London & New York: Routledge.

## Bibliografía

- Catterson, Pat. 2009. "I Promised Myself I Would Never Let It Leave My Body's Memory." *Dance Research Journal* 41.2:3 - 11.
- Celermajer, Danielle. 2007. "Is Islam is our other, who are 'we'?" *Australian Journal of Social Issues* 42.1:103 - 123.
- Celis Salgado, Nadia. 2007-8. "Las 'verdades' de Shakira: corporalidad y caribeñidad en un fenómeno global" *AGUAITA*:9 - 31.
- Cepeda, María Elena. 2003. "Shakira as the Idealized, Transnational Citizen: A Case Study of *Colombianidad* in Transition." *Latino Studies* 1:211- 232.
- \_\_\_\_\_. 2008. "When Latina hips make/mark history: Music video in the "new" American studies." *Women & Performance: a journal of feminist theory* 18.3:235 – 252.
- Charles-Roux, Edmonde. 2006. *The World of Coco Chanel. Friends, Fashion, Fame*. London: Thames & Hudson.
- Chernin, Kim. 1981. *The Obsession: Reflections on the Tyranny of Slenderness*. New York: Harper & Row.
- Chisholm, Dianne. 1995. "The 'Cunning Lingua' of Desire. Bodies-Language and Perverse Performativity." En *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*, editado por Elizabeth Grosz y Elspeth Probyn, 19 – 41. London and New York: Routledge.
- Cobo, Rosa. 1995. *Fundamentos del Patriarcado Moderno*. Jean Jacques Rousseau. Madrid: Cátedra.
- Copeland, Roger. 1982. "Why Women Dominate Modern Dance." *The New York Times*, 18 de abril. Consultado el 27 de septiembre de 2012. <https://www.nytimes.com/1982/04/18/arts/why-women-dominate-modern-dance.html>.
- Cowper, Marion and Carolyn Michelle. 2013. "Dancing with Inspiration in New Zealand and Australian Dance Communities." En *Belly Dance Around the World. New Communities, Performance and Identity*, editado por Caitlin E. McDonald y Barbara

## Bibliografía

- Sellers-Young, 93 - 105. Jefferson. North Carolina. and London: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Creed, Barbara. 1995. "Lesbian Bodies. Tribades, Tomboys and Tarts." En *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*, editado por Elizabeth Grosz y Elspeth Probyn, 86 – 103. London and New York: Routledge.
- Daly, Ann. 1987. "The Balanchine Woman: On Hummingbirds and Channel Swimmers." *The Drama Review* 31.1:8 – 21.
- \_\_\_\_\_. 1991. "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis." *Dance Research Journal* 23.1:2 – 5.
- Daly, Mary. 1990. *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press.
- Dallery, Arleen B. 1989. "The Politics of Writing(the)Body: Écriture Féminine." En *Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, editado por Alison Jaggar y Susan Bordo, 52 - 67. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Danielson, Virginia. 1997. *The Voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Davis, Kathy. 1995. *Reshaping the Female Body. The Dilemma of Cosmetic Surgery*. London: Routledge.
- Deagon, Andrea. 1994. "Dancing at the Edge of the World: Ritual, Community and the Middle Eastern Dancer." Consultado el 10 de octubre de 2013. [http://people.uncw.edu/deagona/raqs/dancing\\_at\\_the\\_edge.htm](http://people.uncw.edu/deagona/raqs/dancing_at_the_edge.htm).
- \_\_\_\_\_. 1996. "Feminism and Belly Dance." Consultado el 10 de octubre de 2013. [http://people.uncw.edu/deagona/raqs/dancing\\_at\\_the\\_edge.htm#\\_ftn1](http://people.uncw.edu/deagona/raqs/dancing_at_the_edge.htm#_ftn1).
- \_\_\_\_\_. 1997. "Mythology and Symbolism in Middle Eastern Dance." Conferencia presentada en la First International Conference on Middle Eastern Dance, Costa Mesa, California, 17 de Mayo. Consultado el 10 de octubre de 2013. <http://people.uncw.edu/deagona/raqs/keynote.htm>.

## Bibliografía

- Dempster, Elizabeth. 1988. "Women writing the body. Let's watch a little how she dances." En *The Routledge Dance Studies Reader*, editado por Alexandra Carter y Janet O'Shea, 229 - 235. London & New York: Routledge.
- Desmond, Jane C. 1993-4. "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies." *Cultural Critique* 26:33 – 63.
- \_\_\_\_\_. 2001. "Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's *Radha* of 1906." En *Moving History/Dancing Cultures*, editado por Ann Dils y Ann Cooper Albright, 256 -270. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Diamond, Nicky. 1985. "Thin is the Feminist Issue." *Feminist Review* 19:45 – 64.
- Díaz, Samantha. 2014. *Samantha Díaz – Oriental Flamenco. Dalida..* Dance Soul Entertainment: <https://www.youtube.com/watch?v=gc-mUjVyzTg> Consultado el 3 de enero de 2018.
- Digby, Anne. 1989. "Women's Biological Straitjacket." En *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in the Nineteenth Century*, editado por Susan Mendus y Jane Rendall, 192 - 200. London & New York: Routledge.
- Dils, Ann & Ann Cooper Albright, eds. 2001. *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Dina. 2011. *Ma Liberté de Danser. La Dernière Danseuse d'Egypte*. Neuilly sur Seine: Michel Lafon.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Dina. Egypt. 2016 Oriental Passion Festival – Entrance/Siret el Hob*. Oriental Passion Festival: [https://www.youtube.com/watch?v=OfxwM\\_FpVMg](https://www.youtube.com/watch?v=OfxwM_FpVMg) Consultado el 15 de mayo de 2016.
- Dio, Emilce. 1993. "La Depresión en la Mujer." En *Cuerpo y Subjetividad Femenina*, compilado por M<sup>a</sup> Asunción González de Chávez, 263 – 278. Madrid: Siglo XXI.
- Douglas, Mary. 1984. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London & New York: Routledge.
- Dox, Donalee. 2006. "Dancing around Orientalism." *The Drama Review* 50.4:52 – 71.

## Bibliografía

- Duncan, Isadora. 1995. *My Life*. New York & London: Liveright.
- Dworkin, Andrea. 1974. *Woman Hating*. London: Plume.
- Eagleton, Mary, ed. 2003. *A Concise Companion to Feminist Theory*. Oxford: Blackwell.
- Erdman, Joan L. 2005. "Dance Discourses. Rethinking the History of the 'Oriental Dance'." En *Moving Words, Re-writing Dance*, editado por Gay Morris, 252 – 266. London and New York: Routledge.
- Fahmy, Farida (Melda). 1987. "The Creative Development of Mahmoud Reda, a Contemporary Egyptian Choreographer". MA Thesis. University of California at Los Angeles.
- FatChanceBellyDance. 2013. *FatChanceBellyDance at American Tribal Stars II – Finale*. Erika dell' Acqua: <https://www.youtube.com/watch?v=tpJtljisKcg> Consultado el 2 de marzo de 2018.
- Fattekh, Omar. 2010. *Omar's Videos of Raks Sharqi*. <https://www.facebook.com/raks.sharqi.videos/> Consultado el 29 de octubre de 2012.
- Faludi, Susan. 1992. *Backlash. The Undeclared War Against American Women*. New York: Anchor Books.
- Farnell, Brenda. 1999. "Moving Bodies, Acting Selves." *Annual Review of Anthropology* 28:341 – 373.
- Figueras, Josefina. 2012. *Historia de la Moda. Pasado, presente y futuro*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Fisher, Jennifer and Anthony Shay, eds. 2009. *When Men Dance. Choreographing Masculinities across Borders*. New York: Oxford University Press.
- Flamenco*. 2010. Dir. Carlos Saura. Cameo Media, S.L.
- Flashdance*. 1983. Dir. Adrian Lyne. Jennifer Beals y Michael Nouri. Paramount Pictures.
- Foster, Susan Leigh, ed. 2005a. *Corporealities. Dancing, Knowledge, Culture and Power*. London: Routledge.

## Bibliografía

- \_\_\_\_\_. 2005b. "The ballerina's phallic pointe." En *Corporealities. Dancing, Knowledge, Culture and Power*, editado por Susan Leigh Foster, 1 – 26. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2010. "Choreographing History." En *The Routledge Dance Studies Reader*, editado por Alexandra Carter y Janet O'Shea, 291 - 302. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 2014. *Histoire de la Sexualité I. La Volonté de Savoir*. Paris: Gallimard.
- Franken, Marjorie. 2000. "Farida Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film." En *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East*, editado por Sherifa Zuhur, 265 – 282. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Frühauf, Tina. 2009. "Raqs Gothique: Decolonizing Belly Dance." *The Drama Review* 53.3:117 – 138.
- Garafola, Lynn. 1998. *Diaghilev's Ballets Russes*. Boston: Da Capo Press.
- \_\_\_\_\_. 2007. "Voice of the Zeitgist." En *Before, Between and Beyond. Three Decades of Dance Writing*, de Sally Banes, vii – xiv. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Gatens, Moira. 1996. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. London and New York: Routledge.
- Giersdorf, Jens Richard. 2010. "Dance studies in the international academy: genealogy of a disciplinary formation." En *The Routledge Dance Studies Reader*, editado por Alexandra Carter and Janet O'Shea, 319 - 334. London & New York: Routledge.
- Gilpin, Heidi. 1995. "Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance." En *Corporealities. Dancing, Knowledge, Culture and Power*, editado por Susan Leigh Foster, 109 – 132. London: Routledge.
- Gilroy, Paul. 1997. "Exer(or)cising Power: Black Bodies in the Black Public Sphere." En *Dance in the City*, editado por Helen Thomas, 21 – 34. London: Palgrave.



## Bibliografía

- Gómez González, Javier y Laura de Domingo Sanz. 2015. *2015. Mapa de Programación de los Espacios Escénicos Asociados a la Red*. Valladolid: Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública. Departamento de Sociología y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid.
- González Arias, Luz Mar. 2005. "Más allá del mito de la belleza: el cuerpo anoréxico como signifiante plural del texto literario irlandés." En *Jóvenes I+D+F*, editado por Esther Álvarez López y M<sup>a</sup> del Carmen Rodríguez Fernández, 155 – 172. Oviedo: KRK Ediciones.
- González de Chávez, M<sup>a</sup> Asunción, comp. 1993. *Cuerpo y Subjetividad Femenina*. Madrid: Siglo XXI.
- González Lastra, Jesús A. 2015. *Manual del Curso "Personal Training", Módulo de Ciclo Indoor. Plan Local de Formación del Ayuntamiento de Gijón*. Gijón: Acrópolis Formación.
- Gore, Georgiana. 2006. "Traditional dance in West Africa." En *Dance History. An Introduction*, editado por Janet Adshead-Lansdale y June Layson, 59 – 80. London and New York: Routledge.
- Graham, Martha. 2010. "I am a dancer." En *The Routledge Dance Studies Reader*, editado por Alexandra Carter y Janet O'Shea, 95 - 100. London & New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Martha Graham HERETIC*. Planet Benjamin: <https://www.youtube.com/watch?v=iAoBLxSEIJE> Consultado el 2 de marzo de 2018.
- Gremillion, Helen. 2005. "The Cultural Politics of Body Size." *Annual Review of Anthropology* 34:13 – 32.
- Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 1994. "The Labors of Love. Analyzing Perverse Desire: An Interrogation of Teresa de Lauretis's The Practice of Love." *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6.2+3:274 - 295

## Bibliografía

- Grosz, Elizabeth y Elspeth Probyn, eds. 1995. *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*. London and New York: Routledge.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press.
- Hanna, Judith Lynne. 1987. "Patterns of Dominance: Men, Women, and Homosexuality in Dance." *The Drama Review* 31.1:22 – 47.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Hardie, Melissa Jane. 1995. "I Embrace the Difference. Elizabeth Taylor and the Closet." En *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*, editado por Elizabeth Grosz y Elspeth Probyn, 155 - 171. London and New York: Routledge.
- Helou, Saida. 2015. *MN Dance TV Entrevista a Saida! Mahaila Nahir*: <<https://www.youtube.com/watch?v=bB9H4JKc9RE>>. Consultado el 17 de mayo de 2017.
- \_\_\_\_\_. 2017. *SAIDA Historia y Evolución de la Reina del Bellydance*. Julia Méndez: <<https://www.youtube.com/watch?v=ushnK6kfHWE>>. Consultado el 17 de mayo de 2017.
- Higes, Laura y Marina Márquez. 2009. "Ariellah Pionera del Tribal Gótico. El Lado Oscuro." *Gracia Oriental* 2: 22-23.
- Hornby, A. S. 1995. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda. 2003. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Infante, Esalim. 2017. *Perfil de Facebook*. 4 de febrero de 2017 <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1461553493863889&set=pb.100000277564314.-2207520000.1520425455.&type=3&theater>>
- Iskandar, Adel. 2003. "Whenever, Wherever!: The Discourse of Orientalist Transnationalism in the Construction of Shakira." *Ambassadors* 6, no.2.,

## Bibliografía

- [http://ambassadors.net/archives/issue14/selected\\_studies4.htm](http://ambassadors.net/archives/issue14/selected_studies4.htm). Consultado el 17 de agosto de 2017.
- Jaggar, Alison y Susan Bordo, eds. 1989. *Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Jaggar, Alison. 1989. "Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology." En *Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, editado por Alison Jaggar y Susan Bordo, 145 – 171. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Jarmakani, Amira. 2004-5. "Dancing the Hootchy Kootchy: The Bellydancer as the Embodiment of Socio-Cultural Tensions." *The Arab Studies Journal* 12/13. 2/1:124 – 139.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Imagining Arab Womanhood. The Cultural Mythology of Veils, harems, and Belly Dancers in the U.S.* New York: Palgrave Macmillan.
- Jordan, Stephanie and Helen Thomas. 2010. "Dance and gender: formalism and semiotics reconsidered." En *The Routledge Dance Studies Reader*, editado por Alexandra Carter y Janet O'Shea, 149 - 159. London and New York: Routledge.
- Jordanova, Ludmilla. 1993a. *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- \_\_\_\_\_. 1993b. "Body Image and Sex Roles." En *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries* de Ludmila Jordanova, 43 – 65. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Jowitt, Deborah. 2006. "Expression and expressionism in American modern dance." En *Dance History. An Introduction*, editado por Janet Adshead-Lansdale y June Layson, 169 – 181. London and New York: Routledge.
- Kabir, Ananya Jahanara. 2011. "Salsa/Bhangra: Transnational Rhythm Cultures in Comparative Perspective." *Music and Arts in Action* 3.3:40-55.

## Bibliografía

- Kamel, Randa. 2013. Raqs of Course Festival. <https://es-es.facebook.com/RaqsOfCourseFestival/> Consultado el 7 de febrero de 2018.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Randa Kamel in Dubai. Arabesque Festival*. Manal Bellydancer: <https://www.youtube.com/watch?v=fgzUiMdLdXo&feature=youtu.be> Consultado el 27 de septiembre de 2017.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Randa Kamel is performing Baladi at NYCairo Raks Festival 2017. Superstars Gala Show! NYCairo Raks Festival*: [https://www.youtube.com/watch?v=06\\_OWvYImlo](https://www.youtube.com/watch?v=06_OWvYImlo). Consultado el 8 de noviembre de 2017.
- Karayanni, Stravros Stavrou. 2014. *Dancing, Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Ontario: Wilfred Laurier University Press.
- Kasser, Sophie. 2009. "El cuerpo femenino en la danza: escritura de mujer." *DUODA. Estudis de la Diferència Sexual* 36:19-39.
- Kealiinohomoku, Joann. 2001. "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance." En *Moving History/Dancing Cultures*, editado por Ann Dils y Ann Cooper Albright, 33-43. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Keft-Kennedy, Virginia. 2005a. "How does she do that? Belly Dancing and the Horror of a Flexible Woman." *Women's Studies: An Inter-Disciplinary Journal*. London: Routledge. 34.3-4:279 – 300.
- \_\_\_\_\_. 2005b. "Representing the Belly-Dancing Body: Feminism, Orientalism, and the Grotesque." PhD Thesis. School of English Literatures, Philosophy, and Languages, University of Wollongong, Australia. <http://ro.uow.edu.au/theses/843>.
- \_\_\_\_\_. 2013. "1970s Belly Dance and the "How-To" Phenomenon. *Feminism, Fitness and Orientalism*." En *Belly Dance Around the World. New Communities, Performance and Identity*, editado por Caitlin E. McDonald y Barbara Sellers-Young, 68 - 92. Jefferson. North Carolina. and London: McFarland & Company, Inc. Publishers.

## Bibliografía

- Kelly, Brigid. 2013. "I mean, what is a Pakeha New Zealander's national dance? We don't have one: Belly Dance in Transculturation in New Zealand." En *Belly Dance Around the World. New Communities, Performance and Identity*, editado por Caitlin E. McDonald y Barbara Sellers-Young, 138 - 151. Jefferson. North Carolina. and London: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Kenny, Erin. 2007. "Bellydance in the Town Square: Leaking Peace Through Tribal Style Identity." *Western Folklore* 66.3/4:301 – 327.
- Kirkland, Gelsey. 1992. *Dancing on my Grave: An Autobiography*. New York: Berkley Books.
- Konstantinova, Darina. 2015. *Diva Darina. Konstsntinova. 2015 New Show*. Diva Darina: <https://www.youtube.com/watch?v=9rXxD6kWXME> Consultado el 7 de febrero de 2018
- Korek, Devorah. 2005. *Danza del Vientre: El arte de la danza oriental. La danza más sensual del mundo explicada paso a paso. Historia, beneficios, estilos, movimientos, música, vestuario*. Barcelona: Océano.
- Koritz, Amy. 1994. "Dancing the Orient for England: Maud Allan's 'The Vision of Salome'." *Theatre Journal* 46.1:63 – 78.
- \_\_\_\_\_. 2005. "Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies." En *Moving Words, Re-writing Dance*, editado por Gay Morris, 78 - 91. London and New York: Routledge.
- Kraus, Rachel. 2010. "'We are not strippers': How Belly Dancers Manage a (Soft) Stigmatized Serious Leisure Activity." *Symbolic Interaction* 33.3:435 – 455.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Gendered Bodies and Leisure. The practice and performance of American belly dance*. London and New York: Routledge.
- Kurth, Peter. 2001. *Isadora. A Sensational Life*. Boston, New York, London: Little, Brown and Company.
- Lagarde, Marcela et al. 2001. *Feminicidio, justicia y derecho*. México: Editoras.



## Bibliografía

- Mandanah. 2009. *Mandanah's Drum Solo Belly Dance*. Drumteacher1:<  
<https://www.youtube.com/watch?v=VohAxpboJAs>> Consultado el 17 de enero de 2009.
- Marshall, Susan. 2002. "Leona Wood. From the Kamarinskaya to the Danse du Ventre." *The Best of Habibi*, 19.2. Consultado el 5 de diciembre de 2010.  
<http://thebestofohabibi.com/vol-19-no-2-sept-2002/leona-wood>.
- Martin, Carol. 2005. "High Critics/Low Art." En *Moving Words, Re-writing Dance*, editado por Gay Morris, 280 – 291. London and New York: Routledge.
- Martos Sanchez, Emilia. 2008. "La Zambra en Al-Andalus y su proyección histórica." *Espiral. Cuadernos del profesorado* 1.2:1 – 6.
- McDonald, Caitlin E. 2010. "Belly Dance and Glocalisation: Constructing Gender in Egypt and on the Global Stage." PhD Thesis. University of Exeter.
- McDonald, Caitlin E. and Barbara Sellers-Young, eds. 2013. *Belly Dance Around the World. New Communities, Performance and Identity*. Jefferson. North Carolina. and London: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- McDowell, Linda. 2000. *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Traducido por Pepa Linares. Madrid: Cátedra.
- McLeod, John. 2000. *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Mebaraz, Shakira Isabel. 1998. "Ojos así" *¿Dónde están los ladrones?* Miami: Sony Music Latin.
- \_\_\_\_\_. *Shakira ejecutando la danza del vientre cuando tenía doce años*. Zona Sur: <  
[https://www.youtube.com/watch?v=WDaYC7\\_9iuU](https://www.youtube.com/watch?v=WDaYC7_9iuU)>. Consultado el 16 de agosto de 2014.
- \_\_\_\_\_. 2005. "Hips don't lie" *Oral Fixation Vol.2* Miami: Epic Records.

## Bibliografía

- \_\_\_\_\_. 2011. *Shakira Ojos Así*. shakiraVEVO: <<https://www.youtube.com/watch?v=5BzkbSq7pww>> Consultado el 9 de junio de 2017.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Shakira – Ojos Así. Bercy París, The Sun Comes Out Tour – Front Row HD*. FeimLive: <<https://www.youtube.com/watch?v=SxUFC7eMD2I>> Consultado el 12 de enero de 2018.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Shakira – Tour of the Mongoose. Live in Berlin 2003..* GoodAlex: <<https://www.youtube.com/watch?v=crTlondHnS0>> Consultado el 2 de septiembre de 2017.
- Mendus, Susan y Jane Rendall. eds. 1989. *Sexuality and Subordination: Intesdisciplinary Studies of Gender in the Nineteenth Century*. London & New York: Routledge.
- Mernissi, Fatéma. 1997. *Sueños en el Umbral. Memorias de una Niña del Harén*. Traducido del inglés por Ángela Pérez. Barcelona: Muchnik Editores.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Le Harem Européen*. Casablanca: Editions Le Fennec.
- Menéndez Sánchez, Nuria. 1995. “Mujer y Danza: las Olvidadas.” En *Mujer e Investigación*, editado por Dalia Álvarez Molina et al., 275 – 282. Oviedo: Universidad de Oviedo, Consejería de Educación del Principado de Asturias.
- Misse Gabriel y Analía Centurión. 2013. *Gabriel Misse & Analía Centurión Dance Rock & Roll*. TaiChiDancer: <https://www.youtube.com/watch?v=oB5-pgBtWPI>. Consultado el 16 de febrero de 2018.
- Mohamed, Shokry. 1995. *La Danza Mágica del Vientre. Raksat Al Batn Al Sahira* Madrid: Ediciones Mandala. Traducción al español de Milagros Nuin Monreal.
- \_\_\_\_\_. 1998. *La Mujer y la Danza Oriental. La Danza Mágica del Vientre II. Al Marah Wa Al Raksa Al Sharkia*. Madrid: Mandala Ediciones. Traducción al español de Dr. Gamal Yousef.
- \_\_\_\_\_. 2005. *El Reinado de las Bailarinas. Mamlakat al Rakesat*. Madrid: Producciones Artísticas y Culturales “Las Pirámides”.



## Bibliografía

- Mitchell, Kaye. 2006. "Bodies that Matter: Science Fiction, Technoculture, and the Gendered Body." *Science Fiction Studies* 33.1:109 – 128.
- Moi, Toril. 1988. *Teoría Literaria Feminista*. Traducido por Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra.
- Moliner, María. 1994. *Diccionario de Uso del Español. Tomos I y II*. Madrid: Gredos.
- Mora, Ana Sabrina. 2009. "Danza, Género y Agencia." *Prácticas de Oficio. Investigación y Reflexión en Ciencias Sociales, Publicación del Postgrado en Ciencias Sociales UNGS-IDES* 4. <http://ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/artic222.pdf>
- Morató, M<sup>a</sup> Elena. 2006. *Bailar la danza del vientre*. Madrid: Mandala Ediciones.
- Morris, Gay, ed. 2005. *Moving Words, Re-writing Dance*. London and New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2009. "Dance Studies/Cultural Studies." *Dance Research Journal* 41.1:82-100.
- Morris, Meaghan. 1991. "Banality in Cultural Studies." *Block*, #14.  
< <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt1999/11/Morrise.HTML>>
- Moss, Corey. 2003. "Shakira Calls For Peace, Explains Mongoose Mystery" *MTV News*, 2 de abril. Consultado el 17 de agosto de 2017.  
<http://www.mtv.com/news/1459848/shakira-calls-for-peace-explains-mongoose-mystery/>.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16.3:6 - 18.
- \_\_\_\_\_. 1989a. *Visual and Other Pleasures: Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1989b. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*" en *Visual and Other Pleasures: Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema*, editado por Laura Mulvey, 29 - 38. New York: Routledge.

## Bibliografía

- Neith, Munique. 2006. *Munique Neith y Cia. Yala Bina. Clásica*. Munique Neith: <https://www.youtube.com/watch?v=LuCbOUZ3kvU> Consultado el 12 de abril de 2012.
- \_\_\_\_\_. 2007a. *DVD Didáctico Aprende el Arte de la Danza del Vientre con Munique Neith. Vol. 1 Iniciación. Nivel Principiante*. Barcelona: Munique Neith Academia de Danza del Vientre.
- \_\_\_\_\_. 2007b. *DVD Didáctico Aprende el Arte de la Danza del Vientre con Munique Neith. Vol. 2 Baile con el Velo. Nivel Intermedio*. Barcelona: Munique Neith Academia de Danza del Vientre.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Munique Neith 2011. Drum Solo*. Munique Neith: <https://www.youtube.com/watch?v=gVwv1K1F3l8>. Consultado el 8 de febrero de 2018.
- \_\_\_\_\_. 2016. *DVD Festival Munique Neith. Domingo 26 de junio*. Barcelona: Munique Neith Academia de Danza del Vientre.
- \_\_\_\_\_. 2017. *DVD Festival Munique Neith. Sábado 16 y Domingo 17 de junio*. Barcelona: Munique Neith Academia de Danza del Vientre.
- \_\_\_\_\_. 2018. *Perfil de Facebook*. <https://www.facebook.com/MuniqueNeith>
- Nelson, Tori Lee. 2014. *[East2West3 Academy] Boys Hip Hop Intro Choreography by Tori Lee*. East2WestOfficial: <https://www.youtube.com/watch?v=UlqmBiSIZRU>. Consultado el 2 de marzo de 2018.
- Nesma. 2015. *Nesma Baladi Improvisation Live Accordion 2015*. Nesma Productions: <https://www.youtube.com/watch?v=G5CKaLbmjAk>. Consultado el 5 de febrero de 2018.
- Ness, Sally Ann. 2005. "Dancing in the field: notes from memory." En *Corporealities. Dancing, Knowledge, Culture and Power*, editado por Susan Leigh Foster, 133 – 158. London: Routledge.
- Newman, Cathy. 2000. *Mujeres tras la Cámara*. Barcelona: National Geographic y Círculo de Lectores.

## Bibliografía

- Nieuwkerk, Karin van. 1995. *A Trade Like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt*. Austin: University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. "Changing Images and Shifting Identities: Female Performers in Egypt." En *Moving History/Dancing Cultures*, editado por Ann Dils y Ann Cooper Albright, 136-143. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Novack, Cynthia J. 1993. "Ballet, Gender and Cultural Power." En *Dance, Gender and Culture*, editado por Helen Thomas, 34 – 48. London: The Macmillan Press.
- O'Shea, Janet. 2010. "Roots/Routes of Dance Studies." En *The Routledge Dance Studies Reader*, editado por Alexandra Carter y Janet O'Shea, 1 – 16. London and New York: Routledge.
- Oksala, Johanna. 2004. "Anarchic Bodies: Foucault and the Feminist Question of Experience." *Hypatia* 19.4:99 – 121.
- Orbach, Susie. 2006a. *Fat is a Feminist Issue. The Anti-Diet Guide*. London: Arrow Books.
- \_\_\_\_\_. 2006b. *Fat is a Feminist Issue II. Conquering Compulsive Eating*. London: Arrow Books.
- Ordóñez Flores, Eva. 2011. "La perpetua reinención de la identidad de géneros en el baile flamenco." *Arte, Individuo y Sociedad* 23.1:19-28.
- Pedersen, Stephanie. 2004. *Bra. A Thousand Years of Style, Support and Seduction*. Devon: David & Charles.
- Petrozzi, Morella. 1996. "La danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer." Consultado el 9 de noviembre de 2010. <http://www.actiweb.es/swagdcrew/archivo4.pdf>
- Phelan, Peggy. 2005. "Dance and the History of Hysteria." En *Corporealities. Dancing, Knowledge, Culture and Power*, editado por Susan Leigh Foster, 92 – 108. London: Routledge.

## Bibliografía

- Poláček, Richard y Tara Schneider. 2011. *La Transición Profesional del Bailarín. Manual de EuroFIA*. Traducido por Alejandra Crosta y César Casares. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Polhemus, Ted. 1975. "Social Bodies." En *The Body as a Medium of Expression*, editado por Jonathan Benthall y Ted Polhemus, 13 – 35. London: Allen Lane, The Penguin Press.
- \_\_\_\_\_. 1993. "Dance, Gender and Culture." En *Dance, Gender and Culture*, editado por Helen Thomas, 3 – 15. London: The Macmillan Press.
- Pollock, Griselda. 2003. "The Visual." En *A Concise Companion to Feminist Theory*, editado por Mary Eagleton, 173 – 194. Oxford: Blackwell.
- Poovey, Mary. 1986. "'Scenes of an Indelicate Character': The Medical 'Treatment' of Victorian Women." *Representations. The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* 14:137 – 168.
- Potuoglu-Cook, Öykü. 2006. "Beyond the Glitter: Belly Dance and Neoliberal Gentrification in Istanbul." *Cultural Anthropology* 21.4:633 – 660.
- Rainer, Yvonne. 1974. *Work 1961 – 1973*. Halifax and New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University Press.
- \_\_\_\_\_. 1966. *Trio A. The Mind is a Muscle Part I*. Extracto de 2'22" en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=eP5kDDK5M5U&t=21s>. Consultado el 21 de febrero de 2018.
- Reed, Susan A. 1998. "The Politics and Poetics of Dance." *Annual Review of Anthropology* 27:503-32.
- Reischer, Erica and Kathyryn S. Koo. 2004. "The Body Beautiful: Symbolism and Agency in the Social World." *Annual Review of Anthropology* 33: 297 – 317.
- Reyter, Raina R. 1975. *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press.
- Reyna, Ferdinando. 1980. *Historia del Ballet*. Barcelona: Daimon.

## Bibliografía

- Rivière, Margarita. 1992. *Lo cursi y el poder de la moda*. Madrid: Espasa Calpe.
- Roald, Anne Sofie. 2002. *Women in Islam. The Western Experience*. London and New York: Routledge.
- Rodríguez Fonseca, Delfina. 1997. *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo: KRK Ediciones.
- \_\_\_\_\_. 2005. "¿Perversas o heroínas?: Dalila, Salomé, Jael y Judith en los textos bíblicos y la literatura occidental." En *Jóvenes I+D+F*, editado por Esther Álvarez López y M<sup>a</sup> del Carmen Rodríguez Fernández, 245 – 254. Oviedo: KRK Ediciones.
- Rothfield, Philipa. 2015. "Dancing in the Dark, Spinoza's Ethics of the Body." *Dance House Diary, Issue 8 "Dance and Ethics"*. <http://www.dancehousediary.com.au/?p=2992>. Consultado el 7 de febrero de 2014.
- Roy, Sanjoy. 1997. "Dirt, Noise, Traffic: Contemporary Indian Dance in the Western City; Modernity, Ethnicity and Hybridity." En *Dance in the City*, editado por Helen Thomas, 68 - 86. London: Palgrave Macmillan.
- Rubin, Gayle. 1975. "The traffic in women: notes on the 'Political Economy' of Sex." En *Toward an Anthropology of Women*, editado por Rayna R. Reiter, 157 – 210. New York: Monthly Review Press.
- \_\_\_\_\_. 1984. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." En *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, editado por Carole Vance, 143 – 178. Boston: Routledge, Kegan and Paul.
- Russo, Mary. 1994. *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*. New York and London: Routledge.
- Saadeh, Amara. 2007. *DVD Luxor Stars. Shows Volume 1*. Brasil: Luxor Dança do Ventre.
- Saahirah, Joana. 2018. *Joana Saahirah Balali Improvisation in Canada*. Joana Saahirah: [https://www.youtube.com/watch?v=Sftur\\_egK70](https://www.youtube.com/watch?v=Sftur_egK70) Consultado el 30 de enero de 2018.

## Bibliografía

- Sabat, Amaru. 2016. *The MINI experience Fest. – Amaru Sabat. The Tribal Experience Festival*: <https://www.youtube.com/watch?v=ZSSvYFgy9Us&feature=youtu.be>  
Consultado el 2 de marzo de 2018.
- Safi, Shareen el. 2009. *Shareen El Safy “Kaleeko Shahadeen”*. Shareenelsafy: <https://www.youtube.com/watch?v=BCTUQRn3oUg>. Consultado el 7 de abril de 2016.
- Said, Edward W. 2001. “Farewell to Tahia.” En *Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, editado por Sherifa Zuhur, 228 – 232. Cairo and New York: The American University in Cairo Press.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Orientalism*. London: Penguin.
- Salem, Lori Anne. 2001. “Race, Sexuality, and Arabs in American Entertainment, 180-1900.” En *Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, editado por Sherifa Zuhur, 211 – 227. Cairo and New York: The American University in Cairo Press.
- Sánchez Puentes, Lina Lionza Carolina. 2011. “Masculinidades en Crisis: Cuerpo y Danza. Reconstruyendo masculinidades de hombres bailarines de la Academia Superior de Artes de Bogotá.” Tesis de Grado. Universidad Nacional de Colombia. <http://www.bdigital.unal.edu.co/3856/>.
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder and Oxford: Westview Press.
- \_\_\_\_\_. 1997. “The Globalization of a National Myth.” *Latin American Perspectives* 24.6:156 - 172.
- \_\_\_\_\_. 2010. “Gambling femininity: tango wallflowers and *femmes fatales*.” En *The Routledge Dance Studies Reader*, editado por Alexandra Carter y Janet O’Shea, 236 – 249. London & New York: Routledge
- Sayers, Lesley-Anne. 1997. “Madame Smudge, Some Fossils, and Other Missing Links: Unearthing the Ballet Class.” En *Dance in the City*, editado por Helen Thomas, 130 – 148. London: Palgrave.

## Bibliografía

- Schinca, Marta. 2011. *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. Madrid: Wolters Kluwer España.
- Scott, Joan Wallach. 1999. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press.
- Seco, Manuel, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. 1999. *Diccionario del Español Actual, I y II*. Madrid: Aguilar.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sellers-Young, Barbara. 1992. "Raks el Sharki: Tansculturation of a Folk Form." *Journal of Popular Culture* 26.2:141 – 152.
- \_\_\_\_\_. 2005. "Body, Image, Identity: American Tribal Belly Dance." En *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*, editado por Anthony Shay y Barbara Sellers-Young, 277 - 303. Costa Mesa: Mazda Publishers, Inc.
- \_\_\_\_\_. 2013. "Introduction: The Interplay of Dance and the Imagined Possibilities of Identity." En *Belly Dance Around the World. New Communities, Performance and Identity*, editado por Caitlin E. McDonald y Barbara Sellers-Young, 3 – 16. Jefferson. North Carolina. and London: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Belly Dance, Pilgrimage and Identity*. London: Palgrave Macmillan.
- Selvin, Joel. 2009. "Miles Copeland's Bellydance Superstars." *San Francisco Gate*, 13 de febrero. Consultado el 11 de julio de 2016. <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Miles-Copeland-s-Bellydance-Superstars-3171873.php>
- Sharif, Nourhan. 1999. *DVD Yousrif Sharif's Choreography, vol. 1 Hazar Fazar*. New York: Sharif Productions.
- \_\_\_\_\_. 2002. *DVD An Introduction to Bellydance Technique*. New York: Sharif Productions.

## Bibliografía

- \_\_\_\_\_. 2004. *DVD Yousrif Sharif's Choreography, vol. 2 Layali Yasmina*. New York: Sharif Productions.
- Shashkova, Maria. 2009. *Maria Shashkova – "Shik Shak Shok". Over 10 million views!!!!*. Steeler Wayne: <https://www.youtube.com/watch?v=M55rIQbBVqI> Consultado el 13 de junio de 2015.
- Shay, Anthony. 2014. *The Dangerous Lives of Public Performers. Dancing, Sex and Entertainment in the Islamic World*. New York: Palgrave Macmillan
- Shay, Anthony and Barbara Sellers-Young. 2003. "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism." *Dance Research Journal* 35.1:13 – 37.
- \_\_\_\_\_. eds. 2005a. *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers, Inc.
- \_\_\_\_\_. 2005b. "Introduction." En *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*, editado por Anthony Shay y Barbara Sellers-Young, 1 – 27. Costa Mesa: Mazda Publishers, Inc.
- Showalter, Elaine. 1980. "Victorian Women and Insanity." *Victorian Studies* 23.2:157 – 181.
- Schulherr, Susan. 2008. *Eating Disorders for Dummies*. Indiana: Wiley Publishing, Inc.
- Siegel, Marcia B. 2005. "Visible Secrets: Style Analysis and Dance Literacy." En *Moving Words, Re-writing Dance*, editado por Gay Morris, 26 - 37. London and New York: Routledge.
- Skinner, Sarah. 2007. *DVD Belly Dance with Veils*. New York: World Dance New York.
- \_\_\_\_\_. 2008. *DVD Seven Veils: Romantic Belly Dance with Sarah Skinner*. New York: World Dance New York.
- \_\_\_\_\_. 2009. *DVD Belly Dance – Opulent Motion. The Artistry of Slow Moves with Sarah Skinner*. New York: World Dance New York.
- Stimpson, Catharine R. 1988. "Nancy Reagan Wears a Hat: Feminism and Its Cultural Consensus." *Critical Inquiry* 14.2:223 – 243.



## Bibliografía

- Swedenburg, Ted. 2004. "The "Arab Wave" in World Music after 9/11." *Anthropologica*, 46.2:177 – 188.
- Tallada, Eva. 2009. "Los orígenes de la danza tribal." *Gracia Oriental* 2:24.
- Tena Medialdea, María Dolores. 2008. "'Salomanía': la construcción imaginaria de la danza oriental." *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 3. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2250>.
- The Boston Women's Health Book Collective. 1979. *Nuestros Cuerpos, Nuestras Vidas. Un libro por y para las mujeres*. Traducido por Raquel Scherr-Salgado y Leonor Taboada. New Hampshire: The Boston Women's Health Book Collective.
- The Devil Wears Prada*. 2006. Dir. David Frankel. Meryl Streep y Ann Hathaway. Fox 2000 Pictures.
- Thomas, Helen ed. 1993a. *Dance, Gender and Culture*. London: The Macmillan Press.
- \_\_\_\_\_. 1993b. "An-Other Voice: Young Women Dancing and Talking." En *Dance, Gender and Culture*, editor por Helen Thomas, 69 - 93. London: The Macmillan Press.
- \_\_\_\_\_ ed. 1997. *Dance in the City*. London: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_\_. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance*. London and New York: Routledge.
- Tickner, J. Ann. 2002. "Feminist Perspectives on 9/11." *International Studies Perspectives* 3:333 – 350.
- Tomé, Amparo. 2003. *Contra el sexismo. Coeducación y democracia en la escuela*. Madrid: Síntesis.
- Tomes, Nancy. 1990. "Historical Perspectives on Women and Mental Illness." En *Women, Health, and Medicine in America. A Historical Handbook*, editado por Rima D. Apple, 143 – 171. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

## Bibliografía

- Tomko, Linda J. 2005. "Fete Accompli: gender, 'folk dance', and Progressive-era political ideals in New York City." En *Corporealities. Dancing, Knowledge, Culture and Power*, editado por Susan Leigh Foster, 159 – 182. London: Routledge.
- Vance, Carole, ed. 1984. *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge, Kegan and Paul.
- Vermot-Mangold, Ruth-Gaby. 2005. *Desapariciones y homicidios de un gran número de mujeres y niñas en México*. México: Editoras.
- VV.AA. 2001. *Mainstreaming de Género. Marco conceptual, metodología y presentación de buenas prácticas*. Madrid: Instituto de la Mujer, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- Walkowitz, Judith R. 2003. "The 'Vision of Salome': Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London, 1908 – 1918." *The American Historical Review* 108.2:337 - 376.
- Ward, Andrew. 1993. "Dancing in the Dark: Rationalism and the Neglect of Social Dance." En *Dance, Gender and Culture*, editado por Helen Thomas, 16 – 33. London: The Macmillan Press.
- Warning Girls. 2016. *Warning Girls. Hip Hop Dance #2*. Warning Girls: <https://www.youtube.com/watch?v=XcP6bpSTbJY> Consultado el 17 de febrero de 2018.
- Weisberger, Lauren. 2003. *The Devil Wears Prada*. New York: Broadway Books.
- Wittig, Monique. 1980. "The Straight Mind." *Feminist Issues* 1.1:103 - 12.
- \_\_\_\_\_. 1981. "One is not born a woman." *Feminist Issues* 1.2:47 - 54.
- Wolf, Naomi. 1991. *El Mito de la Belleza*. Traducido por Lucrecia Moreno. Barcelona: Emecé Editores.
- Wood, Leona and Anthony Shay. 1976. "Dance du Ventre: a Fresh Appraisal." *Dance Research Journal* 8.2:18 – 30.

## Bibliografía

- World DanceSport Federation. 2015. *Final Waltz. 2015 PD World 10D. DanceSport Total*.  
DanceSport Total: <https://www.youtube.com/watch?v=B1C-oc3JNWQ> Consultado el 16 de febrero de 2018.
- Yerbabuena, Eva la. 2017a. *Rondeña. Eva la Yerbabuena. 2000*. Canal Andalucía Flamenco: <https://www.youtube.com/watch?v=iy1ZL5zNC48> Consultado el 2 de marzo de 2018.
- \_\_\_\_\_. 2017b. *Eva la Yerbabuena y Miguel Poveda por Alegrías*. Julio 2017.. Flamenco TV:< <https://www.youtube.com/watch?v=uElzsdxr96A>>. Consultado el 2 de marzo de 2018.
- Young, Iris Marion. 1990a. *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 1990b. "Throwing like a girl: A Phenomenology of Feminine Body Coportoment, Motility, and Spatiality." En *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, de Iris M. Young, 141 – 159. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 1990c. "Breasted Experience: The Look and the Feeling." En *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, de Iris M. Young, 189 – 209. Bloomington: Indiana University Press.
- Zufur, Sherifa. ed. 2000. *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- \_\_\_\_\_. ed. 2001a. *Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*. Cairo and New York: The American University in Cairo Press.
- \_\_\_\_\_. 2001b. "Introduction." en *Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, editado por Sherifa Zuhur, 1 – 16. Cairo and New York: The American University in Cairo Press.