



Revista de Estudios de Género. La ventana

ISSN: 1405-9436

revista_la ventana@csh.udg.mx

Universidad de Guadalajara

México

Briceño Alcaraz, Gloria

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, núm. 24, 2006, pp. 343-376

Universidad de Guadalajara

Guadalajara, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88402413>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DE UNA TRADICIÓN DEL MEDIO
ORIENTE AL OFICIO:
LA INSERCIÓN DE LA DANZA DEL
VIENTRE EN EL CAMPO DE LA
PRODUCCIÓN CULTURAL
EN MÉXICO

GLORIA BRICEÑO ALCARAZ

El presente artículo tiene como propósito dar cuenta de un fenómeno de reciente configuración en la sociedad del espectáculo y de la producción cultural en nuestro país: la formación y el desarrollo de lo que se conoce coloquialmente como danza “del vientre”, que no es otra cosa que una de tantas expresiones dancísticas derivadas de la danza oriental Raks al-Sharqui del Medio Oriente, nombre genérico que engloba una rica variedad de estilos (turco, egipcio, persa, tunecino, del golfo Pérsico, etcétera). Para contextualizar el tema, retomaré algunas viñetas de los relatos de vida que utilicé en mi investigación: “Relatos desde la danza y el vientre: Identidad y oficio de un grupo de mujeres mexicanas y argentinas”, en la cual se analizan con mayor profundidad las implicaciones sociales, culturales y de las trayectorias de vida de las bailarinas de este género en dos contextos latinoamericanos (Argentina y México).¹

Se tienen muy pocas evidencias antropológicas e históricas sobre

¹ Esta investigación la realicé de 2002 a 2005 dentro del programa del doctorado de educación de la Universidad de Guadalajara y con apoyo del conacyt.

² Las investigaciones antropológicas más recientes sitúan estas danzas en un periodo de

esta danza milenaria;² por lo tanto, lo que se conoce y se ha bailado hasta nuestros días por las mujeres del Medio Oriente y del norte de África, así como de Asia central e India, es el resultado de una práctica que fue transmitida de generación en generación por los diversos grupos de mujeres que habitaron estas regiones. Sin embargo, existen narraciones y pinturas de diversos viajeros franceses e ingleses del siglo XIX, mediante las cuales nos podemos dar cuenta de cómo se bailaba y quiénes eran esas mujeres. En esas narraciones nos describen —no sin prejuicios— sus impresiones sobre esta danza (*dance du ventre*) y sobre las mujeres que la bailaban. Sus testimonios sirvieron más de anecdotario de su posición privilegiada como colonizadores de una cultura “exótica” y de sus conquistas personales (en todos sentidos) que como material antropológico, creando con ello el imaginario occidental que aún se tiene sobre el Cercano Oriente y sus “misteriosas” mujeres.³

Aunado a las pocas evidencias antropológicas que tenemos de esta danza, otro factor que impidió su registro histórico y pictórico fue la implantación del islam en 633 d. C. (que prohibió toda representación anterior al advenimiento del judaísmo-cristianismo, así como del islam, en el cual la danza cumplía una función social y ritual-religiosa en los templos de la India y de la región del Medio Oriente. De ello dan cuenta los abundantes vestigios escultóricos de las culturas hititas de Anatolia (Turquía) y de la propia literatura hindú, el *Rgveda*, el texto más antiguo que habla sobre la danza (1200-1000 a. C.).

³ Edward Said llama “orientalismo” a la formación ideológica y social que los colonizadores europeos construyeron alrededor de las culturas dominadas del Medio Oriente a partir de sus propios valores y visiones. Dentro de estos viajeros europeos encontramos, por ejemplo, al escritor francés Gustave Flaubert, quien visitó Egipto en un par de ocasiones y narra con detalle su encuentro íntimo con una *gahwazee* o danzarina, y en la pintura a Jean-Léon Gérôme, a quien le debemos, indudablemente, las más bellas imágenes de la danza de las mujeres *gahwazee* o gitanas (egipcias).

sentación humana), así como la de otros cultos ortodoxos en esas regiones; así pues, su práctica fue reprimida en espacios públicos y reservada exclusivamente a la intimidad del hogar, a unos cuantos festejos o celebraciones familiares y a las reuniones privadas que tenían las mujeres donde charlaban, bailaban, tomaban té y hasta fumaban, como lo hacen en la actualidad.⁴

Las mujeres empezaron a bailar para ellas mismas o bien para excitar el deseo de sus maridos. Las de Damasco lo hacían recatadamente, como “hijas de casa”. Las del Cairo lo hacían como unas profesionales, con toda su alma. Pero habían descubierto y escogido justamente el único baile que no era árabe, el de las prostitutas o esclavas turcas, la llamada “danza del vientre” (sic) (Antaki, 2002: 169).

Esta referencia de la historiadora e investigadora siria Ikram Antaki nos muestra de qué manera la propia historia hace eco de la representación social de esta práctica femenina que privaba —y aún persiste— en los países del Medio Oriente, contribuyendo a su estigmatización y de las mujeres que la practicaban. De ahí que la llamada danza “del vientre” vivió en la clandestinidad y marginación por varios siglos hasta su trasvase a los países occidentales.⁵

⁴ Estos encuentros se llevan a cabo una vez por mes con el regocijo de las mujeres y la anuencia de los maridos o familia y, como se comprenderá, son una válvula de escape para todas ellas.

⁵ La primer referencia que se tiene sobre una presentación pública de la danza del vientre fue en la Feria de Chicago en 1893, en donde “Little Egypt” (así se le llamaba a esa bailarina) interpreta un “Solo” estilo egipcio. A partir de ahí se inicia y se va difundiendo

EL CAMPO DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL

Para comprender cómo una práctica ajena a nuestra cultura e idiosincrasia se inserta en el campo de la producción cultural y del espectáculo hasta configurarse en un oficio artístico,⁶ habría que considerar básicamente diversos factores que intervienen, a saber:

1. La presencia de minorías libanesas y árabes en nuestro país producto de la migración en el siglo pasado, que participan en el comercio y la gastronomía.
2. El intercambio de bienes simbólicos e información en los medios de comunicación dentro del mundo globalizado, regulados por la oferta y la demanda propios de nuestra sociedad de consumo.
3. Las necesidades de esparcimiento, recreación y desahogo emocional de la sociedad y la búsqueda de nuevos modelos identificatorios por parte de la juventud.

con diversas bailarinas americanas y del Medio Oriente la fama de la danza "árabe" en nuestro continente.

⁶ El concepto de "oficio" lo utilizo aquí en su acepción original que alude a la "clase de trabajo con denominación propia en que se emplea principalmente esfuerzo físico o habilidad manual y no requiere de estudios teóricos especiales. Se designan por el nombre del actor correspondiente..." (Moliner, 1992: 552). En este caso se aplica el nombre al oficio de la bailarina "del vientre o árabe".

⁷ De esto último tenemos diversos ejemplos en la pintura, en donde una obra como la Gioconda de Leonardo da Vinci puede seguir despertando admiración y curiosidad aun hoy día por la misteriosa expresión de su rostro y su sonrisa; la representación de ese gesto enigmático hecho creación artística por las manos del gran pintor italiano

4. La especialización de una práctica tradicional de baile que se inserta en los procesos de producción, distribución y consumo del sistema capitalista occidental.

En su dinámica y funcionamiento, el espectáculo y la cultura engranan, por una parte, las necesidades y los deseos de una población ávida de esparcimiento y diversión y, por la otra, la producción, creación y oferta de una amplia gama de gratificadores sociales de diversa índole. La oferta y la demanda de productos y objetos del espectáculo se cohesionan de acuerdo con los estilos y particularidades de vida de una clase social y de sus posibilidades económicas, las cuales, incrustadas en la sociedad moderna capitalista (de las grandes urbes), tienen un rango bastante amplio de libertad de elección.

Habría que recordar en ese sentido que la organización social y material del campo artístico sería una de las mediaciones principales entre la base económica global de la sociedad y las representaciones artísticas; el trabajo entonces de los artistas e intelectuales se tendría que explicar en relación con la organización que tiene la cultura al interior de una determinada sociedad (García Canclini, 1979: 73).

Este señalamiento tiene particular relevancia para comprender que una expresión de arte, de cualquier tipo, puede ser entendida —en su aspecto de producción— dentro de las condiciones socioeconómicas donde la obra se gesta, sin querer decir con ello que su potencial estético, sensible y subjetivo quede limitado a este nivel estructural del cual parte o, bien, a un público de una determinada época.⁷

Nos preguntamos entonces cuáles fueron, en el caso de México, esas condiciones particulares de la sociedad y la cultura que dieron origen a las nuevas tendencias de danzas y bailes, entre las que se encuentra la danza oriental o también conocida como "árabe". Como bien lo señala Monsiváis (2000) en su ensayo "Aires de familia", el siglo xx estuvo marcado en nuestro ámbito por las diversas migraciones (culturales y territoriales) que fueron configurando a pasos agigantados un nuevo rostro en las sociedades hispanoamericanas. Migraciones que plasmaron los rasgos de una incipiente "modernidad" reconocida en las nuevas fachadas de las ciudades, en sus anchas avenidas y en la elevación de sus edificios; transformaciones que indudablemente tuvieron un gran impacto en la mentalidad, las formas de relacionarse y de vivir de las personas, de organizarse social y culturalmente.

En el caso de México, una de las primeras migraciones culturales que movilizaron e iniciaron el proceso transformador de la sociedad fue la Revolución Mexicana que cambió hábitos, creencias y costumbres durante la primera mitad del siglo pasado; pero no sólo eso, sino que propició una gran movilización del campo a las ciudades

nos muestra fehacientemente que la "valoración simbólica" de las obras ("el proceso mediante el cual los individuos que producen y reciben las formas simbólicas les asignan ciertos valores simbólicos" de acuerdo con J. B. Thompson, (1990: 229) va más allá del contexto histórico-social del cual surgieron.

⁸ De acuerdo con la novela de Oscar Wilde, *Salomé*, la joven decide bailar frente a Herodes con la condición de que le entregue la cabeza de san Juan el Bautista, preso por Herodes. Aquí se ponen en juego varios símbolos y mitos sobre la naturaleza de "la mujer"; a saber, su peligroso poder de seducción y sus "malos" instintos, ya que obliga al jerarca

(aunque también fuera del país) originando durante las siguientes décadas las nuevas clases sociales urbanas.

LOS ANTECEDENTES: EL TEATRO DE REVISTA Y EL VODEVIL

Ese rico tejido social fue campo propicio para recibir del exterior nuevas tendencias culturales, que se fueron haciendo presentes en los teatros “de revista” del país a principios del siglo pasado e inclusive un poco antes de la Revolución. Es el caso de las denominadas danzas “exóticas”, como se les conocía a las que quedaban fuera del clásico y del folclore nacional. Una de las primeras bailarinas de este género en visitar los escenarios de la capital mexicana en 1908 fue la rusa-norteamericana Lydia Rostov, quien provocó gran revuelo por transparentar las líneas de su cuerpo y, sobre todo, por su baile sensual de ondulaciones que algunos críticos calificaron como “inmoral” para los tiempos que corrían. La sociedad mexicana de esa época, al parecer, no estaba todavía preparada para apreciar sin prejuicios esta danza tan femenina y sensual, que exponía el cuerpo de una mujer de una manera natural y libre.

La danza más interpretada por ese entonces fue la de “Salomé”, que hace referencia a un episodio de origen bíblico donde los personajes principales son el rey Herodes, su esposa Herodías y su hija Salomé.⁸ Esta historia fue la fuente donde las bailarinas amantes de lo oriental recreaban su “Salomé” con su mítica “danza de los siete velos”, que era más producto de su fantasía y creatividad que de la

realidad.

Ya iniciada la Revolución, regresaron a los escenarios mexicanos dos bailarinas que fueron nuevamente la atención de la prensa del vodevil: Tórtola Valencia y Nora Rouskaya, la primera de origen español y la segunda, norteamericana.

Tórtola se presentó en dos ocasiones (1915 y 1918) y era conocida como la bailarina de los "pies descalzos" por su estilo apegado a la tradiciones originales de las danzas antiguas; inspiró a poetas de la talla de Manuel López Velarde y Carlos Pellicer, quienes le dedicaron exaltados poemas. Junto con estas bailarinas, cabría destacar igualmente la presencia en 1923 de Armen Ohanian, bailarina de origen armenio, que interpretaba danzas persas y del Asia central con exquisita sensibilidad. Su paso por nuestro país no dejó ninguna escuela o influencia en la danza oriental de hoy desafortunadamente, y rescatarlas para la memoria de las actuales bailarinas que emprenden este género sería al menos un justo tributo a su labor emprendedora y pionera.

De acuerdo con esta apurada síntesis, podríamos decir que la danza teatral o escénica con elementos orientales no es para nada nueva en el campo cultural mexicano e inclusive americano, como equivocadamente se pudiera pensar hoy a la luz del auge de la

a hacer algo que no quería; es decir, a cometer un crimen, instigado por la joven, pero más que nada por el deseo que tiene de su cuerpo.


⁹ Para una ampliación del tema ver Alberto Dallal. El "dancing" mexicano. Lecturas Mexicanas-sep, núm. 70, México, 1987.

¹⁰ En 1920 abre las puertas el Salón México y a partir de ahí se inicia la tradición del dancing que hasta la fecha continúa en otros salones del país.

¹¹ En el espectáculo es una mujer artista versátil que domina varios géneros: canto, baile,

danza "árabe", sino que se inicia desde principios del siglo pasado por bailarinas de formación clásica, quienes, insatisfechas con los moldes rígidos de la época, incursionaron en ámbitos de otras culturas y tradiciones orientales.

Retomando el desarrollo de las condiciones sociales que hacen posible la producción de la cultura de acuerdo con García Canclini, revisaremos ahora algunos otros hechos y circunstancias que incidieron posteriormente para la reconstitución del campo del espectáculo en México.



LA NUEVA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO:
DE LA MARGINALIDAD A LA CULTURA
URBANA

Hacia la década de los cincuenta, la sociedad urbana y, en especial, la capital mexicana, daban muestra de un florecimiento artístico en la pintura, la literatura, el cine y el teatro de revista o cabaret; es decir, emergía lo que podríamos llamar una "nueva" sociedad del espectáculo. Al margen de los espacios culturales legitimados por los sectores medios e institucionales, vemos cómo la cultura popular (de las clases urbanas media-bajas) se fue organizando espontáneamente por medio de diversas formas que abrieron nuevos espacios de esparcimiento cultural o simplemente de recreación en las ciudades más pobladas del país.

Entonces, la llamada "industria" del cine y la radio descollaban sobre la aún incipiente televisión, transmitían los valores de la gente sencilla del campo o de la provincia que llegaba a la gran capital con

películas que representaban los claro-oscuros de su vida cotidiana, en donde no faltaban las canciones rancheras, los boleros y hasta los tangos. Mientras el cine difundía las imágenes de los estereotipos de una nueva sociedad que se organizaba y constituía alrededor de los barrios y las vecindades, en la música y el baile se daba lo que se conoce como el “dancing” mexicano;⁹ es decir, un fenómeno social y cultural amplio del baile popular (inicialmente de las clases media-bajas incorporándose posteriormente la media y la alta) donde el baile de salón (salsa, cumbia, tango, chachachá y danzón) fueron los protagonistas de la noche citadina.¹⁰

Mientras que el proletariado urbano se volcaba en los “antros” populares y terrazas para bailar el danzón, en los cabarets se desarrollaba la vida de la “farándula” que era amenizada por grupos musicales y todo tipo de bailarinas (las llamadas “tiples” que provenían del teatro de revista). De esos “antros” es de donde surgirá posteriormente la figura de la “vedette”.¹¹

La vedette de cabaret o “night club” empezó a hacer sus propias creaciones híbridas de bailes que iban desde el hawaiano, polinesio, africano, antillano hasta el veracruzano; la imaginación era el único límite. Algunas de estas vedettes —que seguían el patrón hollywoodense y del “music hall”— dieron luego el salto hacia el cine y a la recién inaugurada televisión, como la célebre “Tongolele” (Yolanda Montes), quien aparece en la escena del cabaret mexicano en 1947.

comicidad y actuación. Huelga decir que es poseedora de evidentes atractivos físicos femeninos, pero también de perspicacia y audacia. La figura de la vedette es actualmente muy difícil de encontrar en los escenarios y el teatro chico, porque las condiciones de

Con “Tongolele” se puede decir que se inicia de manera profesional —dentro del espectáculo “frívolo” de los centros nocturnos— lo que son los bailes “exóticos” (polinesios, africanos, antillanos y árabes) que son acompañados con las percusiones y que eran su campo de dominio y distintivo como bailarina. Es curiosamente esta vedette (icono de la danza exótica en el siglo pasado) la primera en bailar con el vientre al descubierto y mostrar orgullosamente el ombligo; de ahí la popularización de la palabra “ombliguista” que calificaba a las bailarinas que trabajaban en los cabarets. Un antecedente importante de la danza del “vientre” y de la formación de estas primeras bailarinas lo tendríamos, por lo tanto, en el contexto del cabaret y de la vida nocturna:

Mi mamá necesitaba operarse entonces yo le dije: “Pues opérate y yo voy en tu lugar”. ...ella ya estaba tan mal que aceptó, me dijo: “Ándale pues”... En ese tiempo mi mamá era cantante, ya no bailaba, porque en tiempos pasados fue vedette, ¿sí?... Entonces tomé su lugar y empecé a cantar ahí donde ella trabajaba y así fue como empecé en esa carrera...

Al principio me daba miedo, o sea, pensar que yo fuera a ser la comercialización de la industria del espectáculo cambiaron favoreciendo a géneros más específicos (cantantes o actrices) y terminó —aparentemente— con esta legendaria figura de la vida nocturna de las grandes ciudades en América Latina.

¹² Esta certificación data desde la fundación de la Real Academia de la Danza en 1661 por Luis XIV de Francia, cuyo objetivo era la conservación de la técnica y estándares de la danza clásica dentro de los parámetros establecidos.

¹³ Entre la lista de sus películas de ese estilo, que a la fecha se siguen proyectando en la televisión, se encuentran: El sultán descalzo (1954), La odalisca número 13 (1957) y Las mil y una noches (1957).

¹⁴ Habría que resaltar en ese sentido el importante papel que han jugado esas colectivi-

artista, pero a la vez me gustaba ver a mi mamá, me gustaba ver a las otras artistas, me encantaba también, de repente algo así me movía... Y sobre todo que yo ya traía mis aptitudes de artista... De cantante sobre todo, me encantaba desde muy pequeña y lo hacía muy bien. ¡Claro que no me dediqué al canto completamente porque me gustó más lo que es el baile! (Mercedes, bailarina mexicana, 47 años).

Suponemos que esa marca de origen contribuyó para que la bailarina del vientre y su actividad no tuviera una reputación artística, como la tuvo en su momento la bailarina de flamenco o de jazz. Tuvieron que pasar cuatro décadas para que las vedettes mexicanas y las bailarinas provenientes de otros géneros (clásico) incorporaran la danza del vientre sin esa etiqueta peyorativa, pero más aún para que la sociedad mexicana se abriera sin prejuicios a una danza, por excelencia femenina y sensual, que podía ser apreciada tanto en los centros nocturnos como en escenarios culturales:

Ésta es una danza que estaba como en “el clóset”, una danza que estaba en un círculo cerrado, y si vos no la frecuentabas en determinados lugares, no estabas al tanto. Encerrada debido a prejuicios y tabú social como una danza de prostitutas y gente de vida liviana y —como dicen en México— “una danza de sexo servidoras” y hoy ya está en plena explosión (Amir Thaleb, maestro y coreógrafo argentino de danza árabe).

En este mismo sentido, Dallal observa la existencia de prejuicios por parte de los mexicanos hacia la sensualidad del cuerpo y a los ritmos que la provocan, en especial, cuando se trata de incorporar tendencias artísticas nuevas. Actitudes inculcadas evidentemente por una educación moralista y conservadora que prevaleció hasta la mitad del siglo pasado:

Los mexicanos son rígidos y solemnes, poco dispuestos a la sensualidad... Con respecto a ciertos ritmos extranjeros, el mexicano guarda, al principio, una considerable (o notable) distancia moral. En algunos casos se repite la creencia colonial de que hay ritmos completamente pecaminosos o lo suficientemente propiciatorios de "estados inconvenientes" (sic) (Dallal, 1987: 82).

De ahí que comprenderíamos por qué el desarrollo y la difusión de la danza oriental fueron lentos en comparación con otras tendencias y bailes del exterior, teniendo que esperar una mejor época para implantarse definitivamente.

LA FORMACIÓN DE LA BAILARINA DEL VIENTRE: DEL CABARET A LA ESCUELA

Esa apertura en el campo de la producción cultural del país que estuvo, indudablemente, relacionada con las condiciones socioeconómicas de la década de los cincuenta, trajo como consecuencia entre otras cosas, una nueva conformación en los cuadros de la formación dancística, englobando aquellos géneros que no perte-

necían a la academia clásica (la única que ostentaba el calificativo de “profesional”), pero que la fuerza del gusto popular y de los nuevos ritmos terminaron por imponer.¹²

A partir de 1960 se incrementó el número de academias de baile en nuestro país, las cuales impartían distintos géneros de danza (flamenco, tango, tap, polinesio, hawaiano, tahitiano), favoreciendo con ello la diversificación del oficio de la bailarina; pero, aun más, apoyando la difusión de una cultura más extensa que la acostumbrada. Este panorama abierto a la exploración de nuevas tendencias en el baile fomentó que los jóvenes —ávidos de nuevas experiencias y formas de expresión corporal— se volcaran hacia otros géneros que les dieran más libertad en el movimiento que lo usual:

Yo iba a las fiestas y me doy cuenta de que no sé bailar, y no sé bailar de pareja y sobre todo cuando son en bodas, quince años, entonces dije: “Bueno, yo quiero aprender a bailar”, ¿y qué pasa?, que me voy a una academia x —y digo— aquí enseñan a bailar danzón, chachachá, rock and roll. ... Y viene un festival de esta academia y veo el tap y me enamoro de él... Estaban interpretando la “Calle 42” y “Cantando bajo la lluvia”... Y se me hizo lo más hermoso en ese momento y me impactó y dije: “Yo quiero entrar ahí”. Y me voy a la clase de tap. Para esto ya pasa otro año y ya me animo a bailar en el siguiente festival. En ese siguiente festival veo la danza “árabe”, ¡es cuando la veo! Entonces yo estoy tras bambalinas y veo a unas chicas con velos, con una música que me embelesó, ¡me

llevó! Dije: “¡Esto es divino, es fascinante y yo quiero aprender eso!” (Flor, bailarina mexicana, 42 años).

Como dato curioso cabe mencionar que cuando se da a conocer de manera popular al público mexicano la danza árabe u oriental, se hace principalmente por medio de las películas cómicas de “Tin-Tan”, “Viruta” y “Capulina”, etc., en las que en medio de una trama de parodia oriental aparecía una “odalisca” (o lo que constituía su disfraz) amenizando una escena musical más parecida a un carnaval que a otra cosa (en alguna de ellas por cierto trabajó como bailarina la propia “Tongolele”), pero aún así distaba mucho de lo que en realidad era esta danza.¹³ No había pues, por esas fechas, maestras especializadas que formaran en danzas orientales y que se apegaran a las tradiciones originales, tanto del baile como del vestuario, por lo que esta danza era con frecuencia deformada por clichés de las mismas películas de Hollywood o de la fantasía de Las mil y una noches:

En aquel entonces lo que nos enseñaban era como decir danza árabe “cantinflesca” o “tintanesca”, así como las películas de “Tin-Tan”. Por eso les digo que eran cantinflecas o tintanescas. La coreógrafa que había puesto esos bailes mucho mérito tuvo, puesto que ella se documentó en base a libros y películas y de ahí ella fue sacando... Y toda la información de aquel entonces era muy poca, no como ahora... Entonces dades del Medio Oriente en nuestro país para que esta danza se mantuviera a lo largo de las últimas dos décadas, tanto en el ámbito del espectáculo nocturno o de night club como cultural. Gracias a la participación de la colonia libanesa, palestina, armenia,

de ahí ella se va documentando, era una gran coreógrafa de contemporáneo, su especialidad era hawaiano y tahitiano, nos ponía baile filipino, ponía malambo, era una mujer multifacética, ella nos daba tap... Ella ya falleció, es la coreógrafa Marla de la Vega (Flor).

Las dificultades iniciales de aprendizaje hicieron que las primeras bailarinas mexicanas que se interesaban por la danza árabe buscaran maestras fuera de México —por lo general en Estados Unidos— o también aprendían a través de videos de las bailarinas egipcias de los años cincuenta que encargaban del extranjero; el aprendizaje fue, en todo caso, autodidacta:

Después se me presenta la oportunidad de irme a Estados Unidos en plan de vacaciones... Pero como era un viajecito más o menos largo, pues dije: "Quiero buscar a una maestra" y me encuentro con Fariba —una turca—. Entonces voy a clases particulares con ella y me doy cuenta de que todo lo que yo había aprendido aquí era una caricatura de la danza árabe. ¡Nada tenía que ver! El vestuario era como un disfraz, no era un vestuario; no, ¡era un disfraz!, muy distinto... ¡y me interesó aún más! (Flor).

Un día, pues, me fui a estudiar a Estados Unidos y me invitaron a cenar a un restaurant árabe donde veo salir de judía y persa en el sector económico e industrial de nuestro país, se han dado lazos culturales ricos (en lo artístico y lo gastronómico), además de crearse fuentes de trabajo para mexicanos en los establecimientos y negocios que han emprendido.

¹⁵ La unam, el tec de Monterrey y el iteso desde hace dos años, abrieron la oferta de cursos

repente a una mujer que me dejó impresionada con sus bailes, precisamente la danza árabe o del vientre... y desde ese día pensé que esa danza me gustaría bailar en el futuro, que quería aprenderla para poder bailar profesionalmente... y así lo hice... Empecé a investigar quién podría darme clases y afortunadamente encontré en San Diego, California, un maestro muy bueno. Él ya tenía una escuela bien montada, donde acudían varias chicas de diferentes nacionalidades y, pues, me integré a esa escuela... (Mercedes).

En lo árabe inicié hace unos quince años, pero en general la danza ha formado parte de mí toda la vida... fue un aprendizaje muy a la antigua porque no tuvo una base... artística... Después tuve clases con una mujer que se llama Baraka; gracias a ella yo pasé de aficionada a profesional. Me entrené además con Heik aquí en México y con Sohaila en Estados Unidos. Yo aprendí a bailar el estilo argelino... porque el embajador la primer vez que me contrata me lo pide para bailar el día nacional (Gabriela, bailarina, 33 años).

Muy poco difundida y conocida entre la población, la danza del vientre era —hasta finales de los años noventa— ejecutada en ciertos restaurantes de la colectividad libanesa de la ciudad de México, en su mayoría por bailarinas extranjeras, así como también en alguna reunión familiar de la misma colectividad; o, bien, en las celebraciones especiales que realizaban algunas de las embajadas de origen árabe.¹⁴ Por lo que la bailarina mexicana fue aprendiendo de su misma práctica en los centros nocturnos, restaurantes (los foros

culturales eran los menos), así como de las bailarinas extranjeras que trabajaban por temporadas en éstos.

Yo empecé en un restaurante en San Diego que era de un árabe... ¡Te estoy hablando de hace 30 años! Se llamaba "Ají Baba"; de ahí me invitan por cuatro meses a Las Vegas, pero duré unos seis meses trabajando y luego regresé a México donde ya seguí con esto de la danza en distintos lugares, por toda la República, y la gente lo aceptaba muy bien. De momento no sabía ni qué era, pero les llamaba la atención desde los címbalos, el vestuario y el tipo de movimientos (Mercedes).

Diríamos, por lo tanto, que las muy contadas bailarinas del vientre que hace aproximadamente tres décadas surgieron en nuestro ámbito mexicano, responden a lo que se calificaría como un fenómeno inusual y azaroso, en un campo donde todo estaba por hacer y, además, bajo condiciones de marginalidad por los prejuicios de una sociedad conservadora y machista que las confinaba al nivel de mujeres fáciles y —en el peor de los casos— hasta de "tontas" por ser bonitas:

Se imaginan primero que eres bien puta; pero, bueno, cuando se dan cuenta que no, obviamente piensan que porque no estás fea ¡no tienes cerebro! Ésa es una ley... A nadie le gusta una mujer inteligente... ¡Claro, la reina del erotismo o

la facilota que todo da! Y no, no es así... por lo menos de las que yo conozco ninguna es así. ¡Ninguna! Ninguna absolutamente... (Gabriela).

Los empresarios siempre quieren algo con las artistas —hay que decirlo— ¿no? Quieren acostón... los empresarios y los dueños de los lugares. Así que ésa es una parte muy difícil de la bailarina... Sí, debes saber desde cómo tratarlos... de estar como los toreros: "toreando" a esa gente... y saber decir "no", pero de una manera muy diplomática, muy sutil (Mercedes).

El reducido número de lugares donde trabajar con un sueldo estable, la necesidad de mejorar sus ingresos, así como su paulatina demanda (el boom inició hace cinco años aproximadamente), hace que estas bailarinas se orienten a la enseñanza particular; los lugares varían: desde la propia escuela (las menos), pasando por centros culturales, hasta gimnasios (la mayoría) y aun en instituciones de educación superior.¹⁵

Los espacios que le dan a uno son mínimos, entonces uno no puede hacer gran cosa... Casi todas ya damos clases porque los

artísticos a sus estudiantes como complemento a su formación académica.

¹⁶ Muy poco conocidas en nuestro entorno, desafortunadamente, las danzas persas, usbekistaníes y, en general, de la región central de Asia, tienen un encanto especial y de toques muy variados que podría enriquecer mucho la danza de una bailarina profesional.

¹⁷ Desde hace cinco años Argentina se colocó a la cabeza de la danza árabe en América Latina y desde entonces exporta con mucho éxito su modelo de danza a los otros países de nuestro continente, México, entre ellos.

foros son mínimos y ¡qué más quisiera yo que vivir del foro!, pero es de lo que menos hay. Por eso, pues se aboca uno a la cuestión de las clases, pero sí las clases son desgastantes. ¡Te absorben muchísimo! (Flor).

Eso origina un cambio sustancial en la formación de la nueva generación de alumnas, ya que el semillero de las bailarinas del vientre ya no será el night club o cabaret, sino que su enseñanza se traslada a las escuelas de baile en donde se inicia la profesionalización del baile "árabe". En estos nuevos espacios se van a ir incorporando jóvenes que iniciarán su aprendizaje con una técnica actualizada y más depurada que la que aprendieron las bailarinas de la década de los ochenta (primera generación).

No obstante, aquí cabría hacer una acotación en el sentido de que el desarrollo de este género de danza y su consolidación en nuestro contexto mexicano como oficio calificado de "danza oriental", se ha topado con dificultades propias de un campo que creció desmesuradamente en pocos años por un fenómeno que favoreció la difusión de esta danza, el cual analizaremos un poco más adelante; pero que, de igual forma, propició la formación al vapor de muchas jóvenes que, sin tener aún las habilidades, conocimientos y experiencia necesarias, empezaron a ofrecer sus clases a otras más jóvenes ávidas de aprenderla.

LA PROFESIONALIZACIÓN DE
LA DANZA DEL VIENTRE: SUS
DIFICULTADES Y RETOS

Una de estas dificultades ha sido, como ya decíamos, la insuficiente preparación y especialización didáctica y pedagógica por parte de los primeros cuadros de bailarinas para transmitir sus habilidades; es decir, la primera generación de bailarinas (que surgieron en los años ochenta) no desarrolló un sistema pedagógico que contara con técnicas propias para esta danza, sino que —en su mayoría— importaron y reprodujeron modelos del baile árabe externos (especialmente de Estados Unidos). En esta época, por lo tanto, se formaron bailarinas que cumplían la función de amenizar en los restaurantes de la colectividad árabe y en ciertos eventos particulares, pero no para crear coreografías artísticas en escenarios adonde acudía un público más amplio. Este baile, circunscrito a un determinado espacio, fue estereotipado como danza “del vientre” de restaurante y cabaret; esto es, ofrecía una diversión ligera y comercial a los clientes, alejándose del verdadero arte del Raks al-Sharqi, ya no digamos de lo que es el rico repertorio de las danzas del Medio Oriente y Asia central.¹⁶

A lo anterior se unió la falta de conocimiento de la música árabe y sus ritmos, indispensable para que la bailarina pudiera acompañar y transmitir el tono emocional a sus movimientos. La difícil adquisición de estos conocimientos debido a la falta de artistas especializados

¹⁶ Para quien desee más información sobre la relación entre cuerpo-danza-subjetividad puede consultar el estudio “Relatos desde la danza y el cuerpo: Identidad y oficio de un grupo de mujeres mexicanas y argentinas”, el cual realicé dentro de mis estudios

en nuestro medio, propició un rezago en el desarrollo de este género en comparación con otros países latinoamericanos, como Argentina y Brasil, que cuentan con una mayor tradición en danza "árabe" desde hace más de treinta años, debido a las colectividades siria y libanesa.¹⁷

Sin la experiencia, conocimientos y apoyos institucionales suficientes, las bailarinas de "árabe" mexicanas tienen que luchar en varios frentes para abrirse espacios y así asegurar su subsistencia y la de su oficio:

La cultura en nuestro país es un asunto mal llevado en México; es una realidad que tienes que ser bailarina de contemporáneo, de ballet o regional. Aun así estas compañías que ya están formadas se presentan con una serie de problemas, pero las que nos dedicamos a danzas de otro género no recibimos ningún apoyo; entonces nos tenemos que preparar solas, como quien dice rascarnos con nuestras propias uñas. Entonces todos los cursos, todo lo que yo he tomado ha sido por mi bolso... nadie me los paga ni consigue (Flor).

La vocación y su pasión por lo que hacen es lo que sostiene su motivación para que se logre, finalmente, el reconocimiento de esta danza como una profesión artística, la cual a pesar de no tener suficientes apoyos institucionales, se ha ido posicionando —a pasos agigantados— en el mercado de baile preferido por muchas jóvenes, que lo fueron viendo gradualmente como una fuente de ingresos y

de trabajo serio si llegaban a prepararse adecuadamente:

Siempre me ha gustado hacer las cosas bien... Entonces pensé que si me gustaba bailar, si quería presentarme en público, tenía que prepararme definitivamente mejor... Para prepararme tengo que sacrificar mi vida en la ciudad y quitarme de cosas banales... para poder meterle a la danza... cosa que cualquier otro tema en mi vida no me había apasionado tanto como para dejar ciertas cosas... nada más la danza... De repente se fue dando, empecé a bailar, me pagaron y estaba bien... pero nunca, nunca para dejar mi trabajo en la oficina y seguir con esto, ¡nunca! Y yo siento que eso me ayudó porque si lo hubiera tomado como negocio desde un principio, no le hubiera puesto la misma pasión y las mismas ganas y tal vez ni siquiera en estos momentos estuviera viviendo de esto (Viviana, 27 años).

Sé que estoy por encima de mucha gente y al nivel de las mejores. Aquí, con modestia aparte te lo puedo decir. Muchos años de trabajo, de estudio, te digo no nada más técnicas de danza, sino también investigaciones, mucha lectura, mucha experiencia, hablo un poco de árabe... hago desde una boda —despedida de soltero jamás— a una fiesta de cumpleaños, la

de posgrado en la Universidad de Guadalajara, cucsh, 2005.

comida con los abuelitos, una fiesta de niños; he hecho varias fiestas de niños (Gabriela).

No sé, me fue gustando... me fui metiendo y metiendo más y más hasta que ya realmente lo vi yo también como un trabajo. Como lo que yo de alguna manera sabía hacer. Ya lo ví como una vocación (Mercedes).

Es toda una profesión el "belly dance"... Las que yo creo que van a seguir son las chicas, nuestras alumnas, que se lleguen a interesar más por esto como oficio; a lo mejor ellas van a llegar a realizar este sueño. ¿No?, ¡tal vez! Ojalá le den mayor interés y mayor seriedad (Flor).

Cada día es más la gente que empieza a tomar conciencia y a llevar un camino más profesionalizado de la danza. Porque hay un público que cada vez se informa más, compara más y ¡exige más! Entonces yo creo que la tendencia es que el improvisado va a ir desapareciendo... con el tiempo mucha gente ya se ha caído (Amir Thaleb, maestro y coreógrafo argentino).

Igual que en el caso de la música, la confección del vestuario de la bailarina oriental es otra de las grandes dificultades del campo artístico mexicano, ya que por lo general las costureras desconocen los diseños, hay que indicarles lo que se desea y muchas veces enseñarlas

en la confección del traje; por ello la mayoría de las profesionales opta por encargarlo al extranjero (Egipto, Argentina, Estados Unidos), mientras que las alumnas comienzan ellas mismas elaborando su vestuario de manera artesanal. Es interesante destacar que en Argentina se ha desarrollado alrededor de la profesión de bailarina (“odalisca” como allá se autonombran) una verdadera mini empresa artesanal y familiar, constituida exclusivamente por mujeres que le dan soporte y servicios de diferente manera; por ejemplo, la madre, las tías y hasta la abuela bordan, cosen y diseñan las prendas, pero no sólo de la bailarina sino también de sus alumnas:

(Inicié) hace más o menos doce años a causa de que mi hija comenzó en este arte tan difícil... Entonces fue una cosa muy personal. A partir de ahí después me extendí a sus alumnas y al público en general. En ese entonces era virgen este campo de la confección de los trajes de las odaliscas y llamaban la atención realmente los trajes de mi hija Saida, después se extendió y ya hay más gente que se dedica a esto... Es muy personalizado, muy artesanal. Realmente un traje de odalisca es como un traje de novia. Lleva mucho trabajo, tiene mucha dedicación... me dedico más a hacer trajes elaborados. ...Si lo haces sola, son dos meses, junto con gente que me ayuda; por supuesto tengo mi equipo, gente que me ayuda en la elaboración, en la confección de la prenda y la pollera (falda) y después todo lo demás va bajo mi dirección. Todo lo del diseño, las telas, todo está a mi cargo (Youmana Heloú,

diseñadora y madre de la bailarina argentina Saida).

En esta cooperativa femenina participan también la hermana o amiga que es la asistente que le lleva la agenda, el control de la escuela y la acompaña al trabajo (que por lo general es nocturno); luego las alumnas apoyan en la promoción y venta de las entradas a la muestra anual organizada por su maestra, etc. De ahí que hablemos de un verdadero colectivo de mujeres que se organiza para trabajar en torno a la producción de la bailarina y del baile; es decir, que dan sustento a un peculiar oficio:

Le entramos a la bordada. Yo ya no lo hago porque quemas la pupila con las chaquiritas y todo eso... lo hacía. Varias de mis alumnas bordan sus brasieres si tienen tiempo, pero se dan cuenta que no es fácil. Que lleva muchas horas hacer cada cosita. Y luego si no tiene uno la experiencia, pues no queda como el modelito que uno vio, ¿no? Pero muchas cosas se pueden hacer aquí. Sí, hay gente aquí que ya hace el bordado de brasieres, la fajilla y todo eso... yo no me he acercado a ellas porque me han dicho que son informales, pero les he visto bonitos trabajos, pero hay dos o tres gentes que hacen eso aquí (Flor).

El negocio lo llevas entre mujeres: tus alumnas, tus compañeras, las demás bailarinas... y es algo que te deja bien... Finalmente deja buen dinero si lo sabes manejar, te da mucho prestigio, muchas cosas... ¡todo es entre mujeres!

(Gabriela).

La expansión y el boom de la danza “árabe” es un hecho innegable, por lo que habríamos de preguntarnos cómo es que se da, cuáles son las circunstancias que propician este fenómeno y qué es lo que encuentran las jóvenes en ella, hoy en día, que las incita a aprenderla e inclusive definirla posteriormente como oficio.

LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN Y LOS PROCESOS CULTURALES EN LA GLOBALIZACIÓN

Aquí tendríamos que incorporar al análisis la influencia de los medios de comunicación (televisión, cine, radio, internet, etc.) que, a partir de los procesos de la globalización, reconfiguran y dinamizan a la sociedad del espectáculo del último cuarto de siglo. Los mass media en nuestra sociedad posmoderna no sólo transmiten información, sino que generan modelos de ser, estimulan la imaginación y “escenarios” posibles de realización para los jóvenes ávidos de identificaciones:

El nuevo poder de la imaginación en la fabricación de las vidas sociales ya está inevitablemente ligado a las imágenes, las ideas y las oportunidades que llegan de otras partes, con frecuencia producidas y puestas en circulación por los medios de comunicación de masas. ... Muchas más personas, a lo largo y ancho del mundo, ven sus propias vidas a través de los pris-

mas de las vidas posibles presentadas por los medios masivos de comunicación en cualquiera de sus formas. Así, la fantasía se ha convertido en una práctica social, que está implicada, de muchas maneras, en la fabricación de vidas sociales para mucha gente de muchos países (Appadurai, 2001: 68-69).

El mundo cibernético acercó como nunca antes los contextos culturales más distantes, penetró en nuestra vida cotidiana e íntima transformando nuestras relaciones sociales y afectivas de tal manera que se dice que el sujeto posmoderno construye su identidad (y por demás su apariencia) con retazos de los diversos "escenarios" del mundo globalizado (Appadurai, 2002; Giddens, 1993, 2000; Lipovetsky, 1994, 1999; Le Breton, 2002).

¿Y cuál es la relación que esto tiene con nuestro tema? Justamente, encontramos en el fenómeno de apropiación y desarrollo de la danza "árabe" en nuestro contexto mexicano y, por ende latinoamericano, un ejemplo que confirmaría lo que Appadurai sostiene; es decir, que la modernidad, a través de sus implementos comunicativos, nos estimula a imaginarnos de maneras diversas a la usual, a fantasear bajo otras premisas y escenarios de ser y actuar, que nos pueden llevar luego a nuevas prácticas de vida o, bien, a descubrir una vocación, un oficio.

En este sentido cobra relevancia el hecho de que la danza del vientre podría haber continuado en el "clóset" o encerrada bajo el estereotipo de "exótica" en los restaurantes de las colectividades libanesas y árabes, si no es por la proyección masiva de una figura del espectáculo: la cantante pop latina Shakira.

El fenómeno “Shakira” y su empleo de ciertos movimientos ondulatorios del torso, pélvicos y de cadera —tipo danza del vientre— para adornar sus canciones (a las que añade notas turco-árabes), parece que fue el detonante definitivo (el boom) para que esta danza se colocara, en poco menos de cinco años, en el gusto de un público conformado en su mayoría por adolescentes. La moda “Shakira” nos introdujo de golpe, aunque fuera por algunos trazos simples, a una danza y accesorios ajenos a nuestra cultura (el famoso “caderín” o fajilla con cuentas y monedas que se ata a la cadera), pero que resultaron irresistibles para muchas mujeres (de diversas edades), distinguiéndose ésta como de las pocas tendencias en los últimos años que rompió (en moda e imagen) con la imagen desexualizada de la mujer de fines del siglo xx (anoréxica y descarnada), dándole un toque muy femenino y sensual pero, a la vez, de autonomía, autoconfianza y audacia. En este baile que tanto cautiva no sólo a los hombres, sino también a las propias mujeres, 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.

¿Podríamos interpretar esto como una vuelta a la imagen sensual y estereotipada de la mujer del pasado? Evidentemente, resulta ésta una cuestión muy interesante para analizar y clarificar qué tanto ha cambiado la autopercepción y valores femeninos en la última década; sin embargo, dejo ese análisis para otra ocasión.¹⁸

CONCLUSIONES

En esta breve travesía hemos expuesto cómo se fue dando el desarrollo silencioso de una actividad de baile que se mantuvo en la periferia del campo reconocido de la danza en nuestro país. Una danza desenclavada de su origen (las culturas del Medio Oriente) que a lo largo del siglo pasado empieza a ser incorporada de diversas maneras al campo de la producción cultural en el contexto mexicano.

Podemos identificar de manera gruesa tres momentos o épocas significativas en su desarrollo: la primera que data de inicios del siglo xx (antes y durante la Revolución), en la que hacen acto de presencia un par de bailarinas-coreógrafas provenientes tanto de Estados Unidos como de Europa, cuya formación inicial en la danza académica y en el music-hall las lleva a montar números como solistas en teatros de revista, con niveles de calidad escénica propios de esos años.

La segunda época ocurre hacia mitad del siglo pasado cuando surge lo que llamamos la "nueva" sociedad del espectáculo. Y está caracterizada por un proceso social amplio que transforma la vida urbana de la capital del país y que se refleja en la producción de los medios de comunicación (cine, televisión, radio), así como de la emergencia de nuevos espacios de la cultura popular, como lo fueron los salones de baile, las terrazas y los cabarets. Es en estos últimos que se retomarán las nuevas tendencias de baile que provienen de otras latitudes, entre las que estarán la danza árabe o del vientre, interpretados por las vedettes de la época.

Podemos advertir que en estos dos momentos de la danza oriental no se dio lo que se dice una profesionalización en la formación de la bailarina por varias razones. En la primera época las bailarinas que pudieron haber dejado su técnica de baile oriental escénico no lo hicieron debido a que su permanencia en el país fue breve, con lo cual se perdió ahí una oportunidad para crear una escuela o academia especializada (como es el caso de varias que se fundaron en los Estados Unidos; por ejemplo, la de Ruth St. Denis). Por lo que respecta al segundo momento, si bien es cierto que la vedette tenía cierta formación en la danza (sobre todo las profesionales) no se dedicaron a conformar nuevos cuadros de bailarinas. En cualquier caso, la danza del vientre era todavía un estilo de baile muy escaso debido a su alta especialidad que pocas dominaban.

Es por ello que las primeras bailarinas de árabe de la década de los ochenta se formaron de manera autodidacta, saliendo al extranjero para aprender o, bien, gracias a la misma práctica en los centros nocturnos y en los muy contados restaurantes de origen árabe (libaneses en su mayoría) de la capital del país.

La tercera época estará marcada por el inicio de la profesionalización de la danza árabe o del vientre, aproximadamente en el año 2000, a partir de los efectos ya antes comentados del marketing y mass media que incidieron de manera importante, pero también el hecho de que las primeras bailarinas —ya en etapa adulta— se orientaron más hacia la enseñanza de una práctica acumulada de años, aunque sin la técnica suficiente para transmitirla a grupos. Ello dio como resultado la importación de talentos extranjeros para que

impartieran sus conocimientos y habilidades (bailarinas y músicos de Estados Unidos, Argentina, etc.) por medio de cursos de danza y ritmos orientales de alto nivel. Esto es el parteaguas definitivo para la especialización de un oficio que por tanto tiempo se mantuvo en ciernes y que ahora está en plena expansión.

Para terminar, me gustaría agregar que para comprender este proceso de formación del campo profesional de la danza del vientre o "árabe" en México hay que tomar en cuenta las diversas formas de producción, así como las condiciones materiales y humanas (globalización, medios de comunicación, etc.) que se conjugaron para que se diera el desarrollo de esta actividad artística; es decir, para que la danza del vientre dejara el cliché marginal y subvaluado de "baile para los antros" a empezar a ser considerada como danza artística.

Nuevamente habría que recordar a García Canclini cuando enfatiza que no hay cualidades permanentes de la naturaleza humana —refiriéndose al arte— que expliquen por sí solas la obra —en este caso el baile oriental—, sino que la creación artística es el resultado de las relaciones de producción, distribución y el consumo de la sociedad de una época determinada (García Canclini, 1979: 138).

A lo que se le podría añadir, sin lugar a dudas, el papel relevante de los agentes y de las pasiones humanas que también alientan y articulan un mundo de sentido cultural pues, ¿de qué otra manera nos explicaríamos la persistencia de algunas de las bailarinas pio-

neras en nuestro medio que, sin tener las condiciones materiales de producción, de marketing y de difusión, como hoy es el caso, se sostuvieron como solistas y de un oficio en solitario? De ahí que volvamos nuestra mirada a la significación e importancia que guarda en la actualidad para los estudios de las ciencias sociales y humanas las historias de vida y las narrativas, pues nos permiten descubrir los caminos por los que se desplazan las trayectorias de vida de los sujetos, ampliando con ello los métodos y las perspectivas para comprender procesos culturales amplios que afectan una época o tramo de la historia social.

BIBLIOGRAFÍA

- Antaki, Ikram. *La cultura de los árabes*. Joaquín Mortiz, México, 2002.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trice y fce, Buenos Aires, 2001.
- Briceño, Gloria. "Relatos desde la danza y el cuerpo: Identidad y oficio de un grupo de mujeres mexicanas y argentinas". Tesis de doctorado. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2005.
- Buonaventura, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. Interlink Books, Nueva York, 1998.
- García Canclini, Néstor. "Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Bourdieu, Pierre (ed.). *Sociología y cultura*. Grijalbo-cnca, México, 1990.
- . *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Siglo xxi*, México, 1993.

- Dallal, Alberto. El "dancing" mexicano. Lecturas Mexicanas-sep, México, 1987.
- Giddens, Anthony. Consecuencias de la modernidad. Alianza, Madrid, 1993.
- La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas. Cátedra, Madrid, 2000.
- Le Breton, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.
- Lipovetsky, Gilles. El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas. Anagrama, Barcelona, 1994.
- La tercera mujer, permanencia y revolución de lo femenino. Anagrama, Barcelona, 1999.
- Monsiváis, Carlos. Aires de familia. Anagrama, Barcelona, 2000.
- Moliner, María. Diccionario de uso del español. Gredos, Madrid, 1992.
- Said W., Edgard. Orientalismo. Debate, Madrid, 2002.
- Thompson, J. B. Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de las comunicaciones. uam-Xochimilco, México, 1998.
- Tortajada, Margarita. Frutos de mujer. Conaculta-inba, México, 2001.
- Danza y poder. inba, México, 1995.
- Turner, Brayan S. El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social. fce, México, 1989.