

# Bailar "des de dentro"

Una aproximación transcultural y de género sobre la práctica de  
la danza del vientre en Occidente

---

"Trabajo de final de carrera de Antropología social y  
cultural"

Claire Thomas Cortada

Correo electrónico: [clairetc86@gmail.com](mailto:clairetc86@gmail.com)

Curso 2015/16

Tutora: Olga Jubany

Resumen: El presente artículo parte de la consideración de la práctica artística cómo creadora y transformadora de cultura. La investigación realizada explora las consecuencias sociales y culturales que pueden producir las nuevas prácticas artísticas en Occidente inspiradas o "importadas" de otras culturas. El presente artículo, se enfoca en la práctica de danza del vientre en los roles de género preestablecidos, relacionando a la problemática del tabú sobre el cuerpo y la sexualidad. Para ello se tomará especialmente en cuenta la figura del bailarín, pero también de la bailarina, ya que ambos representan una ruptura en las convenciones sociales y culturales sobre la danza.

Palabras clave: Danza del vientre, *performance*, género, *queer*, tabú, estigma, sexualidad, transculturalidad.

## Índex

1. Bailar " des de dentro"	2
2. La danza desde dentro: hacia una etnografía encarnada	4
3. Pasión Vs. Profesión. Oriente Vs. Occidente	6
4. Naturaleza Vs. Cultura. Mujer Vs. Hombre	11
5. La de-construcción <i>queer</i> en des-conexión	13
6. Conclusiones	17
7. Bibliografía	20

## 1. Bailar "des de dentro"

*"Mi estilo es muy sentimental, o sea me gusta vivir, vivir la canción, sentirla dentro, transmitir, es como un dar y recibir con el público, a comunicarme con la mirada."*

Julián Leyva

En la actualidad de muchos países de Occidente existen diversas prácticas en el sector del ocio y el tiempo libre que tienen como referente la estética de otras culturas, en este marco destaca la danza oriental, que se denomina genéricamente el conjunto de danzas y estilos inspirados en las danzas practicadas en algunos países de la liga árabe (Barrionuevo, 2014: 35). Esta investigación se centra concretamente en la danza del vientre, más popular en Egipto, que se caracteriza por la disociación de movimientos pélvicos y del torso, ondulaciones y vibraciones de torso, vientre y suelo pélvico. Este estilo ha tenido una gran difusión, sobretodo en Europa y EEUU, llegando a crear una gran comunidad que interactúa a nivel global a través de redes sociales que organizan encuentros dónde los artistas ejercen su profesión, construyendo una disciplina artística y una escuela, la cual pretende ser fidedigna a la tradición de la danza del vientre en sus países de origen.

La problemática de este proyecto cultural y artístico, y también de este trabajo radica en que, en Occidente, el componente sexual de esta danza, dado a los movimientos pélvicos que se ejecutan, suele atribuirse, dentro del imaginario sexo-genérico, al erotismo, concretamente a la seducción de la mujer, adoptando una perspectiva *émic*. Esta visión limita considerablemente las posibilidades de la danza del vientre de desarrollarse como disciplina artística e institucionalizarse. El tabú de la sexualidad en Occidente contribuye a asociar el componente sexual y exótico de la danza del vientre con una idea de la "otredad" (De Beauvoir, 1949:4). Esta se asocia a una supuesta promiscuidad, primitivismo y religiosidad ancestral, coincidiendo con el fenómeno del orientalismo analizado por Said (1991). Esta perspectiva ha servido para analizar las políticas sociales tanto en la colonia como en la metrópoli, atravesadas por nociones de género, etnicidad o animismo (Said, 1991:223). El orientalismo, en su versión artística, atendía las configuraciones de poder marcadas por la hegemonía del Occidente ilustrado, acentuando la asociación entre

Oriente, sexualidad y promiscuidad. Esto se ha venido reflejando desde el descubrimiento de esta danza, en las bailarinas que se dedicaban a complacer a los viajeros occidentales, alejados de los prejuicios morales de su cultura, en la época colonial. Más adelante, surgió la integración en los espectáculos de cabaret y variedades en EEUU. Posteriormente, en el mismo escenario emergió la enseñanza del *bellydance* como reflejo del movimiento feminista, buscando una alternativa al pensamiento occidental en las formas de comportamiento y proyección de la mujer (Barrionuevo, 2014:45-47).

Bajo esta perspectiva, entendemos que la controversia en la danza del vientre, surge por su carácter transcultural y de género. Esta investigación consistirá en comprobar, desde una aproximación etnográfica, hasta qué punto la danza del vientre puede ser un elemento de cambio en los roles de género de la sociedad occidental y contemporánea. Dada la presencia cada vez más numerosa de hombres que la bailan, la investigación plantea, además, hasta qué punto la moral y la regulación sobre el cuerpo y la sexualidad occidentales han producido un estigma sobre esta práctica. Entendiendo por estigma el descrédito al cual un individuo o un grupo es sometido, por la posesión de uno o más atributos que lo diferencian de manera negativa y estereotipada del resto de personas (Goffman, 1989:14).

Para abordar estas preguntas me propuse realizar análisis a partir de las teorías feministas, de la performance y *queer*. La etnografía destaca que la problemática del cuerpo y el género planteada sobre la danza del vientre, y su aceptación social está íntimamente relacionada con la disidencia de género. Los roles de género se manifiestan cómo constructos sociales que pueden modificarse, o incluso romperse mediante la *performance* (Buttler, 2007). La danza del vientre danzada por hombres, acompañada de un mensaje subversivo, podría contribuir, por tanto, a lograr los propósitos de un colectivo que busca el reconocimiento de su trabajo.

Otro de los propósitos de este trabajo consiste en desmentir ciertos prejuicios derivados de la conexión cultural por lo que se refiere al género. Pese que la intención inicial consistía en estudiar únicamente los procesos de transformación de género y la violencia simbólica sobre esta forma de disidencia en Occidente, otros elementos clave se hicieron evidentes. Concretamente, la proyección de la danza del vientre, en referencia al contacto con las sociedades, árabe-musulmanas como consecuencia de los fenómenos migratorios. A su vez, estos forman parte de los reductos del imperialismo y las relaciones de poder establecidas entre Oriente y Occidente. El contacto establecido entre las

sociedades con gobiernos semi-laicos de Occidente, y aquellos gobernados con importante influencia religiosas de Oriente, provocan cierto choque cultural en este sentido. Las sociedades semi-laicas de Occidente, que reflejan las luchas feministas y los movimientos de liberación sexual, han construido una interpretación de la "otredad" basada en la prohibición sexual de las sociedades árabe-musulmanas.

Este planteamiento ha resultado finalmente ser clave para comprender la problemática planteada, ya que, en la conexión artista-espectador confluyen distintos imaginarios. En occidente viene dándose el fenómeno de la Islamofobia, generada por una situación política y social concreta, que evoca, en palabras de Webner, los fantasmas de la sociedad occidental del cristianismo puritano, la cruzada moral y el ataque a la sociedad permisiva (2005:8, En Mijares, L. 2008:121). Dentro de este escenario la danza del vientre proyecta la idealización de un arquetipo de género femenino y de la cultura árabe, que son a su vez proyectados e integrados en sus lugares de origen. En estas líneas, Shay explica cómo el colonialismo y post-colonialismo en Egipto provocó que los valores occidentales relacionados con la sexualidad y el género afectasen a la danza, considerando sus formas como más afeminadas a demás de primitivas e hiper-sexualizadas. (2008:212)

## 2. La danza des de dentro: hacia una etnografía encarnada

El objetivo de esta metodología consistió en hacer visible y explícita la interconexión entre experiencia corporal propia y el proceso de investigación en torno al cuerpo, la cultura, y la socialización en mundo de la *performance*.

Con este propósito resulta especialmente oportuno nombrar a los informantes dentro de su rol de personajes públicos, utilizando sus nombres artísticos como referencia. Considerándolos sujetos de estudio más que como objetos, como suele ocurrir con etnografía tradicional. Este enfoque ayuda a acercar la antropología a la propia realidad estudiada con el fin de que esta pueda beneficiarse de las herramientas de cambio social que ella pueda aportar.

Además, durante esta investigación he incorporado mi actividad personal como bailarina y como investigadora, para interpretar tanto mis propios discursos, cómo

aquellos de los informantes desde propia experiencia corporal y cognitiva. Mediante este ejercicio de etnografía encarnada (Esteban. 2004:1), pude hacer un ejercicio de distinción entre las categorías *émic/étic*, a la hora de recoger y analizar los datos.

La etnografía realizada transcurrió a través de diferentes etapas de reflexión a través de las cuales se fueron visualizando los objetivos específicos finales. El trabajo consistió finalmente en la elaboración de 8 entrevistas en profundidad, seis meses de trabajo de campo en los ensayos de una compañía de danza, 20 encuestas cualitativas aproximadamente, y conversaciones informales. En una primera etapa quise averiguar, mediante entrevistas y etnografía visual (video), cuáles eran los gestos y los atributos en la danza que se relacionaban con un rol de género concreto. En una segunda etapa, me interesé por analizar las formas de interacción social entre practicantes de danza del vientre, con la finalidad de observar el imaginario colectivo en la creación artística. Para esta etapa realicé entrevistas en profundidad, y trabajo de campo durante seis meses con una compañía de danza en Barcelona. En una tercera me interesé en observar la experiencia de los bailarines, para identificar aspectos vinculados al estigma: cómo se genera, cómo se articula, y qué consecuencias tiene. Esto se analizó mediante entrevistas en profundidad a tres bailarines orientales. La última etapa constituye una síntesis de la anterior, que relaciona el imaginario de la danza del vientre en Occidente, en cuanto a los valores asociados a la cultura y al género, con los procesos de violencia simbólica a través de los cuales se estigmatiza. Dicho de otra forma, el objetivo final consistió en comprobar hasta qué punto dicho estigma se puede comprender a través las relaciones de poder existentes entre los países de Occidente y los de Oriente medio, y concretamente por cuanto a la desigualdad de género establecida en el sistema patriarcal. En esa síntesis tuve la oportunidad de entrevistar a Marina Barrionuevo, bailarina e historiadora Argentina, que lleva a cabo su propia investigación sobre historia de la danza oriental.

Toda esta tarea de investigación ha sido complementada mediante mi experiencia en distintos eventos sociales y artísticos. Dentro de ellos pude percibir gran parte de material para plantear las hipótesis iniciales, el material etnográfico y la bibliografía fueron elementos fundamentales al constatar estos planteamientos. También se hizo una profunda revisión bibliográfica y análisis conceptual vinculado a las teorías feministas, *queer*, y demás temas relacionados con el orientalismo y la transculturación.

### 3. Pasión Vs. profesión, Oriente Vs. Occidente

*El baile es muy criticado... pero no pueden vivir sin él, es una relación de amor odio con el baile.*

Zuel

El denominador común de la información etnográfica recopilada, que acabó dando nombre a este trabajo, es la "pasión" o la carga emotiva que produce la danza del vientre. La danza del vientre representa, para aquellas personas que la practican, una experiencia de descarga emocional que en términos antropológicos podría asociarse al trance, concepto clave en las teorías del ritual y de la *performance* como las que proponen Turner (1982) o Schechner (2000). En esta experiencia, surge cómo una transformación, entendida como una Alquimia, en la que se usa el teatro o el ritual como modo de tránsito de espacios (natural a teatral), y de agentes (persona/personaje/público) (Schechner, 2000:90, En Pallini, 2011:157). Los informantes suelen identificar este efecto en la estética del baile, la pertenencia a un grupo, la calidad del movimiento (que suele identificarse cómo "libre" o "natural"), y principalmente en la música:

*Lo que me llevó a bailar danza oriental fue el instinto, el sentimiento... la libertad de la danza, la improvisación... sobre todo la libertad de la danza, el ser uno mismo... tan amplia que es. Bueno, así como a nivel más personal pues... el instinto de libertad, los ritmos, la personalidad, el ser uno mismo... el poder. Sí, no sé, la libertad. A ver, dentro lo que es la disciplina, a nivel... como todas las danzas que tiene su... sus... medios, pero luego tiene la libertad, claro. Pero a nivel... pues eso, a nivel espiritual, personal, grupal... también el entorno que lo engloba... Moisés, El Musa. <sup>1</sup>*

Igual que Moisés, los informantes admiten haber empezado a bailar por una idea estética que este estilo les sugirió esta danza, y por "experimentar", sin ambición de que ello se convirtiera en su profesión; Esto la diferencia de otros estilos de danza más institucionalizados. La etnografía muestra que la mayoría de los bailarines y bailarinas de

---

<sup>1</sup> Todas las transcripciones intentan reproducir con la máxima fidelidad la oralidad de los parlantes, conservando las pausas, expresiones coloquiales, y incurriendo en algunos casos errores en términos de escritura.

danza del vientre en Occidente empezaron sus prácticas siendo ya adultos y considerándola un *hobby*. También admiten que fue la descubierta de la amplitud de estilos y prácticas culturales que la escuela les ofreció el motivo de su profundización y profesionalización. Algunos de los informantes, como Belén o Zuel, contaban como poseen un sentimiento de pertenencia con esta danza. Esto lo atribuían al hecho de ser descendientes de las sociedades musulmanas del Al Ándalus. Por este motivo consideran que la danza y la música árabes son una práctica que vincula a los habitantes de este territorio a su historia, y por lo tanto a su cultura.

*La danza oriental, como todas las danzas... bueno, más aquí, en Córdoba, me sedujo por el gusto por la cultura árabe, como que lo llevamos bastante innato, no? Entonces el baile aunaba las dos cosas.* Zuel.

*Siempre he pensado que tengo raíces de allí, porque físicamente... doy el pego [ríe], y porque desde joven siempre me ha tirado mucho, a nivel... bueno, la música, la forma de vida, la comida... e incluso he tenido relaciones con varios árabes... Es una cultura que, a pesar de que hay muchas cosas que no me gustan, me siento... es como un imán, por eso decidí empezar a bailar.* Belén.

Asimismo, la etnografía también demuestra que existe en Occidente una gran ambición por "academizar" e institucionalizar la danza del vientre. Esto se manifiesta en la gran cantidad de cursos, seminarios, competiciones, y centros privados dedicados a la formación. Por otra parte, algunos testimonios afirman que en los países donde la danza del vientre forma parte de la cultura no existe tal profesionalización, y que además, la danza está insertada en las actividades y en la cultura. También se ve estigmatizada y polarizada en dos ámbitos (privado/público), asociados a dos géneros (femenino/masculino). Esta dicotomía será desarrollada en los siguientes apartados.

Según la percepción de Zuel durante sus estancias en Egipto, en el "Mundo árabe" la danza del vientre forma parte de la vida cotidiana. Describe cómo la danza aparece en las calles y también en el ámbito doméstico: aparece en todas las celebraciones, en los programas de entretenimiento de los medios de comunicación, etc. Se podría decir que está totalmente insertada en el folklore popular, y que otorga un sentimiento de pertenencia; Este sentimiento proyecta los valores de la cultura a través de la música y la *performance*, específicamente en cuanto al género. El mismo informante describía cómo bailaban en un local frecuentado por árabes en Córdoba: la forma de bailar de los hombres, proyectaba



una figura "erguida, fuerte, y competitiva". Estos atributos suelen asociarse a la masculinidad. Por otro lado, las mujeres se proyectaban cómo figuras "elegantes, finas, o sensuales", que igualmente coinciden con los atributos asociados a la mujer.

La paradoja consiste en que, pesar de que la danza esté insertada en la cultura popular, es un tabú y un estigma social: existe una doble moral y "una relación de amor-odio con la danza". Esta frase nos remite de nuevo al trabajo de Shay, refiriéndose al status del bailarín y la bailarina en Egipto:

*The class of professional entertainer, for both men and women, has historically been one of the lowest, often outcast social categories (...). However, as cultural studies scholar Stavros Stravou Karayanni notes: Their performances were considered essential at celebrations such as wedding parties, festivals and circumcision ceremonies (2004:70). Nearly every historical source, as well as contemporary ones, equates public dancers and entertainers, male or female, with prostitution. Shay, A. 2008:213*

Comprobamos entonces cómo, a pesar de considerar la danza del vientre una práctica indecente por su componente sexual, ésta es aclamada en celebraciones de todo tipo, incluso religiosas, como el matrimonio. El artista, por lo tanto queda relegado a un sector profesional marginal. Algunos investigadores cómo Shay y Sellers, atribuyeron este estigma a la misma profesionalización de la danza, el cual representó el quiebre entre los conceptos de privado-público (Shay y Sellers, 2005, En, Barrionuevo, 2014:48)

*La danza realizada en un ámbito privado, es decir aquel en el que la persona se encuentra acompañada de sus amigos o familiares, es respetable, y es un lugar de entretenimiento. En cambio la danza realizada en el ámbito público, en un lugar dónde hay desconocidos, por una bailarina que hace del entretenimiento su medio laboral, es algo irrespetuoso. (...) Esto sucede porque lo importante en el ámbito público es pensar en el grupo, y no en uno mismo. En cambio, en el ámbito privado, uno puede desarrollarse individualmente, y es el momento para expresar las emociones internas. Por ello las bellydancers no son bien vistas en la sociedad egipcia, ya que piensan en lo individual en un contexto en el que hay que pensar en lo grupal. (...) Recordemos que la cultura árabe Islámica es una cultura nómada pastoral que se gesta en un contexto desértico, en el que, para sobrevivir, es necesario el pensamiento y acción en grupo. (Barrionuevo, 2014: 48)*

Como vemos en la cita anterior, la autora relaciona el estigma con una causa cultural, refiriéndose a la cosmovisión, y los valores asociados a la comunidad y al individualismo en un territorio en cuestión. Podemos considerar esta hipótesis complementariamente a la planteada, en torno a la introducción de los valores occidentales sobre el género y la sexualidad.

En la entrevista con Zuel, conversamos también sobre si existía esa doble moral en el arte, también en Occidente:

*En Occidente este tabú existe pero no es tan salvaje, también aquí cualquier actor, cantante, se asocia a la vida fácil, vida alegre... sin pensar en el trabajo que hay detrás. Hombre, sí que hay... quizás no como hace 30 años atrás, no? Incluso las bailaoras de flamenco eran vistas también como prostitutas y mujeres de vida fácil. Quizás hoy se respete un poco más pero creo que todavía llevamos en el subconsciente que los artistas son gente fácil. Zuel*

Podríamos, a partir de aquí, explorar la segunda hipótesis sobre la sexualización y la vinculada estigmatización en la profesión de las artes escénicas. También la lucha mediante la cual los sujetos intentan integrarse a la sociedad mediante su profesión, manifestada a través de la institucionalización: tecnificación, escolarización, culturización, y teorización. Siguiendo los patrones de los dualismos cartesianos de naturaleza/cultura, estos atributos vienen todos vinculados a la lógica o razón, opuesta a la emoción (Stolcke, 2011). Esto hace que la tecnificación otorgue legitimidad o capital cultural a la práctica. En el siguiente apartado exploraremos esta hipótesis desde una perspectiva de género.

Barrionuevo también explicó en su entrevista como este fue el motivo por el cual también se institucionalizó la danza en Egipto, especialmente en lo que se refiere a los estilos folklóricos y a los bailarines. Shay (2006) argumenta cómo esto ocurrió bajo el régimen de Nasser, con el propósito de proyectar una imagen digna de ser respetada por los países Europeos, mostrando que "su" arte podía ser tan digno como el de los occidentales. Para ello, fue creado el llamado estilo "hipermasculinizado", principalmente según las enseñanzas del coreógrafo Mahmoud Reda<sup>2</sup> (2009:214). Paradójicamente, en Occidente la danza del vientre se ha construido a partir de una fantasía orientalista, con una imagen sexualizada de la mujer árabe (Barrionuevo, 2014:85). A partir de aquí, el

---

<sup>2</sup> Mahmoud Reda es el pionero de la danza teatral en Egipto. En 1959 fundó el mundialmente famoso Reda Troupe <http://pasionoriental.blogspot.com.es/2007/10/mahmoud-reda.html>

estereotipo se reproduce con el colectivo más cercano a la danza (las mujeres), y se crea una disciplina y una escuela. Por otra parte, otras entrevistas evidencian cómo el academicismo rompe la dimensión social del baile, que es la característica principal de este estilo en Egipto.

*Otra cosa que me gustaba mucho de la danza del vientre, que no tenía el ballet, que era lo otro que hacía, es la conexión con el público, el juego con el público. Yo veía a las bailarinas árabes y me encantaban por eso, por toda su expresión, como ponían el público en pie, lo ponen a hacer palmas... como rompían la técnica en los espectáculos para acabar jugando con el público, y a mí eso me fascinaba. Creo que esa fue una de las cosas que más me enganchó. Zuel.*

Ciertamente, el carácter social de la danza es el elemento que seduce y reproduce el tejido social de la comunidad, ya sea en el folklor popular o en los sectores del ocio. Sin embargo, son la tecnificación y la culturización, en términos de Ortner (1974), los atributos que dotan a los sujetos de un capital cultural que les otorga mayor respeto y consideración frente a la mirada ajena.

### 3. Naturaleza Vs. cultura, Hombre Vs. Mujer

*Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona mostraba tal languidez que no se sabía si lloraba a un dios o si moría entre sus caricias. Con los párpados entre abiertos, torcía la cintura, balanceaba su vientre con ondulaciones de brisa, hacía temblar sus dos pechos, (...) Después fue la pasión del amor, que quiere ser saciado. Danzó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se inclinaba hacia todos los lados, semejante a una flor agitada por la tempestad...*

Flaubert "Salomé"

Resultan evidentes las conexiones de estas reflexiones con algunos de los principales argumentos que presentan las corrientes y debates feministas actuales. La crítica a los dualismos cartesianos como fundadores de las civilizaciones, como establecía el estructuralismo de Levi-Strauss, es una teoría que "naturaliza" la sumisión de la mujer como principio de evolución (Casares, 2008:156). En concreto, la teoría post-estructuralista de Ortner (1974), sobre la universalidad de la subordinación femenina basada en las categorías "naturaleza-cultura/mujer-hombre", es un planteamiento que nos ayudará a comprender los comportamientos, tanto dentro de la creación artística, como en la conexión persona-personaje-público, en el caso de la danza del vientre.

La teoría de Sherry Ortner, marcó una de las líneas de investigación sobre los sistemas de género. Esto se debe a que, desde un punto de vista comparativo, sugirió que las mujeres habían estado simbólicamente asociadas a la naturaleza, a través de la historia en distintas sociedades; Y si la naturaleza está subordinada a la cultura, entonces las mujeres estarían subordinadas a los hombres. Esta teoría parte de las ideas de Levi-Strauss, y defiende la universalidad de la subordinación femenina. Esto nos sirve para relacionar los resultados de la etnografía en referencia a la experiencia de los hombres y las mujeres dentro de la profesión de bailarines y bailarines del vientre.

Cómo hemos venido observando, la danza del vientre se proyecta, y por lo tanto se inserta en el imaginario colectivo, como una danza femenina. Entendemos que la feminidad se construye en la cultura occidental como parte del modelo de familia basado en el núcleo hetero-patriarcal. Dentro de este esquema, la subordinación de la mujer se asocia con las leyes de la naturaleza y la dualidad naturaleza/cultura. Dentro de este imaginario, se

incluyen los valores asociados a la subjetividad, la emoción, el cuidado y la procreación, a la mujer por un lado. Por otro lado, la superioridad del hombre se justifica con la atribución de los valores asociados a la cultura: tecnificación, producción, creación, racionalidad, entre otros valores que se desarrollan en sociedad. Bajo tal dualismo, también podríamos interpretar que la superioridad de la cultura sobre la naturaleza se justifica en parte por las estructuras creadas y legitimadas del modelo productivo capitalista (Casares, 2008:157)

Siguiendo el esquema propuesto, y relacionándolo con los resultados de la etnografía, podría comprenderse la necesidad o ambición de los informantes por "tecnificar" y "culturizar" la danza del vientre. Este proyecto ayuda a que la actividad no se asocie únicamente a la sexualidad y a seducción de la mujer para el hombre, como proyecta el imaginario orientalista. La tecnificación la convierte en una disciplina que requiere de un trabajo riguroso, y un aprendizaje teórico y práctico. Este planteamiento también se puede relacionar con la controversia provocada por el choque cultural planteada en el primer apartado: en los países occidentales, en los cuales la lucha feminista ha logrado algunos avances en cuestiones de igualdad, hombres y mujeres pueden emprender un negocio basado en el oficio de bailarín o bailarina del vientre, o maestro o maestra. Por el contrario, en los países de Oriente Medio que son gobernados por regímenes prohibitorios o dictaduras, dicha profesión se considera como una forma de disidencia relegada a los sectores más bajos de la escala social, o al turismo dedicado a los países occidentales.

Es importante remarcar, que la cuestión de la religión y la política en la vida social, es un punto que infiere también al establecer límites en la libertad de expresión (artística en este caso), sobre todo en lo que se refiere al género o la sexualidad. Diversos autores (Shay, 2006, Sellers, 2006, Arvizu, 2004) exponen cómo la danza del vientre tuvo en Egipto su época de esplendor en los años 50, cuándo no habían prohibiciones sobre la indumentaria de las mujeres y la danza del vientre era considerado un arte mayor.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>Reportaje "Les danseuses du Caire" <http://terre-de-danse.over-blog.com/article-les-danseuses-du-caire-63711865.html>

#### 4. La de-construcción *queer* en des-conexión

*Garbo se emperifollaba como una "vestida" cada vez que tenía que representar a un personaje muy glamoroso, cada vez que se derretía dentro o fuera de los brazos de un hombre, cada vez que dejaba ese cuello divinamente flexionado (...) llevara el peso de su cabeza echada para atrás (...) ¡Qué resplandeciente el arte de actuar! Todo es personificación, sea o no verdad el sexo que está detrás.*

*Parker Tyler "The Garbo Image"*

El bailarín del vientre es una figura que se desmarca claramente de los roles de género establecidos por la cultura occidental. Bajo esta premisa, empecé a indagar sobre la teoría y el activismo *queer*, y en las vinculaciones entre esta y la práctica artística contemporánea. En seguida pude comprobar que el activismo *queer* está íntimamente vinculado a la teoría de la *Performance*, y que, por lo tanto, la práctica artística forma parte de ella. Cabe remarcar que el movimiento *queer* no se detiene a la crítica de la construcción de las identidades sexuales, sino que amplía su radio de acción a entramados sociales de grupos marginados por el capitalismo globalizado de fines del siglo XX (Mérida Jimenez 2002:21; Casares, 2008: 279). Si tenemos en cuenta además, el componente orientalista al cual nos hemos referido, encontramos un motivo más por el cual los bailarines podrían interesarse por el movimiento *queer* para desmarcarse de estas construcciones sociales.

La etnografía realizada nos demuestra que algunos informantes, tanto hombres como mujeres, admiten haber experimentado situaciones de acoso mientras ejercían su actividad o se promocionaban: Neus, contaba en una entrevista una situación de acoso en un restaurante en el cuál se encontraba actuando, "en el público habían como 100 hombres, todos árabes, fue muy incómodo, incluso uno me llegó a pedir que me sentara encima de él". Raii Sharif, bailarín Mexicano, me contaba también como en una de sus primeras actuaciones fue abucheado por algunas personas del público con insultos homófobos. Otros admiten haber vivido situaciones incómodas: la misma bailarina me contaba también cómo decía evitar algunas miradas violentas por parte de otras mujeres (especialmente cuando acuden al espectáculo con sus parejas hombres), también Zuel contaba cómo, al presentar su dossier de artista en los locales para actuar, "se reían de él" por ser hombre y dedicar-se a la danza del vientre.

Esta violencia simbólica sobre los bailarines del vientre también se manifiesta en el día a día, cómo nos describen Marina o Gitza en diferentes contextos.

*En la facultad no me gustaba mucho decir que era bailarina de danza del vientre, porque no estaba como bien visto. No entre mis compañeros, mis compañeros todos sabían, y estaba todo bien, pero por ejemplo con los profesores o el alumnado trato más bien de no decirlo, porque como que en cierta manera había cierto prejuicio con todo esto de la bailarina que baila con poca ropa... bueno muchos estereotipos, y más bien lo tenía como oculto. Tampoco es algo que se pregunte, no? pero es difícil, a veces una tiene que ponerse a explicar... que no solo bailas con poca ropa y todo ese discurso que hay que dar para darle a entender eso a todo el mundo.... llega un momento en el que ya... una se cansa. Marina*

*Yo bailo aquí en un restaurante...todos los viernes, y... el viernes pasado justamente había una reserva de unos egipcios, de 10 personas, y llegaron a las 10 que es a la hora que yo bailo. Entonces justamente yo fui a cambiarme y... uno de ellos de los que estaba en la mesa le dijo al camarero que no querían a la bailarina, que no querían ver a ninguna bailarina porque era una falta de respeto para ellos, y que por favor bailara más tarde. Gitza*

Con estos testimonios se percibe el tabú de la sexualización, y vemos cómo en la mayoría de estos procesos, la manera en la que más se manifiesta la violencia simbólica, tanto del artista como del espectador, es a través de la invisibilización. El resultado de los testimonios de los informantes, deja ver que no hay una pretensión por parte de los bailarines de transformar o modificar esta realidad, ni los roles sexuales de género establecidos por la sociedad occidental y su proyección y perpetuación mediante el arte. Durante las observaciones pude percibir que, aunque la *performance* pueda resultar transgresora y transformadora desde el punto de vista de un observador común<sup>4</sup>, no esta no suele contener un mensaje subversivo, como sucede en otras prácticas artísticas contemporáneas. También, siguiendo los indicadores del análisis de las entrevistas realizadas, no suele haber dentro de la práctica de la danza del vientre en Occidente, especialmente bailada por hombres, intención de romper con dichos arquetipos fuera del escenario.

---

<sup>4</sup> Este termino se refiere al observador no especializado, dentro una disciplina.

*La verdad, no creo que a la mayoría de profesionales de la comunidad de la danza, se interese por temas de género y feminismo, por lo menos no acá (en Argentina). Muy poquito el porcentaje que está interesado en estos temas... o incluso de estudiar la teoría, en general lo que importa acá es la práctica. Igual poco a poco está cambiando, pero igual no hay mucho interés por estos temas, o tal vez para reflexionar sobre los procesos por los cuales las bailarinas pasamos.* Marina

Sin embargo, cómo he expuesto en los apartados anteriores, existe la ambición por parte de todos los informantes de dignificar la profesión, pero esta se proyecta mediante la tecnificación y la escolarización de la danza. En ningún caso se propone el desmarcage de los roles sexuales, de género, o de etnicidad, a través de la performance, al menos de manera intencionada. Incluso el trabajo de campo realizado demostró en gran parte que la creación artística proyectaba a la bailarina bajo los mismos cánones de feminidad occidentales.

Por otra parte, como investigadora también tuve que realizar un ejercicio de distanciamiento en cuanto a la información de la que dispongo sobre disidencia de género, y lo que otros sujetos puedan atribuir a esta misma idea a través de otros imaginarios. Me refiero a la distinción entre las perspectivas *étic* y *émic*. A partir de informaciones recibidas dentro de la comunidad de la danza, en cuanto a opiniones respecto al género, la sexualidad, la etnicidad y su papel dentro de la sociedad occidental, pude observar la diversidad de interpretaciones, asociaciones, y referentes a través de los cuales los sujetos identifican o se desmarcan. Moisés *El Musa*, por ejemplo, creó su estética a partir de la figura del *zenne*<sup>5</sup>. Según él, la estética del *zenne*, se inspira en la estética otras culturas, especialmente tribus africanas, a través de este referente, el bailarín se desmarca de las convenciones de su cultura que no comparte:

*El zenne es un espíritu de baile, es arte, y también es muy histórico, y es muy africano: con las plumas, en tanga... Es normal, no es nada moderno ni nada, es algo cultural, histórico, ancestral, no es como bailarines que es cómo: "Ay! soy súper moderna!-, en África ya mira cómo van, y son culturas a nivel sexual mucho más abiertas, no tienen tanta tontería como tiene aquí todo el*

---

<sup>5</sup>Zenne es el nombre que se da al bailarín del vientre en Turquía. Este se caracteriza por una estética completamente distinta a la del bailarín egipcio, y se le atribuye al carácter ancestral de la figura, desde el Imperio Otomano, ya que a la mujer le era prohibido trabajar como bailarina. <http://www.odditycentral.com/news/male-belly-dancers-are-all-the-rage-in-turkey-these-days.html>



*mundo. El macho va con plumas, y, yo que sé, y es normal, pero porque bueno, se fija más en el espíritu, no? en vez de... tanto... por la ropa de fuera, me refiero al exterior, no? las etiquetas, que dicen. Moisés El Musa.*

A su vez, con este testimonio, podemos observar que la figura del zenne, y el arquetipo del hombre de la tribu africana reflejan el mismo imaginario i el mismo deseo de liberación y aceptación social del cuerpo y la sexualidad que se promueve en el activismo *queer*. Estos se definen mediante otros términos y otros referentes procedentes de arquetipos de las culturas con las que se relacionan. También se percibe una idea del "arte" como sublimación, superación de los tabúes de la cultura y los constructos sociales.

Cómo entonces, si no es a través de la práctica y la tecnificación de la danza, puede el artista dignificar su trabajo? Si la teoría y el activismo *queer* también actúan para dar voz a los marginales, si este movimiento se insertara en la *performance*, en la publicidad o en la enseñanza, la percepción social sobre ella podría también verse modificada.

"La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente" (Butler, J. 2001:15)

## 5. Conclusiones

"siempre es posible reducir símbolos complejos y sutiles a otros más sencillas para terminar en "oposiciones tan insípidas como cultura frente a naturaleza o masculino frente a femenino"

(Harris, 1998:407, En, Casares: 157)

A modo de conclusiones finales cabe apuntar que se evidencia una estigmatización de la danza del vientre que, mientras en las sociedades más prohibitivas se visualiza a través de la censura y la violencia simbólica, en las más permisivas se manifiesta bajo símbolos mucho más sutiles. Esto da lugar a reinterpretaciones y generalizaciones, fundadas en el carácter religioso de dichas políticas represivas de forma esencializadora, y a un marcado etnocentrismo, llegando en casos a la Islamofobia. Estas reinterpretaciones acostumbran a no tener en cuenta que los valores morales sobre el cuerpo y la sexualidad y los roles de género de algunos países se instauran en la colonización, y se perpetúan en términos de modernidad y progreso. En este sentido, resulta ilustradora la cita que Shay toma de la bailarina egipcia Farida Fahmi, que describe cómo la sociedad egipcia despreciaba los rasgos culturales de la época pre-colonial que reflejaban las danzas, y que estudiosos calificaron como "primitivas" y "antiestéticas":

*The elite and upper classes of Egypt typically expressed embarrassment toward their native dancers in general, and towards belly dancing in particular. One of the causes of this embarrassment is the impact the West has had on Egyptian culture. (2009:2)*

Como vemos, las nuevas tradiciones exponen cómo la población sucumbió a las actitudes occidentales entorno a la sexualidad y el género, que directamente provocaron que, en el campo de la danza, se renovaran los estilos. En este sentido, la homofobia occidental fue un importante subtexto para esos proyectos coreográficos.

Lo que se sugiere con este planteamiento es que, teniendo en cuenta el carácter etnocéntrico de los primeros estudios de la antropología colonial, si la cultura previa a la colonización fue rechazada por los colonizadores y calificada de "primitiva", esto podría deberse a la diferencia de valores asociados al género y la sexualidad. Más adelante la

teoría de los dualismos cartesianos, y la sumisión de la mujer como principio fundador de las civilizaciones, siguió calificando de manera indirecta las diferentes posibilidades de concebir el género y la sexualidad como "primitivas".

La etnografía contemporánea ha demostrado que no todas las sociedades clasifican la realidad en forma de contrastes binarios, sino que existen otros modelos de pensamiento; Diversas antropólogas feministas, (Strathern, 1984; Collier y Yaganisako, 1987) han planteado que la tendencia a la universalización de las matrices bipolares refleja un pensamiento marcadamente etnocéntrico y androcéntrico. Harris afirma que los contrastes duales parecen estar más en la mente de los antropólogos que en las gentes que estudian (1998:407; Casares, 2008:157). Con estos referentes podremos establecer, que lo que representa la "otredad" para una cultura suele representar, al menos en el caso que nos ocupa, una amenaza al sistema que se quiere imponer. En estos casos, el sistema oculta, invisibiliza, o margina la otredad a menudo utilizando el estigma y la violencia simbólica. En el caso que nos ocupa, la "otredad" se manifiesta con una práctica artística, pero la puede representar cualquier grupo social, etnia, género, etc. que se desmarque o contradiga los valores establecidos por la cultura hegemónica.

Siguiendo este esquema, la conjunción entre la erradicación de la cultura previa a la colonización, y la consiguiente incorporación de nuevos valores, la transición al post-colonialismo con la instauración de gobiernos con influencia religiosa, habrían creado en Egipto estigma de la bailarina (ya que a los hombres no se les permite bailar danza del vientre como una profesión). Este estigma se legitima a través de leyes de censura (Arvizu, 2014) y se manifiesta a través de la ocultación, el tabú y la violencia simbólica:

*Recuerdo que iba con bailarinas y había que cuidar mucho... la actitud, porque claro, al llegar te preguntan que a qué te dedicas, de dónde vienes... y si alguna mujer le decía que era bailarina, pues ya empezaban... ya no los conflictos, pero si los cachondeos, no? A lo mejor el copiloto del taxi sacaba un video en el móvil con una música de Oum Kalthum<sup>6</sup>, y decía "¡mira! danza del vientre!" y era un video pornográfico de una mujer bailando y... un poco ya como diciendo "esto es lo que vosotras sois, que bien lo vamos a pasar! (...)* Dentro de esa diferencia de lo masculino y lo femenino, el hombre es el que trabaja, el que da la cara y está en la calle, la mujer está en el ámbito

---

<sup>6</sup>Cantante Egipcia (1898-1975), gran exponente musical sobre todo en Egipto pero también en todos los países de la liga árabe. [http://elpais.com/elpais/2015/07/03/eps/1435922008\\_954747.html](http://elpais.com/elpais/2015/07/03/eps/1435922008_954747.html)

*doméstico. Entonces una mujer que sale a la calle, si encima se sube a un escenario, con poca ropa bailando, es cómo... es peor que una prostituta. Zuel.*

Butler también se refiere al argumento anterior sobre la introducción de los valores de Occidente, en cuanto a la clasificación de la realidad en forma de dualismos. Según la autora, la praxis que establece los discursos dominantes es la performatividad (2007:160). Por ejemplo, en la conducta cotidiana: mujer/ dentro, hombre/fuera, y los diversos atributos y gestos asociados a cada contrario: fuerza, competitividad, racionalidad, vulnerabilidad, seducción, emotividad, etc.

Para continuar sobre la misma línea de investigación en torno a las posibilidades de las artes escénicas como herramientas para el cambio social, a partir de los resultados expuestos aquí, me propondría enfocar el análisis desde una perspectiva más propia de la antropología teatral. Al tratarse de una especialización muy alejada de la academia y mezclada con la teoría y la pedagogía teatral, se centraría en los principales autores que se encuentran a medio camino de ambas. La antropología teatral estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación (Pallini, 2011:69). En este sentido, la preocupación de Barba (1986) coincide con la problemática planteada en este trabajo: la transculturación. A este autor le preocupaba que Europa empezara a cuestionar y problematizar la inmigración sin darle una respuesta desde lo institucional y político, y planteaba el arte escénico <sup>7</sup>que pudiera separarse de su cultura para así analizarla y transformarla:

*Rebeldía es crear un teatro que separe los cánones dominantes de la propia cultura, para construir una cultura alternativa. El actor debería tomar distancia y alejarse de aquellos valores de su propio contexto (Barba 1986; Pallini 2011:59)*

---

<sup>7</sup> En este caso el autor se refería al teatro como herramienta de cambio social. La teoría de la performance establece que cualquier acto de representación puede contener un mensaje transformador. La danza en este caso también se engloba dentro de esta categoría.

## 6. Bibliografía

- ARVIZU, S.(2004) "Polithics of bellydance in Cairo", *The Arab Studies Journal*, vol: 12/13, Nº:2/1, [En línea],url: <http://www.jstor.org/stable/27933913> (Consulta: 01/01/2015)
- BARRIONUEVO, M. (2014). *Historia general del Bellydance. Vol.I*, Buenos Aires: Estudio Sahar.
- BUTLER, J. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós.
- DE BEAUVOIR, S. (1981)[1949]. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XXI
- DOX, D. (2006). "Dancing around Orientalism". *TDR* (1988), 50(4), 52-71.
- ESTEBAN, M.L. (2004). "Antropología encarnada. Antropología desde una misma" [En línea]. *Papeles del CEIC*, 12. <http://www.ehu.es/ojs/index.php/papelesCEIC/article/view/12093/11015> [Consulta: 23/05/2016]
- HANNA, J. (2002) "Movements towards understanding humans through the anthropological study of dance". [En línea] *Current anthropology*, 20, Nº2. <http://www.scribd.com/doc/134680481/Movements-toward-Understanding-Humans-through-the-Anthropological-Study-of-Dance#scribd>. [Consulta: 13/01/2015]
- FRÜHAUF, T., (2009). "Raqs Gothique: Decolonizing Belly Dance". *TDR (1988)* , 53(3), Pp. 117-138.
- JARMAKANI, A., (2005). "Dancing the HootchyKootchy: The Bellydancer as the Embodiment of Socio-Cultural Tensions". *The Arab Studies Journal*, 12/13(2/1). 124-139.
- KARAYANNI, S. S. (2009). "Native Motion and Imperial Emotion: Male Performers of the 'Orient' and the Politics of the Imperial Gaze". En FORTES. J.; SHAY. A(eds.)*When Men Dance; Choreographing Masculinities Across Borders*. Pp:314-349.
- MARTIN CASARES, A (2008). "Naturaleza, cultura y mujeres", "Antropología queer". En *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.

- MERIDA, R.M. (ed.) (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de los estudios queer*. Barcelona: Icària.
- MERNISI, F. (2003). *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*, Barcelona: CCCB
- MERNISI, F. (2001)[1940]. *L'harem occidental*. Barcelona: Edicions 62
- PALLINI, V. (2011) *Antropología del Hecho Teatral: Etnografía del teatro dentro de un teatro*. Tesis doctoral, Dir. DELGADO, M. Universitat de Barcelona. Dept. d'Antropologia cultural i Historia d'Amèrica i Àfrica.
- POTUOĞLU-COOK, Ö. (2006). "Beyond the Glitter: Belly Dance and Neoliberal Gentrification in Istanbul". *Cultural Anthropology*, 21(4). 633-660
- SAID, E.W. (1991). *Orientalisme: identitat, negoció i violència*. Vic: EUMO
- SCHECHNER, R. (2000). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil. 271-281
- SELLERS-YOUNG, B. (2014). "Masculine or Feminine. Ancient or Contemporary: Raqs Sharki and a World of Converged Images". *World of Music* (Special Issue Music, Movement and Masculinities), Winter 3/2. Pp: 15-32.
- SELLERS-YOUNG, B. (2013). "The Interplay of Dance and the Imagined Possibilities of Identity", *Belly Dance Around the World: New Communities, Performance and Identity*. North Carolina: McFarland Press. 3-16.
- SELLERS-YOUNG, B. (2009) "Ibrahim Farrah: Dancer, Teacher, Choreographer, Publisher". *When Men Dance*, ed. Jennifer Fisher and Anthony Shay, London: Oxford Press. Pp: 355-374.
- SHAY, A. (2009). "Choreographing Masculinity: Hypermasculine Dance Styles as Invented Tradition in Egypt, Iran, and Uzbekistan". FORTES. J.; SHAY. A.; *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*. Pp: 287-296.
- STOLCKE, V. (2000). "¿ Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad?". *Política y cultura*, 14. 25-60.
- TORRAS, M. (ed.) (2007). *Cuerpo y identidad. Estudios de género y sexualidad*. Barcelona: Edicions UAB.
- THALEB, A.(2001). *La milenaria danza del vientre. El lenguaje oculto*. Buenos Aires: Ananke.
- TURNER, V. W., SCHECHNER, R. (1988). "The anthropology of performance". PAJ publications. 3-36.

