

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Institut Universitari d'Estudis de la Dona

Programa de doctorat: Gènere, subjectivitat, coneixement i cultura



DANZA ORIENTAL, GÉNERO Y POLÍTICAS COLONIALES: DEL CABARET MODERNO AL MERCADO GLOBAL DE LA CULTURA

TESIS DOCTORAL

Presentada por: M^a Dolores Tena Medialdea

Dirigida por: Antònia Cabanilles Sanchis

Tutorada por: Ester Barberá Heredia

Valencia, 2015

**DANZA ORIENTAL, GÉNERO Y POLÍTICAS
COLONIALES: DEL CABARET MODERNO AL
MERCADO GLOBAL DE LA CULTURA**

If I could tell you what it meant, there would be no point of dancing it

Isadora Duncan

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar deseo agradecer a mi directora, Dra. Antònia Cabanilles, su apoyo y comprensión durante el largo proceso de elaboración de esta tesis. Sin sus constructivos comentarios y el tacto con el que formulaba sus sugerencias difícilmente hubiera llegado a conseguir el tono y los requisitos que exige un trabajo académico.

Además, esta tesis no hubiera sido posible sin la intervención del Dr. Stavros Karayanni, profesor adjunto en la European University Chyprus, sobre todo en sus primeros estadios. Por ello, a pesar de las dificultades para mantener un contacto continuado, quisiera expresar mi agradecimiento tanto por sus aportaciones y consejos como por haberme alentado hasta el último momento. Al mismo tiempo agradezco a la Dra. Ester Barberá el haber asumido la tutoría y su apoyo institucional.

También quiero dar las gracias a todas aquellas personas que directamente han ayudado a enriquecer y a completar esta tesis: A Leticia Sabsay, por su generosidad y por ayudarme a creer en mí como investigadora. A Patricia Soley-Beltrán, por introducirme en la antropología del cuerpo y abrirme las puertas de su maravillosa biblioteca. A Roberta Adiletta, ‘Nur Banu’, por las extensas conversaciones y los insólitos videos compartidos sobre danza oriental. A Theodor Koutsis, por mostrarme los recovecos de la cultura popular americana. A Susana Urkola, por su entusiasmada lectura del texto completo. A mis compañeros de trabajo por su paciente escucha y aportaciones cuando les importunaba con mis vacilaciones sobre determinados pasajes. Y a Elena Orloff, por revisar las versiones en inglés que enviaba al Dr. Karayanni.

Por último y no por ello menos significativo agradezco a toda mi familia su constante e incondicional apoyo, más aún en aquellos momentos en los que llegué a plantearme abandonar; en especial a José Tena, por sus orientaciones sobre cómo franquear las dificultades burocráticas que tanto me abrumaban.

A todos ellos y a aquellas personas con las que he compartido mi pasión por la danza, gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: Danza oriental vs. danza del vientre.....	1
CAPÍTULO 1.- INVESTIGANDO LA DANZA ORIENTAL.....	11
1.1.- La danza oriental como categoría epistemológica.....	15
1.1.1.- La danza como disciplina académica: de la antropología moderna a los estudios críticos actuales.....	16
1.1.2.- Revisión de la literatura temática: de la divulgación a los círculos académicos.....	26
1.2.- Hipótesis, objetivos y metodología de esta investigación.....	34
CAPÍTULO 2.- DE LA DANZA PROFESIONAL OTOMANA A LA DANZA DEL VIENTRE MODERNA.....	51
2.1.- La transformación de la danza profesional otomana.....	56
2.1.1.- Los espacios de trabajo tradicionales, la organización de los intérpretes profesionales contratados y las características de sus danzas.....	64
2.1.2.- Sobre las referencias sexuales atribuidas a la danza oriental tradicional	80
2.1.3.- Tradición denostada, tradición renovada.....	84
2.2.- Erotismo imperial, danza y nuevas feminidades.....	96
2.2.1.- Cabaret: entretenimiento urbano e identidades metropolitanas.....	99
2.2.2.- Danzas exóticas en la cultura de <i>fin-de-siècle</i>	112
2.2.2.1.- “Little Egypt” & the Plaisance Dancers.....	119
2.2.2.2.- <i>Salomania</i>	123
2.2.2.3.- La danza interpretativa moderna y los ballets rusos.....	126
CAPÍTULO 3.- DANZA, OCIO NOCTURNO Y DISCURSOS NACIONALES.....	135
3.1.- La representación erotizada de la mujer: arte o perversión.....	139
3.1.1.- Glamour y exotismo: de la bohemia parisina al <i>starsystem</i> de Hollywood.....	144
3.1.2.- El desnudo femenino: estético, alegórico, erótico.....	154
3.2.- La construcción de la danza oriental.....	161
3.2.1.- De la <i>Danse du ventre</i> al <i>Raqs Sharki</i>	162
3.2.1.1- Música y discursos nacionales en el cabaret oriental.....	167
3.2.1.2- La hegemonía egipcia en la industria musical y cinematográfica del mundo árabe.....	175
3.2.1.3.- Las bailarinas árabes como símbolos nacionales.....	194
3.2.2.- Surrealismo Pop y la <i>pin-up</i> oriental: de la <i>Tiki Lounge Culture</i> a la fantasía del harem.....	197
3.2.2.1.- La “era del nightclub” en la costa este de EEUU.....	211

3.2.2.2.- “Turkish Delights” y la industria del ocio americana.....	215
Capítulo 4.- DANZA ORIENTAL, MERCANCIA CULTURAL EN EL MUNDO GLOBAL.....	221
4.1.- American belly dance: reinención y comercialización de la danza oriental.....	229
4.1.1.- <i>Belly dance</i> y sus mitos fundacionales: Diosas, sacerdotisas y bailarinas “sagradas” de la era de <i>Aquarius</i> . Redefiniendo la danza de los siete velos.....	233
4.1.2.- De las exposiciones mundiales a las ferias medievales: la danza tribal, un nuevo estilo americano.....	242
4.2.- Sobre la arabización de la danza oriental en territorios islámicos y su integración en la industria turística.....	246
4.2.1.- El estilo egipcio de danza oriental en las décadas de los sesenta y setenta.....	249
4.2.1.1.- Danza oriental y censura gubernamental	254
4.2.1.2.- La explotación del exotismo en las industrias turísticas de los países del Próximo Oriente y Magreb.....	257
4.2.2.- Sobre la evolución de la danza oriental contemporánea a partir de la década de los ochenta.....	260
4.2.2.1.- Las bailarinas de danza oriental en Egipto: grupos y particularidades.....	265
4.2.2.2.- La <i>Oryantal dansi</i> en Turquía y el renacer del Orientalismo.....	273
4.2.2.3.- Sobre la representación social de danza oriental en la actualidad.....	277
4.3.- Danza oriental, hiperrealidad y globalización.....	283
4.3.1.- La danza oriental americana y el mercado global de la cultura.....	286
4.3.1.1.- Las “Belly Dance Superstars” o <i>raqs sharki</i> al estilo Las Vegas.....	293
4.3.1.2.- El fenómeno Shakira: la danza oriental en la industria de la música pop.....	297
4.3.2.- Otras propuestas coreográficas.....	302
4.3.2.1.- La danza oriental en la diáspora.....	304
4.3.2.2.- <i>Neoburlesque</i> y danza oriental: reabriendo un viejo debate.....	309
CONCLUSIONES.....	319
BIBLIOGRAFÍA.....	327
ANEXOS.....	341

INTRODUCCIÓN: Danza oriental vs. danza del vientre

La cita de Isadora Duncan que abre este trabajo evoca la capacidad expresiva del cuerpo en movimiento como generador de significados y emociones, así como su autonomía respecto al lenguaje oral o escrito. Tanto la imagen como el lenguaje corporal moldean sistemas que permiten a cada cultura relacionarse de una manera específica con el cuerpo. De ahí que la danza, bien como expresión popular o como creación artística, pueda ser entendida como un sistema de representación simbólica, altamente codificado, cuya singularidad estriba en el hecho de que el sujeto-creador y el objeto-creación sean uno mismo, el cuerpo humano. Siguiendo las investigaciones en este campo desarrolladas en las últimas décadas (Horton Fraleigh & Hanstein, 1999) hemos partido de esta idea para abordar el análisis del estilo popularmente conocido como danza del vientre o danza oriental y del fenómeno cultural que ha supuesto la expansión internacional de su práctica desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

Introduciremos el tema definiendo las denominaciones danza del vientre y danza oriental, ya que ambas son utilizadas indistintamente a lo largo de esta investigación para referirnos al mismo estilo de danza. La decisión de mantenerlas ha sido motivada por no incurrir en anacronismos al nombrarla, dado que en su reciente evolución ha sido nombrada de maneras muy diversas¹. En primer lugar, el término danza del vientre es una traducción del francés *danse du ventre*, acuñado a mediados del XIX para describir las danzas exóticas del Magreb, Próximo Oriente y Asia Central mostradas en las ferias

¹ Actualmente está muy extendido el uso de la voz inglesa *belly dance*, acuñada en 1893 por Sol Bloom, gerente de los espectáculos del área “*Streets of Cairo*” en la exposición mundial de Chicago *World's Columbian Exposition*, con una clara y provocadora estrategia comercial (Carlton, 1995). Otras expresiones como la danza de los siete velos, *hoochie-coochie*, danza árabe, danza egipcia o danza tribal, que sin ser estrictamente sinónimos han sido asociadas con este estilo de danza, serán explicadas más adelante.

mundiales donde se exhibían costumbres y expresiones culturales de los territorios colonizados, junto con muestras de la “superioridad” de la modernidad occidental (Mitchell, 1998). Al mismo tiempo, en la iconografía occidental también define el estilo de danza que ha sido construido a partir de estos referentes. La utilización de la sinécdoque enfatiza la asociación de esta danza con la parte inferior del tronco, cuyos movimientos habrían sido excluidos por sus connotaciones sexuales de los códigos cinéticos impuestos a la danza occidental. No obstante, en el título nos referimos a este estilo con el término danza oriental por ser el más aceptado entre los diversos colectivos de practicantes en la actualidad. Esta expresión, traducción de los vocablos *raqs sharki* en árabe u *oryantal dansi* en turco, define su forma escénica en los países del área islámica y, más concretamente, el estilo de cabaret². Cabe señalar que la cuestión del cabaret constituye el mayor contraste en cuanto al modo en que es percibida la danza oriental en la actualidad entre estos países y el resto de países en los que se ha extendido su práctica. En los primeros, el estilo de cabaret es entendido como mero entretenimiento en el que se funden las nociones de modernidad y tradición, y desde su aparición ha permanecido prácticamente inalterado. En los segundos, aun siendo el estilo más extendido entre practicantes occidentales es menospreciado por su carácter frívolo; de ahí que hayan aparecido nuevas formas con las que se pretende obtener reconocimiento como género escénico. La utilización de la expresión danza oriental estaría justificada por su capacidad de expresar el cariz híbrido y heterogéneo de este estilo, ya que el carácter genérico del calificativo oriental permite incluir tanto la

² El vocablo francés *cabaret*, el cual alude tanto al tipo de establecimiento como a su programa, es utilizado a lo largo de este estudio en un sentido genérico teniendo en cuenta la gran influencia de París como generadora de tendencias en la cultura del *fin-de-siècle*, prototipo de la ciudad moderna y, parafraseando a Walter Benjamin (1986[1935]), “capital del siglo diecinueve”. De ahí que sea empleado para referirnos al conjunto de locales de características similares (casinos, vodeviles, cafés-concierto, *music halls*, teatros de variedades o salas de fiesta) que se difundieron a finales del siglo XIX, tanto en las capitales metropolitanas como coloniales, y en los que se combina un concepto parateatral de espectáculo (caracterizado por la variedad de números) con el consumo de bebidas alcohólicas y alimentos.

diversidad cultural sostenida bajo la denominada “unidad islámica” (Mernissi, 2000)³ como las fantasías orientalistas surgidas en Occidente.

El impulso inicial que me condujo a iniciar esta investigación fue mi interés profesional por la danza oriental, actividad a la que me dediqué entre 1999 y 2011. Durante una estancia en Atenas en 2003, tras participar en el curso de verano “Greek folk dance and folk culture” organizado por el teatro nacional *Dora Stratou*, comencé a cuestionarme los fundamentos históricos esgrimidos para argumentar su práctica en la actualidad, esto es, sus supuestos orígenes milenarios asociados a rituales de fertilidad y que se le atribuya un carácter femenino. Mis recelos sobre los discursos populares con los que hoy es legitimada esta danza alentaron mi determinación de emprender su estudio desde una perspectiva académica. Este periplo teórico arrancó con el trabajo de investigación “Danza y erotismo: la danza del vientre como ejemplo” dirigido por M^a teresa Beguiristain Alcorta (defendido en la Universitat de València en el año 2006), un intento de historiar su evolución desde sus supuestos orígenes ancestrales hasta su entonces periodo de auge internacional, apoyándome en las escasas fuentes documentales encontradas. Algunas de las conclusiones de aquel trabajo me llevaron a replantear y a matizar algunas de las ideas iniciales. Por ejemplo, si bien parece aceptada la pérdida del carácter ritual de la danza en general y su desarrollo como actividad principalmente lúdica tras la consolidación de las religiones monoteístas, resulta difícil intentar probar cómo se bailaba en épocas anteriores a la aparición de medios de reproducción audiovisual. De ahí que en su momento optase por centrarme

³ La expansión del Islam ha reunido multiplicidad de tierras y tradiciones, por lo que además de la cultura árabe habría que destacar las otras dos grandes tradiciones culturales de su área de influencia: la turca y la persa, así como algunas minorías étnicas y religiosas (armenias, berberiscas, hebreas, coptas, sirias, curdas, circasianas, etíopes y otros pueblos africanos). En este sentido, Fátima Mernissi (2000) reflexiona sobre la existencia de una unidad islámica previa a la introducción de la Modernidad y sus ideas nacionalistas, que superaba las barreras lingüísticas, políticas y culturales. Asimismo, Mahmud Guettat (1995) recurre a la noción árabe *Ahl al-Kitab* (‘Gentes del Libro’), que aglutina a los seguidores de las religiones judía, cristiana y musulmana, para cuestionar la supuesta ruptura promovida desde la historiografía occidental moderna y la necesidad de considerar el paralelismo y la continuidad entre estas tres tradiciones.

en los aspectos socioculturales que envuelven su práctica; un enfoque que me permitió identificar ciertos rasgos comunes a las tradiciones mediterráneas, tanto judeocristianas como islámicas. En todas ellas, la danza ha sido reprobada desde los discursos religiosos ortodoxos por su carácter hedónico y potencial enajenador, apelando a su capacidad de incitar los instintos sexuales. Y, también, se mantiene arraigado el tópico que vincula el cuerpo de la mujer, considerada más cercana a la naturaleza, la sexualidad y la emoción, con la expresión erótica. Reconocer estas características compartidas me impulsó a profundizar en el estudio de la danza oriental para cuestionar el supuesto antagonismo cultural.

Como indica Arnd Wesemann (1998:62-67), la seducción es el primero y principal juego de poder que en las sociedades patriarcales androcéntricas ha llevado a concebir el cuerpo de los bailarines, especialmente el de las mujeres, como peligroso. De ahí que a las bailarinas profesionales se les haya tradicionalmente atribuido una vida licenciosa y hayan sido consideradas figuras antagónicas, alejadas del comportamiento sexual femenino estipulado, de las mujeres “legítimas”. Para Wesemann (1998), las estrategias utilizadas para enmascarar este miedo al otro (en este caso, a la mujer) han oscilado entre la inversión de roles de género (común en la Europa pre-Moderna y en culturas del Magreb, Próximo Oriente y Asia) y la negación del aspecto sexual (como muestra la perfección andrógina tanto de los bailarines profesionales otomanos y asiáticos como de la danza clásica occidental). Por otra parte, también encontramos importantes diferencias en cuanto al uso del cuerpo en las danzas sociales. La desaparición de movimientos pélvicos y de tronco, considerados de carácter sexual, en las danzas sociales mixtas occidentales contrasta con su pervivencia en el mundo islámico. En la tradición europea las reglas que disciplinaron el lenguaje corporal en la danza restringieron algunos movimientos y el contacto físico, pues era una ocasión

especial de encuentro público entre hombres y mujeres que favorecía el cortejo. Contrariamente, en países del área islámica al haber mantenido espacios lúdicos independientes para hombres y mujeres es posible observar la permanencia de movimientos abdominales, de caderas y vibraciones tanto en las danzas de los hombres como en las de las mujeres, respondiendo indistintamente a ideales de masculinidad o feminidad según como son interpretados. De ahí que, como señala Anthony Shay, “while the movements express the joy of a sexed body, they are not, when performed in appropriated venues, considered erotic in a western sense” (2005:21)⁴.

La investigación de esta tesis doctoral comienza en el último periodo colonial europeo, cuando la danza oriental profesional evolucionó como género escénico⁵ exclusivamente femenino y como expresión del cuerpo sexuado⁶ en el ámbito del cabaret moderno, superando los territorios del área de influencia los islámica –si bien ni es común a todos ellos ni se ajusta a la demarcación actual de fronteras nacionales. Generalmente asociadas a los géneros sicalípticos y a ambientes no formales, las reinterpretaciones orientalistas de esta danza se popularizaron en los escenarios de las principales capitales occidentales. A partir de entonces su difusión fue creciendo de tal manera que, ya en las últimas décadas del siglo XX, su práctica llegaría a alcanzar una dimensión global y, excediendo el marco profesional, se convertiría en un destacado

⁴ Al no existir una tradición académica en castellano dedicada al estudio la danza oriental hemos recurrido fundamentalmente a fuentes secundarias de la literatura crítica anglosajona para la elaboración de este trabajo. Las citas en otros idiomas utilizadas en esta tesis (traducidas por mí de los textos originales) se encuentran enumeradas correlativamente en el Anexo 4.

⁵ La investigación en danza tiende a considerar dos géneros o categorías diferenciadas de acuerdo con el carácter estético o funcional de la danza: por un lado, los géneros de danza teatral o escénica y, por otro, las danzas folclóricas y sociales.

⁶ El concepto de cuerpo sexuado –según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE) ‘que tiene órganos sexuales’– es utilizado en la actualidad por la crítica feminista (Lauretis de, 1987; Butler, 2002 [1993]; por citar algunos ejemplos) para analizar los significados asignados al cuerpo en función de su condición sexual, esto es, su género. La imagen del cuerpo sexuado forma parte del proceso de construcción de las identidades individuales, femeninas y masculinas, ya que facilita a la persona un aspecto unificado de su yo personal y, al mismo tiempo, determina su autoestima y su satisfacción con su aspecto corporal. Análogamente, la noción de imagen del cuerpo está vinculada a la percepción personal y a la deseabilidad social del individuo, y no se refiere exclusivamente al esquema corporal (anatomía), pues en ella se sintetizan la historia del sujeto y sus experiencias emocionales.

producto de consumo cultural dirigido a un público eminentemente femenino. La internacionalización de la danza oriental ha sido paralela a la paulatina desaparición de los estilos tradicionales de danza profesional, sobre todo en ámbitos urbanos de Próximo Oriente y Magreb (POM)⁷, cuya diversidad ha quedado reducida a las simplificaciones y estereotipos marcados por la cultura dominante⁸. El análisis de este proceso, determinado por la posición hegemónica occidental desde la época colonial hasta la actual globalización y por la consiguiente imposición de su sistema simbólico, constituye el eje central de esta tesis en la que la danza oriental es entendida como una categoría epistemológica atravesada por diferentes sistemas simbólicos de categorización social como la etnia, la clase social y, particularmente, el sistema sexo-género⁹.

Para desarrollar estas ideas y sistematizar la investigación realizada hemos dividido esta tesis en cuatro capítulos. En el Capítulo 1, “Investigando la danza oriental”, comenzaremos indicando las principales dificultades metodológicas encontradas en la prosecución de este estudio. A continuación, hemos incluido dos secciones en las que se hará referencia, por una parte, a la historiografía temática y

⁷ El empleo del acrónimo POM (Próximo Oriente y Magreb) está justificado si tenemos en cuenta la discordancia entre el término inglés *Middle East* (más preciso para delimitar las áreas en las que tradicionalmente se ha practicado la danza oriental) y el castellano Oriente Medio u Oriente Próximo. De ahí que hayamos recurrido a la designación utilizada por Ángeles Ramírez Fernández: “En castellano medio Oriente... es una caracterización geográfica que abarca el Golfo Pérsico (Arabia Saudí, Yemen, Qatar, Bahrein, Kuwait, Emiratos Árabes y Omán), el Creciente Fértil (Líbano, Siria, Jordania, Irak, la antigua Palestina –Israel más los territorios ocupados– Egipto y Sudán) y el mundo turco-iraní (Irán, Afganistán y Turquía). En inglés *Middle East* es todo esto más los países del Magreb: Marruecos, Argelia, Túnez, Libia y Mauritania... la unidad que me interesa es la que recoge el término inglés... ya que los autores consultados hablan de áreas, en concreto de Middle East... En adelante, cuando me refiera al Middle East de los autores utilizaré POM” (Ramírez, 1998:38).

⁸ Como indica E. Said (1991) en el mundo contemporáneo se han reforzado los estereotipos, de ahí que la visión de los árabes y del Islam tienda a las simplificaciones, un proceso que este autor identifica con las políticas económicas de las grandes potencias, desarrolladas paralelamente al proceso globalizador capitalista.

⁹ La noción de sistema sexo-género fue introducida por Gayle Rubin en su influyente artículo «El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo» (1986: 96-145). Según esta autora, los sistemas sexo-género, raza y etnia se distinguen junto a otros indicadores de categorización, como la clase social o el grupo de edad, por ser marcadores primarios en los sistemas de exclusión propios del dualismo ideológico occidental, cuyo modelo de sujeto moderno estaría representado por el hombre blanco al cual se opondría, en primer lugar, la mujer.

estado de la cuestión, y, por otra, a la hipótesis, los objetivos y la metodología de esta investigación. En la primera de ellas se examinará la evolución histórica tanto de la investigación sobre la danza en general como la de la danza oriental, en particular.

Los tres capítulos siguientes constituyen el corpus central de esta tesis y en ellos se expondrán los resultados conseguidos siguiendo una línea cronológica que se corresponde con los tres ejes temáticos que nos han ayudado a conducir la investigación: el primero, la evolución de las formas tradicionales de danza profesional en el POM; el segundo, la construcción del estilo que hoy reconocemos como danza oriental y, por último, su conversión en mercancía cultural y su difusión internacional. El Capítulo 2, “De la danza profesional otomana a la moderna danza del vientre”, está dividido en dos secciones que examinan separadamente la reciente evolución de la danza profesional en las capitales coloniales y metropolitanas, lo que nos permitirá observar la evolución de los estilos de danza propios de ambas tradiciones en función del intercambio cultural generado en el último periodo imperial. En primer lugar nos centraremos en las innovaciones introducidas en las formas de danza profesional que entre finales del siglo XIX y principios del XX se practicaban en Próximo Oriente, particularmente, en Constantinopla, ya que como capital del Imperio Otomano determinaría las tendencias artísticas y los usos cortesanos en gran parte de los territorios islámicos. Coincidiendo con el último periodo colonial europeo, numerosas bailarinas autóctonas adaptaron su estilo de acuerdo con los cánones metropolitanos y sus nuevos espacios de ocio, los cabarets, en los que se desarrolló como un género de danza teatral eminentemente femenino y vinculado al erotismo. A continuación consideraremos cómo, inversamente, el contacto con las expresiones artísticas de los territorios ocupados favoreció la introducción de innovaciones en el vocabulario kinésico de la danza metropolitana. La emergencia del cabaret, gracias al carácter

experimental que caracterizó sus inicios, generó un fenómeno cultural indudablemente ligado a la liberación de la sexualidad, ya que, dadas las restricciones impuestas por el puritanismo burgués hegemónico, permitía la exploración de la expresión sexualizada.

En el Capítulo 3, “Danza, ocio nocturno y discursos nacionales”, se analizará la construcción de la danza oriental moderna como expresión artística de la cultura popular de Oriente Próximo y de su diáspora entre las décadas de los cuarenta y sesenta, en relación con el avance de la cultura de masas. En la sección inicial del capítulo se explorará el valor alegórico atribuido al cuerpo de la mujer y al desnudo femenino en la cultura occidental moderna, atendiendo particularmente al papel que desempeña el exotismo en este proceso. En la siguiente sección comenzaremos por examinar la paulatina emancipación de la danza oriental en Próximo Oriente respecto a los modelos imperiales, impulsada por promotores autóctonos de las entonces emergentes industrias locales del cine y del disco. Para ello será considerada la correspondencia que en algunos países del área, y tras alcanzar su independencia, habría tenido esta evolución con los procesos de construcción nacional. El segundo apartado lo dedicaremos a examinar la expansión de la danza oriental en EEUU durante la Guerra Fría, cuando asociada a la cultura de club se popularizó tanto en el marco del *burlesque* americano como en los llamados “clubes étnicos” (frecuentados por círculos de inmigrantes árabes, turcos, iraníes, griegos y armenios). A partir de este momento, la figura de la bailarina oriental llegó a convertirse en una imagen de la cultura popular americana que sería exportado, sobre todo, a través de la difusión internacional de sus producciones cinematográficas.

El Capítulo 4, “Danza oriental, mercancía cultural en el mundo global”, explora la difusión y comercialización internacional de la danza oriental. En esta ocasión la división en tres secciones nos permitirá mostrar la inflexión que ha supuesto para este

sector económico la creciente islamización en los países del POM. En la primera sección será analizado el intervalo comprendido entre mediados de la década de los sesenta y de los ochenta cuando su práctica se propagó en EEUU entre mujeres blancas de clases medias vinculada a la cultura del *hobby*, coincidiendo las revoluciones sexuales del periodo. Desde entonces, en el imaginario occidental la danza del vientre iría apartándose de su vinculación con el *striptease*¹⁰, para pasar a ser asociada a la maternidad y a la expresión de la sexualidad femenina. En la segunda sección nos centraremos en la escena del POM y, sobre todo, profundizaremos en el estudio del caso egipcio, ya que su estilo ha llegado a imponerse internacionalmente. Entre las décadas de los sesenta y setenta en algunos de estos países la danza oriental acabó de definir su forma escénica y se estableció como una actividad económica esencial para la industria del ocio y el sector turístico, donde pasaría a ser ofrecida como símbolo de la cultura popular nacional. A continuación examinaremos la situación de la danza oriental entre la revolución islámica de 1979 y las revoluciones árabes iniciadas en 2011. Para mostrar su evolución en este periodo, marcada por la creciente presión de los grupos islamistas, nos serviremos del análisis de los diferentes grupos de bailarinas en Egipto, así como de los cambios experimentados por la danza en Turquía. Para cerrar esta sección se contemplará su estado actual, que se ha visto afectado profundamente por la recesión turística que ha seguido a la Revolución de 2011 y la subsiguiente inestabilidad política en la zona. En la tercera y última sección examinaremos la expansión transnacional de la danza oriental desde 1990 hasta la actualidad. Paralelamente al menoscabo en los países del POM, su práctica se ha popularizado en las sociedades globalizadas. Junto con el

¹⁰ La voz inglesa *striptease* (*strip*: ‘desnudar’ y *tease*: ‘engañar, burlarse’) define, según el DRAE, un “espectáculo en el que una persona se va desnudando poco a poco, y de una manera insinuante”. El desnudo, que no suele ser integral, tiende a realizarse mediante un baile que gracias a la lentitud de sus movimientos genera expectativas de deseo ante la exhibición del cuerpo. Esta danza erótica (o ‘exótica’, si recurrimos al eufemismo, frecuentemente, utilizado para denominar este estilo), desarrollada en el marco del *burlesque* americano, exalta la acción de desnudarse más que el desnudo en sí.

estilo de cabaret han adquirido protagonismo nuevos subestilos de danza oriental (espiritual, tribal, gótica, fusión tribal, etc.) aparecidos en EEUU a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. A pesar de esta aparente diversificación, la danza oriental se muestra cada vez más homogenizada de acuerdo con los criterios y las exigencias de un mercado global de la cultura. Durante los últimos diez años la práctica de la danza oriental ha ido decayendo también en Occidente debido al empuje de nuevas modas. Para concluir este recorrido histórico serán contempladas aquellas propuestas con las que, recientemente, algunas bailarinas y bailarines de esta danza tanto autóctonos como foráneos intentan remontar su generalizado declive.

La tesis incluye cuatro anexos. En el primero de ellos hemos elaborado un listado de aquellas fuentes bibliográficas, desde tratados árabes clásicos y otomanos a obras de viajeros europeos, que, si bien resultaba impropio utilizar en esta investigación, son ineludibles al tratar la danza oriental en periodos anteriores. Los siguientes dos anexos son el cuadro “Cabaret: entretenimiento urbano e identidades metropolitanas” y el gráfico “Espectáculos mosaico: el eclecticismo de la danza oriental contemporánea” en los que se ilustran determinados aspectos descritos en los dos últimos capítulos. El cuarto y último anexo reúne las traducciones de las citas originales en inglés y francés que aparecen a lo largo del texto.

CAPÍTULO 1.- INVESTIGANDO LA DANZA ORIENTAL

Para comenzar conviene indicar las dificultades y principales limitaciones metodológicas que plantea el estudio de la danza oriental. En primer lugar, su complejidad deriva del carácter transcultural e híbrido de este estilo de danza, lo que hace necesario examinar su historia en relación con los diversos países y ámbitos en los que es representada. Diferenciada de las danzas populares y folclóricas, su práctica profesional ha adoptado distintos significados y formas dependiendo de los lugares en qué se ha desarrollado. Desde el periodo colonial europeo ha formado parte tanto de celebraciones y reuniones sociales como de espectáculos en clubes, restaurantes y teatros, además de haberse extendido como oferta educativa en gimnasios y escuelas de danza. La sistematización de un estilo y una técnica específicos, hoy reconocidos como danza oriental, ha coincidido con momentos de convivencia entre comunidades orientales y occidentales, ya sea impuesta (imperial, colonial), elegida o necesaria (emigrantes, refugiados), y ha tenido lugar en esferas eminentemente liberales y seculares. Favorecida por la coexistencia de diversas etnias y culturas, la danza oriental moderna se ha estructurado asimilando pasos propios de bailes folclóricos y danzas populares de lugares tan diversos como Egipto, Turquía o India, la teatralidad del ballet clásico y de los ballets rusos, y la inspiración en la Antigüedad (faraónica, greco-latina). De ahí que su evolución haya estado repleta de contradicciones.

En segundo lugar es necesario considerar que el concepto occidental de danza no es universal. En numerosas tradiciones no-occidentales no existe un vocablo específico para definir la danza como una actividad dissociada de la música, de los juegos o de las festividades de las que forma parte. Para la antropóloga de la danza

Anya Peterson Royce (2002 [1977]:10), sería más apropiado hablar de *dance events* ('actos que incluyen la danza'), los cuales deben ser estudiados en su conjunto como unidades significantes culturalmente más que analizar meramente las danzas individuales¹¹. Así, por ejemplo, las nociones de *majlis* en árabe (Racy, 2003) o *majlesi* en la esfera cultural iraní (Shay, 1999) hacen referencia a las celebraciones sociales en las que se incluye la música. Por otra parte, el vocablo *oyun* es utilizado en Turquía y Asia Central para designar conceptos tan diversos como juego, espectáculo, deporte, danza o texto dramático. Aun así, el término árabe *raqs* ('danza') también es empleado en numerosos países del área de influencia islámica para referirse únicamente al baile (And, 1976). Otra particularidad que encontramos en estos acontecimientos musicales, impropia de las formas escénicas occidentales, consiste en la incardinación de danzas formales e informales, puesto que los miembros del público acostumbran a participar junto con los animadores profesionales¹² a lo largo de la representación. En la tradición cultural de áreas islámicas este vínculo entre la danza amateur y la danza profesional desdibuja la frontera entre lo culto y lo popular; aun así, mientras su práctica es promovida por su capacidad para estimular la autoafirmación y la autosuperación individual en el folclore privado, la danza profesional es considerada una actividad ignominiosa, especialmente para las mujeres (Nieuwkek, 1999). Asimismo, debemos tener en cuenta que la tradición islámica comparte con la europea el concepto preplatónico de *musikê* (del griego *μουσική*), cuya singularidad radica en contemplar de manera unitaria música, danza y poesía. Al mismo tiempo, predomina la interdisciplinariedad de sus intérpretes y la función ambivalente de creadores y

¹¹ Sobre la cuestión de cómo aproximar el estudio de danzas no-occidentales y la necesidad de considerar cada danza en particular respecto al ámbito en el que es practicada véanse, también, los artículos de Adrienne L. Kaeppler (1972: 173-217) y Joann W. Kealiinohomoku (1969:76-97).

¹² En este contexto hemos utilizado el vocablo animadores ya que, de acuerdo con la definición de estas profesiones en el DRAE, se acerca más a los diferentes cometidos que tradicionalmente han desempeñado los bailarines y bailarinas de danza oriental: amenizar espectáculos con danzas, cantos e interpretaciones musicales, invitando a la gente a participar en ellos.

ejecutantes, si bien la introducción de los estándares modernos comportaría la renovación y disgregación en disciplinas especializadas (Lagrange, 1997; Touma, 1998).

En tercer lugar, el hecho de que las artes escénicas hayan sido consideradas ocupaciones marginales, particularmente la danza, en numerosas tradiciones tanto orientales como occidentales¹³ ha condicionado el origen de las personas dedicadas a estas profesiones y el vacío documental sobre sus actividades. Estas profesiones han constituido un medio de promoción para los grupos más desfavorecidos socialmente, como en el caso de las minorías étnicas o religiosas y de las mujeres (a excepción de las prohibiciones impuestas a las mujeres en numerosas tradiciones y épocas). Su marginalidad social introduce otro importante problema metodológico al abordar el estudio de la danza oriental en territorios del ámbito de influencia islámica: la ausencia de una reconocida tradición autóctona de danza clásica (Nieuwkerk, 1995; Shay, 1999 y 2005; Touma, 1998)¹⁴. Para explicar este fenómeno, Anthony Shay (1999) acuñó el término *choreophobia* con el que intentó definir las reacciones negativas y las ambiguas actitudes que despierta la danza en estas áreas. Su desaprobación se fundamentaría en la condena a la exhibición pública del cuerpo por el Islam, así como en la asociación de esta actividad con la prostitución y la laxitud moral. De manera semejante, es posible observar que desde finales del XVIII la danza teatral desarrollada en Occidente ha sido una profesión estigmatizada en relación con otras artes escénicas, como el teatro o la

¹³ De acuerdo con Karin Nieuwkek (1999), desde la Edad Media las artes escénicas han estado incluidas entre las ocupaciones consideradas deshonorosas, ya que la movilidad inherente a su ejercicio profesional ha facilitado que los individuos dedicados a ellas quedaran fácilmente fuera del control o evadieran las imposiciones de las autoridades religiosas y seculares. De ahí, la débil posición social de estos grupos como evidencia su segregación física respecto a la comunidad, por ejemplo, mediante los colores de su vestimenta.

¹⁴ En referencia al arraigado rechazo a la danza en países islámicos, Anthony Shay (2005) documenta el marco legal que sustenta esta tradición en su artículo «Dance and Jurisprudence in the Islamic Middle East». Por otra parte, desde la musicología, Habib H. Touma (1998) sitúa la discriminación de las profesiones musicales en las enraizadas tradiciones árabes pre-islámicas en las que su práctica profesional estaba restringida, a excepción de la poesía, a extranjeros de minorías no-árabes.

música, y sus bailarinas han estado sujetas a la arraigada opinión que relaciona las profesiones artísticas femeninas con la prostitución. Desde entonces, el término femenino artista ha sido aplicado para aludir tanto a actrices, cantantes y bailarinas del teatro formal como del de cabaret, así como a *strippers* o prostitutas (enmascarando así estas profesiones frente a la censura). Tanto en culturas orientales como occidentales, las profesiones femeninas han tenido un carácter marginal y han sido retribuidas precariamente, por lo que la prostitución ha sido una práctica con la que incrementar los ingresos¹⁵. Esta cuestión afecta especialmente a la danza oriental, generalmente asociada con el *striptease* en el imaginario occidental y con la prostitución en el oriental; conexiones que suelen ser silenciadas por la mayor parte de sus practicantes. Por tanto, la evaluación de este vínculo necesitaría ser interpretada atendiendo a un marco cultural específico y no enjuiciada de acuerdo con los cánones del puritanismo moral occidental. Así, por ejemplo, tanto las *nailiyat* (Deagon, 2009) como de las concubinas otomanas (Lewis, 2004) son mujeres cuyo estatus social, al mismo tiempo que refrenda relaciones sexuales extramaritales, les otorga mayor libertad y poder que a las mujeres legítimas.

Finalmente, al tratarse de un estudio minoritario y sin tradición académica, podría decirse que la diseminación de las fuentes bibliográficas ha constituido la mayor dificultad en este estudio. Ante la falta de estudios académicos sobre la danza oriental

¹⁵ En la actualidad, el feminismo *pro-sex* intenta una aproximación pluralista a la hora de tratar cuestiones éticas y pautas morales, y su aportación estriba en su intento de historiar la sexualidad, tradicionalmente excluida de la investigación en las ciencias sociales. Según Laurie Sharge (1994), la prostitución no es una práctica sexual subversiva o inherentemente opresiva sino que, más bien, ha sido construida de este modo por fuerzas históricas y culturas morales específicas. Para esta autora, la discreción que envuelve su ejercicio ha contribuido a implantar la idea de una pretendida homogeneidad que ha oscurecido importantes diferencias no solo interculturales, sino también entre individuos dentro de una misma cultura. De ahí que la diversidad se haya visto supeditada al marco conceptual dominante en el que se unen sexo y amor romántico, y se naturaliza la monogamia heterosexual, que han conformado el pensamiento hegemónico de las clases medias burguesas desde el siglo XIX hasta la actualidad. Trabajos como la compilación de Sharge (1994) muestran la diversidad de discursos en torno a la prostitución tanto en la historia occidental, como en otras culturas, ya que su práctica no siempre ha sido considerada degradante o estigmatizada. De hecho, ha constituido una vía de ascenso socioeconómico e, incluso, en ocasiones la situación legal de las prostitutas ha sido superior a las de las mujeres casadas.

en España hemos recurrido a las investigaciones realizadas en universidades anglosajonas, la mayor parte de las cuales han ido apareciendo paralelamente a la elaboración de esta tesis. Algunas de estas fuentes secundarias nos han permitido acceder a fragmentos de determinados textos y publicaciones que, creemos, no deben ser ignorados. De ahí que, bien por no haber sido traducidas de los originales en árabe o turco o bien por habernos resultado imposible localizarlas, hayamos considerado oportuno emplear excepcionalmente la cita doble, recurriendo a las referencias y citas que aparecen en estos estudios críticos. Con todo, el hecho de haber recopilado trabajos de tan diversas procedencias ha contribuido favorablemente en este análisis en el que se insiste, precisamente, en el carácter transnacional de la danza oriental.

1.1.- La danza oriental como categoría epistemológica

El estudio de la danza oriental ha sido, tradicionalmente, descartado de los ámbitos académicos, en parte, por su difícil clasificación, al no ser reconocida como género clásico ni folclórico, y, en parte, por ser expresión y representación del cuerpo sexuado. No obstante, y sobre todo desde su difusión como fenómeno global a partir de la década de los noventa del siglo XX, su estudio se encuentra en expansión, especialmente, en los ámbitos académicos anglosajones, lo que concuerda con las actuales tendencias que rigen la investigación sobre la danza. Como indica Adrienne Kaeppler: “Recent trends in dance studies suggest that the terms ‘Western dance’ and ‘non-Western dance’ perpetuate false dichotomies and that a focus on who studies dances, and their points of view, might be more appropriate” (2000:116). Este enfoque plantea la necesidad de trascender la universalidad otorgada al lenguaje del ballet y la danza moderna que se ha impuesto en las sociedades globalizadas. De acuerdo con estos

planteamientos consideramos que resultaría desacertado desvincular la investigación de la danza oriental, en tanto que es entendida como una expresión propia de la cultura contemporánea, de la de la danza occidental.

1.1.1.- La danza como disciplina académica: de la antropología moderna a los estudios críticos actuales

Contrariamente a la atención recibida por la danza en la Antigüedad clásica y la Edad Media¹⁶, tanto en culturas occidentales como orientales, el interés por ensalzar sus cualidades se fue perdiendo durante la Modernidad. Desde entonces, si bien ha sido distinguida como disciplina artística (aun así, considerada la “hermana menor de las artes”), ha tardado en generar un interés académico. Las disciplinas encargadas del estudio de la danza han sido la historia en el caso de la danza occidental y la antropología o etnología en el de las danzas no-occidentales. En ambos casos al carácter efímero e inaprensible que le confiere la representación se suma la escasez de fuentes y la brevedad de las descripciones, de ahí que el desarrollo de la investigación académica haya coincidido con la aparición de la industria audiovisual en la primera mitad del siglo XX.

De acuerdo con Anya Peterson Royce (2002[1977]), el estudio de la historia de la danza se popularizó durante el periodo ilustrado, gracias a la respetabilidad adquirida por la danza en la corte francesa –circunstancia que ha sido estimada como antecedente de su desarrollo como arte escénica– y a su creciente importancia como actividad social, si bien no despuntó hasta mediados del siglo XIX, cuando fue impulsado por

¹⁶ En los tratados tanto clásicos como medievales, el estudio de la danza ha sido incluido junto al de la música y la poesía. Ejemplo de ello son la obra de Platón *Leyes* (siglo IV a.C.), el tratado sánscrito *Natyasastra* atribuido a Bharata (entre los siglos III o IV d.C., compilación de otros trabajos anteriores en la que el drama es definido como continente de la palabra, el mimo, la danza y la música) y, también, los tratados árabes medievales referidos en el Anexo 1.

eruditos europeos seguidores del “arte de Terpsícore”. Publicaciones como la de Gaston Vouillier y Joseph Grego, *A History of Dancing from the Earliest Ages to Our Own Times* (2013[1898]), ejemplifican el carácter enciclopédico y eurocéntrico de estos primeros estudios. Según indica Kaeppler (2000), los investigadores de la danza perseguían objetivos similares a los folcloristas, ya que ni el estudio de la danza ni el del folclore fueron inicialmente reconocidos como disciplinas científicas, pese a que su desarrollo habría sido coetáneo al de las ciencias sociales¹⁷. Ya en las primeras décadas del siglo XX aparece la primera generación de historiadores de la danza, centrados principalmente en tres temas: la distinción entre los géneros folclórico y teatral, el interés por establecer sus orígenes y la función psicológica de la danza. Coincidiendo con el avance del psicoanálisis se subrayaba la capacidad de la danza, sobre todo de los estilos no-occidentales, para alterar estados de conciencia. Utilizando métodos comparativos, en estas investigaciones imperaban las descripciones, catalogaciones y periodizaciones, así como el análisis estético. Al mismo tiempo se seguiría priorizando la elaboración de extensas compilaciones sobre la historia de la danza entre las que destacamos la obra *World History of the Dance* de Curt Sachs (1963 [1937]).

Respecto al tratamiento de las danzas orientales en estos primeros estudios, encasilladas en el ámbito de la antropología, era frecuente incidir en su componente erótico, el cual solía ser explicado de acuerdo con los parámetros morales

¹⁷ De acuerdo con Renato Ortiz (2003), durante la segunda mitad del siglo XIX, la cultura popular pasó de ser dominio de anticuarios a serlo de folcloristas, en un intento de erigir su estudio como una disciplina científica. Sin embargo, el origen de la investigación folclórica podemos encontrarlo en el Romanticismo cuando se estableció la disociación entre cultura urbana y rural, entre civilización y superstición. El término folclore fue acuñado tras la aparición de la “Folclore Society” fundada en 1878, en Londres; si bien, desde entonces sería también materia de estudio en otros países europeos. Excluido de las artes legítimas por su carácter *amateur* (exige un menor grado de aprendizaje disciplinado para su ejecución), el folclore incluye una miscelánea de prácticas (artesanía, costumbres, magia, superstición, etc.) que, como indica Ortiz, revelan la seducción del hombre moderno por lo misterioso. De ahí que haya sido una característica común entre románticos y folcloristas centrar su interés en la mirada nostálgica hacia la tradición. Respecto a su estudio, Pierre Bourdieu (2003) indica que a diferencia de las artes legítimas, que sería acreditadas en academias y universidades, el folclore lo haría a través de revistas especializadas y clubes.

occidentales¹⁸. Por lo tanto, cabe destacar algunas iniciativas individuales que trascienden estas limitaciones ideológicas, como en el caso de Russell Merriwether Hugues “La Meri” (1898-1988)¹⁹. Esta bailarina, coreógrafa, investigadora y escritora americana se interesó por el estudio de danzas tradicionales no-occidentales, sus vocabularios cinéticos, sus diferentes estilos y sus componentes culturales, y procuró divulgarlas tal y como eran producidas y percibidas en sus culturas originales. Sus investigaciones estuvieron influidas por la publicación en 1923 de la obra *La danza de la vida* del sexólogo Havelock Ellis, que entre otras cuestiones explora la relación entre sexualidad y las artes. Por otra parte, merecen especial atención las autobiografías de bailarinas publicadas en las primeras décadas del siglo XX, ya que suelen poner de manifiesto el interés de este periodo por las danzas orientales y exóticas. Entre estas obras sobresalen las memorias de Ruth St. Dennis, *My unfinished life* (1905), de Loïe Fuller, *15 Years of a dancer's life* (1913), de la bailarina armenia Armen Ohanian, *Dancer of Shamakha* (1923) y de Isadora Duncan, *Mi vida* (1927). Sus aproximaciones a diversas danzas no-europeas rastrean tanto estilos históricos (como la danza arcaica helénica o de la América precolombina) como danzas cortesanas y populares de Medio Oriente, India, China o Japón. Sin formación académica, todas estas bailarinas perseguían dotar a la danza escénica de nuevos lenguajes que se adecuaban a los cambios ideológicos y sociales de los cosmopolitas pobladores metropolitanos y a sus nuevos espacios de ocio. Además de relatar sus particulares experiencias, estas autoras concibieron argumentos en torno a los orígenes de estas danzas foráneas que todavía perduran.

¹⁸ “The Egyptian, Tunisian or Algerian Almées differ greatly from the Bayadères, for the very essence of their dances is obscenity” (Vouillier y Grego, 2013[1898]:280).

¹⁹ El artículo de ‘La Meri’, «*Learning the Danse du Ventre*» recopilado por el sociólogo Morroe Berger en su publicación «*Curious and Wonderful Gymnastics*» en 1961, hace referencia a sus experiencias personales con la danza del vientre a la que compara con las danzas del Pacífico y de la que destaca su carácter ritual. Ante la dificultad para acceder al texto de Berger, hemos consultado extractos de éste citados por Nancy Lee Ruyter (2005) y Stavros S. Karayanni (2005).

Tras un paréntesis debido a las grandes guerras, el estudio de la danza resurgiría a partir de la década de los sesenta. Para entonces la popularidad de las historias enciclopédicas de la danza y la cuestión de los orígenes había declinado en favor de estudios más específicos, centrados tanto en determinados estilos y géneros de danza como en épocas muy concretas. En este periodo el interés académico se orientó, incluso al examinar estilos de danza occidentales, hacia los ámbitos de la etnología y de la antropología, apreciándose sobre todo su aspecto folclórico y su valor patrimonial. Como señala Peterson Royce:

So, just as histories with specific focus in terms of dance style or time have replaced the massive compendia with an evolutionary slant, so have historical studies concerned with dance culture replaced those concerned with dance forms” (2002[1977]:98).

Estos enfoques enfatizaban el estudio de la significación social de la danza y su evolución en unas coordenadas espacio-temporales determinadas por lo que han contribuido a revelar la historia cultural de las sociedades en las que cada estilo particular es practicado. En general, las perspectivas antropológicas y etnológicas coinciden en señalar que originalmente la danza tenía una función ritual y social como parte de una aproximación cosmogónica del mundo, donde lo espiritual y lo sexual confluían. De acuerdo con estos argumentos, el crecimiento de las religiones monoteístas supuso la condena de ciertos estilos musicales por su capacidad para provocar la enajenación entre sus practicantes. La pérdida del carácter ritual de la danza generó el desarrollo de su componente lúdico tanto popular como cortesano y, posteriormente, teatral. Dentro de este periodo destacamos la *Historia de la Danza en Occidente* de Bourcier (1981[1978]) que aspira a construir una historia de la danza académica occidental incidiendo en aquellos aspectos relacionados con la función social de la danza y los diferentes estadios por los que su práctica ha ido pasando desde la Antigüedad.

Peterson Royce (2002[1977]) relaciona este giro epistemológico con el alcance que tendrían la resignificación de las identidades étnicas y de las formas artístico-culturales autóctonas de numerosos países tras la II Guerra Mundial, cuando sus diferentes manifestaciones folclóricas comenzaron a ser normalizadas e institucionalizadas. Una coyuntura que desde entonces ha llevado a sistematizar la multiplicidad de las representaciones populares en modelos que encarnen la “auténtica” tradición. La búsqueda de características que definieran un estilo nacional o local implicó la creación de estereotipos cada vez más alejados de la población, así como la pérdida de la espontaneidad que confiere la transmisión oral siempre sujeta a cambios. Además, la adaptación de las danzas populares a los escenarios teatrales implicó su normalización, fijándose pautas corporales y repertorios coreográficos que se caracterizarían por la contención de la expresión emocional. Esta normalización potenciaría la espectacularidad y el distanciamiento entre intérpretes y público. Por otra parte, desde finales de la década de los sesenta comenzó a predominar el estudio de las denominadas danzas históricas –las cuales no incluyen danzas folclóricas y populares sino géneros rituales o cortesanos– incidiendo, igualmente, en su función social. Ante la ausencia de evidencias físicas, la investigación de estos estilos históricos primaría la reconstrucción histórica con la pretensión de recuperar géneros de danza ya desaparecidos.

A pesar del creciente interés por la danza en el ámbito académico ha habido que esperar hasta las últimas décadas del siglo XX para encontrar departamentos universitarios especializados. En sus inicios las investigaciones, de carácter temático, se centraron en los géneros calificados de académicos, el ballet, la danza contemporánea y los bailes folclóricos estandarizados, mientras que el estudio de las danzas no-europeas continuó confinado a la aproximación antropológica. Según Kaeppler (2000), es posible

identificar tres corrientes diferenciadas en la investigación sobre la danza, que responden a las diferencias culturales y académicas: por una parte, la europea (representada, sobre todo, por investigadores franceses y alemanes) cuya metodología analítica procede de la musicología comparada y de los estudios folclóricos; por otra, la británica, derivada del folclore y la antropología social; y, finalmente, la americana que suele ser conocida como etnología de la danza o antropología del movimiento humano.

Recientemente, el estudio de la danza se ha visto enriquecido por el avance en el campo de la investigación antropológica y sus métodos, etnográfico y etnológico. De acuerdo con Clifford Geertz (2005 [1973]), la cultura es un sistema de símbolos que dota de significación a la existencia humana y su análisis ha de ser entendido como una ciencia interpretativa en busca de significaciones más que como una ciencia experimental en busca de leyes. En consecuencia, si consideramos que la conducta humana se traduce plásticamente utilizando patrones simbólicos (esquemas de organización, estructuras de significación, programas, etc.), la cultura debería ser interpretada como un concepto semiótico además de como un acto público, puesto que su significación lo es. La adopción de este enfoque permitiría evitar la limitación que tradicionalmente ha supuesto convertir la cultura en folclore, contabilizando sus rasgos, institucionalizándola y reduciéndola a estructuras y clasificaciones.

Si bien anterior, quisiéramos destacar la argumentación de Marcel Mauss (1991[1950]) que ya planteaba la necesidad de adoptar una perspectiva bio-psico-social para abordar el estudio del cuerpo humano y de sus técnicas corporales anticipándose, con ello, a las tendencias actuales en el estudio de la danza. En su obra *Sociología y antropología*, Mauss revisa la división de técnicas corporales, tareas y función social atendiendo a la diferencia anatómica de los sexos. Para ello recurre al concepto

sociológico de *habitus*²⁰, el cual le permite interpretar la adopción de convenciones sociales que regulan los usos del cuerpo y las formas de actuar. Este autor advertía que la naturaleza social del *habitus* varía no solo entre individuos, sino también entre sociedades, sistemas educativos, reglas de urbanidad y modas; de ahí que subrayara la importancia de la educación para adaptar el cuerpo a sus usos²¹. Por lo tanto, la relación entre el cuerpo y los símbolos morales e intelectuales de una sociedad hace necesario considerar al ser humano en su triple dimensión biológica, psicológica y social. La influencia de Mauss en la obra de Pierre Bourdieu (1988 [1980]) nos permite apuntar que para este autor el cuerpo es, además de físico, simbólico y se corresponde con un momento histórico y una cultura determinados. Si tenemos en cuenta que la sociedad modela tanto la conducta y la personalidad como las formas de representar el cuerpo, la exploración de los factores sociopolíticos y de los sistemas semióticos que rigen una sociedad determinada se convierte en requisito ineludible al investigar la danza. La condición participativa y la experiencia subjetiva que proporciona la investigación etnográfica, al igual que la diversificación de las fuentes posibilitan obtener un análisis más plural y contribuyen a mostrar la multiplicidad discursiva que define tanto la cultura oficial como la contracultura.

De igual forma, la reciente investigación sobre la danza se ha visto favorecida por el auge del método etnológico. Con él se intenta superar el mero análisis descriptivo

²⁰ Aplicada al estudio de las sociedades, la noción de *habitus* ha sido posteriormente desarrollada por Pierre Bourdieu (2000) en un intento de superar el determinismo de las estructuras. No obstante, desde perspectivas posestructuralistas la crítica feminista ha cuestionado ciertas limitaciones de las ideas de Bourdieu, ya que asume la correspondencia entre el binomio hombre-mujer y las respectivas construcciones de masculinidad-feminidad. De ahí que teorías como la performatividad de género de Judith Butler (1990) intenten franquear estas pautas interiorizadas socialmente.

²¹ En cuanto a las danzas sociales y populares, aunque descartadas en este estudio, Mauss (1991[1950]) señalaba la existencia de danzas normalmente opuestas entre hombres y mujeres, y distinguía entre danzas en activo o en reposo, extrovertidas o introvertidas, que se corresponderían con danzas masculinas o femeninas, respectivamente. Este autor consideraba que una de las funciones más notables de la danza ha sido formar parte de rituales de cortejo y que el baile de parejas enlazado ha sido un producto de la civilización europea moderna. Curt Sachs (1963[1937]), coincidiendo con esta cuestionable observación, llegó a afirmar que las danzas sociales mixtas no aparecen en culturas tribales, pues suponen un dominio emocional propio de las culturas desarrolladas.

y estético, y potenciar el interpretativo insistiendo en la relación de la danza con el contexto cultural en el que se desarrolla (Horton Fraleigh & Hanstein, 1999). De ahí que la etnología de la danza se centre en la identidad étnica, el estatus de los grupos minoritarios, el género y la sexualidad, así como en los procesos identitarios, individuales y grupales, de representación corporal, de mercantilización, cruces culturales o en su simbolismo. La siguiente reflexión de Adrienne Kaeppler intenta esclarecer los diferentes matices entre metodologías:

Anthropologists are interested in socially constructed movement systems, the activities that generated them, how and by whom there are judged, and how they can assist in understanding society...In contrast to anthropological studies of dance, the focus of dance ethnologists is often on dance content, and the study of cultural context aims at illuminating the dance” (Kaeppler, 2000:120).

Como indica Geertz (2005 [1973]), la identificación antropológica con lo exótico en la cultura occidental podría ser entendida como un artificio que oculta la incapacidad de relacionarse perceptivamente con lo misterioso, con el “otro”. Aun así, en el estudio de las culturas contemporáneas se hace necesario reconsiderar estas concepciones. De ahí que en la actualidad los estudios antropológicos confluyan con los estudios sobre comunicación en su interés por atender a la interculturalidad, la cual es definida por Arjun Appandurai en los siguientes términos: “menos como una propiedad de los individuos y de los grupos, más como un recurso heurístico que podemos usar para hablar de la diferencia” (1996:12-13). El actual impulso de los estudios culturales, poscoloniales y de género ha favorecido cambios epistemológicos en la investigación de la danza, ya que su reflexión sobre la noción de otredad está siendo especialmente reveladora para la resignificación de las prácticas culturales. Los actuales estudios críticos de danza inciden en la necesidad de cuestionar la perspectiva dualista que, heredera del etnocentrismo y androcentrismo modernos, reduce la danza a la categoría

de género artístico o folclórico, como espectáculo teatralizado. Una elección que merma la consideración de sus otros usos sociales: actividad ritual, entretenimiento o evasión, sistema de cortejo, herramienta educativa e, incluso, de protesta social. Para algunos autores (Aalten, 1997; Horton Fraleigh & Hanstein, 1999; Kaeppler, 2000), esta tendencia a centrar el estudio de la danza en la experiencia estética o en ciertos aspectos folclóricos corresponde a convencionalismos herederos del positivismo humanista y a su binomio simbólico civilizado-primitivo, fundamentado en la capacidad de resistencia a la emoción en la vida social y mental. Con la introducción de la Modernidad, la danza habría pasado a ser una práctica cada vez más profesionalizada y normalizada por un repertorio de convenciones kinésicas admitidas socialmente. Desde entonces, la universalización de los estilos académicos occidentales ha supuesto la difusión del prejuicio occidental de considerar la danza como una práctica más cercana a la “naturaleza femenina” y del arbitrario cliché acerca de la orientación sexual de los bailarines varones. Precisamente, cuestionar estos argumentos ha favorecido que en la actualidad sean también objeto de investigación las danzas no académicas surgidas a lo largo del siglo XX en el marco de la cultura urbana. Por citar algunos ejemplos, estilos como el jazz, el tango, el flamenco, la danza oriental o el, más actual, *break dance* han pasado a ser incluidos, tanto en sus versiones profesionales como sociales, bajo el término genérico de danzas o “folclores” urbanos. Asimismo, los análisis críticos de danza que están siendo desarrollados, fundamentalmente en universidades americanas, en su afán por desjerarquizar el estudio de los diferentes géneros, estilos y formas de danza han abierto el diálogo entre diferentes disciplinas de las ciencias sociales.

El recurso de la interdisciplinaridad está justificado atendiendo al hecho de que la danza, más allá de mostrar habilidades rítmico-corporales, permite revelar estados emocionales. Según Anna Aalten (1997), la danza implica percibir el cuerpo como una

continua materialización de posibilidades, más que como una representación de formas culturales. De esta manera, considerando la necesidad de superar el dualismo cuerpo-mente, arguye que: “Western body politics are reflected in the standardization of the technique and in the belief that the body is an object, a thing that can be moulded and shaped” (Aalten, 1997:55). Aun así, al abordar el estudio de los llamados estilos históricos de danza la principal dificultad es tratar los aspectos emocionales, ya que, como señala Meyda Yeğenoğlu (1998), existe el riesgo de cargar los procesos estructurales de contenido psicológico y reducir su práctica a motivaciones individuales, en lugar de centrar su investigación en las construcciones históricas específicas y el proceso colectivo generado en torno a estas danzas.

Por otra parte, la investigación de los procesos psíquicos inconscientes y de la sexualidad, así como su relación con los diferentes mecanismos de representación han merecido especial atención por parte de la crítica feminista contemporánea. De ahí que recientes estudios en antropología musical, etnomusicología o antropología de la danza hayan incluido la categoría analítica del género, reconociendo el valor simbólico de los roles de género en la construcción de las identidades individuales y grupales (Magrini, 2003; Desmond, 1999 y 2001). De acuerdo con Tulia Magrini (2003), el análisis de género es una herramienta especialmente útil para estudiar las relaciones intersexuales que regulan las expresiones artístico-musicales y el folclore. Respecto a las prácticas musicales femeninas, esta autora observa que el carácter privado o marginal de muchas de ellas ha sido una respuesta cultural a una situación social específica, la de las sociedades patriarcales monoteístas. Por tanto, pese a la tendencia a erotizar dichas prácticas cuando ocurren en contextos sociales no segregados genéricamente, estas pueden ser concebidas como instrumentos del proceso de reelaboración de la tradición por parte de las mujeres. Además, gracias a su diversidad y riqueza, las prácticas

musicales pueden contribuir a perpetuar o a transformar ideas y roles asociados al género. Concretamente, para Jane C. Desmond (1999) la danza como sistema de representación semiótico ajeno a las formas de vida cotidiana –en tanto que su práctica en la danza teatral y en el folclore suelen acompañar celebraciones y eventos extraordinarios– permite mostrar diferentes significados culturales, dando continuidad o replicando las identidades corporales normativas. Por otra parte, aplicar la perspectiva de género y su análisis de los procesos subjetivos e identitarios al estudio de la danza ha servido para dotar a su práctica de un carácter terapéutico, puesto que junto con sus beneficios físicos libera impulsos inconscientes en torno a la sexualidad, la fantasía o el deseo. Por todo ello Jane C. Desmond estima que, de manera inversa, también el estudio de la danza puede “contribute to feminist scholarship by revealing the intimated links between the construction of desire, kinesthetics, and social power” (1999:324).

1.1.2.- Revisión de la literatura temática: de la divulgación a los círculos académicos

Las primeras publicaciones especializadas en danza oriental aparecieron en el último tercio del siglo XX; dirigidas a los circuitos profesionales y aficionados de Estados Unidos y Alemania tenían sobre todo una función divulgativa. Estos dos países, importantes receptores de migración árabe, turca y persa, ofrecían un terreno apropiado para el desarrollo de unos estudios con los que se pretendía franquear los prejuicios sostenidos acerca de la danza en estas comunidades. La primera revista de danza oriental, *Arabesque*, fue editada en Nueva York por Ibrahim Farrah entre 1975 y 1997. Entre otras publicaciones periódicas cabe mencionar, por la calidad de sus artículos y editoriales: *Jareeda*, *Internacional Middle Eastern Dance Magazine*, que comenzó a ser publicada en Seattle por Mezdulene desde 1980 (si bien se popularizaría a partir de

1994), y *Habibi- A Journal for Lovers of Middle Eastern Dance*, editada por Shareen El-Safi entre 1992-2002. Más recientemente, *Zaghareet, An American Belly Dance Magazine* apareció en el año 2000, editada por Sharina, así como numerosas publicaciones internacionales actualmente accesibles en formato digitalizado²². Entre las revistas extranjeras tenemos, por ejemplo, la revista alemana *Tanz Oriental* que con sus textos en alemán y en inglés fue un referente en Europa desde 1992; en España, la primera revista *Danza Oriental* fue autoeditada por Shokry Mohamed entre los años 2001 y 2007²³. Todas estas publicaciones han constituido un importante foro para la comunidad de profesionales de la danza oriental, en ellas se ha sometido a debate cuestiones como: sus supuestos orígenes ancestrales, su relación con la cultura romaní y con danzas folclóricas de POM, cómo nombrarla, los beneficios psicofísicos de su práctica y su componente sexual-sensual²⁴.

Además de estas revistas divulgativas, bailarinas e investigadoras independientes comenzaron a publicar estudios monográficos sobre el tema entre los que sobresalen los trabajos de las siguientes autoras estadounidenses: Serena Wilson (1973), cuya obra establece un modelo muy difundido desde entonces que combina el manual práctico con las descripciones sobre la historia de la danza oriental; Leona Wood (1980), pionera en

²² Con la expansión de internet muchas de estas publicaciones pasarían a editarse también *on-line* o aparecerían exclusivamente en este formato. Actualmente, destacan por su proyección internacional las revistas <http://www.gildedserpent.com>, <http://www.shira.net> y <http://www.bhuz.com>, que incluyen amplia información de actualidad dirigida a los colectivos de practicantes: eventos, galerías o investigaciones recientes, además de archivos para acceder a versiones digitales de revistas y publicaciones desaparecidas.

²³ En cuanto a publicaciones digitales aparecidas en España destacan las revistas <http://www.conoriente.com>, editada desde 2003, y <http://añildanza.com>, dirigida por el bailarín Zuel desde mayo del 2010; ambas reúnen información específica de danza oriental y temas de la actualidad árabe.

²⁴ Por otra parte, también, cabe señalar algunos libros con los que se ha intentado subsanar la falta de literatura sobre el tema en castellano como, por ejemplo, los de Shokry Mohamed (1995 y 2005) y Devorah Korek (2005) en los que se siguen las propuestas divulgativas mencionadas en el texto (entre manual didáctico e historia social de la danza) y los discursos popularizados en otros países, y el de la bailarina y antropóloga Patricia Passo (*Fusión, el universo que danza. Visión antropológica de la danza del vientre en Oriente y Occidente*, Madrid, editorial ESM, 2011), que reúne el análisis antropológico con la historia de la danza y la aproximación espiritual

introducir la danza oriental en el ámbito académico americano²⁵, Daniela Gioseffi (1980), aportando un acercamiento feminista; y Donna Carlton (2003 [1995]), con su estudio monográfico sobre la figura de la bailarina “Little Egypt” en la cultura popular americana. Cabe también señalar a la británica Wendy Buenaventura (1989), quien en su obra *Serpent of the Nile* elabora una reconstrucción histórica de la danza oriental que, pese a su exhaustiva labor de recopilación documental, ha sido recientemente criticada por ofrecer un punto de vista esencialista; y, a la alemana Dietlinde Bedavia Karkutli (1983), en cuyas obras se exhorta a la reflexión sobre el acercamiento intercultural que supone el aprendizaje de esta danza. Estas publicaciones constituyeron los primeros referentes literarios sobre la danza oriental para muchas practicantes foráneas, sobre todo anglosajonas, además de ser el embrión de las futuras investigaciones académicas.

Por otra parte, es necesario señalar la escasez de estudios desarrollados en países del área islámica e indicar que, generalmente, estos han sido realizados por autores turcos. La total ausencia de investigaciones en países árabes contrasta con su popularidad, sobre todo, teniendo en cuenta su gran promoción por parte de la industria turística, así como el liderazgo internacional de la danza oriental egipcia. Referencias a la danza oriental las encontramos en los análisis que sobre la danza turca llevaron a cabo autores como Refik Ahmet Sevengil (1985 [1927])²⁶, el folclorista Metin And (1976) y la bailarina rumana Eugenia Popescu-Judetza (1982), quienes desde una perspectiva positivista y siguiendo los parámetros heteronormativos eurocéntricos rechazan ciertas formas de danza considerándolas ignominiosas. Así, tal y como remarca Stavros S. Karayanni (2005), a pesar del indudable valor documental de sus obras, estos autores

²⁵ Leona Wood colaboró con los departamentos de etnología musical de la Universidad de California Los Ángeles (UCLA) y el Smithsonian Institute entre las décadas de los años sesenta y ochenta.

²⁶ Consideramos conveniente mencionar, a pesar de no haber tenido acceso a ellos, los trabajos de Sevengil, R.A. *Estambul Nasil Egleniyordu?*, Estambul: Iletisim Yayinlart, 1985 [1927] y de Popescu-Judetza, E., «Kóçek and Çengi in Turkish Culture» in *Dance Studies*, Jersey: Centre for Dance Studies, 1982. Ambos estudios son citados por Jane C. Sugarman (2003).

coinciden en resaltar la orientación homosexual de los intérpretes, lo que supone descontextualizar las prácticas de danza orientales con prejuicios morales occidentales.

Hacia finales de la década de los ochenta, al mismo tiempo que comenzaba la internacionalización mediática de la danza oriental, su estudio comenzó a extenderse en el marco académico dando respuesta a la demanda de legitimar su práctica. La mayoría de las investigaciones han sido llevadas a cabo en universidades anglosajonas, pioneras en los estudios críticos en danza y artes escénicas, sobre todo, gracias a los avances epistemológicos descritos. Estos acercamientos interdisciplinarios han abierto el debate sobre los discursos populares con los que se ha intentado refrendar la práctica de la danza oriental en Occidente, al entenderlos como meras ficciones propias del imaginario romántico y orientalista que aún prevalecen en la actualidad. Leona Wood (1980) ya observaba que la reputación de la danza del vientre como entretenimiento erótico no ha sido el único lastre para su reconocimiento académico, ya que el intento de legitimación por parte de sus practicantes occidentales, su supuesta vinculación a antiguos rituales de fertilidad, ha servido para acrecentar los prejuicios sobre esta disciplina. En un primer momento quedaría excluido el estilo de cabaret, ya que las aproximaciones académicas priorizaron el análisis de las formas folclóricas e históricas de danza de acuerdo con la convención que distingue entre géneros teatrales y folclóricos.

Entre los estudios folclóricos destacamos el análisis de la bailarina Farida Fahmy (1987) en torno a la labor desarrollada por Mahmud Reda, fundador de la primera compañía folclórica con patrocinio gubernamental en Egipto en la década de los años cincuenta. Por otra parte, las formas históricas de danza profesional desarrolladas durante el periodo otomano han sido analizadas por Jane C. Sugarman (2003), Anthony Shay (1999) y Stavros Stavrou Karayanni (2005), tratando respectivamente la escena artística y los contextos socioculturales de Estambul, de Teherán y de Beirut y de El

Cairo. Estos tres autores coinciden en subrayar la extendida tradición de la danza profesional masculina en ámbitos musulmanes y su omisión en los discursos populares que circulan globalmente. Respecto a la investigación de danzas populares no institucionalizadas, el estudio etnográfico de Karim van Nieuwkerk (1995) se ocupa de las intérpretes profesionales femeninas (cantantes, bailarinas y actrices) en Egipto durante la década de los noventa; sin centrarse en ella, incluye ejemplos de la danza de cabaret. Por otra parte, los trabajos de la etnógrafa Öykü Potuoğlu-Cook (2006, 2010) exponen la contribución de la danza del vientre (bailarinas, músicos, promotores teatrales y turísticos), un consolidado sector económico, en la construcción de un “patrimonio orientalista”. Según esta autora, este sector, a pesar de la estigmatización que sufre, ha sido utilizado para simbolizar las aspiraciones económicas y morales de la actual Estambul. Desde la antropología cultural, Najwa Adra (2005) estudia las danzas informales, tribales y folclores urbanos de la Península Arábiga, sobre todo, del Yemen.

Análogamente, y aunque no expresamente dedicados a la danza oriental, quisiéramos destacar trabajos de algunos autores que desde la etnomusicología examinan la aparición de estilos musicales ligados a la danza oriental y su papel en la construcción de nuevas identidades culturales en los ámbitos urbanos de diferentes países. Por una parte, Anne Rasmussen (2005) analiza los cambios musicales en las comunidades arábigo-americanas durante la Guerra Fría y su relación con las diferentes olas migratorias que siguieron a los procesos de independencia colonial. Murin Nurettin Beken (2003) explora la evolución musical en los casinos de Estambul a lo largo del siglo XX. Aplicando además la perspectiva analítica del género, los trabajos de Carol Silverman (2003) y Svanibor Pettan (2003) examinan las profesiones musicales en comunidades gitanas musulmanas de los Balcanes. Por otra parte, también desde el enfoque de los estudios de género, Andrea Deagon (1994, 1997, 1999) cuestiona los

argumentos sobre los orígenes milenarios, el carácter ritual y social o sobre su pretendida feminidad de la danza oriental, para evidenciar la pervivencia de estructuras patriarcales en la práctica actual. En cuanto al campo de la investigación en las artes escénicas, Barbara Sellers-Young (2005) ha prestado especial atención a las diferentes formas asumidas por la danza oriental en su adaptación a los diversos escenarios donde suele ser representada (cabaret, ferias medievales, restaurantes étnicos, festivales y competiciones). Entre otros (Nearing, 1993; Oswailer, 1999; Dox, 2005; Harper, 2007; etc.), todos los autores y autoras citados comenzaron a exponer las teorías de sus tesis doctorales en artículos reproducidos tanto en revistas especializadas en danza oriental como en publicaciones científicas de estudios folclóricos y cultura popular²⁷.

Como ya hemos apuntado, el reciente incremento de obras monográficas está relacionado no solo con su popularización, sino también con el actual interés académico por el estudio de formas escénicas no canónicas como los estilos de cabaret o circenses. Desde el comienzo del siglo XXI, las nuevas tendencias epistemológicas han destacado la aportación de estos estilos, que suelen ser incluidos en el denominado *lowbrow art* (que podría traducirse como ‘arte no culto’), en el desarrollo de la industria del entretenimiento de masas, así como el potencial de este tipo de producción cultural para dilucidar cuestiones en torno a la representación corporal y los procesos identitarios. Esta corriente ha coincidido con el actual *revival* de los espectáculos de circo y de cabaret²⁸ con el que se persigue revitalizar estos géneros a través de innovadoras puestas

²⁷ El acceso a la mayoría de estos textos citados en este apartado ha sido realizado a través de internet: revistas electrónicas de estudios académicos en etnomusicología y antropología de la danza como *Project Muse* y *Dance & Anthropology*; publicaciones digitales especializadas en danza oriental (<http://www.gildedserpent.com> y <http://www.bhuz.com>); y páginas web y blogs de danza oriental, donde es posible encontrar artículos divulgados directamente por las propias autoras (Andrea Deagon, Laura Osweiler, ‘Amara’, y Carolina Varga Dinicu, ‘Morocco’).

²⁸ En la actualidad el cabaret es conocido también como *neoburlesque*, ya que este es una revisión actualizada de los espectáculos de cabaret que desde la década de los noventa ha proliferado en capitales americanas y europeas. Esta adaptación, con el eclecticismo propio de las estéticas posmodernas, reúne referencias a los cabarets de la *Belle Époque*, a los vodeviles y clubes de los años veinte, así como a los espectáculos de variedades del *burlesque* americano de los años cincuenta.

en escena y, dada la espectacularidad de algunas de estas propuestas, también cuestionar la polarizada concepción moderna que distingue entre cultura popular y arte elitista.

En la actualidad es posible reconocer una comunidad epistémica dedicada a esta nascente área de investigación. Junto a los trabajos de los autores mencionados, que tangencialmente analizan el estilo de cabaret, en las últimas décadas ha crecido el número de tesis doctorales y trabajos de fin de master dedicados a esta reinterpretación de la danza oriental. De ahí que, para emplazar nuestra contribución en este campo, a continuación señalaremos aquellos textos a los que hemos tenido acceso. Las investigaciones de Laura Osweiler ('Amara') (1999, 2011) examinan las diferentes formas en que las practicantes americanas de la danza oriental experimentan escénicamente con el estilo desarrollado en EEUU en la actualidad. Desde una perspectiva interdisciplinaria, la tesis de Virginia Keft-Kennedy (2005) analiza cuestiones de corporalidad, representación e identidad, basándose en los discursos construidos sobre esta danza en Occidente. La tesina de Morgan Jai-Monrincome (2005) explora las diferencias entre los discursos popular y académico, difundidos entre las practicantes no-árabes de la danza oriental. Asimismo, cabe señalar las tesis de Ribah Kassatly Bagnole (2005), donde se analizan las significaciones adquiridas por la imagen de la bailarina oriental en las artes plásticas y escénicas entre 1850 y 1950, y de Nadia de Leon (2006), desde el enfoque de la danza-terapia. Además de las tesinas de Sheila M. Bock (2005), sobre la apropiación popular de la danza del vientre en EEUU, y de Margaret Ann Deppe (2010), un trabajo auto-etnográfico. A excepción de la tesis de Bagnole (2005), que abarca aspectos más generales, todas estas investigaciones contemplan la práctica de la danza oriental entre colectivos muy concretos de mujeres occidentales, pertenecientes a sus comunidades en localidades de EEUU y Australia. Aun así, la mayoría de sus hipótesis y conclusiones pueden ser extrapoladas al resto de

países en los que se ha popularizado. Esta situación pone de relieve su carácter transnacional y el continuo diálogo entre el proceso de apropiación cultural, por parte de países occidentales, y la práctica del autoexotismo²⁹ en las antiguas colonias. Dando respuesta a esta reciprocidad, la tesis de Caitlin E. McDonald (2012) versa en torno a la autenticidad e hibridación de su forma contemporánea, caracterizada no solo por el continuo mestizaje, sino también por la aparición de nuevos estilos. De ahí que, si bien presta particular atención al caso de las bailarinas extranjeras trabajando en El Cairo, su visión global de la danza oriental sea la que más se acerque a nuestro planteamiento. McDonald adopta un enfoque butleriano para cuestionar el esencialismo dominante entre sus practicantes y subraya el potencial subversivo de esta danza para cuestionar las normas sociales. Contemplar el distanciamiento entre la danza oriental practicada en la actualidad y sus referentes históricos le permite formular su teoría sobre la conversión de la danza oriental en un nuevo estilo, conforme a la actual movilidad e interculturalidad de las sociedades contemporáneas: “through the processes of globalization movements generated within the context of one community may migrate into new and unexpected places where they can take new ranges of meanings” (2012:339). Si bien compartimos esta opinión, consideramos que esta movilidad, aunque tenga una dimensión mayor, no es privativa de la cultura global, ya que en el caso de la danza oriental la primera gran ruptura con las formas de danza tradicionales se produce durante el último periodo colonial, con la introducción de la Modernidad en ámbitos urbanos, y, además, era común que las grandes estrellas de la danza árabe y turca internacionalizaran sus carreras.

²⁹ La noción anglosajona *autoexoticism* (‘autoexotismo’) es empleada por la crítica poscolonial actual para describir la homogenizadora práctica del exotismo que ha acompañado al imperialismo colonial y poscolonial. Según es definida por Marta Savigliano (1995), consiste en un sistema de representación del otro (percibido este como un *locus* de identidad) que ha mercantilizado a los colonizados para así ajustarlos al consumismo imperial.

1.2.- Hipótesis, objetivos y metodología de esta investigación

Este estudio pretende ofrecer una visión panorámica de la reciente evolución de la danza oriental con el fin de contribuir a su investigación y también a la de la danza en general. Para ello hemos empleado un enfoque historicista con el que complementar la especificidad temática o el carácter localista de los actuales estudios académicos en este campo. Los continuos cambios experimentados por la danza oriental, así como las restricciones impuestas a su práctica, han estado sujetos a los movimientos de fuerzas ideológicas, políticas y económicas; por tanto, como cualquier expresión cultural o artística, este estilo consigue mostrar y, al mismo tiempo, construir la sociedad donde es producida. En este sentido resultan esclarecedores los planteamientos de Adrienne Kaeppler (1972) para quien la danza, en general, consiste en un sistema de movimiento estructurado que resulta del uso creativo del cuerpo humano en unas coordenadas espacio-temporales determinadas y en una cultura o subcultura específica. Ahora bien, al cuestionarnos algunas de las historias que sobre la danza oriental circulan en la actualidad, generalmente admitidas gracias a su divulgación en los medios de comunicación, la primera pregunta que nos planteamos afectaba al carácter distintivo de esta danza: ¿es “oriental” la danza oriental? De ahí que el hecho de considerar el alcance de los modelos culturales impuestos tanto por el imperialismo europeo como por la globalización nos llevara a formular la siguiente hipótesis: el estilo conocido actualmente como danza oriental aparece entre la *Belle Époque* y el periodo de entreguerras, cuando se produce la metamorfosis de las formas tradicionales de danza profesional en el área islámica, y sería impulsado por el desarrollo de la cultura de masas y sus nuevas formas de vinculación social. Por tanto, su feminizada versión,

desarrollada en el marco del cabaret, es entendida como un estilo autónomo y supranacional, fruto de la cultura urbana moderna, que surge y crece paralelamente a los procesos de emancipación femenina.

Desde los comienzos, el propósito que ha vertebrado nuestra investigación ha sido analizar la dimensión cultural alcanzada por la danza oriental desde una perspectiva historicista que contemplara tanto su condición transnacional como su carácter híbrido; un proceso en el que la bailarina de danza oriental ha llegado a convertirse en un icono erótico de la cultura global. De ahí que nos hayamos planteado conectar su estudio con los procesos socioculturales y político-económicos de las complejas sociedades coloniales, metropolitanas y globales en las que se ha desarrollado la danza oriental. Dado que es considerada un modelo de multiplicidades, que va más allá de la dicotomía Oriente y Occidente, ortodoxia y heterodoxia, se ha intentado superar los límites que han ayudado a definir las culturas como entes cerrados, sujetos a cambios internos y distintivos. No obstante, hemos recurrido a la convencional división Oriente-Occidente como herramienta conceptual, ya que nos ha ayudado a distinguir los diversos estilos y discursos desarrollados dentro y fuera de los ámbitos de influencia islámica, si bien considerando la argumentación de Edward Said (1991)³⁰ en torno a la arbitrariedad del concepto Oriente. Según este autor, es evidente que la idea de civilización moderna solo cobra sentido si se considera incivilizado al otro, lo cual ha supuesto todo un sistema de categorización basada en dicotomías simbólicas de diferenciación social en las que se ha sustentado la identidad occidental.

Por otra parte, un segundo objetivo ha sido evaluar la aportación de la danza oriental a la construcción de una sexualidad hedónica femenina y de un lenguaje

³⁰ Edward Said (1991) recurrió a las etnografías como instrumento para la crítica de la cultura occidental y para cuestionar la noción de Oriente en tanto que no es una realidad empírica de la naturaleza, ya que engloba diversos pueblos con vida, historia y costumbres diferentes. Así, el concepto Oriente no es sino un discurso producido por la cultura material europea que, desde la Antigüedad, le ha ayudado a definirse por experiencia de contraste, al representar la imagen del otro.

kinésico del erotismo en Occidente –hoy todavía vigentes. Como en otros estilos de danza, símbolos y formas expresados mediante el vestuario, los códigos cinéticos, la música y los contextos donde es practicada revelan y sostienen valores y jerarquías en torno a la representación simbólica y a la exposición pública del cuerpo, propios de las sociedades en las que se ha desarrollado. En este sentido, diversas autoras (Hanna, 1988; Desmond, 1999; Magrini, 2003) coinciden en señalar que los diferentes estilos de danza, como expresiones artísticas y culturales cuya herramienta expresiva es el cuerpo humano, tienden a mostrar la evolución de los discursos eróticos y sexuales, que definen y articulan los roles de género y las relaciones intersexuales de una sociedad determinada. Si además tenemos en cuenta que el cuerpo es considerado un instrumento de placer, como subraya Judith Lynne Hanna (1988), entendemos que el estudio del fenómeno cultural que ha supuesto la difusión internacional de la danza oriental puede ser especialmente significativo para tratar estas cuestiones. Las transformaciones experimentadas por las expresiones de danza profesional del POM durante el periodo analizado, inscritas en el cuerpo de la bailarina oriental, nos han permitido constatar la coexistencia de diferentes discursos en torno al placer y al deseo, así como la tendencia unificadora global. Por tanto, este análisis persigue incitar a la reflexión en torno a la progresiva imposición transnacional del aparato cultural occidental, de sus construcciones de género y de sus modelos de representación corporal entre poblaciones cada vez más plurales.

Esta coyuntura, además, nos ha conducido a plantear un tercer objetivo: poner de relieve la doble marginación de este estilo de danza en aquellos países donde se ha desarrollado, puesto que a la persistencia de la recurrente condena religiosa (especialmente, en ámbitos islámicos) habría que sumar los prejuicios propios del puritanismo secular burgués en torno al cuerpo y la sexualidad. Con ello nos

distanciamos de la opinión mantenida por numerosas practicantes de este estilo de danza según la cual la cultura oriental no alcanza a reconocer esta forma artística. En todo caso conviene recordar que, como indica Karayanni (2005), el concepto de arte es una noción romántica impuesta, esto es, una aportación eurocéntrica. La danza oriental se ha visto afectada por la objeción a considerar los géneros burlesco y erótico como disciplinas artísticas, lo que pone igualmente de relieve la progresiva homogenización cultural, ya que en la tradición islámica estas expresiones han sido perfectamente admitidas siempre y cuando acontezcan en los contextos considerados apropiados, y solamente han sido censuradas desde posturas ultraortodoxas. A pesar de la popularidad de su práctica, ser representación del cuerpo sexualizado le ha supuesto la exclusión de los espacios de la alta cultura y el confinamiento al ámbito de la cultura popular. Estas limitaciones han contribuido a una estigmatización, que en algunos casos es equiparable a la del *striptease*.

Tanto el carácter misceláneo y la diversidad estilística de su práctica en la actualidad (expresión popular, representación profesional, ejercicio físico, método terapéutico o mero entretenimiento) como la falta de consenso respecto a su denominación nos ha llevado a acotar el objeto de nuestra investigación, a centrarnos fundamentalmente en su práctica profesional, diferenciada de las danzas populares y folklóricas. Asimismo, hemos sistematizado su estudio calificando la danza oriental de tradicional, moderna y contemporánea con arreglo a las significativas diferencias estilísticas que definen cada una de las tres etapas en que hemos dividido este análisis. En primer lugar, emplearemos los términos danza oriental tradicional o autóctona y danza profesional otomana para referirnos a las formas de danza interpretadas por bailarines y bailarinas contratados, tanto en círculos cortesanos como en celebraciones populares, con anterioridad a la etapa colonial. En estas formas de danza se aglutinan las

tres grandes tradiciones musicales del Imperio Otomano: árabe, turca y persa³¹. No obstante, al referirnos a la danza oriental tradicional incluimos no solo los estilos profesionales, sino también su práctica *amateur*, dotando a este término de un sentido más amplio. En segundo lugar, las expresiones danza oriental moderna o cabaret oriental serán utilizadas para definir el estilo femenino aparecido tras la incursión imperial europea. Un estilo vinculado al desarrollo de las industrias autóctonas del ocio nocturno, así como a los procesos de independencia y de construcción nacional, y el más generalizado en la actualidad. Por último, con el término danza oriental contemporánea o posmoderna³² nos referimos al conjunto de subestilos difundidos globalmente desde finales de la década de los ochenta. Con esta división hemos querido establecer una línea cronológica que nos permita señalar la significación y función social de la danza oriental en cada una de estas etapas. En cierta medida, esta periodización se corresponde con la triada establecida por Fredric Jameson (1991) para analizar la evolución de la cultura capitalista. De acuerdo con Jameson existen tres fases que, correspondiéndose con el desarrollo tecnológico y financiero del capitalismo (mercantil, imperialista y multinacional), suponen una expansión dialéctica y ofrecen tres sistemas diferenciados de representación estética: el realismo (elaborado manual y

³¹ Ante la necesidad de encontrar un vocablo que definiera en castellano la danza profesional desarrollada en áreas de influencia islámica en periodos precoloniales hemos recurrido a las expresiones danza oriental tradicional y danza profesional otomana. Particularmente, la expresión danza profesional otomana la hemos escogido con la intención de diferenciar la danza profesional de las danzas sociales y de carácter amateur, apartándonos así de otros intentos anteriores de designarla. En este sentido, Jane C. Sugarman (2003:87-118) denomina la danza del periodo otomano *solo dance* ('danza solista') para distinguirla tanto de las danzas tradicionales de carácter comunal, bailadas habitualmente formando una línea de participantes entrelazados, como de la posterior danza del vientre o cabaret. Por su parte, Anthony Shay (2005:102-104) incluye en el término *solo improvised dance* ('danza solista improvisada') la matriz de danzas profesionales y amateur representadas originalmente en el Magreb, en Próximo Oriente y en Asia Central.

³² El calificativo posmoderno es utilizado en el sentido en que es definido por Fredric Jameson (1991:21): un sistema cultural que se remonta a la década de los cincuenta y principios de los sesenta, y que presenta una ruptura respecto a la Modernidad. Entre sus rasgos constitutivos se encuentran la cultura de la imagen y del simulacro, el debilitamiento de la historicidad, la intensidad emocional y el empleo de nuevas tecnologías. Si además se tiene en cuenta la multiplicidad y fragmentación de su producción estética, podría determinarse que su pauta cultural dominante es la heterogeneidad.

artesanalmente), el modernismo (ligado a la producción mecánica) y el posmodernismo (caracterizado más por la reproducción que por la producción)³³.

Según nuestra catalogación, la danza oriental moderna es un claro ejemplo de adaptación de las expresiones culturales tradicionales a las nuevas funciones simbólicas demandadas socialmente. Convertida en una expresión feminizada y erotizada, de acuerdo con los cánones eurocéntricos, su popularización internacional ha estado vinculada a la progresiva mercantilización de la sexualidad en las sociedades capitalistas. A lo largo del siglo XX la expresión de la sexualidad ha alcanzado una dimensión espectacular al pasar de los círculos privados al espacio público y establecerse como esencial a la dinámica de la identidad individual, como valor comercial o como signo de prestigio social. A pesar del rechazo por parte de sus practicantes occidentales a aludir a su asociación con los llamados géneros ínfimos, es posible encontrar características comunes en el desarrollo de la danza oriental moderna y del cabaret y sus números de *striptease*. En sus inicios el cabaret aparecería como un espacio liminar³⁴ de producción contracultural, contribuyendo en gran medida a la resignificación de la sexualidad. Las danzas eróticas femeninas, inicialmente inspiradas en el “otro” colonizado (árabe, africano, latino, etc.), permitieron la representación de una sexualidad hedónica que, si bien fue concebida fundamentalmente para el deleite masculino, también perseguía la reapropiación del cuerpo por parte de las mujeres y la afirmación de la reprimida sexualidad femenina. La contenida sensualidad y el glamour

³³ Para formular esta teoría, Jameson (1991:79) recurre a la clasificación establecida por Ernest Mandel, en *The Late Capitalism* con arreglo a tres rupturas cualitativas en la evolución de la mecanización dentro del mismo sistema capitalista. Estas escisiones estarían marcadas por la introducción de los motores de vapor a mediados del siglo XIX (*steam*), los motores eléctricos y de combustión hacia finales del XIX (*diesel*) y los ingenios electrónicos y nucleares en la segunda mitad del siglo XX (*digital*).

³⁴ El concepto de liminalidad fue desarrollado en la antropología cultural y en las ciencias sociales por autores como Arnold van Gennep o Victor Turner, entre otros. Aplicada inicialmente a los ritos de paso, la experiencia de liminalidad define una fase intermedia, un estado de apertura y ambigüedad, de un espacio tiempo tripartito en una celebración ritual. Al mismo tiempo, también está vinculada a un sentimiento de unidad social, el concepto de *comunitas* (‘comunidad no estructurada, no jerarquizada’) (Turner, 1988 [1969]).

otorgado a la danza oriental consiguieron que se convirtiera en un instrumento de representación de la identidad sexual femenina en las metrópolis occidentales. Por tanto, analizar los cambios que desde entonces ha experimentado la figura de la bailarina oriental nos permitirá ejemplificar la restauración de imperecederos iconos eróticos, que pese a estar condicionados por el carácter efímero de las tendencias, se mantienen vigentes en la actualidad. Diversas figuras, desde la odalisca otomana a la cortesana romántica, pasando por las divas del cabaret o del cine, hasta llegar a las actuales estrellas del pop, encarnan en realidad un mismo arquetipo. Ciertamente, tal y como apunta Antonia Cabanilles:

En certa mesura, es podria dir que el mite eròtic que representa Marilyn Monroe és el correlat burgès d'un altre mite eròtic molt potent, però molt poc perillós per a l'home: l'odalisca, l'esclava blanca concubina de l'harem turc" (2009:36).

Mientras todos estos modelos eróticos entre los que incluimos la bailarina oriental habrían sido tradicionalmente asociados a grupos marginales o a posicionamientos contraculturales, actualmente han sido absorbidos y resignificados por la cultura dominante. En consecuencia, tanto la danza oriental como las danzas eróticas del cabaret han resurgido como normalizados productos culturales.

El análisis de los diferentes modelos de representación corporal que han imperado en las distintas etapas de la danza oriental nos permitirá observar la gradual inversión del modelo hegemónico burgués de feminidad. En las sexualizadas sociedades contemporáneas el arquetipo de la cortesana, un ideal más cercano a la mujer visible y activa que a la ferviente madre, guardiana del hogar, se ha ido imponiendo. De hecho, la progresiva adopción de aspectos estéticos de este icono erótico ha sido promovida por la industria de la moda y la cosmética (Adorno & Horkheimer, 2001; Gundle, 2008). Esta evolución nos ha llevado a considerar la reciente expansión internacional de la danza oriental como parte de este proceso de mercantilización de la sexualidad, pues ha

pasado de ámbitos marginales (exhibiciones en restaurantes, cabarets y clubes nocturnos, y enseñanza en la esfera doméstica) a ser institucionalizada (espectáculo turístico, clases y exhibiciones en escuelas de danza, ayuntamientos y universidades). Aún así, su ejercicio profesional se ha mantenido invariablemente vinculado a ambientes no formales y a actividades lúdicas o didácticas.

Respecto a la metodología de este estudio cabe señalar que, desde una perspectiva semiótica, la diversidad de la danza oriental contemporánea exige contemplar la transformación de esta expresión cultural a través de sus diferentes usos y apropiaciones sociales, puesto que al pasar de un sistema cultural a otro es necesario establecer nuevas relaciones sociales y simbólicas. Para abordar estas cuestiones hemos considerado la aportación de los estudios críticos en la investigación sobre la danza, sobre todo porque en el caso de las danzas no-occidentales permite superar el mero acercamiento antropológico. En la actualidad, algunos investigadores de la danza intentan superar los límites esencialistas para, así, teorizar sobre el carácter abierto e indeterminado de las estructuras. Siguiendo estas tendencias hemos optado por recurrir a un enfoque interdisciplinar que incluye las perspectivas analíticas de los estudios de género, culturales y poscoloniales.

En un primer lugar, considerando la atribución del carácter femenino a la danza oriental, hemos aplicado preferentemente la perspectiva analítica del género que entroncada con la crítica feminista ha contribuido a cuestionar la definición de la categoría “universal” de sujeto. Desde la década de los sesenta se ha recurrido al concepto de género que, siendo entendido como una construcción cultural sobre los cuerpos sexuados, ha resultado una herramienta eficaz para redefinir los procesos de subjetivación. Recientemente, la crítica posestructuralista en el feminismo académico (citamos como ejemplo a Teresa de Laurentis, Gayle Rubin, Rossi Braidotti, Donna

Haraway, Gloria Anzaldúa, bell hooks o Judith Butler) con sus intentos de superar las nociones jerárquicas de subjetividad y género ha mostrado la intersección con otros ejes de exclusión (grupo étnico, clase social, edad, nacionalidad u orientación sexual) y ha posibilitado la reelaboración de nuevas identidades. Como hemos señalado, el sistema sexo-género ha adquirido particular significación en la investigación relativa a la danza, donde los cuerpos de bailarinas y bailarines son interpretados como signos en los que se plasman las fuerzas sociales y jerarquías concernientes a la representación corporal (Hanna, 1988; Desmond, 1999; Magrini, 2003). Por añadidura, merece especial consideración en este estudio la teoría de la performatividad del género (Butler, 1990 y 1993), por su contribución a esclarecer los procesos de naturalización de identidades corporales normativas a través de la reiteración de patrones, ya que nos ha permitido interpretar la particular representación de género de los bailarines y bailarinas profesionales durante el periodo otomano. Asimismo, el concepto de tecnología del género, desarrollado por Teresa de Lauretis (2000), ha sido empleado para analizar las nuevas funciones que socialmente desempeña la danza oriental contemporánea y su papel en los procesos de subjetivación de las mujeres, como herramienta expresiva y de autoafirmación en las sociedades globales.

De forma análoga, los estudios poscoloniales (con autores tales como Edward Said, Homi K. Bhabha o Gayatri Spivak) han señalado la reducción de la multiplicidad discursiva a modelos hegemónicos eurocéntricos, así como la complejidad de la globalización y de las sociedades poscoloniales en las que la pretendida correspondencia entre fronteras nacionales y culturales ha desaparecido. Su aplicación en este estudio nos ha permitido interpretar los procesos que ha atravesado el ejercicio profesional de la danza oriental en Próximo Oriente y Magreb. El proyecto cultural del imperialismo europeo supuso el rechazo de ciertas tradiciones oriundas como la danza

oriental; sin embargo, durante los procesos de independencia la occidentalizada versión del cabaret consiguió incorporar las nociones de identidad nacional y autenticidad entre sectores liberales y seculares de la población autóctona. Particularmente, el concepto de Homi K. Bhabha *mimicry* ('mímesis') ha sido utilizado para analizar los procesos de occidentalización de la danza oriental tradicional y la práctica del autoexotismo en la construcción del estilo moderno de cabaret. Por otra parte, pese a su popularidad cabe señalar que la danza oriental no ha conseguido la emancipación de las producciones poscoloniales en otros campos artísticos, como la literatura³⁵ o la música³⁶, que han llegado a ser reconocidas por sus rasgos distintivos. Esta circunstancia pone de manifiesto la pervivencia tanto de los prejuicios tradicionales como de los cánones eurocéntricos modernos en la valoración de esta danza. Para abordar esta cuestión hemos considerado la aportación que, según esgrime Gayatri Spivak (1998), suponen los estudios subalternos con respecto a la historiografía humanista tradicional. Este enfoque analiza el cambio generado por la invasión colonial desde la perspectiva de los insurgentes, de los subalternos, en lugar de desde la gran narrativa democrática-capitalista. Aplicar la noción de subalterno a la danza oriental nos ha permitido interpretar las transformaciones generadas en su ejercicio profesional, en cuanto a estilos y formas, intérpretes, espectadores y espacios, y no solamente como una transición hacia modelos occidentalizados, sino también como una confrontación jerarquizada de sistemas simbólicos que necesitaría ser revertida. En este sentido, la

³⁵ Sobre literatura poscolonial véase el artículo «El imperio contrascribe: introducción a la teoría y la práctica del poscolonialismo» de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (1998).

³⁶ En cuanto a las prácticas musicales, Habib Hassan Touma (1998) señala la falta de atención a las expresiones culturales árabes en los estudios musicales actuales, ya que son consideradas marginales frente a la opción europea integral y la búsqueda de "intereses modernos", aparentemente obvios e ineludibles. En la producción musical esta circunstancia ha quedado reflejada en el dominio de instrumentos y sistemas de notación europeos por parte de las nuevas orquestas árabes; cuyo rechazo a asumir las características de la música árabe es definido por Touma como "la colonización ideológica de la modernidad". Aun así, según indica Frédéric Lagrange (1997), a lo largo del periodo colonial y coincidiendo con la emergencia de los discursos nacionales en países del Magreb y Oriente Próximo, la tradición musical culta o clásica llegó a ser reconocida, considerando las tradiciones musicales turca, árabe y persa.

disociación propia de la tradición occidental entre razón y emoción, entre mente y cuerpo, que ha llevado a concebir la danza como una disciplina femenina, ha determinado también que solo pueda alcanzar reconocimiento como forma artística cuando es desexualizada. De esta manera, el componente erótico más explícito de ciertas danzas “étnicas”, como las africanas, la oriental y los bailes latinos (todos ellos términos genéricos que reúnen una miríada de danzas folklóricas y populares), ha conseguido establecerse como un marcador de la diferencia entre el centro y los márgenes, entre lo moderno y lo primitivo. Para abordar esta categorización hemos tenido también en cuenta la actual repercusión de la teoría del carnaval en los estudios poscoloniales y culturales, en la crítica literaria y en el feminismo. Entre los diferentes enfoques académicos que teorizan sobre la noción de grotesco han sido especialmente significativos en este estudio la teoría del carnaval desarrollada por Bajtín 1987 [1941], que desde una perspectiva dialógica consigue mostrar la coexistencia de lenguajes oficial y no-oficial, y la contribución feminista de Mary Russo (1997).

Por último, el desarrollo de los estudios culturales centrados en la cultura popular y de masas ha insistido en el papel de los procesos sociales y en el valor simbólico que subyace en cualquier variedad de práctica cultural, así como en sobrepasar las limitaciones de la jerarquía del Humanismo en la que se ha priorizado el estudio de la cultura elitista. Tal y como plantea Paul Willis (1999), del mismo modo que determinados productos culturales son percibidos tradicionalmente como legítimos, sería conveniente legitimar experiencias y prácticas creativas consideradas no-artísticas, en la medida en que forman parte de la cultura común y son constitutivas de la identidad existencial de las personas. Un tema fundamental para los estudios culturales ha sido el desarrollo de las industrias culturales, el modo en que la creación artística se ha visto reducida a la categoría de mercancía. Este asunto ha constituido el centro de la crítica

social de diversas corrientes como el marxismo, la semiótica o la sociología; entre ellas, la aportación de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt (representada por autores como Theodor W. Adorno o Max Horkheimer) ha sido especialmente relevante en esta tesis, sobre todo, a la hora de analizar la primacía de los discursos populares como legitimadores de la danza oriental. Ampliamente divulgados por los medios de comunicación, estos discursos permanecen arraigados en el imaginario popular contemporáneo, evidenciando el imperialismo cultural de los medios de comunicación de masas. De acuerdo con Theodor W. Adorno (1964), la introducción del capitalismo tardío, financiero e internacionalista ha suscitado estilos y modos de vida cada vez más unificados a través de los valores establecidos tras la II Guerra Mundial, como el “estado de bienestar”, la economía de mercado y la cultura de masas. Al mismo tiempo, la sociedad norteamericana se ha ido consolidando como centro geopolítico y económico que articula un nuevo modelo cultural difundido a través de los medios de comunicación masivos. En este proceso expresiones artísticas y culturales tradicionales, como la danza profesional otomana, han sido substancialmente alteradas para poder adaptarse a las industrias culturales. Así, a pesar de esta aparente diversificación, la danza oriental contemporánea se muestra cada vez más homogenizada de acuerdo con los criterios y las exigencias de un mercado cultural cada vez más globalizado. De acuerdo con estas premisas, en esta tesis ha resultado muy productiva la perspectiva de los estudios críticos, sobre todo, considerando que, según su planteamiento, la cultura mercantilizada, convertida en ideología, ha pasado a sistematizar los principios de la estructuración simbólica en las sociedades postindustriales.

Como ya manifestaran los autores de la Escuela de Frankfurt, la alternativa actual de códigos de conducta, sistemas de valores, estéticos, simbólicos y de creencias ha conseguido desarticular la tradicional categorización social en clases sociales para

establecer una nueva estratificación social cada vez más polarizada entre las élites de poder y las masas. Asimismo, el conocimiento de la realidad se ha visto homogenizado por un aprendizaje cada vez más institucionalizado y por la cultura mercantil, con sus industrias culturales dirigidas al tiempo de ocio y al entretenimiento popular. Mediante la simplificación, el eclecticismo y el pastiche de los contenidos intelectuales y culturales, estos medios proporcionan una interpretación distorsionada del pasado histórico y, además, convierten ciertas posiciones contraculturales en una variante ideológica del mercado cultural imperante. De ahí que, según señalaran Adorno y Horkheimer (2001 [1969]), el desarrollo de la cultura de masas haya entrañado un proceso de alienación y la consolidación de patrones de normalidad colectiva, puesto que, a pesar de la democratización cultural que ha supuesto su desarrollo, se ha apoyado en la carencia de los componentes de crítica y análisis. Al mismo tiempo que la experiencia creativa ha sido reducida a la categoría económica de mercancía en el mundo contemporáneo, la escenificación y la exposición se han distinguido como procesos legitimadores de las expresiones artísticas; de esta manera, amparadas por una sentimental noción de arte conseguirían superar su mera condición de productos culturales de la industria del ocio global³⁷. Esta aspiración nos ha conducido a plantear la danza oriental contemporánea en términos de *hiperrealidad* entendiendo que en las sociedades tardocapitalistas lo original, potenciado por el consumismo, ha sido sustituido por la imitación, por lo artificial. Este concepto desarrollado por Jean Baudrillard (1978) nos ha ayudado, particularmente, a interpretar la resignificación que ha acompañado a la expansión transnacional de la danza oriental.

³⁷ Con respecto al hecho de elevar el proceso creativo a la condición de arte, como observa Pierre Bourdieu 1988[1980]), podría afirmarse que en la austera moralidad judeocristiana ha sido un argumento válido para justificar la existencia de profesiones no productivas destinadas al entretenimiento, al ocio y al placer. Si bien en un principio, la noción de arte estuvo monopolizada por las clases altas, la democratización social moderna habría permitido su diseminación entre otras clases sociales, bien entre grupos que han adquirido capital cultural o, de manera más generalizada, en señaladas ocasiones para conmemorar un acto o con motivo de una celebración social.

Todas estas disciplinas se complementan en esta tesis que bien podría definirse como una historia cultural, monográfica, de la danza oriental. Sin embargo, la intención de captar aspectos sociales considerados ahistóricos, como la sexualidad, el erotismo o las relaciones intersexuales, la acercaría igualmente al análisis genealógico (Nietzsche, 1990 [1887]; Foucault, 1979[1971]). Según es reformulada por Michel Foucault (1979 [1971]), la noción nietzscheana de genealogía (Nietzsche, 1990 [1887]) consiste en un método analítico complementario a la historia que se ocupa de lo singular, de percibir lo que no tiene historia, esto es, los sentimientos, la sexualidad, el amor, la conciencia o los instintos. Se trata de un conocimiento que se aleja del rigor de la metodología científica en la que la búsqueda del origen sería esencial, en cuanto que supone acceder a una verdad suprahistórica. De ahí que la aproximación historicista e interdisciplinar de las genealogías, generalmente de carácter no lineal, presente la historia más como un producto del devenir que como una continuidad, considerando los hechos en el marco de las relaciones de poder. Aun así, en esta tesis hemos optado por emplear una cronología lineal, ya que nos ha permitido, más allá de detectar líneas de continuidad, observar el cruce y desdoblamiento de las distintas tradiciones en las que la práctica de la danza oriental se ha instaurado. Es evidente que la multiculturalidad atraviesa la práctica de la danza oriental y que ésta requiere un análisis intercultural por lo que, ante su dispersión y mutabilidad, la presentación diacrónica ha funcionado como una eficaz herramienta narrativa.

Al mismo tiempo, hemos concebido esta investigación como un trabajo de síntesis que nos permita, a través del análisis de los diferentes argumentos con los que se ha sostenido la práctica de la danza oriental, por una parte, y de las recientes investigaciones académicas en este campo, por otra, aportar una nueva perspectiva que contribuya a superar la preeminencia de los primeros. Los postulados de estos discursos,

ampliamente divulgados por los medios de comunicación, permanecen arraigados en el imaginario popular contemporáneo, presentándose como lectura preferente de la ideología dominante³⁸. De hecho, la danza oriental se muestra en estos medios en su versión de danza exclusivamente femenina y erotizada, de acuerdo con la mirada masculina burguesa, si bien supuestamente vinculada con ancestrales ritos de fertilidad. Este estereotipo de las danzas orientales silencia tanto la danza oriental masculina como la función social carnavalesca e irreverente de las formas tradicionales. De esta forma, la gran variedad de manifestaciones seculares propias de las teocráticas sociedades de Próximo Oriente, así como las que representan el Islam más popular y heterodoxo han resultado sesgadas por la mirada androcéntrica y etnocéntrica occidental. Por tanto, entendemos que la actual investigación académica en este campo consigue ofrecer una lectura resistente³⁹ con la que, además de rebatir la simplificada visión sostenida desde los discursos populares, se reivindica la significación de la danza oriental como expresión de la cultura popular contemporánea.

Ante la escasez de fuentes historiográficas en el estudio de la danza oriental ha sido necesario recurrir a fuentes secundarias (literatura temática) y no tradicionales, como documentos audiovisuales (reportajes documentales y películas cinematográficas), textos literarios y artículos de actualidad en prensa, que con frecuencia han sido los únicos soportes viables para evidenciar y documentar su práctica. Por una parte, y sobre todo, al tratar los estilos históricos de danza oriental hemos aplicado una metodología historiográfica basada en el análisis e interpretación de textos críticos en los que, entre otros temas, se plantean lecturas alternativas al estudio

³⁸ La teoría de las lecturas preferentes fue introducida por el sociólogo Stuart Hall 2004 [1973] (Escuela de Birmingham) en el campo de los estudios culturales en 1973 para referirse a la formulación de significados sobre las expresiones culturales que privilegian la ideología dominante la cual está, actualmente, asistida por los medios de comunicación.

³⁹ La noción lectura resistente, de acuerdo con John Fiske 2011 [1987] complementa la de lectura preferente de Stuart Hall, pues permite mostrar la polisemia textual que, en relación con la ideología dominante, ofrece sentidos culturales particulares o de resistencia.

de los escritos y pinturas orientalistas (Shay, 2002; Lewis, 1999[2005]; Kassatly Bagnole, 2005). El uso de ficciones o de imágenes no implica necesariamente la falsedad de sus descripciones, ya que aportan una visión de la realidad social propia de la época. Como señala Geertz (2005), las obras literarias, aunque son admitidas como artificio erudito, tan solo suponen una amenaza superficial a la condición de objetividad que persigue la investigación antropológica. Así, por ejemplo, pese a haber sido rehusadas como fuente, las expresiones culturales orientalistas reproducen las aspiraciones y deseos de la sociedad occidental respecto a la sexualidad y el erotismo. Por otra parte, teniendo en cuenta la considerable movilidad social y transferencia cultural durante el periodo estudiado, el análisis comparatista de diferentes formas de danza profesional, tanto formal como marginal, en las tradiciones oriental y occidental ha sido un recurso fundamental para contemplar este estudio. Para ello ha sido necesario considerar no solo las confrontaciones entre los dos principales sistemas de pensamiento que atraviesan su práctica, sino también las divergencias encontradas en cada uno de ellos. Así pues, hemos optado por ponderar los estilos ajenos a la cultura occidental hegemónica con el propósito de mostrar de manera desjerarquizada la complejidad de la danza oriental. El método etnológico ha sido una herramienta fundamental para elaborar una investigación interpretativa más dinámica, sobre todo, al abordar el último capítulo dedicado a la danza oriental contemporánea en el que, además del estudio comparado, nos hemos servido de la observación participativa⁴⁰. De ahí que hayamos podido constatar cómo las experiencias mostradas en los estudios sociológicos y antropológicos más sistematizados que hemos consultado se repiten, evidenciando la percepción globalizada que actualmente sostiene la danza oriental.

⁴⁰ Asimismo, numerosas conversaciones compartidas con alumnas, compañeras, profesoras (también algunos varones), músicos y miembros del público, llevadas a cabo tanto durante mi etapa profesional como bailarina (desarrollada en España y Grecia) como a lo largo de esta investigación, nos han permitido recoger considerable información exploratoria sobre el fenómeno cultural analizado.

CAPÍTULO 2.- DE LA DANZA PROFESIONAL OTOMANA A LA DANZA DEL VIENTRE MODERNA

...salió Malika, Tenía barba de algunos días y un magnífico bigote que caía sobre sus labios en los cuales el rojo vivo había sido mal puesto. Malika llevaba un caftán pasado de moda y un cinturón trenzado de hilo de oro, se veía perfectamente que su pecho estaba hecho con trapos mal colocados. Bailaba con la música de Farid El Atrach.

Tahar ben Jelloun
El niño de arena (1988: 82)

Desde finales del siglo XIX, la emergencia de la danza del vientre¹ como un estilo individualizado, erotizado y exclusivamente femenino en el marco del cabaret moderno supuso un distanciamiento respecto a los estilos de danza profesional característicos de numerosos territorios del área de influencia islámica (Magreb, Próximo Oriente y Asia Central). El objetivo de este capítulo es analizar esta transformación, derivada de la ocupación colonial europea y de la imposición de su aparato cultural, así como contrastar la influencia que, a su vez, estos estilos autóctonos tuvieron en la evolución de la danza académica y profesional de las metrópolis occidentales. La asociación de ambas tradiciones nos revela no solo divergencias, sino también ciertas analogías como la asociación mujer-sexualidad y la división de esferas pública-masculina y privada-femenina, si bien el modo de gestionarlas ha sido distinto. Por tanto, en este capítulo se entrecruzan diferentes creencias, actitudes y enfoques que han determinado el papel social de la danza, el uso del cuerpo en espacios públicos y la

¹ A lo largo de este capítulo utilizamos el término *danza del vientre*, además del de *danza oriental*, ya que se ajusta a la denominación más generalizada durante el periodo colonial; concretamente, de acuerdo con Nieuwkerk (1995), la danza local comenzó a denominarse *danza del vientre* en Egipto a principios del XX.

noción de erotismo en ambas culturas. Para desarrollar estas ideas nos hemos centrado en la evolución de la cultura urbana durante el periodo comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX.

En las grandes capitales económicas y financieras, la búsqueda de una identidad diferenciada por parte de las nacientes clases urbanas tuvo como resultado la aparición de nuevas formas de expresión cultural. La ruptura con la tradición estuvo estrechamente relacionada con el proceso de modernización y el crecimiento económico y tecnológico que supuso el desarrollo del capitalismo durante la segunda mitad del siglo XIX, que confirió liderazgo social a las clases medias y contribuyó al desarrollo de las ciudades como centros del mercado laboral y cultural en las economías capitalistas. Las migraciones masivas a estos mercados laborales y financieros generaron sociedades cosmopolitas con nuevas necesidades socioculturales, que se plasmarían en los nuevos modelos de planificación urbana y en la emergente cultura comercial. Al mismo tiempo, la expansión colonial europea supuso la introducción transnacional de las políticas capitalistas en los territorios ocupados. Esta radical transformación de las estructuras socioeconómicas ha sido, generalmente, valorada en términos de progreso de la civilización humana; aun así, el sistema capitalista ha mantenido las formas precedentes de representación social, vinculadas al imaginario cristiano². En consecuencia, su sistema social basado en divisiones jerárquicas y dicotómicas (como los binomios producción-reproducción, público-privado y masculino-femenino) ha pivotado alrededor del modelo de familia nuclear burguesa con la figura central del varón blanco.

² Como indica Silvia Tubert (1999), los modelos de las sociedades mediterráneas cristianas, androcéntricas y patriarcales, se habrían extendido al resto de culturas europeas preservando el imaginario religioso hegemónico consolidado a finales del siglo XVI. A pesar de existir ciertas diferencias dogmáticas entre los cultos protestantes y católicos, ambas sociedades han estructurado la organización simbólica de todos los aspectos de la vida social en torno a la división jerárquica entre masculinidad y femineidad. Desde una perspectiva psicoanalítica, Tubert señala la importancia de considerar el sistema de género en la investigación social, pues además de ser una expresión cultural compone el posicionamiento físico del sujeto individual que se materializa en la representación corporal.

Por otra parte, además de su resonancia como centros financieros, las grandes ciudades comenzaban a destacar como atracciones turísticas gracias a sus servicios urbanos y culturales, puesto que allí acontecían las tendencias modernas en el arte y en la moda, y el aumento de la tolerancia social y sexual. Las ciudades ofrecían un amplia gama de amenidades culturales que, de acuerdo con Walkowitz, “promoted visual cultures where women predominated both as spectacles and increasingly as spectators” (2003:338)³. Para esta autora, los teatros de cabaret y de variedades fueron componentes de esta evolución social:

entailed the social mapping of groups inside and outside the metropolis and the nation. This process confirmed some existing hierarchies, but it disrupted others, altering the social and sexual spaces of the city and challenging Victorian constructions of corporeality that were central ideas of nation, gender, sexuality and class (Walkowitz, 2003:339).

Estos modernos espacios de ocio urbano –entre los que destacamos el cabaret– permitían expresar la secularización y la democratización social crecientes, alterando los patrones morales hegemónicos de las dos tradiciones (cristiana e islámica) analizadas en este trabajo (cristiana e islámica), ambas monoteístas y androcéntricas. Para ayudarnos a comprender la dimensión cultural del cabaret moderno hemos recurrido a la noción bajtiniana de cronotopo (Bajtín, 1981), pues el cabaret podría ser concebido como un cronotopo artístico, cuyo motivo es la disidencia con la que los nuevos pobladores urbanos desafiaban la tradición. Si bien también participa del cronotopo folclórico, ya que introduce lo fantástico sin exceder los límites de la realidad, esto es, las representaciones de cabaret se apoyan en las posibilidades que la vida real ofrece con la finalidad de revertir las jerarquías sociales. En consecuencia, el cabaret aparece en la sociedad urbana moderna reemplazando formas tradicionales de

³ El papel simbólico de la mujer en la cultura urbana moderna lo analizaremos, extensamente, en el siguiente capítulo.

entretenimiento propias del mundo rural. El fenómeno sociocultural del cabaret, tal y como señala Gastón Alzate (2002) en su estudio acerca de las artes escénicas mexicanas, tuvo un alcance global; por tanto, sus espectáculos mantenían un carácter híbrido y transcultural contribuyendo, así, a construir un nuevo imaginario urbano que se adecuaba a la heterogénea población urbana. Según Alzate, las nuevas identidades metropolitanas buscaban resignificar la categorización de las diversas etnias y de las emergentes clases sociales urbanas para lo que encontraron, en el marco del cabaret, un espacio donde manifestar los diversos orígenes de los nuevos pobladores urbanos. Conjuntamente, el cabaret llegó a representar la búsqueda de una libertad sexual que, personificada por sus bailarinas, desafiaba la estricta moral de la época victoriana a través de los diferentes estilos de danza femenina desarrollados en él.

Si bien en sus inicios los cabarets destacaban por admitir un amplio surtido de influencias culturales resultantes del cosmopolitismo metropolitano, su situación geográfica, el tipo de programa ofertado y la clase social que atraían marcaron significantes diferencias entre los distintos tipos de local. Entre ellos podemos distinguir: los casinos, ateneos y clubes sociales, los cuales, además de ofrecer entretenimiento, se distinguían como centros culturales y sociales; cafés-concierto, vodeviles, cabarets, *halls* e, incluso, cruceros que generalmente incluían cena (o consumo de bebidas) y espectáculo en sus programas; y, posteriormente, los más elaborados *music halls*, teatros de variedades y salas de fiesta. De acuerdo con las tendencias marcadas por las grandes metrópolis occidentales, los estilos que se priorizaban en estos locales eran la sátira política o *agiprop* (estilo popularizado en los cabarets de Berlín y Moscú), las vanguardias artísticas en el *cabaret artistique* (como *Le Chat Noir* en París, *Cabaret Voltaire* en Zurich) o los espectáculos eróticos que se difundieron, especialmente, a partir de la década de los treinta coincidiendo con el

desarrollo del *burlesque* americano (Jelavich, 1996; Schwartz, 1998; Dixon Gottschild, 2002; Carter, 2005;).

Para analizar el desarrollo de la danza del vientre durante el último periodo colonial hemos dividido este capítulo en dos secciones centradas en las capitales de Próximo Oriente y europeas, respectivamente. En la primera estudiaremos las formas tradicionales de la danza profesional otomana, las cuales estaban generalmente sujetas a los cánones del Islam ortodoxo respecto a la exposición pública del cuerpo que, además de limitar su práctica a espacios segregados en función del género (aunque con matices, pues los niños varones menores de edad comparten los espacios femeninos), restringe la representación pública del cuerpo femenino a hombres disfrazados de mujer, gitanas y prostitutas. Estos colectivos habrían sido silenciados por el discurso puritano eurocéntrico que presuponía la superioridad occidental y descalificaba, moral y culturalmente, a los pueblos colonizados. De ahí que durante el siglo XIX y principios del XX las formas de danza profesional propias sociedades musulmanas evolucionaran adaptándose a los cánones metropolitanos y a sus nuevos espacios de ocio. De este modo, los segmentos sociales más secularizados como las modernas élites urbanas autóctonas aspiraban a superar restricciones religiosas como la noción islámica de ámbito privado y la invisibilidad de la mujer en esferas públicas. A continuación, en la segunda sección mostraremos cómo, análogamente, el contacto con las expresiones artísticas de los territorios ocupados influenció tanto a la danza académica como a los bailes sociales⁴ de las metrópolis occidentales. El contacto con estas danzas tradicionales, así como el carácter experimental del cabaret en sus inicios permitieron introducir importantes innovaciones en el vocabulario kinésico metropolitano; con ello, se buscaban nuevas formas expresivas con las que superar la afectación y artificiosidad

⁴ En castellano, según la convención seguida por los estudiosos de la danza, se diferencia entre *danza* y *baile* atendiendo a su correspondencia con estilos formales o informales, respectivamente.

atribuidas a la danza académica, así como las restricciones impuestas a la danza, en general, por la moral puritana. La exploración de nuevos lenguajes corporales en la danza profesional occidental favoreció la expresión del cuerpo erotizado y el impulso de la entonces subestimada danza masculina, si bien continuó siendo concebida como una disciplina eminentemente femenina.

2.1.- La transformación de la danza profesional otomana

Tras la ocupación europea, la adaptación de las formas de danza profesional tradicionales a los criterios del nuevo discurso hegemónico supuso cambios no sólo en cuanto a la imagen corporal de los intérpretes (feminizada, erotizada e individualizada) y al carácter del público (genéricamente, mixto), sino también respecto a determinadas danzas que, como hemos podido observar en este estudio, han ido desapareciendo paulatinamente. La innovación que supuso introducir la danza profesional otomana en los escenarios de cabaret implicó la práctica reducción de sus variedades a la danza del vientre, expresión sexuada del cuerpo femenino. Esta exclusividad ha determinado, en gran medida, la inexistencia de un género autóctono reconocido de danza clásica oriental⁵. La feminización de la danza profesional otomana pone de manifiesto la adopción, en entornos urbanos y entre ciertas élites autóctonas, de los modelos heteronormativos europeos modernos en los que la danza era entendida como una disciplina, esencialmente, femenina. En consecuencia, los espectáculos que incluían la danza interpretada por varones pasaron a ser rechazados y calificados de burdos y homoeróticos. En este sentido, Stavros Karayanni subraya:

⁵ En la actualidad, la denominación *danza clásica oriental* es utilizada, ocasionalmente, para definir el icónico estilo de cabaret promovido a mediados del siglo XX en las capitales de Próximo Oriente por las industrias autóctonas del entretenimiento.

...globalizing the “femininity” of this art is disconcerting because it predicates itself in certain romantic notions that have distorted crucial aspects of this dance’s traditions. For example, constructing modern Oriental dance as a female fertility ritual silences the widespread custom of male dancers in the East (2005: 71).

El estudio de esta evolución desde la perspectiva de los estudios de género nos permitirá cuestionar en su práctica actual tanto el esencialismo imperante en los discursos con los que se pretende legitimar la danza oriental como la persistencia de la categorización binaria del sujeto moderno. En este primer apartado se analiza el desarrollo del estilo de cabaret, feminizado e individualizado, en relación con la construcción del sujeto político moderno, pues la conexión de ambos procesos nos ha ayudado a interpretar cómo el género atraviesa la relación Oriente-Occidente. Para ello nos hemos centrado en la escena artística de Constantinopla⁶, teniendo en cuenta su posición hegemónica como capital del Imperio Otomano. Con la intención de exponer las particularidades de la danza oriental tradicional ha sido necesario considerar la superposición de diferentes herencias culturales. Por un lado, las tres grandes tradiciones cortesanas que coexisten en Oriente Próximo: la otomana, la indo-aria (persa y urdu) y la árabe. Por otro lado, el discurso burgués hegemónico adoptado por ciertas élites urbanas locales durante el periodo colonial⁷. Este hecho nos permite observar cómo la danza profesional otomana ha estado condicionada por las restricciones propias de la cultura islámica y también por el prejuicio occidental moderno de no considerar una representación sexualizada como expresión artística. Sin dejar de tener en cuenta

⁶ Constantinopla cambió su nombre oficial a Estambul en 1930.

⁷ El califato otomano sostuvo la custodia de los lugares sagrados de la religión islámica, la Meca y la Medina, desde el siglo XVI hasta 1918, lo que significó el liderazgo gubernamental y administrativo de las élites turcas desde parte del Magreb a la India. Esta demarcación territorial, caracterizada por la coexistencia de diferentes grupos étnicos y lingüísticos, delimita los lugares donde la danza profesional otomana ha sido tradicionalmente representada. Por otra parte, la colonización europea en estas áreas iniciada en el siglo XVIII –básicamente francesa, británica y, posteriormente, rusa– significó una doble ocupación que revela la complejidad cultural de estos territorios, la cual supera las fronteras modernas. Aun así, la modernidad árabe ha tendido a tachar de decadente la cultura otomana, en parte influida por las ideas nacionalistas surgidas durante el colonialismo, desaprobando el centralismo de Estambul en aquel momento.

que la representación de los roles de género propia de las formas tradicionales de danza oriental excede el modelo binario occidental.

Para comenzar a definir las características de estos intérpretes hemos recurrido a las descripciones de la danza profesional otomana que aparecen en los estudios etnomusicales de Metin And (1976) y de Jane C. Sugarman (2003). Según Metin And (1976), los jóvenes bailarines y las bailarinas profesionales son una reconocida institución en Próximo Oriente, distinguiendo entre: por una parte, los muchachos conocidos como *shelluh* o *chettah* en el Norte de África, *batchas* en Asia Central y *gink*, *nutrib*, *mukkannath* y *khawals* en Mesopotamia y Egipto, y como *hijras* en la India; y, por otra parte, sus homólogas femeninas a las que considera más numerosas y entre las que, excediendo el marco oriental, destaca:

alimahs and *gawases* in Egypt, *ouled nail* and *chattaha* girls from North Africa, *nautch* girls in India, *geisha* in Japan, *hula* dancers from the Pacific Islands and even the chorus girls of Broadway shows can be listed as dancing girls counterparts (1976:138).

Sugarman ha descrito los diferentes ámbitos en que tradicionalmente se ha desarrollado la danza profesional:

For most of the Ottoman period, solo dance seems to have been the domain of two types of individuals: slaves, primarily women, who performed only within their own household; and hired entertainers, who might be either women or young boys, and who sometimes performed in public venues (Sugarman, 2003: 92).

Así, entre los intérpretes profesionales de este periodo destacaban las esclavas u odaliscas (pues eran principalmente mujeres) que actuaban privadamente ante sus amos e invitados, todos ellos varones, y los intérpretes contratados para celebraciones sociales que eran conocidos como *rakkas*, *köçek* o *çengi*. Los dos primeros términos designaban en árabe y turco, respectivamente, a los muchachos bailarines; el último, el término turco *çengi*, era utilizado indistintamente para denominar a los intérpretes de ambos

géneros. En la actualidad, y ante la necesidad de sistematizar su estudio, se ha establecido una convención que hemos adoptado en este estudio: “... a convention among recent writers of designating boy dancers as *köçeks* and women dancers as *çengis*” (Sugarman, 2003:93)⁸.

La ocupación colonial supuso el final de la cultura cortesana otomana desarrollada en los palacios de los sultanes que, ajena a los discursos morales religiosos, había mantenido los usos áulicos de las etapas califales anteriores⁹. En la corte otomana había persistido la práctica del harén la cual, según la socióloga Fátima Mernissi (2000), ha contribuido secularmente a reducir el poder atribuido a las mujeres en el imaginario islámico¹⁰. La segregación espacial significó la aplicación de un modelo de ocio homogenero en el que únicamente las concubinas y odaliscas, diferenciadas de las mujeres legítimas, tenían acceso a las esferas masculinas. Asimismo, en los palacios se organizaban grandes fiestas privadas con la finalidad de compartir con los súbditos sucesos relevantes de la vida de la corte (nacimiento o circuncisión de un príncipe, coronación de un sultán, el triunfo en una guerra, etc.) para las que se contaba con intérpretes contratados.

Según Sugarman (2003), los *köçek* eran los encargados de interpretar en público las prácticas artísticas desarrolladas por las esclavas de las élites, por este motivo adoptaban un vestuario femenino. Metin And (1976) contradice esta idea al sostener que

⁸.Sugarman (2003) adopta esta convención siguiendo las investigaciones de And (1976), Popescu-Judetz (1982) y Sevengil (1985[1927]) (véase referencia bibliográfica de los dos últimos autores en nota al pie nº 25 del Capítulo 1).

⁹ La escasez de fuentes historiográficas sobre la danza cortesana y sus intérpretes, tanto en los periodos califales como en el otomano, responde a su vinculación con la esclavitud sexual, el concubinato, la poligamia y la institución del harén. En las últimas décadas algunas investigaciones han abordado estas cuestiones desde diversas disciplinas, como la historia (Peirce, 1993), los estudios de género (Mernissi, 2000; Lewis, 2004) y la etnomusicología (Guettat, 1995 y 1999; Touma, 1998), contribuyendo a esclarecer, directa o tangencialmente, las idiosincrasias de las prácticas musicales femeninas en ámbitos cortesanos.

¹⁰ Según Mernissi (2000), el Islam como sistema legal y cultural considera la igualdad de los seres humanos y es, fundamentalmente, la *Sharia* (la Ley hecha por los hombres) la que sienta las bases de la desigualdad entre los sexos con sus interpretaciones en torno a la asociación de la mujer con la sexualidad y el caos (*fitna*), instalada en el imaginario musulmán. La separación en los espacios públicos estaría determinada por el uso del velo (*hijab*, *nijab*, *chador* o *burka*).

si bien la apariencia externa de los *köçek* sugiere feminidad, en tanto que su vestuario y cabellos estaban adornados de forma suntuosa, las indumentarias femeninas eran empleadas exclusivamente para interpretar roles de mujer. El estudio de Anthony Shay (2005) también cuestiona la hipótesis de que los bailarines imitaran o parodiaran a sus homólogas femeninas, pues tan solo ocurría en ciertas partes de las representaciones (como en el caso de las pantomimas de encuentros sexuales). Según Shay, estos bailarines se mostraban como varones y su indumentaria era una exuberante combinación de accesorios femeninos y masculinos; asimismo, sus repertorios eran prácticamente idénticos a los de las intérpretes femeninas. En cualquier caso, la tradición musulmana no polariza tanto como la occidental la representación visual del cuerpo en público mediante la vestimenta, ya que las prendas habituales (chilabas o caftanes) son bastante similares para hombres y mujeres, y solamente presentan ligeras diferencias estéticas. De esta manera, Shay cuestiona la influencia unidireccional de los estilos cortesanos de las odaliscas en los de los intérpretes contratados, sobre todo, atendiendo a la gran popularidad que ostentaban los *köçek*. Por tanto, si además tenemos en cuenta la superposición de las esferas formal e informal, distintiva de las representaciones otomanas, es posible conjeturar la existencia de una influencia entre ambos estilos de danza profesional: la cortesana, dominada por las odaliscas, y la popular, caracterizada por la posición hegemónica de los *köçek* en los espacios públicos. Esta situación sería consecuencia de los condicionamientos socioculturales que han limitado la inclusión femenina en el ámbito laboral, lo que nos lleva a cuestionar la idea sostenida por Metin And (1976) de que las bailarinas eran más numerosas que sus homólogos masculinos.

De acuerdo con la tradición islámica, el acceso de las mujeres al trabajo remunerado ha sido restringido con el objeto de salvaguardar el honor de las mujeres

legítimas. Aun así, podemos enumerar algunas de las profesiones que han sido desempeñadas mayoritariamente por mujeres entre las que se incluyen determinadas modalidades de danza y sobre las que además se especula con una posible vinculación a cultos preislámicos¹¹. Estas profesiones, desarrolladas exclusivamente ante mujeres en ámbitos privados, han ido desapareciendo o experimentando importantes cambios a lo largo del siglo XX, al no ajustarse a los patrones morales modernos. Como muestra de estas prácticas extendidas en el Norte de África (desde el Magreb al Mashreq) encontramos a las animadoras sociales egipcias, las *awalim* (singular: *almeh*), consideradas “las que saben” (acerca de los deberes conyugales en la noche de bodas), que amenizaban con cantos y bailes las nupcias de familias importantes; y a las *ghawāzi* (singular: *ghaziya*), descritas por el musicólogo Frédéric Lagrange (1997) como bailarinas profesionales en las bodas más populares, que están abiertamente asociadas con la prostitución. De acuerdo con este autor, en la sociedad egipcia también es posible hallar plañideras (*mu'addida*) e incitadoras de trances (*kudyat alzar*), estas últimas dirigen ceremonias de exorcismo y liberación muy extendidas entre Palestina y Sudán a pesar de la desaprobación del Islam oficial. Al mismo tiempo podemos apreciar prácticas similares en el Magreb, como el caso de las bailarinas denominadas *shikhat* en

¹¹ Respecto a las prácticas rituales propias de tradiciones preislámicas que asocian sexualidad y religiosidad, y en las que destaca la participación femenina, hemos consultado el influyente estudio comparado de James G. Frazer, *La rama dorada. Magia y religión* (1944 [1890]), publicado en el periodo en el que arranca nuestra tesis ya que, a pesar de que sus hipótesis han sido cuestionadas, ofrece una extensa relación de usos politeístas. Entre ellos destacamos la teogamia –nupcias sagradas– definida como la práctica, común a las culturas arias europeas, de representar ritualmente la unión de los sexos, ya real o figurada, mediante danzas o dramatizaciones. De acuerdo con Frazer es posible “...deducir que una gran diosa Madre, que personificaba todas las energías reproductivas de la naturaleza, fue adorada bajo diferentes advocaciones, pero con sustancial similaridad de mito y ritual en muchos pueblos de Asia Menor...Asociado a ella estaba su amante, o amantes divinos, con los que se emparejaba año tras año. Unión necesaria para la propagación de animales y plantas...La unión fabulosa de la pareja divina era copiada por los seres humanos en el santuario para asegurar así la fertilidad de la tierra y la multiplicación del hombre y los animales” (Frazer, 1944 [1890]: 100). Asimismo, la *prostitución sagrada* –costumbre de servir a la diosa a través de servicios sexuales a extranjeros, a los que se les exigía un tributo–, destaca como una práctica común en Asia Menor anterior al desarrollo de las religiones monoteístas.

Marruecos o *sheykat* en Argelia (también conocidas como “las que saben”)¹² que, como señala Ángeles Ramírez (1998), han pervivido en sociedades beréberes. Según esta antropóloga, otros trabajos femeninos tradicionales –aunque ya apenas persisten en Marruecos– son los asociados con las celebraciones nupciales: *raqama al-henna* (la que realiza los dibujos de *henna*), *negafa* (la que se encarga de incitar las algórgolas) y *ziyana* (la que ayuda a vestirse a la novia). Por último queremos destacar a las *nailiyat*, bailarinas y cortesanas de la tribu Ouled Nail en Argelia, ya desaparecidas, que ocuparon un lugar destacado en las representaciones artísticas orientalistas. En cualquier caso, dentro de sus comunidades todas estas mujeres –expuestas públicamente por su profesión fuera de sus entornos familiares– han sido tradicionalmente vinculadas a la prostitución, ocupación en la que podían encontrar un complemento para sus exiguos ingresos o su escaso presupuesto doméstico (Ramírez, 1998; Nieuwkerk, 1995; Karayianni, 2005). Aun así, tradicionalmente, la reputación social de las bailarinas suele variar en función de su posición económica y del estatus social del público.

Volviendo a la danza profesional hemos de añadir que ha sido también una práctica muy extendida fuera de los palacios, ya que ha constituido una parte fundamental de celebraciones sociales como bodas y festivales de religiosidad popular. En su estudio antropológico, Nawja Adra (2005)¹³ diferencia tres contextos que continúan vigentes en la actualidad y en los que la danza ha sido habitualmente representada tanto por hombres como por mujeres. En primer lugar, las reuniones domésticas de carácter informal en las que se desarrolla la danza no profesional; en segundo lugar, las celebraciones sociales como bodas, circuncisiones o festivales

¹² Tanto las *awalim* egipcias como las *shikhat* o *sheykat* magrebíes, todas ellas consideradas mujeres doctas en los deberes conyugales, han funcionado tradicionalmente en estas sociedades patriarcales en las que se prioriza la virginidad de la mujer en el matrimonio como catalizadoras del miedo y la inseguridad que supone este rito de paso, a través de la danza y la risa.

¹³ Adra (2005) adopta el término *belly dance* de forma genérica para referirse a la multiplicidad de formas que el *solo dance* ha tomado en las sociedades del ámbito islámico y que aún perduran en la actualidad.

religiosos animados por músicos y bailarines profesionales; y, finalmente, el estilo de cabaret heredero de las tendencias metropolitanas. Como ya hemos señalado en la introducción de esta investigación, los estilos tradicionales de danza oriental (doméstica y popular) se caracterizan por su carácter improvisado –al igual que la música– y por ser una práctica segregada genéricamente, a excepción de su moderna forma escénica. Esta separación de géneros confiere a estos eventos familiares y populares la intimidad necesaria para permitir a sus participantes expresarse con libertad, así como ironizar acerca de los ideales musulmanes de género, raza y clase social.

En este apartado nos hemos centrado en el caso de los intérpretes contratados, pues su estudio nos revela no sólo las características de su profesión, sino también las diferentes formas de representar la sexualidad en las tradiciones musulmana y cristiana. A pesar de haber favorecido el desarrollo de estilos cortesanos de danza, las odaliscas han sido excluidas de este estudio por falta de documentación, ya que estas intérpretes, desaparecidas gracias a la gradual abolición esclavitud tras la Primera Guerra Mundial, han merecido más atención en la literatura de ficción que en los círculos académicos. La erradicación de la esclavitud significó que la danza profesional otomana fuera representada únicamente por intérpretes contratados, que tuvieron que adaptarse a las nuevas tendencias metropolitanas. Así, desde entonces la danza masculina –extendida en el Norte África, en Próximo Oriente y en Asia Central desde periodos preislámicos– iría desapareciendo de la esfera urbana debido la introducción de las nociones europeas de comportamiento sexual en espacios públicos (Shay 2005). Paralelamente, las bailarinas profesionales irían abandonando la privacidad de los palacios, casas y baños públicos, y se irían adaptando a los nuevos espacios mixtos de ocio urbano.

2.1.1.- Los espacios de trabajo tradicionales, la organización de estos intérpretes profesionales contratados y las características de sus danzas

Para Sugarman (2003), los *köçek* –jóvenes que bailaban mientras pudieran disimular la barba– eran la mayor atracción de las *meyhanes* (‘tabernas’) del distrito de Gálata (Estambul) donde actuaban para audiencias exclusivamente masculinas, generalmente de clases altas. Tanto los intérpretes como los propietarios de las tabernas pertenecían a minorías étnicas (en su mayoría, eran griegos, armenios, judíos o gitanos) y no a grupos étnicos turcos, pues ambas profesiones (bailarín y tabernero) estaban prohibidas a los musulmanes. En cambio, las *çengi* solían ser contratadas para actuar, en lugar de las esclavas y concubinas, ante las mujeres de la casa y sus invitadas. Al igual que los *köçek*, los grupos de *çengi* con frecuencia incluían mujeres travestidas como hombres que eran conocidas como *tavşanlar* (singular: *tavşan*, ‘conejo’), término turco que hace referencia a una de las danzas-pantomima incluida en sus repertorios (Sugarman, 2003:95). A diferencia de Sugarman, que designa *tavşan* solamente a las intérpretes que asumen roles masculinos, And (1976) sostiene que mientras el término *çengi* era empleado indistintamente para intérpretes masculinos o femeninos, los varones eran conocidos por otros dos nombres: *köçek* (de acuerdo con el acompañamiento rítmico utilizado en sus danzas y conocido como *köçekçe*) o *tavşan*, en relación a la danza *tavşan raksı* o “danza del conejo” (acompañada por el ritmo *tavşanca*)¹⁴.

Según describe And (1976), tradicionalmente, los intérpretes se organizaban en agrupaciones llamadas *kol* que estaban segregadas genéricamente de acuerdo con su

¹⁴ Estas discusiones nos permiten poner de relieve la falta de consenso en cuestiones de terminología, tanto al abordar el estudio de estos estilos históricos como la actual práctica de la danza oriental. Este hecho pone de manifiesto su reciente introducción como materia de estudio académico, así como la disseminación de estos estudios.

público. Estas compañías solían contar con un o una líder (*kolbaşı*) y su asistente, doce intérpretes (bailarines, contorsionistas, acróbatas y zancudos) y cuatro músicos. Sus espectáculos, muy similares para ambos sexos, incluían recitación poética, representaciones teatrales, tañido de instrumentos musicales –como crócalos, *çegane* (sonajas), diversos tipos de tambor, *chang* (tipo de arpa) o instrumentos de viento–, danza y canto. Entre los diferentes repertorios de los *kol* otomanos queremos destacar la danza que hemos designado danza profesional otomana o danza oriental tradicional. En su versión no profesional, la danza oriental se distingue de la mayor parte de danzas populares del área islámica por su carácter improvisado y por ser ejecutada sin establecer contacto físico entre sus intérpretes. Contrariamente, aquellas danzas que han llegado a instaurarse como folclóricas suelen desarrollarse en línea o círculo y el contacto entre participantes se establece entrelazando las manos o asiendo la cintura. Si en las danzas folclóricas se enfatizan los movimientos de pies, la danza profesional destaca por delicados movimientos de brazos y manos, vibraciones de pecho y hombros, ondulaciones y golpes de pelvis, torso y abdomen, así como pequeños movimientos de cabeza, cejas y ojos¹⁵.

En su descripción de la danza oriental tradicional, Shay subraya el carácter atlético y espectacular de los números de danza en los repertorios de los grupos de intérpretes profesionales, al menos hasta la Primera Guerra mundial. En este sentido, este autor señala que a pesar de existir similitudes con la danza del vientre contemporánea, las danzas de los *kol* eran mucho más asombrosas “that the tamer dancing seen in today’s cabarets or in the watered down versions performed by state

¹⁵ En este sentido, Metin And en su obra *A Pictorial History of Turkish Dancing: From Folk Dancing to Whirling Dervishes_Belly Dancing to Ballet* (1976) observa una clara influencia de las danzas chinas y de Asia Central en las danzas turcas. Si bien se trata de un estudio monográfico, este autor insiste en relacionar algunas de las danzas otomanas con determinadas danzas populares europeas practicadas durante los periodos renacentista y barroco, como la “Morisca” o la “Gallarda”, además de aludir a las teorías sostenidas por algunos autores (H. Porsius y J. Aegidius) sobre la influencia de las danzas españolas, introducidas en territorios otomanos por la diáspora judía entre finales del siglo XV y principios del XVI, en la danza turca.

sponsored folk dance companies such as those found in Egypt, Tunis, and Turkey” (Shay, 2005:65). De acuerdo con sus descripciones, la danza profesional incluía virtuosos equilibrios, contorsiones y giros, incorporaba acciones teatrales y, en ocasiones, se caracterizaba por la manipulación de pañuelos o de crótalos de madera o metal (*çalpara* o *çampara*), así como por el empleo de diferentes objetos (bandejas, platillos, sables, cajas o cuerdas). Por otra parte, And (1976) indica que los diferentes elementos utilizados, el tipo de vestuario o determinados movimientos característicos daban nombre a las danzas. Así, las danzas con cuerdas o pañuelos anudados eran conocidas como *kaytan oyunu* y *tura oyunu*, respectivamente, y las danzas con platillos girando sobre los dedos, como *kasebaz*. Entre los repertorios de los *kol* destacaban las danzas-pantomima en las que se representaban rituales de cortejo, “routines in which performers of a single gender mimed heterosexual amorous encounters” (Sugarman, 2003:92), y en las que se incluía el travestismo. Según las descripciones de Metin And (1976) y Kemal Özdemir (2002) –ambos autores se refieren exclusivamente a los *kol* de *çengi*– el programa solía consistir en cuatro secciones: en primer lugar, una obertura cantada y el saludo de la *kolbaşı* a los espectadores con la compañía girando alrededor de la estancia, acompañándose del ritmo *ağır ezgi*; en la segunda parte del espectáculo, interpretada por el grupo al ritmo de los crótalos, cada intérprete desplegaba su virtuosismo técnico; en tercer lugar, se ejecutaba la danza conocida como *tavşan raksi*, con el acompañamiento rítmico *tavşanca* (según And) o el rápido *köçekçe* (según Özdemir), en la que el atuendo característico de las intérpretes solía ser masculino y consistía en unos amplios pantalones y *fez* (tipo de sombrero); para finalizar se interpretaba una pantomima popular acompañada por cantos, juegos y dramatizaciones.

Otro componente distintivo de los repertorios de los *kol* otomanos era la inclusión de danzas cómicas conocidas como *curcuna* (‘jaleo’, ‘barullo’) que Metin And

(1976) vincula con las tradiciones del teatro cómico turco –*Ortaoyunu*– y del teatro de sombras –*Karagöz*–. Al igual que ocurriera con el generalizado recurso del travestismo y la existencia de intérpretes varones, también, las danzas cómicas han sido obviadas en los actuales discursos que legitiman la práctica de la danza oriental. Este silencio pone de relieve el prejuicio burgués occidental que tiende a excluir las expresiones de carácter cómico de su noción de arte. Así, mientras que es posible encontrar referencias a estas danzas en numerosas miniaturas otomanas realizadas entre los siglos XVI y XVIII, su omisión es evidente en las representaciones pictóricas occidentales de las danzas orientales. Según And (1976), estas danzas cómicas o bufonadas estaban vinculadas con las representaciones públicas de los *köçek* y se distinguían por el empleo de máscaras y por su carácter grotesco, en contraste con las estilizadas danzas de los *köçek*. Si observamos las miniaturas otomanas, los intérpretes de las *curcuna* son representados de forma diferente a los *köçek*, tienen un menor tamaño y son menos esbeltos. Este hecho nos plantea la posibilidad de que se tratara de un grupo distinto de intérpretes, quizás enanos¹⁶. Muchas de las danzas *curcuna* imitaban a diferentes animales (ciervos, leones, perros, grullas, etc.) y eran especialmente populares en áreas rurales. Entre estas danzas queremos señalar una particular en la que el vientre es utilizado de forma extravagantemente grotesca; pese a que no hemos encontrado ninguna referencia a su denominación, esta danza ha pervivido únicamente en las esferas populares o domésticas de Turquía y Asia Central (And, 1976; Shay, 1995). Metin And describe esta danza folklórica –generalmente, interpretada por dos bailarines con caras pintadas sobre sus vientres desnudos– basada en el extraordinario control pélvico y de los músculos abdominales por parte de unos intérpretes que mediante la contracción y la expansión de estos músculos consiguen recrear movimientos faciales.

¹⁶ Los espectáculos ejecutados por enanos han sido comunes, hasta muy recientemente, para representar versiones cómicas de otros más dramáticos; así, por ejemplo, los enanos toreros que solían aparecer en los intermedios de las corridas de toros en España y Latinoamérica.

Este uso del vientre supone una carnavalesca fragmentación e inversión (vientre por cara) de los cánones hegemónicos. Por otra parte, Anthony Shay (1995) se refiere a una versión de esta danza dentro del teatro cómico femenino iraní –*bazi-ha-ye namayeshi* (prácticamente desaparecido en la actualidad). Esta versión solía representarse en el ámbito doméstico y se caracterizaba, favorecida por la segregación genérica, por ser una desenfadada y trasgresora expresión de la sexualidad, ya que podía incluir un *striptease* –*murcheh dareh*¹⁷. Este tipo de teatro *amateur*, aún siguiendo un guión y unos patrones rítmico-musicales determinados, se caracterizaba por ser un género improvisado propio de las reuniones femeninas, tanto formales como informales. En estas obras teatrales, que Shay vincula con otras formas tradicionales de teatro y entretenimiento como el *ru-howzi* y el *siyah-bazi*¹⁸, se escenificaban historias básicas protagonizadas por personajes cotidianos y reconocibles por los asistentes (como pueden ser diferentes miembros de la familia o de distintos oficios) y, además, incluía la *solo improvised dance* o danza oriental autóctona. Según Shay, estas representaciones habrían funcionado en la sociedad tradicional iraní a modo de psicodrama mediante el cual las mujeres podían trascender el decoro esperado de ellas en la vida cotidiana y expresar la sexualidad abiertamente, recurriendo a la apariencia grotesca y a la inversión de roles de género. Asimismo, ambos autores sugieren, basándose en las analogías encontradas entre los personajes y en las tramas, una posible relación entre el teatro cómico desarrollado

¹⁷ Shay (1995) describe el *murcheh dareh* (“¿hay hormigas aquí?”) como un *striptease* similar a la danza egipcia *bumblebee* o de la abeja en el que la bailarina se iba desprendiendo de las piezas de su vestimenta para evitar la picadura de este insecto. Es evidente la popularidad de esta danza entre los viajeros europeos (descrita por autores como Gustave Flaubert y Villiers Stuart), su difusión en el teatro de *burlesque* americano gracias a *Little Egypt* (bailarina a la que nos referimos más detalladamente en la siguiente sección de este capítulo) y su propagación internacional como número de variedades (por ejemplo, el cuplé “La Pulga” popularizado por Raquel Meyer).

¹⁸ Ambas formas son características del teatro tradicional urbano y se definen por su carácter cómico. El *ru-howzi* (‘sobre el estanque’) toma su nombre de la antigua costumbre de construir escenarios provisionales sobre lagunas artificiales y el *siyah-bazi* (‘comedia negra’) hace mención a su personaje central, un *clown* con la cara pintada de negro.

durante el periodo otomano –tanto en el área turca (And, 1976) como en la persa (Shay, 1995)– y la *commedia dell'arte* italiana.

Como hemos podido comprobar, el disfrute del cuerpo sexuado y la expresión de la sexualidad humana, si bien limitados a los espacios y circunstancias considerados apropiados para ello, han sido tradicionalmente consentidas en ámbitos musulmanes. En este sentido, la antropóloga Najwa Adra (2005) observa que en el caso de la danza oriental tradicional, profesional y popular, los movimientos sexuados son expresados no tanto con la intención de seducir como la de satirizar y parodiar sobre las convenciones sociales que rigen la sexualidad y las expectativas en cuanto al género. Análogamente, Anthony Shay describe el humor rampón que caracteriza los estilos autóctonos de danza:

The sexual and sensual elements of the performances were often commented on by European travellers who, without either sufficient linguistic or cultural skills, seemed unable to realize that these references in song and movement, more often than not, had a primarily comical aspect and were rarely serious attempts to portray actual lovemaking (2005: 66).

Al mismo tiempo, y continuando con las descripciones de Shay, la danza profesional otomana era apreciada por su capacidad de conmovir y de embelesar tanto a los intérpretes como al público gracias a “the aesthetic quality of *tarab* o enchantment” (Shay, 2005:19)¹⁹, cualidad que comparte con la música y que de ningún modo se relaciona con el estímulo erótico. A excepción de las danzas-pantomima, la danza profesional otomana no presentaba un estilo narrativo por lo que en su interpretación se priorizaba esta cualidad de deleite colectivo, el *tarab*, que confería a los espectáculos musicales un carácter comunitario y participativo. Con respecto a los aspectos proxémicos, la danza oriental tradicional ha estado y sigue estando sujeta a las

¹⁹ La noción árabe *tarab* es equiparable a la de *duende*, utilizada en el flamenco.

restricciones islámicas sobre la exposición pública del cuerpo y sobre el lenguaje gestual. Estas limitaciones afectan al contacto entre intérpretes profesionales y espectadores, tanto físico como visual, evitando el roce y la mirada directa entre ellos.

Aun así, el público acostumbra a participar activamente en las representaciones:

Belly dance events are profoundly social, with active support from the audience. Spectators clap, sing, ululate and encourage the dancer[s]... Competition is built into the genre in that dancers' skills are informally compared with each other...dancers and spectators move fluidly within the dance and audience spaces (Adra, 2005:34-35).

Todos estos rasgos específicos de la danza profesional otomana (ser expresión del cuerpo sexuado, el deleite recíproco o *tarab* y la participación del público en los espectáculos, que aun en la actualidad se mantienen en ámbitos musulmanes) han contribuido a aunar intérpretes y participantes en las representaciones de danza, una unión que va del diálogo interno de los bailarines con su propio cuerpo al juego o flirteo de éstos con el público. Asimismo, si nos centramos en la imagen corporal de los intérpretes profesionales otomanos (empleo del travestismo) y en el humor satírico de las danzas-pantomima sería oportuno concebir la danza otomana en términos de representación carnavalesca. Para desarrollar esta propuesta hemos recurrido a las nociones de carnavalesco y cuerpo grotesco de Mijail Bajtín (1987[1941]), aplicándolas a los *kol* otomanos. Mediante estas dos nociones Bajtín revisa la “armonía premoderna”, que trasciende los límites de lo que está dentro y fuera de la cultura hegemónica, para ofrecer una perspectiva dialógica con la que es posible mostrar el carácter abierto y segmentado de la representación. Desde finales de la Edad Media, la divergencia entre el cuerpo grotesco (colectivo, ambivalente, cósmico y universal) y el cuerpo político moderno (concebido como individual y cerrado, que solo tiene lugar en el nivel de la vida individual entre el nacimiento y la muerte) muestra un giro hacia el secularismo y sugiere la adopción de una dimensión humana con la que hacer frente a cuestiones

metafísicas. Bajo las nuevas condiciones socio-históricas, la concepción grotesca habría sido reducida a una forma de expresión popular de alegría y extravagante realismo que utilizaría la carnavalización como medio de crítica social. Al igual que ocurre en el carnaval occidental, la risa, la máscara, el travestismo y la participación colectiva convierten la danza oriental tradicional en un canal de expresión de la disidencia, en una producción contracultural que muestra la distancia existente entre los discursos religiosos normativos y las heterogéneas apreciaciones populares.

La modernización transformó el carácter carnavalesco de la danza profesional otomana, limitándola como expresión erótica femenina dentro del patrón heterosexual; su introducción en la tradición occidental tuvo lugar, inicialmente, en los escenarios de cabaret con los que compartía el tono burlesco. Así, los códigos sexuales contenidos en los movimientos característicos de la danza oriental pasaron a ser interpretados por bailarinas solistas que, acompañadas por una gran orquesta, representarían un cuerpo individual y sexualizado. Esta evolución de la danza oriental nos plantea la necesidad de introducir las relaciones sociales de género en el estudio del lenguaje carnavalesco, como ya observara Mary Russo (1997). Realizando una lectura feminista de este modelo semiótico del cuerpo político, esta autora sugiere reunir los discursos del carnaval y del posestructuralismo:

The categories of carnivalesque speech and spectacle are heterogeneous, in that they contain the protocols and styles of high culture in and from a position of debasement. The masks and voices of carnival resist, exaggerate, and destabilize the distinctions and boundaries that mark and maintain high culture and organized society. It is as if the carnivalesque body politic had ingested the entire corpus of high culture and, in its bloated and irrepressible state, released it in fits and starts in all manner of recombination, inversion, mockery, and degradation. The political implications of this heterogeneity are obvious: it sets carnival apart from the merely oppositional and reactive; carnival and the carnivalesque suggest a redeployment or counterproduction of culture, knowledge, and pleasure (Russo, 1997: 325).

La teoría bajtiniana del carnaval ha sido ya aplicada al estudio de la danza oriental. Especialmente, la tesis de Virginia Keft-Kennedy (2005) explora la intersección entre el discurso Orientalista y la noción de grotesco. Su hipótesis se basa en considerar que lo grotesco está encarnado en el cuerpo de la bailarina oriental, ya que este ha llegado a convertirse en una representación de lo excesivo, lo indómito, lo irracional y lo sensual en el imaginario occidental. De acuerdo con Keft-Kennedy, la imagería grotesca ha poblado la literatura y las artes plásticas occidentales desde el siglo XV, contrastando con los ideales apolíneos propios del canon burgués e ilustrado, aunque sería durante el periodo colonial cuando muchas de estas imágenes pasarían a ser personificadas en el “otro racial”. En su trabajo se centra en el vientre descubierto de la bailarina oriental, cuyo centro es el ombligo, entendiendo la significación semiótica de esta parte del cuerpo. Al mismo tiempo, esta autora explora el fetichismo conferido al cuerpo de la bailarina oriental que, mediado por la fantasía occidental respecto a la otredad, representa las inquietudes victorianas en torno a la raza, el género y la sexualidad. De manera similar, Anthony Shay (1995: 154-155) concibe el teatro cómico iraní (*ru-howzi*, *siyah-bazi* y *bazi-ha-ye namayeshi*) en términos de carnalesco y grotesco. Para Shay, este género teatral puede ser considerado un espejo de la cultura iraní, ya que refleja las tensiones de vida y actúa como una válvula de escape ante el descontento político y social, en clave de humor y mediante la inversión de los roles sociales de los personajes representados. La teoría bajtiniana le permite entender la propensión a ridiculizar las normas sociales en estas expresiones culturales tradicionales, al mismo tiempo que destaca la contribución de la *solo improvised dance* (frecuentemente, incluida en estas representaciones) con sus referencias sexuales. Estas consideraciones le llevan a concebir el teatro cómico iraní como una herramienta social

y psicológica para hacer frente a la compleja realidad social dominada por los discursos religiosos y políticos oficiales.

A continuación estudiaremos los repertorios de los *kol* otomanos, incidiendo en aquellas danzas-pantomima que satirizaban las relaciones sexuales, lo que nos permitirá exponer las disparidades existentes entre el público autóctono y foráneo a la hora de apreciar sus representaciones. En el ámbito otomano el conflicto que representa la exposición o la represión de la corporalidad era reordenado en estas danzas, con el anhelo de abolir tanto las fronteras entre el cuerpo y el mundo como los límites de aquello que había sido reducido a la esfera privada (Sugarman, 2003). En este sentido quisiéramos añadir que la práctica del travestismo en la danza –así como en otras artes escénicas– ha estado muy extendida y en muchos casos ha estado relacionada con las prohibiciones sobre la exhibición pública del cuerpo femenino. Así, como señala Alan Heyman: “In Asian aesthetics the principle of transvestism is to give the dance a higher moral quality by making it sexless” (citado en Hanna, 1988:59). Por tanto, si bien el travestismo de los intérpretes en las danzas-pantomima otomanas transgredía los modelos sociales convencionales, estos bailarines y bailarinas se disfrazaban para representar el sexo segregado de estas reuniones sociales, más que para sostener una identidad sexual. Aun así, de acuerdo con Shay (2005), los bailarines varones –*köçek*– ocupaban un espacio rayano con lo masculino y con lo femenino. En contraste con las fuentes modernas que han silenciado su existencia, estos bailarines fueron abiertamente elogiados en la literatura clásica árabe –*Adab*– que, según Ortega y Gasset (1966), durante el periodo abasí adoptó la filosofía platónica del amor conocida entonces como *Hubb Udhri* o amor bagdadí²⁰. En los tratados musicales y composiciones poéticas de

²⁰ El concepto árabe *Hubb Udhri*, heredero de la filosofía platónica, fue difundido gracias a corrientes islámicas heterodoxas como el sufismo o la teología del amor y se extendió entre las clases populares durante el periodo andalusí, basando su doctrina en la idealización de la mujer y en la exaltación del amor casto y espiritualizado como camino de perfección y belleza. En la Baja Edad Media fue adoptado en una

este periodo, los jóvenes bailarines eran exaltados por su belleza y virtuosismo en términos que se podrían calificar de amorosos. Este hecho permite observar cierta tolerancia hacía el homoerotismo y hacía la existencia de individualidades transgénero²¹ en ciertas tradiciones musulmanas, la cual habría perdurado durante el Imperio Otomano aun a pesar de la prohibición de la homosexualidad por parte del Islam ortodoxo. Según indica Abdelwahab Bouhdiba, “the Quran does not itself lay down on prohibitions; it merely regulates sexual practices” (2012[1975]:349); de ahí que los códigos de conducta y los criterios morales hayan sido históricamente reglamentados por el *fiqh*, jurisprudencia islámica que estudia la *Sharia* (cuerpo del derecho islámico), de acuerdo con las diferentes escuelas de pensamiento. Así, tanto el hermafroditismo como la intersexualidad han sido reguladas, intentando adecuarlas a las herméticas fronteras que definen la feminidad y la masculinidad en la tradición islámica.

Los escasos estudios de investigadores turcos, como los de Metin And (1976) y Kemal Özdemir (2000), sobre danzas tradicionales se realizan desde una perspectiva heteronormativa, ya que están influenciados por la tradición académica occidental. Según observa Stavros Karayanni (2005), en su descripción de los repertorios de las *çengi* Özemir alude no sólo a sus destrezas, sino también a su “desvergonzado” lesbianismo. Análogamente, Sugarman (2003) incide en señalar el hecho de que otro estudioso de la danza, Refik Ahmet Sevengil (1985 [1927])²², se centre en las inclinaciones homoeróticas existentes entre las mismas *çengi* y entre éstas y sus patronas, aunque sin proporcionar evidencias de estas actividades. El lesbianismo

versión heterosexual por la sociedad occidental premoderna, donde se desarrolló como *Amor Cortés* (Ortega y Gasset, 1966 [1964]); Heller y Mosbahi, 1995; y Touma, 1998).

²¹ Como expone Patricia Soley-Beltrán (2012), en la actualidad las denominadas identidades “trans” diferencian entre transgénero y transexual de acuerdo con la intervención hormonal y/o quirúrgica sobre el cuerpo, en el caso de la transexualidad. Por otra parte, en las identidades transgénero pueden ser incluidas personas intersexo (hemafroditas), travestís o *drags*. En cualquier caso, la asignación de un género específico no determina la orientación sexual de estos individuos, cuestión que está siendo actualmente planteada desde la perspectiva *queer*.

²² Véase referencia bibliográfica en nota al pie nº 26 del Capítulo 1 (pág. 28).

percibido en las danzas de las *çengi* puede ser interpretado, al igual que en las de los *köçek*, más que como un signo de las preferencias sexuales de las intérpretes, como parte integrante de las parodias sexuales; si bien, desde la perspectiva heteronormativa occidental han sido clasificadas de homoeróticas.

La falta de fuentes que aludan a estos bailarines transgénero ha sido contestada recientemente por investigadores, como Stavros Karayanni y Anthony Shay, desde perspectivas que incluyen los estudios *queer* en los que se reconoce la orientación sexual como otro eje de categorización y exclusión social. Anthony Shay (2005) sintetiza las dos líneas metodológicas aplicadas por los escritores e investigadores modernos para explicar la extendida presencia de bailarines varones: la esencialista y la construccionista. En ambas perspectivas, Shay considera la persistente asociación de transgénero y homoerotismo como una proyección de los convencionalismos occidentales cuando tratan la homosexualidad en sociedades foráneas. Así, mientras que los discursos esencialistas presentan las categorías *gay* y *lesbiana* como preexistentes y ahistóricas, al igual que la sexualidad, los académicos construccionistas estiman que la homosexualidad, al igual que cualquier otra construcción de género, es producto de un específico contexto espacio-temporal. Shay se aleja de ambas aproximaciones y mantiene que la identidad homosexual es una construcción reciente y diferenciada de la actividad y el comportamiento homosexual que han ocurrido en cualquier coordenada espacio-temporal. Este autor defiende que los jóvenes bailarines otomanos eran considerados una categoría socio-sexual independiente y que sólo en casos particulares ciertos individuos eran asociados con comportamientos homosexuales. Para defender esta hipótesis, recurre a textos clásicos en los que se hace referencia a qué era bastante común entre bailarines optar, de acuerdo con los criterios musulmanes, por llevar vidas heterosexuales tras dejar la profesión. Como ocurría con las *çengi*, los *köçek* también se

distinguían por estar relacionados con círculos de prostitución²³ e, incluso, de acuerdo con la terminología neoplatónica, se asociaban a comportamientos homosexuales pasivos²⁴. Partiendo de las mismas escasas fuentes, Jane C. Sugarman, coincide Shay en estas aseveraciones:

Within Ottoman constructions of sexuality, however, a man may feel erotic attraction to both women and young men without being seen to be something that would translate as “homosexual”, and being an object of male desire as a young man did not preclude marriage at a later date (Sugarman, 2003: 96).

Estos dos intentos de superar el prejuicio occidental de calificar a los *köçek* de homosexuales recurren, como garantía de sus tendencias sexuales, al hecho de que muchos de estos bailarines llegaron a contraer matrimonio. No obstante, esta teoría podría ser rebatida, puesto que sostenerla significaría presuponer el matrimonio por amor en sociedades donde los matrimonios son normalmente concertados y olvidar que el matrimonio ha constituido tradicionalmente una recurrente convención social con la que superar exclusiones (como, en casos, la desaprobación y condena al homoerotismo) en sociedades con estrictos patrones morales. Por otra parte, si aceptamos la condición transgénerica de los *köçek* propuesta por Shay (2005), tolerada en gran medida gracias a la marginalidad de su profesión, estos bailarines pueden servir para ejemplificar el desacierto de la pretendida correspondencia entre las tres dimensiones de la corporalidad, sexo anatómico, identidad de género y actuación de género, ya señalado por Judith Butler (2007[1999]).

²³ En casos como el de los *bacha bazi* –muchachos bailarines de Afganistán- su práctica está claramente ligada a la esclavitud sexual y prostitución infantil (véase documental *The dancing boys of Afghanistan*, Najibullah Quraishi (2010) consultado el 3-5-2013 en sitio URL <http://www.youtube.com/watch?v=p3bKNW6c34I>).

²⁴ Con respecto a la distinción activo-pasivo, Shay (2005) subraya el hecho de que los hombres que adoptan un papel sexual activo (masculino-penetrador) no son considerados homosexuales fuera de las modernas identidades sexuales.

Tal como hemos ya apuntado, los recientes trabajos críticos de Stavros Karayanni y Anthony Shay han contribuido a recuperar la figura de los *köçek* y a analizar las características específicas de su profesión. Sin embargo, la heteronormatividad que impregna la danza oriental contemporánea ha excluido completamente de su discurso el reconocimiento de las intérpretes especializadas en representar papeles masculinos, denominadas *tavşan* de acuerdo con Sugarman (2003). Si los *köçek* causaron tanta estupefacción y desconcierto entre viajeros y escritores occidentales como para ser obviados en sus descripciones sobre la danza otomana, las prácticas de las *tavşan* todavía sufrieron mayor exclusión en sus narraciones e investigaciones. Este hecho podría ser interpretado desde una perspectiva feminista de manera similar a la que describe Mary Ann Doanne en su trabajo sobre teoría filmica y mascarada. Para esta autora, desde la mirada occidental, las actitudes sostenidas en torno al travestismo generalmente albergan la idea de que “male transvestism is an occasion for laughter; female transvestism only another occasion for desire” (Doanne, 1997:184). Es necesario, por tanto, no solo cuestionar los discursos esencialistas con los que la danza oriental intenta ser legitimizada en la actualidad, sino también requerir estudios que incluyan a las *tavşan*, las cuales habrían sido tan habituales como los *köçek* en la danza profesional otomana.

Siguiendo con la enumeración y descripción de los intérpretes contratados hemos de mencionar a las llamadas *sworn virgins* (‘vírgenes juradas’) (Pettan, 2003)²⁵, mujeres que tradicionalmente han adoptado roles masculinos en la esfera cotidiana y que constituyen una institución aceptada socialmente en las comunidades musulmanas, Romaní y no musulmanas de Turquía y los Balcanes. Su existencia, tanto en contextos rurales como urbanos, ha sido documentada por diversas investigaciones etnológicas

²⁵ De acuerdo con Svanibor Pettan (2003:302) las llamadas *sworn virgins* pueden ser conocidas localmente como *vergjineshē*, *vajzē* e *betuar mashkullore*, *muškobanja*, *ostajnica* o *tybeli*.

realizadas desde mediados del siglo XIX y en ellas se hace referencia a sus rasgos distintivos: comportamiento y vestimenta varoniles, y adopción de nombre e identidad masculinos. Las “vírgenes juradas” han podido transgredir con estas conductas las limitaciones impuestas a las mujeres por las diferentes tradiciones religiosas que coexisten en estas regiones. De acuerdo con Pettan, entre los motivos que les habrían impulsado a adoptar esta posición social transgénera cabe destacar la exigencia de satisfacer la necesidad familiar de un heredero varón –al que sustituyen en un sistema patrilineal– o la propia voluntad –por ejemplo, para escapar de un matrimonio no deseado–. La aprobación social recibida por estas mujeres ha estado determinada por dos factores: el hecho de ser las que asumen las responsabilidades económicas familiares y su promesa de abstinencia sexual y su rechazo a la maternidad. En algunos casos estas mujeres transgénero se han dedicado profesionalmente a actividades musicales asociadas exclusivamente con hombres²⁶, actuando ante a audiencias masculinas. Para este autor, el interés etnográfico despertado por las “vírgenes juradas” en estudios contemporáneos contrasta con la poca atención prestada a sus homólogos masculinos –hombres que han adoptado género femenino y sus prácticas musicales, conocidas como *talava*–, lo que considera insólito pues “is even more surprising if one bears in mind the extraordinary popularity of dancing boys within the Ottoman Empire” (Pettan, 2003:295).

Desde la perspectiva *queer*, los estudios de Anthony Shay (2005) y Svanibor Pettan (2003) cuestionan la atribución de una determinada orientación sexual a estas individualidades transgénero, si bien ambos admiten que las prácticas homosexuales (generalmente transitorias) eran reconocidas como una seña de identidad de los grupos de *köçek* y *çengi*, así como el celibato lo era de las “vírgenes juradas”. No obstante, la

²⁶ Aunque las actividades musicales de las “vírgenes juradas” raramente han sido documentadas, Pettan (2003) incluye algunas referencias a éstas en la región del Kosovo.

aceptación o la reputación social de estas personas que divergen del modelo hegemónico familiar han estado condicionadas en gran medida por la atracción sexual que pudieran despertar en personas de su comunidad. Así, mientras los *köçek* y las *çengi* (objetos de deseo y estigmatizados por su promiscuidad) han ocupado habitualmente puestos marginales en el entramado social, la garantía de celibato por parte de las “vírgenes juradas” ha contribuido a la respetabilidad social de esta institución, ya que no vulnera los códigos de honor impuestos a las mujeres. De acuerdo con estas argumentaciones, las sociedades otomanas muestran prácticas discursivas específicas en torno a la sexualidad que, construidas y reiteradas históricamente, superan las oposiciones binarias de los roles de género y la vigente convención de los ejes sexo-género y género-orientación sexual. Estas pautas han contribuido a conformar el sujeto político en las sociedades contemporáneas. Como observa Judith Butler:

...the more mundane reproduction of gendered identity takes place through the various ways in which bodies are acted in relationship to the deeply entrenched or sedimented expectations of gendered existence. Consider that there is a sedimentation of gender norms that produces the peculiar phenomenon of a natural sex, or a real woman, or any number of prevalent and compelling social fictions, and that this is a sedimentation that over the time has produced a set of corporeal styles which, in reified form, appear as the natural configuration of bodies into sexes which exist in a binary relation to one another (Butler, 1997:407).

En suma, los significados culturales asumidos por el cuerpo sexuado en Occidente y el valor atemporal atribuido a la sexualidad han contribuido a concebir los colectivos transgénero bien de acuerdo con las identidades sexuales institucionalizadas en la cultura occidental moderna bien en términos de grotescos bajtinianos. Aun así, tanto la naturalización social de su existencia como su marginalización o su reificación revelan el carácter ficticio de las construcciones de género basadas en el binarismo, así como la diversidad de las expresiones identitarias.

2.1.2.- Sobre las referencias sexuales atribuidas a la danza oriental tradicional

Para abordar este tema debemos considerar la ideología religiosa que ha articulado, substancialmente, la cosmovisión de las sociedades musulmanas. Desde la perspectiva religiosa se han convenido los temas morales y sexuales y se han establecido los roles de género y las normas de decoro, generando una regulación disciplinaria de lo que está permitido o prohibido en el vocabulario corporal. En las tradiciones mediterráneas, tanto judeocristianas como musulmanas, la sexualidad ha sido reducida a la esfera privada y el hecho de realizar en público alusiones sexuales ha sido considerado inapropiado. Durante el periodo colonial la mayor divergencia entre estas doctrinas imperantes en el POM radica en el ámbito de la sexualidad, ya que el Islam, al contrario que el cristianismo, no niega el componente erótico y hedonista de la relación sexual, aunque lo limita a situaciones legitimadas, como el matrimonio (Bouhdiba, 2012 (1975); Heller y Moshabi, 1995; Mernissi 2000)²⁷. Aun así, ambas tradiciones condenan la exhibición pública del cuerpo (especialmente el femenino) y han confinado a la mujer en el ámbito doméstico, como salvaguarda del honor familiar de acuerdo con sus respectivas reglas de decoro.

Estas concepciones ponen de manifiesto el riesgo de entender la sexualidad como una categoría atemporal e inmutable de aquí que consideramos relevante introducir el estudio de Thomas Laqueur (1994), que desde la historia de la medicina ilustra cómo la diferencia sexual ha sido considerada una categoría sociológica y no

²⁷ De acuerdo con esta idea, en el Islam, la sexualidad legal refleja el orden sagrado de la creación y libera a los individuos de la *zinā* (relaciones sexuales prohibidas, como el adulterio y la prostitución) y de la *fitna* (el caos o el arte femenino de la seducción, ya que el discurso religioso ortodoxo concibe que el poder subversivo de la sexualidad es sostenido por las mujeres) (Bouhdiba, 2012 (1975); Heller y Moshabi, 1995).

ontológica hasta el siglo XVIII en la cultura occidental²⁸. Esta idea le permite rebatir la establecida apreciación de las diferencias biológicas, sus polarizadas identidades, masculina y femenina, y la heterosexualidad normativa –que se encuentran entre las bases epistemológicas que han servido para fundamentar el orden social de la Modernidad. De acuerdo con Laqueur, el sexo biológico apareció en este periodo histórico para justificar mediante el discurso médico-científico unas diferencias sociales que eran difíciles de sostener si se postulaban culturalmente. Lo mismo sucedió con otros diferenciadores sociales como la raza y la clase social. Esta estrategia confirma la relación simbiótica entre racismo, sexismo y clasismo, una imbricación que toma forma en la danza otomana y construye los ejes del deseo de manera semejante a la cultura occidental. Como ya hemos señalado, los intérpretes profesionales de ambos sexos han ocupado tradicionalmente un estatus social bajo en las comunidades musulmanas, ya sea como esclavos ya como profesionales contratados pertenecientes a minorías étnicas o religiosas. Este hecho estaría relacionado con la atávica desaprobación de la danza característica de las sociedades árabes pre-islámicas respecto a otras prácticas musicales (canto, composición e interpretación musical), así como con las restricciones religiosas, ya mencionadas sobre la exposición pública del cuerpo y la asociación de estos colectivos con actividades sexuales. Por tanto, si bien su profesión era generalmente desechada por los musulmanes, la consideración social que han merecido estos profesionales del entretenimiento ha sido y sigue siendo ambivalente.

²⁸ La tesis de Laqueur (1994:49-80) identifica el modelo del unisexo (el cual concebía el cuerpo femenino como una versión menor del cuerpo masculino y sus órganos sexuales como una variedad interna de los genitales masculinos externos) como modelador de la construcción del cuerpo desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. Este modelo se correspondía con un orden social cosmogónico y revelaba la particular percepción de la realidad metafísica premoderna, lo que nos muestra que las diferencias de género habrían sido históricamente previas a las diferencias sexuales y habrían estado justificadas en función de las diversas capacidades y comportamientos sociales entre sujetos activos y pasivos. En contraste, el modelo moderno de los dos sexos está basado en fundamentos biológicos y entiende la diferencia sexual como modeladora de la subjetividad.

Por tanto, aunque los argumentos y ejemplos de Laqueur se refieren a la cultura occidental, creemos oportuno señalar la existencia de un legado cultural compartido, como en el caso de la tradición médica, por las culturas islámica y europea en tiempos pre-modernos. No obstante, según observa Habib Hassan Touma (1998), la historiografía occidental ha tendido a obviar esta herencia común en favor de una opción europea integral que apela a su pasado greco-romano y a la búsqueda de intereses modernos. La intención de velar las influencias orientales y de este modo construir una realidad separada y opuesta, Occidente, ha llevado a concebir su legado en términos de ruptura en lugar de continuidad, interpretando los procesos históricos y culturales segmentados. La limitación que supone desestimar estas vinculaciones es especialmente evidente cuando se tratan aspectos culturales. Así, por ejemplo, recientes estudios sobre las prácticas musicales árabes (Touma, 1998; Guettat, 1999) inciden en subrayar el cosmopolitismo de la música árabe, que se correspondería con el mapa geopolítico resultante de la expansión islámica. Asimismo, ambos autores subrayan la influencia cultural de al-Ándalus y de su renovación musical²⁹ no solo en las músicas del Magreb y del Imperio Otomano, sino también en las europeas hasta entrado el siglo XVII. Por lo tanto, si vinculamos los planteamientos de Laqueur con los Touma y Guettat, podría afirmarse la existencia de intercambios culturales entre ambas tradiciones durante el periodo pre-moderno, momento en el que el cuerpo, de acuerdo con el modelo del unisexo, era entendido dentro de un sistema cosmogónico compartido que se fragmentaría con la incursión de la cultura moderna. Aplicar estas ideas en este estudio de la danza profesional nos ha ayudado a comprender la ruptura que supuso la

²⁹ La contribución andalusí a la música árabe significó una vuelta hacia el carácter popular y colectivo de la música, más allá del elitismo de la corte de Bagdad. Para ampliar acerca de la influencia de al-Ándalus, tanto en el Imperio Islámico como en la Europa Medieval, Renacentista y Moderna, véase también: Ribera y Tarragó (2000[1927]), quien se anticipó a la reciente tendencia en los estudios de musicología; y los más actuales Habib H. Touma (1998) y Mahmud Guettat (1995, y 1999) que demuestran las influencias de la tradición musical andalusí en la música renacentista europea. Estudios análogos en las artes escénicas están por desarrollar.

aparición de la feminizada danza oriental moderna respecto a las formas tradicionales de danza, cómo esta fractura habría estado más determinada por la introducción de aparato cultural moderno que por la confrontación entre ambas tradiciones.

Si bien nos hemos centrado en los intérpretes contratados, ya que existe un mayor número de referencias, no hemos de olvidar la danza profesional de las esclavas u odaliscas, herederas de la institución árabe de las *qainat* o *jaryat*, esclavas cantoras de las cortes medievales, las cuales reproducían el imaginario paraíso musulmán en los palacios de las clases altas. Según el estudio de Heller y Mosbahi (1995), la arquitectura del palacio árabe medieval, a veces conocido como “paraíso temporal”, representaba un jardín de placeres donde las esclavas y cortesanas recreaban la imagen de las huríes, las sensuales doncellas que habitan el paraíso islámico. En la privacidad de los palacios, apartadas de las restricciones morales, las representaciones de música, poesía y danza eran apreciadas como refinamientos eróticos. En esta misma línea, el historiador del folclore Metin And (1976) ya había aludido a la existencia de danzas eróticas interpretadas por las odaliscas en los ambientes privados de las casas o palacios. En el imaginario islámico, las mujeres han encarnado tradicionalmente el poder subversivo de la sexualidad (*fitna*) por lo que las mujeres legítimas, sustentadoras del honor y de la reputación familiar, habrían sido apartadas de la vida pública mientras que las concubinas eran las únicas mujeres con acceso a las esferas masculinas. Por lo tanto, como observan Heller y Mosbahi, es posible observar la construcción un modelo cortesano de geerotismo común en las cortes árabes y otomana, teniendo en cuenta los diferentes orígenes étnicos de estas esclavas. Al mismo tiempo, como ya hemos apuntado, la adopción de la filosofía platónica del amor por la corte abasí (*Hubb Udhri*, popularizada durante el periodo andalusí) derivó en la tendencia a sublimar las manifestaciones amorosas como símbolos del amor sagrado. La ocupación otomana de

Bagdad supuso la difusión de estos ideales entre las nuevas clases dirigentes de origen turco y mongol, así como el arte laico de la pintura figurativa de miniaturas donde los sentimientos eróticos son representados (Mernissi, 2000). Respecto a la danza profesional podemos advertir que el interés despertado por odaliscas, *köçek* y *çengi* como fetiches eróticos se asemejaba a la idealización que, desde el periodo romántico, alcanzarían las bailarinas del *ballet* occidental, deseadas como símbolos eróticos y por el status social que confería su patrocinio. Por otra parte, Jane C. Sugarman (2003) señala que, de acuerdo con las fuentes consultadas para sus descripciones de la danza otomana, la querencia a considerar a los intérpretes profesionales como objetos de belleza y deseo se daba, sobre todo, entre públicos masculinos³⁰. El entretenimiento como salida profesional –incluso, en situaciones extremas como la esclavitud– para los estratos sociales más bajos ha constituido una oportunidad para superar la pobreza y para prosperar en la escala social. No obstante, y aún a pesar de su idealización como objetos de deseo, la situación social de estos intérpretes profesionales ha sido siempre arriesgada y subyugada jerárquicamente. En consecuencia, las diferentes categorías de clasificación social (sexo, género, raza, etnicidad y clase) se imbrican en el complejo entramado de las estructuras de poder, que han impreso los inherentes significados eróticos que rodean la exhibición pública del cuerpo en la danza.

2.1.3.- Tradición denostada, tradición renovada

Este contexto cultural se vio transformado con la colonización europea en el Magreb, Próximo Oriente y Asia Central y la consiguiente incorporación de su aparato cultural a las tradiciones musulmanas durante el último periodo del Imperio Otomano.

³⁰ Esta idea podría ser cuestionada, teniendo en cuenta que los autores de estas reseñas sobre la danza otomana eran varones y, probablemente, excluían las percepciones femeninas.

Asimismo, la construcción del nuevo sujeto político moderno impuso nuevas franjas de exclusión, estableciéndose la primacía del cuerpo blanco, masculino y burgués. Gayatri Spivak (1998), desde la crítica poscolonial, teoriza sobre los cambios sociales derivados de la colonización en el caso de la India. Si bien es evidente que la adopción de los estándares modernos generó significativos cambios económicos y socio-políticos, Spivak incide en la alteración de las nociones de lo público y lo privado, promovida inicialmente por los emergentes movimientos sociales en las metrópolis: el feminismo, los movimientos obreros y la lucha por los derechos civiles de minorías étnicas y sexuales. No obstante, estos cambios no llegaron a afectar al total de la población autóctona, ya que fueron exclusivos de ciertas élites urbanas:

The insertion of India into colonialism is generally defined as a change from semi-feudalism into capitalist subjection. Such a definition theorizes the change within the great narrative of the modes of production and, by uneasy implication, within the narrative of the transition from feudalism into capitalism. Concurrently, this change is seen as the inauguration of politicization for the colonized. The colonial subject is seen as emerging from those parts of the indigenous élite which come to be loosely described as “bourgeois nationalist (Spivak 1998:270).

Estas consideraciones pueden hacerse extensivas a los territorios ocupados del POM donde, junto a los cambios políticos y socioeconómicos, los modelos culturales y estéticos europeos llegaron a establecerse entre las clases medias y altas, sobre todo, en los ámbitos urbanos. La producción musical moderna se impuso sobre el carácter funcional de la música oriental que, como expresión comunitaria, estimulaba la participación espontánea del público y encomiaba la improvisación y la creatividad del intérprete. Con esta transformación, el autor-creador alcanzó un mayor protagonismo en la producción musical y fue desplazando al intérprete, cuya interdisciplinaridad se veía limitada por la querencia moderna a la especialización (Guettat, 1999). Asimismo, el público que frecuentaba los nuevos espacios de ocio urbano, ahora genéricamente

mixto, pasó a ser cada vez menos participativo y más pasivo en su condición de espectadores. Por otro lado, las actitudes de los espectadores nativos pertenecientes a las nuevas élites urbanas cambiaron y pasaron a valorar la danza como una expresión femenina y artística. Así, por ejemplo, en la primera mitad del siglo XX, el estilo de cabaret era también conocido en Egipto como *raqs al hawanem* ('danza de las mujeres') (Buonaventura, 1998:151). La aversión burguesa hacia las formas burlescas (asociadas a los gustos de las clases más bajas) favoreció el desprestigio de estilos específicos de danza profesional otomana e impulsó el desarrollo de la naciente danza del vientre en los albores del siglo XX. Las compañías profesionales *-kol-* se transformaron para alcanzar los estándares europeos; como resultado de esta adaptación, los movimientos característicos de las danzas autóctonas, considerados obscenos e indecorosos según los criterios normativos occidentales, pasaron a ser exclusivamente interpretados por bailarinas en el ámbito del cabaret. En este nuevo escenario, dominado por la mirada masculina occidental, afloró una nueva forma de apreciar las representaciones de la ahora denominada danza del vientre y el cuerpo femenino de las bailarinas se popularizó como fetiche erótico.

Para interpretar este cambio es necesario remontarse a la construcción del imaginario erótico decimonónico, ya que desde el Romanticismo "el Oriente" había pasado a representar lo misterioso, lo exótico y lo erótico, atendiendo a los intereses occidentales de crear un discurso sobre la sexualidad que superase el puritanismo burgués. La figura de la bailarina oriental, convertida en la representación emblemática de estos atributos, encarnaba una sensualidad refinada más cercana al comedido erotismo burgués que la exhibida en danzas de África y Sudamérica a las que se atribuía una sexualidad más explícita. Así, coincidiendo con el periodo colonial las modas Orientalista y Alhambrista valoraron positivamente aspectos legendarios, pintorescos y

costumbristas de la cultura islámica, aunque con bastante imprecisión al ajustarse a los prejuicios y fantasías europeos. A lo largo del siglo XIX, las aspiraciones de alcanzar los estándares coloniales modernos por parte de los gobernadores otomanos dieron lugar a una serie de disposiciones institucionales que favorecieron la transformación de los estilos profesionales de danza oriental tradicional. Aun siendo anteriores al periodo que nos ocupa cabe subrayar dos prohibiciones que si bien fueron coetáneas y perseguían una misma finalidad, la de adaptarse a las pautas morales europeas, lo hicieron desde posturas contradictorias. En primer lugar queremos hacer mención al edicto del pachá de Egipto Mohammed Ali que en 1834. Como parte de un proyecto de reforma que tenía como finalidad construir un nuevo Egipto occidentalizado e industrializado, el pachá decretó el exilio de las bailarinas populares, *ghawāzi*, del Cairo. Según Wendy Bounaventura (1989), esta medida fue revocada en 1866 permitiendo el regreso de las *ghawāzi* al Cairo. Las consecuencias de esta prohibición han sido extensamente analizadas por Stavros Karayanni en un artículo dedicado a la danza masculina durante el periodo otomano:

Apparently, following Mohamed Ali's edict and the departure of large number of dancers and courtesans to Upper Egypt, the Cairo scene became inundated with Khawals, dancing boys called gink, or çengi and köçek in Turkish. Rather amusingly, the ghawāzi were sent away so as not to offend morals, yet as Morroe Berger inform us, the male dancers who came to prevail in their wake presented an even more relentless challenge to Western mores (2005:70)³¹.

31 Karayanni (2005) documenta estos acontecimientos a través de las historias relatadas por viajeros contemporáneos a los hechos: Vivant Denon (1803), Edward W. Lane (1836) y, posteriormente, Gerard de Nerval (1929). Las referencias bibliográficas de estas tres obras pueden ser consultadas en el Anexo 1, "Relación de tratados musicales clásicos árabes y obras de viajeros europeos con referencias documentales a la danza oriental".

Por otra parte, respecto a la terminología empleada por Karayanni creemos oportuno matizar que, de acuerdo con el estudio de Nieuwkerk (1995), en Egipto eran conocidos como *khawal* los bailarines egipcios, mientras que el término *gink* era aplicado a los extranjeros y a los turcos.

La danza oriental, al igual que ocurrió con otras expresiones artísticas tradicionales, fue cuestionada por las modernas élites locales que pasaron a considerarla una expresión incivilizada y en conflicto con el progreso, y a desacreditarla por su supuesta obscenidad. En Egipto, de acuerdo con la heteronormatividad hegemónica, el centro de estas críticas fueron las bailarinas populares —*ghawāzi*—, que eran reprobadas localmente por actuar ante audiencias masculinas extranjeras³² y por su asociación con la prostitución. En cualquier caso, como señala Berger (1970[1961]), el efecto causado por los bailarines varones fue aún más turbador para los cánones europeos, pues se temía que el atractivo de sus danzas pudiera llegar a estimular deseos homoeróticos. La desaprobación de la diversidad en la representación corporal, como señala Audre Lorde, estaría “rooted in the power of the unexpressed or unrecognized feeling” (1997:277) y se traduce en la disonancia que evidencian las personas travestidas respecto a los modelos de heterosexualidad normativa, generando tensión sexual³³. Así, desde entonces los prejuicios sobre los bailarines varones se han mantenido en la práctica de la danza oriental, ya que, como apunta Karayanni, “the processes that moulded Western attitudes towards dancers in the Middle East in the larger age of European imperialistic and colonial expansion have effectively defined contemporary attitudes as well” (Karayanni, 2005:72). Este hecho indica no solo la continuidad de los cánones decimonónicos en la danza oriental contemporánea, sino también en los estereotipos de género dominantes en la actualidad.

³² No así las *almeas*, quienes trabajaban exclusivamente para las mujeres de clases altas

³³ Incluso en la actualidad, cuando incluso desde el discurso hegemónico se posibilita la representación de las denominadas minorías sexuales, el feminizado transexual o la *drag queen* siguen siendo percibidos como objetos de deseo.

En segundo lugar, las reformas de Tanzimat³⁴ en Constantinopla supusieron la planificación de toda una serie de proyectos gubernamentales al objeto de alcanzar la modernización de la ciudad. Estas reformas implicaron nuevas oportunidades económicas para los grupos no musulmanes, lo que significó el abandono de actividades económicas asociadas con el espectáculo por parte de las comunidades cristianas y judías en favor de otros negocios considerados más respetables socialmente o más lucrativos. De acuerdo con Sugarman (2003), esta cuestión pone de relieve el fortalecimiento de los valores cristianos durante la ocupación europea. Las colectividades gitanas, excluidas de estas oportunidades, continuaron ejerciendo las profesiones artísticas y llegaron a convertirse en los intérpretes más célebres de la danza y la música popular de Turquía y los Balcanes³⁵. Entre las reformas de Tanzimat destaca la proscripción *köçek* en 1857, que respaldaba la intención del gobierno otomano de emular a las sociedades europeas y sus nociones de moralidad. De acuerdo con Sugarman:

It seems likely that the ban on köçek performances encouraged the development of a class of women dancers who performed for male audiences other than their masters. This situation, together with the increased presence of Western visitors to Turkey, may in turn have prompted them to developed the more erotized and flamboyant style of performances that is implied in later writings (2003: 96).

En consecuencia, durante el siglo XIX y principios del XX las intérpretes profesionales otomanas abandonaron gradualmente los ambientes privados de las reuniones sociales más exclusivas y segregadas genéricamente, que solían celebrarse en

34 La palabra turca *tanzimat* ('reorganización') alude aquí al periodo reformista impulsado por el sultán Mahmud II con la intención de modernizar y centralizar el gobierno del Imperio Otomano. Estas reformas, iniciadas en 1839, culminaron con la proclamación de la constitución en 1876.

35 La vinculación de la etnia gitana con las profesiones musicales ha sido un fenómeno bastante generalizado en la cuenca mediterránea y en los países del este de Europa. Así, por ejemplo, Nieuwkerk (1995) ilustra casos similares entre las intérpretes profesionales egipcias durante este periodo, las *ghawazi*.

las casas y baños públicos, y se introdujeron en las tabernas públicas (*meanas*) y cafés (*kafeanas*) en los que los *köçek* habían trabajado en exclusividad antes de la prohibición, así como en los modernos restaurantes y clubes nocturnos. Al mismo tiempo la transformación del sistema de *kol* implicó la aparición de *ensembles* o agrupaciones mixtas de intérpretes, formadas habitualmente por grupos familiares de etnia romaní, en las que los hombres actuaban como músicos y las mujeres (*çengi*) como bailarinas ante un público heterogéneo. Si bien el apoyo del clan familiar contribuía a sostener la reputación de las *çengi*, las actitudes sociales hacia ellas continuaron siendo ambivalentes dado su desprestigio, debido a su laxa disponibilidad sexual. Las *çengi* dieron forma a lo que hoy es un clásico arquetipo en la literatura balcánica, basado en la historia de “the gentleman who ruins himself for the love of a Rom çengi” (Sugarman, 2003:101), que popularizado en el Romanticismo ha persistido adaptándose a diferentes lugares y épocas³⁶. Como observa Simone de Beauvoir, esta cuestión ejemplifica la persistencia de un antiguo temor masculino: “la mujer que ejerce libremente sus encantos: aventurera, vampiresa, mujer fatal, sigue siendo un tipo inquietante. En la mala mujer de las películas de Hollywood pervive la imagen de Circe” (1998 [1947]:282). El hombre que resulta seducido por ésta es normalmente castigado por la tragedia. Además, como sostiene Bourdieu (1998), sucumbir a la pasión que generan estas mujeres puede llegar a hacer olvidar las obligaciones derivadas de la dignidad social y alterar las relaciones de dominación establecidas entre los sexos. Esta inversión explica el papel maléfico y, a la vez, fascinante atribuido a la mujer en todas las mitologías. En el imaginario musulmán, el arraigado temor a incurrir en la *fitna* (‘caos o

³⁶ Como indica Antònia Cabanilles: “A la segona meitat del segle XIX la fascinació masculina mudarà en una obsessió que refunda la tradició misògina més exacerbada. Així doncs, en regirar una mica al passat, l’home actual va trobar el mite de la *femme fatale*, hereva o màscara del mite de la primera dona” (2009: 32). El arquetipo de mujer libre y tentación fatal para el hombre, que encontramos en los mitos de Pandora, Eva o Lilith, pasaría a ser encarnado, entre otros, por el de Carmen –la gitana y bailarina del relato homónimo de Prosper Mérimée (1846) o la cortesana romántica Margarita Gautier –protagonista de la novela “La dama de las camelias” de Alejandro Dumas (1848).

arte femenino de la seducción’) ha afectado especialmente a las bailarinas profesionales. De hecho, durante el último periodo colonial, las bailarinas profesionales otomanas sufrieron una doble marginalización: por su identidad étnica como gitanas (específicamente, en el caso turco) y por su incipiente condición de intérpretes en espacios públicos.

Otra cuestión derivada de las tendencias reformadoras fue la concepción de nuevas disposiciones en relación con el espacio público en las urbes del POM que implicaron, además de alterar el paisaje urbano, la resignificación de los principios de privacidad y exposición en estas sociedades. De acuerdo con el estudio de Erdmute Heller and Hassouna Moshabi (1995), el paisaje urbano de la medina musulmana ha estado especialmente regulado por la cosmovisión islámica y su particular ordenación social de las relaciones interpersonales en las esferas pública y privada. Así, el lenguaje arquitectónico y el diseño urbanístico han servido para regular prácticamente todos los detalles de la vida cotidiana de sus habitantes. Los ámbitos públicos han estado definidos por las funciones de intercambio y comunicación entre los miembros de la comunidad: las mezquitas y los *marabuts* (‘tumbas de líderes religiosos venerados’) para representar los cultos del Islam oficial y popular respectivamente, los *suqs* (‘zocos’) para el comercio y los *hamams* o baños públicos. En el ámbito privado encontramos los edificios residenciales (los palacios de las clases altas y las casas de los ciudadanos). Todos estos edificios particulares solían estar diseñados con jardines y plazas que, sin tener una función social autónoma, los separaban de la medina y funcionaban como fronteras entre los espacios privados y públicos. Al igual que ocurrió en otras capitales coloniales y metropolitanas hacia finales del siglo XIX, la ocupación europea alteró esta distribución tradicional con una renovada planificación urbana que incluía plazas abiertas, bulevares, alamedas y nuevos circuitos de ocio urbano (café-

cantante, café-concierto, cantinas, casinos, cabarets o salas de teatro a la italiana) (Lagrange, 1997). La implantación de estas formas de entretenimiento refleja, además del eurocentrismo, la repercusión internacional que desde el periodo colonial han tenido las sociedades urbanas como modelos de modernidad.

Nawja Adra (2005), en su análisis del espacio —público y privado— y su relación con los prejuicios árabes tradicionales hacia la exhibición pública del cuerpo, teoriza sobre aquellos lugares en los que la representación de la danza ha sido tradicionalmente permitida y sobre los diferentes grados de implicación del público en estos actos sociales. Así, la danza amateur suele acontecer en espacios domésticos definidos como privados y raramente ante a extranjeros o extraños, a diferencia de la danza profesional que es representada en contextos definidos socialmente como públicos. Para entender la noción musulmana de privacidad debemos tener en cuenta que las redes sociales de las comunidades islámicas giran en torno a la familia, por lo que un acontecimiento que trascienda el mero círculo familiar es considerado público, independientemente de que se desarrolle en un espacio doméstico, abierto o cerrado. De acuerdo con Adra, más allá del factor espacial en el que la casa configura un espacio doméstico segregado y opuesto al espacio público, los argumentos que más han limitado las líneas de permisividad y de participación en los actos que incluyen la danza han sido, dependiendo del criterio de cada familia en particular, las diferencias de clase o las razones religiosas. Por tanto, los principales marcadores, aquellos que tradicionalmente han definido una representación como pública o privada, estarían determinados más por la naturaleza de los asistentes que por el contexto situacional.

En cuanto a las bailarinas profesionales, las descripciones de Sugarman (2003) muestran que las intérpretes de los *kol* otomanos comenzaron a utilizar el estilo de

vestimenta y el corte de pelo de las *garçonnes* y las *flappers* occidentales³⁷. El abandono de las estéticas tradicionales habría estado determinado, en gran parte, por el deseo de asimilar el nuevo status de las bailarinas de cabaret europeas, cuya función social estaba cambiando gracias a los avances sociales femeninos y a la revalorización de la danza como disciplina artística. Entre los cambios experimentados por las bailarinas respecto a su imagen corporal destaca la adopción del *beldah*³⁸ (traje de dos piezas que deja el vientre descubierto) en sustitución de la vestimenta tradicional (más cubierta), lo que contribuiría a dotar de nuevos significados culturales a sus cuerpos. El vientre expuesto a la mirada pública franquea los límites normativos, si bien, a lo largo del siglo XX, la exhibición desinhibida del cuerpo ha sido resignificada³⁹. Como describe Bourdieu:

Los esquemas que estructuran la percepción de los órganos sexuales y, más aún, de la actividad sexual, se aplican también al cuerpo en sí, masculino o femenino, tanto a su parte inferior, con una frontera definida por el *cinturón*, señal de cierre (la mujer, que mantiene el cinturón *ceñido*, que no lo *desanuda* se considera virtuosa, casta) y límite simbólico en la mujer, entre lo puro y lo impuro (1998:29).

Así, el vientre de la bailarina oriental funciona como figura significativa al encarnar la fantasía masculina de la bailarina exótica, ya que esta parte del cuerpo está considerada el umbral de lo sexual en el imaginario erótico moderno. bell hooks (1997) ha explorado su reificación en la cultura capitalista como artefacto de producción y consumo sujeto a modelos blancos de belleza. Según hooks, el capitalismo concibe a los

³⁷ En la década de los veinte, las *garçonnes* francesas y las *flappers* americanas representaban con sus estéticas andróginas las reivindicaciones femeninas y el cosmopolitismo que caracterizaban la vanguardia social del periodo.

³⁸ El uso del *bedlah*, también conocido como *badla* o *badlit ra's*, suele ser considerado impropio de la mujer árabe o musulmana.

³⁹ La reapropiación del cuerpo femenino por parte de las mujeres impulsada por las diferentes olas feministas y por las revoluciones sexuales durante este periodo se ha manifestado en la representación corporal (eliminación del corsé y el sujetador femenino o el acortamiento de las faldas); concretamente, la exposición del vientre ha llegado a popularizarse a finales de este siglo, gracias a las estéticas impulsadas por las industrias del disco y de la moda.

“otros” como grotescos, primitivos y sexuales, construyendo una erótica racial sobre sus cuerpos en la que, a modo de sinécdoque, se designan partes específicas de su anatomía como marcadores sexuales. Así, por ejemplo, “although contemporary thinking about black female bodies does not attempt to read the body as a sign of ‘natural’ racial inferiority, the fascination for black ‘butts’ continues” (hooks, 1997:115). Análogamente, el vientre de la bailarina oriental se ha convertido en un fetiche erótico; no obstante, para las *çengi* otomanas la occidentalización de su vestimenta al estilo de las divas del cabaret europeo constituía un recurso estético para superar su escandalosa reputación y revalorizar su profesión.

La teoría de la performatividad de género de Judith Butler (1990, 2000[1993]) nos puede ayudar a entender las transformaciones en los cuerpos de las bailarinas otomanas (vestuario revelador) y sus silenciadas particularidades (bailarines masculinos y travestismo) durante el último periodo colonial, las cuales han conformado la creencia de una danza exclusivamente femenina. El concepto teatral de *performance* (‘representación’) permite a esta autora apreciar en qué medida los atributos y actos de género son instituidos mediante la reproducción de convenciones históricas a fin de crear una ilusión de verdad:

The body is not passively scripted with cultural codes, as if it were a lifeless recipient of wholly pre-given cultural relations. But neither do embodied selves pre-exist the cultural conventions which essentially signify bodies. Actors are always already on the stage, with in the terms of the performance. Just as a script may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives (Butler, 1997:410).

La teoría de Butler se distancia del constructivismo, acercándose al sujeto corpóreo a través de la noción de la *performatividad* de género que subraya el carácter altamente codificado y ritual de las acciones de género. Estas, mediante la repetición, se

convierten en prácticas reguladas y se materializan en el cuerpo sexuado. Por lo tanto, “the historical possibilities materialized through various corporeal styles are nothing other than those punitively regulated cultural fictions that are alternately embodied and disguised under duress” (Butler, 1997: 405). En esta tesis, explorar las idiosincrasias de la danza profesional otomana nos ha servido no solo para argumentar el eurocentrismo que rodea la práctica contemporánea, sino también para mostrar en qué medida prácticas paródicas como las de los *köcek* y las *çengi* permiten cuestionar el binarismo y la asimetría de las construcciones de género, y exponer su artificiosidad, ya que como plantea Butler:

The transvestite, however, can do more than simply express the distinction between sex and gender, but challenges, at least implicitly, the distinction between appearance and reality that structures a good deal of popular thinking about gender identity. If the “reality” of gender is constituted by the performance itself, then there is no recourse to an essential and unrealized “sex” or “gender” which gender performances ostensible express. Indeed, the transvestite’s gender is as fully real as anyone whose performance complies with social expectations (Butler, 1997:411).

Aun así, si bien los intérpretes otomanos podían criticar roles y patrones sociales en sus espectáculos, encarnaban las identidades sexuales normativas en espacios de ocio segregados genéricamente. El uso del travestismo en sus danzas-pantomima no buscaba alterar los modelos de género hegemónicos por lo que considerar las características de estas representaciones nos ha permitido ejemplificar una cuestión ya planteada por Judith Butler (2007[1990]), esto es, objetar la supuesta relación entre identidades paródicas y subversión. De ahí que entendamos que la articulación opuesta y asimétrica de las relaciones entre los sexos –que tradicionalmente ha impuesto la invisibilidad pública a las mujeres– no sería subvertida tanto por los intérpretes de los *kol* otomanos como por las bailarinas de cabaret que, aun ajustándose a la heteronormatividad dominante, conseguirían transgredir la jerarquía social convertidas en empresarias y

dueñas de su propio cuerpo. Por último cabe señalar que, a pesar del distanciamiento que supuso la introducción de la danza oriental moderna respecto a los estilos tradicionales a principios del siglo XX, es posible percibir el legado de las danzas-pantomima de los *köçek* y las *çengi* en la danza oriental moderna y contemporánea. Sugarman (2003) especula sobre su continuidad en las danzas rurales de las comunidades musulmanas de Turquía y los Balcanes, así como en las representaciones de las bailarinas profesionales urbanas (generalmente de etnia gitana, que actúan en los clubes de Estambul), siendo posible advertir la incorporación de algunas de sus prácticas como equilibrios, contorsiones, movimientos característicos (aislamientos, vibraciones), giros y del uso de instrumentos de acompañamiento musical como crótalos, panderos y tambores en la actualidad. Esta situación se puede hacer extensiva a otras áreas del POM donde, análogamente, la danza oriental profesional se ha mantenido en su versión más occidentalizada.

2.2.- Erotismo imperial, danza y nuevas feminidades

La segunda parte de este capítulo abordará el fenómeno sociocultural que supuso en sus inicios el cabaret –espacio contracultural en el que emergió la danza del vientre como arte escénica– y su impacto transnacional. En este estudio nos centraremos en la escena artística de las metrópolis occidentales, ya que han sido las que han ido marcando tendencias debido a su posición hegemónica. En estas grandes ciudades se gestaron los cambios sociales –movimientos pro derechos civiles incitados por las mujeres y las minorías étnicas y sexuales, así como las demandas de las diversas clases sociales– que determinarían las nuevas identidades urbanas y nacionales, individuales y colectivas, que llegaron a conformar el sujeto político moderno. El cabaret, junto con

otras modalidades similares de entretenimiento urbano contemporáneas (la revista, la opereta, el *agitprop* o sátira política, el teatro de variedades o el *striptease*), ofrecía un espacio público donde poder redefinir y encarnar las nuevas representaciones de género, raza y clase social, y donde la sexualidad podía ser expresada públicamente. Como señala Gastón Alzate (2002), el desarrollo de estos nuevos espacios de ocio estuvo asociado a la introducción de las políticas capitalistas y a los progresos tecnológicos e industriales. Además, su alcance fue internacional formando parte de la naciente cultura urbana y contribuyendo a la construcción de un nuevo imaginario social en el que grupos marginados o disidentes comenzarían a significarse socialmente. De ahí que los cabarets revelaran, particularmente, las tensiones sociales y culturales en sus espectáculos en los que podía reconocerse la heterogénea migración urbana.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, el cabaret se puso en boga como un entretenimiento cosmopolita entre el elitismo y la diversión que representaba los valores de libertad, creatividad y recreo (Jelavich, 1996), y que proporcionaba un espacio de experimentación e innovación escénica. En sus comienzos el carácter híbrido y transcultural de sus números permitió, como sugiere Judith R. Walkowitz (2003), que estos nuevos espacios de ocio urbano tuvieran un componente hedonista y una libertad creativa extraordinaria. Y, aunque en principio tan solo formaba parte de los intermedios entre números, la danza llegó a convertirse en la mayor atracción de sus programas. Convertidos en auténticos laboratorios artísticos, los teatros de cabaret no solo cambiaron la experiencia del público respecto al teatro formal, sino que también marcaron tendencias en la gestión de negocios (producción de espectáculos, giras, programas y reservas), impulsando de este modo las artes escénicas hacia la cultura comercializada. Al mismo tiempo, contribuyeron al avance de los nuevos estilos musicales urbanos –entre otros, el tango, el swing, el flamenco, la *rebetika* o el

arabesque— en capitales de todo el mundo. En el campo de la danza, esta particularidad se tradujo en significativos cambios, por una parte, la emergencia de nuevos estilos de danzas sociales que transformaron los tradicionales bailes de salón y, por otra, la de la moderna danza interpretativa⁴⁰, que se convirtió en el embrión de la danza moderna y del teatro musical. Asimismo, respondiendo a la demanda de explorar la sexualidad en las sociedades occidentales, la danza llegaría a convertirse en un válido instrumento para ello; por tanto, de acuerdo con Walkowitz (2003), cabe señalar el papel que representaron las bailarinas en el marco de la revolución sexual de las décadas de los veinte y treinta.

Para entender el protagonismo alcanzado por las bailarinas de cabaret en la era moderna es necesario tener en cuenta el lugar que ocupaba la sexualidad en la cultura occidental burguesa: reprimida conforme a los discursos morales y religiosos dominantes, y silenciada en numerosos contextos. Aun así, como señala Michel Foucault (1987), si bien durante el siglo XIX proliferaron los discursos en torno al sexo con la excusa de moralizar a la población, estos más bien constituían un pretexto que ocultaba la obsesión occidental por la sexualidad. En esta línea, Bram Dijkstra (1994) señala cómo la contención sexual demandada encontró en las “otras” mujeres, de clase trabajadora o bellezas raciales, un camino para la liberación de las fantasías eróticas masculinas. En la cultura de *fin-de-siècle* el discurso orientalista creó los estereotipos de un imaginario oriental que ayudó a configurar la iconografía de esta manumisión sexual ampliando el espectro de identidades sexuales y permitiendo una nueva construcción del placer y el deseo.

⁴⁰ La danza interpretativa apareció, en el cambio entre los siglos XIX y XX, como un tipo de danza solista que se extendió en los escenarios europeos y americanos. Esta nueva forma de danza, también conocida como danza estética o descalza, significó un innovador acercamiento a los códigos kinésicos que dominaban la danza académica occidental (McCormick & Reynolds, 2003).

La adaptación de las formas profesionales de danza otomana al ámbito contracultural del cabaret, entendida entonces como signo de modernidad, contrasta con su actual exclusión en el marco de las artes escénicas institucionalizadas. De ahí que creamos necesario considerar, particularmente, en este estudio los vínculos entre la danza del vientre y las corrientes artísticas metropolitanas, ya que la fascinación occidental por las realidades exóticas transcendía la mera mirada erótica masculina y, más allá de reflejar la búsqueda de cierta libertad sexual, ponía también de manifiesto la necesidad de ampliar los protocolos cinéticos impuestos, por una parte, a las mujeres en espacios públicos y, por otra parte, a la danza como arte escénica. Para desarrollar estas ideas hemos dividido esta sección en dos apartados dedicados a explorar, en primer término, el fenómeno sociocultural que significó en sus inicios la expansión del cabaret en relación con las nacientes identidades urbanas y la emancipación femenina, y, a continuación, la repercusión de los estilos de danza desarrollados en sus escenarios, tanto en la construcción del imaginario erótico occidental contemporáneo como en la experimentación vanguardista en este campo.

2.2.1.- Cabaret: entretenimiento urbano e identidades metropolitanas

Como señala Alexandra Carter (2005), el cabaret ha sido relegado por la historiografía de la danza por ser considerado un espectáculo ligero y una expresión de baja calidad artística, obviándose su valor cultural. Esta opinión estaría determinada por el hecho de que en un primer momento, si bien solían contar con el apoyo de círculos intelectuales y artísticos, los cabarets acogían posturas disidentes e impulsaron la experimentación teatral alejándose de los cánones de la ortodoxia. Además, a sus intérpretes no se les requería la misma cualificación técnica que a los de las artes institucionalizadas, ya que en los cabarets se priorizaba más la socialización que el

espectáculo ofrecido. La escasez de fuentes sobre el fenómeno del cabaret ha sido paliada recientemente desde la aproximación teórica de los estudios culturales (Jelavich, 1996; Schwartz, 1998; Alzate, 2002; Dixon Gottschild, 2002; Carter, 2005; McCarthy, 2006; Weisberg, 2008). La mayoría de estas investigaciones se centran en casos locales (Berlín, Londres, París, Nueva York) e incluso, más concretamente, en sus barrios o distritos (Montmartre, Soho, Broadway o Harlem). Aunque es posible relacionar algunas de sus características, la diversificación de tipos de local y de la terminología utilizada para referirse a cada modelo autóctono de cabaret en particular disfraza la percepción de su condición transnacional⁴¹. Aun así, la mayoría de estos estudios críticos coinciden en subrayar la aportación del cabaret al desarrollo de la cultura de masas, ya que al reunir elementos de la cultura popular y de la burguesa contribuyó a modelar los gustos de una nueva clase media que iría alcanzando un protagonismo absoluto como consumidora de cultura.

La historia del cabaret nos muestra sus orígenes populares y su relación con otros tipos de entretenimiento como el circo –del que asumió el gusto por vestuarios brillantes y la atmósfera ilusoria–, el teatro itinerante –del que tomó el carácter improvisado de sus números– y el carnaval –del que adoptó el carácter crítico y la subversión de jerarquías (Alzate, 2002). En sus inicios los cabarets constituyeron un entretenimiento popular dirigido a un público urbano masculino, preferentemente obreros industriales, que se sentía atraído por esa combinación particular de sátira sociopolítica y exhibición de cuerpos femeninos erotizados en sus espectáculos. Las producciones de cabaret eran conducidas por un maestro de ceremonias e incluían una sucesión de números musicales, de danza, de magia, de humor, con animales,

⁴¹ El carácter transnacional y cosmopolita del cabaret sería sustentado por los productores teatrales mediante la programación de grandes giras transcontinentales con las que, sobre todo, los intérpretes más célebres solían recorrer los principales escenarios tanto de las metrópolis como de las colonias, internacionalizando así sus carreras.

acrobacias y, en locales de mayor aforo, montajes más impresionantes y atractivos como el trapecio y los *tableaux vivants* o cuadros vivientes que, hacia finales del siglo XX, constituyeron una manera bastante popular de entretenimiento erótico de carácter amateur. Estas representaciones eran generalmente improvisadas y se alentaba al público a participar del espectáculo gracias a la inmediatez de los tópicos tratados que, principalmente, eran cuestiones de actualidad política y de sexualidad. En general, la variedad y la brevedad de los números incluidos en los programas de los primeros cabarets permitían mostrar la diversidad cultural y étnica, y ofrecer a los intérpretes, generalmente solistas (amateurs o profesionales), un espacio de expresión. De ahí que algunos de estos locales se convirtieran en un canal de la marginalidad, no solo dando voz a grupos rechazados por el sistema dominante de representación simbólica, sino también al brindarles la posibilidad de ascender socialmente. Esta es la tesis que sostiene Rythm McCarthy en su estudio a propósito del vodevil americano, el cual “spawned opportunities for ethnic and racial minorities to break into “show business” and to obtain a broad cultural visibility” (2006:1).

Judith R. Walkowitz (2003) repara en el ascenso social que alcanzaron estos grupos marginados socialmente en el ámbito del cabaret, atendiendo a la inflexión que supuso pasar de ser tan solo intérpretes a participar como espectadores, en lo que las mujeres fueron pioneras. La emergencia de los primeros movimientos feministas, organizados y promovidos por mujeres de clase media, educadas y reformistas, en las metrópolis occidentales significó un primer avance en la conquista de derechos por parte de aquellos grupos excluidos como sujetos políticos modernos. En su conquista del espacio público, durante la *Belle Époque* y los denominados “locos años veinte”, las mujeres fueron gradualmente aumentando como espectadoras en el cabaret, lo que contribuyó a subvertir la dudosa respetabilidad otorgada a sus bailarinas. Como indica

esta autora, el público de los espectáculos de danza –disciplina que durante este periodo imperaba en los locales de ocio nocturno– adquirió gradualmente un carácter más heterogéneo, si bien se trataba exclusivamente de un público adulto. Al mismo tiempo cantantes y bailarinas profesionales estaban redefiniendo su estatus profesional, un hecho que, atendiendo a la corporalidad de la bailarina, contribuyó a que su figura se convirtiera en símbolo de los logros sexuales femeninos, coincidiendo con la revolución sexual iniciada durante la década de los veinte. Así, mientras la sexualidad y la imagen moral las mujeres occidentales estaban siendo reinterpretadas, las bailarinas de cabaret llegaron a encarnar la nueva imagen del deseo y de la libertad sexual. Según matiza Alexandra Carter, en su análisis sobre el ballet en el *music hall* inglés:

Produced under the auspices of male management, playing to not solely but largely male audiences and, most significantly, recorded through the perceptions of male writers, painters and artists, it is argued that the ballet and their executants dance out the sexual psyche of the age (2005:2).

Además, los programas de cabaret llegaron a incluir sesiones matinales femeninas (*matinéas*), las cuales alterarían la manera de percibir la exposición del cuerpo femenino sexuado. Si como indica Reina Lewis (2005), el público femenino que contemplaba las representaciones de danza no tendía a erotizarlas, podríamos plantear que la hegemonía femenina en estas *matinéas* confería una nueva mirada a estos espectáculos. Una mirada que podría identificarse con la de aquellas representaciones segregadas genéricamente características de la danza otomana en las que, como hemos analizado, se distinguía la cualidad estética y sensorial del *tarab*, sin que ello implicara necesariamente el deseo erótico. Respecto a esta cuestión queremos insistir en el análisis de Lewis (2005), ya que plantea la necesidad de reconceptualizar la idea de una mirada orientalista al considerarla, más que singular y masculina, plural y polisémica. La percepción general sostenida por las mujeres de clase media y alta, ahora convertidas

en espectadoras de los espectáculos orientales, si bien continuaban priorizando la fantasía orientalista del harén, lograron ensanchar los límites de una percepción que, desde el androcentrismo occidental, ha llevado a interpretar el placer y embelesamiento estético como una fantasía homoerótica.

Although the sexualized display of the Oriental female body was a central strand of Western Orientalism...I would not want to characterize this as a display whose only audience was male. I agree with many other scholars in this field who argue that the dominant codes of Orientalist art prioritize a male visual pleasure and that this is bound up in the construction of imperial identities and the subjective investment in imperial power relations (Lewis, 2005: 57).

En las primeras décadas del siglo XX, la expresión de la diversidad sexual –frente a la figura central del varón blanco heterosexual– y cierta flexibilidad hacia la prostitución y la homosexualidad eran abiertamente exteriorizados en los cabarets. Con la representación de la sexualidad en estos escenarios se respondía a su estigmatización social y a su exclusión del teatro oficial y de la música popular. El travestismo y la ambigüedad sexual se convirtieron en prácticas extendidas no sólo en los repertorios del cabaret⁴², sino también entre aquellos espectadores seguidores de estas tendencias, tan en boga en aquel momento. Por lo tanto podríamos proponer que la lucha de las mujeres por alcanzar una presencia y un peso social, expresada mediante la disidencia sexual, se extendió a otras comunidades que también iniciaban sus demandas identitarias en el marco del cabaret de principios del siglo XX, momento en que clubes y cabarets gay comenzaban a establecerse en algunas de las grandes metrópolis occidentales. Bailar la “nueva feminidad” por parte de las bailarinas de cabaret solía incluir representaciones *en travestie*, que no eran exclusivas de los clubes destinados a públicos gay. De hecho,

⁴² Como ejemplo de las pretensiones de trasgresión sexual destacamos a Colette, escritora y eventualmente artista de cabaret, quien presentó en 1907 una pantomima lésbica, “*Rêve d’Égypte*”, con la marquesa de Momy en el *Moulin Rouge* de París. Su experiencia personal como bailarina profesional es descrita en su novela *La vagabunda* (Buenaventura, 1989).

los números de travestidos en los primeros clubes gay podrían ser interpretados no solo como representaciones de una determinada identidad sexual, sino también como una versión particular de la corriente extendida en los cabarets más convencionales, preponderantemente heterosexuales, de mostrar la ambigüedad sexual.

Si bien los nuevos pobladores urbanos apelaban a la democratización cultural, las diferencias entre las clases burguesas, medias y trabajadoras fue una clara marca en la diversificación espacial, tanto entre los diferentes tipos de cabaret como dentro de un mismo recinto, ya que en locales de gran aforo se separaba a los espectadores atendiendo a su clase social (en platea, palcos, tribuna y galería). De igual manera, la etnia constituía una barrera entre un público mayormente blanco y la multiculturalidad de los intérpretes (Alzate 2002; Schwartz 1998; Walkowitz 2003). A fin de encarnar a las nuevas identidades urbanas, los estereotipos raciales y étnicos eran explotados en el cabaret y los intérpretes ironizaban sobre sus propias tradiciones aunque, como constata Mitchell (1998), las identidades nacionales foráneas eran parodiadas en los vodeviles al ser concebidas como objetos de entretenimiento dirigidos a audiencias blancas. Así pues, a pesar del cosmopolitismo que caracterizó al cabaret durante el periodo de entreguerras, la fascinación y la tolerancia hacia las importaciones culturales podrían ser cuestionadas, sobre todo, teniendo en consideración el etnocentrismo imperante en las representaciones.

Aun teniendo en cuenta estas características distintivas, comunes a los diferentes tipos de local, e intentando desentrañar el complejo mosaico que fue este espectáculo parateatral al que nos referimos con el término genérico de cabaret durante las primeras décadas del siglo XX, pasamos a esbozar algunos de sus rasgos específicos en las principales metrópolis occidentales. Tal como observa Peter Jelavich (1996), en su estudio es necesario tener en cuenta las idiosincrasias de sus diferentes estilos, pues el

crecimiento de una conciencia nacional durante este periodo generó una mitología urbana propia en cada metrópolis. De tal manera que la condición cosmopolita de las identidades metropolitanas (londinense, parisina, berlinesa o neoyorquina) llegaría a definirse, en gran medida, en estos nuevos espacios de ocio urbano. Por tanto, cabe distinguir el *cabaret* que fue un fenómeno francés, del *music hall* que lo fue británico y del vodevil, americano. Si bien, como expone Carter: “It would be erroneous to trace a linear development of the halls in any given location, for their development is a web of intersecting and culturally specific influences” (2005:7-8).

En primer lugar, los *halls* londinenses revelaban la emergencia de una identidad colectiva metropolitana entre la clase obrera británica, generando un sentido de pertenencia a la ciudad⁴³. Según Carter (2005), el origen del *music hall* estuvo vinculado a las tabernas británicas y a los salones de baile, donde una creciente conciencia social por parte de las clases trabajadoras era expresada con el tono vulgar que caracterizaba sus números en los que se parodiaba a las clases medias y altas. Durante el periodo eduardino (1901-14) –que, aun marcado por el imperialismo cultural británico, se caracterizó por la búsqueda de placer y el desafío a las construcciones victorianas en torno a la corporalidad– esta coyuntura comportó una mayor tolerancia hacia otras realidades culturales y sexuales, favorecida por el cosmopolitismo urbano y por las aportaciones modernistas a las artes y a la moda. En este contexto sociocultural, la danza teatral alcanzó un protagonismo sin precedentes.

Dance was a major cultural expression of this double-edged cosmopolitanism, in good part because dance was pre-eminently regarded as a foreign import, something alien to the national culture. By the late nineteenth century, theatrical dance, including the spectacular form of *ballet* on display in London music halls, tended to be denigrated as a

⁴³ En la actualidad, entre las identidades locales de Londres –hoy caracterizada por su diversidad cultural– sobresale la *cockney* que define a los “verdaderos” londinenses (*londoners*) de clase obrera y en la que se reconocen aquellos nacidos en el zona Este de la ciudad –originalmente, en el área desde donde es posible escuchar el tañido de las campanas de St Mary-Le-Bow Church– con la que se identifica la población blanca trabajadora de origen británico.

foreign practice associated with commercialized sex and the demi-mode... But in the decade prior to World War I, dance exhibitions underwent a cultural revaluation that repositioned them as a dignified, but still foreigner, cultural form and celebrated the female dancer's body as noble (Walkowitz, 2003:339).

Igualmente, según los trabajos recopilados en la edición de Gabriel P. Weisberg (2001), *Montmartre and the Making of Mass Culture*, desde la década de 1880 hasta los inicios de la Primera Guerra Mundial, los cabarets de Montmartre consiguieron alterar las fronteras que separaban a las clases sociales tradicionales, ya que en ellos se mezclaban trabajadores y burgueses, radicales y moderados, hombres y mujeres, blancos y minorías étnicas. El carácter híbrido de estos cabarets lleva a Weisberg a considerarlos como posibles herederos del espíritu de la Comuna francesa y a destacar las innovaciones creativas de unos números, actos y representaciones que entroncaban con las vanguardias artísticas del momento. Alexandra Carter ha descrito estos comienzos:

To take the French halls as an example, they developed from the *boîte*, the *ball* and the *guingette* – similar to the British taverns, dancing saloons and pleasure gardens. Although modelled on the British music hall (the Folies Bergère was based on Leicester Square's Alhambra), there was a more political, satiric edge to their acts. From 1900's, the French (or rather Parisian) halls focused on spectacle and revue, thus departing from the traditional programmes by separating the living experience of the audience for the erotic and exotic fantasies on stage. American vaudevilles (possibly a corruption of *voix de ville*: 'voices of the town') was similar in its component acts but there were significant differences in the tastes of the public. Two of these key differences were, first, that the vaudeville had a clearer, more respectable flavour compared with the vulgarity of the British halls (even though, being the Victorian era, that vulgarity was disguised in the central performance strategies of its songs, repartee and body language – innuendo and *double entendre*). Second, the vaudeville acts were more detached from the experiences of the audience; there was not the same sense of complicity, of shared toils and tribulations, of parody of the habits of the middle and upper classes which only the class conscious British could produce (Carter 2005:7).

Esta descripción incide en una importante cuestión en la historia social del cabaret que pone de manifiesto la relación simbiótica entre las expresiones artísticas populares y elitistas: su origen popular y su progresivo ascenso social. En su adaptación a los gustos burgueses, estilos como la revista francesa, el vodevil americano o el teatro de variedades inglés contribuyeron a la desaparición del carácter satírico-burlesco de las primeras representaciones, así como a eliminar la participación del público. Concretamente, el teatro de variedades inglés representó un cambio relevante en las formas de concebir y comercializar el entretenimiento popular durante el periodo comprendido entre las décadas de 1870 y 1930 –momento en que se vio desplazado por el teatro musical de Broadway y el cine de Hollywood. En estos años el vodevil americano favoreció especialmente la difusión de las danzas teatral y social, sobre todo, durante el periodo prebélico. Las denominadas *dance crazes* (‘fiebres por la danza’) fueron un fenómeno cultural que convirtió al baile en el entretenimiento por excelencia con el que evadir la inseguridad e inestabilidad política y socio-económica (McCarthy, 2006). La manumisión emocional sobrevino con la aparición de nuevas danzas sociales (las renovadas danzas zapateadas –gigas y *clogs*–, el tango, el claqué, la danza jazz, el *ragtime* o las danzas animalescas, entre otras) popularizadas en los numerosos concursos de baile celebrados por todo el país. Infinidad de nuevos pasos y estilos aparecían constantemente como parte de esta fiebre por el baile. En cualquier caso, para la moralidad burguesa, estilos como el “high stepping, the shuffle, belly dancing, and tap were considered to promote anarchy and sexual excess in the 1920’s and the 1930’s” (McCarthy, 2006:2).

Por otra parte, el cabaret alemán (*kabarett*) muestra la repercusión de los diferentes regímenes políticos, en este caso de los que ostentaron el poder entre 1901 y 1944, en el desarrollo de los dos géneros allí relevantes, la revista y el *agiprop*. Durante

la República de Weimar, en los *kabarett* berlineses sobresalían los intérpretes judíos, de ahí que estos foros se utilizaran para expresar el rechazo al régimen nazi, al igual que en los clubes de Harlem (Nueva York) se mostraban los conflictos raciales durante la era del *swing*, entre finales de la década de los veinte y los años cuarenta. En los momentos de mayor censura política los temas predominantes eran, sobre todo, la sexualidad y el género; asimismo, la introducción del *striptease* en la escena alemana fue resultado de la creciente influencia del vodevil americano en Europa. Este hecho se reflejaría en la variación idiomática que, desde entonces, distinguiría entre el vocablo alemán *kabarett*, asociado a la diversión sociopolítica, y el francés *cabaret* para referirse a los números de *striptease*.

Reveus were performed on large stages with an abundance of often gaudy production numbers, and held together by something vaguely resembling a plotline. The revue was related to cabaret inasmuch as it comprised a smattering of songs and dialogues of a satirical and parodistic nature. The revue was the most commercial (because most costly) of this entertainments, agitprop was the most political (Jelavich, 1996: 3).

Sintetizando las ideas expuestas, el cuadro “Cabaret: entretenimiento urbano e identidades urbanas”⁴⁴ muestra la evolución de los distintos tipos de cabarets en sus primeros estadios y cómo estos coincidieron con los principales acontecimientos sociopolíticos de este convulso periodo histórico en el que las demandas pro derechos civiles y humanos, por parte de movimientos feministas, minorías étnicas y clases trabajadoras, emergieron con fuerza en la escena social. Los cabarets, favorecidos por la relajación de la censura durante las etapas republicanas, más tolerantes, se hicieron eco de este proceso democratizador y marcaron esta tendencia durante las dos primeras décadas del siglo XX. El reconocimiento del cabaret como entretenimiento urbano comenzó a declinar tras la Primera Guerra Mundial, pues sucumbió ante la competencia

⁴⁴ Para consultar el cuadro “Cabaret: entretenimiento urbano e identidades urbanas” véase el Anexo 2.

de nuevas industrias del ocio —el cine y la radio. Los datos de este cuadro esbozan la evolución de los distintos tipos de cabarets metropolitanos entre los que destacamos, por su liderazgo, los de Londres, París, Berlín, Nueva York. En términos generales se indican los nombres que adoptaron en cada nación, los momentos de mayor influencia según países, las características dominantes de sus intérpretes y, por último, las de sus espectáculos. Con ello, este cuadro ilustra cómo las jerarquías etnocéntricas y androcéntricas hegemónicas se hacen visibles en los distintos estilos de cabaret, señalando la preeminencia de intérpretes pertenecientes a minorías sociales y mujeres, así como de determinadas temáticas en cada una de estas capitales. Por otra parte, hemos incluido en este cuadro los cabarets de El Cairo y Estambul (capitales en las que hemos centrado este estudio) para mostrar la continuidad de este género teatral en los territorios coloniales que aquí nos ocupan. Desde finales del siglo XIX, la influencia europea en las formas de entretenimiento de las capitales coloniales del Próximo Oriente supuso el desarrollo de particulares estilos de cabaret y la construcción de sus propios modelos nacionales como, por ejemplo, los *gazinós* de Estambul y los *nightclubs* de El Cairo o Beirut. Pese a las diferencias entre ellos, todos estos estilos han sido frecuentemente denominados con el término genérico *cabaret oriental*, el cual difiere del occidental por el carácter elitista de sus comienzos. Al igual que ocurriera en los cabarets metropolitanos, los *gazinós* y *nightclubs* se vieron afectados por los procesos reformistas asociados con la introducción de políticas capitalistas y por el crecimiento de los nacionalismos, que en este caso culminaron en los procesos de independencia tras la Segunda Guerra Mundial⁴⁵.

Además de esta diversificación estilística según países, el modelo de espectáculo de cabaret evolucionó rápidamente conforme a las exigencias de la cultura

⁴⁵ Atendiendo a la línea cronológica que nos ha guiado en esta tesis, los estilos de cabaret desarrollados en las capitales de Oriente Próximo serán analizados en los siguientes capítulos.

comercializada. Por tanto, cabe señalar que durante la primera mitad del siglo XX el cabaret occidental se desarrolló como lucrativo sector profesional con la producción de espectáculos cada vez más teatralizados y comerciales, y comenzó a atraer a las clases medias y altas. Esta evolución, desde las capas sociales más bajas a las altas, si bien revela el continuo trasvase cultural entre los diferentes estratos sociales, también contribuye a desdibujar las fronteras burguesas entre alta y baja cultura. El progreso del cabaret hacia formas más establecidas de ocio consiguió que este género se impusiera como entretenimiento de masas con anterioridad al teatro musical, la radio, el cine y, posteriormente, la televisión o el internet. En el teatro de variedades los espectáculos de cabaret pasaron a ser aptos para todo tipo de públicos perdiendo, con ello, gran parte su carácter disidente y participativo; no obstante, se mantuvo el reclamo de lo erótico y de lo exótico, ya que secundaba la necesidad de fantasear con realidades ajenas con las que romper con la rutinaria vida cotidiana. Asimismo, esta generalización del consumo de espectáculos de cabaret, junto con el prejuicio burgués hacia las formas burlescas, implicó un giro hacia las formas escénicas institucionalizadas, caracterizadas por ensalzar las grandes y lujosas producciones. Al primar el concepto de espectáculo teatral, la socialización y el consumo de bebidas o alimentos quedaron reservados a los momentos previos o posteriores a la representación. Aun así, según observa Pierre Bourdieu (1979), en el caso de prácticas teatrales como la revista y la opereta, el grado de participación del público en los espectáculos sería una marca que diferenciaría las estéticas populares de las burguesas. Según este autor, las estéticas populares se definen continuamente en relación a las estéticas de la clase hegemónica, pues tradicionalmente las artes han sido privativas de las clases altas. Si bien la promoción de la burguesía supuso una democratización de las artes (como ocurrió durante el Romanticismo), el placer directo y participativo practicado por los públicos más populares pasó a adoptar

un talante más distante, perfilado para los espectadores de clase media en su intento por emular los patrones de las clases altas. Así pues, la pretensión de alcanzar distinción y de negar la vulgaridad –característica de las estéticas propias de las clases medias– se manifiesta en la diversificación de los cabarets proletarios en espectáculos más refinados. Dado que, como indica Carter (2005), mientras los grandes cabarets metropolitanos de la primera década del siglo XX mostraban su preferencia por la revista y los *ballets* rusos, en los escenarios más populares siguieron representándose las danzas más tradicionales y las exóticas.

Los cambios sociales generados con el desarrollo de la cultura de masas superaron las concepciones tradicionales respecto a las manifestaciones artísticas. Como sugiere Benjamin (1993[1936]), este avance supuso rechazar las funciones social y ritual de las obras de arte y reducirlas a la praxis política desde dónde se contemplaría, fundamentalmente, su valor artístico y cultural. La aparición de las industrias culturales determinó una nueva catalogación de los diferentes estilos de danza teatral. Así, en líneas generales, podríamos decir que mientras las danzas consideradas académicas, dirigidas a una minoría cultivada, quedaron reducidas a la exclusiva función artística, la danza de cabaret perdió su carácter carnavalesco y disidente para evolucionar en dos direcciones. Por una parte, quedó reducida a su forma sexualizada, pasando a ser etiquetada como un género “ligero”, y no como un arte, puesto que en los cabarets más populares los números se irían transformando para mostrar la sexualidad de manera más explícita, ante la necesidad y la urgencia de mantener un flujo de público que se había visto mermado por el protagonismo que estaban adquiriendo las industrias audiovisuales como entretenimiento familiar (Alzate 2002). Por otra, pasó a ser incluida en otras formas establecidas de entretenimiento (como el teatro musical o, posteriormente, la televisión), en las que se primarían las cualidades técnicas y la

espectacularidad, de acuerdo con los gustos de las clases altas y medias, y su propensión a contener las expresiones más emocionales.

2.2.2.- Danzas exóticas en la cultura de *fin-de-siècle*

Para poder entender las restricciones impuestas a la exhibición pública del cuerpo en los estilos de danza profesional desarrollados en el cabaret es necesario vincular su estudio con el de la danza académica, lo que nos permite observar las imbricaciones entre estilos institucionalizados y alternativos. Respecto a la danza occidental, tal y como plantea Marcel Mauss (1991[1950]), aun siendo considerada como un juego corporal o una forma de representación no cotidiana mantiene la oposición entre hombres y mujeres tanto en su forma social como teatral –su estudio no contempla los estilos contraculturales. Según observa este autor, cualquier sociedad tiende a diferenciar el uso del cuerpo entre los sexos a través de técnicas corporales y movimientos determinados, legitimando los valores hegemónicos mediante la naturaleza social del *habitus*. Asimismo, Mauss destaca la circunstancia de que el control emocional y del inconsciente haya sido considerado uno de los criterios en la clasificación occidental de las sociedades como primitivas o civilizadas. En consecuencia, la danza profesional occidental ha ido perdiendo la capacidad de expresar la emoción subjetiva y sus cualidades rituales y de esparcimiento, hasta convertirse en una creación construida para ser percibida como expresión esencialmente estética. Esta cuestión ha sido examinada recientemente por algunos investigadores de la danza como Ramsay Burt (1998) para quien, por ejemplo, la restricción sobre las expresiones erotizadas puede ser explicada atendiendo a la idea, propia del pensamiento ilustrado, de que las expresiones estéticas y artísticas deben permitir al espectador un juicio de la

obra desde un punto de vista objetivo y desinteresado. Según este autor, esta concepción ha llevado a excluir estos aspectos humanos de la danza formal debido a su potencial para involucrar emocionalmente a los espectadores. Asimismo, Burt (1998) observa que mientras la jerarquización de la condición artística en función de un pretendido desapego emocional ha sido también aplicada a las formas cómicas, paradójicamente, no lo ha sido al drama, puesto que el sentimiento del sufrimiento es considerado moralmente superior en el pensamiento judeocristiano. Esta doble dirección explica que en este momento histórico, mientras las danzas legitimadas como tradicionales o académicas solían expresar las construcciones dominantes en torno al género y la moralidad de una determinada sociedad, las *performances* de cabaret operaban culturalmente como estrategias subversivas frente a la homogeneidad requerida por los estándares hegemónicos, evidenciando así la coexistencia de diversos lenguajes. En este sentido, el análisis de Alzate (2002) atribuye a los números de cabaret la capacidad de subvertir críticamente las jerarquías hegemónicas de manera muy próxima al carnaval, por medio de la fantasía y la improvisación interactiva con el público. Por lo tanto, si aplicamos la teoría del carnaval bajtiniana a este género parateatral, el estudio del cabaret nos permite ofrecer una perspectiva dialógica de las sociedades urbanas modernas de manera similar a la que brindaban las danzas-pantomima otomanas.

En cuanto a la historiografía de la danza, la historia del *ballet* tiende a poner de relieve el periodo romántico –entre las décadas de 1830 y 1840– cuando las dicotomías cuerpo y espíritu, naturaleza y cultura dominaban los argumentos de los *ballets* de repertorio (McCormick & Reynolds, 2003). La danza profesional académica se desarrolló, inicialmente, en los escenarios de Francia y Rusia, de ahí que fuera categorizada como un arte foráneo en otros países a los que se extendió como entretenimiento urbano burgués, como ocurrió en Gran Bretaña. Desde principios del

siglo XIX, la danza pasó a ser apreciada como una disciplina eminentemente femenina que, pese a su atractivo sensorial, era rechazada por los grupos sociales más conservadores como una expresión primitiva y carnal respecto a otras artes. Los discursos religiosos puritanos calificaban su práctica de mundana y condenaban no solo el uso del cuerpo como medio primario de expresión, sino también la capacidad de la danza de provocar placer, éxtasis, sentimientos eróticos y enajenación. Los arraigados prejuicios morales sobre la exposición pública de la mujer generaron suspicacias en torno a las intérpretes profesionales, puesto que, al igual que hemos visto en las sociedades islámicas, la asociación de la danza profesional con la prostitución ha sido también habitual en la tradición occidental. Si bien una danza podía ser apreciada como algo noble o vulgar en función de las características de sus intérpretes y de su público, la línea divisoria entre sensualidad y sexualidad ha atravesado constantemente las representaciones de danza. El *ballet* romántico, entretenimiento cortesano y de la alta burguesía, se distanció de los estilos precedentes al explorar la expresión de emociones y sentimientos, además de sublimar la creencia romántica en la naturaleza incontrolable del temperamento femenino (como revelan los argumentos de *La Sílfi*, *Giselle*, *El lago de los cisnes*, etc.) (Peterson Royce, 2002[1977]; Hanna, 1988)⁴⁶. En estos *ballets* los papeles femeninos marcaban la diferencia entre la danza lírica o la de carácter, aunque los personajes principales se ajustaban siempre al ideal de la etérea y ligera bailarina lírica. De este modo, los bailarines quedaron relegados a la función de meros *porters* ('porteadores') de su pareja femenina, llegando incluso a ser interpretados por bailarinas travestidas en los *ballets* de París, a mediados del siglo XIX. Es curioso

⁴⁶ En la búsqueda por dotar a la danza clásica de recursos para desarrollar la expresión emocional sobresalen las innovaciones introducidas por los coreógrafos franceses Jean-George Noverre (1727-1810), precursor de estas tendencias renovadoras con su teorías sobre el *ballet d'action* ('drama danzado o *ballet* con argumento'), y Marius Petipa (1818-1910), que desarrolló sus conceptos estéticos en San Petersburgo, reuniendo el folclore local y la tradición clásica (Bourcier, 1981[1978]).

observar cómo, inversamente, los personajes femeninos habían sido representados por muchachos jóvenes desde el Renacimiento hasta la creación de la Academia Francesa de la Música y la Danza a mediados del XVIII.

Entre finales de la década de 1850 y la década de 1880, la ópera —considerada la forma más integral de arte que encarnaba el sueño wagneriano de alcanzar la “obra de arte total”, *gesamtkunstwerk*— relegó el *ballet* a una simple parte de las producciones operísticas y al ámbito popular del cabaret. Las representaciones de *ballet* desaparecieron de los círculos artísticos e intelectuales pues, tal como observaba Henry Adams en 1892, el “*ballet* in England was performed in music halls; in Italy, it had become a series of overdressed extravaganzas” (citado por McCormick & Reynolds, 2003:3). En este periodo, las producciones de danza académica —*ballet* neoclásico— continuaban representando los repertorios clásicos y románticos, y mostrando un especial interés por las intérpretes femeninas y por los, también femeninos, *corps de ballet*. Se perseguía asombrar con elaboradas producciones en las que se aplaudía la excelencia y el virtuosismo de los solos y los *pas a deux*. Sin embargo, el carácter melodramático de sus argumentos determinó la pérdida de interés hacia estos montajes por parte del público. La danza profesional no académica perduró convertida en una actividad privada y elitista que, según los criterios evangélicos, estaría asociada al consumo del alcohol y a la prostitución (Davidoff y Hall, 1994). En la privacidad de los ambientes burgueses, sin embargo, la danza comenzó a ser valorada como forma artística y la exhibición pública del cuerpo femenino, a ser sublimada. Si bien con anterioridad las bailarinas habían sido asociadas a la prostitución, a partir de entonces y, sobre todo, en el caso de las grandes estrellas internacionales llegarían a personificar los estándares de glamour y celebridad. Así, por ejemplo, de acuerdo con las descripciones de Walkovitz, la bailarina americana Maud Allan “disrupted the Victorian

conventional dichotomies of female virtue and female vice” (2003:345). Asimismo, en los escenarios de cabaret eran aplaudidos los estilos considerados exóticos (las danzas africanas, orientales o de la India, etc.) por sus aportaciones en la exploración cinética como, por ejemplo, la entonces aclamada danza interpretativa. Aun así, los sectores sociales más conservadores continuaron asociando la danza con el exhibicionismo y censurándola por incitar sexualmente a los espectadores masculinos. A pesar de las aportaciones del cabaret en la superación del puritanismo moral dominante, la danza siguió siendo concebida como una disciplina eminentemente femenina. En este sentido, Bram Dijkstra (1994) observa que las artes y las ciencias en la cultura de *fin-de-siècle* eran disciplinas dominadas por hombres de acuerdo con la creencia, propia del discurso moderno, de que la individualidad y el intelecto necesarios para alcanzar una creación original e innovadora eran masculinos. Por otra parte, el talento imitativo que no el creativo era apreciado como un valor femenino, entendiéndose que las mujeres podían desarrollar mejor sus capacidades expresivas en las artes escénicas, el teatro o la danza.

Por otra parte, cabe señalar el simultáneo crecimiento de una novedosa industria del entretenimiento en los Estados Unidos de América que, caracterizada por su orientación comercial, contribuyó especialmente a que este país comenzara a ser percibido como un maravilloso mundo de prosperidad y oportunidades, aun a pesar de la férrea oposición de las organizaciones puritanas. Numerosos artistas procedentes de ámbitos tanto amateurs como profesionales se introdujeron en esta industria que comenzaba a desarrollarse en exposiciones universales, establecimientos de estilo barnumescos⁴⁷ (como parques temáticos y circos mundiales), cabarets y ferias

⁴⁷ Phineas Taylor Barnum (1810-91) fue un showman y promotor que comenzó su carrera en los teatros de variedades neoyorquinos. Con sus ofertas de ocio (“Barnum’s Grand Scientific and Musical Theater”, “Barnum’s Museum”, el acuario y el museo de cera) consiguió crear un modelo de espectáculo que lideraría en la emergente industria del ocio. Su modelo se caracterizaba por conectar los espectáculos de ilusionismo con los avances tecnológicos y culturales del momento. En 1871, sus producciones “P.T.

itinerantes. Desde finales del siglo XIX, estos modernos escenarios muestran una cultura urbana americana que, superando los modelos hegemónicos, generó sus particulares mitologías. Los promotores de estas nuevas formas de ocio, aparecidas simultáneamente a la cultura comercializada, perseguían producir espectáculos altamente lucrativos para lo cual podían, incluso, llegar a manipular las perspectivas de la prensa y del público. Paradójicamente, la presión ejercida por la censura llegó con frecuencia a convertirse en un arma propagandística para algunos de estos espectáculos que eran tachados de inmoralidad –máxime los números de danza.

La industria del espectáculo giraba en torno al éxito de ciertas figuras míticas, construidas por los mismos promotores americanos (Carlton, 1995), que se convirtieron en iconos de los nuevos imaginarios urbanos y nacionales. Así, pese al gran número de artistas de variedades que representaban el papel de la bailarina exótica, muchas de ellas solían ser designadas con sobrenombres genéricos como “Little Egypt” o “Princess Rajah”. Como explica McCarthy, estos personajes fueron promocionados por todo el país, por lo que: “There would be 100 Princess Rajahs who belly danced and balance a chair in her teeth” (2006:6)⁴⁸. Al mismo tiempo, la dicotomía terrenal-etérea –que definía los principales papeles femeninos en la danza académica– se introdujo en el vodevil lo que supuso el distanciamiento entre las bailarinas de *burlesque* –género teatral que gradualmente evolucionó hacia el *striptease*– y las de danza interpretativa –popularizada por bailarinas americanas como Isadora Duncan o Ruth Saint-Denis, a principios del siglo XX. Este último estilo supuso una ruptura respecto a los estilos formales de danza teatral, caracterizándose por la intención de traducir en movimiento sentimientos y emociones, por ser una expresión corporal menos etérea que el *ballet* y

Barnum’s Grand Travelling Museum, Menagerie, Caravan and Hippodrome” y “The Greatest Show on Earth” sentaron las bases del circo contemporáneo.

⁴⁸ Un ejemplo de estos personajes genéricos de la industria del entretenimiento americana puede verse el cortometraje *Princess Rajah Dance* (1903) consultado el 6-9-2015 en el sitio URL <http://www.youtube.com/watch?v=RcOvl0h5Za8>.

por el empleo de músicas para concierto de compositores contemporáneos (Chopin, Glück, Debussy, Strauss, Wagner). Asimismo, las bailarinas interpretativas se interesaron por investigar la asociación entre erotismo y espiritualidad, recurriendo al estudio de religiones antiguas y orientales para explorar estas ideas y teatralizarlas. Algunas de las bailarinas más prestigiosas buscaron reconocimiento en escenarios europeos donde el público estaba más abierto a valorar las innovaciones y la experimentación teatral, y donde la danza comenzaba a vincularse con las vanguardias artísticas y filosóficas. De acuerdo con estas ideas, Donna Carlton (1995) describe como las representaciones diferían entre las versiones legitimadas en los escenarios de las clases más altas –teatros de variedades– y las versiones burlescas de las clases más bajas, en los vodeviles.

Para ejemplificar estas cuestiones hemos recurrido a dos figuras legendarias que consiguieron encarnar la fascinación occidental por lo exótico y la asociación exotismo-sexualidad: Salomé, personaje bíblico que representaba el destructivo poder femenino, y “Little Egypt”, símbolo sexual de la América anterior a Hollywood que ha perdurado en el imaginario americano a lo largo del siglo XX y a la que Carlton define como la “Salomé de la clase trabajadora”. Las danzas atribuidas a estas figuras, el *hoochy-coochy*⁴⁹ y la danza de los siete velos, crearon pautas que llegaron a inspirar a los entonces emergentes números de *striptease*. Por tanto, desde las primeras décadas del siglo XX, ambos personajes han contribuido a la construcción de un imaginario erótico al que ha quedado vinculada la danza del vientre. Precisamente, el estudio de estas

⁴⁹ El vocablo *hoochy-coochy* (o *hoochie-coochie*) es empleado para describir aquellas danzas que representadas, generalmente, frente a audiencias masculinas reproducen un orientalismo de sabor parisino, colmando así las expectativas occidentales en torno a la bailarina oriental (Carlton, 1995). En su estudio, Carlton especula en torno al origen etimológico del término y las diferentes teorías al respecto. Para ella, la voz inglesa *hoochy-coochy* deriva del término francés *hochequeue* (‘agitar la cola’), procedente de una danza congoleña, que en el dialecto cajún de Luisiana se conoce como *hooch-ma-cooch*. No obstante, consideramos significativo aludir también al paralelismo fonético con el vocablo turco *köçekçe*, que hace referencia a un ritmo utilizado en una de las danzas-pantomima otomanas –*rabbit dance*–, apreciada por el público occidental en las grandes exposiciones mundiales.

figuras nos permite trazar la trayectoria seguida por esta danza en su adaptación a los escenarios europeos en el momento en que este estilo pasa de satisfacer los intereses etnológicos occidentales en ferias mundiales y parques de atracciones a adquirir su provocadora forma vodevilesca –el *hoochy-coochy*, popularizada en los teatros burlescos. Este último estilo no debe ser confundido con el *belly dance* americano desarrollado décadas más tarde en restaurantes y clubes étnicos. Donna Carlton sintetiza esta evolución en la siguiente frase: “If the cooch was a generation removed from *ghawāzi* dance, then Salome was a third-generation product” (1995:64).

2.2.2.1.- “Little Egypt” & the Plaisance Dancers

Desde mediados del siglo XIX, las exposiciones universales tenían como finalidad mostrar los progresos de la civilización humana o, más bien, la superioridad occidental. La primera de ellas, la *Midway Plaisance Exposition*, celebrada en el palacio de Cristal de Londres en 1851 reunía, junto con la exhibición de los avances científicos y tecnológicos occidentales, muestras de arte, artesanía y folklore de las colonias europeas. En esta feria mundial se exhibieron por primera vez para el público europeo danzas del POM que escandalizaron a la sociedad europea por sus contorsiones y por la sensualidad de sus movimientos. Tras el éxito de esta exposición, dos años más tarde fue llevada a Nueva York y desde entonces este tipo de acontecimiento cultural ha pasado a celebrarse periódicamente en otras capitales metropolitanas –como en París, desde 1855 (Buonaventura, 1989). El término *danse du ventre* fue acuñado en Francia durante este periodo para nombrar estas danzas foráneas; si bien, también, ha servido para designar lo que Malek Alloula (1998) ha denominado la fantasía del harén colonial, la cual sería frecuentemente recreada por bailarinas occidentales coincidiendo con la

popularización y la comercialización de imágenes de mujeres en poses eróticas. Entre 1900 y 1930, la difusión de tarjetas postales en las que aparecían retratadas, principalmente, artistas de cabaret y bellezas orientales contribuyó a propagar esta fantasía (Alloula, 1998). Las imágenes de bailarinas orientales que representaban mujeres de sensualidad instruida, capaces de seducir con sus danzas, proliferaron hasta llegar a constituir un arquetipo erótico occidental. Al mismo tiempo, una miríada de bailarinas exóticas irrumpió en los escenarios de cabaret de las principales capitales occidentales. De esta manera, la erotizada danza oriental moderna pasaría a ser símbolo de la sexualidad hedónica en el ámbito del cabaret, donde la exhibición del cuerpo femenino sexuado comenzaba a adquirir nuevos significados. A pesar de la cuestionada autenticidad de sus danzas estas bailarinas merecen nuestra atención, puesto que, como analizaremos más adelante, lograron personificar ciertos valores asociados a la nueva mujer moderna, sobre todo, aquellas que llegaron a alcanzar el estatus de celebridades.

El impacto de la danza del vientre llegó a los Estados Unidos con la exposición de Chicago *World's Columbian Exposition*, en 1893, ya que formaba parte de los espectáculos de las casetas de feria y de las exhibiciones del pabellón otomano, *Midway Plaisance*. En este recinto, las danzas exóticas del Imperio Otomano eran ejecutadas tanto por genuinas intérpretes tradicionales como por bailarinas provenientes de los cabarets y *music halls* parisinos. La *Midway Plaisance* estaba incluida en el área de entretenimiento de un boulevard cosmopolita, denominado “Ciudad Blanca”, cuya planificación neoclásica, diseñada expresamente para la exposición, llegaría a influir en la arquitectura pública americana hasta mediados del siglo XX, como también lo hicieron sus espectáculos en la emergente industria del ocio. Esta zona de entretenimiento –concebida para atraer a las clases trabajadoras, incrementando así el número de espectadores y, por tanto, contribuyendo a financiar los masivos costes de

este evento– logró convertirse en la zona más visitada de la feria. Entre sus secciones contaba con un poblado argelino, otro turco y el área del Cairo (la popular *A Street of Cairo*⁵⁰) en los que se representaban danzas tradicionales con sus característicos equilibrios, contorsiones de suelo y movimientos de torso. Además, esta área contaba también con un Odeón y dos palacios, el persa y el morisco. El primero, según Carlton (1995), incluía sobre todo fantasías orientales (al estilo parisino) destinadas al entretenimiento de un público adulto, principalmente, masculino.

La investigación de Carlton se centra en la posible identidad de “Little Egypt”, ya que en EEUU existe la opinión generalizada de que esta bailarina apareció por primera vez en la *Midway Plaisance*⁵¹. Según los datos aportados por Carlton, la construcción de esta mítica figura fue posterior a la exposición⁵², ya que en los archivos de la *World's Columbian Exposition* no existen referencias de ningún contrato en el que figure este nombre. Por el contrario, la prensa contemporánea promovió un gran escándalo mediático en torno a la danza interpretada por “Little Egypt” en la feria, el *hoochy-coochy*. De acuerdo con esta autora, “Little Egypt” fue un personaje interpretado por la bailarina argelina Ashea Wabe en otro acontecimiento escénico, conocido como “The Awful Seeley Dinner” (‘La terrible cena de Seeley’), que acaparó la atención mediática en 1896 por el escándalo que produjo el presunto desnudo de su protagonista femenina. De esta manera, Carlton vincula la aparición de esta figura con la naciente industria del teatro musical en Broadway:

⁵⁰ La canción *The Streets of Cairo or The Poor Little Country Girl* fue compuesta por Sol Bloom, promotor del área de ocio *World's Columbian Exposition* de Chicago. Esta melodía ha mantenido su popularidad hasta nuestros días gracias a su éxito como sintonía en películas y series de animación, conocida entonces como *The Snake Charmer Song* (‘canción del encantador de serpientes’).

⁵¹ La zona de entretenimiento *A Street of Cairo* ha llegado a formar parte del imaginario popular americano, tal como ejemplifica la canción “Little Egypt” interpretada por Elvis Presley en el film *Roustabouts* (‘El trotamundos’), dirigida por John Rich en 1964.

⁵² La investigadora Donna Carlton (1995) menciona a varias bailarinas e intérpretes de feria que proclamaban ser la verdadera “Little Egypt”, si bien solo existe constancia de que actuaran en la feria de Chicago Fahreda Mahzar, en *A Street of Cairo*, Mademoiselle Rosa de Constantinopla o Belle Baya, en el palacio persa. En el pabellón *Midway Plaisance* se mostraba el *ethos* otomano, que no el turco ni el árabe, caracterizado por la diversidad cultural.

When the scandal broke, impresario Oscar Hammerstein took quick notice and advantage of the publicity. He owned the Olympia, an impressive theatre complex...music hall; a concert hall; a theatre for comic opera, burlesque and light entertainment; an Oriental café...He then contracted with “Little Egypt” and other entertainers who had appeared at the real dinner to star in his production, called “Silly’s Dinner” (Carlton 1995:67).

Esta obra, representada en escenarios de todo el país, llegó a convertirse en una popular parodia de tipo burlesco con un toque oriental. En ella se unían el escándalo de Seeley y la novela de George du Maurier, *Trilby* (1894) cuya heroína solía posar desnuda como modelo para artistas. En la parodia, “Little Egypt” interpretaba un personaje parecido que entretenía a los invitados varones de la cena con su famosa danza (el *hoochy-coochy*) y con un posado artístico que, como si de un verdadero *striptease* se tratase, consiguió avivar la imaginación popular. Según Carlton, el productor teatral Oscar Hammerstein creó la leyenda de “Little Egypt” y proporcionó un modelo teatral para el *striptease*, anticipándose a la moda que surgiría por este estilo de danza en EEUU durante las décadas de 1920 y 1930. La difusión de la danza *hoochy-coochy* en los teatros de *burlesque* americano suscitó la asociación del *striptease* con la danza oriental en el imaginario occidental:

Theatric promoters everywhere noted well Hammerstein’s success and lost no time in taking advantage of the sensational publicity generated by the Awful Seeley’s Dinner. Thus, a variety of “Egypt” began popping up as fast as an actress could wrap a fringed shawl around her hips (Carlton, 1995:69).

Una vez construido el personaje, el sobrenombre de “Little Egypt” fue adoptado por numerosas artistas de variedades contratadas en parques de atracciones (como el de Coney Island en Brooklyn, Nueva York), ferias itinerantes y vodeviles. Estas bailarinas de *hoochie-coochie* se convirtieron en un reclamo con sus imitaciones de las danzas tradicionales de Próximo Oriente y el *double entendre* implícito en sus números burlescos.

2.2.2.2.- *Salomania*

Utilizado en los estudios anglosajones de danza (Buonaventura, 1998; Walkowitz, 2003; Karayanni, 2004), este término se corresponde con el periodo comprendido entre 1907 –fecha del estreno de la ópera *Salomé* de Richard Strauss en Nueva York– y el comienzo de la Primera Guerra Mundial. El libreto de la ópera estaba basado en la obra teatral homónima de Oscar Wilde (1894), que, a su vez, estaba vinculada con las tendencias orientalistas modernas. A partir de ese momento, la danza de Salomé o de los siete velos inspiró las numerosas adaptaciones que del mito de Salomé se hicieran en cine y teatro. Si bien fue adoptada, sobre todo, por artistas del teatro de variedades americanas convirtiéndola en un popular número de *burlesque*; de ahí que, desde entonces, esta danza haya sido relacionada tanto con la danza del vientre como con el *striptease*. Es más, según observa Bram Dijkstra (1994), los personajes bíblicos de Judith y Salomé llegaron a representar las fantasías masoquistas masculinas y la misoginia del *fin-de-siècle*⁵³. Por consiguiente, el análisis de la *salomania* nos ha permitido observar la influencia de la obra de Wilde en la construcción del estilo hoy lo conocido como danza oriental y, al mismo tiempo, examinar las políticas y discursos sexuales de la época, tanto en las metrópolis como en las colonias.

Un estudio comparado del personaje de Salomé en el cuento de Gustav Flaubert publicado en 1877, *Herodias*, y en la obra teatral de Wilde nos muestra la construcción

⁵³ A lo largo de su estudio, Dijkstra (1994) examina como el culto romántico a la debilidad física de la mujer fue ampliándose durante el siglo XIX con imágenes de carnalidad y fertilidad. Posteriormente, hacia finales de este siglo, la figura de la depredadora –la *femme fatale*– e, incluso, el culto a la belleza masculina emergieron como respuesta misógina a los avances sociopolíticos logrados por mujeres independientes y feministas.

de este mito y el papel hegemónico de las políticas sexuales imperialistas. En la obra de Gustave Flaubert aparece una descripción detallada de la danza de Salomé, tomada de las notas de viaje sobre sus encuentros con dos célebres *awalim*⁵⁴: Hutchuk Hanem, la bailarina y cortesana más conocida de Egipto a mediados del XIX, y Azizeh. El acercamiento melancólico al personaje de la bailarina oriental en Flaubert es propio de la literatura romántica, con su fascinación por las prostitutas. En esta obra, se ensalzaba el mito de la trágica cortesana tan en boga en aquel momento, personalizado aquí en la bailarina oriental. Su Salomé, una muchacha ingenua y sensual, consigue simbolizar ese Oriente construido, ese “otro” que ha ayudado a definir Occidente (Said, 1991), y que continúa aún vigente.

En cambio, la danza de los siete velos mencionada en la obra de teatro de Oscar Wilde, si bien no es descrita en el texto, consiguió crear un arquetipo de bailarina oriental que se instauraría en el imaginario popular occidental. La escena de la danza escandalizó al relacionar deseo sexual y textos bíblicos, siguiendo el carácter general de la obra. La Salomé de Wilde aparece como una joven vengativa a causa de su amor frustrado por Juan ‘El Bautista’ y su danza, al igual que en la versión bíblica, insiste en el poder destructivo atribuido a la mujer. Precisamente sería su danza no narrada⁵⁵ la que consiguió incitar la imaginación y la lascivia de las puritanas sociedades occidentales del momento. Según Stavros S. Karayanni, la Salomé de Wilde “is not so much about the West desiring the exotic Orient but about desiring the exotic Occident (2004:118). Karayanni matiza que la fascinación de Wilde por tropos orientales –estos fueron esenciales en la filosofía de la decadencia, de hecho la posibilitaron– representa

⁵⁴ Como hemos señalado en la página 11 de sección anterior, las *awalim* eran consideradas mujeres instruidas dentro de la sociedad egipcia conservadora del siglo XVIII –recitadoras de poesía, cantoras, bailarinas y conocedoras de asuntos amorosos– que amenizaban eventos sociales, como las bodas de las clases altas. Por extensión, el término pasó a ser utilizado para referirse a las bailarinas en general, como en el caso de Hutchuk o Azizeh, las bailarinas a quienes Gustav Flaubert se refiere en sus obras.

⁵⁵ La única mención en el texto de Wilde se limita a una acotación: “SALOMÉ: baila la danza de los siete velos” (2000:94).

su anhelo de dotar de una hipóstasis a las expresiones sexuales, las cuales eran objeto de una severa condena social.

No obstante, la *salomanía* –la verdadera fiebre por el personaje– no se desencadenó hasta el estreno de la ópera de Strauss en Nueva York, en 1907, cuando la diva Mary Garden realizó su versión de la danza de los siete velos (curiosamente, este montaje fue también producido por Oscar Hammerstein). Desde entonces, según señala Buonaventura (1998), infinidad de Salomé aparecieron en el ámbito del vodevil americano⁵⁶, los cabarets de Francia y los *music halls* ingleses –también, en los escenarios de numerosas capitales europeas y americanas– creando un modelo que sería aprovechado por numerosas imitadoras, *strippers* y bailarinas exóticas que trabajaban en los *shows* burlescos y en las casetas de feria (Buonaventura, 1998). Paralelamente, muchas bailarinas de danza interpretativa realizaron personales versiones del personaje de Salomé que, siendo representadas en los teatros de variedades más distinguidos, lograrían influir en las numerosas adaptaciones teatrales y cinematográficas de este mito. Entre ellas destacó el número de danza interpretativa “La visión de Salomé” de la bailarina canadiense Maud Allan⁵⁷. Para Judith R. Walkovitz la interpretación de Allan se convirtió en una “iconic figure of fantasy, but she was also an active agent in the production of this fantasy” (2003:345), ya que en su danza el sabor oriental se transformaba en occidental y lo erótico en espiritual. Su influyente construcción del

⁵⁶ La repercusión de este fenómeno, la *salomanía*, puede ser ejemplificada con la popularización durante la primera década del siglo XX de la “Escuela de Salomé” inaugurada por Daisy Peterkin, ‘Mlle. Daze’ (bailarina del *Ziegfeld Follies*) en Nueva York. Las llamadas escuelas de artistas habían surgido en numerosas metrópolis occidentales con el desarrollo de la cultura de cabaret a finales del siglo XIX, para atender a la demanda de aquellas mujeres que aspiraban a introducirse profesionalmente en estos escenarios. La escuela de Peterkin se estableció como escuela temática de artistas y, en 1908, alrededor de ciento cincuenta Salomé obtenían su titulación y estaban listas para entrar en los circuitos de vodevil que recorrían los EEUU (Deagon, 2005; Sellers-Young, 2010).

⁵⁷ La coreografía de Maud Allan, “La visión de Salomé”, fue representada regularmente desde 1908 en el *Palace Theatre of Varieties* de Londres.

personaje, apoyada en la técnica del *delsartiana*⁵⁸ y en la tradición amateur de los *tableaux vivants*, llegó a inspirar las fantasías femeninas de las clases medias, pues Allan apelaba principalmente a un público femenino al vincular sus creaciones con el movimiento higienista⁵⁹. Asimismo, su indumentaria se convirtió en el vestuario estándar de dos piezas (*bedlah*, en árabe) de la danza oriental moderna, “Allan dressed her character in a filmy skirt and ornately beaded bra, belt and headdress, a decorated Orientalist female figure in the flesh” (Carlton, 1995:64). Según Judith R. Walkovitz (2003), más allá de sus influencias estéticas y kinésicas, Maud Allan consiguió personificar el *ethos* anglosajón, al igual que hicieran otras bailarinas americanas de danza interpretativa (Ruth Saint-Denis, Isadora Duncan, Loïe Fuller). De acuerdo con los argumentos de Walkovitz, el empeño de estas intérpretes en representar una danza “americana” (mejor dicho, norteamericana) favoreció en otros países la resignificación de la danza como parte de la cultura nacional. Por otra parte, también contribuyó a regenerar la noción de cosmopolitismo que, hasta entonces, había sido considerada un valor masculino. De hecho, a propósito de la versión interpretada por Allan, Walkovitz entiende: “Wilde’s *Salome* was a quintessentially cosmopolitan product” (2003:351).

2.2.2.3- La danza interpretativa moderna y los *ballets* rusos

El gran protagonismo alcanzado por la danza a lo largo de los periodos anteriores a la Primera y Segunda Guerra Mundial fue impulsado no solo por las sucesivas olas de “pasión por la danza” (*dance crazes*), sino también por la legitimación del *ballet* como forma artística. Su renacimiento se produjo esencialmente en los

⁵⁸ El trabajo de Françoise Delsarte acerca de la relación entre movimiento y expresión, y su teoría del gesto en la danza influenciaron considerablemente el movimiento de la danza americana moderna. Sus ideas fueron popularizadas en EEUU por Genevieve Stebbins y su *gimnasia estética* (McCormick & Reynolds, 2003).

⁵⁹ El higienismo se había popularizado entonces entre las mujeres americanas de clases altas y media.

escenarios de cabaret a los que había sido relegada como consecuencia del protagonismo adquirido por las producciones operísticas desde mediados del siglo XIX. En ellos, la búsqueda experimental y un renovado público –los círculos intelectuales y artísticos volvían a interesarse por los espectáculos de danza– contribuyeron a acercar la danza a las corrientes ideológicas y filosóficas contemporáneas. De hecho, la preocupación por la existencia metafísica, el inconsciente y la expresividad emocional pasó a ser encarnada por las bailarinas de la danza interpretativa americanas (Bourcier, 1981[1978]; MacCormick & Reynolds, 2003).

En los estudios de danza académica se destacan como precursoras de la danza moderna a Loïe Fuller, Isadora Duncan y Ruth Saint-Denis con sus particulares estilos de danza interpretativa. Estas tres bailarinas buscaban liberar la danza de los severos códigos del *ballet* a través de la exploración de movimientos orgánicos (más naturales que los del *ballet*), que serían resaltados gracias a vestuarios reveladores y a la eliminación del corsé. Además, entre las características, comunes a estas bailarinas interpretativas, que contribuyeron a identificarlas con el ideal de la “nueva mujer”, independiente y alejada de los valores hegemónicos de las clases medias, estarían: por un lado, la vinculación de sus propuestas a las vanguardias culturales modernas y a las corrientes feministas; y, por otro, la difusión de sus ideas sobre la danza a través de la creación de sus propias escuelas, la publicación de libros y las giras internacionales. Todas ellas habían iniciado sus carreras en los escenarios de vodevil. En ellos reivindicaban un nuevo estilo para la danza americana, aunque sus ideas acabaron teniendo mayor aceptación en los escenarios europeos, donde la experimentación era más valorada. Tras sus primeras apariciones en Europa, una miríada de artistas de todo el mundo (Maud Allan, Tórtola Valencia, Bella Otero, Mata Hari, La Meri o Grete Wiesenthal, entre otras muchas) se adhirió a esta nueva tendencia. La crítica más común

a sus espectáculos era la falta de una formación técnica por parte de estas bailarinas, generalmente, autodidactas. Un reproche que no se podía hacer a los *ballets* rusos, en tanto que su virtuosismo y espectacularidad contribuyeron, junto a las propuestas de estas bailarinas, a que la danza alcanzara una vez más reconocimiento como propuesta cultural y artística.

En primer lugar mencionaremos a Loïe Fuller, quien, junto a su compañía “Electric Dances Company”, durante el periodo comprendido entre 1890 y 1915 inauguró un proceso de modernización en la danza teatral con sus innovaciones escenográficas. Su puesta en escena combinaba el color y el movimiento de la danza con juegos de luz eléctrica y efectos ilusionistas, valiéndose de los progresos técnicos del momento. Esta bailarina pasó del vodevil americano y del *burlesque* a los grandes escenarios de las principales capitales occidentales. Así, por ejemplo, su particular propuesta escenográfica de teatro-museo⁶⁰ fue programada en la Exposición Universal de París de 1900 en la que coincidió con Isadora Duncan (con quien llegó a colaborar brevemente) y con Ruth Saint-Denis. Tras la reputación conseguida en Europa, Fuller se convirtió en la primera bailarina solista que actuó en las funciones nocturnas de los teatros de Broadway, llegando a ser “the first modern performer to be taken seriously by artistic intellectuals. Her concept of synesthesia spoke directly to the symbolist writers” (McCormick & Reynolds, 2003:8). Como apunta esta cita, hemos de tener también en cuenta que la revalorización de la figura de la bailarina en este momento fue impulsada por poetas, pintores y escultores contemporáneos, vinculados a estilos modernos como el *Art Nouveau*, que convirtieron tanto a Fuller como a la mayoría de las bailarinas de la danza interpretativa en su fuente de inspiración, en sus musas.

⁶⁰ La asociación del vocablo *museo* a los espectáculos de variedades, iniciada por el “Barnum’s Circus-Museum”, pone de manifiesto la pretensión de reunir objetivos didácticos y ocio, intento que caracterizó a la industria del entretenimiento de masas en sus inicios.

En segundo lugar, la propuesta de Isadora Duncan ofrecía un planteamiento completamente diferente, ya que contaba con una producción teatral sobria –caja negra– y utilizaba como vestuario una sencilla túnica griega⁶¹. Duncan coincidió en sus planteamientos con algunas de las ideas de Ruth Saint-Denis. Ambas dejaron los escenarios de variedades para triunfar como “solistas de salón”, es decir, para actuar en espacios elitistas donde se reunían círculos artísticos e intelectuales en los que la bailarina era concebida como una artista en lugar de simplemente como una intérprete. Asimismo, sus aprendizajes fueron poco convencionales, alejados de la formación académica, y próximos a tendencias espiritualistas, lo que se tradujo en una devoción por el Oriente en Saint-Denis y por la Grecia clásica en Duncan. En su particular visión de la danza esta última aludía al éxtasis dionisiaco y a la armonía apolínea con los que pretendía distanciarse del jazz y otros ritmos que ella calificaba de viles (pues estimulaban el movimiento de la parte inferior del tronco) (Duncan, 1993 [1927] y 2003). Como alumna de Geneviève Stebbins, su interés por la cultura física incluía inquietudes nacionales, de ahí que Duncan promoviese una nueva forma de danza que representara el “nuevo mundo” que, claramente, América simbolizaba en aquel tiempo. Para ella, los rancios bailes de salón significaban melodrama y servilismo cortesano por lo imaginaba una danza fuera una expresión de América: “esta danza no tendrá la inane coquetería del ballet ni la convulsión sensual de lo negro. Será claror” (Duncan, 1993 [1927]:359)⁶². Pese a su intención de concebir una danza que representara el alma americana, Duncan encontró la oposición de lo que ella denominaba “el espíritu

⁶¹ El uso de túnicas se popularizó en aquel momento, ya que como señalan McCormick & Reynolds “were enjoying a particular vogue in her day, as worn by Genevieve Stebbins in her Delsarte lectures and seen in numerous late Pre-Raphaelite paintings” (2003:10).

⁶² En su biografía, *Mi Vida*, Isadora Duncan clama por una danza blanca y neta, digna expresión del alma americana: “Me parece monstruoso que alguien crea que el ritmo de ‘jazz’ exprese a América. El ritmo de ‘jazz’ interpreta el salvajismo primitivo” (Duncan, 1993 [1927]:355). La abundancia de este tipo de comentarios nos ha llevado a suponer que, probablemente, Duncan sostenía los estándares modernos de superioridad blanca. Paradójicamente, la danza jazz llegaría a convertirse en la danza americana por excelencia durante el siglo XX.

puritano de América” (1993 [1927]:35) y tuvo que buscar el éxito en los escenarios europeos (Alemania, Rusia e Inglaterra, especialmente). Por lo tanto, si inicialmente su “danza del nuevo mundo” apuntaba a los valores democráticos, el fracaso de sus ideas – incluso, en Europa– le llevó a trasladarse a la Rusia comunista. Durante esta etapa entró en contacto con las reformas realizadas en el *ballet* por Michel Fokine, con quien compartió su interés por las ideas de Emile Jaques Dalcroze y su noción de eurítmica⁶³. Con todo, su contribución al campo de la danza “prefigured the spirit of modernism by breaking all the rules” (McCormick & Reynolds, 2003:20).

Por último pasamos a analizar brevemente la figura de Ruth Saint-Denis, quien se sentía especialmente atraída por la vertiente espiritual de la danza y las estrategias expresivas de Françoise Delsarte –que conoció a través de su experiencia con la “gimnasia armónica”, desarrollada en EEUU por su discípulo Steele MacKay. Sus coreografías diferían de las de Duncan, sobre todo, en que solía utilizar cuadros de grupo (*tableaux*), además de interpretar solos. Su trayectoria profesional evolucionó desde sus primeros montajes para los escenarios de vodevil (“Worth Museum” de los promotores teatrales Agustin Daly and David Belasco) hasta las grandes producciones para los teatros de Broadway (“Ziegfield Follies”, “Carnegie Hall”), el cine de Hollywood y las grandes giras internacionales, que incluían tanto metrópolis europeas como capitales coloniales. De acuerdo con el historiador de la danza Bourcier, Saint-Denis “transformed in doctrine that on Duncan was a personal impulse” (1981:206). Por otra parte, el interés de Saint-Denis, que compartía con los coreógrafos de los *ballets* de Diagiliev, por danzas del mundo distintas del folklore impulsó el resurgimiento de las danzas tradicionales (cortesanas, folclóricas y populares) que, amparado por el nacionalismo característico del periodo, llegaría a difundirse internacionalmente. En un

⁶³ La *euritmia* desarrollada por Dalcroze consiste en un método de aprendizaje musical a través del movimiento corporal.

determinado momento Saint-Denis decidió contratar un *partenaire* (‘pareja de baile’) lo que contribuyó a relanzar su carrera artística:

The craze for ballroom dancing which swept the country made her kind of solo art dance less attractive, and her wealthy sponsor...drowned in the *Titanic* disaster. To prolong her life in concert, she hired Shawn...to perform some ballroom dances on her programs (McCormick & Reynolds, 2003:34).

La colaboración de Ted Shawn y su curiosidad por las danzas de los indios americanos, el flamenco, los bailes de salón y las danzas esotéricas⁶⁴ aportaron nuevos enfoques al interés personal de Saint-Denis por lo oriental. Juntos fundaron la escuela de danza *Denishawn* y crearon un método de técnicas corporales, que incluía la euritmia de Dalcroze y las teorías de la expresión de Delsarte. Con ellos se establecerían las bases de la danza moderna y contemporánea, ya que instruyeron a una nueva generación de bailarines y coreógrafos: Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Lester Horton, entre otros. Shaw contribuyó a superar el tabú existente en torno a la danza masculina y la discriminación sufrida por los bailarines con respecto a sus homólogas femeninas (en aquel momento, la danza interpretativa era considerada un dominio femenino); aun así, la virilidad mostrada por los bailarines en sus danzas era, constantemente, cuestionada. Las recreaciones de danzas ancestrales y orientales producidas por la *Denishawn* eran aproximaciones, sin interés de reconstruirlas fielmente, inspirados en las escasas fuentes conservadas en las artes plásticas y la literatura (las cuales ofrecían un número limitado de detalles sobre la danza) y en las representaciones de danzas exóticas popularizadas en las ferias mundiales y en los parques de atracciones. La autenticidad de estas danzas y del material étnico interpretado no fue cuestionada en aquel momento, ya que el objetivo de estas coreografías se limitaba a evocar una atmósfera genuina de una época o lugar.

⁶⁴ En la actualidad es más común utilizar el vocablo *danzas sagradas* para denominar las danzas asociadas a cultos religiosos y místicos, como las danzas de los derviches sufíes.

Para finalizar esta sección introduciremos los *ballets* rusos de Serge Diagilev, cuyas producciones se distanciaron de la danza académica ejecutada por las compañías imperiales rusas, en un intento de aunar belleza, opulencia, creatividad y virtuosismo técnico con el concepto comercial de producto cultural. La perfección técnica y la sensibilidad dramática de estos *ballets* consiguieron enaltecer la danza como forma artística en Occidente, superando la etiqueta de simple entretenimiento. A principios de la década de 1900, la danza se convirtió en un acontecimiento social, obligado lugar de encuentro de la sociedad europea y americana más en boga. La compañía nunca actuó en Rusia, a pesar de propagar los ideales del *ballet* clásico ruso⁶⁵, debido, en gran parte, al hecho de que sus propuestas coreográficas y escenográficas suponían una ruptura con la tradición académica. Por una parte, esta compañía se distinguía por la virilidad exhibida por sus bailarines, ya que sus papeles eran equiparables en protagonismo a los de sus compañeras. Además, la celebridad de sus intérpretes (tanto mujeres como hombres) hizo que estos alcanzaran una cotización que superaba la fama que rodeaba a los artistas de las compañías imperiales. Por otra parte, los *ballets* de Diagilev (al igual que hicieran las bailarinas interpretativas) admitían la expresión de una sensualidad (soslayada en el *ballet* clásico) que era explorada a través de la indagación de los códigos kinésicos de diferentes tradiciones –orientales, africanas y mediterráneas. Finalmente, el uso de piezas musicales de compositores contemporáneos (Borondin, Mussorgorsky, Rymisky-Korsakov) inspiró a sus coreógrafos a revisar el folklora ruso e implicó la introducción de elementos tradicionales en la escenografía y el vestuario, así como de pasos y posiciones impropios del *ballet* (McCormick & Reynolds, 2003).

⁶⁵ La edad de oro de la escuela clásica rusa de danza tuvo lugar a mediados del siglo XIX de la mano del coreógrafo francés Marius Petipa quien, además de una delicada técnica, incluyó números folklóricos teatralizados –conocidos como danzas de carácter– y fórmulas finales –llamadas *ballabiles*– que llegarían a caracterizar a esta escuela (McCormick & Reynolds, 2003).

Durante el periodo de mayor influencia de esta compañía (1909-1929), coreógrafos como Fokine, Nijinsky o Balanchine promovieron en sus producciones –en las que colaboraban reconocidos creadores pertenecientes a las vanguardias artísticas del momento⁶⁶– cambios que llegarían a definir la experimentación en la danza teatral a lo largo del siglo XX. Los *ballets* de Diaghilev, con Fokine como coreógrafo, encontraron un nuevo estilo ruso que se impuso sobre las producciones clásicas del Teatro Maryinsky con unos montajes concebidos en un solo acto, y con la adopción de las ideas del Sartre –introducidas en Rusia por Isadora Duncan. De esta manera, los *ballets* en un acto de Diaghilev se convirtieron en un modelo de representación para los teatros de variedades europeos. En 1910 la compañía presentó *Schéhérazade*, el montaje oriental coreografiado por Fokine, que influiría, notablemente, en la construcción de las fantasías orientales hollywoodienses⁶⁷. Esta producción se distinguió, también, por el espectacular vestuario de Leon Bakst y los bombachos diseñados por Poiret, ambos prestigiosos diseñadores de moda, y por exhibir los cuerpos de los bailarines de manera sexualizada (McCormick & Reynolds, 2003:58). El énfasis en la dimensión sexual de la danza pretendía resignificar los modelos sexuales hegemónicos. Así, como describe Mernissi (2000), la bailarina solista interpretaba a una mujer dominante que deseaba activamente a un sometido esclavo andrógino. La interpretación de Nijinsky como el esclavo y sus trabajos posteriores marcaron el inicio de la representación de una sexualidad más explícita en la danza académica. Con sus coreografías consiguió despertar un misterio atávico en el *ballet* que, enraizado en el pudor, afecta a la exhibición pública de un cuerpo erotizado; de ahí que, tal y como afirman McCormick

⁶⁶ Los *ballets* de Diaghilev colaboraron estrechamente para sus diseños escénicos con pintores como Léon Bakst, Nicolas Roerich, Alexandre Benois, Alexander Golovin, Natalia Goncharova y Konstantin Korovin, y, tras la Segunda Guerra Mundial, Pablo Picasso, Georges Braque, Henri E. B. Matisse, André Derain, entre otros (McCormick & Reynolds, 2003).

⁶⁷ Por ejemplo, María Montez en la película *Sharazade* de los estudios Universal Pictures, 1942 (Mernissi, 2000).

& Reynolds: "With Nijinsky ballet entered the twentieth century and embraced the world of Freud" (2003:53).

CAPÍTULO 3.- DANZA, OCIO NOCTURNO Y DISCURSOS NACIONALES

We were sitting about as far from the stage as it was possible to sit, but the shimmering, glistening blue costume she wore simply dazzled the eye, so bright were the sequins and spangles, so controlled was her quite lengthy immobility as she stood there with an entirely composed look about her. As in bullfighting, the essence of the classic Arab belly-dancer's art is not how much but how little the artist moves: only the novices, or the deplorable Greek and American imitators, go in for the appalling wiggling and jumping around that passes for 'sexiness' and harem hootchy-kootch.

Edward W. Said
Homage to a Belly-Dancer. On Tahia Carioca (2000:348)

En esta cita, incluida en un artículo dedicado a la famosa bailarina oriental Tahia Carioca, Edward Said (2000) plantea algunos aspectos centrales que debatiremos a lo largo de este capítulo. Por una parte, la compleja relación que mantienen arte y tradición en la danza oriental –*raqs sharki*– es expresada por medio de la comparación, igualmente compleja, que Said establece entre la danza oriental y el toreo. Ambas prácticas despiertan sentimientos contradictorios en sus correspondientes comunidades, al tiempo que se han convertido en representaciones emblemáticas de Egipto y España, respectivamente. En segundo lugar, la cita hace referencia a la distancia que separa los estilos de danza desarrollados en el cabaret oriental y en el americano, evidente para expertos y aficionados. Sus diferencias han generado un debate –aún vigente– sobre la autenticidad de la danza oriental y sobre los recursos de autoexotismo y de apropiación cultural que han rodeado su práctica. Por último, Said señala la hegemonía árabe –o, más concretamente, egipcia– en la danza oriental moderna, un rasgo que consideramos vinculado a los procesos de independencia y de construcción nacional en los países del POM. Precisamente en Egipto, durante el periodo conocido como la “edad de oro de la

danza oriental” –entre la década de los cuarenta y mediados de los sesenta–, las bailarinas árabes reunieron en sus propuestas escénicas los discursos nacionalistas y renovadores de las bailarinas interpretativas americanas de principios del siglo XX, y las estéticas impuestas por la industria cinematográfica hollywoodiense durante las primeras décadas de la Guerra Fría.

A fin de abordar estas ideas analizaremos la consolidación y estandarización de la danza oriental como arte escénica, vinculándola a los discursos eróticos y nacionales desarrollados durante la primera mitad del siglo XX. Las nociones de sexualidad y nación han sido centrales en la configuración de las identidades grupales e individuales modernas y han contribuido a moldear un *ethos* urbano –prácticamente análogo en las metrópolis occidentales y en sus colonias–, que estaría supeditado a una realidad socio-histórica concreta: la cultura industrial basada en la productividad. Al mismo tiempo consideraremos la hegemonía americana en el desarrollo de las industrias del ocio y de los medios de comunicación de masas, ya que ha supuesto una neocolonización cultural –iniciada con la difusión internacional de su industria cinematográfica y continuada, tras la Segunda Guerra Mundial, con el avance de la televisión como entretenimiento familiar. Desde sus comienzos, el cine promovido por los grandes estudios de Hollywood, sujeto al conservadurismo social hegemónico, ha divulgado sus estándares estéticos y de comportamiento contribuyendo, con ello, a perpetuar los patrones sexuales románticos. Conjuntamente, la extrapolación de estos modelos a las emergentes industrias audiovisuales nacionales produjo la paulatina homogenización de las expresiones culturales, principalmente urbanas, tanto en las metrópolis como en los territorios ocupados. De ahí que, durante los procesos de independencia colonial, la adopción del modelo de nación moderna entrañara la elaboración de nuevos imaginarios sociales que, partiendo de los modelos occidentales, se adecuarían a las características

de sus héroes culturales. Este proceso conllevó la revalorización de ciertas expresiones artísticas autóctonas que habían sido denostadas durante el periodo colonial y que desde entonces pasaron a ser percibidas como mercancías culturales, tal sea el caso de la danza oriental tradicional en algunos países de Próximo Oriente. Así pues, el inusitado esplendor alcanzado por la danza oriental como arte escénica en estos países hacia mediados del siglo XX estaría especialmente vinculado al desarrollo de las industrias del ocio nocturno, audiovisuales y turísticas dirigidas al consumo de masas. Todas ellas han contribuido a la codificación de sus repertorios de acuerdo con los estándares occidentales y han popularizado su forma moderna –femenina, individual y erotizada– en todos los ámbitos, desde los círculos elitistas a las clases medias y bajas urbanas.

Estas transformaciones quedarían inscritas en el cuerpo de la bailarina oriental que, creemos, consigue encarnar las contradicciones inherentes a los discursos eróticos dominantes en ambas tradiciones culturales, cristiana y musulmana. De acuerdo con Mary Douglas (1973), el cuerpo puede ser entendido como metáfora del orden social dado que la experiencia física es modificada por una categorización social que limita las posibilidades del cuerpo físico como medio de expresión. Por consiguiente, los cambios experimentados por las bailarinas de la danza oriental moderna manifiestan la imposición transnacional de los patrones sexuales metropolitanos y también el permanente diálogo entre tradición y modernidad. La dimensión jerarquizada otorgada a las relaciones intersexuales, así como el hecho de pertenecer al marco privado, han contribuido a velar las divergencias existentes y la multiplicidad de discursos eróticos, amorosos y sexuales tanto en la tradición cultural cristiana como musulmana. Asimismo, el sentido atemporal conferido a la sexualidad y la difusión internacional del patrón burgués romántico han perpetuado unos modelos normativos de representación corporal polarizados, basados en la tradición puritana occidental y sus sistemas de

clasificación social, en los que la sexualidad ha sido tradicionalmente representada con cuerpo de mujer. De acuerdo con Douglas (1973), esta feminización de lo erótico, del instinto sexual, ha funcionado como un símbolo recurrente del tabú cristiano sobre la sexualidad. Desde esta perspectiva analizaremos la vinculación de la danza oriental con el *striptease* en el imaginario erótico occidental, considerando tanto los estilos que han contribuido a su estandarización como las danzas eróticas que, generalmente, representadas en círculos disidentes y contraculturales, han permitido una expresión más explícita de la sexualidad. Estos modelos marginales, a pesar de ser persistentemente absorbidos por el sistema democrático-capitalista, bien institucionalizándolos bien convirtiéndolos en mercancías de consumo, han logrado perdurar gracias a los continuos cambios formales experimentados.

Para estructurar todos estos planteamientos hemos dividido este capítulo en dos secciones. La primera examina la difusión de los modelos femeninos de representación corporal occidentales a través de la industria del ocio y de los medios de comunicación de masas. Hemos prestado especial atención a dos cuestiones que, según creemos, determinarían el ascenso de la figura simbólica de la cortesana como modelo normativo: la identificación de las nociones de exotismo y glamour en el imaginario europeo; y, la significación social adquirida por la representación del desnudo femenino basada en su explotación comercial durante la primera mitad del siglo XX. La segunda sección se centra en la construcción de la danza oriental moderna, atendiendo a su evolución tanto en países de Próximo Oriente –donde destaca la hegemonía del estilo egipcio– como en la esfera occidental –dominada por el modelo cultural americano y en la que está asociada a la llamada cultura de club. Por tanto resulta inconveniente en este estudio delimitar márgenes culturales basándonos en las fronteras conceptuales Oriente y Occidente, aunque las diferentes condiciones político-económicas y socio-culturales

entre las metrópolis occidentales y las antiguas colonias han determinado significativas diferencias, tanto estilísticas como discursivas, en la práctica de la danza oriental moderna y contemporánea.

3.1.- La representación erotizada de la mujer: arte o perversión

Esta sección analiza un aspecto central en la transformación de la danza profesional otomana y en el desarrollo del estilo de cabaret o danza oriental moderna: la construcción de una iconografía erótica occidental a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Desde la *Belle Époque* (1880-90), en los escenarios de cabaret el glamour y la sensualidad solían ser representados por el “lujo oriental”, un estándar que durante las décadas de los veinte y treinta se extendió a los platós de Hollywood (Gundle, 2008). Sin embargo, el empuje de las ideologías nacionalistas tras la Segunda Guerra Mundial supuso la transformación de estos modelos eróticos foráneos. La industria del entretenimiento americana fue pionera en ofrecer una fantasía erótica “nacional” que, si bien se adecuaba a la mayoría blanca, sería adoptada y reproducida en numerosos países del mundo desde entonces.

En nuestra opinión, la erotizada bailarina oriental es producto del imaginario erótico occidental construido en el Romanticismo y de la tradicional asociación cuerpo-erotismo-feminidad que, heredera de la doctrina cristiana, se vería acentuada por la polarización de las conductas de género característica de las ciudades modernas. De ahí que consideremos conveniente comenzar señalando las principales características de este orden simbólico. Para Herbert Marcuse (1968[1953]), la permanencia de los patrones románticos en las sociedades industrializadas contemporáneas podría ser explicada por el desarrollo de la cultura de consumo masivo. Esta modela y organiza la

naturaleza instintiva de los individuos mediante la represión y la renuncia al principio de placer –donde la sexualidad ocupa un lugar predominante. Con estas pautas disciplinarias se pretende preservar el modelo reproductivo basado en “la familia patriarcal monogámica, la división jerárquica del trabajo y el control público sobre la existencia privada del individuo” (Marcuse, 1968[1953]:48). Así, la desexualización del cuerpo en su uso como instrumento de trabajo, al igual que la contención emocional, se establecería como premisa necesaria para ordenar los impulsos instintivos. De ahí que los placeres derivados de los sentidos inmediatos quedarán subordinados a los imperativos del sistema productivo, al mismo tiempo que los instintos sexuales que no comporten la función reproductiva pasaran a ser considerados perversiones o tabúes.

El modelo normativo burgués atribuye la pasividad a la mujer, mientras que la excelencia varonil radica en el hacer (Beauvoir, 1998 [1949]; Ortega y Gasset, 1964; Mulvey, 1985; Dijkstra, 1994; Bourdieu, 2000[1998]). En los sistemas de representación corporal de este modelo, el hombre es mostrado como tal, mientras que la mujer necesita adquirir la identidad de algo más para poder completar su significado; en otras palabras, como sintetiza John Berger, “los hombres actúan y las mujeres aparecen” (2002[1974]:55). De ahí que la mujer se convirtiera en un objeto visual, en un espectáculo sensorial, sujeto a la continua supervisión de su feminidad “pasiva”. Pierre Bourdieu (2000[1998]) define este procedimiento como una forma de *violencia simbólica*, que se ejerce directamente sobre los cuerpos de las mujeres occidentales, quienes quedarían sujetas a una *sumisión mágica* y reducidas a la condición de objetos de exhibición. De esta manera las mujeres pasarían a depender de la mirada del observador para su existencia, de manera similar a las esclavas del harem, a las geishas, a las hetairas o a las cortesanas. Esta percepción del cuerpo femenino se fundamentaría en la idea, tan arraigada en la tradición filosófica occidental, de que la belleza genera

deseo¹, así como en el binomio belleza-inteligencia propia del dualismo moderno. Por tanto, la contradicción ha rodeado la apreciación de la belleza femenina en la que se encarna el conflicto entre el vicio y la virtud. Así, mientras la mujer burguesa adquirió un rol ornamental en la esfera doméstica, las mujeres que entonces dominaban la esfera pública se convirtieron en un espectáculo sensorial destinado a un público mayormente masculino. De acuerdo con Stephen Gundle (2008), a lo largo del siglo XIX, con anterioridad al triunfo del sufragismo y de los movimientos de liberación femenina, previos a la Primera Guerra Mundial, las divas del ballet romántico y las *cocottes* del cabaret de *fin-de-siècle*, así como algunas actrices, cantantes y cortesanas célebres se impusieron en la escena pública. Desde este momento, la representación de la belleza femenina y del desnudo encontró justificación en su función estética, en “el arte por el arte”, o quedó restringida a la privacidad de la pornografía clandestina. Si bien los límites entre el arte y la pornografía se han mantenido con frecuencia sujetos a los criterios de la censura, la expresión de la sexualidad evidenció a partir de entonces su transformación como valor cultural.

Por otra parte, como manifestaba Ortega y Gasset (1966[1964]) en su obra *Estudios sobre el amor*², si bien en todas las épocas han existido teorías de los sentimientos, en los dos últimos siglos la afectividad ha sido reducida a la esfera de lo primitivo, de lo íntimo, y convertida en un valor ahistórico. La doctrina decimonónica

¹ Según Simone de Beauvoir (1998 [1949]: 368), la equívoca asociación belleza-placer de los sentidos –sostenida por la teoría platónica del amor– permite explicar la tradicional vinculación del arte y la prostitución. De hecho, eufemismos como “artista” o “desnudo artístico” han sido utilizados para designar a las cortesanas y a las exhibiciones de desnudos, respectivamente, al igual que numerosos burdeles han enmascarado su actividad como cafés-cantantes o cabarets ante las frecuentes restricciones impuestas sobre la prostitución.

² La aportación de Ortega y Gasset (1966 [1964]), aun considerando la crítica de Nietzsche (1990 [1887]) a su enfoque historicista, ha sido relevante en este estudio, ya que más allá de su intento de historiar la relación entre el amor y la sexualidad, pretende superar el carácter estanco de la historiografía tradicional occidental interconectando las tradiciones europea y árabe. Así, considerando la contribución andalusí en el desarrollo del pensamiento humanista, Ortega y Gasset logró cuestionar algunos estereotipos antagónicos sostenidos sobre ambas sociedades.

europea limitó el enamoramiento a una idealización imaginaria basada en la atracción de opuestos, el ideal del amor romántico, cuya exploración quedaría relegada a la literatura y, más tarde, al cine comercial. Más recientemente, Michel Foucault (1987) en su obra *La voluntad de saber. Historia de la Sexualidad I* subraya la necesidad de tener en cuenta la historia de la seducción y del deseo que, expresados en el arte, en la moda o en las costumbres sociales (repertorio de gestos, palabras, ritos o fórmulas asociados), revelan el estatus de las relaciones intersexuales y de su representación social. De acuerdo Foucault, ante la progresiva secularización de las sociedades industrializadas, el discurso sexual pasó del dominio eclesiástico al científico (medicina e higiene), como parte del proyecto político burgués. De esta manera, el *Ars Erotica* desarrollado en numerosas culturas premodernas, que examinaba la relación con el placer, fue sustituido en las sociedades modernas por la *Ciencia Sexualis* en la búsqueda de un discurso “verdadero” sobre la sexualidad. Al contrario que la aristocracia, la cual había basado su poder en la herencia patrimonial y en la consanguinidad, la burguesía, como una clase hecha a sí misma, consolidó su influencia afirmándose en valores como la movilidad social y la ética sexual. Precisamente, como indicaba Beauvoir (1998 [1949]:171-173), la rigurosa monogamia burguesa favoreció la expansión de la prostitución. En este sentido, los patrones eróticos burgueses podrían sintetizarse en la división psicológica del hombre decimonónico entre la idealización asexuada de la madre y el mundo prohibido de la prostitución (Dijkstra, 1994). De ahí que, frente a la ortodoxia moral, el Romanticismo –al liberar el universo emotivo burgués y admitir las manifestaciones artísticas de todo sentimiento (*pathos*)– lograra mostrar las contradicciones de este periodo. En efecto, la idealización de la cortesana en la literatura romántica, que recreaba la seducción no a través de la heroína de la novela, sino de caracteres secundarios femeninos, contribuiría a construir una sexualidad hedonista femenina en la

cultura capitalista. Opuesta al ideal burgués de feminidad basado en la familia nuclear, esta representación idealizada de la cortesana se ha convertido en paradigma del glamour desde entonces, adaptándose a las sucesivas modas y a los cambios de estilo impuestos por la cultura de consumo. Así, por ejemplo, en las representaciones orientalizadas de este icono erótico muchos de sus atributos serían transferidos a la figura erotizada y semidesnuda de la bailarina oriental, al “otro” étnico. Al mismo tiempo, la mujer oriental, más allá de encarnar lo exótico, lo remoto y lo misterioso, se convertiría en una representación simbólica del lujo en la imaginería romántica (Gundle, 2008). Estas convenciones, asistidas por el desarrollo de los medios de comunicación de masas en los que se revelaba la tendencia a dotar de un carácter espectacular a la cotidianidad –exponiendo cuestiones sociales que anteriormente habían estado limitadas al ámbito íntimo, como la sexualidad– y, sobre todo, por la proyección transnacional de las industrias audiovisuales americanas, se instalaron en el imaginario moderno occidental.

La permanencia del orden simbólico romántico, si bien actualizado, ha determinado la posición subordinada que aun mantiene la danza oriental moderna, entendida como una expresión erotizada del cuerpo femenino. Esta percepción estaría condicionada por la hegemónica teoría occidental del arte. Para esta ciertas creaciones artísticas modernas, como el folletín o la pornografía, serían consideradas una forma inferior de arte, ya que en ellas no se disfruta tanto la obra como el efecto que esta produce, la proximidad sentimental que ofrecen el ideal rural reconocible, lo fantástico o lo pintoresco en los que se representan las pasiones humanas (Ortega y Gasset, 1966)³. Por otra parte, como señala Pierre Bourdieu (1988), la función artística conservó

³ Como observaba Ortega y Gasset (1966), desde el Humanismo la contención emocional se estableció como un distintivo de la condición artística de una creación, contribuyendo a mantener la división entre los gustos de las élites y los populares. Para ello, la estilización las expresiones consideradas artísticas,

su carácter minoritario, reservado a las clases con un capital cultural –el cual permite justificar la valoración estética de una obra–, mientras que el potencial del arte de provocar efectos mecánicos en el ánimo del espectador, en los estratos sentimentales, quedó asociado a las clases populares, las cuales seguirían demandando distracción, fundamentalmente.

3.1.1.- Glamour y exotismo: de la bohemia parisina al *starsystem* de Hollywood

El *glamour* según Stephen Gundle (2008) definiría como un fenómeno puramente moderno que va asociado a la emergencia de la burguesía y de la cultura comercial y que puede ser reconocido por reunir belleza, teatralidad, riqueza, dinamismo, sexualidad y hedonismo. Estos rasgos suelen ser relacionados tanto a las personas como a objetos, eventos o lugares. Así, en este periodo la riqueza y el éxito se revelaron como anhelados estilos de vida con los que superar el conservadurismo moral, y, a su vez, recrear espacios de fantasía, el “glamour contained the promise of a mobile and commercial society” (Gundle, 2008:7). Durante el siglo XIX, el ideal de mujer glamourosa y ajena a la moralidad convencional estaría personificado en la cortesana y su hiperbólica y altamente sexualizada construcción del cuerpo femenino. A pesar de sus orígenes, generalmente de bajo estrato social o extranjeras, estas mujeres se convirtieron en el centro de la vida social y comercial de las grandes capitales europeas durante el siglo del XIX, y llegaron a representar las fantasías decimonónicas de movilidad social y búsqueda placer⁴. Por tanto, como observa Gundle: “As professional

reduciéndolas al mero placer estético (“el arte por el arte”), se convirtió en una herramienta estilística para contener las expresiones de carácter (sonrisa por risa, melancolía por llanto)..

⁴ A lo largo del siglo XIX las cortesanas irrumpieron en el centro de la vida social, llegando a conformar una nueva jerarquía sexual burguesa y a convertirse, incluso, en modelos de estilo y moda. Muchas de ellas destacaron, además, por su temperamento subversivo y por explotar el desnudo para parodiar la

of performance and masquerade, they pioneered the modern idea of sex appeal as an organized tease. But this means, they reinforced the role of sex in glamour and established a connection that would never be broken” (2008:79). En París esta institución social desapareció prácticamente durante la III República al ser absorbidas por la creciente industria del entretenimiento y por la figura de la *demi-monde* (‘mujeres mundanas’ o ‘mujeres de mundo’), que comenzaba a descollar en los más populares escenarios de cabaret.

La *demi-monde* estaría vinculada a lo que Gundle (2008:99) ha denominado el *starsystem* de las grandes *cocottes*, un sistema que evidenciaría la paulatina tendencia a convertir la vida social en exhibición y la inclinación a la ostentación del lujo y la opulencia. Aunque la expansión imperial había generado la rivalidad entre Londres y París como centros metropolitanos de la Modernidad, París pasó a liderar la cultura de *fin-de-siècle*. En este momento la industria del espectáculo parisina creó modelos que serían exportados internacionalmente –caracterizados por la fantasía de sus producciones y por el erotismo de sus bailarinas de can-can y de las *demi-mondes*. Entre estas últimas despuntaron las grandes estrellas del cabaret –las *cocottes*– que, creadas por promotores y empresarios teatrales, llegarían a convertirse en imágenes de placer y fantasía, promoviendo una sexualidad femenina con eclécticos estilos orientales. De acuerdo con Marina Warner:

The famous Parisiennes of legend, the *petites mam’selles* and the *grandes demoiselles*, have here been translated into an ideal universe. The *cocottes* and the *poules*, the *Zazies*,

respetabilidad demandada a las mujeres. Reducidas a espacios aptos para su existencia –teatros, restaurantes, galerías comerciales, bulevares– estaban rodeadas por un halo de tragedia, dado que entre sus atributos figuraban el amor imposible, la frigidez y ser la ruina para sus amantes. Las cortesanas funcionaban como símbolos de estatus, como objetos de lujo animados, para los burgueses adinerados quienes llegaron a convertirse en sus principales protectores, si bien las características exigidas a estas mujeres (belleza, riqueza e inmoralidad) habrían sido tradicionalmente asociadas a las clases aristocráticas (Gundle, 2008).

Irmas and Olympias... with their suggestions of a stereotyped Parisian eroticism, have assume, in this décor of the 1900's, a corporate identity, as a part of the face Paris turns to the visitor... who came to the Great Exhibition of 1900, and to the visitor today (Warner, 1987:26).

Desde la *Belle Époque* hasta la Primera Guerra Mundial, bailarinas como Agustina Otero Iglesias, 'La Bella Otero', Liane de Pougy o Margaretha Geertruida Zelle, 'Matahari', entre otras muchas, se presentaban como refinados espectáculos femeninos que exaltaban la belleza y la sexualidad en escenarios de evocación oriental, como el *Alhambra Theatre* de Londres, el *Kit Kat Klub* de Berlín, el *Folies Bergère* o el *Moulin Rouge* de París, además de otros teatros internacionales (Fuentes, 2006). Su estilo excesivo e hiperbólico estaba, al igual que el de las cortesanas románticas, envuelto por un aura de pecado (prostitución, obscenidad, poliandria, fatalidad) que sería fomentado por la prensa sensacionalista⁵.

Lo exótico cobró especial significado en el París de 1900 donde, de acuerdo con Walter Benjamin (1986[1935]:125-138), se concentraban las particularidades del naciente capitalismo industrial: la especulación del suelo urbano y la consolidación de una burguesía rentista; el fetichismo de la mercancía, expuesta atrayentemente en las exposiciones universales y en las galerías comerciales para el proletariado –consumidor potencial–; y, también, los ideales del socialismo utópico que cuestionaban la sociedad industrial y el desarrollo de la economía mundial capitalista. En este contexto socioeconómico, la mercantilización del exotismo se vio avalada, especialmente, en las grandes exposiciones universales, puesto que, tal como indica Benjamin:

⁵ Asimismo, según las descripciones de Gundle (2008), las *demi-mondes* recorrían lugares marcados por una potente mitología (el "Bois de Boulogne", el "Ritz", el "Maxim's", La Riviera, Montecarlo o Biarritz) que, compartidos con las clases más poderosas, se erigirían en lugares de utopía en el imaginario occidental y pasarían a ser explotados por la industria turística.

Las exposiciones mundiales sirven para aclarar el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco dentro del cual su valor de uso pasa a un segundo término. Sirven para inaugurar una fantasmagoría, en la que el hombre se deja atrapar para ser destrozado. La industria del esparcimiento le alivia esa tarea al elevarlo al rango de suprema mercancía. El hombre se entrega en sus manipulaciones mientras disfruta de su alienación frente a su propio yo y frente a los demás. La entronización de la mercancía y el brillo circundante de la dispersión es el tema secreto del arte de Grandville (Benjamin, 1986 [1935]:138)

Estas exposiciones mundiales, promovidas desde mediados del siglo XIX, estimularon un tipo de peregrinaje turístico hacia las metrópolis que promocionaban una cultura comercializada. A través de la planificación urbana se instauró una categorización organizada del mundo –mediante museos, teatros, jardines públicos o zoos– que sería sostenida por las industrias emergentes del turismo, el ocio y la moda. Aun así, el aparente realismo de estas exhibiciones –determinado por su cometido pedagógico: descubrir el mundo foráneo al visitante de estos centros urbanos– solía resultar más bien artificioso, con modelos organizados de acuerdo con un trazado planificado, con sus catálogos e instrucciones que generaba una construcción de la otredad de acuerdo con los intereses imperiales. En su análisis sobre los inicios de la cultura de masas en el París de *fin-de-siècle*, Vanessa Schwartz destaca como rasgo distintivo de la cultura metropolitana de finales del siglo XIX “the spectacularization of city life” (1998:2) en la que se reúnen diversas formas culturales, “modernas” y “populares”, con el ocio comercial. Estas manifestaciones culturales eran agrupadas bajo la denominación de *actualités* e incluían expresiones tan heterogéneas como las grandes exposiciones mundiales, la cultura de *boulevard*, los restaurantes y grandes almacenes, las pistas de baile, la prensa mediática, los museos de cera, panoramas y dioramas, el cine o la industria de la música popular. De esta manera, la representación

visual pasó a ser concebida como un espectáculo, una experiencia compartida de la vida metropolitana que, vinculada con el surgimiento de la cultura de consumo, alteraría la relación entre la producción cultural y el público –que, desde entonces, pasó a ser concebido como consumidor de cultura. Para complementar este panorama nos referiremos al estudio de Timothy Mitchell en el que se analiza la relación entre la representación de las tradiciones no occidentales en las exposiciones mundiales y la construcción de la otredad. Las descripciones formuladas por los integrantes de una delegación egipcia en su visita a la *Exposition Universelle* de París de 1889 le llevan a esta consideración:

What Arab writers found in the West, I will argue, were not just exhibitions and representations of the world, but the world itself being ordered up as an endless exhibition. This world-as-exhibition was a place where the artificial, the model, and the plan were employed to generate an unprecedented effect of order and certainty (Mitchell, 1998:294).

Tal y como planteaba Edward Said (1991), la construcción del orden colonial se generó, en gran medida, a través de los procedimientos occidentales utilizados para organizar la representación y el conocimiento del mundo no occidental, más allá de los estudios orientales y el Orientalismo. Al mismo tiempo, cabe subrayar las influencias culturales, arquitectónicas y técnicas que ejercieron estas exposiciones sobre la organización de la vida urbana más cotidiana, ya que, en gran medida, inspiraron la planificación de ciudades, museos y galerías comerciales, así como a la industria del entretenimiento. Según Mitchell: “The commercialism of the donkey rides, the bazaar stalls, and the dancing girls seemed no different from the commercialism of the world outside” (1998:301). Esta observación nos muestra en que medida la demanda de entretenimiento reducía las pretensiones didácticas de aquellas exposiciones mundiales

donde la búsqueda de autenticidad quedaba constantemente subordinada a la obtención de beneficios comerciales.

Por su parte, la industria suntuaria –moda, decoración, automóvil– explotaba un fetichismo fundado en la atracción de los inorgánicos objetos cotidianos. Estilos artísticos como el *Art Nouveau* y, posteriormente, el *Art Decó* se adaptaban al desarrollo del interiorismo, del individualismo y del estándar de vida privada burguesa, y ponían de manifiesto la inminente evolución del arte como mercancía de consumo. El imaginario orientalista pasó a ser reproducido en centros comerciales y de ocio en los que los productos exóticos estaban particularmente dirigidos a un público burgués, ya que, como indica Gundle, “Exotic decor occupied a limbo between art and commerce. It had the stylistic traits of art, yet it had no uplifting aim; artistic trappings served merely to wrap up commercial purpose and lend it a supposed dignity” (2008:77). La expansión de las industrias parisinas de la moda y de la cosmética contribuyó al auge social de este glamour orientalista. Este fenómeno urbano, basado en criterios como la apariencia y la novedad, e independiente del valor de uso de la mercancía, operaba especialmente como agente de ascenso de los nuevos grupos sociales (*demi-monde*, *snobs* y *dandis*).

El mundo del espectáculo con sus emblemáticas figuras y la difusión del consumo de productos de lujo permitieron reelaborar los signos externos de riqueza y de deseabilidad social. Retomando la relación entre el glamour, la representación de una sexualidad hedónica femenina, y el mundo del espectáculo conviene mencionar el modelo anglosajón, alejado del estilo orientalista promovido por las *cocottes* parisinas. En el Londres de finales del siglo XX despuntaban las coristas (*showgirls*) que llegarían a convertirse en la mayor atracción de los espectáculos teatrales más populares, la opereta y la comedia musical. Esta figura alcanzó notoriedad gracias a promotores teatrales como George Ed Wardes del “Gaiety Theatre”, uno de los escenarios más

destacados en el desarrollo de la comedia musical moderna británica desde 1868. Las *Gaiety girls* –acompañantes o meras figurantes decorativas en los números teatrales– aparecían como refinadas y elegantes bellezas con una cultivada personalidad escénica, “*as ladies*”. Tras la Primera Guerra Mundial, el empleo de corista –mezcla de trabajo y placer– se popularizó a ambos lados del Atlántico y llegó a convertirse en uno de los empleos urbanos más codiciados por las jóvenes occidentales. Coincidiendo con la primera ola de liberación sexual femenina, las coristas encarnarían el modelo de la nueva mujer –*modern girls*, *garçonnes* o *flappers*–, personificando la conquista del espacio público y la reapropiación de la sexualidad por parte de las mujeres. Aun así, la representación visual femenina continuó ostentando un papel decorativo y ornamental, si bien de manera más dinámica a la acostumbrada hasta entonces. Las *showgirls* sobresalieron en la ascendente escena teatral de Nueva York, que se había visto favorecida por el crecimiento de la economía americana desde finales del XIX. En EEUU, el desarrollo de la cultura de masas y una mayor participación de las mujeres en la esfera pública marcaron importantes cambios en las relaciones sociales que definirían el *ethos* democrático americano (Gundle, 2008). La alta burguesía americana con sus pretensiones aristocráticas contribuyó a desarrollar una cultura en torno a los clubes de Brooklyn y a los teatros de Broadway. La industria del espectáculo neoyorquina reinterpretó el lenguaje de las *cocottes* parisinas para adecuarlo a los gustos del público americano, profesionalizando y sistematizando sus producciones. Los espectáculos americanos ofrecían, más allá del escapismo, el sueño de apropiación de otras culturas y de otras épocas. En estas producciones teatrales, el entretenimiento conjugaba buen gusto, calidad y efectos visuales buscando crear un estilo propio y atraer, sobre todo, al flamante público femenino. En los musicales de Broadway la figura de la *showgirl* tomó como modelo a las *Ziegfeld girls*, que eran elogiadas por la diversidad que

mostraban a diferencia de la uniformidad de las coristas en otras producciones. Desde entonces el personaje de la *showgirl* se convertiría en una institución nacional en los EEUU y en una vía de ascenso en la escala social, pues alternaban en los mismos “cafés de sociedad” donde se reunía la glamourosa alta sociedad americana de los años veinte (Gundle, 2008)⁶. El periodo de entreguerras supuso la transformación y la decadencia del *ethos* aristocrático de estos cafés, que sería suplantado por los nuevos ídolos creados por los departamentos de publicidad de los grandes estudios cinematográficos de Hollywood. Durante los años de la Gran Depresión en EEUU, la necesidad de encontrar nuevos modelos de representación corporal que encarnaran el ideal de esta nación americana, consolidada en torno a los valores de la democracia capitalista, fue contestada por el cine de Hollywood. Desde entonces los modelos del *starsystem* americanos serían trasladados tanto al cine europeo como al colonial. De ahí que las nacientes industrias cinematográficas en las grandes capitales mundiales, entre las que destacaremos El Cairo, crearan sus propias adaptaciones nacionales. La influencia ejercida por Hollywood contribuiría a transformar el rol y la apreciación social de las bailarinas árabes que, apoyadas por la industria del cine, conseguirían alcanzar el estatus de figuras nacionales e iconos eróticos. Para analizar esta evolución que cambiaría, transitoriamente, la consideración de la sociedad, en general, sobre las bailarinas en Próximo Oriente es fundamental estudiar el papel de lo exótico en el cine americano y la construcción de sus estrellas femeninas.

⁶ De acuerdo con Gundle (2008), los cafés de sociedad pueden ser considerados precursores de algunos de los cambios socioculturales que caracterizaron las primeras décadas del siglo XX, como la sustitución del criterio burgués de la distinción por valores como la apariencia, la creatividad y el glamour, así como la reivindicación de la ambigüedad sexual, tanto masculina como femenina. El “Cotton Club” de Harlem y el “Radio City Music Hall” en el Rockefeller Center abrieron sus puertas en los años veinte y treinta, respectivamente, y ya en la década de los cuarenta se popularizaron el “Café Society” de Greenwich Village, el “Latin Quarter” en Times Square o el “Copacabana” y el “Morocco”, ambos en Manhattan. Estos locales eran frecuentados, sobre todo, por jóvenes de las clases altas y por celebridades prefabricadas por la prensa populista y la radio, que, atraídos por el hedonismo, la moda, la diversión y la aventura, exponían públicamente su irreverencia ante el puritanismo normativo.

En sus inicios, la industria de Hollywood se nutrió del cabaret no solo para la contratación de artistas, sino también para su modelo de industria del entretenimiento⁷. Así, las producciones de la era del cine mudo adoptaron la fantasía y el glamour orientalista de las producciones parisinas en la construcción de sus estrellas femeninas⁸. Al mismo tiempo, películas como *Intolerance* de David W. Griffith (1916) –con su glamorosa representación de Babilonia, coreografiada por Ruth St. Denis– o *Metropolis* de Fritz Lang (1927) –con el personaje del robot-bailarina exótica, que perfila perfectamente el tecno-primitivismo del momento– contribuyeron a enfatizar la dimensión puramente sexual de la danza oriental, al mismo tiempo que expresaban la demanda social de evasión ante los avances de la sociedad industrial. Sin embargo, la difusión del cine sonoro en la década de los treinta comportó cambios estéticos que implicaron la sustitución de la suntuosa imaginería oriental del cine mudo por líneas claras, características de los estilos decorativos del momento. Ya en los años cuarenta el tono glamouroso de las producciones cinematográficas comenzaría a decaer, ya que a excepción de las películas musicales se impuso una tendencia más realista. De acuerdo con el estudio de Gundle, la mezcla de misterio, exotismo y optimismo democrático, que caracterizó el *starsystem* cinematográfico en los inicios del cine mudo, había sido creada por emigrantes y exiliados europeos, huidos de la guerra y del nazismo: “Although American-style glamour was dominant in the post-war decades, it incorporated a significant European component that was made up of national elements that on occasion took on the form of variants on the dominant model” (2008:233).

⁷ Desde sus inicios, el poder corporativo de los estudios seguía los métodos de producción masiva de otras industrias –como la automovilística o la de diseño de interiores (Gundle, 2008).

⁸ El misterio oriental sería perfectamente encarnado en la figura de la vampiresa occidentalizada, la *femme fatale* cinematográfica Theda Bara, célebre actriz del cine mudo americano cuyo nombre es un anagrama de la expresión inglesa *arab death* (‘muerte árabe’) (Buonaventura, 1989; Gundle, 2008).

La fantasía hollywoodiense mostraba una combinación de realidad e ideal en la que de modo superlativo todo era exhibido irrealmente perfecto en la gran pantalla. Esta particularidad dotó a las estrellas de los grandes estudios de un aura de dioses de un Olimpo moderno que, renovada por la cualidad enigmática de *sex-appeal*⁹, sería acentuada por el magnetismo, la inaccesibilidad y, sobre todo, el exotismo de estos intérpretes y de los roles que representaban en la pantalla. De acuerdo con Walter Benjamin (1993[1936]), la creación artificial y el culto a la estrella de cine fueron promovidos por el capital cinematográfico para esconder, con una magia ficticia, su valor como mercancía. Al mismo tiempo, la estrategia comercial de la industria cinematográfica para realzar la imagen de sus estrellas fue reproducir los estilos de vida, las modas y los viajes de la aristocracia a emblemáticos escenarios europeos. Según Gundle (2008), esta maniobra comercial significaría, sobre todo para las estrellas de cine femeninas, la permanencia del estilo de representación sexual desarrollado por las cortesanas decimonónicas y por las artistas del teatro de variedades parisino, las grandes *cocottes*. De esta manera las actrices serían idealizadas como objetos de deseo sexual, encarnando un modelo renovado de diosas del amor que, lejos de las figuras maternas y virginales de las representaciones plásticas de épocas anteriores¹⁰, conseguiría activar las fantasías sexuales de las clases medias (Gundle, 2008). Este argumento ya habría sido apuntado por Simone de Beauvoir (1998 [1949]) para quien la estrella femenina era exhibida como una nueva versión de la hetaira¹¹ adaptada a la edad de la publicidad y a

⁹ La noción de *sex-appeal* (según la RAE, voz inglesa: ‘atractivo físico y sexual’) ha estado con frecuencia ligada a la idea de *glamour* y suele ser atribuida, habitualmente, a mujeres.

¹⁰ Estas alegorías habrían evolucionado de acuerdo con los cambios en los gustos estéticos y de las ideologías imperantes; así, por ejemplo, la representación de la Libertad a partir de los movimientos de liberación de las mujeres mostraría dos caras: la de la tradicional matrona y, desde este momento, la de la virgen que también podía ser representada como una salvaje amazona (Warner, 1987; Dijkstra, 1994).

¹¹ Beauvoir (1998 [1949]: 372) usa el término hetaira para designar a todas las mujeres que negocian con su persona, y no solo con su cuerpo, como capital explotable. Así, por ejemplo, las estrellas de Hollywood al utilizar la belleza como valor de cambio quedarían sometidas a la tiranía de la opinión

los medios de comunicación de masas. Asimismo, reuniendo teoría fílmica y análisis de género, Laura Mulvey desarrolla estas ideas en su artículo «Placer visual y cine narrativo»:

La magia del estilo de Hollywood en sus momentos álgidos (y de todo cine que cayó en su esfera de influencia) se edificó, no exclusivamente, pero sí en un aspecto importante, a partir de su hábil y satisfactoria manipulación del placer visual. Incontestado, el cine dominante ha codificado lo erótico en el lenguaje del orden dominante patriarcal (Mulvey, 1985 [1975]:4).

Según argumenta Mulvey, mientras que el hombre controla la fantasía de la trama del film, la mujer es presentada generalmente como un espectáculo, un icono pasivo o un fetiche sexual. Por consiguiente, el cine ha contribuido a construir un nuevo lenguaje del deseo basado en la mirada –la escotofilia y el narcisismo, el placer de mirar y de ser mirado– que logra estimular, doblemente, al espectador suscitando tanto la admiración como la identificación con los personajes. Siguiendo la tendencia a apropiarse del objeto en la cultura de masas, la fantasía de la identificación consigue acortar la distancia entre el espectador y el objeto. Este movimiento, según Walter Benjamin, suponía una crítica revolucionaria a la noción tradicional de arte, pues “mitjançant representacions il·lusòries i ambigües especulacions estimula la participació de les masses” (1993[1936]:55).

3.1.2.- El desnudo femenino: estético, alegórico, erótico

Una característica realmente paradójica en la danza oriental moderna es el cuerpo semidesnudo de sus bailarinas, sobre todo, si tenemos en cuenta el rechazo

pública y necesitarían replantear continuamente su poder de seducción con el público, si bien el triunfo profesional les permitirían escapar de su condición de hetairas.

islámico a la representación del cuerpo humano, tanto en la danza como en las artes visuales, así como la tradicional segregación de géneros y la desaprobación de la exhibición del cuerpo femenino en espacios públicos. Desde una perspectiva occidental resulta incongruente la permisividad que sostienen las sociedades musulmanas hacia este estilo de danza repleto de alusiones sexuales. A fin de interpretar esta cuestión aceptamos que, como indica Berger (2002[1974]), en el desnudo –que no en la desnudez– el cuerpo, ajustándose a convenciones en sus poses y gestos, es cosificado y dotado de significación cultural. De ahí que los cambios experimentados por este estilo de danza en países del POM, fruto de la adopción de cánones estéticos y morales occidentales por parte de algunos sectores de la población autóctona, nos hayan conducido a explorar las innovaciones que desde finales del siglo XIX experimentó la representación del cuerpo desnudo en Occidente. Durante las décadas siguientes el desnudo femenino, además de ser utilizado para representar simbólicamente la Modernidad en espacios públicos o para encarnar las fantasías sexuales de las clases altas, estas últimas circunscritas al ámbito privado, pasó a ser explotado comercialmente.

Por una parte, la utilización del desnudo femenino para encarnar imágenes alegóricas de valores universales (como libertad, justicia, fortaleza, democracia) ha sido una temática común en el arte formal europeo desde el Renacimiento. Para Marina Warner (1987), las alegorías desnudas –utilizadas para simbolizar valores de lo deseable, de lo bueno– contribuyeron, culturalmente, a que la mujer trascendiera su existencia ordinaria convertida en una naturaleza domesticada para servir al hombre. Según esta autora, los principios abstractos suelen ser “engendered in female form because, accordingly to Aristotelian contrast between mater and form, the female provides the stuff of origin (*hyle*) while the male stamps it with form (*eidos*) and gives it

identity and shape” (Warner, 1987: 69). Así, la forma femenina no solo sería utilizada para representar a la mujer como grupo, sino también para personificar un prototipo colectivo que incluiría, además de a las mujeres, a hombres, niños y ancianos. Dando continuidad a esta corriente estética, a principios del siglo XIX se extendió el uso del cuerpo femenino desnudo para recrear la figura de la “madre universal” que simbolizaba a la nación¹².

Por otra parte se encuentran las representaciones erotizadas como la elitista pintura pornográfica¹³, que desde el siglo XVIII se había popularizado entre las clases sociales más altas, o los *tableaux vivants*. En la cultura de *fin-de-siècle* estos últimos eran un pasatiempo exclusivo que, inspirado en la recuperación de lo clásico, anticipó la exhibición teatralizada del cuerpo femenino desnudo: “Presented in a colossal gold frame and accompanied by music, female performers attired in flesh-tinted tights, the breasts often encrusted in plaster of Paris, would strike an ‘artistic’ pose and stand silent and immobile for the delectation of the patrons of the music halls” (Walkowitz, 2003:348). Estos cuadros solían estar inspirados en pinturas históricas, representaciones mitológicas y orientalistas, y generaban cierta tensión emocional gracias a la pasividad del posado femenino y a su referencia al desnudo mediante simulaciones. Para Walkowitz (2003), este tipo de teatralización no solo se convirtió en un precedente del

¹² De acuerdo con esta tendencia, la figura de “Marianne” sirvió para encarnar a la República francesa; la estatua de la “Libertad”, a los EEUU; o la de “Britania”, al Reino Unido. Según argumenta Warner (1987) este tipo de representaciones estaría vinculado a la mitificación de presuntos y remotos matriarcados que defendía el pensamiento utópico socialista en aquel momento.

¹³ La etimología del término pornografía (del griego *πόρνη* –prostituta–y *γράφειν* –escribir, grabar, ilustrar–) nos muestra la escisión ética que plantea la sexualidad entre la función reproductora y el placer hedonista (entre el sexo aceptado y reprobado, socialmente) en el imaginario erótico occidental, vinculando su conocimiento y estudio a la sexualidad considerada ilegítima. La primera definición legal de pornografía aparece en tras la Primera Guerra Mundial ligada a las nuevas tecnologías, a la reproducción de la imagen y al transporte, ya que esta actividad –que con anterioridad habría estado limitada a la esfera privada, a la clandestinidad– irrumpió en la esfera pública en aquel momento (Preciado, 2010).

*striptease*¹⁴, sino también lideró la experimentación escénica que impulsó la aparición de la danza moderna. Por otra parte, con el desarrollo de la fotografía en el XIX comenzó a popularizarse la comercialización de representaciones gráficas en las que mostraba la sexualidad explícitamente, y hacia finales de este siglo aparecerían las primeras películas eróticas, aunque de carácter exclusivo y elitista. En el París de *fin-de-siècle* –erigido, entonces, “capital del erotismo”– se estableció un modelo de fotografía erótica caracterizado por mostrar “pasivas bellezas orientales” (la mayoría eran mujeres occidentales) retratadas en los escenarios orientalistas del cabaret, que se prodigó hasta 1930 (Alloula, 1998; Walkowitz, 2003; Lewis, 2005; Fuentes, 2006). Al mismo tiempo, la comercialización del desnudo y de las representaciones eróticas trascendió entonces el marco privado, dado que desde la *Belle Époque* se habría reconocido el potencial del desnudo femenino como estrategia publicitaria, por su capacidad para estimular el deseo (Berger, 2002[1974]). De ahí que, como observa Foucault (1987), el proceso de sexualización del discurso para hacerlo más atractivo y aumentar los beneficios económicos pueda ser considerado una aportación del sistema capitalista.

Aun así, la contemplación del cuerpo desnudo en movimiento resultaría mucho más sugerente y perturbadora que las estáticas representaciones de las artes plásticas. Si en la tradición premoderna el desnudo teatral ya había sido utilizado en representaciones de carácter sagrado o cómico, en la Modernidad sería estilizado como una práctica codificada, exclusivamente, femenina (Fuentes, 2006). La explotación comercial del desnudo se popularizó tanto en cabarets y espectáculos de variedades como en *freakshows* y *dime museums*¹⁵, si bien este estudio se centra en los primeros, ya que en

¹⁴ Si bien hemos recurrido al término *striptease* para denominar estos espectáculos, este no sería acuñado hasta 1931 en un show de Gypsy Rose Lee, popular artista del *burlesque* americano (Fuentes, 2006).

¹⁵ Tanto los *freak shows* (‘espectáculos de rarezas’) como los *dime museums* (‘museos a diez centavos’) constituían un popular entretenimiento dirigido a clases bajas que, como era habitual entonces, combinaba intenciones didácticas y entretenimiento.

ellos el *striptease* lograría establecerse como un estilo de danza específico y daría lugar a la aparición de nuevos iconos eróticos femeninos.

Durante la *Belle Époque*, los espectáculos eróticos –envueltos de misterio y glamour– se convirtieron en parte de los repertorios habituales de los cabarets europeos y americanos, prosiguiendo la tradición de los *tableaux vivants* y de las “poses artísticas” con que las prostitutas exhibían sus técnicas de seducción al ofrecerse en el burdel. Los continuos vetos sobre este tipo de exhibiciones solían ser sorteados evocando la ilusión del cuerpo desnudo mediante trucos escénicos. Asimismo, junto al artificio, el humor sería un recurso común en los espectáculos de cabaret hasta la aparición de la industria del sexo en la década de los setenta, pues, como refiere Fuentes, las exhibiciones de desnudos “...son régulièrement surveillés et on guette le moindre écart sur la scène des music-halls, qui sármament de tous les effects comiques propes à édulcorer leurs spectacles” (2006:29). En los espectáculos parisinos conocidos entonces como *gommage* (‘engomado’)¹⁶ destacaban las célebres *cocottes* –M^a Lily de Lidia, Liane de Pougy, ‘La Goulue’ o ‘la Bella Otero’, entre otras muchas–, quienes no solo actuaban en escenarios del tipo cabaret y *café-concert*, sino en exclusivas salas especializadas en *gommage* como “Le Divan Japonais”. Ya en las primeras décadas del siglo XX, la relajación de la censura favoreció la emergencia del desnudo en la danza, se suprimió el *collant* (mallas color carne que cubrían el cuerpo) y apareció una nueva generación de bailarinas (Guna Mori, Colette Andris, Germaine Aymos, Olga Desmond o la, más internacional, figura de ‘Matahari’) que dotaron de un halo de glamour a un

¹⁶ Ante la falta de terminología en castellano hemos recurrido a las distintas voces utilizadas en francés y en inglés, si bien en la actualidad la clasificación inglesa es la que se ha estandarizado globalmente. Durante las primeras décadas del XX, en el marco del *burlesque* americano, las *strippers* eran conocidas como *peelers* (‘peladoras’); la popularización en Francia de los estilos americanos supuso la introducción del término *épluchage* (‘pelar’) que pasó a sustituir el de *gommage*, utilizado a finales del XIX. En Francia, *effeuillage* (‘deshojar’) es la expresión utilizada para distinguir los espectáculos de calidad, mientras que en EEUU los términos *big time* o *small time shows* son utilizados para categorizar cualitativamente los espectáculos (Fuentes, 2006).

tipo de representaciones que superaban el marco del cabaret y eran representadas en escenarios más institucionalizados. Así, por ejemplo, ‘Matahari’ llegó a actuar en el Musée Guimet (Museo Nacional de las Artes Asiáticas) de París en 1905, en un momento en que, según describe Rémy Fuentes (2006), la capacidad interpretativa del cuerpo desnudo era, asimismo, ensalzada desde corrientes místicas. A pesar de su prohibición en Londres en el año 1907, cuando se vetó a las modelos moverse desnudas sobre el escenario, el desnudo teatral de estilo parisino se difundió por los escenarios de las principales capitales europeas (Fuentes, 2006).

En la década de los treinta, y tras la aparición del cine sonoro, el *striptease* se popularizó como espectáculo para adultos en los escenarios de *burlesque* americano¹⁷. Uno de los más conocidos fue el club *Minsky’s Burlesque* en Nueva York¹⁸. Como observa Simone de Beauvoir: “La exhibición de un cuerpo sin velos se convierte en un espectáculo artístico; los espectáculos burlescos norteamericanos convierten el hecho de desvestirse en un drama” (1998[1949]:368). Siguiendo la tradición del vodevil sus artistas alternaban su papel como actrices, cantantes y bailarinas en sus espectáculos. Ann Corio, Rita Renoir o Gypsy Rose Lee fueron las estrellas durante esta década en el que el *striptease* conseguiría superar la escena del *burlesque* y de sus espectáculos de bajo presupuesto para adaptarse a formatos de espectáculo más elaborados, como la revista. Ante la presión de las campañas morales y de la censura se comenzaron a utilizar piezas de vestuario decoradas con lentejuelas y pedrería para cubrir los

¹⁷ El *burlesque* americano constituye un tipo de vodevil satírico-burlesco que, a pesar de la presión social de la moral puritana, encontró en las construcciones de género y en la sexualidad sus temas más recurrentes. Si bien en sus orígenes sus espectáculos no eran explícitamente sexuales, aunque se caracterizaban por tener un tono provocativo y estar repletos de dobles sentidos, en la década de los treinta se introdujeron los números de *striptease*. Ante la continua presión de la censura, los términos *burlesque* y *striptease* serían sustituidos por los de *follie* y “danza exótica”, respectivamente, entre finales de la década de los treinta y comienzos de los años cuarenta, en un intento por dignificar esta práctica. En la actualidad ambos términos *striptease* y *burlesque* son considerados sinónimos (Fuentes, 2006).

¹⁸ Claramente dirigido a un público adulto, el *Minsky’s Burlesque* se promocionaba con el eslogan: “Burlesque As You Like It Not a Family Show” (*Burlesque* como a ti te gusta, no un show familiar) (Fuentes, 2006).

genitales, como el escueto tanga conocido como *G-string* y las pezoneras (*pasties* o *tassels*). Del mismo modo, velos, abanicos¹⁹ y otros elementos de atrezzo eran empleados como un recurrente engaño para esquivar las restricciones que imponían sus detractores. Sin embargo, en el instante en el que el cuerpo se desvela y aparece completamente desnudo, como describe Barthes, la mujer resulta desexualizada:

Covered with feathers or gloved, the woman identifies herself here as a stereotyped element of music-hall, and to shed objects as ritualistic as this is no longer part of a further, genuine undressing. Feathers, furs and gloves go on pervading the woman with their magical virtue even once removed, and give her something like the enveloping memory of a luxurious shell, for it is a self-evident law that the whole of striptease is given in the very nature of the initial garment (Barthes, 1973:92).

Durante el periodo de entreguerras, coincidiendo con el comienzo de la decadencia del imperialismo colonial, la danza del vientre americana –en forma de *hoochy-coochy* o de danza de los siete velos– se difundió tanto en la naciente industria del cine sonoro como en los teatros de *burlesque* para quedar desde entonces asociada al *striptease* comercializado, tal y como ocurría con otros estilos exóticos (como las danzas afro-caribeñas, cuyo máximo exponente sería Josephine Baker). La expansión y mercantilización de esta recreación occidentalizada de la danza oriental no buscaba, en absoluto, dar a conocer las tradiciones orientales (como anteriormente hicieran las exposiciones universales, los parques temáticos o los *dime museums*), sino poder expresar la inquietud femenina de liberar su sexualidad de las restricciones de la moralidad puritana. Tradicionalmente considerado una práctica degradante y

¹⁹ Sally Rand popularizó las danzas con abanicos de plumas (*fan dance*) y con globos (*bubble dance*). Como ejemplo de sus actuaciones estarían su danza con abanicos, conservada en unas grabaciones de sus actuaciones en las Ferias Mundiales de París (1933) y de Chicago (1934), y su danza con un globo gigante, incluida en la serie de animación *Merrie Melodies* producida por Warner Brothers, *Hollywood Steps Out* (1941) en la que queda reflejada la escena de clubes nocturnos americanos del momento. Ejemplos de estas danzas pueden encontrarse en los sitios URL <http://www.youtube.com/watch?v=QTEIWK9CaEs> y <http://www.youtube.com/watch?v=XM1BX5ka5Zg> [consultados el 24-10-2014].

vergonzosa para el honor femenino, en este momento el desnudo en la danza comenzó a ser resignificado como expresión de la liberación económica y sexual de la mujer. Aun así, como indica Beauvoir (1998 [1949]), la asimetría entre la situación económica de las bailarinas y su respetabilidad, establecida por las convenciones sociales, ha sido inversa a la de las mujeres legítimas, pues la superior libertad económica de las primeras conllevaría un mayor estigma social. De hecho, el trabajo femenino además de ser polarizado en función de la clase social, ingresos y estatus, suele estar sujeto a la moral establecida.

3.2.- La construcción de la danza oriental

Más allá de la orientalizada fantasía hollywoodiense, la configuración del estilo que hemos definido como danza oriental moderna desarrolló un estilo propio en los territorios del POM y en las comunidades de la diáspora de estos países en EEUU y Europa, entre 1930 y 1970. Esta evolución, según entendemos, estuvo especialmente ligada a la construcción de las identidades nacionales, árabes y turca. Por tanto, en el primer apartado de esta sección nos centraremos el análisis de la influencia que tuvo el emergente sentimiento nacional en los territorios de Próximo Oriente en el proceso de construcción de la danza oriental moderna. Para ello nos hemos basado en la idea desarrollada por Clifford Geertz (2005 [1973]) de que el nacionalismo, al igual que la religión, constituye una fuerza motriz en algunos de los cambios más creativos de la historia. Este punto de partida nos ha llevado a incidir en el impacto que tuvo esta evolución estilística de la danza oriental en el imaginario social y en la elaboración de nuevos modelos eróticos nacionales. En el segundo apartado estudiaremos el alcance transnacional de la cultura pop americana desarrollada entre mediados de los años de los

cuarenta y sesenta, una cultura que respaldada por los *mass-media* produjo un potente imaginario con sus emblemáticas figuras –tanto culturales como contraculturales. Durante este periodo, el empuje de la llamada cultura de club favoreció el desarrollo del *belly dance* en los clubes frecuentados por comunidades de la diáspora de Oriente Próximo –un estilo de fantasía inspirado, en gran parte, en los estilos desarrollados por las divas de la danza árabes y turcas.

3.2.1.- De la *Danse du ventre* al *raqs sharki*

En torno a la década de los treinta, las industrias nacionales del ocio en Próximo Oriente pasaron a ser promovidas por empresarios y empresarias²⁰ pertenecientes a las élites locales. Al igual que otras expresiones artísticas, en aquel periodo la danza oriental se convirtió en un componente deseable de la herencia cultural en áreas islámicas pese a la resistencia de los sectores conservadores y religiosos. La danza oriental moderna experimentó una etapa de apogeo al ser entendida entonces como una adaptación renovada de sus estilos autóctonos de danza profesional que se ajustaba a los requisitos de una nación moderna. A partir de la década de los años cincuenta, los estilos autóctonos obtuvieron resonancia internacional como reclamo turístico. Comercializada como cultura “local”, la danza oriental moderna pasaría a mostrar el estereotipo folclórico “oriental” reclamado por el turista occidental. De este modo, si en el marco del cabaret occidental la danza oriental contribuyó a construir nuevos discursos en torno a la sexualidad y al deseo; en las capitales de Próximo Oriente su desarrollo podría vincularse con la representación de las aspiraciones de emancipación y

²⁰ En este momento, en Egipto eran comunes los cabarets regentados por célebres bailarinas retiradas (Nieuwkerk, 1995).

modernización entre sectores laicos de la población urbana, y de las nuevas identidades urbanas. Aunque transitorio, el enaltecimiento de la danza oriental se vio favorecido por la actitud y personalidad de sus estrellas –en su mayoría árabes y, sobre todo, egipcias–, ya que con sus aportaciones estilísticas contribuyeron a construir la danza oriental moderna. Los discursos que durante este periodo defendían la danza oriental moderna estaban a favor de la liberación nacional y femenina y adoptaban una visión progresista de género. De acuerdo con Viola Shafik: “a nationalist framework in which female liberation was regarded as operative in achieving national independence and economic progress” (Shafik, 2007:122). Este era el discurso sostenido por las élites locales modernistas en su crítica, generalmente sesgada por el prisma colonial, a la cultura musulmana.

Si bien, como asegura Karim Nieuwkerk, “at the turn of the century, the local dancing, for the first time, was called belly-dancing” (1995:39), con la consolidación de las industrias nacionales del ocio la danza local comenzaría a ser denominada danza oriental –*raqs sharki*, en árabe, o *oryantal dansi*, en turco. Este cambio puede ser entendido como un gesto de afirmación nacionalista por parte de promotores locales, que en ciertos estados más laicistas como Egipto o Turquía²¹ reivindicaron este estilo de danza como propio de su acervo cultural. Aun así el uso del calificativo *oriental* nos remite a la *coreofobia* islámica (Shay, 1999), ya que con este término se evita vincular este estilo de danza a una nación concreta. En Turquía es bastante común aceptar el origen árabe de la danza oriental, mientras que en Egipto es rechazada por los sectores religiosos más ortodoxos, que la consideran una perniciosa influencia occidental.

²¹ Egipto o Turquía fueron los primeros en obtener la independencia, en 1923 y 1936, respectivamente. Por otra parte, cabe señalar que otro país que destacó por desarrollar un estilo local de danza oriental fue el Líbano (independizado en 1946), si bien se vería eclipsado en el mundo árabe por la supremacía del estilo egipcio.

En sus procesos de constitución como naciones modernas²², los territorios ocupados desarrollarían la práctica que Homi K. Bhabha (1994) define como *colonial mimicry* ('mímesis'). Este proceso consiste en mostrar metonímicamente aquello que es considerado deseable de la otredad, asimilando los modelos hegemónicos imperiales para normalizar y rearticular sus propias realidades, y, al mismo tiempo, sostener el reclamo moderno de una identidad nacional. Para Bhabha:

The effect of mimicry on the authority of colonial discourse is profound and disturbing. For in 'normalizing' the colonial state or subject, the dreams of post-Enlightenment civility alienates its own language of liberty and produces another knowledge of its norms (1994:123).

Este concepto nos ha ayudado a comprender el desplazamiento sufrido por la danza profesional otomana –tradición desprestigiada por la moralidad europea– frente a la danza oriental moderna, ya que esta puede ser entendida como un símbolo de la construcción occidental del Oriente (Karayianni, 2005). Mediante un mecanismo de mimesis, correspondiente al discurso de la autoridad colonial que recurre a la alteridad para personificar la sexualidad, la danza profesional pasaría a integrar innovaciones tan significativas como la feminización y la erotización de su práctica. Esta táctica de autoexotismo facilitó su adaptación a los modernos escenarios de cabaret y permitió la continuidad de la entonces denostada danza profesional tradicional, que ahora se presentaba como una tradición renovada.

La manera de plantear este cambio sería muy diferente en Turquía y en Egipto: las bailarinas de los *gazinos* de Estambul continuaron perteneciendo a minorías étnicas,

²² De acuerdo con Homi K. Bhabha (2000) entendemos el concepto de nación como una unidad simbólica aparecida en Occidente, un sistema de significación cultural en el que, a pesar de los intentos de los discursos nacionalistas de producir la idea de la nación como una narrativa del progreso nacional, confluye la ambivalencia que caracteriza a las sociedades modernas.

principalmente gitanas, mientras que la danza oriental egipcia pasó a ser dominio de las bailarinas árabes. Más allá de las diferencias estilísticas, estéticas y musicales, esta circunstancia nos ha llevado a prestar especial atención a la particularidad del caso egipcio, ya que, si bien tangencialmente, la danza oriental egipcia formó parte del proceso inicial de construcción nacional articulada por la ideología del panarabismo²³. Desde entonces este estilo de danza se ha visto continuamente vinculado a los cambios socio-políticos y a los procesos identitarios de los nuevos estados árabes. Algunas de las bailarinas más célebres llegaron a implicarse políticamente, e, incluso, a adquirir el estatus de iconos nacionales –como es el caso de Tahia Carioca, mencionada en la cita de Said que abre el capítulo, o de Samia Gamal. Para entender esta transformación en la categorización social de las bailarinas consideramos oportuno señalar el impulso del feminismo árabe desde los años treinta²⁴, ya que la emancipación femenina se ha mantenido asociada a los movimientos independentistas en el mundo árabe, según indica Awatef Ketiti (2005), máxime al ser concebida como una herramienta para superar la crisis social. No obstante, durante este proceso de “nacionalización” o “arabización”, la danza oriental en su intento de consolidarse como arte y disciplina escénica aparecería cada vez más influida por otros estilos de danza foráneos, especialmente, las tendencias occidentales introducidas por los ballets rusos y las bailarinas interpretativas.

²³ De acuerdo con Awatef Ketiti (2005) desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX destacó la coexistencia de tres movimientos sociales en el mundo árabe: por una parte, el islamismo en sus distintas corrientes, tanto conservadoras como reformistas; por otra, la ideología laica y socialista del panarabismo; y, por último, el feminismo. Los dos primeros movimientos tuvieron su origen en el siglo XIX cuando el movimiento de la Nahda, o Renacimiento Árabe, fue promovido por la burguesía árabe con la pretensión de superar la crisis social ocasionada por las monarquías otomanas, por el sionismo y por el colonialismo. Desde dos frentes ideológicos –el panarabismo y el islamismo–, el nacionalismo árabe se construyó basándose no en la idea del estado-nación, sino en la de una unidad supranacional, ya árabe ya musulmana, que triunfarían en las décadas de los cincuenta y de los ochenta respectivamente.

²⁴ Inicialmente, el feminismo árabe había sido promovido por intelectuales varones (como el jurista tunecino Taher Hadad), con anterioridad a la implicación ideológica de mujeres de las élites burguesas en las primeras décadas del XX (Ketiti, 2005).

En este apartado nos centraremos, en primer lugar, en el desarrollo de la danza oriental en las salas y casinos de Próximo Oriente donde la música y el baile se convirtieron en una forma de expresar el sentimiento de orgullo nacional. Para ejemplificar este proceso hemos seleccionado los casos de El Cairo y Estambul, pues ambas capitales sobresalieron como centros de producción cultural con sus respectivas industrias del disco y del cine. Igualmente, haremos una breve referencia al caso griego por su particularidad, ya que se trata de un estado no musulmán donde la práctica de la danza oriental, desde la década de los veinte, se extendió asociada al movimiento contracultural de la *rebetika*, estilo musical vinculado a la población griega exiliada de Asia Menor. En un segundo subapartado, considerando la hegemonía egipcia en las industrias del ocio y del audiovisual árabes, dedicaremos especial atención a la evolución de danza oriental en el Cairo donde la transformación de este sector profesional se ejemplificará examinando la evolución de la figura de la almea (*almeh*, plural: *awalim*). Si bien el término danza oriental tiende a incluir las expresiones populares y espontáneas de carácter privado, la comercialización de las películas egipcias²⁵ en toda el área de influencia islámica contribuyó en la consolidación del estilo promovido por las grandes estrellas de la danza oriental egipcia durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Nieuwkerk (1995), refiriéndose específicamente al estilo de cabaret, distingue dos períodos de apogeo de la danza oriental que pueden extenderse a otras capitales de Próximo Oriente. Estas etapas estarían marcadas por la evolución de las industrias locales del entretenimiento: en primer lugar, la industria del ocio nocturno con la emergente cultura de clubes promovida entre finales del XIX y el

²⁵ La industria cinematográfica turca se vio eclipsada por la dimensión panarábica alcanzada por las producciones egipcias.

periodo entre guerras; y, en segundo lugar, la industria cinematográfica desarrollada tras Segunda Guerra Mundial coincidiendo con una segunda “era del *nightclub*”.

3.2.1.1.- Música y discursos nacionales en el cabaret oriental

La música profana en el mundo islámico se ha desarrollado tradicionalmente en dos esferas: la culta, en recitales privados y bodas de las clases altas; y la popular, en bodas y otras celebraciones sociales como los festivales religiosos de las clases medias y bajas. El carácter jubiloso de todos estos acontecimientos generaría un estímulo más emocional que contemplativo, que vendría reforzado por la participación del público (Nieuwkerk, 1995; Adra, 2005). Los nuevos formatos de expresión musical aparecidos con el desarrollo de la cultura urbana moderna, desde el cabaret a las industrias de la música y el audiovisual, que inicialmente habían sido promovidos por extranjeros pasaron a ser gestionados en la década de los años treinta, sobre todo, por promotores locales.

Los nuevos escenarios teatrales aparecidos en Próximo Oriente serían categorizados de acuerdo con la extracción social de su público y con el tipo de espectáculo ofertado, siguiendo los patrones occidentales. De ahí que, según Öykü Potouğlu-Cook (2006), en Turquía los grandes locales sean conocidos como *gazzino* o *pavyon*, y los más pequeños, como *taverna* o *saz*. Además de diferenciarse por sus dimensiones y aforo se distinguían por la reputación y por el estatus social que confería frecuentar los primeros; así, por ejemplo, los *gazzinos* eran populares lugares de encuentro entre los intelectuales turcos y laicos de Beyoglu (barrio burgués de Estambul). Por otra parte, de acuerdo con el estudio de Nieuwkerk (1995), en Egipto existían diferencias entre los términos *masrah* (‘teatro’ en árabe) o *tiyātrū* (voz italiana

adaptada al árabe), ambos empleados para referirse a los grandes teatros institucionales, y el vocablo *malha laylī*, utilizado para denominar todo tipo de locales nocturnos. Entre estos últimos encontramos: *sāla* o *kāzinū*, términos neutrales que definen los clubes nocturnos más prestigiosos de las clases altas, situados en el centro de las ciudades; *kabarēh*, vocablo empleado generalmente para referirse a los locales más populares ubicados en los barrios industriales o portuarios de la periferia (que, a su vez, es una expresión negativa asociada a la inmoralidad atribuida a estos establecimientos); y *ghuraz*, que da nombre a aquellos más pequeños que siguen el modelo del café-cantante.

Con respecto a los géneros musicales que caracterizaron a los primeros cabarets autóctonos es posible establecer cierto paralelismo acerca de las tendencias seguidas en ambos países, ya que, inicialmente, las músicas representativas de los círculos cultos dominaron la escena –la suite otomana o *fasil* en Turquía, así como la *wasla*²⁶ y la música Jedival²⁷ en Egipto. No obstante, el cabaret era considerado un espacio inapropiado para ciertas manifestaciones artísticas entre ellas la música de concierto. Esta concepción supuso la progresiva adaptación o sustitución de estos géneros clásicos. Por otra parte, la emigración rural a las grandes ciudades a mediados del siglo XX ocasionó el progresivo predominio en los cabarets de los grupos sociales emergentes –nuevos ricos, profesionales de clases medias y trabajadores–, que irían suplantando a los espectadores más elitistas de la etapa anterior. Así, como indica Öykü Potouğlu-Cook (2006), el desarrollo de la cultura metropolitana implicó que a la enraizada categorización de clases (élites-clases populares) se sumara la distinción urbano-rural.

²⁶ La *wasla* es la forma culta tradicional de suite egipcia, equivalente a la *nuba* magrebí o al *fasl* sirio.

²⁷ Desde la segunda mitad del siglo XIX, la “Escuela Jedival” destacó en la corte caiota. Este estilo de música culta se caracterizó por el intercambio entre la cultura musical egipcia –urbana y rural, profana y sagrada– y las tradiciones siria, turca, persa y magrebí. Precisamente, en este periodo apareció el concepto de música oriental con el que se reconocía la deuda con las tradiciones otomana y persa, estilo que dominó hasta principios del siglo XX (Lagrange, 1997).

Este cambio tuvo unas repercusiones escénicas que se manifestarían en el impulso de estilos folklóricos tanto en el cabaret y en los teatros oficiales como en el cine de producción nacional, y que añadirían un toque patriótico al glamour de sus estrellas. De esta manera, las estéticas musicales se inclinaron hacia géneros más folkloristas como la opereta y la comedia musical en los que se adoptaron elementos del folklore rural, recreando la nostalgia por la vida del campo y una fascinación por las raíces rurales perdidas. Estos estilos expresaban, mediante argumentos maniqueos, la suspicacia que despertaban los continuos avances tecnológicos a través de la división entre la vida urbana-mecanizada y la rural-idealizada. Para Münir Nurettin Beken (2003), la adaptación del *fasil* a los *gazinós* dio lugar al género conocido como *Turkish Art Music* (o *sanat muzigi*) y al, más popular, *Arabesk* (nombrado así en reconocimiento a la influencia de la industria musical egipcia en aquel momento). Análogamente, según indica Lagrange (1997), en las salas egipcias (*sālat*) la *wasla* fue sustituida por los estilos *al beledi* (también conocido como música egipcia, que consiste en el patrimonio culto renovado) o el más comercial *shaabi*²⁸. Tras la Segunda Guerra Mundial, los estilos musicales más populares —el *arabesk* en Turquía y el *shaabi* en Egipto— ensalzaban el componente folclórico contribuyendo a conformar las identidades nacionales en las capitales de estos países. Al mismo tiempo se popularizaron las *matinéés*, representaciones a precios más bajos destinadas a las familias de clase media, que en el caso de los cabarets egipcios eran promovidas, generalmente, en aquellos locales regentados por mujeres.

La cultura del cabaret en Oriente Medio se ha mantenido, incluso en la actualidad, gracias a presentar numerosas afinidades con los eventos musicales

²⁸ Ambos géneros, al *beledi* y *shaabi* han llegado a establecerse como los géneros musicales de consumo urbano más populares en el mundo árabe.

tradicionales (música en directo, carácter participativo del público, humor y fantasía). Concretamente, la participación del público se ha visto favorecida por su familiaridad con los programas presentados, ya que recurren a repertorios repletos de referencias a las grabaciones comercializadas y promocionadas en la radio, en el cine o, posteriormente, también en la televisión. A pesar del alcance sociocultural del cabaret oriental, la influencia de la teoría musical europea reduciría sus expresiones artísticas y géneros musicales a la categoría de “arte menor”, pues sus presentaciones se apoyaban en el alto nivel de estimulación sensorial, incrementada mediante las luces, la decoración y el vestuario. Aun así, según indica Ali J. Racy, “despite its high level of excitation, club experience may seem (for the musical purist) socially and emotionally contrived and even aesthetically compromised...so, less memorable, though offers a primary arena for economic gain and artistic creativity” (2003: 66-68).

A fin de ejemplificar esta evolución hemos seguido el estudio de Münir N. Beken (2003), «Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino», en torno al legendario *Tepebaşı Gazinosu* en Estambul regentado por Muhiddin Öztuna, en el distrito de Beyoğlu. Beken define el *gazino* turco como un espacio exótico que, disfrazado de glamour, transporta a los espectadores lejos de sus rutinas diarias, generando la ilusión no solo de otra existencia, sino también de pertenencia a un estrato social superior. Para esta autora, los *gazinós* de Estambul son un fenómeno cultural que, desde su aparición en las primeras décadas del siglo XX, se han mantenido como indiscutibles centros de creación musical. Desde sus inicios reflejarían el impacto producido en la sociedad otomana por los cambios socioculturales y demográficos experimentados en su tránsito del protectorado a la independencia, y llegarían a impulsar nuevos estilos, tanto a nivel escénico y estético como musical, al igual que había ocurrido en los cabarets metropolitanos. En los *gazinós* de Estambul es posible

distinguir tres corrientes culturales: *alaturka*, *alafranga* y *arabesk*. Las dos primeras se refieren a los modelos turco y occidental, respectivamente, y ya existían en el siglo XIX, cuando París era el referente cultural. La tercera, el *arabesk*, define el estilo desarrollado a mediados del siglo XX, expresión cultural más popular originada en los suburbios urbanos, formados mayoritariamente por comunidades de emigrantes rurales. Según Beken, los *gazinós* se presentan como espacios *alafranga* con música *alaturka* y se distinguen de los locales otomanos como cafés y *meyhane-s* (tipo restaurante) donde, con anterioridad, solían actuar los *köçek*.

Hacia los años treinta los espectáculos de los *gazinós* se estandarizaron y llegaron a adquirir una “identity that remains similar even at today’s existing *gazino-s*” (Beken, 2003:2)²⁹. La estructura de los shows se fijó de la siguiente manera: una primera parte dedicada a la suite otomana *-fasil-*, muy popular entre los clientes turcos, con la que se amenizaban las cenas; y, seguidamente, una segunda parte en la que se mostraban los números de variedades más occidentalizados. Aun teniendo en cuenta la idiosincrasia de estos establecimientos es posible observar una marcada diferencia entre los del periodo entreguerras y los de mediados del siglo XX. Tras la Segunda Guerra Mundial, la clientela inicial de los grandes *gazinós*, formada por élites coloniales e intelectuales turcos, no musulmanes, fue sustituida por un público integrado fundamentalmente por nuevos ricos procedentes de áreas rurales (*haci aga*) que contribuyó a la popularización del cabaret y a la transformación de sus repertorios. Para Beken el desarrollo de nuevos géneros urbanos con raíces folklóricas *-Turkish Art Music* o *Arabesk-* estaría relacionado, como ya se ha indicado, con el crecimiento de los discursos nacionalistas. Tras la desintegración del Imperio Otomano, los reformistas

²⁹ En la actualidad, la programación de los *gazinós* suele incluir música clásica turca *-fasil-*, folclórica, *Turkish Art Music*, *Arabesk* y pop turco, acompañados por números de *belly dance*, comedia y magia (Beken, 2003).

y fundadores de la República se encargaron de instituir el patrimonio cultural turco. El discurso oficial pretendía mostrar la homogeneidad turca, de ahí que los grupos folklóricos patrocinados por el Estado negaran la diversidad cultural, prescindiendo de los bagajes culturales de grupos étnicos minoritarios (armenios, kurdos o romanís). En sus producciones se glorificaba la vida rural, en especial, el patrimonio de Anatolia que sería mostrada como un referente idealizado, no contaminado por la “degenerada” vida urbana otomana. Asimismo, en su esfuerzo por presentar una imagen moderna del país estas compañías ofrecían coreografías mixtas conforme al rechazo oficial a la islámica segregación de géneros, al igual que hicieran otros grupos folklóricos de países islámicos.

En cuanto a la cultura de *gazino*, a pesar de haber sido excluida de la cultura oficial no puede ser desvinculada del proceso de construcción nacional. Aun sin conseguirlo, entre las décadas de los veinte y cuarenta, los reformadores kemalistas (partidarios de la corriente nacionalista dominante) intentaron prohibir la *Turkish Art Music (sanat muzigi)* por considerarla una reliquia del entonces denostado pasado otomano y con la intención de apoyar al folclore oficial, concebido el género más puro para representar la nación turca (Stokes, 1996). Con un ideario secular alejado de los patrones morales anteriores, durante este primer periodo de la República turca las industrias locales del ocio comenzaron a promocionar los espectáculos con bailarinas de danza oriental (*oryantal dansi* en turco) que eran ofrecidos como obertura o entreacto de las actuaciones musicales de *Turkish Art Music*. Designadas entonces las *Turkish delights*³⁰, estas bailarinas se convirtieron en iconos eróticos nacionales; si bien, también, llegaron a encarnar la libertad y los derechos civiles recientemente alcanzados por las mujeres (Özdemir, 2002). Durante la década de los treinta, Emine Adalet Pee fue

³⁰ Generalmente, el término *Turkish delights* hace referencia a un dulce turco denominado *lokum*.

la primera bailarina turca que actuó sobre un escenario. Paradójicamente, en la década de los años treinta las bailarinas profesionales turcas de cabaret solían pertenecer a la etnia gitana, aunque sobresalían las bailarinas de piel blanca. De ahí que la danza turca no lograra ostentar el componente nacionalista propio de la danza oriental egipcia dominado por bailarinas árabes. A mediados del siglo XX, durante la llamada segunda era de los *gazinos* numerosas bailarinas –entre ellas, Nergis Mogol, Ayşe Nana, Inci Birol, Nejla Ateş o Özel Türkbaş– lograron alcanzar popularidad también en la gran pantalla, contribuyendo a consolidar el estilo turco de danza oriental.

En el estudio de la relación de la danza oriental moderna con el desarrollo del nacionalismo durante la primera mitad del siglo XX es importante mencionar el caso de Grecia por tratarse de la única nación de tradición no musulmana donde se practica de la danza oriental. Conocida allí como *tsifteteli*³¹, esta danza se popularizó en la década de los veinte, tras el forzado éxodo de una extensa población griega de Asia Menor en 1922 que trajo consigo su herencia musical y artística. El valor cultural de la música de estos refugiados, la *rebetika*, ha sido negado por los sectores conservadores de la población, si bien popularmente alcanzaría un gran desarrollo y llegaría a influir en la música popular urbana, *laikos*. Sus danzas características –*zebekiko*, *hasapiko*, *tsifteteli* y *karsilamas*, esta última, en parejas– se definen por su espontánea creatividad y por su carácter introspectivo, ya que en ellas se estimula la expresión de emociones humanas (alegría, tristeza, amor, ira, etc.). Las dos primeras danzas, interpretadas solo por hombres, han llegado a alcanzar gran reconocimiento en Grecia, pues consiguen representar la masculinidad construida de la androcéntrica sociedad griega; sin embargo, el *tsifteteli*, entendida como una danza femenina, ha sido marginada,

³¹ La voz turca *tsifteteli*, que en turco denomina uno de los ritmos asociados a la danza oriental femenina, fue apropiada para denominar en griego la danza femenina propia de la *rebetika*.

trivializada y menospreciada como una de las perdurables influencias orientales, limitando su potencial expresivo a los sentimientos de alegría y a la seducción femenina (Karayanni, 2005). Tras liberarse de la ocupación otomana, y a pesar de compartir numerosas influencias por su situación geográfica, oficialmente, Grecia ha intentado negar sus conexiones con Oriente e identificarse con la civilización europea, fetichizando el legado de la Grecia Clásica. En este sentido, las observaciones de Stavros S. Karayanni sobre la obra de Theodore y Elfleida Petrides, *Folk dances of the Greeks* publicada en 1961, nos ayudan a ejemplificar esta cuestión:

The Petrides trace the origins of the tsifteteli (which he calls *kelikos horos*, a literal translation of *danse du ventre*) to the ancient worship of Mother Earth and Afrodite (who they call *Moon Goddess*). They interpret its undulating movements as a depiction of the serpent and water, both representing symbols of the Moon Goddess. They state confidently that its ancient name was *kolia* and that, following the fall of Byzantium, the dance was denigrated by the Arab and Turkish conquerors. The Petrides bypass rebetika completely and offer an explanation that relies on a historical assumption that conflates romanticist notions with nationalist concerns (2005:144-145).

Al igual que ocurriera en Egipto y Turquía, la industria cinematográfica griega se hizo eco de la popularidad del *tsifteteli* de modo que numerosas películas producidas entre las décadas de los cuarenta y setenta incluirían escenas en que la danza del vientre sería interpretada –ajustándose, igualmente, a la fantasía oriental hollywoodiense– por artistas griegas como Martha Karayanni (1939-...), estrella del cine musical heleno en los sesenta.

3.2.1.2.- La hegemonía egipcia en la industria musical y cinematográfica del mundo árabe

La danza oriental egipcia durante la primera mitad del siglo XX se afianzaría como un significativo sector económico y como un modelo exportable que llegaría a superar las fronteras nacionales. Al igual que hemos visto en el caso turco, la evolución de las profesiones musicales femeninas –entre ellas, la danza oriental– a lo largo de este periodo en Egipto estuvo vinculada tanto a la nueva situación de la mujer en la escala social como al desarrollo de las industrias audiovisuales egipcias. A partir de la década de los treinta, la industria cinematográfica nacional³² y un nuevo modelo musical urbano, adaptado a los formatos de la emergente industria cairota del disco, habrían contribuido a la popularización y a la consolidación estilística de la danza oriental moderna, asociada hasta este momento a los elitistas cabarets del último periodo del protectorado británico. Entre la década de los cuarenta y mediados de los sesenta, la mayoría de producciones comerciales egipcias eran una combinación de melodrama y cine musical, protagonizadas por cantantes y bailarinas árabes, quienes, apoyadas por la industria nacional del disco, alcanzaron un inusitado reconocimiento social. Este hecho refleja una transformación en la consideración social de las bailarinas y los cambios experimentados por la sociedad egipcia, en general, respecto a cuestiones morales y socioculturales. Como describe Viola Shafik:

During the first decades of the twentieth century the reputation of female dancers, particularly belly dancers, improved temporarily, due to the dance's partial elevation to an almost highbrow art form...from the late 1960's, Egyptian modern oriental dance

³² El primer estudio “Misr” (‘Egipto’) fue fundado en 1933-34 con la intención de crear una industria del cine nacional y contribuir a la *egiptianización* de la economía (Shafik, 2007)

witnessed a certain degree of stagnation, if not decay, in quality as well as in public esteem (Shafik, 2007:208).

En la formación de sus estrellas, la naciente industria cinematográfica egipcia tomó como modelo el *starsystem* hollywoodiense y la fantasía oriental que caracterizó el cine americano de entreguerras. Según señala Shokry Mohamed (2005), es posible hablar de una primera generación de bailarinas –tanto egipcias como de países árabes vecinos, formadas generalmente en los escenarios de cabaret– que sobresalieron en el periodo de entreguerras: las egipcias Shafiqah ‘La Copta’ (1851-1926), Bamba Kashar (1858-1928), Hekmat Fahmy (1902-desconocida) y Pepa Ez Eldin (1910-1951), la libanesa Badia Masabni (1892-1974) o la griega Nelly Mazloum (1913-2003). En las primeras décadas del cine egipcio, la mayoría de artistas y productores eran de origen griego, sirio o libanés, y en caso de ser egipcios, solían pertenecer a minorías cristianas o judías. Aun así, la idea de una coherente nación egipcia, árabe y blanca –sostenida tanto por los discursos oficiales como por los populares– era representada en un cine egipcio que negaba las particularidades religiosas y étnicas³³ y que insistía en la diferencia binaria entre los sexos (Shafik, 2007).

Las industrias audiovisuales egipcias colmaron el afán de evasión de la población local ante la inestabilidad político-económica y la política exterior egipcia del periodo que siguió a la finalización del protectorado británico, en 1922. Su aparición a principios de los años treinta fue paralela a la evolución del nacionalismo egipcio y, en cierta medida, contribuyó a la construcción de una moderna identidad nacional gracias a la proyección social de sus modelos de representación visual del cuerpo y de sus

³³ El desarrollo de una ciudadanía moderna egipcia, iniciado en el siglo XIX, se forjaría en las Revoluciones de 1919 y 1952; no obstante, de acuerdo con Shafik, “between 1919 and 1957, Egypt still is a self-declared Muslim state; the shari’a (Muslim religious law) has remained vital for its legislation” (2007:26). Por tanto, el tratamiento de las minorías cristianas y judías, así como de las tribus nubias en la gran pantalla, estaría sujeto a los estereotipos sociales y evitaría una representación inclusiva de la diferencia.

patrones morales. De acuerdo con el estudio de Shafik (2007), *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class and Nation*, el cine en Egipto estuvo menos proletarizado que en Europa y EEUU. Inicialmente, fue exclusivo de las clases altas, pese a que los filmes occidentales exportados desde 1910 representaban los discursos y la moralidad de las clases medias y pequeño burguesas. Estos grupos, si bien estaban experimentando un crecimiento cultural y político, estuvieron marginados hasta la Revolución de 1952. En cuanto a las primeras producciones del cine nacional, se caracterizaron por el secularismo y por su agenda modernista. De ahí su insistencia en mostrar argumentos como el repudio al matrimonio concertado, en favor del ideal burgués de familia nuclear, basado en el amor romántico³⁴, así como el conflicto de clases y la ascensión social. En cuanto al tratamiento del género en el cine egipcio, la representación de la mujer personificaría la controversia ideológica entre el modernismo secular y el Islam. La tesis de Shafik (2007) cuestiona los binarismos morales y la dicotomía de género pasiva-activa que envuelve a las mujeres en el cine egipcio³⁵, reduciéndolas al rol maternal o a su opuesto, la *femme fatale*. Para esta autora, la pasividad femenina o la imagen diabólica de la sexualidad (personificada en mujeres caídas, prostitutas y bailarinas), propias de la percepción occidental del género, no son enteramente compatibles con la tradición árabe-islámica. En la misma línea que Fátima Mernissi (2000), la tesis de Shafik considera la omnipotencia incontrolable otorgada a la

³⁴ El modelo de familia nuclear es, al mismo tiempo, criticado desde el discurso musulmán por privar a las mujeres de un espacio de solidaridad femenina, reducir su poder en la casa y reforzar el dominio masculino (Shafik, 2007:157)

³⁵ Durante las décadas de los años treinta y cuarenta, la educación era considerada una herramienta de ascenso social por la agenda modernista; por tanto, en un primer momento, la demanda femenina de acceso a la educación superaba a la de trabajo, que cobraría fuerza tras la Revolución de 1952. Por tanto, en la gran pantalla, las pocas ocupaciones femeninas que eran exhibidas hasta 1952 eran las de sirvientas, enfermeras o artistas. Al mismo tiempo, el denominado feminismo colonial, que dominaba entre las clases altas egipcias, estaría preocupado por las cuestiones de la reclusión femenina y el uso del velo (Shafik, 2007:141).

sexualidad femenina en el imaginario musulmán presente en las representaciones cinematográficas egipcias:

...subjection to the ‘male gaze’ seems to have paid tribute to the Christian-bourgeois idea of passive female sexuality, but has been qualified by the concept of a female seductive power. The Egyptian femme fatale is thus, like the female avenger, a product of the virgin-whore dichotomy, but by ‘overstating’ the seductive (yet not phallic) feminine, she has displayed an affinity to Arab-Muslim ideas of female sexual omnipotence (Shafik, 2007:322).

Aun así, el énfasis puesto en el cuerpo erotizado de la mujer en la gran pantalla seguiría siendo percibido como una infracción de la religión, la tradición y la moral; de ahí que la mujer como víctima fuera uno de los temas preferidos del cine comercial –tanto en el melodrama (que dominó en las décadas de los treinta y cuarenta) como en el realismo (más popular desde 1952). El final de la dominación británica y el fuerte sentimiento nacional supondrían que temas sensacionalistas como la explotación sexual, la seducción interclasista o la violación aseguraran el éxito de taquilla, ya que operaban como metáfora del conflicto de clase y de la opresión colonial. Para Shafik, la metáfora de la nación violada es una de las alegorías más representadas en el cine durante el proceso de descolonización³⁶. Otra cuestión a tener en cuenta, ya considerada por la investigación feminista en teoría filmica (Mulvey, 1985), es la representación de las mujeres como objetos de una heterosexualidad *voyeur* atribuida a la mirada masculina, así como la construcción de un modelo hiperbólico femenino para encarnar la sexualidad en la cultura occidental burguesa. En este sentido, la imagen corporal de la

³⁶ La utilización del cuerpo femenino para personificar la nación puede ser considerada herencia del colonialismo; de ahí que, desde una perspectiva modernizadora, Misr (‘Egipto’) se estableciera como un nombre femenino, en torno al cual se crearía una iconografía particular. Ejemplo de ello es la escultura *Nahdat Misr* (Egipto despertando) de Mahmud Mukhtar erigida frente a la Universidad del Cairo, en 1928. En ella se muestra una alegoría de Egipto feminizado como la *umm al-dunya* (madre del mundo), figura común en este tipo de representaciones a finales del siglo XIX, encarnada por una *falla* (campesina) (Shafik, 2007).

bailarina oriental moderna se transformaría, también en el cine egipcio, en una mascarada de las cualidades femeninas que pasaría a reproducir la representación patriarcal dominante de la feminidad. Durante la década de los cuarenta, momento en que la representación negativa de la situación social y política estaba prohibida por ley (Shafik, 2007:267), El Cairo adquirió la reputación de ser la “fábrica de sueños”, el “Hollywood de Próximo Oriente”. La gran popularidad de los números musicales de sus películas contribuyó, especialmente, a transformar la percepción social de la danza oriental moderna en las siguientes décadas:

Egyptian movie stars have become as much part of the country’s public life as a feature of its contemporary urban space...stars are likely to become symbolic agents of a people’s imagined community and may operate as mediators of prevalent cultural discourses (Shafik, 2007:197).

Respecto a la evolución de la industria musical, el “Congreso de Música Árabe” celebrado en El Cairo, en 1932, reunió a expertos de diversos países árabes en un intento de definir su identidad e idiosincrasia cultural. El abandono de los modos musicales de estilo otomano supuso, en este momento, la aparición del concepto de *música árabe* (Lagrange, 1997)³⁷. Gracias a la fuerte inversión extranjera, Egipto se había convertido en la capital del Oriente árabe, en una destacada potencia económica de la zona. Por tanto, según Lagrange, si bien la nueva musicología árabe reunía tradiciones culturales desde el Golfo al Magreb, los egipcios se apropiaron del término música árabe al presentar como universales, apelando a sus múltiples influencias históricas, particularidades propias de su tradición. Los renovadores de los años treinta intentaron traducir las aspiraciones de la nación al lenguaje musical y poético,

³⁷ Cabe destacar que mientras el concepto de *música oriental*, utilizado anteriormente para definir la música culta, reúne las tres grandes tradiciones musicales (árabe, turca y persa) del área de influencia islámica, en Occidente puede llegar a incluir culturas tan dispares como la india, la balinesa, la china o la japonesa. Esta circunstancia puede ser extensiva al concepto de *danza oriental*.

desplazando el canto culto hacia elaboradas formas de variedades, modernizando el repertorio de las almeas³⁸ y desarrollando nuevos estilos como la opereta y el cine musical. Estos cambios se vieron determinados por la emergencia de la industria discográfica egipcia en 1925, lo que implicó reducir las composiciones para adaptarlas al soporte del disco (al formato de 78 revoluciones) y arrinconar algunas peculiaridades de la tradición clásica culta –género exploratorio e interpretativo³⁹. Además, el afán de mantener la música culta tradicional egipcia –*wasla*– encontró respuesta en una nueva forma de expresión musical, la “canción larga moderna”⁴⁰, que dominó entre los años treinta y sesenta. La década de los cuarenta representó el periodo de máximo auge de la

³⁸ El repertorio de las almeas incluía un tipo de canción ligera (lúdica, erótica y cómica, entre el repertorio popular y el culto) denominada *taqtūqa*; si bien, con la modernización, este término pasaría a definir la música de consumo, en general. La *taqtūqa* sería también renovada con la introducción de nuevas temáticas: política (nacionalismo y emancipación del dominio británico), situación de las mujeres (seducción, feminismo, poligamia, matrimonios concertados y voto femenino), social y picaresca. Siguiendo los cánones de la industria del disco se convertiría en un monólogo sentimental cantado en dialecto egipcio (Lagrange, 1997).

³⁹ De acuerdo Lagrange (1997), la heterofonía, la ornamentación y la improvisación han caracterizado tradicionalmente a la suite oriental –*wasla*– en la que los oficios de ejecutante y de creador eran equiparables. Sin embargo, la introducción de la notación musical occidental, de los derechos de autor y de la propiedad artística implicó una nueva jerarquía musical marcada por la hegemonía del compositor sobre el intérprete.

⁴⁰ La “canción larga”, con una duración de aproximadamente 15 minutos, recuperaba el *tarab* perdido en las formas ligeras (la “canción corta” –de 6 minutos, *laughniya*–, y la música de variedades) y de acuerdo con los renovadores musicales sostenía las pretensiones cultas y de orden moral que resultaban obviadas en el cine musical (Lagrange, 1997).

Para intentar definir lo que Lagrange (1997) denomina en su estudio ‘canción larga moderna’ es necesario introducir brevemente las pautas seguidas por la música egipcia en su evolución más reciente. Con la modernización, la *taqtūqa* – canción ligera (lúdica, erótica, cómica) propia del repertorio de las almeas– se reconvirtió en música de consumo siguiendo los cánones de la industria discográfica establecida desde 1925. Así, al ajustarse al formato de 78 revoluciones y a los 6 minutos de duración, apareció la ‘canción corta’ – *laughniya* – lo que daría lugar a un nuevo tipo de expresión musical. Entre el repertorio popular y el culto, la canción corta se articula a modo de monólogo sentimental en dialecto egipcio; en ella, las características de la tradición clásica culta – una música exploratoria, interpretativa y definida por la heterofonía, la ornamentación y la improvisación, y sin una distinción jerárquica entre ejecutante y creador –, son desplazadas por la introducción del formato discográfico y los derechos de autor o de propiedad artística, lo cuales supusieron la preeminencia profesional del compositor sobre el intérprete. Con la canción corta aparecieron nuevas temáticas, ahora centradas en torno a tópicos políticos –nacionalismo y emancipación frente a Gran Bretaña –, sociales – como la situación de las mujeres (seducción, feminismo, poligamia, matrimonios concertados, voto femenino) – y picarescos. Sin embargo, estas formas ligeras de música implicaron la pérdida *tarab* que se recuperaría con un nuevo formato, la ‘canción larga moderna’ de aproximadamente 15 minutos de duración. Este nuevo formato musical, fenómeno asociado a la cantante Umm Kalzum, prevaleció desde la década de los treinta hasta los años sesenta y, aún más, el repertorio musical generado en los años cuarenta y cincuenta llegó a convertirse en el material didáctico para las siguientes generaciones, como parte de una nueva musicología árabe que reúne tradiciones vernáculas desde el Golfo al Magreb.

música culta, moderna y reformadora, que se mantendría vinculada tanto a la música de consumo masivo –popular y folclórica– como a los cantos religiosos y patrióticos. La imbricación entre los distintos circuitos (música culta y popular, laica y religiosa) estaría determinada, en gran medida, por el hecho de contar con los mismos intérpretes. Con la Revolución de 1952 una parte del patrimonio culto pasó a denominarse “música egipcia” (*al beledi*) y comenzó a difundirse la llamada “música modernista” (*shaabi*); ambos estilos omitían las referencias a ciertas formas musicales locales como, por ejemplo, las tradiciones rurales (Lagrange, 1997). A partir de este momento se polarizó la diferencia entre la música del patrimonio culto y la música de gran consumo, al mismo tiempo que los *tajt* (forma tradicional del grupo instrumental) se convertían en grandes orquestas ampliando, con ello, las formas instrumentales tradicionales. El repertorio musical egipcio de los años cuarenta y cincuenta –*al beledi*– ha llegado a convertirse en el material didáctico de las nuevas generaciones, con autores como Zakariyya Ahmad, Sayyid Darwish o Mohamed Abdal Wahab⁴¹, e intérpretes como Umm Kalzum, Farid al Atrash, Abd al Halīm-Hāfiz y, en la opereta, los hermanos Rahbāni. Popularizados en la gran pantalla, muchos de los temas de estos autores e intérpretes han pasado a formar parte de los repertorios clásicos de la danza oriental.

Como parte de este proceso de modernización y nacionalización de las expresiones artísticas, la danza oriental también comenzaría a ser denominada danza árabe o danza egipcia, aunque ha prevalecido el término, más impreciso, de danza oriental. Los estándares aparecidos en este momento llegarían a establecerse como estilos “clásicos” y el apoyo de la industria cinematográfica egipcia contribuiría a

⁴¹ Entre las innovaciones introducidas por estos autores destacan: la *taqtūqa* noble en dialecto estándar que creo Zakariyya Ahmad, distinta de la *taqtūqa* social y picaresca que era interpretada en dialecto egipcio; el desplazamiento del canto culto hacia formas elaboradas de variedades, revistas de music-hall y operetas, introducido por Sayyid Darwish; y el monólogo sentimental desarrollado por autores como Mohamed Abdal Wahab, ligado a la cantante Umm Kalzum (Lagrange, 1997).

regenerar la imagen social de las actrices, cantantes y bailarinas árabes en un momento en que, junto con las aspiraciones nacionalistas y modernizadoras, el rol social de la mujer estaba cambiando⁴². Aun así, el estilo de cabaret sería más exclusivo de las zonas urbanas, ya que en provincias y en áreas rurales eran más comunes las formas tradicionales de danza, segregadas genéricamente y, al igual que ocurría en Turquía, animadas por intérpretes masculinos (conocidos aquí como *khawal*, si eran de origen egipcio, o *ginks*, en caso de que fueran extranjeros) y gitanas (*ghawāzi*). Entre las festividades tradicionales que incluyen la danza oriental en Egipto, interpretada por *awalim*, *ghawāzi*, *gink* y *khawal*, en primer lugar encontramos las celebraciones familiares: las bodas, con sus noches asociadas y procesiones (*zaffat*)⁴³, el séptimo día del nacimiento (*subū*) y las circuncisiones. Y, en segundo lugar, los festivales religiosos dedicados a los santos del Islam, *mawālid* (singular: *mūlid*). Los *mawālid* incluyen espectáculos seculares con música, magos, cuenta-cuentos y danza⁴⁴ que, si bien desde posiciones ortodoxas no son considerados propiamente islámicos, ya que no existían en tiempos del profeta Mahoma, han sido una escuela para las generaciones más antiguas de animadores sociales⁴⁵.

Por otra parte, y aunque los cabarets existían desde finales del XIX, su desarrollo tuvo lugar durante las décadas de 1920 y 1930 cuando, gestionado por artistas y

⁴² El sufragio femenino fue aprobado en 1956.

⁴³ En Egipto, las noches asociadas a la celebración de esponsales son: *lelit il qalwa* en la que la novia muestra su traje, *lelit il henna* o noche de la henna y *lelit il dukhla*, la noche en la que se consume el matrimonio. Por otra parte, las distintas procesiones son *zaffit il hammān* (procesión a los baños públicos), *zaffit il gihaz* (procesión de traslado de la dote, posesiones de la novia) y *zaffit il arūsa* (la gran procesión nupcial) (Nieuwkerk, 1995:24 y56).

⁴⁴ Tradicionalmente, la danza en los *mawālid* era efectuada por las *ghawāzi* que solían actuar sin velo en público y en espacios no segregados (Nieuwkerk, 1995).

⁴⁵ Este tipo de espectáculos se ha mantenido sin muchas variaciones hasta la actualidad representados en cafés levantados a propósito, denominados *ghuraz* o *teatrāt* dependiendo de su tamaño (pequeños o grandes, respectivamente). Según describe Nieuwkerk (1995), los *mawālid* son muy valorados profesionalmente por las *awlād il kār* ('chicos del negocio'), ya que en ellos suelen ser contratados por ocho o diez días, mientras que en las bodas solo por uno.

promotores locales, se concentró en los alrededores de la plaza de Ezbekiyya⁴⁶ convirtiéndose en el sector del entretenimiento más lucrativo. Según describe Nieuwkerk:

Several music halls and theaters existed in Cairo at the turn of the century. Nightclubs, which combined food, drinks, and entertainment, were a later development. In 1910, only three nightclubs existed in the neighborhood of Ezbekiyya Square, but their number gradually increased in the 1920s and 1930s (1995:42).

Al mismo tiempo, el teatro musical y los conciertos públicos estaban aumentando hasta llegar a convertirse en un nuevo tipo de entretenimiento urbano apto para todos los públicos, si bien sus programas y taquillaje debían ser competitivos con los de los cabarets del área de Ezbekiyya, pues ambos circuitos se solapaban. La importancia de la industria nacional del ocio nocturno radicó en su contribución al crecimiento de la economía egipcia, dado que este sector consiguió desmarcarse de la crisis y de la dependencia económica con respecto a las metrópolis. De acuerdo con el estudio de Nieuwkerk, durante la depresión económica de los años treinta, los clubes nocturnos (*salās* y *kabarēh*), sostenidos por una clientela que incluía extranjeros, egipcios acomodados y círculos intelectuales autóctonos, prosperaron en El Cairo. Este crecimiento estuvo asociado, principalmente, a la expansión de bases militares de las potencias occidentales en las colonias, que procuraban una clientela masculina ávida de diversión. Aun así, la influencia religiosa de grupos como la Sociedad de Hermanos Musulmanes (movimiento que había crecido ante los fracasos por conseguir la independencia y la posterior crisis político-económica) impulsó la presión policial sobre las salas de fiesta y el frustrado intento de prohibir la danza del vientre. En estos años, la

⁴⁶ En el Cairo, el negocio del entretenimiento ha estado concentrado en el boulevard Mohamed Ali (en el área de Ezbekiyya) hasta prácticamente finales de la década de los ochenta. Tradicionalmente, allí se negociaban las contrataciones y vivían los hombres y mujeres, mayoritariamente, egipcios que dedicados al negocio musical eran conocidos como *awlād il kār*. Los músicos tradicionales, quienes, han pasado a combinar el circuito de bodas con el más rentable de clubes nocturnos (Nieuwkerk, 1995:56).

policía cairota apenas se enfrentó a las actividades de los clubes nocturnos y se limitó, de acuerdo con el estudio de Nieuwkerk (1995:46), a promulgar la prohibición de utilizar el vientre para bailar vulgarmente. Asimismo, en 1933, la policía de Ezbekiyya intentaría suprimir la danza del vientre y el *fath*⁴⁷, pues eran entendidos como atentados a la moral. Sin embargo, los propietarios de clubes consiguieron evitar la presión del creciente moralismo religioso inventándose ingeniosas estrategias que eludían la censura, bien empleando la picaresca, bien contratando bailarinas extranjeras, ya que estas estaban protegidas por las capitulaciones (derechos legales especiales para europeos, en vigor hasta 1937). De acuerdo con las descripciones de Nieuwkerk, la mayoría de bailarinas en los cabarets cairotas no eran de origen egipcio, sino europeas (griegas, italianas, españolas), y su popularidad coincidió con el interés que despertaban los números y bailes con fantasías orientales en los escenarios europeos.

During the First World War, Cairo became a war base and a garrison populated with British, Australian, and other troops. In the interbellum period, British troops remained stationed there in order to protect British interests, for example in the Suez Canal. Cairo was thus full of soldiers and officers spending the evening on ‘Imān al-Din Street’. Even during the depression of the 1930s, nightclubs thrived as a result of the foreign clientele and well-to-do Egyptians (Nieuwkerk, 1995:46).

De acuerdo con la tradición musical árabe, los artistas de Ezbekiyya debían ser completos –*shamla*–, es decir, dominar tanto el canto y la instrumentación como el baile, si bien la occidentalización de la profesión introduciría la tendencia a la especialización en las diferentes disciplinas. Por otra parte, el *tarab* (capacidad de evocar emociones, de transformar emocionalmente mediante la música) era la cualidad más valorada de un artista. De ahí que vocalistas, instrumentistas, compositores y letristas fueran, generalmente, considerados “gentes del *tarab*” (*ahl al tarab*), si poseían

⁴⁷ El *fath* era un sistema común en el cabaret que estructuraba el alterne entre artistas y clientes; en Egipto se mantuvo hasta el gobierno de Sadat (1973-81) durante el cual fue prohibido (Nieuwkerk, 1995:43-44).

fann al tarab –‘el arte del *tarab*. De acuerdo con Ali J.Racy (2003), el *tarab* es un fenómeno urbano, y fundamentalmente masculino, desarrollado en ciudades como El Cairo, Beirut o Damasco. Tras la II Guerra Mundial, la música *tarab* se popularizaría a través de los modernos medios de comunicación de masas. Aunque las *awālim* –y, por extensión, las bailarinas de cabaret más reputadas– podían, excepcionalmente, formar parte de las gentes del *tarab*, las mujeres del *tarab* seguirían siendo estigmatizadas por su asociación con la prostitución y por el consumo de alcohol –no así, sus homólogos masculinos⁴⁸. Esta marginalización afectaría a las bailarinas de los *nightclubs* en mayor medida que a las animadoras tradicionales de bodas y celebraciones religiosas, sobre todo, debido a la mayor exposición de sus cuerpos (Nieuwkerk, 1995).

A continuación pasamos a analizar la transformación de la figura de la almea en este periodo. Las almeas actuaban en grupos liderados por una intérprete experimentada, *ustā* (plural: *ustāwat*) y estaban organizadas de forma similar a los *kols* otomanos descritos en el Capítulo 2⁴⁹. En sus repertorios, distintos al de los hombres, destacaba la interpretación de la *taqtuqa* (canción ligera asociada a bodas) y el hecho de acompañar sus representaciones con un grupo instrumental (*tajt*) más rico en percusión que el de los grupos masculinos⁵⁰. La evolución de las industrias del entretenimiento y audiovisuales egipcias repercutió sustancialmente en la profesión de las almeas y supuso importantes cambios en sus representaciones. En los años cuarenta, el apelativo *awālim* –que tradicionalmente era utilizado para definir a las animadoras profesionales que amenizaban las fiestas de las mujeres⁵¹– adoptó nuevas connotaciones y pasó a

⁴⁸ La vida de los músicos estaba asociada al sexo, el hachís y el coñac, y solía ser tolerada por sus protectores (Nieuwkerk, 1995; Lagrange, 1997; Racy, 2003).

⁴⁹ Los *kols* otomanos son descritos en el capítulo 2, páginas 14-17.

⁵⁰ La instrumentación de estos grupos femeninos incluía laúd, *darbuka* (tambor egipcio), tamborín, panderos y *kanun* (tipo de salterio) (Nieuwkerk, 1995; Lagrange, 1997).

⁵¹ El evento más importante para el que se contrataba a las *awālim* eran las bodas, especialmente para actuar ante las mujeres en el harem. Diferenciadas de estas se encontraban las animadoras de eventos que

emplearse para designar a las bailarinas, en general. Las bodas, sobre todo, urbanas –más occidentalizadas y, por tanto, menos segregadas genéricamente– pasaron a ser amenizadas, cada vez con más frecuencia, por artistas del cabaret. Según Nieuwkerk (1995) las cantantes profesionales evitarían ser llamadas *almeh*, debido a los significados negativos que el término había adquirido. Si la profesión de las *awālim* había estado vinculada a las élites sociales del Cairo y otras ciudades del Delta, la democratización social y nuevos criterios implicaron su diversificación profesional. Así, mientras las almeas más conocidas continuaron ejerciendo su profesión en los ambientes más cultos (palacios de pachas y las casas de las clases altas), las menos célebres comenzaron a actuar para las clases medias y bajas de las ciudades en los barrios obreros. Durante este periodo irrumpieron en la escena egipcia las *awālim* de origen sirio y libanés –región que en árabe se conoce como *Al Šām*. Estas transiciones quedan perfectamente reflejadas en la obra de Najib Mahfuz *Trilogía del Cairo* que, escrita entre 1956 y 1957, muestra la evolución de la sociedad egipcia entre el último periodo colonial y el pre-revolucionario. En dos de los primeros libros, *Entre dos palacios* (1989) y *Palacio del deseo* (1990), se describen los encuentros de adinerados burgueses egipcios con las intérpretes-prostitutas en barcos a orillas del Nilo, poniendo de relieve la transformación sufrida por la figura de almea.

Entre las escasas bailarinas egipcias dedicadas a la danza oriental moderna de este periodo queremos destacar a la legendaria Shafiqā ‘la Copta’ (1851-1926), que llegó a participar en la Exposición Universal de París de 1920 y a quien se atribuye la

solían actuar en las fiestas de los hombres, las cuales eran llamadas *artistes (fannana, en árabe)* al igual que las artistas de cabaret. Aun así, en las bodas, el privilegio de bailar espontáneamente con las bailarinas se limita a los hombres de la familia del novio o de la novia (al igual que no es considerado adecuado bailar con las artistas de cabaret). Si bien Nieuwkerk (1995) sugiere la posibilidad de que desde la década de los treinta algunas almeas pasaran a trabajar en los escenarios de cabaret, sus entrevistadas niegan que esto ocurriera, lo que subraya la clara diferencia establecida en el imaginario social egipcio entre la danza oriental tradicional y moderna.

introducción de la danza del candelabro, *raqs shamadān*, muy popular en las bodas egipcias en la actualidad y una de las danzas que forman parte del repertorio estandarizado de la danza oriental contemporánea. Según señala Heather D. Ward (2013), Shafiqā pasó de actuar en el “distrito rojo” del Cairo (*Shari Clot Bey*) a hacerlo en las primeras *sālat* de la ciudad, en *El Dorado*, regentada por extranjeros y situada en los jardines de Ezzbekiyya (donde se representaban danzas autóctonas conocidas entonces como *belly-dancing* para las clases altas), y en *Alf Layla wa Layla* (‘Mil y una Noches’), propiedad de una famosa almea llamada Tawhida, que estaba situada en otro distrito de ocio nocturno (Rod el Farag, que estaba dirigido a las clases medias)⁵². Estos apuntes biográficos nos remiten a la distinción, reconocida a finales del siglo XIX, entre la prostitución desarrollada en burdeles (negocio legal en Egipto y regulado desde 1896), y la industria del entretenimiento, desarrollado en salas y cabarets. Al igual que ocurriera en las metrópolis occidentales, la prostitución había crecido en áreas urbanas de Egipto durante el desarrollo industrial. Durante la primera mitad del siglo XX, ambas actividades se mantenían claramente diferenciadas y no estaban sujetas a la misma legislación ni al mismo tipo de licencias⁵³. Aun así, excepto en el caso de las grandes estrellas, los bajos salarios de las bailarinas de cabaret solían ser compensados con los ingresos obtenidos del *fath* (‘alterne’) e, incluso, de la prostitución. Según Nieuwkerk (1995), desde entonces las bailarinas profesionales, preocupadas por sus derechos y por su respetabilidad, han intentado cambiar esta opinión pública señalando que su

⁵² Pese a no existir referencias documentales, la idea de que Shafiqā también llegó a regentar su propia *sāla* está muy extendida popularmente (Ward, 2013).

⁵³ De acuerdo con Nieuwkerk (1995:42-45) la primera ley que reguló el negocio de la prostitución se remonta a 1896 cuando las prostitutas egipcias con licencia trabajaban en el área de Wasā’a. Por el contrario, la prostitución europea desarrollada en el distrito de Wish al Birla, si bien era tolerada, no contaba con licencias oficiales. Por otra parte, la primera regulación de teatros y salones de espectáculos fue el “Theater Act” en 1904, corregida en 1911.

profesión es un negocio como cualquier otro (*mihna, zayy ayy mihna*)⁵⁴ y manifestando personalidades fuertes y resueltas (*gid'ān*), impropias del modelo dominante de feminidad. Siguiendo la tendencia de las *garçonnes* y *flappers* occidentales asumirían signos de masculinidad (como, por ejemplo, beber alcohol, fumar, negociar o responder violentamente) tanto para negociar con los hombres como para eludir acusaciones de inmoralidad y prostitución, ya que las personalidades débiles son consideradas más proclives a comportamientos licenciosos. Este comportamiento en la esfera pública ha permitido a las mujeres del negocio musical egipcio, en general, convertir sus cuerpos en un instrumento productivo neutral, lo cual resulta paradójico en el caso de la danza oriental, considerando su feminización como disciplina. Y, además, ejemplifica la tensión entre debilidad y fortaleza femenina propia del imaginario sexual islámico. Al igual que hicieran sus homólogas otomanas (las *çengi*), las bailarinas árabes adoptaron las tesis de las bailarinas de cabaret occidentales: la consideración de la danza como arte.

En 1926 la artista de variedades de origen sirio-libanés Badia Masabni abrió su primera *sāla* en El Cairo, el *Casino Badia*, en la calle Imad al Din (Ezzbekiyya), con una propuesta escénica dirigida a las clases altas que reunía números de estilo europeo y local. Masabni contribuyó a desarrollar el esquema de baile del *raqs beledi* ('danza del país') –que en nuestra clasificación se corresponde con la danza oriental tradicional–, impulsando el estilo que pasaría a ser conocido como *raqs sharki* ('danza oriental')⁵⁵. Las innovaciones que introdujo durante la gestión de Masabni dieron forma a la danza oriental moderna y establecieron muchos de los repertorios que aún en la actualidad se mantienen, prácticamente, inalterados. En 1940 inauguró el *Casino Opera*, en el distrito

⁵⁴ *Mihna, zayy ayy mihna*, expresión árabe que Nieuwkerk (1995) traduce al inglés como a *trade like any other*.

⁵⁵ En Egipto también solía ser denominada danza clásica oriental, aunque en la actualidad no es muy frecuente.

de Giza, con el que alcanzó mayor notoriedad y en el que se dieron a conocer muchos de los músicos, cantantes y bailarinas más famosos en este momento. Tras la Segunda Guerra Mundial las grandes figuras de la danza oriental fueron egipcias, entre ellas cabe destacar a Tahia Carioca (1920-1999), Samia Gamal (1924-1994) o Naima Akef (1931-1966). Siguiendo la renovación iniciada por Badia Masabni, estas bailarinas (junto con la siguiente generación, encabezada por Nawga Fuad y Suheir Zaki) consiguieron con sus diferentes aportaciones crear un estilo teatral que, adaptado a las salas de espectáculos (cabarets, *nightclubs*, grandes hoteles) y al cine musical, representarían la “autenticidad étnica”. Frente al carácter improvisado y repetitivo del *beledi*, la danza se enriqueció con variedad de pasos (tomados de danzas folklóricas, de trance y de otros estilos foráneos como el ballet o los bailes de salón), con movimientos espaciales y con la aparición de la coreografía⁵⁶. La danza oriental moderna se caracterizó por utilizar la música contemporánea de los renovadores de la música árabe, al igual que habían hecho las bailarinas interpretativas americanas (recurriendo a piezas musicales de compositores europeos contemporáneos). Sus coreografías eran acompañadas, además de por crócalos y otros instrumentos tradicionales del *beledi* (como el pandero o la *darbuka*, el tambor árabe), por nuevos elementos como el velo, el bastón y el candelabro (este último se popularizaría, sobre todo, en el circuito de las bodas). Aun así, uno de los cambios más significativos durante este periodo fue la introducción del *beldah* como pieza característica del vestuario de la bailarina oriental. De acuerdo con Nieuwkerk, “the Western cabaret costume was one of the most striking changes to influence belly dancing. The Egyptian dance costume of the nineteenth century consisted of a simple skirt or trousers, an undershirt, and a waistcoat” (1995:42).

⁵⁶ Los espectáculos de las *sālas* de Badia Masabni contaban con diferentes coreógrafos, tanto occidentales (Isaac Dixon, Robbie Robinson) como egipcios (Ibrahim Akef). La fantasía faraónica interpretada por Tahia Carioca, coreografiada por Isaac Dixon en el film *Cleopatra* (1942) de Aheb al Ghalat muestra el gusto por la experimentación en la danza oriental egipcia.

Asimismo, el traje *beledi* utilizado a mediados del siglo XX consistía en un tipo de túnica –*tōb* o *tālbisa* o *galabeya*– que en el caso de las bailarinas estaría más adornada que en las de uso diario⁵⁷.

Durante este segundo periodo de auge de los *nightclubs*, las salas de ocio nocturno se trasladaron a la Avenida de las Pirámides (en el distrito de Giza) y algunas artistas de cabaret confirieron una dimensión internacional a sus carreras. Para ejemplificar la relevancia social adquirida entonces por la danza oriental recurrimos a la siguiente referencia de Nieuwkerk: “The dancer Shūshū Barūdi renamed belly dancing ‘the dance of the Alleis and the success of democracy’ (1995:47). Sin embargo, el fortalecimiento de la sociedad de los Hermanos Musulmanes provocó el aumento de las demostraciones antibritánicas y de las campañas contra la prostitución y contra los clubes nocturnos⁵⁸. Durante el “Sábado Negro” (26 de enero de 1952), el partido del *Wafd*, los comunistas y los Hermanos Musulmanes quemaron todos los centros culturales británicos y franceses, hoteles, casinos y cines, entre ellos, el *Casino Opera* de Masabni. Con la instauración de la República, la política posrevolucionaria de Nasser centró su agenda en los ideales del nacionalismo árabe y del socialismo islámico, lo que implicó importantes cambios socioculturales. Por una parte, el auge de las clases medias y pequeño burguesas árabes y, por otra, un renacimiento del arte, la música y las danzas folclóricas, que se convertirían en emblemas de la cultura árabe. Entre las décadas de 1940 y 1970, el *mūlid* sería recuperado en su aspecto más festivo y secular, y se convertiría en un reducto para la profesión de las *awalim*, así como las bodas y, más raramente, los clubes nocturnos.

⁵⁷ Con anterioridad a la introducción de las lentejuelas eran populares las *galabeyat* de *assuit* o *tul-bi-tele*, un tejido tradicional de algodón y plata hoy desaparecido (Korek, 2005).

⁵⁸ La prostitución fue declarada un acto criminal en 1949 lo que comportó que numerosas prostitutas pasaran a trabajar en los cabarets; en 1951 hubo un nuevo intento de erradicar la práctica del alterne, *fath*, aunque fue en vano (Nieuwkerk, 1995:48).

Tras la Revolución de 1952 apareció un nuevo circuito, el de las artes patrocinadas por el gobierno que pasaron a ser consideradas la forma más respetable de difundir las artes y el entretenimiento. La nacionalización del teatro, el cine, la radio y, la televisión⁵⁹ significó la revalorización de determinadas expresiones de la cultura árabe. Sin embargo, la danza oriental, a pesar de su popularidad, quedó excluida de este circuito debido, en gran medida, a las presiones religiosas. Durante la década dorada de la industria del cine egipcia (1946-57) triunfaban las películas musicales o aquellas que incluían escenas musicales interpretadas por las grandes estrellas de la pantalla⁶⁰. Como ejemplifican las cintas de cine protagonizadas por Tahia Carioca, que Edward Said describe en su artículo:

Most of her early films included at least one dance number – every Egyptian film that did not pretend to be ‘high drama’ (only a handful did) had to include a song-and-dance routine. This was a formula rather like second-act ballets in 19th-century Paris opera performances: ballets were put on whether or not they fitted the story. In Egyptian films an announcer would suddenly appear on screen and name a singer and dancer; the scene would reveal itself (often gratuitously) to be a nightclub or a large living-room; then an orchestra would strike up the music, and the performance began (2000:347).

Para Shafik (2007), la nacionalización de la industria del cine egipcia en 1963 impulsó un cine realista que se contraponía al melodrama comercial. De este modo se

⁵⁹ La fundación del Higher Film Institute, en 1959, y del Performing Arts Institut, en la década de los sesenta, así como la aparición de la televisión en 1961 y, poco después, la de los grabadores-reproductores de cintas de video contribuyeron a resignificar socialmente las profesiones artísticas, concretamente, las incluidas en el circuito de las artes escénicas institucionalizadas (Shafik, 2007:209).

⁶⁰ De acuerdo con Shafik (2007), los guiones de estas cintas reproducían los estereotipos sociales, reduciendo a las bailarinas a espacios adecuados para la danza (bodas o cabarets) y recreaban, frecuentemente, el modelo de mujer fatal. las tramas favoritas de este cine comercial (que aspiraba a ser puro entretenimiento) relataban tanto leyendas apócrifas como la nostalgia de la inocencia perdida, encarnada por la joven de pueblo que intenta buscarse la vida en la ciudad y cuyo sueño es ser famosa. Estos maniqueos argumentos reproducían la figura de la trágica cortesana en la *almeh*, recreando sus fiestas privadas (exclusivas de los hombres) en las casas flotantes del Nilo. En este periodo, siguiendo el modelo americano, se difundieron la comedia musical romántica y los *backstage musicals* (sobre el montaje de un espectáculo), cuyos argumentos giraban en torno al ideal de la pareja heterosexual basada en el amor romántico, por tanto, ajenos a la tradición islámica (matrimonios concertados, legislación sobre el divorcio, poligamia, matrimonios de un día).

extremaron las dicotomías arte culto-arte popular y realismo-melodrama⁶¹. Aun así el cine comercial participó, especialmente, en la construcción de un imaginario popular egipcio en el que las bailarinas ocuparían un destacado lugar. Pese al estigma profesional en relación con otras profesiones escénicas, como actrices y cantantes, las bailarinas egipcias contarían con el apoyo de los círculos seculares e intelectuales árabes, lo que, en cierta medida, propició que estas mujeres lograran subvertir la relación entre sexualidad y poder. Roberta L. Dougherty (2005) ha planteado la posibilidad de aplicar la noción de *intimidación cultural* desarrollada por Michael Herzfeld (1997)⁶² al estudio de la danza oriental, teniendo en cuenta que: "in the early decades of film production, foreign names are much in evidence in the credits...But in spite of social, cultural and religious stigmas, the greatest dance Star of the Egyptian silver screen have been Muslim women born and raised in Egypt" (Dougherty, 2005:154).

Volviendo a la cita de Said (1991) con la que abríamos este capítulo, la comparación que establece entre la quietud de la danza de Tahia Carioca –descrita como *the essence of the classic Arab belly-dancer's art*– y la del torero, si bien puede resultar un poco forzado, nos permite reflexionar acerca de los sentimientos de vergüenza y deleite que pueden coexistir en la apreciación de estas expresiones culturales. En este sentido, el concepto sociológico de *intimidación cultural* –entendido como un vínculo colectivo que provee de imágenes, domésticas e internacionales, a una determinada comunidad– nos posibilita entender algunos de los mecanismos que han contribuido a mantener cada una de estas tradiciones y a defender su cualidad artística,

⁶¹ Para Viola Shafik, "the theory that Egyptian cinema with its post-independence realism has simple abandoned its early upper-class perspective in favor of a predominantly middle-class perspective has clearly proven to be too reductionist, because it underestimates the 'dialogic' or multivocal quality of popular art and culture" (2007:321).

⁶² Michael Herzfeld define el concepto de *intimidación cultural* como "the recognition of those aspects of a cultural identity that are considered a source of external embarrassment but that nevertheless provide insiders with their assurance of common sociality, the familiarity with the bases of power that may at one moment assure the disenfranchised a degree of creative irreverence and at the next moment reinforce the effectiveness of intimidation" (1997:3).

sobre todo, en su evolución como mercancías culturales. En torno a la década de los sesenta, este proceso culminaría con el desarrollo de las industrias turísticas nacionales en las que tanto el toreo (aun no siendo común a todo el territorio español) como la danza oriental (una práctica exclusivamente urbana) serían explotados como expresiones emblemáticas de la cultura “nacional”⁶³. En ambos casos el proceso de mercantilización ha hecho necesario definir y catalogar claramente sus rasgos privativos, lo que es considerado “auténtico” y lo que no, para normalizar estas prácticas. De ahí que la tendencia profesional a rechazar la introducción de innovaciones –las cuales son parte fundamental en cualquier tradición cuya práctica esté vigente– en el toreo y la danza oriental apunte, de nuevo, al sentimiento de intimidad cultural. La polémica sostenida por puristas y reformadores nos revela actitudes conservadoras o de cierta pusilanimidad hacia los cambios formales y, en cierta medida, ante la necesidad de justificar estas prácticas en las sociedades contemporáneas con el argumento que la autoridad de la tradición confiere. Aun así, como señala Clifford Geertz: Por tanto, según este autor: “Fundamentalmente, la tensión entre impulsos esencialistas y epocalistas en el nacionalismo de los nuevos estados es, no una tensión entre pasiones intelectuales, sino entre instituciones sociales cargadas de significaciones culturales discordantes” (2005[1973]:216)⁶⁴.

⁶³ En España, la propuesta de considerar la “fiesta nacional” como un bien reconocido y preservado por la ley cobró fuerza en la década de los sesenta. Desde entonces el toreo ha recibido el apoyo institucional y ha sido promocionado y representado en los medios de comunicación masiva sin ningún pudor, pese a ser condenado desde asociaciones pro derechos de los animales. Contrariamente, en Egipto la presión religiosa (teniendo un mayor peso social) ha ejercido una fuerte influencia tanto institucionalmente como en los medios de comunicación por lo que la danza oriental ha perdurado sin contar con ningún apoyo gubernamental ni mediático.

⁶⁴ Para Geertz (2005[1975]), en los procesos de construcción nacional coexisten dos abstracciones: la esencialista, basada en el estilo de vida indígena, que busca las raíces de una nueva identidad en la continuidad de las usanzas locales y en la tradición; y la epocalista, más dinámica, que dirige la atención a la historia contemporánea y su significación histórica, en concordancia con “el espíritu de la época”. La coexistencia de ambas tendencias provoca un sentimiento irracional de atracción-repulsión hacia la modernidad, definida por Geertz en estos términos: “La interacción de esencialismo y epocalismo no es, pues, una especie de dialéctica cultural, una contienda lógica de ideas abstractas, sino que es un proceso histórico tan concreto como la industrialización y tan tangible como la guerra” (2005[1975]: 210).

3.2.1.3.- Las bailarinas árabes como símbolos nacionales

La bailarina oriental es definida por Andrea Deagon (1994) como ese “otro” que ha provisto de un sentido de *comunitas* a las colectividades árabes o turcas, principalmente, tanto en sus países de origen como en la diáspora. Su proyección cinematográfica y el aura espectacular exhibida en la gran pantalla confirieron a las intérpretes más célebres el estatus de divas, de iconos eróticos y nacionales. Siguiendo los modelos propuestos por Hollywood durante la Guerra Fría, las grandes estrellas cinematográficas árabes (sobre todo, egipcias) personificaron y contribuyeron a modelar un nuevo modelo erótico nacional que trascendía los límites de los estándares morales tradicionales y que consistía en una versión nacionalizada del estereotipo sexual americano en ese momento (cuyo máximo exponente era Marilyn Monroe). Desde entonces, y gracias a la dimensión panarábica del cine producido en Egipto, las bailarinas pasaron a conformar el imaginario popular no solo egipcio, sino árabe en general. Para analizar este tema hemos recurrido a dos figuras emblemáticas de la danza oriental de aquella época, Samia Gamal y Tahia Carioca –rivalen en la gran pantalla–, ya que retratan un *ethos* árabe y egipcio, respectivamente, y ejemplifican la evolución del nacionalismo en el Egipto posrevolucionario.

En primer lugar, Samia Gamal introdujo el uso de de las piruetas de ballet y de los zapatos de tacón, reproduciendo el modelo occidentalizado de bailarina oriental, joven y delgada⁶⁵, dotada de cierto glamour cosmopolita. En sus coreografías incluyó el

⁶⁵ La influencia de las estéticas hollywoodienses durante la Guerra Fría en las industrias nacional egipcia del cine puede ser ejemplificada por una escena de las escenas de danza protagonizadas por Samia Gamal en el film de Ahmed Badrakhan *Bahebban inta* ('I Love You') de 1949, con música de Farid Al Atrache, donde Gamal baila una danza oriental sobre una enorme tambor, rodeada por un coro de bailarinas

velo, aunque solo lo utilizaría para las entradas en escena, y enfatizó los movimientos de brazos y de la caja torácica, que no eran particularmente característicos del *beledi* egipcio (sí, de la danza profesional otomana desarrollada en Asia Central). Su popularidad se extendió durante la monarquía nominalista del rey Faruk I, quien llegó a proclamarla “The National Dancer of Egypt” en 1954 (Korek, 2005: 46). Ese mismo año, Samia Gamal emprendió una carrera internacional en EEUU y Europa, como habían hecho muchas otras actrices no americanas que habían triunfado en sus países de origen⁶⁶. Simultáneamente, Tahia Carioca con su estilo de danza consiguió recuperar y resignificar la esencia del *raqs beledi* egipcio en el ámbito escénico. Dado el carácter estatuario del *raqs beledi*, se decía de ella que “she could dance on a single tile” (Swanson, 2005:341). El estilo de Tahia⁶⁷ se alejaba del glamour y del sex-appeal hollywoodienses por lo que en su vestuario era común el uso del tradicional traje *beledi*, una tendencia que seguirían algunas bailarinas a partir de este momento. Además, su implicación política con el partido comunista (anti-Nasser y pro-Sadat) favoreció que su figura consiguiera acercarse al *ethos* nacional egipcio y llegara a encarnar la *bint al balad* (‘la chica del pueblo’).

La noción de *awlād al balad* (‘chicos del pueblo’), central en la identidad egipcia de las clases populares urbanas (sobre todo cairotas), cobraría gran significación con la expansión de la conciencia nacional tras el triunfo de la Revolución de 1952. Los *awlād al balad* pertenecen a las clases medias y bajas, trabajan en sectores independientes, no gubernamentales, y se distinguen por haber prosperado

vestidas con trajes de *hula girls*, una coreografía evidentemente inspirada en las *tiki dance*. Esta danza puede verse en el sitio URL <http://www.youtube.com/watch?v=QyAo2f6yH50>, consultado 19-5-2014.

⁶⁶ En 1954, Samia Gamal participó en grandes producciones americanas –*El Valle de los Reyes* de Robert Pirosh– y francesas –*Alí baba y los cuarenta ladrones* de Jacques Beker–, interpretando pequeños papeles como bailarina, y actuó en reconocidos *nigthclubs*, como en el “Latin Quarter” de Nueva York.

⁶⁷ Para apreciar el estilo de danza oriental de Tahia Carioca véase las escenas de danza que aparecen en el film *The Inspector General* de Helmy Rafla (1956), donde aparece con el traje característico del *raqs beledi*. Como ejemplo de estas coreografías véase el sitio URL <http://www.youtube.com/watch?v=XJfpwGsMun0> (consultado 19-5-2014).

económicamente en la ciudad y por ser conocedores de los estilos de vida urbana⁶⁸. La *bint al balad* se distingue por ser esposa y madre y por trabajar fuera de casa –aunque sus ingresos son considerados siempre como un suplemento a los del marido⁶⁹–, así como por prestar atención a su apariencia externa y *sex appeal* (Nieuwkerk, 1995). Este patrón de feminidad sería el resultado de la extrapolación del modelo hegemónico americano del ama de casa de suburbios que dominó durante de la Guerra Fría. De acuerdo con el estudio de Nieuwkerk (1995), en este grupo social estarían incluidos los colectivos dedicados a profesiones musicales (*awlād il kār*) –uno de los pocos negocios a los que podían acceder las mujeres–, si bien las bailarinas quedarían generalmente excluidas de esta categorización social.

Considerada un símbolo de la cultura nacional, Tahia Carioca consiguió representar más que ninguna otra bailarina a la *bint al balad*, pues su figura pública exhibía los atributos de la “nueva mujer” –moderna, progresista y culta. Dado el apoyo de los círculos intelectuales árabes y la colaboración de los renovadores de la música árabe, su propuesta artística, una visión renovada del *raqs beledi* que reinterpretaba la figura de la almea, fue en parte responsable del renacimiento de las artes. En suma, la dimensión y el reconocimiento social alcanzado por las bailarinas de danza oriental a mediados de siglo XX nos remite a la figura y discursos de las bailarinas interpretativas americanas de las primeras décadas del siglo XX, sobre todo, considerando su papel en la resignificación de la danza en aquellos países donde su trabajo era reconocido. Ahora bien, si la influencia estilística americana es evidente, también lo es la intención de mostrar la particularidad nacional, tal y como expresa Edward Said en este fragmento:

⁶⁸ Al mismo tiempo, y aunque suelen ser considerados grandes derrochadores, son conocidos por practicar la caridad y ayudar a los desfavorecidos (Nieuwkerk, 1995).

⁶⁹ El discurso ortodoxo musulmán responsabiliza al hombre como sustentador económico de la mujer y, además, supone la pericia masculina de satisfacer el deseo sexual femenino (tópico del discurso erótico musulmán) (Mernissi, 2000).

...who was, I think, the finest belly-dancer ever. Now 75 and living in Cairo, she is still active as an actress and political militant, and, like Um Kalthoum, the remarkable symbol of a national culture... During her heyday as dancer extraordinaire Tahia Carioca embodied a very specific kind of sexiness, which she rendered as the most smooth and understated of dancers, and as a highly visible femme fatale in Egyptian films. When I looked up the actual number of films she made between the early Forties and 1980...Tahia belongs, not to the easily identified culture of B-girls and fallen women, but to the world of progressive women skirting or unblocking the social lanes. She remained organically linked, however, to her country's society, because she discovered another, far more interesting role for herself as dancer and entertainer. This was the all-but-forgotten role of *almeh* (literally, a learned woman), spoken of by 19th-century European visitors to the Orient such as Edward Lane and Flaubert...Tahia saw herself – correctly, I believe – as part of a major cultural renaissance, a nationalist revival in the arts based on the liberal independence movement of Saad Zaghloul and his revolution of 1919: the artistic figures included writers like Naguib Mahfouz, Tawfik al-Hakim, Taha Hussein, singers like Um Kalthoum and Abdel Wahhab, actors like Soleiman Naguib and Rihani (2000: 353-354).

3.2.2.– Surrealismo Pop y la *pin-up* oriental: de la *Tiki Lounge Culture* a la fantasía del harem

En esta sección analizaremos los estilos de danza oriental desarrollados en EEUU tras la Segunda Guerra Mundial y hasta la primera mitad de los sesenta. Por una parte, la fantasía orientalista americana denominada *hoochie-coochie* o *belly dance*, que se popularizaría a través de los clubes de *burlesque* y de las películas de serie B; y, por otra, la variante difundida en los *nightclubs* “étnicos” vinculados a comunidades de la diáspora de Próximo Oriente, una variante conocida en la actualidad como cabaret americano en el ámbito de la danza oriental. En ambos circuitos, dominados por bailarinas americanas (blancas de clase media), se desarrollaron modelos estéticos y de representación corporal que, pese a estar cada vez más alejados de la danza oriental tradicional, se difundirían a través de los *mass-media* americanos. Aun así, el

permanente diálogo entre los estilos americanos y la danza oriental desarrollada en el POM ha ido creciendo hasta crear el estándar que hemos denominado danza oriental contemporánea.

Comenzaremos por definir los términos utilizados en el título de esta sección. En primer lugar, el hoy denominado Surrealismo Pop (también conocido como *Pop Primitivism* o *Lowbrow Art*)⁷⁰ fue una corriente contracultural desarrollada tras la Segunda Guerra Mundial por los *hipsters* ('seguidores de tendencias'), fundamentalmente en la Costa Oeste⁷¹, y que precedió al Pop Art de los años sesenta y setenta. Esta corriente representó una reacción frente al arte formal –a estilos hegemónicos como el expresionismo abstracto– cada vez más mediatizado, aséptico e iconoclasta en sus convenciones estilísticas (Kirsten, 2007). El gusto y el interés de los movimientos contraculturales por culturas con menos limitaciones sobre la expresión emociones, junto con los avances tecnológicos, generaron esta corriente artística que se movía entre el primitivismo y futurismo (Anderson, 2004). Para Kirsten Anderson (2004), esta moderna cultura popular y su imaginario pop expresaban sin presunciones de autenticidad los anacronismos y la miscelánea de la cultura americana, al tiempo que revelaban la multiétnicidad real y afianzaban el sentimiento de una identidad nacional

⁷⁰ *Pop Surrealism*, *Pop Primitivism* o *Lowbrow Art* son términos paraguas utilizados en la actualidad para definir las múltiples corrientes artísticas contraculturales que se desarrollaron durante las primeras décadas de la Guerra Fría en los que convergen arte y cultura popular, generalmente, realizadas en soportes no formales como pintadas callejeras, cómics o tatuajes (Jordan, 2005). Tras su revival en la década de los ochenta comenzaron a ser reivindicadas, sobre todo, por su potente valor simbólico. En un momento en que el concepto formal de arte está siendo cuestionado, las obras de los continuadores de este estilo –Robert Williams, The Pizz, Isabel Samaras o Josh Agle ‘Shag’– han pasado a ser expuestas en reconocidos museos de arte contemporáneo (Gore, 2002; Anderson, 2004; Jordan, 2005; Balme, 2010).

⁷¹ En este periodo California emergió de nuevo como una tierra mítica, un espacio de utopía asociado al hedonismo donde, además de la industria cinematográfica, despuntaban simultáneamente las sub-culturas del *surfing*, *skateboards* y *rollerskaters*, y del *rock-and-roll*. En Hollywood, la crisis de la industria cinematográfica, debida a la difusión de la televisión durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, fue contestada con la diversificación del sector. Así, además de las grandes producciones se popularizaron los filmes de animación –*animated cartoon industry*– (también, en la televisión), las películas de bajo presupuesto y el cine erótico. El imaginario pop se divulgó, especialmente, a través de las películas de serie B y Z (de bajo y muy bajo presupuesto, respectivamente), proyectadas en las salas de cine con programas dobles.

opuesta al homogenizador *ethos* nacional americano de clase media. En segundo lugar, la expresión *Tiki Lounge Culture* describe, según Sven A. Kirsten (2007), la cultura desarrollada en torno a los *Tiki lounges*⁷², establecimientos con camareras ligeras de ropa en los que se servían cócteles exóticos y en los que manifestaba la “tendencia escapista polinesia” de la América de posguerra. La subcultura *Tiki* con su estética primitiva, difundida a finales de los cincuenta, consistía en una reapropiación de un tótem de origen polinesio⁷³. De hecho este se popularizó como icono de la cultura pop americana, hasta convertirse en un ídolo contemporáneo que mezclaba valores etnológicos y espirituales. Para Kirsten (2007:97), las múltiples versiones de *Tiki* pretendían mostrarlo, irónicamente, como el ancestro de la cultura americana construida por las olas migratorias del siglo XX. De acuerdo con Homi K. Bhabha: “In the United States, for instance, the American dream is sustained by the ‘wave theory’ of migration—the Irish, followed by the Italians, Jews, Koreans and South Asians” (1994:XV). La teoría de las olas migratorias excluye a los nativos americanos, a los afro-americanos, a los latinos y a los árabes —todos ellos desacreditados por su incompetencia dentro del sistema de producción capitalista de acuerdo con los tópicos socio-económicos occidentales. El carácter híbrido de la sociedad americana requería incrementar las identidades que conformaban el *ethos* nacional americano; aun así, la aparición de la *Tiki Lounge Culture*, si bien no llegó a cuestionar la hegemonía blanca, contribuyó a

⁷² El término *lounge* (revitalizado en los noventa por la música electrónica) aparece en los años cincuenta para definir una variación del jazz caracterizada por ritmos sensuales y sencilla instrumentación. Su traducción literal sería ‘vestíbulo o salón’, en referencia a los espacios donde solía ser interpretada habitualmente.

⁷³ *Tiki* es un tótem antropomorfo característico de la Polinesia Central. La escasez de imágenes de *Tiki* proporcionó a los *hipsters* americanos la posibilidad de reinventarlo —sin pretender ser genuinos, sino modernos. Múltiples y actualizadas interpretaciones de este icono tradicional, que se apartaban de las representaciones originales, aparecieron tras la Segunda Guerra Mundial. El *tiki* americano sería presentado como un semi-dios que personificaba al primer hombre y que usurpaba el principio femenino imaginario, encarnado en la *hula girl*. A fin de adaptarlo a la conciencia puritana de la clase media americana, este tótem perdió su simbolismo fálico original en las reconstrucciones de los cincuenta, de tal forma que las alusiones sexuales quedarían limitadas a los desnudos de las chicas *hula*. (Kirsten, 2007).

expresar el descontento popular ante las exigencias laborales; de ahí que fuera asociada a la diversión y a la libertad, y a los amantes del ocio (Gore, 2002; Kirsten, 2007). Por último hemos denominado *pin-up oriental* al fetiche erótico occidental construido en torno a la figura de la odalisca en este periodo. El término *pin-up*⁷⁴ se utilizó, en un primer momento, para designar a las mujeres que aparecían en las fotografías pornográficas, distribuidas por el ejército americano como “material de apoyo estratégico a las tropas”, así como a las artistas contratadas para animar a los soldados en el frente, tanto en la Primera como en la Segunda Guerra Mundial (Gundle, 2008; Preciado, 2010). En las primeras décadas de la Guerra Fría, la figura de la *pin-up* se consolidó como icono erótico popular y fue representada como una estampa irrealmente perfecta, retratando jóvenes en ambientes cotidianos y en poses de inocente sorpresa (*on-tiptoes*, ‘de puntillas’). Una apariencia que era potenciada por el uso de colores saturados en estos retratos. Sus cuerpos carnosos y su actitud infantil mostraban a chicas encantadoras y limpias, alejadas de la figura de la depredadora, de la *vamp* de entreguerras. Esta estilización sexual de la *pin-up* no respondía a la tradición de erotismo fotográfico de la industria erótica europea, centralizada en París, en la que las modelos posaban en sofisticados escenarios de cabaret (Fuentes, 2006; Gundle, 2008)⁷⁵. Por lo tanto, para enmarcar el desarrollo de la danza oriental en EEUU es necesario considerar la primacía económica americana y su neoimperialismo cultural durante la

⁷⁴ La *pin-up* creó un estándar de reificación del cuerpo femenino que fue desarrollado mediante el *girlie art*, un subgénero clandestino dirigido a audiencias exclusivamente masculinas, que acabaría institucionalizándose. El *girlie art* hace referencia a las ilustraciones con *pin-ups*, a las fotografías de chicas en calendarios y a las *cheesecake dances* (*cheesecake* es una voz propia del argot americano que alude a las mujeres que aparecen, en revistas o en películas, ligeras de ropa mostrando su *sex appeal*. Se opone al término *beef-cake*, aplicado a hombres). En la década de los cuarenta, Bettie Page se convirtió en el máximo exponente de la *pin-up*, con sus “glamour pictures featuring her were always closer to tease than sleaze” (Gundle, 2008: 261), siguiendo la tendencia característica del estilo erótico americano en este momento.

⁷⁵ Rémy Fuentes considera: “mais l’effeuillage européen est différent de celui pratiqué aux États-Unis. Il est plus étudié, plus «artistique». Le Crazy Horse Saloon d’Alain Bernardin en sera le principal promoteur” (2006:96).

Guerra Fría, ya que generarían una reordenación del mundo. El color y la forma simbolizarían el optimismo y opulencia del periodo, lo que se plasmaría en el cine con la introducción del cinemascope y technicolor. En el imaginario de este “fifties zeitgeist” –la cultura pop de los años cincuenta y principios de los sesenta– convergían el arte formal⁷⁶ y las emergentes sub-culturas *hot-rod*⁷⁷ y *lowbrow art*, así como el cine de los grandes estudios y la televisión en los que se imbricaban con la cultura de club, el cine de serie B y el cine erótico clandestino. Estos últimos desarrollaron una potente iconografía sexual que, si bien en su versión edulcorada, sería reproducida por los *mass-media* alcanzando una dimensión transnacional.

Según Kirsten (2007), en los EEUU durante la posguerra se había generado un optimismo basado en la fórmula político-económica de la democracia capitalista y en la creencia de un interminable avance tecnológico, liderado por el modelo americano. El paradigma de modernidad durante los primeros años de la Guerra Fría giraba en torno al encanto de la vida cotidiana y de los bienes mundanos, y se fundamentaba en la prosperidad de una cultura comercial adecuada a la familia, entendida como unidad de consumo. El modelo familiar de las urbanizaciones residenciales se estableció como el prototipo de un estilo de vida moderna que, con el impulso del matrimonio joven y del baby-boom, ponía de manifiesto la necesidad de alcanzar la estabilidad social durante el periodo de posguerra. Tras la guerra, el trabajo femenino se había visto reducido lo que propició la idealización de un modelo femenino normativo representado por el ama de casa de suburbios, que reproducía el ideal burgués decimonónico –aquel que otorgaba a la mujer un papel decorativo en el hogar, y ahora, también, subalterno en el mundo

⁷⁶ La influencia de las vanguardias europeas de principios del siglo XX en el arte formal americano de los años cincuenta significó el *revival* de aquellos estilos –especialmente, el dadaísmo, el cubismo y el fauvismo– y culminó en el expresionismo abstracto, estilo icónico de la década de los cincuenta (Jordan, 2005; Kirsten, 2007).

⁷⁷ La expresión *hot-rod* define la cultura popular asociada a la personalización (*customización*) de coches, popularizada en la América de los años cincuenta.

laboral. En general, la industria audiovisual americana recreaba una feminidad artificial y sexuada⁷⁸ que acrecentaba el carácter ornamental y la superficialidad, atribuidos a la mujer, al tiempo que la conformaba como la consumidora perfecta de los productos anunciados en televisión. Asimismo, la atracción por las clases altas que había caracterizado las décadas de los veinte y treinta sería reemplazada por la exaltación de lo joven que culminaría, ya en la década de los sesenta, en el culto a las nuevas celebridades, las estrellas del pop y las modelos (Kirsten, 2007; Gundle, 2008).

No obstante, al final de la Segunda Guerra Mundial (tal como había ocurrido tras la Primera) generó cierto recelo ante los avances tecnológicos desarrollados en ella, a pesar del crecimiento económico que habían supuesto. De acuerdo con Kirsten, “the generation gap had done away with the optimistic belief in the never-ending technological advances of the space age, and its jetting formal language had become dated just like the world fairs that promoted it” (2007:219). La alternativa contracultural encontró en las estéticas de culturas no sofisticadas, en la imitación de las costumbres tribales y en la revaloración de las expresiones emocionales una forma de replicar la ortodoxia dominante. La moda por lo “primitivo” se manifestó en numerosos campos creativos (música, artes plásticas, arquitectura, diseño de muebles, accesorios del hogar y la decoración de interiores)⁷⁹. Si durante el periodo de entreguerras la “generación

⁷⁸ En el cine de las primeras décadas de la Guerra Fría, el ideal femenino sería paulatinamente sustituido por el modelo de la *pin-up*. Entre las estrellas de cine femeninas, la estrella de la “20th Century Fox” Marilyn Monroe –encarnación idealizada de las *pin-ups*– sería su máximo exponente, recreando el espectáculo de una corporalidad sexualizada y americana. Si bien el cine y la publicidad se habían convertido en instrumentos propagandísticos del glamour metropolitano exhibido en los cafés de sociedad y en los clubes nocturnos durante las primeras décadas del XX, la televisión despuntó como entretenimiento doméstico y familiar tras la Segunda Guerra Mundial. El imaginario televisivo contrastaba con la altamente elaborada imagen de los actores de cine. Siendo un medio predominantemente masculino, la mujer figuraba con un papel secundario, como en el caso de las azafatas quienes también presentaban una hiperbólica imagen femenina, al estilo de las *pin-ups* (Gundle, 2008).

⁷⁹ Como ejemplo de esta corriente primitivista en el interiorismo destacamos las mansiones de Elvis Presley, *Graceland*, en Memphis, y la de Hugh Hefner, *Playboy*, en Chicago, ambas decoradas por WITCO (Western International Trading Company), cuya propuesta estética pretendía inspirar el abandono salvaje a través de una estilización modernista del arte primitivo (Kirsten, 2007).

perdida” había mitificado al artista decadente –siguiendo el modelo del bohemio romántico–, la generación *beat* de los años cincuenta y sesenta inauguró un periodo de optimismo crítico que cuestionaba el modelo hegemónico familiar de las clases medias (Gore, 2002). Placeres dionisiacos como la música⁸⁰, la danza y las drogas le permitían huir de una existencia “civilizada”. Por otro lado, según Kirsten (2007), la tendencia al primitivismo contribuyó a la revisión de la representación del desnudo: la excusa del interés antropológico ofrecía una alternativa para representar el cuerpo desnudo que hacía obsoletas las alegorías desnudas –estatuarias y rígidas–, ajustadas a la corrección política.

La ecléctica cultura visual del Surrealismo Pop, con sus dos estilos *catoony* (‘de tebeo’) e ilusorio-artificioso, creó una estética figurativa anacrónica y contraria al *ethos* de las clases medias americanas. Sus obras eran realizadas en soportes ajenos al arte formal como, por ejemplo, coches y mobiliarios de bar, pintadas callejeras (*graffities*), el cómic clandestino de humor para adultos (*comic underground*), las *pulp fictions* (ediciones de bolsillo de novelas de baja calidad), el género gráfico *girlie art* (posters y calendarios con chicas desnudas o semidesnudas) o el tatuaje. Todas ellas exploraban, con su particular e irónica apropiación e inversión de la cotidianeidad, lo patético y lo grotesco, esto es, el lado oscuro del sueño americano. De ahí que algunos de los autores que han estudiado este movimiento contracultural (Kirsten, 2007; Jordan, 2005) hayan utilizado la teoría de carnaval para analizarlo, apelando al estafalario sentido de la sátira y al humor propios de este estilo. De acuerdo con estos autores, el origen del Surrealismo Pop estaría en las imágenes de la Polinesia, traídas por los veteranos de guerra, que sirvieron de inspiración a los diseñadores y los artistas americanos del

⁸⁰ La música asociada a *beatnicks* y *hipsters* fue el *modern jazz* (*bebop*), el jazz exótico de la era del swing (representado por autores como Martin Denny y Arthur Lyman), el *bossa nova* y el calipso, en los que destacaba el empleo de instrumentos de percusión, como congas y bongos (Kirsten, 2007).

momento: los tótems *tiki*, el *pin-up art* (que combina la estética de la *pin-up* con el “exotismo” de los Mares del Sur), las bebidas rituales (convertidas en cócteles tropicales), la danza *hula*⁸¹ y las telas con motivos de animales exóticos y flora tropical. El hecho de recrear un sistema iconográfico sin intención de autenticidad era un reconocimiento desacomplejado al reciente desarrollo histórico americano. La popularidad alcanzada por la estética *tiki* en EEUU encontró rápidamente eco en las industrias del ocio y del audiovisual, que contribuyeron a su estandarización y estilización⁸². Las características euroasiáticas de los polinesios, “perfect inhabitants of the old world’s idealized vision of an earthly Garden of Eden” (Kirsten, 2007:70), se ajustaban a las teorías antropológicas que en aquel momento conectaban la ancestral cultura polinesia con el Perú precolombino y exploraban la figura del “buen salvaje”⁸³. La cultura *tiki* estuvo vigente hasta el triunfo de las revoluciones feministas, sexuales y raciales de finales de la década de los sesenta y de la de los setenta⁸⁴. Aun así, el Surrealismo Pop permitió inventar iconos propios que, sin tener ninguna base geohistórica, consiguieron recrear una identidad americana. Como parte de este proceso se estableció una imaginería erótica que ha permanecido prácticamente inamovible desde entonces. Su continuidad pueda quizás explicarse por el carácter atemporal que se atribuye a la sexualidad pero, sobre todo, es consecuencia de la estilizada fijación de este imaginario por parte de los *mass-media*. Durante los años cincuenta la figura de la

⁸¹ *Hula* es una danza pélvica ritual de los archipiélagos de Hawái y Polinesia que, con acompañamiento musical, dramatiza la historia — trasmitida oralmente— de estos pueblos (Kealiinohomoku, 1969).

⁸² Durante la década de los cincuenta, los templos *tiki* se propagaron en parques de atracciones y acuáticos, y en los incipientes *tiki lounges*; al mismo tiempo, la televisión se hacía eco de esta *tiki*-manía con seriales televisivos como *Los Picapietra* (Kirsten, 2007).

⁸³ Asimismo, la iconografía del Surrealismo Pop incluía el tribalismo africano y caribeño, aunque esta moda se devaluaría rápidamente, coincidiendo con el movimiento de liberación de los negros americanos (Anderson, 2004).

⁸⁴ La brecha generacional abierta por la contracultura hippie (*love generation*), junto con los movimientos de liberación femenina y pro derechos raciales y sexuales supuso la decadencia de la cultura *tiki* en un momento en que las nuevas modas en el diseño volvían a estar marcadas por Europa —concretamente, por Londres. Aun así la cultura y estética *tiki* tuvo un importante *revival* en EEUU durante la década de los ochenta, asociada a los *surferos* y *surfistas* (Kirsten, 2007:219).

pin-up pasó a la publicidad, al cine y la televisión dejando de ser un objeto de consumo exclusivamente masculino para establecerse como un alegoría del sueño americano, aún androcéntrico y patriarcal (Gundle, 2008). La absorción y estandarización de la *pin-up* a través de los *mass-media* contribuyó a la mercantilización de sus componentes, sobre todo, estéticos⁸⁵, lo que supuso su adopción por parte de los discursos sexuales heterodoxos. Así, la popularización del estilo *pin-up* ofreció a muchas mujeres la oportunidad de encontrar un espacio donde desarrollar el componente hedonista de su sexualidad, sin que ello significara cuestionar el modelo de feminidad normativo. El glamour sexual se instauró como un lucrativo producto del consumo de masas, asociado a los valores de juventud y éxito, lo que implicó una rejerarquización del erotismo y del glamour femeninos, hasta ese momento monopolizado por las artistas y las celebridades. De esta manera, secretarias, dependientas y enfermeras –consideradas mujeres activas tanto profesional como sexualmente– pasaron a ocupar un lugar intermedio entre las artistas y el ama de casa en el imaginario erótico occidental (Gundle, 2008). El fetichismo sexual, encarnado en la representación de diferentes roles femeninos cargados de erotismo, incorporaría la fantasía de estas profesiones femeninas subalternas a las de la decimonónica esclava del harem, la criada o la *dominatrix* de entreguerras.

Esta situación fue paralela al rechazo del imaginario erótico orientalista que había dominado durante el cambio de siglo y el periodo de entreguerras. Se respondía así a la conflictiva situación político-económica en Próximo Oriente al comienzo de la Guerra Fría (Gundle, 2008). La industria cinematográfica americana, sin embargo, continuaría representando los estereotipos románticos sobre lo árabe y el Islam: por un

⁸⁵ La popularización del consumo de moda, cosmética y accesorios domésticos creó un fuerte mercado de productos dirigidos, sobre todo, a una clientela femenina de clase media, al tiempo que ponía de manifiesto el comienzo de la comercialización masiva del glamour sexual (Gundle, 2008).

lado, tierras de romance y aventura y, por otro, peligro y crueldad. Generalmente, los grandes estudios evitaban los controvertidos temas de actualidad y las grandes producciones explotaban las temáticas épicas e históricas –desde las numerosas adaptaciones de cuentos de *Las Mil y una noches* a dramas bíblicos como *Los Diez Mandamientos*. En papeles de corte exótico sobresalió la actriz y bailarina Debra Paget en las superproducciones de los grandes estudios, siendo musa de directores como Delmer Daves o Fritz Lang. Como protagonista de dos cintas americanas del director expresionista alemán (*La Tumba India* y *El Tigre de Esnapur*, ambas producidas en 1959), Paget consiguió representar la fantasía erótica de la bailarina oriental con sus eclécticas danzas. Al mismo tiempo, en las películas de serie B, menos sujetas a la censura del Código Hays⁸⁶, se desarrolló el género conocido en el argot cinematográfico como “t & s” (*tits and sand movies*) en el que se enfatizaba la dimensión puramente sexual del Oriente, recurriendo a tópicos como la fantasía occidental del harem y la danza oriental (Mernissi, 2000). Precisamente, el término “danza exótica” apareció en 1942 como un refinado eufemismo para referirse al *striptease* cuando se impuso el veto a los espectáculos de *burlesque* en los *nightclubs* de la costa Este (Fuentes, 2006)⁸⁷. En estas cintas solía ser representada la danza de estilo turco, pues carecía del componente nacionalista que ostentaba la danza egipcia y, además, explotaba sin complejos el erotismo inherente a la danza oriental moderna. Como ejemplo de este tipo de filmes podríamos señalar *El hijo de Simbad* (1955), producida por Howard Hughes y dirigida

⁸⁶ Entre 1934 y 1966, el *Motion Picture Production Code* (más popularmente conocido como Código Hays) fue un sistema gubernamental de censura con el que se pretendía salvaguardar los estándares morales hegemónicos en las producciones cinematográficas, incidiendo en regular el uso de la violencia, el alcohol, la religión, la sexualidad, el desnudo, la danza, el vestuario y los decorados (Gundle, 2008).

⁸⁷ La presión de la censura sobre los clubes de la costa Este estadounidense –el *striptease* fue prohibido en los estados de Nueva York (1939) y de Nueva Jersey (1942)– significó el desplazamiento de esta industria hacia el Oeste (California y Nevada). En la década de los años cincuenta, el *striptease* se había extendido considerablemente en los clubes nocturnos norteamericanos, especialmente en Canadá y en la costa Este de EEUU, así como en los escenarios europeos, excepto en países del Este, España y Portugal (Fuentes, 2006).

por Ted Tetzlaff, que llegó a ser censurada en numerosas ciudades americanas por atentar contra la moral y las buenas maneras. En esta cinta es evidente la asociación de la danza oriental con el *striptease* a través de dos de sus escenas de danza protagonizadas por Nejla Ateş –famosa bailarina turca, que interpreta a una bailarina callejera en la escena inicial situada en un mercado– y por Lili St. Cyr –célebre *stripper* americana, encarnando a la seductora esclava del harem Nerissa. Si comparamos ambas coreografías, las diferencias entre la danza oriental de estilo turco de Ateş y el *hoochy-coochy* interpretado por St. Cyr son claras, aunque quizás pasen desapercibidas para un ojo inexperto⁸⁸. Por otra parte, el caso de Nejla Ateş nos sirve para ejemplificar, de nuevo, la incursión de estrellas no americanas en Hollywood en la década de los cincuenta, cuando, según señala Gundle (2008), gracias al desarrollo del turismo transcontinental en el Mediterráneo y en el Caribe, se estaba recuperando la nostalgia por lo europeo y lo exótico⁸⁹.

Además de la danza oriental merece especial atención la dimensión socio-cultural adquirida por el *hoochie-coochie* –danza con sabor oriental popularizada por Little Egypt en los shows de *burlesque* americano de principios de siglo XX– que llegó a convertirse en un estándar de los repertorios de *striptease*. Sin una técnica particular,

⁸⁸ Tanto el *striptease* como la danza oriental comparten los movimientos ondulantes de tronco y los *shimmies* (véase nota al pie n° 83), si bien son clasificados e interpretados de forma distinta en cada uno de estos estilos.

⁸⁹ Al igual que hemos indicado en el caso de la egipcia Samia Gamal, Nejla Ateş forman parte del conjunto de famosas actrices y bailarinas turcas y árabes, así como españolas, griegas, italianas, mexicanas, etc., que irrumpieron en la industria del cine americana. Sus papeles en el cine solían ser breves y aportaban un aire étnico a las cintas; no obstante, sus carreras internacionales no se limitaban a sus intervenciones cinematográficas, ya que las alternaban con actuaciones en los grandes *nightclubs* americanos, como el “Latin Quater” de Times Square (Nueva York).

Por otra parte, durante la década de los años cincuenta, los viajes europeos (Islas Griegas, Riviera francesa, Roma) o a los paradisíacos complejos vacacionales –los *resorts* turísticos de Acapulco, Cuba, Hawai o El Caribe– se habían convertido en destinos glamorosos y asequibles para las familias de clase media-alta americana. Estos destinos vacacionales, de los que todavía eran excluidas las clases medias y bajas, expandieron la tendencia, ya existente desde los años treinta, a reproducir el paraíso en oasis urbanos –como, por ejemplo, los parques temáticos de Coney Island: “Dreamland”, “Steeplechase” y el nocturno “Luna Park”. Paralelamente, Las Vegas y Miami despuntaban como atrayentes destinos turísticos dirigidos exclusivamente al público adulto (Gundle, 2008).

la danza *hoochy-coochy* se caracterizaba por el empleo de movimientos anárquicos e incontrolados que priorizaban los *shimmies*⁹⁰ y sacudidas pélvicas. Durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, la industria del entretenimiento para adultos despuntó como un lucrativo sector económico gracias a los espectáculos de *burlesque*, de las películas de *sexploitation*⁹¹ y de la fotografía erótica; aunque sus producciones estarían continuamente sometidas a la rémora de la censura al ser catalogadas como material obsceno o, incluso, de expresiones pornográficas⁹². En este momento, los *burlesque shows* se difundieron por los grandes clubes metropolitanos, así como a través de los espectáculos presentados en hoteles de ciudades vacacionales como Las Vegas y Miami Beach. Este tipo de representaciones, cada vez más variadas, ingeniosas y sofisticadas, incluían números de *striptease* protagonizados, entre otras muchas, por las figuras del momento –Tempest Storm, Rita Cadillac, Rosita Royce o Blaze Starr. Los espectáculos de *burlesque* solían parodiar las grandes producciones, de revista o cinematográficas, como podemos ver en *Varietease* (1954) de Irving Klaw, donde Bettie Page –icono sexual de la cultura pop de los años cincuenta– interpreta una danza de los siete velos, claramente inspirada en la bailada por Rita Hayworth en la película *Salomé* (1953),

⁹⁰ El *shimmi* fue una danza interpretada por primera vez en 1922 por Gilda Gray en el “Ziegfeld Follies”, que se divulgó durante esta década (Fuentes, 2006). Se caracteriza por sus movimientos vibrantes y por las sacudidas de hombros o caderas. Actualmente este vocablo es utilizado en el argot de la danza oriental para denominar, exclusivamente, las vibraciones.

⁹¹ El vocablo *sexploitation* en el argot hollywoodiense se refiere al cine erótico independiente y de bajo presupuesto para adultos, que incluye las *burlesque pictures* y los *rodshows* (Fuentes, 2006), también conocidos como *teaseramas*, así como las películas de serie B que explotan el componente sexual.

La irrupción del *striptease* en la industria cinematográfica implicó su adecuación a los estándares del decoro establecidos por el Código Hays, aunque las producciones de serie B y, más aún, las *sexploitation* serían menos estrictas en su aplicación. En el cine para mostrar el cuerpo desnudo se recurrió no solo al engaño óptico (ya utilizado en el cabaret), sino también a la elipsis en el momento álgido de mostrar el cuerpo desnudo. La filmografía del director californiano Russ Meyer (1922-2004) realizada entre las décadas de 1950 y 1970 puede servirnos para ejemplificar este tipo de películas de serie B de corte erótico. Estas cintas se diferencian de los *teaseramas*, los cuales solían reproducir espectáculos teatrales de *burlesque* protagonizados por Bettie Page y otras estrellas del *striptease* del momento, como *Strip-O-Rama* de Jerald Intrator (1953), *Varietease* (1954) y *Teaserama* (1955), ambos de Irving Klaw.

⁹² El mercado de fotografía erótica, las películas sicalípticas de serie B y los *teaseramas* o películas de *burlesque* se convirtieron en una vía de promoción para aspirantes a actriz, en su carrera hacia la gran pantalla. Curiosamente, mientras los directores de películas de serie B de carácter erótico evitaban cualquier pretensión artística, en la industria de la fotografía erótica se recurrió al eufemismo “fotografía de glamour” para evitar la censura aludiendo a las cualidades artísticas de estas estampas.

dirigida por William Dieterle. Hollywood se sumó a este auge del *burlesque* desarrollando una industria clandestina o semiclandestina de cine para adultos con *stag films*, *peep-shows* o *teaseramas*⁹³ –embrión de la institucionalización de la industria del sexo en la década de los setenta. Otra muestra de la creciente comercialización de este tipo de expresiones contraculturales y de la progresiva legalización de la representación de la sexualidad fue la aparición de la revista *Playboy* de Hugh Hefner (editada desde 1953), que logró superar la clandestinidad de los *burlesque* y *stag films*, y de las revistas dirigidas al público masculino de clases más bajas (*cheesy action-adventure* y *girlie magazines*)⁹⁴. Esta publicación significó la irrupción de material pornográfico en la esfera pública (Jordan, 2005), así como la producción en serie de una iconografía erótica a través de su desplegable la “*playmate* del mes” (Preciado, 2010). Coetánea de la subcultura *Tiki*, en sus comienzos la revista utilizaba modelos profesionales de fotografía erótica, así como los dibujos de *pin-ups* (de reconocidos autores como Alberto Vargas, Gil Elvgren, George Petty o Earl Moran) que pasaron a ser

⁹³ Todas estas formas de espectáculo para adultos estaban dirigidas a un público generalmente masculino, si bien solo los *stag films* y *peep-shows* eran producidos para uso exclusivamente privado. *Stag film*, *blue movie* o *adult film* son los sinónimos con los que se conocen los filmes pornográficos clandestinos que aparecieron poco después de la introducción del cinematógrafo y que se popularizaron en los años cincuenta; los *peep-shows* se refieren a los pases de estas películas realizados en cabinas privadas. Por último, los *teaseramas* eran cortometrajes de *striptease*, realizados en formato de 8mm. y de super-8, generalmente exhibidos en las salas urbanas conocidas como *grindhouse theaters*, precedente de las salas X.

⁹⁴ En su estudio *Pornotopía y sexualidad en 'Playboy' durante la Guerra Fría*, Beatriz Preciado (2010) señala la utopía sexual del *Playboy* como una alternativa a la familia suburbana (matriz del imaginario nacionalista americano). Para esta autora, el modelo sexual de Hefner fue previo a la cultura del movimiento *beat* y a la del *rock&roll*, a las revoluciones sexuales y a los movimientos pro-derechos civiles de la comunidad afro-americana y de otras minorías étnicas. De acuerdo con esta autora, *Playboy* fue concebida como una publicación con “clase” distinta a las que dominaban el mercado del sexo, incluyendo artículos de actualidad, cultura, sociedad y *jazz*, y logró legitimar la fotografía de glamour, con fotógrafos como Bunny Yeager e Irving Klaw. Según esta autora, la utopía sexual planteada por esta revista (un espacio viril: el apartamento del hombre soltero, *penthouse*, que permite eludir el rol del abnegado padre de familia) se erigiría como un mecanismo capaz de generar una producción pública de lo privado y de dotar de un carácter espectacular a la domesticidad. Pese a ser un patrón contracultural, en cuanto que planteaba una sexualidad hedónica más allá del matrimonio, su modelo se ajustaría tanto a la heterosexualidad compulsoria como a la masculinidad construida. Esta utopía sexual sería, extensamente, difundida a través de su programa y su canal de televisión, así como de los clubes, hoteles y productos asociados a la marca *Playboy*.

reproducidos con fotografías y desplegados en color⁹⁵. En su evolución hacia el consumo masivo pasó de mostrar modelos profesionales (como Betty Page) a buscar modelos más cercanas al tipo *girl next door* ('vecinita de al lado') o, también, a utilizar a concursantes de los populares concursos de belleza. La difusión internacional de la marca *Playboy* contribuiría, en gran medida, a la popularización del modelo corporal femenino promovido por esta revista, la *playmate* o conejita *Playboy*, que con estética *pin-up* encarnaría la fantasía erótica de compañera ideal que no amenaza la autonomía sexual del varón.

Hacia finales de la década de los sesenta, el imaginario oriental resurgió con fuerza en el marco de los shows de *burlesque* donde recobró popularidad la danza *hoochy-coochy*, convertida entonces en un tipo de *striptease* orientalista con estética *pin-up*. La esclava del harem, ahora con bombachos transparentes y un escueto *beldah*, se mantendría como fetiche erótico masculino y sería divulgado tanto en los clubes de *striptease* y en el *girlie art* como en los más populares clubes étnicos. En conclusión, si bien la expansión mediática de la figura de la *pin-up* como icono erótico de la Guerra Fría respondía a los intereses político-económicos americanos, anticipaba el ideal de "supermujer" –consumada mujer-madre-amante-profesional– exigida por las sociedades postcapitalistas. De ahí que, si la *vamp* de entreguerras representaba una sexualidad femenina más heterodoxa (activa, dominadora y ambigua) encarnada en el "otro", en el Oriente; la *pin-up* difundida por los *mass-media* pasara a personificar una sexualidad sujeta a los estándares burgueses occidentales, una figura hipersexualizada que ha conseguido imponerse internacionalmente, adaptándose a los diferentes estilos nacionales. La homogenización de los patrones de representación corporal es evidente

⁹⁵ Asimismo, la influencia *tiki* se evidencia en la elección del logotipo del conejo, adoptado por sus cualidades asociadas como animal totémico, amoral y doméstico.

en la estética de la danza oriental moderna y contemporánea, ya que en los ámbitos profesionales, tanto en Occidente como en el POM, ha pasado a reproducir el modelo hegemónico –como manifiesta la extendida figura de la *pin-up* oriental.

3.2.2.1.- La “era del nightclub” en la costa este de EEUU

Entre las décadas de los cincuenta y setenta, la denominada “era del *nightclub*” supuso el acceso de la América multiétnica a la escena cultural, sobre todo en la Costa Este en la que los clubes negros, orientales y latinos se desarrollaban simultáneamente a la expansión del *rock-and-roll*⁹⁶ y de la cultura *tiki*. Al mismo tiempo, los símbolos y las prácticas de estas minorías (comida, música y danza) se convirtieron en mercancías populares entre el público cosmopolita americano. De esta manera, en los llamados restaurantes y clubes étnicos se recreaba una ficción construida –una fantasía que representaba la añorada tierra natal– que, de manera muy similar a cómo lo hiciera la comunidad blanca con la cultura *tiki*, proseguía la práctica americana de reinventar su pasado. Coincidiendo con la aparición de los primeros movimientos pro derechos civiles, que desde la comunidad afroamericana se propagarían al resto de minorías étnicas, el sonido de club permitió reinventar los legados musicales de las distintas culturas coexistentes. Los diversos estilos musicales en boga –ritmos latinos, *bebop jazz*, *rythm&blues* o *rock&roll*– contribuyeron a la creación de lo que se conocería como “música de club”, en la que las instrumentaciones tradicionales se complementaban con guitarras, bajos y órganos eléctricos. Durante esta segunda era del

⁹⁶ En la costa Oeste de los EEUU, durante la década de los cuarenta se popularizaron nuevos tipos de baile –que reunían a seguidores blancos, negros, latinos y filipinos– como, por ejemplo, el *jitterbug* o *jump swing* (antecedente del *rock&roll* acrobático) y el *jump blues* que se revelaron como nuevas formas de expresión contracultural interracial frente a las exigencias del estilo de vida americano dominante. La nueva música –todos estos estilos se fundieron en el R&B– era considerada obscena y sufrió el acoso policial en un primer momento, aunque sería institucionalizada por la industria del disco (Zinn, 1980).

nightclub, las nuevas formas musicales y renovados estilos de danza, por una parte, proporcionarían a las minorías étnicas una manera de presentarse al “otro” –en este caso, la sociedad blanca americana– y, por otra, ayudarían a negociar la propia etnicidad y el nacionalismo (Rasmussen, 2005; Schmidt, 2010). En el marco del *Middle Eastern nightclub* americano de las décadas de los sesenta y setenta, la fantasía orientalista del harem fue promovida tanto por la comunidad musical arábigo-americana como por otros grupos procedentes del Mediterráneo oriental (turcos, griegos, armenios); en este contexto se impulsó un nuevo estilo musical que resultaría “exotic-even to themselves” (Rasmussen, 2005:172). Según describe Anne Rasmussen: “Most conspicuously, the nightclub capitalized on the sensual images of Orientalism: dark lighting, pulsating rhythms, enticing aromas, exotic women, and erotic dancing” (Rasmussen, 2005:177).

El estudio Rasmussen (2005) permite entender la evolución de la cultura musical de la diáspora del Mediterráneo oriental en EEUU. Según esta autora, durante las primeras décadas del siglo XX –por tanto, con anterioridad a la renovación sociocultural y geopolítica de Próximo Oriente que sucedió al dominio otomano– la migración estuvo protagonizada por minorías cristianas de origen sirio (maronitas, melquitas y ortodoxos). Las celebraciones musicales de estas primeras comunidades arábigo-americanas⁹⁷ no participaban de las nociones orientalistas y modernizadoras asociadas a las élites coloniales y locales, dado que sus expresiones musicales se caracterizaban por su carácter folclórico-popular. Esta escena cambió a partir de finales de los años cincuenta cuando aparecieron nuevos patrones socioculturales con los que se pretendían derribar las barreras existentes entre los diferentes grupos étnicos y la

⁹⁷ Los festejos más destacados de esta comunidad eran la *haflah* (‘celebración musical’) y el *mahrajān* (plural: *mahrajānāt*), festival comunal organizado por iglesias o grupos vecinales, en los que los músicos reproducían los esquemas clásicos de la tradición musical de Próximo Oriente.

sociedad blanca americana. En los ámbitos urbanos el desarrollo de la industria del ocio nocturno contribuyó a ampliar el circuito laboral de los músicos pertenecientes a estas minorías étnicas; precisamente, en los clubes nocturnos estos músicos crearon un estilo propio que dominó la producción musical arábigo-americana a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta. Los primeros clubs orientales, aparecidos en Boston en esta misma década (“Zahra”, “Morocco” y “Kayam”), estaban dirigidos a un público mixto originario de diversos países del Mediterráneo oriental, así como a una cosmopolita clientela blanca americana. Desde allí se extendieron a otras capitales norteamericanas, coincidiendo no solo con las diferentes olas migratorias procedentes de Próximo Oriente, sino también con el acceso del turismo americano a los países mediterráneos. En estos clubes, si bien los estereotipos raciales eran acentuados, siguiendo la tradición del cabaret, las barreras raciales entre público e intérpretes irían diluyéndose. La danza del vientre, el *belly dance*, se convirtió en uno de los elementos más atrayentes de esta ecléctica subcultura exótica en la que se incluían las distintas herencias musicales, tanto en estilo como en estética, particulares de las comunidades de origen árabe (especialmente sirio-libanesas), turcas, armenias y griegas. Una nueva generación de músicos (Eddie ‘The Sheik’ Kochak, Freddy Elias, John Bilezikjan, George Abdo o Mohammed Al Bakkar, entre otros) favoreció el acercamiento entre los criterios del público americano y las tradiciones de Próximo Oriente con un estilo híbrido propio del carácter innovador de la segunda generación en estas comunidades y de la diáspora que sucedió a la Segunda Guerra Mundial. De acuerdo con Rasmussen, este nuevo estilo musical se caracterizaba por ser una versión renovada de las diferentes tradiciones musicales del Mediterráneo oriental en la que grupos musicales mixtos mezclaban los ritmos y las melodías de sus países de origen con las tendencias musicales contemporáneas, creando “a kind of musical caricature of the Orient” (Rasmussen,

2005:180). Si en las celebraciones comunales de las primeras décadas del siglo XX había dominado la música vocal, a partir de los años cincuenta la música de club se caracterizó por preferir versiones instrumentales, en parte debido al carácter misceláneo de los intérpretes y del público, y en parte, también, a la inevitable pérdida de las lenguas de origen en los miembros de segunda y tercera generación de estas comunidades.

En el campo de la danza oriental podemos destacar la repercusión de este subestilo, el *belly dance* o cabaret americano, por su potencialidad comercial. Los repertorios musicales solían ser un popurrí musical de aproximadamente 15 minutos de duración que incluía diferentes patrones rítmicos, adaptados para potenciar una establecida y efectista exhibición de danza oriental (obertura con velo, trabajo de suelo, solo de percusión). La influencia recíproca entre el estilo de cabaret americano y el incipiente desarrollo de la danza oriental moderna –*raqs sharki o oryantal dansi*–, especialmente en Egipto, Líbano y Turquía, logró generar un estándar de danza oriental que se extendería a partir de entonces, globalmente, como un producto de consumo de masas dirigido a un público principalmente femenino de clase media. La decadencia de este estilo musical llegó a mediados de los años sesenta cuando la relajación de las leyes de inmigración en EEUU favoreció una nueva ola migratoria árabe –generalmente, procedentes de Líbano, Palestina, Irak, Yemen y Golfo Pérsico– hacia las capitales americanas, lo que cambiará de nuevo la escena musical. Ante las demandas de los distintos públicos árabes, la música volvió a centrarse en las celebraciones de la comunidad (*haflah* y *mahrajān*) y en la recuperación de repertorios clásicos. Al mismo tiempo, los grupos musicales dejaron de ser mixtos y las letras árabes reaparecieron, aunque se seguirían invocando las imágenes románticas basadas en la nostalgia del mundo rural y de la patria perdida (Rasmussen, 2005) y, por tanto, incluyendo la danza

oriental moderna. Habitualmente, las bailarinas que actuaban en estos espectáculos eran americanas, ajenas en muchos casos a esta tradición cultural y, por tanto, a la presión social y a los prejuicios de la comunidad arábigo-americana sobre su profesión.

3.2.2.2.- Las “delicias turcas” y la industria del ocio americana

El estilo turco de danza oriental fue el más popular en Occidente entre las décadas de los sesenta, cuando la incidencia de la revolución sexual popularizó su práctica entre mujeres blancas americanas, y ochenta debido a que en ella se explotaba abiertamente la expresión de la sexualidad. Una cualidad que sería abiertamente exaltada en la danza del vientre a lo largo este periodo; de ahí que para entender la predilección por la danza turca sea necesario contemplar sus rasgos distintivos.

Según describe Kemal Özdemir (2002), desde el establecimiento de la República en 1923, la danza oriental turca (*oryantal dansi*) ha sido promocionada por las industrias del ocio como un espectáculo abiertamente sexualizado y sus bailarinas, las *Turkish delights*, como *sex symbols* que han funcionado como metáfora de las libertades civiles alcanzadas por las mujeres. No obstante, para los reformistas y fundadores de la República, este estilo de danza quedaría excluido del institucionalizado patrimonio cultural turco por ser considerado un pernicioso influjo oriental (léase, árabe) del Imperio Otomano –de hecho, es también común designarla danza árabe en Turquía. Sin el componente nacionalista ostentado durante este periodo por la danza oriental egipcia, la danza oriental turca se ha mantenido asociada a la comunidad romaní que, pese a ser considerada ajena al acervo cultural turco, destaca, indudablemente, en el sector de la danza y música profesional.

Entre finales de la década de los cincuenta y principios de los setenta, coincidiendo con la denominada segunda etapa de la cultura de *gazino* en la que despuntó un nuevo género musical, el *Arabesk*⁹⁸ se consolidó la *oryantal dansi turca*. Según Martin Stokes (1996), el *Arabesk* pertenece al campo de la producción cultural y está marcado por la alteridad étnica, genérica y sexual –música de los marginados–, pues inicialmente fue un fenómeno moderno que sirvió para canalizar el descontento social y político del proletariado urbano. Sin embargo, sus temáticas no solían ser críticas, ni social ni políticamente, aunque en ocasiones podían expresar argumentos pro-republicanos. El *Arabesk* adoptó los modelos egipcios de canción popular por lo que fue criticado por las élites culturales que no lo consideraban un estilo progresista, ni propiamente turco –tal como ya ocurriera con el género característico de los primeros *gazinos*, la *Turkish Art Music*. Stokes denomina *the Arabesk debate* a la polémica entablada desde los sectores reformistas para los que la pervivencia de la influencia “oriental” –con sus atávicas prácticas religiosas y con la marginación de la profesión musical– tendía a perpetuar las construcciones discursivas de la pre-modernidad turca. No obstante, pese a promover el laicismo y nuevas prácticas musicales (en torno a las industrias del disco y del cine turcas), los elementos “orientales” se mantendrían en la nación-estado moderna (Stokes, 2003). Durante este periodo la danza oriental continuó ocupando un lugar secundario en los repertorios de los *gazinos*, a diferencia de su papel central en los de países árabes; además, sus programas eran más cortos (entre 30 o 40

⁹⁸ Como representante de la cultura de *gazino* destacó el cantante Zeki Müren, famoso desde los años sesenta, quien estuvo asociado a la *Turkish Art Music*, en sus comienzos, y al *Arabesk*, en su última época. Este personaje –pese a pertenecer a la burguesía urbana, a mostrar un personal decoro religioso (era seguidor del místico sufi Celaleddin Rumi) y a poseer una extensa formación musical– se distinguió por continuar con la tradición de representar la ambigüedad de género. Esta práctica extendida en época otomana había sido reprimida a principios del XX, con la occidentalización de costumbres que imponía la agenda republicana, que propugnaba una heteronormatividad más acorde con la libertad de las mujeres y el modelo de familia nuclear que con la diversidad sexual. Aun así, Müren logró ser percibido dentro de un estilo musical “turco” y ser relacionado con el proceso de construcción nacional gracias a su voz, a la orquestación y a la innovadora puesta en escena de sus espectáculos, así como a su capacidad de persuadir emocionalmente, *tarab* (Stokes, 2003).

min) y estaban divididos en dos partes: una en la que la bailarina exhibe sus habilidades y otra basada en la interacción con la audiencia (Özemir, 2002). En las representaciones de danza desarrolladas en los *gazinos* se utilizaba siempre música en vivo⁹⁹ (hasta muy recientemente, esta ha sido la práctica habitual en Próximo Oriente), lo que permitía establecer una sinergia entre los músicos y la bailarina.

El estilo erotizado de la *oryantal dansi* se caracteriza por ser más enérgico y estar sujeto a menos convenciones cinéticas que los estilos egipcio y libanés, al mantener las acrobacias y contorsiones desaparecidas en estos, así como por utilizar un vestuario mucho más escueto, reducido prácticamente a un bikini adornado con exiguas telas, y zapatos de tacón (la danza egipcia suele representarse con los pies descalzos, aunque no es el caso de la libanesa). Asimismo, desde los años cincuenta es común la utilización de pezoneras, en lugar del sujetador, entre las bailarinas turcas siguiendo el ejemplo de las *strippers* del *burlesque* americano, tal y como puede observarse en la portada del álbum de Mohamed Al Bakkar “Port Said” (1958) en la que aparece la célebre bailarina Nejla Ateş. De acuerdo con Varga Dinicu (2003), el hecho de que Ateş aparezca con las pezoneras es debido a que la fotografía fue tomada durante el periodo en que trabajaba en el famoso *nightclub* americano “Latin Quarter” en el que su empleo era obligatorio para todas las bailarinas que aparecían en sus espectáculos. Nos permitimos cuestionar esta afirmación, ya que su empleo ha estado muy extendido también en Turquía, hasta muy recientemente. Entre las numerosas representantes de la danza turca sobresalieron, junto con Nejla Ateş, Nergis Mogol e Inci Birol en la década de los cincuenta y Aysel Tanju o Özel Türkbaş en la siguiente generación. Todas ellas alcanzaron popularidad en la gran pantalla y se convirtieron en iconos sexuales de la

⁹⁹ El repertorio de música turca para la danza oriental estaría basado en los ritmos: *karshilama* (generalmente, utilizado en la introducción-saludo), *köcheckche* y *chisfeteli* con un tempo más veloz que la música egipcia (Özemir, 2002).

Turquía moderna. Siendo habitual que las bailarinas pertenecieran a minorías étnicas no turcas y atendiendo al control que solían ejercer sobre la puesta en escena –sobre el espectáculo, los músicos y el público– es posible indicar que los espectáculos de danza oriental constituyeran un desafío a los estereotipos y prejuicios de género, morales y socioeconómicos. Las bailarinas de los *gazinos* llegaron a convertirse en auténticas empresarias, pues, gracias a la seguridad aportada por la incesante demanda de su trabajo y a sus altos honorarios, pasaron a contribuir al sostén económico de las familias de los músicos que las acompañaban (Potouğlu-Cook, 2006). Algunas de ellas desarrollaron sus carreras en EEUU, tanto en el circuito de clubes nocturnos como en el cine. Si bien constituían una minoría respecto a las bailarinas americanas, que despuntaban en los numerosos clubes y restaurantes étnicos aparecidos en la mayoría de ciudades americanas, eran reconocidas como representantes de la auténtica danza profesional autóctona. En cualquier caso, tanto las bailarinas americanas como las turcas (nos referimos a su nacionalidad, pues, como hemos señalado, generalmente pertenecían a la etnia romaní) estaban menos condicionadas socialmente que las mujeres de comunidades de origen árabe, turco o iraní, conocidas en Norte América como *halfies* (Harper, 2007). Por otra parte, la industria cinematográfica americana se sumó a esta nueva fiebre orientalista con producciones de serie B (*t & s movies*) y con los entonces novedosos *nudie cuties* (‘películas de destape’). En estas cintas las escenas de danza, al igual que ocurriera en las décadas de los cuarenta y cincuenta, solían estar protagonizadas tanto por bailarinas turcas –como, por ejemplo, Salihar Tekneci¹⁰⁰– bien

¹⁰⁰ Esta famosa bailarina turca aparece, con un pequeño papel, en el *nudie cutie* titulado en inglés *Diary of a Bachelor* (1964) de Sandy Howard, cinta representativa del cine independiente americano del momento.

por bailarinas occidentales –como, Wilda Taylor o Fran Jeffreis¹⁰¹–. Todas ellas, perfectas representantes de la fantasía oriental hollywoodiense: la *pin-up* oriental.

¹⁰¹ Entre las bailarinas occidentales representantes del subgénero “t & s” se encuentran Wilda Taylor y Fran Jeffreis; ambas aparecen en dos películas protagonizadas por Elvis Presley: Taylor representando a “Little Egypt” en la película *Roustabout* (1964) de John Rich y Jeffreis como Aishah *Harum Scarum* (1965) de Gene Nelson.

CAPÍTULO 4.- DANZA ORIENTAL, MERCANCIA CULTURAL EN EL MUNDO GLOBAL

Belly dancing was (re)invented as a highly sexualized, nightclub performance that was then exported back to Cairo and another Arab cities to be performed as 'local' culture for tourists. This 'hybrid dance style' is still mutating into new forms and continues to be shaped by encounters between imperial fantasy and global markets and local capitalism and cultural economics

Sunaina Maira (2008:322)

En este último capítulo analizaremos la reificación mercantil de la danza oriental como producto cultural desde finales de la década de los sesenta, su extraordinaria difusión transnacional entre 1990 y 2005, y su actual desplazamiento ante la promoción de nuevas modas y estilos de danza. A lo largo de este período se ha construido el híbrido y mercantilizado estilo que hemos denominado danza oriental contemporánea, así como los discursos populares que han avalado su práctica, basados en unos hipotéticos orígenes ancestrales y en la autoridad de un pasado reciente (esto es, los modelos instaurados durante la era del *nightclub* a mediados del siglo XX). Aun así, existen notables diferencias en cómo esta danza es entendida e interpretada en territorios musulmanes y en el resto de países donde se ha propagado. La marginalidad que, incluso, en la actualidad mantienen las profesiones musicales femeninas tradicionales en los países del POM sitúa a sus intérpretes en un lugar muy diferente al de sus homólogas occidentales. Por otra parte, examinaremos la transformación de los significados otorgados al cuerpo de estas bailarinas en el imaginario occidental, ya que

la divulgación de esta danza entre practicantes foráneas¹ ha contribuido a desvincularla de su asociación con el *striptease* –que desde la década de los setenta habría quedado circunscrito a la entonces emergente industria del sexo. El estudio de la evolución de la bailarina oriental como este icono popular nos permitirá ejemplificar el creciente relevo del patrón de feminidad que imperaba en la Modernidad (‘la mujer pasiva’, representada por los arquetipos de la virgen o la madre) por el de su antítesis (‘la mujer activa’ que encarna la cortesana). Esta última ha sido promocionada por la cultura de consumo, sobre todo, en sus aspectos estéticos. Su actual predominio nos ha llevado a explorar la relación existente entre la reciente popularización de la danza oriental y el valor social y comercial adquirido por la sexualidad en las hegemónicas sociedades occidentales.

Considerar la función de lo imaginario en lo cultural como articulador de la representación de lo social y como procesador de la vida real nos han ayudado a vertebrar este capítulo. Para ello hemos partido de la noción de cultura desarrollada por Clifford Geertz (2005), entendiéndola como un sistema de símbolos en virtud de los cuales el hombre dota de significación a su propia existencia. En este sentido, hemos estimado conveniente subrayar el rol de la cultura popular², por una parte, como generadora de iconografías específicas, que operan en la actualidad tanto local como globalmente, y, por otra, como componente de la distribución virtual del imaginario erótico occidental, adoptado hoy en día por las sociedades globalizadas. De acuerdo con estas ideas entendemos que la comercializada danza oriental contemporánea, al mismo tiempo que comporta un acercamiento intercultural, permite cubrir la necesidad

¹ Siguiendo la división establecida por Marta Savigliano (1995) para analizar el tango en el contexto de la globalización, a lo largo de este capítulo distinguiremos entre bailarinas de danza oriental autóctonas o locales (en referencia a las bailarinas árabes y turcas) y foráneas (del resto de países donde se ha difundido su práctica). Esta autora distingue entre practicantes locales y foráneos (o cosmopolitas) entendiendo que, en ambos casos, el tango interviene en la constitución de las respectivas identidades, individuales y colectivas, e incluye tanto a profesionales como a aficionados.

² Actualmente, el concepto de cultura popular resulta más amplio que el del folclore, pues desde la II Guerra Mundial se ha visto ligado a los medios de comunicación de masas y a la cultura comercializada y, por lo tanto, contempla también aquellas expresiones no promovidas institucionalmente (Ortiz, 2003).

individual de autoexplorar la sensualidad, que ha sido promocionada en la cultura tardocapitalista. Por tanto, atendiendo a la internacionalización de la cultura popular americana, esta nueva versión es concebida como un ejemplo de apropiación cultural. Esta opinión nos acerca a los planteamientos de Fredric Jameson (1991), para quien la cultura global, posmoderna, podría ser descrita como americana, ya que actúa como expresión interna y superestructural de la tendencia integral de dominación económica y militar mundial por parte de EEUU. En la expansión transnacional de la danza oriental han prevalecido los discursos propios del *bellydance* americano, el cual combina la estética del cabaret con elementos míticos y folclóricos para recrear una tradición reinventada en la que podemos reconocer características propias de las industrias culturales, puesto que universaliza la ideología dominante.

El concepto de industria cultural fue adoptado y elaborado por la escuela de Frankfurt, en sustitución del de cultura de masas, para definir el modo en el que la cultura no surge espontáneamente como una forma contemporánea de arte popular, sino que es generada por los medios de comunicación de masas, que actúan como monopolios culturales basados en las leyes del mercado y en su sistema de beneficios. La técnica de la industria cultural, basada en la estandarización y la producción en serie, ha llevado a la banalización y masificación de la producción cultural. De ahí que, como señalaran Theodor W. Adorno y Max Horkheimer: “La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo del acero” (2003:181). Para estos autores, la producción artística propia de la industria cultural ya no necesita probarse en la resistencia, en la tensión entre lo particular y lo universal, pues ambos extremos se diluyen en una confusa identidad: una caricatura de estilo, un “estilo auténtico” del

pasado³. En la versión actual de la danza oriental es posible apreciar particularidades de esta industria: la producción seriada, patente en la reiteración de músicas, coreografías y vestuario que son comercializados en numerosos talleres y seminarios; la estética *kitsch* característica de la cultura popular americana contemporánea, la cual recrea la fantasía oriental eliminando el lastre de la tradición; y, por último, el esquematismo y la uniformidad de los contenidos, que se manifiestan en producciones repletas de clichés en las que proliferan los potpurris musicales y coreográficos. El reconocimiento de todas estas estrategias nos lleva a relacionar su práctica en relación con la noción de *halbbildung* ('pseudocultura')⁴ desarrollada por Adorno (1964) para criticar el monopolio ejercido por las élites sociales sobre la formación cultural y el ocio. Para este autor, el actual modelo cultural se ha consolidado mediante la producción masiva y la reificación mercantil de unos contenidos, que son manipulados al ser interpretados y emitidos a través de canales unidireccionales de comunicación (como la radio y la televisión). De esta manera, se obstaculiza la relación inmediata con los objetos y el desarrollo de una conciencia crítica, pues disminuyen los recursos para escapar y sobrepasar la formación cultural; se fomenta un tipo de conocimiento más cercano al amateurismo que a la especialización, un saber que, además, concede más autoridad al famoso que al experto. Según argumenta Adorno, este modelo cultural es contrario a la democratización cultural, pues perpetúa la diferenciación social y muestra la falta de libertad del individuo.

Dentro de este panorama, la danza oriental contemporánea, en su nueva condición de mercancía cultural, ha quedado sujeta al dominio del fetichismo del

³ En su artículo «Industrias culturales», una versión revisada del publicado en 1969 con el título «La industria cultural. Ilustración como engaño de las masas» en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Adorno y Horkheimer (2003:181-192) conciben el estilo como una fantasía retrospectiva de los románticos, que se traduce en una coherencia puramente estética la cual pone de manifiesto el valor conferido a la imitación en este sistema.

⁴ El término alemán *halbbildung* (literalmente 'semicultura', 'pseudoformación' o 'pseudoerudición') es traducido como 'pseudocultura' por Jesús Aguirre y Víctor Sánchez Zavala en la versión castellana del artículo de Theodor Adorno «Teoría de la pseudocultura» (1964 [1962]).

producto, a la tiranía del estilo y a la divulgación de información no contrastada. Desde esta nueva concepción, los discursos y la historia *sui generis* que avalan su práctica han forjado una visión sesgada e idealizada de la danza oriental practicada en el Norte de África, Próximo Oriente y Asia Central. Mientras se debate su autenticidad como práctica popular o artística, dotado de autoridad a “lo étnico” y a la tradición, se eluden aspectos de la danza profesional autóctona como la existencia de intérpretes varones, su desprestigio institucional y su extendida vinculación a la prostitución. Gracias al poder performativo de los medios de comunicación de masas que los han divulgado, estos discursos populares parecen hoy incuestionables para la mayoría de sus practicantes y para el público. La teoría de las lecturas preferentes de Stuart Hall⁵ explica estas omisiones. Al mismo tiempo, como manifiesta Morgan Jai-Morinome (2005), el rechazo o la elusión de las recientes investigaciones académicas han contribuido a prolongar la posición subalterna que ostenta la danza oriental respecto a otros géneros de danza, ya teatrales, ya sociales. Análogamente, Caitlin E. Mcdonald (2012) señala que la falta de una perspectiva crítica por parte de sus practicantes, las cuales continúan reproduciendo el cliché de la fantasía erótica-exótica occidental, ha supuesto un sesgo tanto para su innovación como para alcanzar el anhelado reconocimiento artístico. Además, según Mcdonald, la inexistencia de un debate real en este colectivo explica el talante dogmático que ha adquirido la danza oriental contemporánea, que “more likely than other forms of hobbyist social dance, like flamenco, salsa, swing, and jive, to encourage a sort of personal evangelicism about how it is perceived in the public eye” (2012:125).

⁵ La teoría de las lecturas preferentes fue introducida en el campo de los estudios culturales por el sociólogo de la Escuela de Birmingham Stuart Hall (2004 [1973]), para referirse a la formulación de significados sobre expresiones culturales en los que se privilegia la ideología dominante, refrendada continuamente por los medios de comunicación.

A fin de desarrollar todas estas ideas hemos dividido este capítulo en tres secciones que, si bien no se ajustan exactamente al eje temporal establecido, exponen la compleja evolución de la danza oriental contemporánea. En primer lugar, en la sección titulada “*American belly dance: reinención y comercialización de la danza oriental*” nos centraremos en las propuestas estilísticas desarrolladas entre las décadas de los sesenta y ochenta en EEUU, donde, coincidiendo con la revolución sexual y asociada a las demandas sexuales femeninas de este periodo, llegó a convertirse en imagen de la manumisión del hedonismo y de la sexualidad femenina. Desde entonces, el *belly dance*⁶ americano ha sido promocionado como una práctica amateur dirigida a mujeres trabajadoras de clases medias, ya como una saludable, lúdica y femenina disciplina física (*fitness*), ya como una técnica de sanación y autoayuda asociada a terapias alternativas (*healing*). De acuerdo con esta evolución, esta danza ha pasado a formar parte de “la cultura del *hobby* (del *do-it-yourself*)” desarrollada en EEUU desde la década de los cincuenta y que ha sido descrita por Kirsten (2007). Gracias a esta reinterpretación, la emblemática figura de la bailarina oriental prosperaría hasta llegar a convertirse en un símbolo de la cultura material americana y, como tal, extendido a las sociedades globalizadas. Reconocer las características de su reificación comercial e identificar los diversos subestilos aparecidos en este nuevo proceso de apropiación cultural nos permitirá explicar el fenómeno sociocultural que constituyó su expansión mundial durante el periodo comprendido entre 1990 y 2005.

En la segunda sección, “Sobre la arabización de la danza oriental en territorios islámicos y su integración en la industria turística”, examinaremos la especificidad de la

⁶ A lo largo de este capítulo utilizaremos indistintamente el término *danza del vientre* y su voz inglesa, *belly dance* para referirnos al estilo de cabaret americano, ya que han sido las denominaciones más generalizadas en los países occidentales hasta la década de los noventa. En la segunda sección emplearemos también el término *raqs sharki* para aludir al estilo de cabaret autóctono que, si bien comenzó a ser utilizado hacia mediados del siglo XX en Próximo Oriente para definir el estilo de cabaret, no se popularizó mundialmente hasta finales de este siglo.

danza oriental en distintas capitales de Próximo Oriente. Para ello, hemos dividido esta sección en dos apartados, atendiendo a la inflexión que supuso la revolución iraní de 1979 y la consiguiente islamización de la zona, dado que estas circunstancias han entrañado el restablecimiento de la rivalidad entre la tradición teocrática y el laicismo por el control político, y, de nuevo, el menoscabo de las expresiones artísticas seculares (entre ellas, la danza oriental)⁷. El primer apartado lo dedicaremos a estudiar el proceso de normalización de la danza oriental egipcia durante las décadas de los sesenta y setenta, ya que a partir de este periodo ha conseguido establecerse como el referente del estilo de cabaret en todo el mundo. A continuación, consideraremos la aparición de un nuevo escenario, la industria turística, en el que esta danza se ha erigido como un pujante sector económico, extendiéndose a países del área de influencia islámica sin ninguna tradición con el estilo de cabaret. En el segundo apartado contemplaremos la evolución de la danza oriental en Egipto desde finales de los años ochenta hasta la actualidad, centrándonos en las características de sus bailarinas, y en Turquía, donde a pesar de la hegemonía egipcia es posible observar significativas transformaciones que atañen sobre todo a sus aspectos sociales. Durante este periodo la danza oriental autóctona ha experimentado un vertiginoso retroceso ocasionado entre otros motivos por la creciente islamización y por la crisis económica experimentada por estos países, y que ha culminado con el definitivo desplome del sector turístico y del ocio nocturno que siguió a las revoluciones democráticas árabes iniciadas en 2011.

En la tercera y última sección, “Danza oriental, hiperrealidad y globalización”, profundizaremos en la difusión transnacional de la danza oriental a partir de la década de los noventa situándola en el marco de las políticas económicas neoliberales y el

⁷ El creciente fundamentalismo religioso en los países de POM, Asia Central y África ha aumentado la censura de las expresiones musicales, lo que en países islamistas (como el Irán post-Jomeini, el Afganistán de los talibanes o, recientemente, en Mali) ha supuesto la supresión total de la danza, incluso en su aspecto folclórico (Nieuwkerk, 1995; McDonald, 2012).

mercado global. Las continuas adaptaciones surgidas desde entonces han desembocado en numerosos estilos y subestilos, cuyas diferencias estarían basadas en aspectos más formales (sobre todo, estéticos) que discursivos o kinéticos; de ahí que esta diversificación pueda ser entendida como una estrategia de mercado, puesto que, como señalaban Adorno y Horkheimer (2003), si bien el estilo es una manera de etiquetar para comprender, también lo es para vender. Efectivamente, a pesar del eclecticismo actual, su práctica ha pasado a estar cada vez más definida al recrear una serie de repertorios estandarizados y globalizados que pueden ser identificados claramente por sus seguidoras. Con estos repertorios se suele representar el poder de la seducción femenino, resignificado conforme a las versiones aparecidas en los años sesenta. Aun así, a diferencia de entonces, hoy se rechaza cualquier asociación con los géneros sicalípticos para conseguir reconocimiento artístico. Por otra parte, nos referiremos al impacto mediático que acompañó a la propagación de la danza oriental para situarlo en el marco de las industrias culturales corporativas, cuyo desarrollo ha contribuido a la imposición transnacional de los modelos occidentales de representación corporal. Así, la pujante incursión de la danza oriental en las industrias de la música pop y de la moda durante la primera década del siglo XXI, si bien contribuyó a su expansión, significó también la neutralización de su disidencia, ya que la sexualizada corporeidad de la bailarina oriental se ajustaría ahora a los hipersexualizados patrones de feminidad promovidos por estas industrias. En el último apartado de esta sección se analizará el reciente declive global de este estilo de danza y se recogerán las propuestas más recientes, gracias a las cuales el sector profesional está consiguiendo mantenerse. Para ello, en primer lugar, examinaremos las reinterpretaciones de la danza oriental elaboradas por miembros de las comunidades de la diáspora árabe y turca, donde hemos podido observar el resurgir de la danza oriental masculina. Para, a continuación,

centrarnos en su pérdida de popularidad ante la emergencia de nuevas tendencias que en muchos casos han sido adoptadas por las bailarinas foráneas; entre ellas destaca recientemente el denominado *neoburlesque* con el que se ha reabierto el debate sobre la vinculación de la danza oriental con el *striptease*.

4.1.- *American bellydance*: reinvención y comercialización de la danza oriental

Durante el periodo comprendido entre finales de la década de los sesenta y principios de los noventa, la danza del vientre practicada en EEUU experimentó una serie de transformaciones que determinarían su posterior evolución. La renovada propuesta del *bellydance* americano surgió en California, concretamente en el área de la Bahía de San Francisco donde, lejos de los centros de poder político-administrativo y con menor presión por parte de la censura, prosperaron movimientos de carácter experimental y contracultural con los que se buscaba dar respuesta al multiculturalismo de la sociedad americana frente al *status quo* de la Guerra Fría⁸. Entre ellos cabe destacar, en primer lugar, el movimiento *hippie* que, influyendo en los sectores progresistas de la sociedad americana (así como, de la europea), permitió abrir el debate sobre la libertad sexual, el control de natalidad, la despenalización del aborto, el movimiento gay y el antirracismo. En este movimiento se ensalzaba el carácter hipnótico de la música oriental por lo que influyó, lo que ayudó a popularizar esta danza. En segundo lugar, sería necesario tener también en cuenta la aparición de nuevos modelos de ocio, favorecidos por el impacto de las revoluciones sexuales, en torno a la

⁸ El multiculturalismo en el área de San Francisco es una clara expresión de lo que Appadurai (1991: 191-210) define con la noción *ethnoscapes*, paisajes de personas que construyen el mundo cambiante en el que conviven turistas, inmigrantes, refugiados, exiliados, trabajadores temporales y otros grupos itinerantes.

cultura de bares y clubes de *striptease* desarrollada en el área de San Francisco⁹. Este hecho, como indica Barbara Sellers-Young (2005), conformó una manera de experimentar las cuestiones de identidad y de sexualidad basada en la idea de la supremacía del placer. Por otra parte, el desarrollo del *belly dance* americano en este momento estuvo igualmente marcado por los cambios ideológicos derivados de unos movimientos antirracistas, que favorecieron que la identidad árabe-americana alcanzara una mayor visibilidad social respecto a la primera mitad del siglo XX; aun así, la identidad y el nacionalismo árabes continuaron siendo percibidos con recelo (Maira, 2008)¹⁰. Al igual que ocurría en la costa Este, desde la década de los sesenta se popularizaron los restaurantes orientales en los que se ensamblaban las imágenes orientalistas difundidas por el cine de Hollywood con los deseos de las comunidades originarias de Próximo Oriente de exaltar su herencia cultural (Rasmussen, 2005). También en California surgieron innovadores proyectos que, junto a los parques temáticos, suponían una mercantilización del pasado. Es el caso de las *Renaissance Fairs*¹¹, concebidas para fomentar el conocimiento de otras épocas centrándose en los aspectos históricos de la civilización occidental. De acuerdo con Sellers-Young (2005), estas ferias serían herederas de las exposiciones mundiales decimonónicas, si bien en

⁹ Coincidiendo con los movimientos de liberación sexual en este periodo, en San Francisco comenzaron a popularizarse los espectáculos de *drags* y de *top-less* (Sellers-Young, 2005), al mismo tiempo que se consolidaba la industria del sexo que convertiría a California en la meca del *striptease* y la pornografía (Fuentes, 2006).

¹⁰ Según señala Sunaina Maira (2008), en EEUU la identidad árabe continúa no siendo reconocida como una identidad étnica, a diferencia de la de otros grupos (asiáticos, latinos o negros).

¹¹ La aparición de las *Renaissance Fairs* en California estuvo directamente vinculada con la formación de la “Society for Creative Anachronism” en Berkeley, en 1966, dedicada al estudio y recreación de la Edad Media Europea (Sellers-Young, 2005). Conocidas en España como ferias medievales (aunque también existen renacentistas, barrocas y modernas), este modelo de comercialización del pasado se ha propagado ostensiblemente en Europa desde la década de los noventa, si bien a menor escala que las americanas. Coincidiendo con el desarrollo de las políticas económicas neoliberales, estas ferias son promovidas por instituciones públicas y gestionadas por empresas dedicadas a este tipo de mercados temáticos culturales en pueblos y ciudades, más o menos emblemáticos. Como ejemplo de la exorbitante propagación de este tipo de propuestas destacamos la Feria Medieval de Eivissa, celebración institucionalizada desde la declaración del casco antiguo de la ciudad (Dalt Vila) como Patrimonio Histórico de la Humanidad en 1999, que promovida por el Ayuntamiento de la ciudad ha llegado a superar en popularidad a las fiestas patronales tradicionales. Entre sus atracciones, el ancestral *ball pagès* ha sido suplido por espectáculos de danza oriental en los que, como ocurre en estas ferias, domina el actual y más popular estilo de cabaret.

lugar de representar la alteridad de otras culturas fomentan el conocimiento del pasado. Según esta autora, este giro hacia el pasado puede ser explicado porque en una sociedad globalizada el otro étnico, como valor comercial exportable, ha perdido su singularidad debido, sobre todo, al crecimiento del turismo de masas y al carácter multicultural de las sociedades globalizadas. De todos modos, el supuesto rigor histórico de la feria estaría supeditado a los imperativos mercantiles de la industria cultural corporativa. Desde su aparición, estas ferias han constituido un escenario especialmente idóneo donde exhibir la danza oriental.

El exotismo orientalista del *bellydance* americano, definido tanto en *nightclubs* y restaurantes étnicos como en las *Renaissance Fairs*, acoge, de acuerdo con Sunaina Maira (2008), tanto ideologías liberales (que suelen compartir posturas críticas con la política exterior americana y sus intervenciones militares) como justificaciones benevolentes de este imperialismo (máxime, atendiendo a la preocupación occidental por las “oprimidas” mujeres musulmanas, como manifiesta la vigencia del debate sobre el velo). Para esta autora la danza oriental en EEUU, más allá de exponer los sentimientos de las mujeres americanas ante lo Oriental, refleja las preocupaciones en torno al individualismo, al materialismo y a los restrictivos ideales de la imagen corporal de su propia cultura. La propagación de esta práctica en EEUU, como ya se ha señalado, coincidió con el avance de la crítica feminista que hacia finales de la década de los sesenta impulsaba la emancipación sexual y la autodeterminación de las mujeres¹². El generalizado éxito de la danza oriental entre mujeres americanas radicó, en gran medida, en los estándares corporales que promueven sus practicantes, ya que, apelando al ideal árabe tradicional de belleza femenina se ensalzan las caderas anchas y

¹² Barbara Sellers-Young aporta un claro ejemplo de esta vinculación en un pasaje de su artículo, donde alude a una conocida bailarina americana de este periodo: “Gioseffi’s performances at meetings of the National Organization of Women and other groups inspired women across the United States to study belly dance... This national movement of women shared with the feminist and the belly dance community of San Francisco a deep desire to explore the potential of a woman’s body” (2005:288).

las curvas del cuerpo femenino, admiten cánones de belleza menos ilusorios que el modelo femenino de delgadez extrema impuesto por la cultura occidental. A este propósito, según observa Arlette Farge (1991), si bien en las sociedades democráticas contemporáneas podemos hablar de la inclusión de las mujeres en la vida pública y política, y de la ruptura con el reparto binario de los papeles sexuales, el modelo andrógino de representación corporal con el que se han intentado neutralizar las diferencias entre los sexos se ha establecido como un estereotipo opresivo. De acuerdo con Farge, esta categoría de “lo neutro” debería estimarse provisional y operatoria, puesto que, a pesar de haber sido considerada una alternativa útil para las mujeres, en tanto que es interpretada como “lo universal”, ha implicado la pérdida de identidad sexual por parte de las mujeres. De ahí que, según Wendy Buonaventura (1998[1989]), la danza del vientre practicada en EEUU hacia finales de la década de los sesenta se convirtiera en un instrumento del empoderamiento¹³ femenino, ya que permitiría cuestionar los valores morales puritanos a través de la representación de un cuerpo sexuado, y también fuera elogiada por su idoneidad para atraer sexualmente gracias a su implícita feminidad. Esta facultad para fomentar la autoexpresión y la afirmación de la imagen corporal femenina cargaría el cuerpo de la bailarina oriental de significados espirituales. Aun así, se mantuvieron los cánones estéticos propios del cabaret, pues, como señala Buonaventura, “Yet part of cabaret’s appeal to Western women as a profession is other than financial and has to do with making a public statement about their sexuality and their identity as women” (1998[1989]:156). Por último, otro factor que estimuló su crecimiento fue el económico, ya que el sector estaba liderado por mujeres profesionales e independientes¹⁴ que alternaban la enseñanza de la danza del

¹³ Este término sociológico (del inglés *empowerment*), así como el verbo empoderar aparecen en el avance de la vigésima tercera edición del DRAE.

¹⁴ En general, las compañías o los grupos de danza son poco comunes y suelen estar dirigidos por una bailarina-empresaria. Hasta muy recientemente en los países occidentales la danza oriental no siempre ha

vientre con representaciones en restaurantes y clubes étnicos, o ferias medievales. A diferencia de las *showgirls* (coristas contratadas), la *bellydancer* americana encarnaba la iniciativa individual, el espíritu emprendedor del sueño americano sin tener que renunciar por ello a su feminidad. Su independencia económica y profesional superaba a la modélica ama de casa o a las profesiones subalternas femeninas acercándose, en cierta manera, a la conquista de la agenda feminista de empleo reclamada durante las décadas de los años sesenta y setenta. La reapropiación del cuerpo sexual femenino y el liderazgo empresarial explican que la figura de la *bellydancer* haya llegado a convertirse en un símbolo de la cultura popular californiana.

4.1.1.- *Belly dance* y sus mitos fundacionales: Diosas, sacerdotisas y bailarinas “sagradas” de la era de *Aquarius*. Redefiniendo la danza de los siete velos.

La reinterpretación que propone el *bellydance* americano de la década de los años sesenta y setenta se caracteriza por explotar, conjuntamente, el erotismo y la espiritualidad, dos rasgos que definían entonces a esta danza. Con respecto a su dimensión espiritual, la de la danza oriental pasó a ser concebida de manera similar a la de otras disciplinas orientales, como el yoga, el tai chi o el chi kung, que ofrecían una experiencia que aunaba cuerpo-mente-espíritu y que consideraban la zona pélvica como centro energético del cuerpo (Dox, 2005). Donnalee Dox ha diferenciado cuatro variantes de este subestilo espiritualista que conectan la danza oriental con diosas atávicas (*goddess dancing*), sus sacerdotisas (*priestess dancing*), el parto (*birth*

sido una práctica económica legal, en gran parte, debido a la falta de regulación y al tipo de contrataciones generalizadas en restaurantes y clubes. Con anterioridad a su difusión internacional en la década de los noventa, las clases y cursos de danza oriental solían tener lugar en espacios habilitados para ello en las casas particulares de las profesoras, de acuerdo con el carácter selecto que se suponía practicarla. En la actualidad, su inmersión en la industria cultural corporativa ha contribuido a reglamentarla (certificaciones, contratos, etc.).

dancing) y la meditación (*dance meditation*), respectivamente. Aun así, todas ellas se solapan, al intentar legitimarse con un mismo discurso que, basado en los supuestos orígenes remotos de la danza oriental, entiende su práctica actual como un legado de los rituales de fertilidad practicados en las sociedades agrarias de la Antigüedad. Por tanto, depende de las preferencias personales de cada bailarina en particular ponderar una u otra variante. La construcción de este discurso coincidió en el tiempo con la resignificación de la emblemática figura de la “diosa” como icono del empoderamiento femenino, tanto en el feminismo como en la terapia jungiana, lo que Dox denomina “the gyno-centric spirituality associated with belly dance legitimacy” (2005:307). Esta vertiente espiritualista severía refrendada por las teorías sobre la existencia de antiguos matriarcados y cultos a la gran diosa-madre, anteriores a la institucionalización de las religiones monoteístas en Próximo Oriente, que por entonces sostenían antropólogas y arqueólogas feministas¹⁵. Su influencia en la danza oriental quedaría reflejada en la obra de Daniela Gioseffi (1980), *Earth dancing: Mother Nature’s Oldest Rite*, muy popular en el ámbito anglosajón. Para elaborar su tesis sobre los orígenes de la danza oriental, Gioseffi incardinó las teorías de estas investigadoras feministas, las de las bailarinas interpretativas de principios de siglo XX que exploraban la feminidad a través de la danza (en especial las de Isadora Duncan) y la definición de erotismo, entendido como un estado psico-físico vinculado a la experiencia creativa, elaborada por Audre Lorde en los años setenta (Sellers-Young, 2005). Paralelamente, la extendida asociación de la danza oriental con prácticas de preparación al parto y de parto natural en el imaginario occidental se basaría, según Carolina Varga Dinicu ‘Morocco’ (1964, 2005), en el

¹⁵ Si bien en la actualidad sus ideas están siendo cuestionadas también desde el feminismo, desde la década de los sesenta y setenta investigadoras feministas como Pía Laviosa-Zambioti (1965) o Marija Gimbutas (1991) han difundido sus hipótesis en torno a la existencia de una religiosidad agraria basada en el culto y la representación de la figura de la diosa-madre en los pueblos de la Antigüedad. La profusión en el arte neolítico de figuras femeninas y de representaciones de danzas circulares (practicadas, generalmente, por mujeres con el posible fin de propiciar la fertilidad de la tierra) les sirvieron para ilustrar sus teorías sobre la posible asociación entre la veneración a la fecundidad femenina y a la de la tierra.

empleo de algunos movimientos pélvicos que estimulan la contracción-relajación muscular durante el alumbramiento. La difusión de estas ideas coincidió con la tendencia a fomentar la exploración del embarazo y los nacimientos no hospitalarios, promovida por colectivos de matronas desde los años sesenta. Por otra parte, la danza oriental sería también utilizada para cuestionar los tabúes culturales occidentales en torno al cuerpo de la mujer embarazada; de ahí que algunas bailarinas, como Delilah de Seattle, comenzaran a mostrar el vientre gestante en sus danzas¹⁶.

A continuación indicaremos las diversas fuentes utilizadas por Varga Dinicu para ratificar la asociación de la danza oriental con ceremonias de parto bailadas, ya que sus ideas, al igual que las de Gioseffi, han sido incesantemente reproducidas por la comunidad internacional de practicantes –si bien, ninguna de estas dos autoras es especialmente conocida fuera de su país. En primer lugar, Varga Dinicu cita en sus artículos de forma recurrente un pasaje del libro de Armen Ohanian (1923)¹⁷, *The Dancer of Shamahka*, al que ya, anteriormente, había aludido la investigadora de la danza Russell Merriwether Hugues, ‘La Meri’, en su artículo «Learning the *Danse du Ventre*» de 1961:

Thus in Cairo one evening I saw, with sick incredulous eyes, one of our most sacred dances degraded into a bestiality horrible and revolting. It is our poem of the mystery and pain of motherhood; which all true Asiatic men watch with reverence and humility, in the faraway corners of Asia, where the destructive breath of the Occident has not yet penetrated. In this olden Asia, which has kept the dance in its primitive purity, it represents maternity, the mysterious conception of life, the suffering and the joy with which a new soul is brought into the world....But the spirit of the Occident has touched this holy dance and it became the horrible danse du ventre, the ‘hoochie-koochie’. To me, a nauseating revelation of unsuspected depths of human bestiality, to others it was—

¹⁶ La iniciativa de Delilah de Seattle de aparecer mostrando su vientre gestante en una filmación, “Dance to the Great Mother” (véase sitio URL <http://www.youtube.com/watch?v=0mO4-fU7FfM>, consultado el 10-11-2014), ha inspirado numerosas iniciativas similares desde entonces.

¹⁷ Ante la imposibilidad de acceder al libro de Ohanian (1923), fuera de edición en la actualidad, hemos recurrido excepcionalmente a la doble cita. Esta obra fue consultado por Varga Dinicu en la British Library para sus artículos «“Belly Dancing” and Childbirth» (1964) y «Roots» (2005) de los que hemos extraído el relato que figura en el texto.

amusing. I heard the lean Europeans chuckling. I saw lascivious smiles upon even the lips of Asiatics, and I fled (Ohanian citada en Varga Dinicu, 1964:1).

Como podemos observar, el punto de vista de Ohanian omite la existencia de danzas cortesanas o de bailes populares de cortejo en su tradición, que también se distinguen por el empleo de movimientos pélvicos y abdominales. En su artículo «Roots», si bien Varga Dinicu (2005) cuestiona la veracidad del relato biográfico de Ohanian, acepta sin contrastar el argumento que define la *danse du ventre* como una danza sagrada que exalta la maternidad y la utiliza para validar su hipótesis. Por otra parte, la segunda fuente utilizada por esta autora sería una serie de entrevistas personales que mantuvo en 1961 con una bailarina profesional de Bahrein, Farab Firdoz. En ellas Firdoz le refirió la pervivencia de este tipo de danzas que se caracterizaban por el empleo de determinados pasos asociados con la gestación y el parto, aprendidos por las mujeres desde niñas, durante los años cincuenta en las partes menos occidentalizadas de su país. En este texto, Varga Dinicu identifica los movimientos descritos por Firdoz en la danza oriental contemporánea, por ejemplo el *belly roll*, el *belly flutter*¹⁸ y otros no especificados, que suelen ser incluidos en los repertorios de suelo. Por último, el tercer argumento utilizado por esta autora está basado en su propia experiencia, en un viaje que realizó a Marruecos en 1967 para asistir, precisamente, a una de estas ceremonias. En una ubicación imprecisa¹⁹ y con cierto halo aventurero, Varga Dinicu describe detalladamente las jornadas que pasó en una carpa bereber en la que presencié un parto bailado. Pese a estar muy extendidas, sus

¹⁸ *Belly Roll* y *Belly Flutter* son los nombres acuñados por Serena Wilson (1973) para describir dos de los movimientos pélvico-abdominales utilizados en la danza del vientre, si bien son también comunes a otras disciplinas como el yoga. En la actualidad, el término *Belly Roll* ha caído en desuso y es más conocido como ‘movimiento del camello’ siguiendo la nomenclatura establecida por Jamila Salimpour (hoy, la más extendida entre practicantes foráneas).

¹⁹ De acuerdo con el artículo de Varga (2005), la ceremonia de parto bailado tuvo lugar en un remoto e indeterminado lugar entre Tinsint y Tintasart (el cual no hemos conseguido ubicar), que probablemente se corresponda con algún lugar del Sahara Occidental pues, según transcribe en su texto, las participantes hablaban español.

tesis han sido recientemente cuestionadas por parte de algunos autores (Karayanni, 1999; Dox, 2005; Jai-Morincome, 2005), por su vaguedad, falta de rigor y por adolecer de una metodología antropológica.

Igualmente vinculadas a la dimensión espiritual, durante este periodo en EEUU era también frecuente la promoción de la danza del vientre como una actividad lúdica que en la privacidad doméstica permitía a los matrimonios de clase media acceder a la fantasía erótica del harén²⁰. Algunas bailarinas elogiaron el componente sexual de la danza durante la Antigüedad, destacado su función no solo en los rituales de fertilidad, sino también en la educación sexual. De esta manera, bailarinas como Serena Wilson (1933-2007) perseguían sellar la supuesta fisura entre religión y sexualidad generada por los monoteísmos. En su libro *The Serena technique of bellydancing*, Wilson (1973) defiende que el disfrute sexual asociado a la danza oriental, más allá de estimular sexualmente a los hombres, consiste en una experiencia individual de cada mujer con su propia sensualidad. Si bien sus ideas se aproximaban a los discursos feministas coetáneos (Betty Friedan, Helen Gurley Brown, etc.), su noción de lo femenino era bastante conservadora y mostraba claras referencias a los estereotipos de género representados en las películas de Hollywood. Su técnica incluía un repertorio de pasos que, más bien, constituían una reproducción ritualizada del tópico de glamour y de sensualidad que representa la figura de la cortesana encarnada por la bailarina oriental. De ahí que Barbara Sellers-Young (2010) haya relacionado el método de Wilson con la teoría de la performatividad de Judith Butler, en cuanto que reitera y contribuye a fijar los modelos sexuales socialmente establecidos. No obstante, podría decirse que su propuesta, así como la de la mayoría de bailarinas de este periodo, avanza el patrón de

²⁰ Ejemplos de esta tendencia son el álbum de Sonny Lester y su orquesta producido en 1968, *Little Egypt Presents: How To Belly Dance For Your Husband*, y el de la bailarina turca Özel Türkbay afincada en Nueva York, *Bellydance with Özel Türkbay: How to Make your Husband a Sultan*, en 1969, ambos dirigidos al público occidental.

representación corporal que dominará a partir de la década de los noventa al fundir las arquetípicas figuras de la cortesana y la madre. Por otra parte, siendo alumna de Ruth St. Denis, esta bailarina exploró el potencial de la danza del vientre como género escénico de acuerdo con los postulados de la danza interpretativa, desarrollando un estilo personal (Sellers-Young, 2010)²¹. Su propuesta se basaba en la adaptación del vocabulario cinético de esta danza a una narrativa coreográfica; para ello, incidía en la expresión emocional por lo que en sus coreografías solía incluir, intencionadamente, el sentido del humor característico de las danzas autóctonas: “if the dance is only *sexy*, then it stops being belly dancing and becomes stripping or exotic dancing, and certainly bears no relation to my technique” (Wilson, 1973:9). A pesar de sus esfuerzos por ser admitida en el ámbito de la danza moderna²², Wilson nunca obtuvo el reconocimiento de la crítica y su carrera se vio reducida a los circuitos característicos de la danza oriental americana (restaurantes y clubes étnicos). La causa quizás, como indica Sellers-Young, fue que:

Serena identifies herself with the freedom of the female body ascribed to by Duncan and St. Denis, but does not conceive of herself as an abstraction (as St. Denis did). Instead, Serena’s aim is to revise an interpretation of the feminine for women who have just discovered the freedom of the birth control pill (mar. 2010:5).

La imbricación de elementos eróticos y espirituales encontró su máxima expresión en la danza de los siete velos y en sus sucesivas redefiniciones. Si durante el periodo denominado *Salomania* (1905-1914) esta danza, popularizada en los circuitos

²¹ Entre sus composiciones coreográficas fue bastante celebrada la llamada “*Kooch Dance*” en la que Serena, acompañada por una melodía musical característica de los *carnival shows* de Coney Island, aparece sobre un pedestal representando una bailarina-estatua que cobra vida como bailarina folclórica al son de los crótalos (véase el sitio URL http://www.youtube.com/watch?v=EUi91Yv_rQk, consultado el 10-11-2014).

²² “New York critics tended to ignore ethnic dance concerts unless they were part of city wide festivals such as the Riverside Dance Festival. Serena Wilson’s choreography was particularly problematic for reviewers as her choreography did not fit into the ethnic slot, nor was it a readable extension of Ruth St. Denis’ metaphysical images...Belly dance’s historical position as popular culture had over identified the vocabulary with the carnie, the burlesque and the cabaret stage” (Sellers-Young, feb. 2010:3).

de vodevil, llegó a ser asociada al *striptease*, a principios de la década de los setenta resurgió con fuerza en el marco del *belly dance* americano incorporando los discursos espirituales que estaban en boga. En las nuevas versiones, sin abandonar completamente la evocación popular de un *striptease* exótico, se comenzó a indagar sobre los orígenes históricos y, supuestamente, sagrados y rituales de la danza de Salomé. A partir de este momento, esta creencia que sería divulgada a través de las revistas especializadas que comenzaban a publicarse en EEUU contribuyó a fomentar la percepción del potencial transformador de la danza oriental. Este proceso de mistificación de la danza oriental cobró fuerza hacia mediados de los años ochenta, cuando la danza de los siete velos fue redefinida en el contexto de las llamadas espiritualidades de la nueva era en Occidente y se abandonó cualquier referencia al *striptease* (Deagon, 2005). Autoras como Barbara Walker (1983; 1988), muy populares entre seguidores de estas corrientes espiritualistas, se dedicaron a explorar los mitos femeninos de la Antigüedad. Así, en las obras de Walker se afirma la existencia de vínculos entre la danza de los siete velos y los siete chacras, los mitos de la sumeria Innana²³, la babilónica Ishtar o la diosa india Maya, las siete puertas del inframundo y los siete colores del arcoíris. En gran medida, todas estas asociaciones han sido aceptadas por las practicantes foráneas de la danza oriental que han convertido la danza de los siete velos en un tópico de foros, representaciones teatrales, talleres y retiros. Como argumenta Andrea Deagon (2005), durante los últimos veinte años estas interpretaciones persisten en recurrir a la alteridad como agente de

²³ En la antigua cultura sumeria Innana encarna a la mujer insumisa, además de ejemplificar el miedo y la atracción que este arquetipo de mujer representa. Los antiguos cultos a esta diosa, cuidadora y enlace entre los límites y las fronteras sociales, se caracterizaban por ser teatralizaciones en las que los participantes invertían los roles de género. Contrariamente, en su adopción por los movimientos espiritualistas de la nueva era, Innana es concebida como modelo de realización femenina y no de comportamientos socialmente inapropiados (Deagon, 2005:270). Asimismo, como observa Dox (2005), en la búsqueda y reconocimiento de la diosa interior de cada mujer a través de la danza oriental han quedado excluidos los arquetipos de diosas violentas y sanguinarias como Anat, Kali o Atenea que, frente a las más populares Innana, Isis o Afrodita, raramente son representadas.

transformación, al igual que ocurrió en el siglo XIX, si bien, ahora, en forma de pasado histórico incontestable:

the woman's expressive voice is still located in a place specifically Other: not only the orient, but the orient of the all-encompassing, distant past. Similarly, the new narrative highlights ideas of personal, yet universal, motions of self-discovery and self-expression, which perpetuate essentialist ideas of woman as natural, timeless, and embodying (Deagon, 2005:272).

En suma, las diferentes construcciones místicas de la danza oriental que hemos analizado en este apartado se caracterizan por reunir símbolos y mitologías de culturas tan diversas como la minoica, la mesopotámica, la egipcia o la india, y establecen un sistema de símbolos construido con imágenes de un antiguo Oriente imaginario. Esta fantasía ofrecería un lugar de resistencia desde el que, si bien superficialmente, se cuestionan la cultura occidental, el patriarcado, las jerarquías sociales, los roles de género y el racionalismo, coincidiendo con la popularización de tendencias afines al neopaganismo desde la década de los sesenta hasta la hoy en día (Maira, 2008). Si, como Mircea Eliade, consideramos que el pensamiento mítico constitutivo del ser humano se puede entender el actual éxito alcanzado por todas estas versiones espirituales de la danza oriental. Según Eliade (1985[1957]:172-176), la desacralización de la existencia ha derivado en la producción de mitologías privadas y en la adopción de conductas míticas por parte de individuos arreligiosos, que aparecen camufladas en espectáculos, libros, cine, etc., y que continúan proporcionando modelos de conducta humana, pese a no alcanzar el régimen ontológico de los mitos arcaicos. Análogamente, Theodor Adorno (1964) destacaba el papel de la publicidad y de las industrias del entretenimiento en la generación de modelos y en la transmisión de valores con los que sistematizar la existencia. Así, a lo largo del siglo XX “los medios de masas han adobado una mitología sustitutiva que nadie confronta con los hechos de un pasado en

modo alguno lejano; las estrellas de cine, las canciones de éxito, las letras y los títulos de éstas dispensan un brillo parejamente calculado” (Adorno, 1964: 158).

Pese a la evidente aceptación popular de todas estas interpretaciones de la danza oriental, en la actualidad la crítica de los círculos académicos y de algunas practicantes insiste en considerarlas apropiaciones culturales y les reprocha: su enfoque romántico y orientalista, adolecer de rigor cultural e histórico, y desatender los aspectos técnicos de la danza en pro de la autoexpresión y el autoconocimiento individual. Respecto a la falta de rigurosidad, Arnd Wesemann (1998) argumenta que, a diferencia de los extendidos discursos populares que vinculan la danza oriental con rituales arcaicos del Egipto faraónico o del mundo grecoromano, el poder de seducción de las bailarinas ya habría sido estigmatizado con anterioridad a la consolidación de las religiones monoteístas²⁴. Otra objeción es su tendencia al escapismo y el esencialismo de su discurso sobre la feminidad. Como indica Dox (2005), plantear un retorno a lo “natural” perdido en el mundo industrializado –que, además, es entendido como “universal”– supone insistir en la perspectiva de la diferencia entre los sexos y, por tanto, su reprobación de la represión patriarcal estaría fundada en patrones occidentales. Según esta autora, si bien estas creencias han permitido reflexionar sobre la función de las mujeres en la cultura occidental contemporánea, presuponer que la danza oriental deriva de antiguos rituales que celebraban la fertilidad femenina es cuestionable. Al no existir referencias documentales, su recreación (como la de cualquier otra danza histórica) consiste, más bien, en una aproximación hipotética. De igual manera, entendemos que el carácter ginocéntrico de estas teorías podría ser rebatido puesto que estos alegatos populares prescinden también de estudios e interpretaciones anteriores que, como el de James G.

²⁴ De acuerdo con las descripciones de Wesemann (1998), durante el reinado del faraón egipcio Ptolomeo IV ‘Filopator’ (221-203 a.C.) se prohibió la danza a las mujeres considerando el peligro que suponía la fascinación que esta ejercía.

Frazer (1944[1890]), describían la participación masculina en la dramatización de las relaciones sexuales, así como la extendida práctica de la prostitución sagrada en estos rituales.

4.1.2.- De las exposiciones mundiales a las ferias medievales: la danza tribal, un nuevo estilo americano

En este apartado examinaremos el desarrollo de una nueva forma de danza oriental en EEUU, la llamada danza tribal, que en la actualidad está teniendo gran aceptación entre las practicantes foráneas llegando, incluso, a superar al estilo de cabaret. Para ello, comenzaremos analizando la propuesta escénica de la bailarina americana Jamila Salimpour (nacida en 1926), reconocida como la creadora de este subestilo. En la primera participación de Salimpour, junto con su grupo de danza “Bal Anat”, formado tanto por mujeres como por hombres, en la *Nothern California Renaissance Pleasure Fair* de 1967 se establecieron las pautas de lo que hoy se conoce como danza tribal americana. Con la intención de alejarse de los estereotipos del cabaret, esta bailarina se inspiró en los reportajes aparecidos en el *National Geographic* y en las películas de Hollywood, para componer una danza grupal que recoge movimientos y elementos de vestuario de diferentes tradiciones de tribus del POM, Asia Central y la India. La influencia de esta bailarina no se limita a sus innovaciones estilísticas, ya que como profesora generó gran parte del vocabulario de pasos y movimientos utilizados en la danza oriental contemporánea. Pese a ser tildado de artificioso, el estilo tribal ha contribuido a que la exploración de la sexualidad individual a través de la danza oriental dejara de ser una cuestión exclusivamente femenina. La inclusión de bailarines en la compañía permitió descubrir nuevos modos

de expresar la sexualidad y de redefinir las identidades de género a través de la danza oriental, si bien la propuesta de Salimpour continuó ahondando en la imagen de Oriente como un lugar de exótica sensualidad (Sellers-Young, 2005). Un antiguo miembro de su compañía, John Compton, director de “Hahbi’Ru” hasta 2012 y que ha llegado a convertirse en un referente en el despegue de la danza oriental masculina en EEUU, reveló la existencia, reiteradamente negada, de bailarines al definirse como un *khawal* moderno. No obstante, la reafirmación sexual mediante la danza oriental ha quedado reducida a las identidades femenina y gay masculina por lo que continúa reproduciendo una danza femenina sujeta a los patrones androcéntricos de la que, como señala McDonald (2012), son excluidos tanto varones heterosexuales como lesbianas e identidades *trans*. Por tanto, coincidimos con Sellers-Young en afirmar que las vigentes reinterpretaciones del estilo tribal se limitan a afianzar los actuales parámetros occidentales respecto a la sexualidad y al género: “Regardless the images that initiated the development of American tribal, the subjective experience of the male and female dancer’s sensuality and related empowerment are twentieth and twenty first century” (Sellers-Young 2005:296). La hipótesis de esta autora ejemplificaría los argumentos de Edward Said en cuanto a la construcción de un indeterminado e impreciso Oriente de acuerdo con los estandarizados modelos eurocéntricos. Si bien, como desarrollaremos más adelante, creemos que, más allá de reflejar la sumisión de la danza oriental contemporánea a los modelos occidentales de representación corporal, muestra la progresiva pérdida de su potencial para subvertir los patrones normativos.

La danza tribal acabo de definirse en 1987 gracias al impulso de Carolina Nericcio (alumna de Jamila Salimpour). Con su compañía “Fat Chance Belly Dance”²⁵,

²⁵ El nombre de la compañía “Fat Chance Belly Dance” constituye un juego de palabras con el que se pretende desafiar el voyeurismo masculino asociado a la danza oriental; la expresión coloquial inglesa *fat chance* (que puede traducirse como ‘ni pensarlo’, ‘ni lo sueñes’) es utilizada para cuestionar la fantasía masculina de la disponibilidad sexual atribuida a las bailarinas del vientre (Sellers-Young, 2005).

de nuevo exclusivamente femenina, desarrolló su particular visión de la danza oriental inspirándose en los diversos folclores de la diáspora gitana representados en los filmes del director Toni Gatlif²⁶, en las ideas de la escritora y bailarina oriental Daniella Gioseffi (1980) y por las teorías de la arqueóloga Marija Gimbutas (1991). Asimismo, Nericcio estableció la denominación y registró la marca “American Tribal Style” (ATS®), creando una identidad corporativa con una clara orientación comercial, lo que significó no solo la consolidación de este estilo, sino también la introducción de técnicas de mercado en la danza oriental²⁷: La página web de la compañía, por ejemplo, permitiría la distribución internacional de material audiovisual, clases, festivales, representaciones de la compañía, vestuario, accesorios y libros. Aunque el ATS supone una ruptura respecto al estilo de cabaret americano, conserva el carácter femenino, el vocabulario corporal, el perfil de sus practicantes (que continúan siendo, preferentemente, mujeres occidentales con esquemas corporales diversos y sin ningún vínculo con comunidades de Próximo Oriente) y su proyección transnacional. Por contra, el estilo tribal americano se caracteriza por su parquedad gestual y por incorporar música que no está necesariamente conectada con la oriental, siendo muy populares entre sus seguidoras las nuevas propuestas de fusión con músicas étnicas (*World Music*). Sus bailarinas dan prioridad a la precisión y la uniformidad técnica sobre los aspectos expresivos por lo que se limitan a mostrar una sonrisa contenida.

Las bailarinas de este estilo son fácilmente identificables por presentar una imagen corporal alternativa que, vinculada a las tendencias neoprimitivistas contemporáneas, promueve una identidad grupal afín a la idea de tribu urbana,

²⁶ Entre la filmografía de Toni Gatlif, las películas *Latcho drom* (1993) y *Gatcho dilo* (1997), centradas en el éxodo gitano, han llegado a convertirse en cintas de culto entre practicantes de danza oriental, así como de flamenco y danzas indias; estilos, todos ellos, incluidos en el ATS.

²⁷ La identidad que confiere la marca ha inspirado a numerosas compañías en todo el mundo e, incluso, a bailarinas no vinculadas al estilo tribal (HilalDance® de Suraya Hilal en Londres o el Metodo Sarabi® de Devorah Korek en Barcelona, por citar algunos ejemplos) para promover sus escuelas y métodos particulares.

sometiendo la expresión individual al sentimiento de comunidad-hermandad. Alejadas del brillo y las lentejuelas característicos de la danza oriental moderna, se caracterizan también por lucir elaborados tatuajes de estilo tribal (polinesios, maoríes, japoneses, etc.). Su ecléctico vestuario, originalmente diseñado por Masha Archer (también, alumna de Salimpour), reúne rasgos de la moda neohíppie, de la parafernalia *New Age* y de la cultura gitana, incorpora accesorios muy dispares (no solo de tribus del Norte de África, Asia Central y la India, sino también de los indios americanos) y, en la actualidad, se ha convertido en un estereotipado uniforme que define a sus practicantes en todo el mundo (Harper, 2007). Desde los noventa, la danza tribal ha logrado consolidarse en la escena de la danza oriental contemporánea en EEUU y en numerosos países occidentales, ya que se adapta mejor a los patrones estéticos y a las tendencias musicales actuales. Sin embargo, este híbrido subestilo no ha tenido ninguna repercusión en Próximo Oriente, pues aunque comparte vocabulario cinético con la danza oriental autóctona se aleja demasiado en su adaptación estética e interpretativa.

En definitiva, las diferentes versiones de la danza oriental contemporánea surgidas en la costa oeste EEUU estudiadas en este apartado han permitido desvincularla de su asociación con el *striptease*, resignificándola como una estrategia en el proceso de reapropiación del cuerpo femenino, ya que, como defienden algunos autores (Shay & Sellers-Young, 2005; Deagon, 2010), en este periodo todas ellas se han convertido, fundamentalmente, en formas de renegociar la sensualidad corporal en la cultura material americana. Tanto en la danza espiritual como en la tribal, el cuerpo semidesnudo de la bailarina al mismo tiempo que adquiere la condición de fetiche, de signo del deseo, representa el dominio del universo simbólico mediante la seducción. Esta percepción puede ser explicada si, como plantea Jean Baudrillard (1989), aceptamos que la representación de la feminidad puede ejercer la estrategia del desafío

revirtiendo la condición de la mujer, como mero objeto de deseo, mediante la seducción. En este sentido este autor considera que, tras la liberación del sexo, la superproducción de signos del deseo y del goce sexual ha comportado la abolición de las restricciones y la pérdida de cualquier principio referencial, pues el deseo se sostiene en la carencia, en lo prohibido; una circunstancia que habría favorecido la resignificación de la representación de lo sexual. De ahí que la reinterpretación americana de la danza del vientre, como una herramienta válida para la expresión de la sexualidad y del empoderamiento femeninos, consiguiera afianzarse coincidiendo con la revolución sexual de este periodo. Por lo tanto, como indica Andrea Deagon, si bien el patriarcado reifica la sexualidad femenina como producto de consumo, en este momento: "going to belly dance class was, for some, a subversive act" (1999:3).

4.2.- Sobre la arabización de la danza oriental en territorios islámicos y su integración en la industria turística

A medida que se extendía la práctica de la danza oriental en EEUU crecía el interés por los estilos del cabaret desarrollados por las bailarinas de Próximo Oriente, especialmente por los estilos egipcio, libanés y turco²⁸, que se convirtieron en sus referentes. Más allá de ligeras variaciones estilísticas, estos tres estilos se diferencian, sobre todo, por la categorización étnica de sus practicantes y por el valor nacional

²⁸ Las diferencias entre los distintos estilos de cabaret egipcio, libanés, turco y americano pueden ser imperceptibles para un desconocedor de esta danza, aunque para sus practicantes son fácilmente distinguibles tanto en sus aspectos expresivos como estéticos. Por una parte, en los tres primeros casos la selección musical suele caracterizarse por el empleo de ritmos autóctonos, mientras que en el americano se utilizan, preferentemente, poturrís musicales. En general, la danza oriental egipcia es reconocida por su elegancia y sutileza, y por emplear movimientos más contenidos, así como por el hecho de que sus bailarinas suelen ir generalmente descalzas (a diferencia de las de los otros estilos en los que es más común el uso de zapatos de tacón). La danza turca es más exuberante y provocativa, e incluye movimientos acrobáticos y en ella es más frecuente el uso de los crótalos (*zils*). En cuanto a la danza libanesa, entre el refinamiento de la egipcia y el dinamismo la turca, es considerada la más occidentalizada. Por último, el estilo de cabaret americano se distingue por apoyarse en el empleo de más accesorios y elementos de atrezzo, al objeto de conseguir mayor espectacularidad.

atribuido a la danza oriental. Así, mientras el *raqs sharki* (sea egipcio o libanés) es reconocido como una danza propiamente árabe, la *oryantal dansi* turca no es considerada tanto un estilo autóctono como una influencia árabe²⁹. A lo largo de esta sección examinaremos la progresiva arabización de la danza oriental moderna en Próximo Oriente, un fenómeno que consideramos está vinculado a tres factores: en primer lugar, al liderazgo de las industrias culturales egipcias en la zona, al igual que ocurría en la etapa anterior; en segundo lugar, a la tipificación del *raqs sharki* egipcio entre las décadas de los sesenta y setenta; y, por último, a su popularización gracias al desarrollo de la industria turística. A pesar de su creciente popularidad en países islámicos, la danza oriental ha seguido careciendo de apoyo institucional y estando infravalorada respecto a las danzas académicas occidentales y folclóricas, ya que a la tradicional *choreophobia* durante las fases de construcción nacional se sumó el prejuicio moderno de reconocer como expresión artística una expresión erotizada.

Para explicar este proceso de arabización es necesario considerar los procesos de profesionalización de las danzas autóctonas desarrollados en diversas excolonias³⁰. A pesar del rechazo institucional ante la danza profesional en países islámicos queremos destacar dos proyectos que, alejados del estilo de cabaret, han intentado dignificar las idiosincrasias de la danza autóctona en Egipto y Líbano, respectivamente, llegando a conseguir el apoyo gubernamental. Por una parte, Mahmud Reda al frente de su compañía *Reda Troupe*, fundada en 1959, desarrolló una exhaustiva labor de investigación y de estilización teatral de las danzas tradicionales, tanto del folclore rural (*felahi*) como del urbano (*beledi*). Para Farida Fahmy (1987), primera bailarina de la

²⁹ Igualmente, la danza oriental en Irán (*raghse sharqi*), si bien estuvo bastante extendida en los escenarios de cabaret en Teherán con anterioridad a la revolución islámica de 1979, suele ser considerada una danza árabe.

³⁰ Entre las décadas de los cincuenta y ochenta, ciertas formas clásicas de danzas no occidentales (indias, china, balinesa, polinesias, camboyana, etc.), que también habían sido rechazadas o desplazadas por los hegemónicos estilos europeos durante el periodo colonial, fueron recuperadas y recobraron prestigio social, atendiendo a las aspiraciones nacionalistas y/o a los procesos de independencia en los diferentes países. Desde entonces, su estudio ha coexistido con el del folclore oficial.

compañía en sus inicios, su proyecto ha sido crucial para el reconocimiento de los estilos folclóricos egipcios y para el desarrollo de su forma escénica. Aun así, como señala Anthony Shay, sus repertorios y estilo estarían ideológicamente cargados, ya que, en su afán por dotar de un formato teatral a la danza egipcia, Reda concibió un renovado y contemporáneo “patrimonio egipcio” para representar al nuevo estado independiente de Egipto. Por tanto, según señala Shay: “he created a new dance tradition, one in which the inherent sexuality in traditional Egyptian dance became de-emphasized” (2005:76). De acuerdo con Adham Hafez (2006), en la actualidad –no así, en el pasado– el uso de la pelvis y de movimientos espinales en danza es considerado femenino y se asocia a la danza oriental. Además, si son realizados por hombres son interpretados como un gesto afeminado, si bien son admitidos en las parodias de feminidad representadas en círculos privados³¹. En cualquier caso, desde su aparición la propuesta escénica de Reda ha llegado a convertirse en un referente para numerosos grupos folclóricos egipcios y de otros países árabes, así como para muchas bailarinas foráneas de danza oriental, en cuyos espectáculos prevalece la intención didáctica de mostrar al público occidental el patrimonio cultural egipcio y/o, por extensión, árabe.

Un proyecto muy diferentemente fue la creación de la compañía de danza-teatro *Caracalla Dance Theatre* en Beirut, fundada en 1968 por Abdul Halim Caracalla, que mezcla los principios de la danza occidental, tanto clásica como contemporánea (sobre todo, de la escuela de Martha Graham), con los de las danzas árabes. Sus producciones suelen estar basadas en temas clásicos de la literatura o en epopeyas³², y destacan por su espectacularidad y despliegue técnico. En ellas, si bien son incluidos movimientos y pasos característicos de las danzas árabes tradicionales, se evita igualmente subrayar el

³¹ Estas representaciones privadas suelen tener lugar en el marco familiar y en contextos informales en los que se desarrolla la danza no profesional, la *solo improvised dance* de acuerdo con la terminología utilizada por Shay y Adra (2005).

³² Algunos ejemplos de los espectáculos creados por *Caracalla Dance Theatre* son *El sueño de una noche de verano* (1990), *Las Mil y una noches* (2001-2003) o su actual producción *Zayed and the Dream*.

componente sexual, es decir, los movimientos pélvicos y de tronco, en favor de la estilización escénica. En el proyecto de Caracalla, al igual que en el de Reda, las danzas cortesanías y profesionales autóctonas han sido reinterpretadas siguiendo las pautas marcadas por la danza académica occidental para su teatralización y, por tanto, eludiendo tanto su carácter carnavalesco original como el renovado estilo de cabaret.

Por otra parte, algunas danzas populares que desarrollaron su forma escénica en teatros no formales desde finales del XIX (como el jazz, el tango o el flamenco) han desplegado recientemente su forma escénica en los circuitos formales e, incluso, han alcanzado la mención de Patrimonio Intangible de la Humanidad por la UNESCO³³, lo que ha estimulado su reconocimiento social y académico. Al mismo tiempo, si establecemos una analogía entre la actual resignificación del tango –expresión, igualmente, sexualizada– es posible afirmar, como indican Leona Wood, (1980) y Morgan Jai-Morincome (2005), que los mismos discursos que elogian la danza oriental como práctica femenina constituyen un obstáculo para su posible reconocimiento como arte escénica, ya que, en general, se perpetúan los prejuicios decimonónicos sobre la danza. Por tanto, el confinamiento de la danza oriental al circuito de hoteles, restaurantes y clubes nocturnos pone de manifiesto su condición subalterna respecto a estos otros estilos de danza.

4.2.1.- El estilo egipcio de danza oriental en las décadas de los sesenta y setenta

De acuerdo con Nieuwkerk (1995), desde los años cincuenta hasta la actualidad, en El Cairo encontramos tres circuitos diferenciados en los que se han desarrollado las

³³ El tango (circunscrito a Argentina y Uruguay) en 2009 y el flamenco (a Andalucía, Murcia y Extremadura) en 2010 han sido inscritos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO, una calificación en la que son incluidos elementos del patrimonio cultural que requieren medidas urgentes de salvaguardia. Pese a su gran popularidad y a su difusión internacional, en la actualidad ninguna de estas dos danzas ha sido plenamente reconocida en el marco académico.

profesiones musicales. En primer lugar, podemos distinguir el circuito tradicional de bodas y *mawālīd* al que pertenecen la mayor parte de músicos, cantantes y bailarinas (los *awlād il kār*), más relacionados con la vida social egipcia, sobre todo, con momentos de diversión y regocijo. En segundo lugar, está el de los clubes nocturnos, donde es posible diferenciar entre los *kabarēh* de las clases populares (generalmente, asociados a la prostitución) y los *nadi al layl* o *ṣālat* (clubes nocturnos, independientes o situados en hoteles de cuatro o cinco estrellas) frecuentados por las clases acomodadas. Por último, el tercer circuito, que corresponde a las artes escénicas promovidas estatalmente (teatro, cine y televisión), fue vetado para la danza oriental, ya que dejó de estar permitida en teatros y televisión, a excepción de las escenas incluidas en películas antiguas. A pesar de las diferencias sociales que definen cada uno de estos tres circuitos, tanto por el tipo de intérpretes como de público, los géneros musicales que se interpretan suelen ser intercambiables, ya que no existe en la tradición musical árabe una clara frontera entre arte culto y popular (Nieuwkerk, 1995: 62). Concretamente, entre los años sesenta y setenta³⁴ destacaron nuevas tendencias musicales, según describe el musicólogo Frédéric Lagrange (1997), que darían expresión a un nuevo *ethos* árabe, secular, en el que cobrarían protagonismo el carácter informal de la vida urbana, la creciente importancia de la cultura juvenil y la nueva situación sociopolítica de la mujer³⁵. Esta etapa se caracterizó por la progresiva atracción de los jóvenes urbanos hacia los modelos occidentales, lo cual dotaría a la palabra *shab* ('joven' en árabe) de una aureola de idealismo, energía y amenaza frente a la tradición (Geertz, 2005 [1973]). Respecto a la evolución musical, Lagrange (1997) señala el triunfo de los estilos de música para baile dirigidos a los jóvenes y al proletariado urbano (conocidos como *aghāni shabābiyya* y *aghāni habīta*, respectivamente) que, junto con la canción

³⁴ En este momento El Cairo se consolidó como la meca musical del mundo árabe por lo que el dialecto egipcio ha pasado desde entonces a predominar en la canción popular árabe (Lagrange, 1997).

³⁵ En Egipto, el sufragio femenino fue aprobado en 1955.

protesta, comprometida políticamente, comportaron la decadencia de la “canción larga”³⁶. Por otra parte, el mismo autor califica a este periodo como la “segunda edad de oro” de las variedades egipcias, ya que la música de club logró definir una identidad musical árabe que se manifestaría en la profusión de instrumentos de percusión en las orquestas, el empleo de ritmos tradicionales y el abandono de los plagios de la música occidental (vals, tango, mambo, etc.), utilizados en las décadas precedentes.

En cuanto a la danza oriental en El Cairo, una nueva generación de bailarinas (entre las que despuntaron Nawja Fuad, Suheir Zaki y, algo después, Fifi Abdu) se encargó de mantener los estándares y repertorios establecidos por sus predecesoras, aunque introduciendo ligeras innovaciones estilísticas. Al igual que ocurría con la música de club a partir de la década de los sesenta, el estilo de estas bailarinas se caracterizó por la introducción de más elementos folclóricos en sus coreografías y en el vestuario que en la etapa anterior. Con ellas, el *raqs sharki* egipcio acabaría de consolidarse y llegaría a alcanzar una popularidad que superó a la obtenida en los años cuarenta y cincuenta, ya que propulsado por la entonces emergente industria turística llegó a trascender sus circuitos habituales (clubes nocturnos e industria cinematográfica). Según Nieuwkerk (1995), la consolidación del *raqs sharki* influyó en el paulatino declive del *raqs beledi* (forma tradicional de danza asociada a los animadores de bodas y *mawālīd*, caracterizada continuar más por generar un ambiente que por ofrecer un espectáculo), dado que durante este periodo se generalizó la contratación de artistas de cabaret para las celebraciones sociales no solo de las élites, sino también de las clases medias-bajas urbanas. En consecuencia, las familias del boulevard Mohamed Ali (*awlād il kār*) comenzaron a perder su monopolio en la

³⁶ De acuerdo con el estudio de Lagrange (1997), a principios de los años ochenta la música para baile evolucionó hacia un nuevo estilo, el *shaabi* (música pop árabe), con sus nuevos formatos musicales caracterizados por el uso de melodías simplificadas y ritmos de danza, que ha llegado a suplir entre los jóvenes árabes la música occidental.

industria musical, lo que también supuso un importante cambio en el modo de gestionar las contrataciones. Si hasta entonces se contrataba conjuntamente a los grupos de intérpretes profesionales, a partir de este momento bailarinas, músicos o cantantes pasaron a negociar individualmente sus contratos a través de agentes y representantes. Además, el sector tradicional de intérpretes profesionales se vio perjudicado por el creciente intrusismo de los llamados *dukhāla* o *khashānā*, individuos no profesionales atraídos por las ganancias que entonces reportaba trabajar en el sector musical³⁷.

Si bien la tipificación del *raqs sharki* egipcio, o *raqs masri* ('danza egipcia'), estuvo en gran medida determinada por la afirmación de la identidad nacional egipcia durante el proceso posrevolucionario, siguiendo sus orígenes se mantuvo como un estilo híbrido. Su carácter ecléctico e incatalogable ha suscitado reiteradamente debates sobre su autenticidad. Esta danza suele ser tildada de artificiosa de acuerdo con una teoría conservadora de la cultura que, como manifiesta McDonald (2012), distingue entre estilos auténticos y artificiales. Esta autora cuestiona esta diferenciación, al considerar que: "Authenticity also does not necessarily need to refer to a vision of a 'pure', uninfluenced past, but instead can be formulated to incorporate the blending of multiple cultural influences into a unified, authentic, and yet ultimately new product" (2012:35). En cualquier caso, si retomamos la noción de estilo de Adorno y Horkheimer (2003), podemos observar que la estandarización del *raqs sharki* egipcio ha funcionado como una estrategia de mercado para las industrias autóctonas, tanto del ocio nocturno como turística. En este sentido, la danza oriental egipcia contemporánea, al reiterar los modelos establecidos en las décadas anteriores, ejemplifica la mecánica de las industrias

³⁷ Entre las décadas de los sesenta y ochenta, las bailarinas no profesionales o intrusas solían ser mujeres de zonas rurales; sin embargo, en las últimas décadas han proliferado también mujeres de las exrepúblicas soviéticas que han entrado en el negocio de la danza oriental. Entre estas últimas, según describe Caitlin McDonald: "many of these women, who they essentially describe as claiming to be bellydancers without having any actual skill but rather using it as a guise for prostitution, would have no better economic opportunities in their home countries" (McDonald, 2012:107).

culturales en la que, como ya indicaran estos autores, “La necesidad permanente de nuevos efectos, que permanecen sin embargo ligados al viejo esquema, no hace más que aumentar; como regla adicional, la autoridad de lo tradicional, a la que cada efecto particular querría sustraerse” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189).

El estándar egipcio ofrecido en los *nadi al layl*, *ṣālat* y establecimientos turísticos se ha mantenido prácticamente inalterado hasta la actualidad, presentando ligeras variaciones que dependen, sobre todo, de la selección elegida por la bailarina. Los espectáculos de *raqs sharki* egipcio se acompañan generalmente con melodías árabes clásicas del estilo de variedades (si bien, recientemente, también es habitual introducir algún tema de la música popular más comercial, *shaabi*). Sin una estructura fija, los repertorios suelen constar de una presentación con base rítmica *malfuf*³⁸ (en ocasiones, utilizando el velo o los crótalos), un *taksim* (‘improvisación’) lento, un tema con base folclórica a ritmo de *saidi* o *tabl*³⁹ (como la danza con bastón, *raqs asaya*, u otras acompañándose de los crótalos), así como el *khaligi*⁴⁰ o la *hagalla*⁴¹, uno o varios temas clásicos de danza oriental con ritmos *beledi* o *maksum*⁴² en los que la bailarina despliega sus habilidades técnicas e interpretativas, un solo de *tabla* o *darbuka* (tambor tradicional) y el saludo final⁴³.

³⁸ *Malfuf* o *laff* (‘enrollado’) es un ritmo 2/4, rápido y continuado, generalmente utilizado para las entradas de los espectáculos.

³⁹ Los ritmos *saidi* y *tabl*, ambos 4/4, están asociados con estilos folclóricos del Alto Egipto.

⁴⁰ El ritmo y estilo de danza conocido en Egipto *khaligi* (2/4), originario de Arabia Saudita, fue introducido en los repertorios de la danza oriental egipcia ante la importante presencia de inversores y empresarios del Golfo Pérsico en el país desde la década de los setenta.

⁴¹ La *hagalla* es una danza de origen beduino que se baila en el oeste del país, desde el oasis de Siwa a Libia.

⁴² El *beledi* y el *maksum* (o *waahda u nus*) son reconocidos como los ritmos de la danza oriental por excelencia (4/4), vinculados al *raqs beledi*.

⁴³ Descripción del estándar de danza oriental recogida durante mi participación en el seminario “Bellydance y su aplicación a la música árabe”, impartido por Verónica Helou, ‘Saida’ y Mario Kirlis, en la Universidad de Valencia (enero 2003).

4.2.1.1.- Danza oriental y censura gubernamental

La normalización del estilo egipcio se vio en gran medida determinada por unas disposiciones y regulaciones impuestas por la censura gubernamental entre los años sesenta y setenta que aún hoy se mantienen vigentes. La creciente expansión del *raqs sharki* fue paralela al aumento de la presión religiosa, de ahí que se optara por regular su práctica profesional. Mientras la política de Gamal Abdel Nasser (1956-1970) fue más restrictiva ante el crecimiento del islamismo, llegando a prohibir la Hermandad de los Hermanos Musulmanes en 1954 (McDonald, 2012), el gobierno de Anwar al Sadat (1970-1981) mantuvo, hasta los acuerdos de Camp David (1978), una relación favorable con los grupos extremistas islámicos, que se tradujo en una mayor libertad de acción (Nieuwkerk, 1995; Shafik, 2007). Los fundamentos de la presión islamista sobre el sector del ocio se centraron en las celebraciones no segregadas en función del género, en el uso del alcohol y las drogas, así como en el empleo de músicas seculares y de entretenimiento femenino. Desde este discurso religioso se recrimina a las bailarinas por provocar caos y disolución moral (*fitna*, también entendido como el arte femenino de seducir) y por incitar al adulterio y a la prostitución (*zinā*, relaciones sexuales ilícitas). Entre otras acciones, sus protestas se materializaron en nuevos ataques a locales de entretenimiento nocturno, como ya ocurriera en las décadas de los treinta y cuarenta, así como en el acoso a músicos y bailarinas en bodas y *mawālīd* (Nieuwkerk, 1995; Nearing, 2012)⁴⁴.

De ahí que determinados movimientos fueran vetados (así, por ejemplo, la cadera puede moverse de delante hacia atrás, pero no en la dirección opuesta, y las piernas no deben separarse más allá de la anchura de las caderas) y el repertorio de

⁴⁴ Según Nieuwkerk (1998), los clubes nocturnos sufrieron ataques en 1977, cuando doce locales, de los catorce existentes, en la Avenida de las Pirámides fueron quemados.

suelo y las acrobacias, excluidos. Respecto al vestuario, se impuso el uso de la malla de red que cubre el vientre (*shabaka*)⁴⁵, ya que el traje de danza (*bedlah*) pasó a ser considerado impropio de la mujer árabe. Asimismo, se estipuló la apertura de los cortes de la falda (hasta la rodilla) y la anchura del tirante del bikini (superior a los 3 cm.). Igualmente, se establecieron pautas sobre los accesorios empleados en la danza: el uso del velo, asociado con la fantasía americana del harén, se redujo a las entradas en escena; y el de los crótalos, solo como acompañamiento en algunos momentos de la coreografía, distanciándose con ello de la danza turca.

A continuación, expondremos las políticas culturales concernientes a la promoción de las expresiones artísticas autóctonas durante esta etapa basándonos, principalmente, en el estudio de Nieuwkerk (1995). En primer lugar, merece especial atención el ideario nacionalista posrevolucionario que caracterizó el gobierno socialista islámico de Nasser, ya que comportó la revalorización de la cultura árabe, la institucionalización de determinados circuitos artísticos y la regulación de las profesiones artísticas. La estatalización del circuito de las artes escénicas (cine, radio y televisión) significó la promoción por parte del Ministerio de Cultura tanto de las artes occidentales (ballet, ópera, música clásica) como de la “legítima” herencia cultural árabe (representada por grupos de música y danzas folclóricas como *Reda Troupe* y *Nacional Troupe of Folk Arts*). Por otra parte, se revitalizaron los géneros populares y se restablecieron los *mawālid*, que habían decaído durante los años treinta, lo que supuso un estímulo profesional para las bailarinas tradicionales, las *ghawāzi*. Al mismo tiempo, el proceso de profesionalización de las artes provocó la especialización desde entonces, lo que favoreció la escisión entre el arte culto y el arte popular, así como la pérdida de la cualidad de la *shamla* (interdisciplinariedad de los intérpretes). Según

⁴⁵ La malla cubriendo el vientre (*net*) es una prenda accesorio que comenzó a ser utilizada por las *strippers* americanas en la década de los cuarenta a fin de evitar la censura puritana que hostigaba a los clubs de *burlesque* (Fuentes, 2006).

describe Nieuwkerk (1995), la introducción de sistemas de enseñanza formal en escuelas e institutos de arte implicaría la exigencia de certificados para entrar en los circuitos patrocinados por el Estado. Por último, también aparecieron los primeros sindicatos de actores, de músicos y de bailarines; si bien en el caso de la danza solo se admitirían bailarines y bailarinas de folclore o de *ballet*. Mientras las bailarinas de *raqs sharki* fueron adaptándose a fin de cumplir estos requisitos, las generaciones anteriores de bailarinas tradicionales de *raqs beledi* quedarían excluidas de protección legal, no pudiendo conseguir permisos de trabajo ni pensiones.

La regulación de la danza oriental se prolongó durante el gobierno de Sadat con la implantación de una compleja y costosa burocracia para los profesionales de la industria del ocio⁴⁶. Desde entonces, el *mušannafât* (agencia gubernamental de censura) se encargaría de expedir licencias de trabajo a los profesionales del entretenimiento a quienes se les exige pertenecer a los correspondientes sindicatos y, además, en el caso de la danza tener un mínimo de cinco años de experiencia en *ballet* o danza folclórica. Al mismo tiempo, desde el Ministerio de Turismo y el ‘Adab (Departamento Anti-Vicio) se introducirían una serie de permisos, certificados y licencias, que deben ser renovados anualmente, exclusivos para las bailarinas de cabaret. Otra destacada medida en la regulación del circuito de cabaret durante este periodo fue la prohibición del *fath*, el sistema de alterne basado en propinas (*kīṭ*); aun así, esta práctica todavía se mantiene en los cabarets más populares (a menos que haya presencia de policías en la sala), pues permite compensar los bajos salarios de sus bailarinas⁴⁷. Por otra parte, la política

⁴⁶ La contradictoria relación del poder con la danza oriental queda ejemplificada en la siguiente apreciación del presidente egipcio Anwar Sadat quien, de acuerdo con McDonald: “in the 1970’s praised former dancer Souhair Zaki, calling her ‘the Oum Kaltoum of dance’ ” (2012:65), en referencia a esta cantante, un auténtico símbolo nacional en Egipto.

⁴⁷ De acuerdo con el estudio de Nieuwkerk (1995), el *fath* suele ser llevado a cabo por las camareras o ayudantes, ya que a las bailarinas no les está permitido sentarse en las mesas con los clientes; sin embargo, suelen deambular alrededor de la sala tras su actuación. A las bailarinas se les atribuye la capacidad de embrujar a los clientes (*sha’wāza*), esto es, atraerlos para que sean buenos consumidores, lo que resulta ser un requisito indispensable para su contratación, ya que en El Cairo la reputación

económica aperturista de Sadat (*infitah*) supuso un periodo de crecimiento económico al estimular el sector privado, lo que favoreció el ascenso social de los nuevos emprendedores de clases medias, así como la inversión extranjera (Shafik, 2007). Un efecto de esta evolución fue la transformación de los gustos sociales que se manifestó tanto en la industria del entretenimiento, que se adaptó a las demandas del creciente sector turístico, como en las celebraciones sociales, que alcanzaron mayor escala y opulencia⁴⁸.

4.2.1.2.- La explotación del exotismo en las industrias turísticas de los países del Próximo Oriente y Magreb

La tradición turística de los países del llamado “Oriente mediterráneo” (principalmente, Egipto, Turquía, Jordania, Túnez, Argelia o Marruecos) se remonta a finales del siglo XVIII, cuando el turismo elitista del *Grand Tour* se amplió con viajes culturales a destinos exóticos dirigidos, fundamentalmente, a jóvenes aristócratas europeos. Si bien, como observa Patrizia Battiliani (2005), su desarrollo sobrevino con el turismo de masas a finales de la década de los cincuenta, cuando contó con el apoyo gubernamental que ha intentado favorecer el reconocimiento internacional y estimular las inversiones de capital extranjero promocionando este sector económico. Desde entonces, la industria turística contemporánea ha promovido lugares emblemáticos, por

profesional de una bailarina, más allá de sus cualidades artísticas, reside además en su “decencia moral” (la cual se traduce en el hecho de no flirtear ni intimar con empresarios y clientes) y en su fama (que se mide por su capacidad de atraer seguidores a sus actuaciones).

Si bien no hemos podido encontrar datos que concreten el momento de su puesta en vigor, otra práctica prohibida que también persiste es la de permitir a los clientes que bailen en el escenario con las bailarinas o que coloquen propinas en su ropa (si bien, aún es común en Turquía); por tanto, en los cabarets populares de Egipto y otros países árabes suele ser frecuente lanzar los billetes sobre el cuerpo de la bailarina (Nieuwkerk, 1995; Farid, 2012; McDonald, 2012).

⁴⁸ A lo largo de los años setenta, por ejemplo, la procesión de la novia (*zaffit il-arrūsa*) en las bodas se amplió con más danzas folclóricas interpretadas por hombres y con la danza del candelabro *-raqs shamadān-* representada por bailarinas en un estilo más cercano al *raqs beledi* que al *raqs sharki* (Nieuwkerk, 1995).

su valor histórico o natural, y tradiciones locales (gastronomía, música y danzas) como referencias o símbolos del pasado histórico, convirtiéndolos en mercancías culturales. En muchos casos, este proceso comportaría adaptar la esencia folclórica a los estereotipos demandados por sus consumidores y, como afirman Richard Appignanesi y Chris Garratt (2007), renovar las tradiciones autóctonas como pastiche, parodia o referencia en función de unos intereses, exclusivamente, económicos. Así, en estos países islámicos el reclamo erótico-exótico determinó la popularización de los espectáculos de danza oriental que se extendieron a numerosos hoteles y restaurantes de sus capitales y áreas turísticas, donde pasó a ser comercializada como una tradición local.

La utilización de esta expresión pseudofolclórica como elemento central de las industrias turísticas autóctonas⁴⁹ puede ser entendida atendiendo a la dimensión alcanzada por la explotación del exotismo en las sociedades capitalistas. El estudio de Marta Savigliano (1995), *Tango and the Political Economy of Passion*, plantea una serie de argumentos que bien podrían aplicarse a la danza oriental contemporánea. Adoptando la noción de *biopolítica*, desarrollada por Michel Foucault y su teoría sobre los dispositivos de control no represivo del tiempo de ocio, esta autora elabora una hipótesis sobre la existencia de una “política económica o economía de la pasión” desde el periodo colonial. En este momento se crearía un capital emocional, la pasión, que tomando forma de cultura exótica desempeñaría un papel principal en la producción del exotismo, un capital que ha acompañado al imperialismo en su expansión mundial como un paradigma universal. Lo exótico, generalmente encarnado en la mujer del Tercer Mundo, es interpretado como un sistema de representación eurocéntrico y occidental, “a

⁴⁹ El valor concedido a la danza oriental en el sector turístico puede ser apreciado en el siguiente comentario de la bailarina egipcia Lucy en el programa de televisión del Nacional Geographic “Cairo Unveiled”, emitido en agosto de 1992: “You could take away the Pyramids, you can take away the Nile, but *raqs sharqi* will always remain” (citada por Dougherty, 2005:145).

way of established order in an unknown world through fantasy, a day dream guided by pleasurable self-reassurance and expansionism” (Savigliano, 1995:169). Consecuentemente, el exotismo se ha convertido en una práctica legitimada de discriminación que ha servido para comercializar a los colonizados ajustándolos a los códigos morales y al consumismo imperial (colonial y poscolonial). Sin embargo, esta economía política de la pasión estaría inmersa en las cíclicas crisis (modas) que permiten sostener el mercado indefinidamente. De esta manera, el otro-exótico colonizado se ha revelado en ocasiones como un espacio identitario, de ahí que “the exotic/exotized representations end up becoming symbols of national identity” (Savigliano, 1995:2). Así, mediante la práctica del *auto-exoticism* el otro consigue también desafiar el colonialismo al percibirse a sí mismo desde el prisma hegemónico occidental que atribuye al exotismo la cualidad de “auténtico” y que establece una jerarquización de los practicantes basándose en su nacionalidad, fundamentada en la autoridad étnica o racial. Aun así, la explotación del exotismo ha conllevado en algunos casos la utilización de grupos marginales distintos al sujeto político modélico para representar a la nación. En este sentido, la pertenencia de gran parte de bailarinas populares de danza oriental a grupos étnicos no árabes (como las *ghawāzi* egipcias o las *çengi* turcas) es equiparable al caso del flamenco y la etnia gitana en España. Como señala Joaquina Labajo (2003), los gitanos se convirtieron en una atracción comercial fundamental para la industria turística española, un reclamo destinado a un público extranjero en busca de estereotipos reconocibles. Si bien este grupo marginal encontró en el recurso del autoexotismo una estrategia para promocionarse laboralmente, según indica esta autora: “The Gypsies have always differentiated strategies for earning a living from their internal behavioral rules” (2003:75). Análogamente, numerosas bailarinas tradicionales adoptaron el más lucrativo estilo de cabaret, adaptándose así a

los cambios de gustos y tendencias sociales, así como a las exigencias de la industria turística.

Si bien Egipto, Turquía y, en menor medida, Líbano han sido los países que mejor han capitalizado la danza oriental como producto cultural, en el imaginario occidental la exuberante bailarina oriental de cabaret es representativa de la mayoría de países de tradición islámica. De ahí que la danza oriental pasara a ser ofertada, bien como espectáculo independiente o bien incluida en las demostraciones folclóricas, también en Marruecos, Túnez y Jordania, países sin tradición en el estilo de cabaret. En los espectáculos ofrecidos en los hoteles suelen ser recreados los estereotipos positivos, que sobre estos países fueron promovidos durante el periodo colonial, como la glamourosa fantasía oriental. No obstante, el reclamo erótico-exótico, además de a los turistas procedentes de las potencias económicas occidentales que buscan experimentar la “auténtica” danza del vientre, atrae también a hombres de negocios e inversores árabes, sobre todo, de los estados petroleros del Golfo Pérsico. Esta clientela, exclusivamente masculina, ameniza sus estancias de las capitales del POM con el entretenimiento ofrecido en los grandes hoteles y clubes nocturnos más prestigiosos, así como en los *kabarēh* más populares⁵⁰.

4.2.2.- Sobre la evolución de la danza oriental contemporánea a partir de la década de los ochenta

A medida que crecía el sector turístico, el *raqs sharki* comenzó un declive gradual provocado por una serie de factores político-económicos y socio-culturales

⁵⁰ Las representaciones de danza que se ofrecen en los *kabarēh* podrían ser equiparadas a los espectáculos eróticos mostrados en los clubes de *striptease* occidentales (los cuales, al igual que la pornografía, están prohibidos en los países islámicos) en cuanto que suelen estar supeditadas a ofrecer estímulo erótico y a proporcionar ambiente.

entre los que sobresalen la presión religiosa, la crisis económica y la globalización, que supusieron su pérdida de popularidad como entretenimiento social en las comunidades del POM. Al tiempo que El Cairo se convertía en la meca de la danza oriental, tanto en Egipto como en otros países árabes el estilo de cabaret comenzaba a ser considerado obsoleto por parte de un importante sector de la población. De ahí que, según Nieuwkerk (1995), a las bailarinas profesionales les preocupe más el actual desprestigio de su profesión entre las clases medias y altas que la desvirtualización orientalista de su trabajo.

Concretamente, en Egipto el ascenso de los Hermanos Musulmanes y de los salafistas intensificó la presión contra las artes seculares con nuevos ataques a salas de cine, teatros, empresas de artes gráficas y locales de ocio nocturno (Nieuwkerk, 1995). Asimismo, según indica Edwina Nearing (2012), los miembros de las organizaciones islámicas (*munathammat islamiyya*) continuaron instigando a los profesionales del entretenimiento a través de las autoridades locales, llegando, incluso, a conseguir la prohibición de los espectáculos de danza en algunas capitales de provincia y pueblos, allí donde las *ghawāzi* eran más populares. En cuanto a las bailarinas de cabaret, si bien se mantuvieron los requisitos burocráticos establecidos por los anteriores gobiernos, la creciente influencia de los miembros más extremistas de las *munathammat* (los *irhabiyyin*) influyó en el debilitamiento de su status legal al multiplicarse las dificultades a las que deben enfrentarse para la obtención de permisos⁵¹. Por otra parte, también es posible observar un aumento de la censura promovida por capital de los países del Golfo que se manifiesta, como ejemplifica Nieuwkerk (2003), en las *repentant artists* ('artistas contritas'), cantantes y bailarinas famosas que desde mediados de los años noventa han declarado públicamente su arrepentimiento y

⁵¹ Como atestigua Nearing (2012), en los años previos a las revueltas de 2011 fueron denegadas numerosas licencias nuevas para trabajar en clubes nocturnos.

adoptado el *hijab*⁵². En suma, en la actualidad se separa la comunidad de creyentes de las artistas (consideradas impías mientras se dedican a su profesión), de ahí que las nociones de *haram* (lo prohibido por el Islam) y *'eb* ('vergonzoso-a'), propias del discurso religioso, se hayan introducido, de nuevo, en cualquier debate sobre la danza oriental (Nieuwkerk, 1995; McDonald, 2012)

El gobierno de Mohamed Hosni Mubarak (1981-2011) intentó frenar el ascenso de los grupos extremistas con un Islam moderado. Esta estrategia se vio reflejada en políticas culturales que, centradas en patrocinar el circuito de las artes escénicas, adoptaron una posición restrictiva en relación al entretenimiento popular. En lo concerniente a la danza oriental, como afirma Leila Farid (2012), durante su gobierno era simplemente tolerada. Por otra parte, Adham Hafez (2006) expone que la danza contemporánea también sería ignorada dentro del circuito institucional al ser considerada como una corriente experimental. Para este bailarín egipcio, su exclusión muestra los cambios experimentados por la danza egipcia en su adaptación al género teatral, tanto en sus aspectos cinéticos como respecto a la identidad masculina. Sin embargo, Hafez, que en ningún momento alude a la existencia de estilos tradicionales de danza profesional masculina, para argumentar su tesis se centra, exclusivamente, en la danza oriental a la que define asumiendo los discursos populares utilizados para promocionarla internacionalmente: “spiritual, sexual, worshipping, pagan and seductive” (2006:4). Hemos querido resaltar aquí sus ideas, puesto que su reflexión sobre la marginalización de la danza contemporánea nos ha permitido identificar la rémora que supone para la danza profesional egipcia la enraizada *choreophobia* y el

⁵² Los islamistas han capitalizado el apoyo a estas artistas, ya que se intenta promover conversiones mostrándolas como ejemplos de devoción religiosa.

En cuanto al *hijab*, es la forma de velo más extendida actualmente entre las comunidades suníes, utilizado como símbolo de devoción personal. No obstante, su uso se popularizó en los años setenta entre estudiantes universitarias y trabajadoras como símbolo de identidad cultural frente a la hegemonía occidental; desde entonces, esta utilización es conocida como “velo político”. Recientemente, se ha puesto de moda otra modalidad de velo (*bonnet*) que, si bien es considerado más favorecedor por algunas mujeres, para los islamistas supone igualmente una provocación al velado tradicional.

hecho de permanecer sujeta a los patrones modernos occidentales y su discurso eurocéntrico. Esta marginalización explica la falta de interés académico e institucional por investigar las idiosincrasias de la danza profesional autóctona.

Junto a la censura religiosa, la crisis económica iniciada a finales de la década de los setenta contribuyó al deterioro del sector del entretenimiento. Por una parte, de acuerdo con Nearing (2012), la inflación económica perjudicó a las artes institucionalizadas que se vieron cercenadas por los recortes presupuestarios y las subidas del precio de las entradas a los espectáculos. Por otra, según describe Nieuwkerk (1995), esta crisis afectó al sector más tradicional, el circuito de bodas y *mawālid*. Nieuwkerk (1995) subraya el desprestigio de estas festividades ocasionado por la introducción del consumo de drogas duras, así como por el aumento de la violencia y de la inseguridad (durante este periodo eran bastante frecuentes los robos y secuestros de bailarinas). De ahí que las políticas gubernamentales comenzaran a fomentar la celebración las bodas populares en clubes erigidos para este fin por la administración pública, en lugar de en las calles. Por otra parte, la reducción del gasto en celebraciones supuso que se extendiera el uso de música grabada y que fueran menguando los espectáculos con música en vivo. De ahí que, con frecuencia, en las celebraciones de boda los espectáculos de danza oriental⁵³ hayan pasado a ser sustituidos por un discjockey, cuya contratación resulta más económica, o bien por grupos folclóricos, más populares entre aquellos sectores sociales conservadores que pueden permitírselos (Farid, 2012).

Por último, queremos señalar otra cuestión que consideramos crucial en la regresión del *raqs sharki*: el actual rechazo de las imágenes orientalistas por parte de los

⁵³ Durante los años noventa, las bodas amenizadas con representaciones de danza oriental experimentaron un significativo cambio en el sistema de trabajo; si bien, hasta entonces, los grupos solían actuar toda la noche en una misma celebración, se impuso el sistema de *nimra* ('pases de media hora') al estilo de los clubes nocturnos, lo que obliga a los artistas a desplazarse de una fiesta a otra a lo largo de la noche (Nieuwkerk, 1995).

sectores de la población más joven. La ruptura que representan sus prácticas artísticas y culturales se manifiesta en la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos, que en muchos casos se distinguen por su carácter secular y por acercarse a las estéticas y léxicos globalizados, si bien manteniendo cierta especificidad cultural. Frente a las artes promovidas oficialmente y a las manifestaciones más mediáticas, surgen alternativas tanto en las artes escénicas como en las plásticas: producciones de video-arte, de danza contemporánea, de *rap* y *hip-hop*, o de música electrónica fusionada con ritmos tradicionales (conocida como *al jeel* en árabe). No obstante, sería un error identificar este tipo de creaciones con posturas exclusivamente laicistas, ya que también han prosperado producciones de *rap* y pop islámico. Esta corriente cultural de carácter urbano se extendió tanto en el área del POM como en países receptores de la diáspora de países islámicos, como en el caso de la comunidad arábigo-americana analizada por Maira (2008). Para ilustrar esta tendencia hemos encontrado dos instalaciones: “Arabs a Go-Go” (2003) de Jackie Saloum y “Turkish Delight” (2007) de Kutluğ Ataman⁵⁴. En la primera, Saloum ofrece una visión del imaginario pop propio de las sociedades de Próximo Oriente anterior a la revolución islámica de 1979, totalmente alejado del estereotipo religioso actual, recurriendo a escenas de películas musicales árabes producidas entre los años cuarenta y setenta. En la segunda, el propio artista, Ataman, aparece ataviado como una occidentalizada bailarina oriental, permitiendo cuestionar la atribuida feminidad a la danza oriental.

⁵⁴ “Arabs a Go-Go” (2003) de Jackie Saloum y “Turkish Delight” (2007) de Kutluğ Ataman pueden encontrarse en los sitios URL www.jsaloum.org/videos.html y www.kutlugataman.com/site/artwork/74, respectivamente (Consulta: 3-6-2014).

4.2.2.1.- Las bailarinas de danza oriental en Egipto: grupos y particularidades

Desde la década de los ochenta, la diferente evolución profesional de los colectivos de bailarinas tradicionales y del estilo de cabaret ha estado determinada, en gran parte, por el restablecimiento en los territorios islámicos de unas nociones de honor y vergüenza que han quedado obsoletas en muchos países mediterráneos. Para abordar esta cuestión comenzaremos mostrando la complejidad y las contradicciones que envuelven la práctica de la danza oriental autóctona en la actualidad, ya que frente a la visión monolítica que sobre ella sostiene el imaginario popular occidental y a la marginalización profesional, las bailarinas tradicionales de *raqs beledi* continúan siendo más numerosas que las de *raqs sharki*. Karin van Nieuwkerk ha estudiado esta cuestión en su libro *A Trade like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt* (1995), un análisis etnográfico que consigue eximir de su carga exótica al negocio del entretenimiento en Egipto. De acuerdo con esta autora, en El Cairo solo unas pocas bailarinas, las grandes estrellas árabes que actúan en clubes nocturnos, gozan de una buena situación económica; aun así, su trabajo es considerado más deshonroso que el realizado en bodas y *mawālid*⁵⁵. En cualquier caso, Nieuwkerk precisa cómo la percepción social de las bailarinas está determinada por las diferencias religiosas y de clase del público. Así, por ejemplo, las clases altas suelen mantener una actitud moral

⁵⁵ Ante el estigma social y religioso, las profesionales del entretenimiento se preocupan por proyectar una imagen de respetabilidad y moralidad. Así, según describe Nieuwkerk (1995), entre las artistas de cabaret (aunque no suelen posicionarse en cuanto a la religión) es común ofrecer limosnas (el azaque, uno de los cinco preceptos del Islam) y repartir comida a los necesitados en Ramadán. Para ellas, generalmente, egipcias pertenecientes a las clases medias, optar por esta profesión suele implicar elegir entre el trabajo o la familia, ya que en su clase social no existe la necesidad de aceptar el matrimonio con una bailarina; de ahí que suelen ser consideradas “mujeres sin hombre” (generalmente viudas o divorciadas, quienes acostumbra a desempeñar profesiones consideradas tradicionalmente deshonorosas, como empleadas de los baños, encargadas de arreglar a los muertos, matronas, prostitutas, etc.). Contrariamente, las bailarinas y cantantes tradicionales pertenecientes a clases sociales más bajas (*awlād il kār*) suelen enfatizar su condición de esposas, madres y amas de casa de acuerdo con el ideal de respetabilidad social islámico, y se perciben así mismas como creyentes, si bien se habrían visto forzadas a trabajar en esta profesión debido a sus circunstancias socioeconómicas.

más liberal hacia el arte y el entretenimiento, en general (sobre todo, si pertenecen al circuito de las artes escénicas patrocinadas por el estado); las clases medias consideran frecuentemente la profesión *harām* (prohibida) o *'eb* (vergonzosa), si bien la mayor parte de artistas de cabaret pertenecen a este grupo social; y, las clases bajas, más cercanas por su nivel socioeconómico a la comunidad de artistas populares no condenan la profesión siempre que sea practicada por hombres para quienes no es considerada ignominiosa⁵⁶.

Actualmente, la noción *beledi* (calificativo que indica la condición de ‘local’ o ‘nacional’) ha pasado a significar ‘persona conservadora o de clase media-baja’, lo que pone de manifiesto el progresivo deterioro de la danza profesional tradicional (Nieuwkerk, 1995). Por una parte, a partir de los años noventa, en el Cairo es posible observar la práctica desaparición del negocio musical desarrollado en torno al boulevard Mohamed Ali, donde solo los *awlād il kār* más viejos (generalmente, los músicos) continuaban viviendo y negociando las contrataciones. Por otra parte, las nuevas generaciones, más vinculadas al circuito de cabarets y clubes nocturnos, suelen residir en el distrito de Giza, si bien las bailarinas y cantantes (*fannānat*)⁵⁷ optan por empleos alejados de sus lugares de procedencia a fin de no comprometer el buen nombre familiar. No obstante, la recuperación de las expresiones populares iniciada durante el periodo nasserista significaría la revalorización de otro grupo de bailarinas de *raqs beledi*, las *ghawāzi*. Si bien suelen ser identificadas con la etnia gitana, su procedencia está por esclarecer; aunque, como señala Edwina Nearing (2012), es evidente que

⁵⁶ En el discurso religioso, mientras el cuerpo femenino es considerado *'awra* (tabú), a excepción de la cara y las manos, en el cuerpo del hombre solo se aprecia como impúdica la parte del cuerpo entre las rodillas y el ombligo (Nieuwkerk, 1995).

⁵⁷ En la actualidad se ha popularizado el uso de la voz árabe *fannāna* (‘artista’) para designar a las mujeres dedicadas a profesiones musicales, en general; con ello, se pretende evitar las connotaciones negativas asociadas a los términos *almeh* o *raqāṣa* (‘bailarina’). El extendido uso de la expresión ofensiva *ibn al raqāṣa* (‘hijo de bailarina’) es una muestra de la amoralidad conferida a estas mujeres en el imaginario popular egipcio (Nieuwkerk, 1995).

pertenecen a grupos étnicos no árabes⁵⁸. Recientemente, al igual que ocurriera con el término *almeh*, el de *ghaziya* ha ido cambiando de significado para adaptarse a las transformaciones acaecidas en esta profesión:

A century and a half ago most of the professional dancers of Egypt in both the cities and the countryside were referred to as "ghawāzi"; now the term is used in Egypt to describe the dancers of the countryside who still perform in the old manner, who have not added anything to their repertoire from ballet, Latin American or modern dance as have the "oriental dancers" of the city nightclubs (Nearing, 2012: 3).

Prácticamente desaparecidas en la actualidad, las *ghawāzi* suelen ser requeridas para los mismos empleos que en 1836 mencionaba Edward W. Lane, en su obra *Manners and Customs of Modern Egyptians* (Nieuwkerk, 1995; Karayanni, 2005). Según describe Nieuwkerk, actúan sobre todo en los *mawālid* celebrados por todo el país, donde se encargan de amenizar las sesiones matinales y nocturnas en los cafés (*ghuraz*), y los pasacalles por el pueblo, además de la práctica conocida como *barrāda* (tañer de crócalos a la puerta de estos locales para atraer a la clientela masculina). Asimismo, hasta la década de los noventa su actividad era también muy popular en las áreas rurales del Alto Egipto, donde solían ser contratadas durante la estación estival para animar las fiestas de puertas abiertas conocidas como *farahat*, incluidas en las celebraciones de compromiso, bodas y circuncisiones que las familias de las clases bajas ofrecen a la gente de su pueblo. Por otra parte, durante la estación fría podían ser empleadas por grupos autóctonos o de turistas para actuar en fiestas privadas celebradas en casas particulares o en barcos del Nilo, así como por los grandes hoteles para sus

⁵⁸ De acuerdo con Nearing: "My own research among the Mazin family of Luxor, which for many years have provided the leading ghawazi of Egypt, confirmed what I had come to suspect, that the ghawazi contain at least several obscure ethnic groups; the Mazins listed Nawar, Bahlawan, Halab and Shahaina. Each group, apparently, has its own language; the Mazins, who are of the Nawar, claim that their language is unrelated to any of those spoken by the other groups. The small Nawari vocabulary I have collected demonstrates some affinities with Hindi, suggesting that the Nawar may have originated in or near India, probably North India or Pakistan, consistent with researchers' identification of the Nawar as Gypsies" (2012:4).

espectáculos folclóricos. En las últimas décadas, el declive profesional de las *ghawāzi* ha estado determinado fundamentalmente por tres causas ya mencionadas: la presión de los fundamentalistas en áreas rurales, la reducción del trabajo durante la estación estival a consecuencia de la crisis económica y la proliferación de bailarinas de cabaret procedentes del Cairo que acuden a trabajar en los espectáculos folclóricos de los hoteles del sur del país (Nearing, 2012).

Con respecto al trabajo en el circuito de hoteles y clubes nocturnos, si bien se sostiene el mismo estigma (su asociación a la disolución moral), la posición socioeconómica es bien distinta entre las bailarinas de grandes hoteles⁵⁹ y *sālat*, y aquellas que actúan en pequeños cabarets populares (*kabarēh*). De acuerdo con las descripciones de Nieuwkerk (1995), las bailarinas de los clubes más prestigiosos y hoteles de cinco estrellas suelen tener un nivel educativo superior (educación secundaria o artística, en danza folclórica, ballet o música), sus salarios son mucho más altos y sus contratos regulares en función del tipo de espectáculos ofertados. En este circuito los montajes son más elaborados y en ellos cada bailarina es acompañada por su propio conjunto musical y, en ocasiones, también incorpora por grupos folclóricos. Su posición socioeconómica como pequeñas empresarias, que sostienen una serie de profesiones musicales que giran en torno a la danza (músicos, agentes, empresarios, chóferes, porteadores de maletas y guardaespaldas), se traduce en una inversión de la jerarquía de

⁵⁹ El circuito turístico de El Cairo incluye, en primer lugar, los grandes hoteles que, como los teatros y las salas de conciertos, se encuentran distribuidos por el centro de la ciudad; entre ellos, sobresalen por la calidad de sus espectáculos el *Nile Hilton*, el *Semiramis Intercontinental*, el *Cairo Sheraton*, el *Cairo Marriot* o el *Grand Hyatt*. Por otra parte, los clubes nocturnos frecuentados por el público árabe, como *Al Leil*, *Parisianna*, *Al Manar*, *Al Andalus* y *Ramses*, se concentran en la Avenida de las Pirámides (*Al Haram Street*), en el barrio de Giza, situado entre la zona centro y las pirámides. En tercer lugar, diseminados por toda la ciudad existen numerosos restaurantes, independientes o anexos a hoteles, que ofrecen *Oriental floor shows* (espectáculos de danza oriental). Por último, los *Nile dinner cruises* (cruceiros que ofrecen cena y espectáculo) están ubicados a lo largo del Nilo entre la Plaza Tahrir y el suburbio de Maadi. Para información actualizada de estos locales, véase: <http://www.gildedserpent.com/calendarpages/cairoClubs.htm> (Consulta: 13-5-14).

género en la que la bailarina ostenta el control del negocio⁶⁰ y también el de la representación, dirigiendo a los músicos en escena en pro de su lucimiento coreográfico⁶¹. Para los seguidores de este estilo, la generación de bailarinas que despuntó a partir de las décadas de los ochenta, como Lucy, Mona Said o Aida Nur, así como Dina, Randa Kamel o Kamelia en la actualidad, continua ostentando la posición de grandes estrellas. Contrariamente, las bailarinas menos célebres están sujetas a las disposiciones de los organizadores de celebraciones o de los propietarios de restaurantes y clubes, quienes dictan sus honorarios, vestuario y elecciones musicales. Por otra parte, las bailarinas del circuito de *kabarēh*, cuya función es más bien crear ambiente que ofrecer un espectáculo, suelen pertenecer a las clases bajas y, al igual que las bailarinas tradicionales del *raqs beledi*, carecen de titulaciones y licencias oficiales. Con sueldos mucho más precarios son contratadas puntualmente siguiendo el sistema de *nimra*, esto es, pases de media hora que permiten a los empresarios cambiar continuamente la programación (Nieuwkerk, 1995).

En cualquier caso, tanto en Egipto como en otros países del área de influencia islámica, el ejercicio profesional de la danza oriental por parte de bailarinas autóctonas todavía puede ser entendido como una práctica subversiva, sobre todo en el caso de aquellas con mayor reputación y caché. Gracias a su popularidad consiguen, además de trascender la corrección normativa y las restricciones morales de sus comunidades, subvertir las relaciones de poder. Para Öykü Potouğlu-Cook (2006), esta inversión

⁶⁰ Las grandes diferencias salariales entre músicos y bailarinas (las cuales pueden llegar a cobrar del doble al cuádruple que los músicos) son proporcionales al estigma social de su profesión. Los salarios son pactados con los propietarios de los locales u organizadores de celebraciones y se distribuyen entre el agente que ha contratado el espectáculo (cuya comisión oscila entre el 10 y 20%), los músicos y la bailarina (Nieuwkerk, 1995; Potouğlu-Cook, 2006).

⁶¹ Hasta la década de los noventa se utilizaba música en vivo en todos los espectáculos de danza oriental. Aunque en Egipto continúa siendo la práctica habitual, en Turquía el uso de música grabada ha pasado a ser más frecuente (Potouğlu-Cook, 2006).

jerárquica se da en bailarinas que, como Fifi Abdu⁶², al mismo tiempo que tienen el control musical y coreográfico de sus actuaciones, emplean un recurso característico de la danza autóctona: un improvisado diálogo con el público basado en el humor. Mediante la sátira y el juego con el público desafían los prejuicios sociales sobre su oficio, especialmente, el estereotipo de *femme fatale* que aún persiste entre los espectadores (locales o turistas) de la danza profesional⁶³.

A partir de mediados de la década de los noventa en El Cairo, convertido entonces en el centro de peregrinaje por excelencia de las practicantes foráneas⁶⁴, despuntó otro importante colectivo en la escena de la danza oriental, las bailarinas extranjeras, que no ha sido investigado con excepción del estudio realizado por McDonald (2012). La emergencia de este grupo coincidió con el aumento de la presión religiosa sobre las bailarinas autóctonas, lo que implicó una disminución de la presencia de egipcias en el circuito más lucrativo, el de hoteles y clubes nocturnos. La falta de prejuicios culturales, sobre todo, en cuanto a la vestimenta por parte de las bailarinas foráneas favoreció su popularidad entre los empresarios egipcios. No obstante, pocas bailarinas extranjeras consiguen trabajo en los grandes hoteles (monopolio de las grandes estrellas egipcias), si bien proliferan los contratos para trabajar en las recepciones de estos hoteles, en los barcos o en bodas con un pequeño *tajt* (conjunto musical con solo tres o cuatro músicos). Según describe McDonald (2012:96), las

⁶² Fifi Abdu permaneció en activo hasta 2004, siendo célebre por su estilo personal entre el *raqs sharki* y el *beledi*, y por su defensa de las formas tradicionales, como mantener la *shamla*. En la actualidad son muy pocas las bailarinas que, siguiendo su ejemplo, cantan y bailan.

⁶³ El artículo «Sweat, Power, and Art: Situating Belly Dancers and Musicians in Contemporary Istanbul» de Potouğlu-Cook (2006) está dedicado a Birgül, bailarina turca de origen romaní que en la actualidad es la estrella principal del espectáculo representado en el célebre *gazzino* “Orient House” de Estambul y otros clubes turísticos. En él, compara a Birgül con Fifi Abdu, artista egipcia muy popular en las bodas urbanas de la élite cairota, ya que, a pesar de las diferencias culturales y de estilo, ambas subvierten en sus espectáculos las jerarquías sociales gracias a su control del oficio y el empleo del humor participativo.

⁶⁴ En la actualidad, muchas bailarinas foráneas fantasean con la idea de conseguir bailar en El Cairo; de ahí que en numerosas en sus páginas web suelen promocionarse incluyendo, como si de un trabajo se tratara, su participación en las galas de los festivales internacionales de danza oriental celebrados en El Cairo.

bailarinas foráneas están sujetas a mayores restricciones legales a la hora de optar a un permiso de trabajo, ya que les exige tener un contrato con un solo establecimiento (si bien, puntualmente, pueden actuar en bodas), una carta del sindicato certificando su profesionalidad y la obligación de contratar músicos y cantantes egipcios en sus grupos⁶⁵.

Pese a la distinta formación de las bailarinas foráneas (actualmente, su enseñanza está bastante reglada), sus espectáculos revelan una homogeneidad que las diferencia de los ofrecidos por bailarinas autóctonas, ya que tienden a ser más coreografiados y menos interactivos con el público. De ahí que muchas bailarinas egipcias consideren que las extrajeras, además de representar una competencia profesional, desvirtúan sus tradiciones. Otros profesionales del sector, los músicos, por ejemplo, también censuran la actual desvirtualización de la danza oriental autóctona. Una de las causas aducidas es la actual proliferación de bailarinas foráneas, se les critica su falta de profesionalidad y su escaso conocimiento y adaptación a los diferentes estilos musicales tradicionales, lo que impide el juego de la improvisación (McDonald, 2012). Esta crítica se repite en otros países donde el estilo de cabaret ha adquirido relevancia. Como declara un veterano percusionista turco, Erkan Tokmak, “(previously) the dancers and musicians would rehearse together to perfect a routine as they do in Egypt...whereas today there is no art. All a dancer needs is good looks and good hips” (citado en Potouğlu-Cook, 2006:7). Aun así, no puede ser obviada, la recurrente tensión por el liderazgo entre músicos y bailarinas que se hace patente en el prejuicio de

⁶⁵ Más allá de las restricciones gubernativas, las bailarinas extranjeras en El Cairo suelen encontrarse con dificultades como las barreras culturales, el acoso sexual de agentes, empresarios u oficiales gubernamentales, y la continua presión para mantener una imagen de éxito en la comunidad de la danza que evita que sean reemplazadas, puesto que necesitan tener un contrato para obtener la visa de trabajo (Farid, 2012). Además, cada vez que una bailarina deja el país debe someterse a las pruebas del sida a su regreso, lo que pone en evidencia la asociación danza-prostitución (McDonald, 2012). Según describen las informantes de McDonald (bailarinas extranjeras con licencia para trabajar en El Cairo): “the dancers discounted some Eastern European girls who they said are not ‘real’ dancers but instead do an act closer to a striptease for which they charge significantly less than a ‘real’ belly dancer would” (2012:88).

algunos músicos a tocar para el baile por considerarlo un género menor⁶⁶. En otoño del 2002 la bailarina egipcia Fifi Abdu propuso crear la primera asociación de profesionales de *raqs sharki* para reivindicar la situación del colectivo egipcio; sin embargo, su propuesta encontró el rechazo de islamistas y conservadores quienes consideraron su iniciativa tan provocadora como intentar legalizar la prostitución (*El País*, 17-9-2002). Según indica Caitlin McDonald (2012), la presión sobre las bailarinas extranjeras se agravó en agosto del año 2003, cuando Ahmed al Amawi, ministro de Recursos Humanos e Inmigración, anunció un anteproyecto que contemplaba prohibir a este colectivo bailar en Egipto⁶⁷, aunque fue retirado en 2004 debido tanto a la demanda popular de este tipo de representaciones como a la escasez de bailarinas locales de *raqs sharki*.

En contraste con esta aparente división entre estilos autóctonos y foráneos, la proliferación de canales privados de televisión y el uso de internet desde los años noventa han contribuido a que tanto las bailarinas árabes como las turcas hayan accedido a un léxico internacional de movimientos y de tendencias estéticas que está marcado hoy en día por las estrellas internacionales del pop. Pese a la actual estandarización del estilo de cabaret, de acuerdo con las descripciones realizadas por Farid (2012), en Egipto sigue valorándose que la bailarina de danza oriental introduzca elementos nuevos, que den personalidad a su estilo individual, dentro de los repertorios y músicas tradicionales. De ahí que, recientemente, hayan sido incorporados algunos movimientos de otras danzas (sobre todo, de bailes afrocaribeños o de danza contemporánea) e indumentaria en el intento de adaptar el *raqs sharki* a los gustos de

⁶⁶ En aquellos países donde los espectáculos de danza oriental no suelen requerir música en vivo (como en Turquía) muchas bailarinas foráneas prefieren utilizar música grabada, ya que les permite bailar eficazmente la coreografía ensayada sin alteraciones y con ello resolver cualquier problema que pudiera plantearse con los músicos (Potouğlu-Cook, 2006).

⁶⁷ Otros colectivos a los que pudo haber afectado esta prohibición serían el de guías turísticos y el de oficiales de aduanas (McDonald, 2012).

las nuevas generaciones. Así, la moda actual entre las bailarinas de El Cairo prescinde de los elementos ornamentales que evocan los clichés orientalistas (el *beldah* y los pañuelos de monedas) y de los elaborados trajes tradicionales con bordados de pedrería y lentejuelas, y recurre a trajes más sencillos y cómodos para la danza que, inspirados en los gustos estéticos globales, vuelven a mostrar el vientre.

4.2.2.2.- La *Oryantal dansi* en Turquía y el renacer del Orientalismo

Las comparaciones entre la danza oriental turca y egipcia son ineludibles, puesto que, más allá de las particularidades técnicas y coreográficas que distinguen ambos estilos, es posible identificar muchas coincidencias derivadas de su pertenencia al acervo cultural islámico. Es más, para entender la progresiva arabización –o, mejor, egipcianización– de la danza oriental contemporánea es inevitable referirnos a la evolución del estilo turco en este periodo. Durante las décadas de los ochenta y noventa el crecimiento de la danza oriental, tanto en Estambul como en otras capitales y zonas turísticas de Turquía, contó con el apoyo de entes públicos y privados, coincidiendo con una clara voluntad política de promover un orientalismo cercano a los cánones occidentales y con la pretensión de ingresar en la Comunidad Económica Europea (Potouğlu-Cook, 2002). En este sentido, Martin Stokes (1996) ha descrito cómo el colapso del proyecto nacional kemalista se materializó en una nueva agenda gubernamental, común a la mayoría de países de la cuenca mediterránea, que daba prioridad a la recuperación de la memoria histórica. Así, el hecho de evocar el pasado para alcanzar la proyectada regeneración cultural supuso una mitificación del hasta entonces denostado pasado otomano. Las nuevas estrategias historiográficas, con las que desde entonces se persigue actualizar los repertorios clásicos, impregnándolos de lo

que Stokes define como *Ottomanist monumentalism* y, a su vez, de una “nostalgia” comercial, comportaría la revitalización de la *Turkish Art Music (sanat muzigi)*, desprestigiada institucionalmente hasta este momento. De ahí que los espectáculos musicales promovidos oficialmente empezaran a mostrar las expresiones artísticas tradicionales y el pluralismo social de manera cada vez más politizada (Stokes, 1996; Potouğlu-Cook, 2010)⁶⁸. Para Stokes (2003), la promoción de las formas culturales orientalistas estaría marcada no solo por un cambio de perspectiva en las políticas culturales, sino quizás también por la pretensión de desviar la atención de otras cuestiones más polémicas⁶⁹.

Por otra parte, entre 1999 y 2002, el intento de proyectar la imagen de una nación moderna al exterior llevó al gobierno secular de centro-izquierda, el *Demokratik Sol Partisi*, (PSD), a procurar proteger la idiosincrasia de la industria del entretenimiento turco. Según Öykü Potouğlu-Cook (2010), estas políticas culturales fomentaron el rechazo de las influencias árabes en las expresiones musicales al creer que evocaban el “decadente Orientalismo islámico”, lo que podría alejar a Turquía de sus aspiraciones geopolíticas. De acuerdo con esta autora, entre otras medidas, se intentó reglamentar los espectáculos de danza del vientre, prohibiendo la utilización de música con letras árabes: “The recent emphasis on instrumental dance music at tourist venues stems, in part, from the Turkish state’s attempt (2002) to ban Arab-originated belly dance at holiday resorts” (Potouğlu-Cook 2010:14). Si bien estas regulaciones no llegaron a ser aprobadas, muchos gerentes y artistas de la industria turística las adoptaron con el afán de promover una imagen occidentalizada que, a su vez,

⁶⁸ En los espectáculos de danza promovidos oficialmente se evitan las referencias al Islam, por lo que no suelen aparecer mujeres con velo en escena (Potouğlu-Cook, 2010).

⁶⁹ De acuerdo con Stokes, las décadas de los ochenta y noventa se caracterizaron por ser un momento de fragmentación política; durante este periodo, las discusiones públicas sobre la ciudadanía en Turquía se centraron en las políticas sexuales, mitificando el pasado otomano, para así evitar temas más controvertidos como la cuestión kurda: “Queer critique in Turkey on the subject of popular culture, as on Islam and globalization, sees the late Ottoman period as a model of cosmopolitan civil, political, and cultural virtues in the light of bankruptcy of the republican tradition” (2003:312).

representara la identidad nacional. A diferencia de cómo era entendido el *raqs sharki* en Egipto, la *oryantal dansi* hasta entonces había sido considerada más un preludeo o entreacto de los espectáculos presentados en los *gazinós* que un número central. Sin embargo, coincidiendo con su auge internacional, la danza oriental consiguió trascender el circuito de clubes nocturnos y locales turísticos, y se hizo popular en fiestas corporativas, reuniones sociales y bodas de las clases más acomodadas, hasta convertirse en entretenimiento de moda:

Prior to the escalating liberalization of Istanbul, belly dancers had limited resources in terms of job opportunities and public visibility. They entered Istanbul's upper-class entertainment scene in early 1990's, a time when the dance's global fashionability converged with native neo-Ottomanism economic and cultural projects. Previously, *gazino* (middle class nightclubs) establishments accommodated belly dancers as *uvertür*, ranking below Turkish art music singers. With the recent heightened interest in Orientalist cultural praxis, an increasing number of tourist restaurants as well as yuppie *meyhanes*, taverns and clubs have rendered belly dance as the main act (Potouğlu-Cook, 2006: 9).

Desde el año 2002, coincidiendo con el gobierno presidido por Recep Tayyip Erdoğan, la creciente islamización de la sociedad turca ha provocado el declive de este orientalismo promovido institucionalmente, lo que ha repercutido en el sector de la danza oriental que ha acusado una mayor inestabilidad laboral y la vulnerabilidad de sus bailarinas, de manera similar al caso egipcio. De acuerdo con Öykü Potouğlu-Cook (2010), si bien las industrias turística y del ocio nocturno dirigido a la clase alta burguesa todavía gravitan en torno a la *oryantal dansi*, su práctica es habitualmente denostada tanto por los nacionalistas seculares, para quienes representa una contaminación étnica y cultural, como por los islamistas, que persisten en su condena moral. En cuanto a los profesionales del sector, mientras la mayoría de músicos continúan perteneciendo a la etnia romaní, la hegemonía de esta etnia entre sus

bailarinas⁷⁰ ha desaparecido y ha sido sustituida por la de bailarinas foráneas. En consecuencia, es posible observar que las diferencias étnicas y culturales han acrecentado la tensión entre músicos y bailarinas (Potouğlu-Cook, 2006). Un factor que contribuyó especialmente a la pérdida del monopolio gitano en la danza oriental turca fue el desmantelamiento del barrio Sulukule⁷¹, conocido por su vida nocturna y, al igual que el distrito de Ezzbekiya en El Cairo, por ser el lugar donde se negociaban las contrataciones. El paulatino desplazamiento de sus habitantes entre los años 2006 y 2008 fue el resultado de un proceso de gentrificación, siguiendo un plan de renovación urbana (Potouğlu-Cook, 2010).

La creciente politización de las expresiones culturales autóctonas está suponiendo un nuevo giro en la producción oficial de repertorios culturales para adecuarlos tanto a los sectores seculares como a los islamistas y a una agenda política común: la entrada en Europa. Para Potouğlu-Cook, la industria cultural turca constituye un significativo ejemplo de la vigente tensión entre un estado que se proclama secular y la poderosa influencia de las expresiones religiosas. Mientras que los islamistas defienden el entretenimiento improvisado familiar (como el tradicional teatro de sombras turco, *Karagöz*), los secularistas promocionan festivales y concursos internacionales de teatro y danza que se ajustan a los estilos occidentales, ya sean clásicos o experimentales. Desde las instituciones se intenta mostrar el pluralismo político y cultural, así como un Islam moderado en el que se sitúa al nuevo sujeto político turco (a un tiempo, islámico, global y local). De ahí que la actual redefinición

⁷⁰ Al igual que veíamos en Egipto entre los *awlād il kār*, la danza no es considerada una profesión adecuada para las mujeres romanes por lo que, generalmente, las bailarinas son consideradas deshonestas y no aptas para el matrimonio y, al igual que ocurre en España entre las comunidades gitanas dedicadas profesionalmente al flamenco, las mujeres suelen abandonar los escenarios tras contraer matrimonio.

⁷¹ Hasta los años noventa, Sulukule era un barrio marginal de Estambul de población gitana, localizado sobre las murallas bizantinas del siglo V (declaradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, 1985) y percibido, en el imaginario urbano, como un lugar de perversión debido a la inmoralidad de sus habitantes (en su mayoría músicos y bailarinas, proxenetas y prostitutas, vendedores ambulantes y leedoras de fortuna) (Potouğlu-Cook, 2010).

del legado cultural turco alterne el desafío a las jerarquías sociales con su solidificación (Potouğlu-Cook, 2010). Si nos centramos en la industria turística, como inestimable escaparate exterior, podemos observar que el reclamo de la danza oriental, que dominaba en las anteriores décadas, ha sido sustituido por una nostálgica recreación de la cultura otomana que bascula entre la cultura popular autóctona y las formas de representación occidentales. Así, por ejemplo, el video promocional “Istanbul Timeless City”, producido por el Ministerio de Turismo de Turquía, en 2010, es un claro ejemplo de este tipo de politización de las expresiones culturales tradicionales. Este vídeo, con la intención de estimular el turismo cultural, ofrece una megalómana reinterpretación del pasado histórico turco, donde la danza es exclusivamente representada mediante derviches danzantes (mevlevíes)⁷².

4.2.2.3.- Sobre la representación social de danza oriental en la actualidad

A continuación nos referiremos a la estrecha relación que desde finales de la década de los años ochenta hasta los recientes acontecimientos sociopolíticos ha sostenido la danza oriental con la industria turística, tanto en Egipto como en otros países islámicos. De hecho ha sido la salvaguardia del sector más allá de los locales de ocio nocturno, su ámbito original. El creciente desarrollo del *raqs sharki* como mercancía turística, paralelo a su pérdida de popularidad como parte de las celebraciones sociales, ha significado nuevos cambios en el modo de ser interpretado y percibido, dentro y fuera de sus comunidades. Este proceso ha coincidido con el desarrollo del turismo corporativo de consumo masivo a escala global que, si bien

⁷² “Istanbul Timeless City” puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=igLYVm01RHU> (Consulta: 9-2-2015). Este video-clip fue filmado coincidiendo con las celebraciones de “Estambul 2010”, promovidas desde la “European Capital of Culture Agency” (ECOC).

pondera los valores histórico-folclóricos, ha seguido explotando la imaginaria orientalista. En el marco de estas políticas económicas neoliberales han surgido nuevos enclaves turísticos, por ejemplo, Dubai o Bahrein que, aun a pesar del carácter conservador de sus sociedades y de carecer de una tradición en el estilo de cabaret, han recurrido al reclamo erótico-exótico de la bailarina oriental. Según Zaina Brown (2012), que ha contado sus vivencias como bailarina en Bahrein, la actual proliferación de espectáculos de danza ha sido impulsada por la inversión saudita que prioriza, entre otros sectores económicos, el ocio nocturno para satisfacer la demanda del público árabe masculino. De acuerdo con sus observaciones, la danza oriental representada en los hoteles suele ir acompañada de números folclóricos y de variedades, que incluyen gogos al estilo occidental, lo que supone un alejamiento de los reconocidos estándares contemporáneos para ajustarse a los denominados *russian shows*. Este formato de espectáculo, muy popular en los países del Golfo, incluye un grupo de bailarinas ataviadas con trajes centelleantes para representar números de danza de diferentes países y géneros, adaptados a estilos modernos como el jazz o el pop, con la única intención de conseguir una sobrestimulación sensorial. Otra cuestión que Brown (2012) aclara es la nacionalidad de las bailarinas de danza oriental en los enclaves turísticos del Golfo, puesto que a diferencia de otros países árabes, raramente, son autóctonas. En Bahrein, por ejemplo, predominan las bailarinas latinoamericanas (sobre todo, brasileñas), rusas, sirias, libanesas, americanas y europeas, y también es posible encontrar bailarinas semiprofesionales marroquíes o tunecinas representando danzas tradicionales (Brown, 2012). Si tenemos en cuenta que en las últimas décadas el conservadurismo social se ha extendido también en el llamado “Oriente mediterráneo”, se puede observar cómo las bailarinas extranjeras profesionales se extienden por toda el área del POM. Aun así, en países del Magreb como Túnez y Marruecos, con economías

más precarias y sin una tradición propia de cabaret, hemos podido comprobar que en el circuito turístico trabajan bailarinas locales; si bien, hay que añadir que en algunas bodas de clases altas, amenizadas con danza oriental, se prefiere contratar bailarinas americanas.

Además, en el marco de la cultura tardocapitalista surgió un nuevo modelo modelo de turismo, auspiciado por la afición a la danza, que a partir de la década de los noventa ha ido aumentando, sobre todo en Egipto y Turquía. Los viajes conocidos como *dance tours* ofrecen un tipo de turismo que, aun siendo dirigido (habitualmente son promovidos y guiados por profesoras de danza oriental extranjeras), representa una alternativa a la estereotipada oferta de los tour operadores. Su desarrollo constituyó una nueva fuente de ingresos tanto para bailarinas de cabaret como para las tradicionales, que serían contratadas para impartir seminarios y para animar las fiestas organizadas por estos grupos de aficionadas a la danza oriental. Desde 2008, con el inicio de la crisis económica mundial comenzó a declinar el turismo internacional y, consiguientemente, el sector de la danza oriental (Farid, 2012); si bien, la crisis ha tenido un mayor impacto en el turismo de masas que en este tipo de turismo cultural impulsado por grupos de aficionadas.

Por otra parte, aunque suponga un salto cronológico, es ineludible mencionar la drástica interrupción del turismo en Próximo Oriente que provocó a las revoluciones democráticas árabes iniciadas en 2010. Tras ellas, la inestabilidad política, el recrudecimiento de la tensión social y los conflictos bélicos han afectado a los dos países árabes más vinculados a la danza oriental, Egipto y Líbano; así como, aunque en menor medida, a Turquía (sobre todo, tras las revueltas de la plaza Taksim de Estambul en 2013). La actualidad de los acontecimientos, la falta de perspectiva histórica de los recientes estudios y análisis, y la imposibilidad de acceder a datos estadísticos sobre las

fluctuaciones del turismo en estos países explican que hayamos recurrido a artículos aparecidos en los medios de comunicación o en revistas especializadas y blogs de danza oriental. Estas fuentes nos han ayudado contextualizar y elaborar su más reciente evolución. Ciñéndonos a la escena de El Cairo, la situación socioeconómica que sobrevino a las revueltas de la plaza Tahrir iniciadas el 25 de enero del 2011 provocó que muchos de los grandes hoteles y cabarets cerraran, temporal o definitivamente, y suspendieran las contrataciones⁷³. Según Farid (2012), además del turismo internacional, también cesaron los turistas e inversores árabes. Al mismo tiempo, la presión islamista sobre la industria del ocio nocturno se materializó en nuevos ataques dirigidos a los clubes de los hoteles de cinco estrellas (Lanty, 2013; Wilhelm, 2013)⁷⁴, así como en medidas coercitivas contra cadenas privadas de televisión que ofrecían programas con música y danza, que se adecuaban a los gustos de los sectores más jóvenes de la población laica⁷⁵. Junto al desplome del circuito turístico también se vio afectado el de bodas y festivales religiosos, si bien solo temporalmente. En respuesta a esta difícil situación laboral, cada vez más competitiva, la mayoría de bailarinas extranjeras contratadas en *nightclubs* y cruceros del Nilo dejaron el país (Farid, 2012). El breve gobierno del islamista Mohamed Morsi despertó la desconfianza de los sectores más liberales y progresistas de la población egipcia. Concretamente, los

⁷³ Para una lista detallada de salas de espectáculos en El Cairo, antes y después de la revolución, se ha consultado <http://www.gildedserpent.com/calendarpages/cairoClubs.htm> (Consulta 13-5-14).

⁷⁴ Estas descripciones son detalladas por la bailarina americana y *bloggera* “Luna of Cairo”, una de las bailarinas extranjeras con licencia que ha permanecido trabajando en Egipto hasta finales de Ramadán de 2013, en una entrevista ofrecida a Elisabeth Wilhelm (2013). Asimismo, la *bloggera* Leyla Lanty (2013), quien visitó El Cairo en días previos a la caída de Morsi para asistir al festival internacional de danza oriental “Ahram-wa-Sahlan 2013”, corrobora esta situación e indica que la mayoría de clubes nocturnos de la Avenida de las Pirámides habían sido saqueados o quemados tras la revolución. Aun así, en el momento de su visita dos de ellos habían vuelto a abrir, “*Al Leil*” y “*Al Andalus*”, y un par más comenzaban a ser reconstruidos.

⁷⁵ Si tras la revolución al menos tres canales musicales de televisión comenzaron a emitir, durante el proceso de transición previo a las elecciones de 2012 (que tuvieron como resultado la victoria del Mohamed Morsi), la policía egipcia cerró varias cadenas de televisión. Al mismo tiempo, desde el gobierno se obstaculizaba la obtención de licencias a algunos medios de comunicación. Por ejemplo, la cadena de televisión de *Al-Alam* (crítica con el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas en la que además se incluían video-clips de danza) fue cerrada y sus equipos confiscados en mayo de 2012 (Reporteros Sin Fronteras, 16-5-2012).

colectivos dedicados a la danza oriental manifestaron en la prensa internacional su recelo ante la posible influencia del nuevo gobierno sobre su arte y forma de vida, y ante la aplicación de una inflexible interpretación de la ley islámica (*El País*, 23-6-2012). Durante el año de mandato de Morsi se dejó sentir la influencia de la censura sobre las artes, un proceso que se inscribiría en lo que Nieuwkerk (2003: 279) denominó *Islamist paganization of art*, puesto que las prácticas artísticas son consideradas heréticas por el discurso islamista. Los líderes islamistas (como Sheij Shaarawi) tuvieron una mayor presencia en los medios de comunicación con debates en torno a la idoneidad de las expresiones artísticas y musicales. La mediática industria de la música pop egipcia (*shaabi*), con sus video-clips musicales, frecuentemente, aderezados con danza oriental (aunque no siempre profesional, pues muchas veces funciona como simple acompañamiento), se convirtió en un objetivo central de esta censura⁷⁶. En contestación a estos discursos, el movimiento civil anti-islamista, *Tamarod*, comenzó unas protestas en junio de 2013 que contribuyeron a la caída del régimen de Morsi, que culminó con el golpe de estado militar el 3 de julio de 2013. Entre ellas queremos destacar las llevadas a cabo frente al Ministerio de Cultura, entre el 5 y el 30 de junio. Con ellas que se desafiaba la decisión de Morsi de destituir al ministro de Cultura, Mohamed Arab (antiguo director del Ballet Nacional) y sustituirlo por Alaa Abdel Aziz, miembro de la Hermandad de los Hermanos Musulmanes⁷⁷. Manifestándose de manera pacífica, diversos colectivos participaron con representaciones que incluían danza clásica y contemporánea, música folclórica, video-arte, etc. (Lanty, 2013). La ausencia de la danza oriental en estas protestas manifiesta su actual devaluación social, incluso,

⁷⁶ Sobre esta cuestión, el documental “Pop Islámico” emitido por la segunda cadena de radiotelevisión española (“Documentos TV”, 18-8-2013) expone las presiones recibidas por la cadena musical islámica “4Shbab”.

⁷⁷ Sin ningún bagaje en el campo de las artes, Aziz intentó prohibir el ballet por considerarlo demasiado “desnudo” para ser exhibido públicamente. Esta tentativa fue el detonante para la contundente respuesta por parte de los colectivos afectados por esta elección que se plasmó en diferentes tipos de manifestaciones, como la huelga general de los trabajadores del “Cairo Opera House”, que culminaron con la restitución de Arab el 17 de julio (Lanty, 2013).

en los ámbitos seculares. Tras las elecciones mayo de 2014, con el nuevo gobierno presidido por Abdulfatah al Sisi, se ha conseguido una gradual recuperación de la estabilidad social, si bien el desplome turístico no se supera debido, sobre todo, a los conflictos en la península del Sinaí y a la amenaza del terrorismo yihadista⁷⁸.

Ajenos a la convulsión sociopolítica, los festivales y las competiciones internacionales de danza oriental han continuado realizándose, aunque con menor número de asistentes en el Cairo. Durante el periodo comprendido entre 2011 y 2014, el *raqs sharki* permaneció prácticamente confinado a estos festivales. Entre estas celebraciones, que suelen ser anuales, las bailarinas foráneas han mostrado su preferencia por “Ahlam wa Sahlan” (desde el año 2000), “Nile Group” (desde el 2005) o “Salamat Masr” (desde el 2010). Otro importante certamen es el “Amani Festival”, celebrado en Beirut en los años 2005, 2006, 2011 y 2012, que, recientemente, condicionado por la conflictiva situación del país se ha desplazado a Río de Janeiro (2013) y a Sevilla (2014). Paralelamente, este tipo de certámenes internacionales se ha extendido a numerosas capitales occidentales (tales como “Raks Madrid” o “Viva Raks Vegas”, por citar algunos ejemplos). Todos ellos están contribuyendo a mantener el sector más consolidado de la danza oriental autóctona, el de las grandes estrellas. El futuro del *raqs sharki* es hoy una incógnita, pues parece improbable que pueda volver a alcanzar el esplendor obtenido durante el segundo tercio del siglo XX. No obstante, su práctica, arraigada en ámbitos privados e informales, trasciende el actual desprestigio social de la danza profesional y su desvirtuada condición como producto cultural.

⁷⁸ No hemos tenido acceso a la situación de la danza oriental en El Cairo desde la subida al poder de Abdul Fatah al Sisi por lo que dejamos su estudio para futuras investigaciones. Recientemente, el presidente de la Autoridad egipcia de Turismo, Samy Mahmud, declaró en una rueda de prensa celebrada en el marco de la Feria Internacional del Turismo (FITUR) en Madrid que se ha conseguido un incremento del turismo del 4,4 por ciento entre 2013 y 2014. La caída del sector habría afectado especialmente al turismo cultural, por lo que esta recuperación atañe sobre todo a la ocupación hotelera de la zona costera, estimada en un 80 por ciento. Asimismo, hizo hincapié en la necesidad de implementar de los sistemas de seguridad a fin de promocionar un sector que supone el 11,3 por ciento de su producto interior bruto del país (Europa Press, 30-1-2015).

4.3.- Danza oriental, hiperrealidad y globalización

En esta sección analizaremos el fenómeno sociocultural que produjo la expansión mundial de la danza oriental a finales del siglo XX, cuando su práctica llegó a difundirse en países europeos, latinoamericanos y asiáticos con escaso o nulo contacto con las tradiciones de Próximo Oriente. Si bien Sunaina Maira (2008) acota este fenómeno de una forma muy precisa, entre la Revolución Islámica de Irán en 1979 y los atentados terroristas 11 del septiembre de 2001 en EEUU, la danza oriental no se propagó de manera inusitada en las sociedades globalizadas hasta principios de la década de los noventa, coincidiendo con el inicio de la Guerra del Golfo Pérsico (1990-91). Asimismo, el impacto mediático global de la danza oriental fue posterior al 11S y volvió al imaginario erótico de la mano de la industria del pop. Sin embargo, la necesidad de renovar incesantemente la oferta supuso su pronto reemplazo por nuevas tendencias, así hacia el año 2005, el glamour oriental pasaría a ser encarnado por el cine de Bollywood y las audaces fusiones de sus coreografías. En cualquier caso, coincidimos con Maira en considerar que, dado que desde el 11S la imagen de Oriente se ha deteriorado de una forma tan profunda, resulta imposible proponer una visión romántica de los árabes y de los musulmanes⁷⁹, y ha sido necesario volver al tiempo pasado, a ese imaginario oriental que apela a lo exótico, al pasado y a la fantasía como lugares imaginarios. Además, como ya señalara Mernissi (2000), mientras el hombre oriental tiende a ser percibido como un peligro para la sociedad occidental, como una alegoría del fundamentalismo islamista, la mujer oriental ha seguido conformando lo exótico, lo sensual, y es contemplada como una figura ajena a lo políticamente crítico.

⁷⁹ De acuerdo con Maira (2008), esta construcción del otro, como una tierra de terroristas, fundamentalistas y mujeres oprimidas, ha funcionado como antítesis de la identidad nacional americana, tal y como había ocurrido con los soviéticos durante la Guerra Fría.

De ahí que la danza oriental resurgiera como un destacado agente de esta construcción con la que seguir sosteniendo la utópica percepción que vincula lo oriental al erotismo.

Entre 1990 y 2005 las clases de danza oriental, avaladas por los discursos establecidos en EEUU durante las décadas de los sesenta y setenta, se institucionalizaron, extendiéndose a gimnasios, escuelas de danza, centros cívicos, de estética y de terapias alternativas de todo el mundo. Esta variada oferta, en algunos casos subvencionada por ayuntamientos o universidades, contribuyó a ampliar el perfil de sus practicantes (estudiantes, desempleadas y amas de casa) y a convertir la danza oriental en el entretenimiento de moda. Al mismo tiempo, el desarrollo de internet (que sustituyó al video-casete como modelo no presencial de aprendizaje) impulsó su difusión mediante una amplia oferta de demos instructivos y otros productos (música, trajes y accesorios) comercializados en este soporte. Desde una perspectiva lúdica o terapéutica, y gracias al juego de la fantasía oriental, las clases de danza se convirtieron en un lugar de encuentro entre mujeres, valorando más el vínculo de género sobre las analogías étnicas y de clase, o la diferencia de edad –un modo de socialización que Maira califica como “relational o periferical Orientalism” (2008:329)⁸⁰. Asimismo, el interés que en mujeres de todo el mundo despertó el vocabulario sensual de sus movimientos y el sugestivo vestuario utilizado corrobora el potencial de esta danza para expresar una feminidad erotizada en las sociedades globalizadas. De ahí que su práctica amateur suela estar más relacionada con el aliciente que supone su puesta en escena que con el aprendizaje, esto es, “a way to conjure up a certain kind of ‘glamorous’ self o stardom” (Maira, 2008: 318).

La experiencia como bailarina de danza oriental nos ha permitido constatar que si bien, en general, no existe una vinculación directa entre las bailarinas de danza

⁸⁰ Aun así, como señala McDonald (2012), este hecho ha sido idealizado negando la también existente competitividad y las desavenencias personales entre las participantes.

oriental y los movimientos feministas, esta situación comenzó a cambiar a finales del siglo XX, cuando declararse abiertamente feminista dejó de ser un tabú entre practicantes foráneas⁸¹. En la actualidad es posible encontrar un acercamiento, más o menos teórico, por parte de algunas bailarinas que transitan por la denominada tradición relacional, con sus ideas sobre la complementariedad y la maternidad, por los postulados del feminismo de la diferencia y, últimamente, también por los idearios del posfeminismo *pro-sex*, ya que han permitido explicar el hipersexualizado modelo de representación corporal que propone la danza oriental contemporánea. En cualquier caso, la perspectiva esencialista de esta danza continúa dominando, porque se mantiene como un “espacio de mujeres” que atañe a un colectivo femenino, sobre todo, en los cursos y talleres. En estos últimos años, a diferencia de épocas anteriores, se puede observar un acercamiento a posturas más politizadas, aquellas que presuponen mantener una perspectiva liberal entorno a los árabes y musulmanes, en general. Aun así, como argumenta Maira (2008), basándose en la idea de neorientalismo de Said, el continuo desarrollo de nuevas versiones, tanto en el estilo de cabaret como en la danza tribal americana, y su amplia difusión, pueden ser interpretados como un ejemplo más de en que medida la danza oriental sigue siendo el lugar donde la cultura de Próximo Oriente es interpretada y apropiada por Occidente. Si bien, como señala Maira, en la cultura tardocapitalista funciona a través de un nuevo modelo colonial, el neoimperialismo americano. Análogamente a los planteamientos de Howard Zinn (1980), Maira (2008) define esta nueva forma de colonización como un imperio sin colonias que mantiene el control mediante políticas económicas y militares. Según, esta autora, la danza oriental se ha convertido en un medio para movilizar un nacionalismo blanco americano que incorpora las feminidades y masculinidades árabes e islámicas, un movimiento que

⁸¹ Durante la década de los setenta, el rechazo por parte de las bailarinas de danza oriental al feminismo representado por autoras como Catharine MacKinnon, Andrea Dworkin, Robin Morgan, etc., respondía al radicalismo de su crítica en torno al uso sexualizado del cuerpo femenino.

puede ser asociado con el rechazo a la reciente política exterior americana en Próximo Oriente. En consecuencia, la práctica de la danza oriental en la actualidad mostraría la necesidad de justificarse como americano antirracista, más que un verdadero interés por la cultura foránea, permitiendo que: "White and nonwhite American women can constitute and perform their Americanness and femininity through a liberal, multicultural vision of the nation" (2008: 319).

4.3.1.- La danza oriental americana y el mercado global de la cultura

Hacia finales de la década de los años ochenta, los objetivos centrales del colectivo de bailarinas foráneas fueron la desvinculación de los géneros sicalípticos y la profesionalización de la danza para obtener reconocimiento como expresión artística. En este sentido, la proliferación de academias de danza oriental desde entonces ha significado un avance en numerosos países en los que, pese a no existir una enseñanza reglada, se han comenzado a expedir certificaciones y títulos específicos. Esta aspiración se tradujo en la definición de sus estándares estilísticos por lo que las bailarinas foráneas, en su intento de representar una danza "auténtica", se han ido ciñendo cada vez más al *raqs sharki* egipcio por ser el estilo más regulado y del que, además, se alaba la interpretación emocional que consiguen transmitir sus bailarinas⁸². Caitlin McDonald (2012) cuestiona la existencia de un estilo preexistente, genuino y oriundo, de danza profesional que defina una identidad grupal; de esta manera, reproduce los actuales discursos que popularmente son esgrimidos para avalar su

⁸² Como señala Leila Farid: "Dancers outside Egypt generally have very strong ideas about what makes a dancer's style 'Egyptian' or not...In Russia they have a name for it: *Arabism* –gestures and facial expressions that signify you are dancing like an Egyptian" (2012:7). Al relatar su experiencia como bailarina en El Cairo desde 2003, Farid subraya que, precisamente, las bailarinas occidentales son las más resueltas a cuestionar la autenticidad de su estilo; contrariamente, los espectadores egipcios (a menos que mantengan prejuicios religiosos) suelen mostrarse respetuosos y entusiasmados con aquellas extranjeras que triunfan en su país, siempre que se ajusten a sus convenciones.

práctica recurriendo al folclore del POM. La falta de un reconocido estilo clásico de danza y la imbricación de las expresiones profesionales y amateurs en la danza oriental tradicional han llevado a McDonald a definirla en los siguientes términos: “belly dance is at heart an improvisational folkloric form” (2012: 278). Contrariamente, a lo largo de este estudio hemos podido constatar la existencia de una tradición de danza profesional ajena a los parámetros occidentales y común a los territorios del área de influencia islámica que, pese a haber desaparecido, aún dominaba durante el último periodo colonial. Esta idea es defendida por algunos profesionales del sector, como la bailarina egipcia Suraya Hilal quien, en su página web, define el *raqs sharki* como “*the Arab classical and courtly tradition*” diferenciándolo de los estilos folclóricos y populares, tanto rurales como urbanos. Así, entendemos que la reciente adopción de las estandarizadas danzas folclóricas del POM y Asia Central permite a muchas bailarinas foráneas obviar la existencia de tradiciones que, como la esclavitud sexual o la danza masculina, históricamente han estado ligadas al ejercicio de la danza profesional, aunque todavía hoy resulten difíciles de admitir.

En los espectáculos de danza oriental exhibidos en el circuito de restaurantes y clubes étnicos de numerosos países, algunas danzas concretas de origen folclórico han sido incorporadas al repertorio estándar del *raqs sharki* egipcio, adecuándose bien a las preferencias de la bailarina bien a la nacionalidad del público o de los promotores. Entre ellas se encuentran algunas danzas populares femeninas de Egipto como el baile del candelabro (*raqs shamadān*), la danza de la *melaya* (‘manto negro’)⁸³, bailes de estilo nubio del Alto Egipto y Sudán, y de las *ghawāzi* del Alto Nilo. Asimismo, también suelen incluirse el *debke* (baile tradicional libanés), la danza tunecina del cántaro (*raqs al juzur*), la danza marroquí de la bandeja (*raqs al senneya*, originalmente,

⁸³ La danza de la *melaya* fue creada por el coreógrafo y bailarín egipcio Mahmoud Reda en la década de los sesenta, cuando se popularizó en El Cairo y Alejandría.

representativa de los bailarines profesionales) o reconstrucciones de las danzas de las bailarinas-cortesanas de la tribu argelinas de *Ouled Nail*, hoy desaparecidas. Al mismo tiempo, aunque en menor medida, suelen también adoptarse danzas de tradiciones ajenas a la cultura árabe, si bien pertenecientes al acervo cultural islámico, como las de estilo romaní de los gitanos de Turquía y los Balcanes, la danza popular *kharsilamas* (también característica en este área geográfica), el *tsifteteli* de la *rebetika* griega, la danza clásica persa o bailes populares de la Ruta de la Seda (especialmente, de Irán o Afganistán)⁸⁴. En las coreografías de estas danzas suelen ser introducidas referencias a las danzas rituales o de trance características del Islam popular, como la *guedra* tuareg, el *zar* egipcio o las danzas sufíes (como el giro derviche turco o la, más popular, *tanura* egipcia).

A pesar de la intención de distanciarse de los géneros sicalípticos, como señala Andrea Deagon (1999), bailar la danza oriental en la actualidad implica hacerlo todavía en una sociedad patriarcal, lo que genera un silenciado conflicto entre dos perspectivas diferentes: los significados que la bailarina atribuye a esta danza y las expectativas y proyecciones del espectador occidental que, desde el desconocimiento técnico y cultural, insisten en destacar, generalmente, el carácter erótico o pseudoprofesional de las representaciones. Esta interpretación se basa sobre todo en el sistema de signos empleados por la mayor parte de bailarinas (coreografías, vestuario, accesorios, joyería y pelo), unos signos habitualmente afines a la estética del cabaret y que resultan, en este sentido, desconcertantes (Deagon, 1994 y 1999; Sellers-Young, 2010). Una posición muy crítica respecto a la valoración de esta danza por parte del público que acude a restaurantes “étnicos” en los que es representada la encontramos en Maira (2008). Para ella, a excepción de sus seguidoras, la clientela se muestra aparentemente aburrida

⁸⁴ Véase como ejemplo: <http://www.helene-eriksen.de/soloprograms.htm> (Consulta: 3-2-2015).

debido al carácter amateur y a lo previsible de las coreografías presentadas, limitadas a mostrar sensualidad y jovialidad. Desde mediados de los años ochenta, los colectivos de bailarinas foráneas han respondido a estos prejuicios con una progresiva tendencia a interpretarla de un modo más sensual que sexual (Jai-Morincome, 2005). Esta es una diferencia respecto a las décadas anteriores en las que en EEUU se alababa, sin tapujos, su potencial para la expresión de la sexualidad individual. Aun así, como asegura Andrea Deagon, la idea de que la danza sensual femenina es producto de una cultura que oprime sexualmente a la mujer puede ser rebatida, ya que: “When some feminist lump belly dance together with stripping and topless bars as degrading to women, it is the fundamental inequity they object to: women’ sensual dance arises from a perspective in which women’s sexuality is ’owned by’ men” (Deagon, 1999:11). Con todo, mientras en la danza oriental foránea se intentaba eliminar su componente erótico –si bien, más en la gestualidad que en la estética–, despuntaban nuevas corrientes que, surgidas en campo de la danza contemporánea occidental, comenzaban a experimentar en sentido inverso. Según argumentan algunos autores (Hanna, 1988; Burt; 1998; Wesemann, 1998), a lo largo del siglo XX el debate sobre la expresión de la sensualidad y la seducción ha ocupado al sector profesional de la danza teatral y de hecho esta expresión artística continúa siendo infravalorada respecto a otras artes, precisamente, debido a la arraigada pertinacia en asociar cuerpo-sexualidad-mujer. Para Ramsay Burt:

Dance is a woman’s domain as long as dance remains sexless art. Even Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey and Mary Wigman had to eliminate everything sexual from their work- until feminism and the gay and lesbian right movements liberated dance from its androgynist ideals (1998:18).

De acuerdo con Arnd Wesemann (1998), la transformación de los valores morales occidentales que siguió a las revoluciones sexuales de las décadas de los sesenta y setenta suscitó el cuestionamiento de los generizados y constreñidos esquemas

corporales que limitaban la expresión corporal de los bailarines y bailarinas occidentales, al mismo tiempo que aparecían formas de danza mucho más sexualizadas vinculadas a las industrias del ocio para adultos y del sexo. Si bien las expresiones sexualizadas continuaron evitándose en la danza académica, desde entonces la utilización del desnudo sería incorporada a la danza teatral, si bien con un componente más político que sensual (Burt, 1998)⁸⁵. Esta transformación, según Burt (1998), habría surgido del reconocimiento de los procesos de subjetividad no unificados, característicos del pensamiento posmoderno. Wesemann (1998), por su parte, recurre a la perspectiva psicoanalítica de Joan Rivière (1929)⁸⁶ para elaborar unos argumentos con los que defiende el potencial subversivo de la expresión sexualizada del cuerpo, entendiendo la seducción como un instrumento útil para favorecer los procesos identitarios y la emancipación del sujeto. La capacidad de la danza para estimular estos procesos sería clara: “Otherwise no-one would ever have started to dance- be it in or with a mask. For the sake of seducing oneself and others” (1998:67).

A mediados de la década de los ochenta la danza oriental comenzaba a ser reivindicada como un género profesional de danza teatral. En este sentido fueron pioneras las compañías alemanas⁸⁷, entre otras, las de Horacio y Beata Cifuentes⁸⁸ y de

⁸⁵ Tanto Burt como Wesemann coinciden en destacar la experimentación impulsada por algunos coreógrafos de danza posmoderna y contemporánea que, durante las décadas de los ochenta y noventa, indagaron nuevas estrategias para romper con ciertas convenciones artísticas la tradición académica y explorar el potencial erótico del cuerpo en la danza. Según Burt (1998), una serie de coreógrafos *queer* entre los que destaca a Lindsay Kemp, como precursor de esta tendencia, impulsaron nuevas propuestas en la danza contemporánea que admitirían: revelar sexualidades no normativas y la marginalidad en los argumentos, sexualizar el cuerpo de los bailarines, contemplar la mirada del bailarín además de la del espectador o romper la distancia estipulada entre proscenio y platea.

⁸⁶ En su artículo «Womanliness as a Masquerade», desde un enfoque psicoanalítico Joan Rivière (1929) justificaba la necesidad de la mujer de simbolizar su falo mediante el enmascaramiento de sus propias ambiciones y de sus deseos sexuales. De acuerdo con Rivière, la feminidad genuina y la máscara de feminidad (representación que suele recurrir a los fetiches) pueden ser entendidas como una misma cosa, esto es, una reacción con la que obtener un modo primario de gratificación sexual o con la que disfrazarse para evitar la frustración. Aun así, esta autora no descarta que la máscara de seducción sea también interpretada como una pérdida de identidad y de autonomía en el cuerpo la mujer.

⁸⁷ Si bien Alemania cuenta con una importante comunidad de origen turco, la danza oriental es una práctica asociada a bailarinas foráneas debido a los prejuicios morales de las comunidades musulmanas. Su expansión entre mujeres blancas alemanas fue impulsada, inicialmente, a través del contacto con las

Shahrazad, con formación en *ballet* y danza clásica india, respectivamente. Sus montajes, no obstante, sujetos a los clichés orientalistas, continuaron mostrando la danza oriental como disciplina femenina y reuniendo en sus coreografías el estilo de cabaret oriental, recreaciones históricas de danzas faraónicas, teatralizaciones de harenes y zocos, así como interpretaciones místicas de la danza oriental. La infructuosidad de estas propuestas para alcanzar un reconocimiento artístico más allá del círculo de la danza oriental nos lleva a plantear la necesidad de trascender los mitos establecidos en torno a su práctica y de interpretar las tradiciones autóctonas prescindiendo del sesgo orientalista. Tal vez, su continuidad en un mundo globalizado dependa de su resignificación, puesto que explorar la compleja evolución de las formas históricas de danza profesional en el área islámica podría contribuir a cuestionar algunas dicotomías propias del pensamiento eurocéntrico moderno como, por ejemplo, el asignado carácter femenino a las expresiones erotizadas del cuerpo, la frontera entre la cultura de élite y la popular, o las limitaciones para concebir las tradiciones culturales en función de las actuales demarcaciones nacionales.

Por otra parte, entre las décadas de los ochenta y noventa, el estilo tribal americano y demás sucedáneos prosperaron en EEUU, ya que permitían desvincularse de las exigencias creativas impuestas por el codificado estilo de cabaret oriental. Ya entrado el siglo XXI el estilo tribal se ha extendido entre practicantes foráneas de todo el mundo, su éxito transnacional mantiene a sus seguidoras ligadas bajo los cánones estéticos y los gustos musicales marcados desde EEUU por lo que, aun incitando a la expresión individual, resulta bastante uniforme. La danza tribal, pese a haber perdido el

esposas de los soldados de las bases americanas familiarizadas con su práctica (Roberta Adiletta “Nur Banu”, comunicación personal 2013). Este hecho corrobora nuestra hipótesis de considerar la danza oriental contemporánea como un producto de la industria cultural americana.

⁸⁸ El concepto *Oriental Fantasy Shows* fue creado por Horacio y Beata Cifuentes, inspirándose en las míticas danzas faraónicas, y se convirtió en un modelo para la escenificación de la danza oriental durante la década de los ochenta.

gentilicio *americana* en sus diferentes mutaciones o al traducir su nombre a otros idiomas, habría sido concebida esencialmente como americana. La siguiente cita, extraída de un artículo de Lynette Harper (2007), aclara esta cuestión: “So what I love about Tribal [bellydance] is it’s American, and it’s a fusion and as long as we’re clear about that, we don’t need to know how the Egyptians feel about it” (Kahira Djoumanha de la compañía “Urban Ghawazee” en Harper, 2007:2). Además, esta aserción pone de manifiesto dos inquietudes que afectan a un amplio sector de practicantes foráneas de todo el mundo, por un lado, el cuestionamiento de la actual hegemonía del estilo egipcio, considerado el más “auténtico” y sujeto a numerosas convenciones morales ajenas a la cultura occidental; y, por otro, el reconocer la danza oriental como una apropiación cultural⁸⁹, lo que supone rechazar su vinculación con los estilos autóctonos que continúan reproduciendo el estándar de cabaret (la danza oriental moderna) y limitan sus posibilidades expresivas. Aun así, resulta paradójico observar cómo en la actualidad las bailarinas del estilo tribal, que intentan emanciparse de las convenciones de la danza oriental, continúan vinculándose a este estilo. Lo mismo ocurre con las recientes propuestas, que fusionan la danza oriental con estilos tan dispares como el flamenco, las danzas de las películas de Bollywood, la samba, el tango, el *hula*, la danza contemporánea o el hip-hop. Cada vez más alejadas de los estilos de referencia tradicionales, la danza tribal y las fusiones orientales pueden ser consideradas, ante todo, herederas de las versiones espirituales del *belly dance* americano, ya que como él proponen una experiencia cuasi-iniciática de la sexualidad femenina y utilizan

⁸⁹ En su artículo «Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire», Maira (2008) analiza la creciente expansión de la danza tribal desde la década de los ochenta. La expresión *arab-face* es utilizada por Maira emulando la voz *black-face* (un maquillaje teatral que, simulando hombres negros, se popularizó hacia mediados del siglo XIX en los *minstrel show* y más tarde, también, en el vodevil americano) para referirse a lo que considera una “mascarada racial” propia de la práctica de la danza oriental foránea. De acuerdo con esta autora, el proceso de apropiación cultural que supone practicar la danza oriental se completa con el cambio de nombre de la mayoría de bailarinas occidentales, quienes suelen adoptar pseudónimos, generalmente, árabes como Yamila, Saida, etc.

diversos elementos accesorios que, aun sin tener ninguna referencia mítica ni tradicional, intensifican su efectismo⁹⁰.

A pesar de su incesante hibridación, la danza oriental contemporánea constituye hoy una práctica cada vez más normalizada y esquematizada, puesto que las diferencias de estilo se basan, sobre todo, en aspectos estéticos. Bajo la aparente competencia y las posibilidades de elección se ha convertido en un estilo reconocible y susceptible de ser comercializado, tal y como lo demuestra su añadida de exportable mercancía cultural dirigida al consumo femenino. Aun así, siguiendo a McDonald (2012), esta normalización no se reduce a meros intereses económicos, ya que sobre todo contribuye a reforzar una identidad colectiva entre sus practicantes foráneas, un sentido de pertenencia a una comunidad transnacional, unida por una afición que comparte talleres, festivales internacionales y espacios virtuales, webs, bloggs, foros y avatares. Sus practicantes se han esforzado por definir sus patrones estilísticos y discursivos no solo a través de elementos técnicos y coreografías, sino también mediante reglas morales y construcciones históricas (McDonald, 2012). De ahí que el fenómeno cultural que ha supuesto su expansión mundial pueda ser enmarcado dentro de la actual proliferación de nuevas identidades en función de una fantasía ideológica, un proceso que Slavoj Žižek (1999) interpreta como un síntoma de la globalización.

4.3.1.1.- Las “Belly Dance Superstars” o *raqs sharki* al estilo Las Vegas

En 2002 apareció la compañía americana “Bellydance Superstars” (BDSS) fundada con un claro objetivo: elevar la danza oriental a la categoría de arte. Se

⁹⁰ En la danza oriental espiritual era habitual el uso de elementos accesorios, como sables, serpientes o velas, que solían ser empleados como símbolos de poder, sabiduría, sanación y transformación. En la actualidad han aparecido nuevos elementos, como el llamado “doble velo” o los abanicos chinos, que sin aportar ninguna significación esotérica son utilizados para enriquecer la puesta en escena.

intentaba igualmente salvaguardarla de su declive en el área del POM entendiendo que, más allá de la amenaza de los fundamentalistas religiosos, las tradiciones folclóricas son más apreciadas por extranjeros que por nativos. Esta iniciativa ha sido interpretada por Maira (2008) como una metáfora del hipotético rescate de las mujeres árabes y musulmanas, sujetas a la opresión y a la ocupación, que, lejos de representar una argumentación feminista liberal, reproduce el ideario del llamado feminismo colonial, ahora, desde el prisma americano. De hecho, Miles Copeland, productor de la compañía y reconocido empresario musical, señalaba en un artículo publicado en la revista digital *Gilded Serpent*, con una actitud entre indulgente y paternalista:

Most of us realize that the success as an art form will reflect on the plight of bellydancers in the Arab world who are often regarded as prostitutes...It is possible that bellydance, gaining respect in the West, can affect its regard in Arab society and therefore, have a role in elevating women's participation in those societies in general (2008:1-2).

Durante la primera década del siglo XXI, apoyadas por una eficiente campaña promocional, las BDSS alcanzaron una difusión mediática global, actualmente el impacto de esta compañía en la comunidad internacional de practicantes continúa vigente. Sus producciones, caracterizadas por su efectismo y espectacularidad, ayudaron a superar el amateurismo dominante, si bien se acercaban más a los shows de las Vegas que a los espectáculos de danza teatral contemporánea. Asimismo, aunque la estética de cabaret ha continuado prevaleciendo, han favorecido la divulgación de nuevas fantasías orientalistas, como la reciente versión del estilo tribal americano denominada *Tribal Fusion*, y la exploración de la fusión de la danza oriental con otras danzas (en su caso, indias o hawaianas). Con las BDSS se ha consolidado un tipo de presentación teatral que se ha convertido en un patrón para muchas bailarinas foráneas. Esta presentación,

que hemos denominado espectáculo mosaico⁹¹, se caracteriza por carecer de una línea argumental y por tener como objetivos mostrar la riqueza estilística de la danza oriental e incorporar las nuevas tendencias al ya extenso repertorio de danzas de los estilos de cabaret y folclóricos. En este tipo de espectáculo, es posible observar la influencia de las producciones de grupos folclóricos (como *Reda Troupe*) en las que se reúnen danzas de diferentes grupos sociales para dar a conocer la diversidad del patrimonio musical y de las danzas populares de una determinada nación o región. La tipificación de estos espectáculos responde al empeño actual de considerar el escenario teatral como un espacio legitimador del carácter artístico de una representación, ya sea en forma de festivales de fin de curso o de galas (con las que se cierran los certámenes de danza). A diferencia de las BDSS estas presentaciones combinan números profesionales, representados por las profesoras, y amateurs, por alumnas de distintos niveles. A pesar de su popularidad, las BDSS encontraron la crítica de los sectores más puristas de la danza oriental por no atenerse a los cánones estilísticos tradicionales, ni del cabaret ni de las danzas folclóricas. Asimismo, para muchas practicantes foráneas, la imagen corporal esbelta y fibrosa de sus bailarinas (Jillina, Ansuya, Amar Gamal, Rachel Brice, etc.) contradice la esencia de la danza oriental, es decir, su capacidad para desafiar el estereotipo de la mujer joven establecido y delgada impuesto en Occidente. Según Maira, este enfoque no hace sino perpetuar los estereotipos occidentales sobre las sociedades islámicas, ya que: “While some women assume that it is more acceptable to have a fuller figure in the Middle East, forgetting that the Western ideal of female beauty is now globalized” (2008:333).

⁹¹ El modelo de espectáculo mosaico es ilustrado en el gráfico “Espectáculos mosaico: el eclecticismo de la danza oriental contemporánea” del Anexo 3 en el que se muestra la periodización de los diferentes estilos y subestilos que en la actualidad conforman la danza oriental contemporánea. Para la definición del espectáculo mosaico nos hemos inspirado en el concepto de tinglado decorado de Robert Venturi (1978). Para este autor, el tinglado decorado define la arquitectura comercial de Las Vegas, caracterizada por superponer elementos simbólicos (rótulos publicitarios) al edificio y por realzar su valor iconográfico a través de un ecléctico espectáculo visual que, mediante la distorsión de elementos populares, busca la identificación del usuario con determinado sistema simbólico.

Desde su aparición en los espectáculos de las BDSS, el estilo *Tribal Fusion* ha adquirido una notoriedad entre las bailarinas foráneas que puede ser explicada teniendo en cuenta que se ajusta a los actuales patrones marcados por los denominados seguidores de tendencias (*hipsters*), gracias a su elección estética, un renovado vestuario al estilo del *American Tribal Style* (ATS) que incorpora la moda retro a sus estéticas neoprimitivistas, y al empleo de música electrónica occidental. Asimismo, el hecho de que sea habitual representar la fusión tribal individualmente, a diferencia de la danza tribal, ha sido otro factor que ha favorecido su expansión. Por otra parte, además del estilo de fusión tribal, desde su aparición el ATS ha sido reinterpretado a través de diversos subestilos, como la danza oriental gótica, el estilo balcánico o el *steampunk*⁹², que con ligeras variaciones estilísticas han permitido su adaptación a las sucesivas modas. Según hemos podido observar, generalmente sus bailarinas transitan por todos estos subestilos. Es el caso de las propuestas de Rachel Brice⁹³ y sus dos compañías “Indigo” (2003-2013) y “Datura” (2013-...). Originalmente formada en el ATS, sus producciones más recientes han pasado de la fusión tribal a la fusión balcánica, coincidiendo con la internacionalización de la música electrónica balcánica (*Balkan beats*). Esta incesante renovación estilística puede servirnos para ejemplificar el actual colapso de la ideología modernista del estilo personal que, de acuerdo con Jameson, desembocaría en “el intento desesperado de reapropiarse de un pasado perdido...(que)...se estrella contra la férrea ley de los cambios de moda y la nueva ideología de la ‘generación’” (1991:47).

⁹² El *steampunk* (originalmente un subgénero literario de ciencia ficción nacido en EEUU en la década de los ochenta, inspirado en la época victoriana, cuando imperaba la tecnología a vapor) es actualmente todo un movimiento contracultural retro-futurista que se expresa a través de la moda, el diseño, el cómic, el cine, etc.

⁹³ Veáse dos videoclips de Rachel Brice junto a las BDSS en 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=XqJsaqykhLo>, y en un nuevo proyecto de 2010, https://www.youtube.com/watch?v=KGsVqyIo_vs (Consulta: 13-6-2013).

Las innovaciones introducidas por las BDSS, además de un avance en la profesionalización de su práctica en Occidente, significaron el reconocimiento de todas estas versiones contemporáneas en la que hemos podido identificar un denominador común: la resignificación de la imagen corporal de la bailarina oriental y del uso de la máscara de la feminidad. Contrariamente a las tesis sostenidas por Keft-Kennedy (2005) y McDonald (2013), quienes defienden que desde principios del siglo XXI la danza oriental contemporánea ha mantenido su potencial de subvertir los estándares de representación corporal normativos, creemos que se encuentra cada vez menos interesada por los modelos contraculturales de representación corporal. De hecho, en la actualidad la expresión sexualizada del cuerpo ha dejado de representar la disidencia, ya que al haberse convertido en un canon de feminidad hegemónico reproduce las estructuras simbólicas normativas. En este sentido, la extraordinaria expansión de la danza oriental no puede ser desvinculada de su promoción mediática desde las industrias de la moda y musical⁹⁴. En el actual imaginario popular occidental, un vestuario revelador y sensuales movimientos de torso continúan evocando la fantasía y el deseo erótico, si bien al mismo tiempo ofrecen la idea de autoconfianza femenina en su imagen corporal.

4.3.1.2.- El fenómeno Shakira: la danza oriental en la industria de la música pop

Promocionada como “la odalisca del pop”, esta intérprete colombiana y su desacomplejada fusión de pop, rock, ritmos latinos y orientales ha tenido un efecto

⁹⁴ Entre finales de los noventa y principios del siglo XXI la estética de la *belly dancer* fue adoptada y comercializada tanto por las grandes firmas de la alta costura (McDonald, 2012) como por las colecciones de grandes almacenes, bazares orientales y mercados populares. Junto a la industria de la moda, reaparecieron los estilos orientales en las producciones musicales del momento, tanto en las versiones pop del *raï* argelino (representado por cantantes como Cheb Haled, Cheb Mami o Rachid Taha) como en una corriente de música electrónica orientalista (Mac Sultan, Arm Diab o Natacha Atlas, por citar algunos ejemplos).

amplificador en la difusión transnacional de la danza oriental, aunque es necesario señalar que su entrada en la industria del disco americana en el 2001 se vio, a su vez, favorecida por la promoción mediática de la danza oriental. Su figura encarna los recientes estándares de feminidad y la nueva mascarada de la seducción, heredera de los discursos surgidos en las revoluciones sexuales y feministas de los años sesenta y ochenta. Lejos de la categorización moderna de los géneros y sus polarizados antagonismos, los fetiches eróticos femeninos han sido resignificados como recurso visual para simbolizar el empoderamiento femenino. Esta tendencia, iniciada con el movimiento contracultural del *punk rock*, alcanzó una difusión masiva a finales de los ochenta gracias a la estrella de la música pop Madonna. Si hasta entonces la ambigüedad sexual había desempeñado un importante papel en esta reinterpretación del erotismo, el actual olimpo de estrellas femeninas de la industria del pop (la denominada *sluts wave*⁹⁵) ha optado por explotar una imagen ultrafemenina. De ahí que la estética y los movimientos de la danza oriental fueran integrados en las coreografías de mediáticas estrellas del pop, como Britney Spears, Jennifer López, Beyoncé y, sobre todo, Shakira⁹⁶, que han convertido elementos como el *beldah* o el cinturón de monedas con el vientre descubierto en símbolos de los ideales de glamour contemporáneos.

Con Shakira se abrió una puerta hacia la experimentación con otros estilos más contemporáneos que los repertorios de cabaret o el folclore, sobre todo, gracias a la autoridad que le otorga su ascendencia árabe. Por su resonancia en la danza oriental,

⁹⁵ El término inglés *sluts wave* ('ola de zorras') aparece en las primeras décadas del siglo XXI para referirse al fenómeno musical que ha supuesto la preeminencia de cantantes solistas femeninas de pop-electrónico con un estilo hipersexualizado, iniciado por Madonna en la década de los ochenta.

⁹⁶ Actualmente, junto con las estrellas del pop, modelos y actrices, reconocidos iconos eróticos de la cultura global contemporánea, han contribuido a popularizar la adopción de fetiches eróticos como los zapatos de tacón desmedido o, incluso, ciertas operaciones estéticas como símbolos del empoderamiento femenino. Para Gundle (2008), esta tendencia puede ser entendida teniendo en cuenta el glamour que se ha conferido a la estética de las prostitutas en las sociedades tardocapitalistas. Por otra parte, otras corrientes experimentan con la resignificación del imaginario erótico moderno, así, por ejemplo el movimiento feminista "Ni Putes ni Soumises" (surgido en 2002 en Francia) se apropiaría del insulto *puta* utilizándolo para reivindicar unos derechos sexuales que, paradójicamente, todavía no han sido alcanzados en las sociedades globales.

Maira (2008) denomina *Shakira Factor* al acontecimiento mediático que supuso el lanzamiento de *Hips Don't Lie*, en el año 2006. En cuanto a la democratización de su práctica, Maira subraya el nuevo perfil de sus practicantes en EEUU, ya que desde entonces incluiría a mujeres de minorías étnicas (latinas, asiáticas, afro-americanas y, en menor medida, arábigo-americanas) atraídas, en este caso, no tanto por la otredad sino por la afinidad intercultural. De los diferentes lugares a los que se había extendido la danza oriental, el cruce étnico propuesto por Shakira alcanzó especial popularidad en Latinoamérica (conocida allí como danza árabe), donde ya contaba con el apoyo de miembros de las comunidades de la diáspora sirio-libanesa. Por otra parte, también se amplió el espectro de edad de sus practicantes, siendo común desde entonces encontrar en las clases a alumnas mucho más jóvenes que buscan poder emular los movimientos de esta diva del pop. Sin resultar demasiado provocadora ni excesiva, Shakira conjuga el domesticado exotismo oriental con la reapropiación del cuerpo erótico femenino por lo que, si aplicamos la calificación establecida por Ramsay Burt (1998), consigue personificar el cuerpo erótico tanto de la bailarina moderna como de la posmoderna⁹⁷. De acuerdo con Burt, el actual patrón de representación corporal fomentado por la industria audiovisual de la música pop revela una construcción hedonista de la sexualidad femenina que habría aparecido como réplica a la regresión respecto a la libertad sexual que siguió a la epidemia del sida en las sociedades occidentales. Aun así, la actual proliferación de modelos cada vez más hipersexualizados y polarizados de masculinidad y feminidad puede ser interpretada no solo como una respuesta al

⁹⁷ Burt (1998) establece una comparación entre el cuerpo erótico de la bailarina moderna y la posmoderna tomando como ejemplos a María, el personaje de la bailarina-robot en la película *Metrópolis* (1928), y a la estrella del pop Madonna. La primera representa la otredad encarnada en la bailarina exótica orientalista que se exhibe ante un público exclusivamente masculino. Opuestamente, la reapropiación del cuerpo femenino que exhibe la segunda, ejemplificada en el video-clip "Express yourself" (1989), ostenta el control de la sexualidad de su cuerpo y, al mismo tiempo, de la esfera masculina (representada por el coro de bailarines).

conservadurismo social dominante, sino también como una manifestación del exhibicionismo incentivado por la sociedad de consumo.

De acuerdo con lo expuesto en este apartado, entendemos que la danza oriental contemporánea ha adquirido una entidad propia, convirtiéndose en un género distinto de la danza tradicional (popular y cortesana) o de la moderna (cabaret), esto es, un nuevo y unificado producto cultural que, aun habiendo superado el marco de lo nacional y de lo étnico, insiste en limitar su categorización al género y, por tanto, a lo sexual. De ahí que, si atendemos a la progresiva adopción del canon de feminidad dominante, su práctica puede ser concebida en términos de tecnología del género. Este concepto desarrollado por Teresa de Lauretis (2000), que parte de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, de sus nociones de *tecnología del sexo* y de *biopolítica*, de la teoría de Althusser sobre el funcionamiento subjetivo de la ideología y de la crítica cinematográfica feminista, permite a su autora teorizar el género más allá de las limitaciones que impone la diferencia sexual. Para De Lauretis, el género es “el producto y el proceso de una serie de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” (2000: 35) que someten a los sujetos en función de una requerida masculinidad o feminidad. Asimismo, desde su perspectiva crítica posfeminista, cuestiona el esencialismo de las reivindicaciones de la sexualidad femenina por parte de las primeras feministas, las cuales, según esta autora, estarían basadas en la libre expresión de una pretendida función natural de la mujer y en la atribución de cualidades espirituales a la sexualidad, subrayando la diversidad y autonomía de las mujeres. Aplicar sus ideas nos ha conducido a considerar que la danza oriental contemporánea, tan ligada a los procesos de representación y autorrepresentación corporal, puede contribuir tanto a la emancipación sexual femenina como a perpetuar la asociación del cuerpo femenino con la sexualidad. De ahí que el promocionado objetivo de favorecer

la feminización del cuerpo de la mujer –supuestamente, masculinizado en su acceso al mercado laboral masculino– pueda ser reconocido como uno de los dispositivos de regulación y de control del tiempo de ocio característica de las sociedades tardocapitalistas. Del mismo modo, el énfasis puesto en la diferencia sexual se ha convertido actualmente en una desventaja para el pensamiento feminista (De Lauretis, 1987), el aceptado carácter exclusivamente femenino de la danza oriental ha obstaculizado no solo su reconocimiento profesional, como señalan algunas autoras (Wood, 1980; Jai-Morincome, 2005).

Por otra parte, si como advertía Baudrillard “no es extraño que la película de la ‘actualidad’ produzca una impresión siniestra de *kitsch*, de retro y de porno a la vez” (1978:75), la sempiterna identificación de esta danza con la sexualidad, ahora sublimada como herramienta en la exploración de la identidad individual, nos permite situar su versión contemporánea en el orden del simulacro, de lo hiperreal. Recordemos que Jean Baudrillard define la noción de *hiperrealidad* en los siguientes términos:

Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos del origen y de los signos de realidad. Pujanza de la verdad, la objetividad y la autenticidad segundas. Escalada de lo verdadero, de lo vivido, resurrección de lo figurativo allí donde el objeto y la sustancia han desaparecido. Producción enloquecida de lo real y lo referencial, paralela y superior al enloquecimiento de la producción material: así aparece la simulación en la fase que nos concierne —una estrategia de lo real, de neo-real y de hiperreal, doblando por doquier una estrategia de disuasión (Baudrillard, 1978:15).

Análogamente, la danza oriental contemporánea intenta representar un estilo histórico de danza basándose en la nostalgia sin, por ello, pretender una historicidad genuina. El reconocimiento de su práctica foránea como una apropiación cultural, un hecho que hemos podido comprobar en las seguidoras del estilo tribal y, aunque no reconocida como tal, también en las producciones de las BDSS, ha supuesto el

reemplazo de la danza oriental moderna por las nuevas fantasías orientalistas contemporáneas que, promovidas desde EEUU, se reúnen bajo el denominador común de la danza oriental y se representan en escenarios teatrales en forma de espectáculos mosaico.

4.3.2.- Otras propuestas coreográficas

Este último apartado lo hemos dedicado a analizar algunas iniciativas que, siendo coetáneas a la mediatizada versión que hemos denominado danza oriental contemporánea, han supuesto una alternativa a su normalización estilística y a sus monolíticos discursos, atravesando las fronteras entre géneros y entre danza amateur y profesional. A pesar de su carácter minoritario y de las reticencias por parte de numerosas integrantes de la comunidad internacional, estas otras formas de interpretar la danza oriental se mantienen en la actualidad, resistiendo la general caída del sector profesional experimentada desde que se iniciara la segunda década del siglo XXI. Un estudio comparado de estas propuestas nos ha permitido comprobar que, aun manifestando posturas encontradas, todas ellas ponen de manifiesto el alcance de la dicotomía moderna entre arte popular y culto en este estilo de danza. Asimismo, ante el evidente desgaste de la danza oriental en los países de tradición islámica, tanto en el sector del entretenimiento popular como en el turístico, y ante la pervivencia del arraigado prejuicio de asociar su práctica a los circuitos de prostitución, la mayoría de las innovaciones han surgido en las sociedades globalizadas. No obstante, la distinción entre estilos autóctonos y foráneos, que ha marcado su reciente evolución, continúa vigente en estas propuestas alternativas, donde lo autóctono ha sido redefinido en el marco de la multiculturalidad que impone la globalización. Para desarrollar estos

argumentos nos hemos centrado, por una parte, en los bailarines y bailarinas pertenecientes a comunidades de la diáspora del POM, atendiendo especialmente a la disparidad que presentan los itinerarios desarrollados por los representantes de la danza oriental femenina y masculina. Aun teniendo diferente grado de repercusión dentro del colectivo de la danza oriental, ambos grupos han significado un impulso para la danza oriental autóctona a partir de la década de los noventa. La renovada visión de sus propuestas, caracterizadas por presentar un enfoque intercultural para superar los obstáculos y el desprestigio social de la danza profesional en sus comunidades, está permitiendo progresar en el campo de la experimentación gracias a la autoridad que les confiere su condición étnica. Y, por otra parte, hemos dedicado el final de esta tesis a la aparición del denominado *Neoburlesque*, una nueva moda que, como argumentaremos a continuación ha reemplazado recientemente a la danza oriental como mercancía cultural femenina. No obstante, el *Neoburlesque* también se ha convertido en un reducto para ciertos sectores minoritarios o experimentales de la danza oriental foránea, aunque sin lograr obtener ni sus cotas de popularidad ni su alcance internacional, lo que ha supuesto el retorno de la polémica asociación entre la danza oriental y los géneros sicalípticos. Incluir estas nuevas propuestas nos ha permitido reflexionar, más allá del eurocentrismo que domina la práctica de la danza oriental contemporánea, sobre la actual resignificación de las expresiones populares y de la tensión entre tradición y modernidad, así como sobre la integración de determinadas expresiones de la cultura popular americana en las sociedades globalizadas.

4.3.2.1.- La danza oriental en la diáspora

Diversos estudios (Rasmussen, 2005; Harper, 2007; Maira, 2008; Schmidt, 2010) coinciden en señalar, desde el inicio de su expansión internacional en Occidente, el papel de la danza oriental contemporánea en la configuración de las identidades sexuales y/o étnicas entre jóvenes pertenecientes a comunidades de la diáspora árabe, turca o iraní. Aunque centradas en EEUU, Canadá y Alemania, sus observaciones pueden ser aplicadas a otros países receptores de estos flujos migratorios, donde, de nuevo, la danza oriental se convirtió en agente de la construcción identitaria de estos grupos. El recurso del autoexotismo continúa siendo empleado aunque podría aducirse que en el contexto poscolonial actual lo orientalista ha sido redefinido en términos de interculturalidad; así, por ejemplo, Maira defiende que:

Belly dancing has become an element of Arab identity and cultural contestations among younger generations who struggle with how to produce and perform Arab-ness, given the emphasis on multicultural origins, the hyper-Orientalization of Middle East, and the limits of the cultural imaginings of ‘Arab’ identity in United States” (Maira 2008: 340).

Los cambios experimentados en los sectores profesionales de la danza oriental durante este periodo nos permiten observar una brecha generacional, que estaría marcada por el anhelo de trascender la *choreophobia* tradicional. Dos parámetros sociales caracterizan especialmente los distintos empleos vinculados a su práctica, el género y la etnicidad, ya que han trasladado los prejuicios sociales de sus comunidades de origen. De ahí que en la danza profesional, según Lynette Harper (2007), sea necesario distinguir entre comunidades de practicantes, donde predominan las bailarinas foráneas, y comunidades de interés, grupos étnicos minoritarios que habitualmente forman el público, aunque ambos grupos se diluyen en los procesos de socialización y mercantilización. Aun así, si tomamos el caso ejemplar de EEUU, muchos ciudadanos

arábigo-americanos y de otras minorías étnicas (griegos, armenios, etc.) trabajan en este sector económico como empresarios, profesores o artistas, y, sobre todo, como músicos, instrumentistas y cantantes (Rasmussen, 2005; Maira, 2008). Como ya se ha indicado, esta situación cambiaría hacia la década de los noventa cuando la profesión de la danza oriental comenzase a ser también adoptada por mujeres de estas comunidades.

Generalmente, el contacto con la danza oriental ha supuesto para algunas mujeres de estas minorías étnicas (sobre todo, de segunda o tercera generación) una forma de acceder a sus tradiciones en un entorno intercultural, así como una liberación personal frente a ciertas expectativas étnicas y culturales (Maira, 2008). Sin embargo, cabe señalar que mientras la asistencia a las clases de danza oriental suele ser tolerada, ejercer su práctica profesionalmente implica enfrentarse a la censura y a las reservas de sus familiares. Sobre todo, durante el periodo de auge de la danza oriental solía ser frecuente encontrar algunas mujeres de estas comunidades que, a diferencia de las generaciones anteriores, conseguían, pese a no ser profesionales, una fuente de ingresos gracias a su enseñanza y a los espectáculos. Siguiendo a Maira, además, la credibilidad que la autoridad étnica les confiere permite que estas mujeres reviertan su posición en la jerarquía social en relación con el grupo dominante. Por otra parte, junto a este sector amateur es posible encontrar casos aislados de bailarinas con competencia profesional pertenecientes a comunidades de la diáspora de Próximo Oriente que tienen un objetivo común: dignificar la danza oriental alejándose de los clichés orientalistas y del prejuicio tradicional que asocia esta danza a la prostitución. Por tanto, todas ellas coinciden en querer ir más allá de la estética del estilo de cabaret, eliminando el componente sexual y la expresión de jovialidad femenina atribuidos a esta danza, y cargándola de seriedad. Así, por ejemplo, las bailarinas de origen árabe, Suraya Hilal en Londres, Rachida Aharrat en Barcelona o Saïda Naït-Bouda en París, están experimentando con las

herramientas estéticas, kinéticas y escénicas propias de la danza contemporánea y otros estilos afines con la intención de inscribirla en la danza teatral. Esta corriente, si bien no ha alcanzado la popularidad del *raqs sharki* al carecer del atractivo sensual y el glamour de este, estaría más cerca de las propuestas artísticas desarrolladas actualmente por compañías alternativas del POM, donde la experimentación en danza también suele utilizar el vocabulario de la danza contemporánea (Hafez, 2006).

Por otra parte, en relación con su enseñanza, desde que comenzó su expansión en EEUU contrasta la condición femenina de las bailarinas con la desproporcionada la cantidad de profesores que imparten talleres y cursos ofertados en Occidente, generalmente, bailarines profesionales de grupos folclóricos árabes, iraníes o turcos. Este hecho podría ser explicado si pensamos en la figura del maestro de baile o del coreógrafo, característica del periodo moderno. Entre ellos, es posible distinguir distintos tipos de bailarines que se diferencian, sobre todo, por los roles que representan en los escenarios. Por una parte, la primera generación de profesores de danza oriental en países occidentales (Ibrahim Farrah y Bert Balladine en EEUU, Momo Kadous en Alemania, o Fatwy Andrawis y Shokry Mohamed en España, por citar algunos ejemplos), aun dedicándose a la enseñanza de la danza oriental, interpretaban exclusivamente danzas folclóricas masculinas. Durante la década de los ochenta, apareció otra generación de bailarines que, con formación en danza académica, incluyó el lenguaje de la danza oriental en sus propuestas escénicas. Es el caso de Horacio Cifuentes⁹⁸ en Alemania o de Amir Thaleb en Argentina que desarrollaron estilos personales y vanguardistas englobando la técnica clásica, los bailes folclóricos de Próximo Oriente, la danza oriental y las fantasías orientales. En las últimas décadas, coincidiendo con la proyección social del movimiento *queer* en Occidente, ha aparecido

⁹⁸ Pese a no tener ascendencia árabe o turca, hemos incluido al bailarín colombiano Horacio Cifuentes en este apartado por su reconocimiento internacional como representante de la danza oriental masculina.

una serie de bailarines que está redefiniendo el feminizado estilo de cabaret no solo en países occidentales, sino también en Turquía, Egipto y Líbano⁹⁹. Apelando a la libertad escénica que otorga este estilo, reivindican la recuperación de las formas tradicionales de danza profesional masculina (*köçek* o *khawal*) y, con ello, la expresión de masculinidades no heteronormativas (Karayanni, 2005), respondiendo simbólicamente a la generalizada represión de la homosexualidad en la cultura islámica. Gracias a sus propuestas escénicas, dos bailarines egipcios, Tito Sheif y Hatem Hamdy “Tommy King”, han despuntado desde 2008 y 2013, respectivamente, tanto en El Cairo como en el ámbito internacional. Si bien sus coreografías se ciñen a las expectativas del *raqs sharki* egipcio y no difieren en su estructura de las de sus homólogas femeninas, han conseguido romper con los códigos genéricos impuestos por la modernización. En este sentido, mientras Sheif utiliza la *galabeya* masculina como atuendo, virilizando así su estilo, Hamdy recurre a un vestuario femenino, más próximo a la androginia del *khawal*. Análogamente, los turcos Ergan y Zadiel (afincados en Inglaterra y Alemania, respectivamente) plantean una renovada visión *queer* del cabaret oriental. La popularidad de estos últimos en la comunidad internacional de la danza oriental pone de manifiesto, por una parte, la paulatina pérdida de la hegemonía egipcia en la danza oriental contemporánea y, por otra, la necesidad de renovar y de superar las convenciones del estilo de cabaret. Si bien el modélico *raqs sharki* egipcio ha servido para justificar la continuidad de su práctica en este país, la necesidad de continuar reproduciendo el estándar establecido entre los años cuarenta y setenta ha constituido un lastre para su evolución escénica, sobre todo, teniendo en cuenta la versatilidad y preparación de las bailarinas y bailarines autóctonos en la actualidad. En el innegable avance de la danza oriental masculina es posible observar una mayor aceptación social

⁹⁹ En Beirut, ante el cierre de teatros y salas tras la guerra civil, la escena artística actual se desarrolla en pequeñas salas, micro-teatros, donde se representan propuestas trasgresoras como la del bailarín de danza oriental Alexandre Paulikevitch (*La Vanguardia*: 2-5.2015).

de estos bailarines en sus comunidades que en el colectivo de bailarinas foráneas, quienes, como indica McDonald (2012), en lugar de apreciar su capacidad de deslocalizar el erotismo del cuerpo femenino, suelen reprocharles el mostrar comportamientos afeminados. Coincidimos con esta autora en considerar que este hecho puede ser explicado, por una parte, atendiendo a la tradición de bailarines en los espacios públicos que, aunque haya prácticamente desaparecido en ámbitos urbanos, sigue arraigada en el imaginario popular; y, por otra, a la influencia de un discurso religioso en el que el cuerpo masculino es percibido como *halal*. A diferencia de las bailarinas autóctonas de la diáspora árabe, quienes exploran lenguajes alejados del estilo de cabaret, estos bailarines encuentran en este estilo un espacio donde manifestar su identidad sexual. De esta manera, la danza oriental masculina, al subvertir la construida feminidad asociada a esta danza, pone de manifiesto cómo este estilo continúa siendo empleado para contestar los todavía polarizados modelos de representación corporal. Contrariamente, la monolítica noción de feminidad que aun sostienen la mayoría de sus practicantes, ajustada a los patrones heteronormativos, ha conseguido menoscabar su capacidad no ya de desmontar el fetichismo conferido al cuerpo de la mujer, sino de explorar otras feminidades¹⁰⁰, pues tal y como expresa McDonald:

A related issue is ‘queering’ belly dance from a female perspective as well as a male one. Male dancers are an issue in a way that female dancers are not; a major reason their presence in the dance community is seen as problematic revolves around heteronormative tropes (2012:349).

¹⁰⁰ A lo largo de este estudio hemos constatado la común existencia de danzas históricas, folclóricas o populares en países del acervo cultural islámico en las que no se representa la feminidad normativa, pese a solo ser referidas sucintamente en las fuentes consultadas; así, por ejemplo, las *tavşan* otomanas, la trayectoria de Badia Masabni en la opereta egipcia como experta en representar papeles masculinos o la danza persa Baba Karam que en la actualidad es representada por mujeres travestidas (también, resignificada dentro de la cultura hip-hop iraní).

4.3.2.2.- *Neoburlesque* y danza oriental: reabriendo un viejo debate

La subcultura del *neoburlesque* apareció en EEUU y Canadá a mediados de la década de los noventa coincidiendo con un proceso de revalorización de las expresiones plásticas de la cultura pop americana (cómicos, tatuajes, grafitis, etc.)¹⁰¹, que iniciado en los ochenta ha favorecido la redefinición de estas producciones independientes, conquistando espacios anteriormente reservados al arte culto (Anderson, 2004; Jordan, 2005; Kirsten, 2007). Elogiado como herramienta para reproducir y preservar esta expresión teatral propiamente americana, el *neoburlesque* se ha extendido por las principales capitales europeas coincidiendo con el reciente declive de la danza del vientre, si bien no ha obtenido su repercusión transnacional. Aunque el término *burlesque* alude a un tipo de vodevil satírico-burlesco¹⁰², en la lengua inglesa ha pasado a ser sinónimo de *striptease* de acuerdo con el protagonismo adquirido por este tipo de representaciones. En la actualidad, las nuevas versiones de este espectáculo parateatral se caracterizan por mostrar un glamour nostálgico que reúne la estética retro con el actual culto a las celebridades (Ferreday, 2008) e incluyen en sus programas exhibiciones de danza, de acrobacias y contorsiones, monólogos, magia y actuaciones musicales, de estilos como el rock'n'roll, country blues y be-bop jazz (Gehman, 2005). Su difusión, sobre todo, en capitales europeas pone de relieve tanto la actual hegemonía de la cultura americana como la uniformidad que la globalización impone, ya que en su reinterpretación ha desaparecido el sabor nacionalista y la diversidad que caracterizaron al cabaret en sus comienzos.

¹⁰¹ Para ejemplificar esta tendencia, véase el catálogo de la exposición comisariada en 2011 por Darsie Alexander, "The Spectacular of Vernacular", en el que se pone de relieve la actual resignificación y adaptación de estas propuestas.

¹⁰² Véase definición completa en Capítulo 3, página 25, nota al pie 17.

Los espectáculos de *neoburlesque* se desarrollan principalmente en dos circuitos, en rehabilitados teatros de cabaret y en internet. En ellos es posible distinguir montajes teatrales profesionales (como las producciones de *The Box* en Londres y Nueva York, o las del *Crazy Horse* y el *Moulin Rouge* en París) y *performances* amateur, presentadas en los numerosos festivales y competiciones aparecidos recientemente. A diferencia de la variada programación que suelen ofrecer los espectáculos profesionales, en las exhibiciones de aficionadas se suceden una serie de números de *striptease* que reúne elementos y referencias a los cabarets de la *Belle Époque*, a los vodeviles y clubes del periodo de entreguerras y a los espectáculos de variedades del *burlesque* americano de los años de los años cincuenta. Para crear esta danza erótica se sigue recurriendo a sus estereotipados fetiches: labios carmín, pestañas postizas, boas de plumas, corsés, pezoneras, abanicos de avestruz, guantes de satén, copas gigantes de “Martini”, globos, etc. Como indica Debra Ferreday (2008), con el *neoburlesque* el *striptease* ha pasado de la subcultura, que gira entorno a la industria del ocio para adultos, a la cultura de masas, difundándose entre un renovado público no solo femenino, sino también *queer*, si tenemos en cuenta la proliferación de *drag performances*¹⁰³. Respecto a los números de *striptease*, la propuesta del *neoburlesque*, desvinculada de los espectáculos destinados a un público mayormente masculino, exhorta a la reapropiación femenina del cuerpo erotizado. Evocando los desnudos “artísticos” y, fundamentalmente, la fantasía erótica de la Guerra Fría encarnada por la *pin-up* americana, su fetichizada exhibición del cuerpo desnudo ha pasado a ser resignificada como una forma de autoexpresión y empoderamiento femeninos, así como una práctica subversiva al admitir todo tipo de figuras y tallas corporales. Este fenómeno cultural puede ser explicado en función de la

¹⁰³ Junto a las más extendidas *pin-ups performances* han despuntado no solo las de *drag queen* también las de *drag king* evidenciando que, como señala Ferraday (2008), la parodia consciente y potencialmente subversiva no es exclusiva de las feminidades masculinas. En ambos casos sus intérpretes se distancian del *burlesque* histórico en que, además de haber dejado de estar orientadas a la mirada masculina, son al mismo tiempo objeto del deseo del público y de ellos mismos.

progresiva regulación de la expresión de la sexualidad en las sociedades contemporáneas, puesto que, como sostiene Foucault, el poder ha respondido a la sublevación del cuerpo sexual “por medio de una explotación económica (y quizás ideológica) de la erotización” (1979:150). Desde los años sesenta la dominación del cuerpo, tradicionalmente perpetrada en forma de control-represión, se manifestaría en la de control-estimulación. Así, la reciente expansión del *neoburlesque* nos revela el carácter hiperbólico adquirido por la sexualidad en las sociedades tardocapitalistas, además del glamour que se le confiere hoy a la pornografía –de la que son obviados los aspectos más sórdidos que, generalmente, rodean su ejercicio profesional. Como observa Jean Baudrillard (1989) en *De la seducción*, la pornografía occidental es una práctica estilizada y codificada por el pudor burgués que con la abolición de las restricciones, tras la liberación del discurso sobre la sexualidad, ha sido neutralizada por la tolerancia. Desde entonces, la proliferación de figuras del deseo y del sexo sitúan la pornografía en el orden de la simulación convertida en “un intento de salvar la verdad del sexo, para volver a dar alguna credibilidad al modelo sexual en declive” (Baudrillard, 1989:39). En este proceso, la representación de la sexualidad ha pasado de estar sujeta a la presión de la censura puritana a estar sometida a la exaltación del cuerpo y a la tiranía de lo saludable. De ahí que la mercantilización masiva de las danzas eróticas como un ejercicio válido para estimular los procesos identitarios, al reunir estos dos elementos (sexualidad y salud) pueda ser considerada un ejemplo de este proceso que, además, se encuentra sujeto a otro tipo de censura: el imperativo de ajustarse a las sucesivas modas impuestas por la sociedad de consumo. Por otra parte, el modo utilizado en el *neoburlesque* para liberar el cuerpo revela cierta contención, ya que sigue apoyándose en el viejo recurso de la picaresca y el doble sentido, y evita mostrar el cuerpo totalmente desnudo (*full-monty*). Estas características, si bien hasta

mediados del siglo XX representaban una provocación frente al puritanismo burgués dominante, en la era de la mercantilización masiva de la pornografía se han convertido en una simple caricatura de los *stripteases* artísticos, lo que nos permite situar también al *neoburlesque* en el orden de la hiperrealidad. Asimismo, su reciente popularización evidencia tanto el restablecimiento de valores conservadores en las sociedades tardocapitalistas como la cristalización del imaginario erótico decimonónico, basado en la convencional frontera que separa lo sensual de lo sexual y lo erótico de lo pornográfico.

Partiendo de estas ideas, hemos establecido un paralelismo entre las versiones contemporáneas del *belly dance* y del *burlesque* americano, pese a los prejuicios que la mayoría de bailarinas occidentales de danza oriental sostienen ante esta posibilidad. Contrariamente, entre bailarinas, promotores y estudiosos del *striptease* es frecuente atribuir los orígenes de la danza erótica a la danza árabe del vientre, remontándose a las versiones burlescas de la danza de los siete velos y al *hoochy-coochy* de “Little Egypt” (Fuentes, 2006). Por una parte, observando los textos promocionales de diversas escuelas y profesoras de ambas disciplinas hemos comprobado que todas ellas insisten en ofrecerlas como formas de expresión corporal con las que potenciar la feminidad¹⁰⁴. Al mismo tiempo, las presentaciones amateur de *neoburlesque* tienen una estructura análoga a los espectáculos mosaico de la danza oriental contemporánea, e igualmente suelen ser disfrutados por un público formado por sus seguidoras, parientes y amigos.

¹⁰⁴ Dos centros de danza en Barcelona pueden servir para ejemplificar esta idea, ya que sus contenidos no difieren en absoluto de otros muchos que podemos encontrar en diferentes capitales occidentales. Por una parte, la escuela de danza oriental de Devorah Korek se promociona en los siguientes términos: “Este arte milenario, más conocido en Occidente (equivocadamente) como ‘danza del vientre’, se ha convertido en un sistema efectivo para potenciar la autoestima y la feminidad de la mujer” (http://www.sarabi.es/danza%20oriental/danza_oriental.html). Por otra, las clases de *burlesque* impartidas en “Tribalota” son ofertadas con el siguiente eslogan: “con la ayuda de unos zapatos de tacón, unos guantes de satén y una boa de plumas las practicantes descubren una nueva visión de la feminidad, muchas veces olvidada en los tiempos en que vivimos” (<http://burlesquebcn.blogspot.com.es/p/quienes-somos.html>) (ambos sitios URL han sido consultados el 12-12-2014)

Por otra parte, hemos recogido las descripciones detalladas de dos reconocidas artistas y activistas del *neoburlesque*, Pleasant Gehman, ‘Princess Farhana’ (2005) y Linda Marraccini, ‘Dirty Martini’ (2008), las cuales coinciden en señalar una serie de características comunes a estas dos formas de expresión femenina. En primer lugar, ambos estilos de danza son considerados un ejercicio de bajo impacto dirigido a mujeres con un mismo perfil, trabajadoras de clase media, y admiten cualquier tipo y talla corporal. En segundo lugar, los puntos de vista feministas adoptados por sus seguidoras comparten el afán de superar el tabú sobre la expresión erotizada del cuerpo y de alcanzar reconocimiento como forma artística. En tercer lugar, soportan los mismos estereotipos negativos en el imaginario popular, es decir, su desprestigio porque pesan sobre ellas prejuicios esencialistas y androcéntricos, así como porque se asocian a la prostitución. Finalmente, tras la popularización de ambas prácticas, el sector profesional se ha visto aún más desvalorizado por la proliferación de espectáculos de carácter *amateur*, así como por el intrusismo profesional de oportunistas que desconocen sus respectivas convenciones¹⁰⁵.

A pesar del empeño por desvincular ambas prácticas, los escenarios de *neoburlesque* se han convertido en un nuevo escaparate para aquellos colectivos que suelen ser menospreciados en los circuitos exclusivos de danza oriental, como las seguidoras de los estilos fusión tribal y *steampunk bellydance*, y los representantes de la danza oriental masculina. Estos grupos han encontrado en esta subcultura un nuevo espacio donde poder expresarse y liberarse de las limitaciones que supone ajustarse al estilo oriental que se proclama como auténtico y a las restricciones morales impuestas

¹⁰⁵ Como señala Gehman, haciendo referencia a dos reconocidos movimientos en cada una de estas danzas: “whether it’s a hip bump or a bump’n’grind, it must be performed accurately to translate to the audience” (2005:4).

en los países de la tradición islámica, tal y como expone Gehman (2005)¹⁰⁶. La creciente popularidad de este tipo de propuestas ha restituido el debate en torno a la asociación de la danza oriental con la danza erótica, que parecía superado desde finales de la década de los ochenta. En su artículo «Divorcing Bellydance from Burlesque», Miles Copeland (2008) dirige su crítica a ‘Princess Farhana’, argumentando que su enfoque anula los esfuerzos de la comunidad de bailarinas de danza oriental por obtener reconocimiento artístico: “I do not find Burlesque (meaning nudity—no matter how hard one pretends it does not) amusing or creative in the slightest when it comes to including bellydance, an art that has suffered too long with such unfortunate associations” (2008:1). Copeland considera que mediante el reclamo sexual estas bailarinas intentan suplir sus carencias y limitaciones técnicas —una apreciación que prescinde de la actual resignificación de la expresión de la sexualidad que defienden tanto las seguidoras del *neoburlesque* como otras bailarinas eróticas. Marraccini, ‘Dirty Martini’, respondió a lo que consideró un ataque profesional con una carta dirigida a la revista *Gilded Serpent* donde había sido publicado el artículo de Copeland. El siguiente fragmento de su respuesta, a modo de manifiesto, sintetiza las ideas expuestas sobre esta subcultura:

The sheer fact that the burlesque revival is so popular with women —my audiences on any given night are over 70 per cent female— and that most articles in the press about new burlesque are written with a heavy post feminist point of view ought to not only help the world of bellydance to be accepted by a wider audience but to elevate our forms of art together. Why fight the connection to burlesque that was made by Little Egypt in the turn of the century when there is clearly a high and low expression of both art forms. Burlesque is made by women for women and enlightened men, and it is as much about the intricate costuming, comedy, parody and flat out glamour as it is about the nudity that is so taboo in our country (Marraccini, 2008).

¹⁰⁶ Gehman ‘Princess Farhana’ (2005), anteriormente *bellydancer*, declara haber hallado una mayor libertad artística tras su incursión en el *neoburlesque* (actualmente forma parte de la compañía de *Velvet Hammer*, producida por Michael Carr), pues, aun recurriendo a un lenguaje corporal semejante, disfruta de una mayor afinidad con la música y los códigos de comportamiento asociados a este estilo, propios de su acervo cultural: la cultura popular americana.

El modelo de representación de la identidad femenina que propone el *neoburlesque* se ha convertido en objeto de estudio académico en la actualidad. Algunas investigadoras, como Debra Ferreday (2008), cuestionan su pretendido carácter disidente al considerar que se ajusta a los polarizados y heteronormativos estándares de género actuales, difundidos globalmente a través de los medios de comunicación de masas. Para esta autora seguir defendiendo el carácter femenino de esta disciplina implica adecuarse a los modelos dominantes de representación corporal y mantener la categorización binaria, lo que ha mermado su capacidad de contestación –un potencial que en la actualidad se ha visto desplazado hacia formas más elitistas y minoritarias como, en algunos casos, la danza contemporánea. Este argumento nos lleva incidir en su afinidad con la danza oriental contemporánea dado que, más allá de las características comunes ya expuestas, observamos que en su reificación comercial, ambas prácticas funcionan igualmente como tecnologías del género. A pesar de la renovada agenda de sus bailarinas –que desde una perspectiva cercana a los idearios posfeministas intentan revalorizar ambas disciplinas como forma artística, eximiendo de la mirada exclusivamente masculina a la expresión erótica femenina– se sigue fomentando una imagen corporal ajustada al arquetipo de mujer seductora, al ideal de mujer sexy promocionado por la publicidad y las industrias culturales en la actualidad.

Desde la década de los noventa, la promoción sucesiva de la danza oriental, el *neoburlesque* o, recientemente, también el *pole dancing*¹⁰⁷ dentro de la cultura del hobby, como herramientas para la emancipación sexual e identitaria, podría concebirse más como una estrategia comercial para ofrecer un mismo producto. Este relevo, que

¹⁰⁷ Recientemente, el *pole dance* (‘baile de barra o caño’), originalmente asociado a clubes de *striptease*, se ha popularizado como ejercicio físico en gimnasios y como espectáculo de teatro aéreo en circos, cabarets y campeonatos específicos, dejando de utilizar el erotismo como herramienta visual. Si bien comparte con el *belly dance* y el *striptease* el carácter femenino de sus inicios, se distancia de estos estilos por la complejidad de su técnica acrobática, la cual constituye un obstáculo para alcanzar su difusión como práctica amateur.

bien podría ser equiparable al cambio que durante el segundo tercio del siglo XX supuso el abandono del glamour orientalista del cabaret parisino por los modelos del *burlesque* americano, evidencia el carácter cíclico de las tendencias en la industria cultural capitalista. Al mismo tiempo, este proceso ha entrañado la estilización y la moderación de estas expresiones sexualizadas, reduciendo el componente carnavalesco a mero *sex-appeal*. La limitación de las posibilidades expresivas de estas danzas a mostrar la sensualidad femenina pone en evidencia la seriedad abrumadora que ha conferido nuestra cultura a la sexualidad, ya que, como manifiesta Baudrillard (1989), tras ser exonerada ha quedado restringida a la satisfacción del deseo, así como los procesos de seducción y de sensualidad, desritualizados.

En suma, quisiéramos finalizar planteando como en las danzas eróticas analizadas se ha perdido el carácter burlesco, entendido de acuerdo con la acepción española (como ‘festivo, jocoso, informal’) y no su relación con el *striptease*. Como hemos comprobado en este estudio, hasta la liberación de la sexualidad el juego de la burla fue un recurso habitual utilizado en la expresión sexualizada del cuerpo frente a la censura puritana. Desde la danza profesional otomana a los números de *burlesque*, el carácter satírico más que erótico u obsceno de las representaciones templaba la exposición de una pluralidad de matices de la sexualidad, hoy determinados por la pornografía y la moda. Incluso en la década de los setenta, danzas específicamente eróticas como las de las gogos o el *lap dancing*¹⁰⁸ podían capitalizar el disfrute de la diferencia, en una especie de “seductive masquerade” (Wesemann 1998:67). La tolerancia y el carácter espectacular adquirido por la expresión sexualizada del cuerpo en la cultura globalizada han comportado que la expresión burlesca haya sido desdeñada

¹⁰⁸ *Lap dance* es otra de las danzas características de los clubes de *striptease* incluidas en el género de las denominadas *table dances*, junto con el *pole dance*, caracterizada por realizarse sobre el regazo de los clientes.

o reducida a un guiño nostálgico. De ahí que las versiones contemporáneas de estas danzas bien podrían ser interpretadas en relación con la noción de pastiche de Jameson:

El 'pastiche' es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta; pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de la hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía (1991:43-44).

El renovado arquetipo de la cortesana que se ha impuesto desde la década de los noventa, aun planteando cierta disidencia frente al conservadurismo, ha desembocado en una renovada mascarada de feminidad encarnada desde entonces tanto por la orientalista *bellydancer* como por la *pin-up* o la gogó posmoderna, entre otras. Ante el modelo de feminidad, solemnemente sexy, de estas propuestas quizás sería interesante recuperar el matiz burlesco, si bien actualizado, de la teatralización de la sexualidad en la que, como argumenta Ferreday, "there is a tension between this desire to mock feminine ideals, and an attachment to femininity as an identity position" (2008:52), ya que en esta tensión es negociada la relación entre feminismo e identidad femenina.

CONCLUSIONES

La principal aportación de esta tesis al estudio de la danza oriental consiste en su propuesta de historiar la evolución del estilo femenino, individual y erotizado aparecido en el ámbito del cabaret moderno. Diferenciar entre la danza oriental tradicional, la moderna y la contemporánea nos ha servido no solo para sistematizar su estudio, sino también para constatar el vínculo que sostiene esta danza con el desarrollo de la cultura de masas y el alcance de los modelos culturales impuestos tanto por el colonialismo europeo como por la globalización. Con ello hemos podido demostrar la hipótesis planteada, esto es, reconocer la danza oriental moderna como un estilo autónomo fruto de la cultura urbana de *fin-de-siècle* y caracterizado por su condición transnacional e híbrida.

Al mismo tiempo se ha logrado el objetivo fundamental que nos planteamos al iniciar esta investigación: ofrecer una visión panorámica del fenómeno cultural que desde entonces ha supuesto la difusión internacional de su práctica y la consolidación de la bailarina oriental como icono erótico de la cultura global. El estudio comparado de las tradiciones de danza profesional occidental y oriental nos ha permitido, además de evidenciar los estereotipos que dominan en el conocimiento del otro y el etnocentrismo de la cultura contemporánea, identificar el potencial subversivo de la danza oriental para objetar los tabúes morales y la asimétrica relación entre los sexos en ambas culturas.

En primer lugar se han descrito los rasgos distintivos de la danza profesional otomana, representativa de un orden social basado en la segregación de géneros. El carácter colectivo y carnavalesco, así como el frecuente empleo del travestismo entre sus intérpretes (*köçek* y *çengi*) nos han llevado a interpretar la ruptura que supuso la introducción de la danza oriental moderna durante el último periodo colonial. De ahí

que la feminización de las formas de danza tradicionales sea considerada un producto de la adopción de unos patrones estéticos y morales eurocéntricos por élites locales en las principales capitales del POM.

En segundo lugar, examinar los orígenes populares del cabaret metropolitano ha hecho posible esclarecer cómo, al mismo tiempo que la danza oriental irrumpía en sus escenarios (en forma de *hoochy-coochy* o de la danza de los siete velos) sujeta a una mirada predominante masculina, aparecía la construcción imaginaria de la bailarina oriental como alegoría de la conquista de la sexualidad femenina. Este modelo erótico orientalista dominó entre la *Belle Époque* y el periodo de entreguerras, cuando se extendió de los escenarios de cabaret a los platós de Hollywood y sus atributos pasaron a ser encarnados por las actrices de la industria cinematográfica. Además, ha merecido especial atención la simultánea aparición de un nuevo estilo de danza en el marco del *burlesque* americano, el *striptease*, originalmente inspirado en la danza del vientre. Observar el alcance social que gracias a la sexualización del consumo ha adquirido la explotación comercial del desnudo desde entonces nos ha ayudado a argumentar nuestro segundo objetivo: evaluar la aportación de la danza oriental en la construcción de un lenguaje erótico femenino en Occidente, donde la expresión de la sexualidad tiende a ser desplazada en el otro, ya sea femenino o étnico.

Seguidamente, hemos considerado en qué medida entre las décadas de los cuarenta y cincuenta el desarrollo del glamouroso modelo de danza oriental moderna, en países como Egipto, Turquía y Líbano, implicó el empleo del autoexotismo por parte de las intérpretes autóctonas. Una evolución que estuvo en gran medida condicionada por la necesidad de ajustarse a los cánones de modernidad imperantes durante los procesos de independencia nacional. En consecuencia, siguiendo los modelos del *starsystem* hollywoodiense algunas de estas bailarinas llegaron a convertirse en iconos no solo

eróticos, sino también nacionales, superando así los prejuicios relativos al ejercicio profesional de la danza en sus comunidades. Durante este periodo el estilo de cabaret, impulsado por las nacientes industrias nacionales musical y cinematográfica, consiguió traspasar su carácter elitista inicial e introducirse en las celebraciones populares desplazando a las formas de danza tradicionales. De ahí que, según hemos observado, el discurso sexual ortodoxo haya sido replicado no tanto por los bailarines transgénero de la danza profesional otomana, que más bien encarnaban el sexo excluido en las representaciones segregadas, como por las heteronormativas bailarinas de la danza oriental moderna, ya que revertía la jerarquía entre géneros.

Para tratar esta cuestión hemos vinculado este desarrollo al proceso de neocolonización cultural iniciado por los EEUU tras la Segunda Guerra Mundial, ya que ha contribuido a moldear un *ethos* urbano análogo a las potencias occidentales y a los emergentes estados nacionales en las antiguas colonias. Nuestra aportación a su estudio consiste en haber incluido aquellas expresiones de la cultura popular americana que, desde la disidencia, permitieron representar sin complejos la pluralidad de la sociedad americana frente al modelo blanco hegemónico y las fantasías sexuales de las clases medias durante este periodo.

A continuación, siguiendo nuestra línea cronológica, hemos examinado en qué modo el *belly dance* americano, asociado a los clubes étnicos frecuentados por integrantes de la diáspora de Oriente Próximo, fue reinterpretado durante la década de los sesenta. Convertido en un producto cultural dirigido a mujeres de clase media pasó a ser promocionado como una vía de transformación de la imagen personal de sus practicantes frente al modelo normativo de feminidad occidental. De esta reificación mercantil surgió la necesidad de definir y normalizar su práctica. Paralelamente, un nuevo auge de la cultura de club y de las variedades egipcias, ahora incluyendo más

elementos folclóricos, acabó por consolidar el *raqs sharki* egipcio como el estilo hegemónico.

Ahora bien, pese a su creciente popularidad su práctica profesional ha permanecido relegada desde entonces a las industrias del entretenimiento y la ascendente industria turística. Su exclusión de los circuitos institucionales confirma el tercer objetivo específico que proponíamos, es decir, considerar la doble marginalización que pesa sobre este estilo de danza. Por una parte, hemos constatado que en los países del POM la jerarquía eurocéntrica se ha sumado a la presión religiosa ejercida sobre los organismos gubernamentales encargados de regular su práctica, lo que ha comportado privilegiar únicamente el folclore oficial y los estilos de danza occidentales, concretamente el *ballet*. Y, por otra, que los intentos de legitimarla apelando a su supuesto carácter femenino han llegado a convertirse en el mayor obstáculo para su reconocimiento como arte escénica.

Por último se ha contemplado la extraordinaria expansión internacional de su práctica desde finales de los años ochenta, confrontándola con su progresivo declive en las áreas de influencia islámica. Como posibles causas de esta pérdida de popularidad hemos identificado no solo la creciente islamización social y la crisis económica que desde entonces ha afectado a la región, sino también la brecha generacional abierta por una juventud que se reconoce más en la cultura global que en los estereotipos orientalistas. Examinar las características de danza oriental contemporánea nos ha sugerido situarla en el orden del simulacro, ya que ha llegado a convertirse en una fantasía que, con una estética propia del pastiche y el intento nostálgico de representar un estilo histórico de danza, ha sustituido tanto a la danza oriental tradicional como al moderno estilo de cabaret. Además, hemos podido observar cómo su potencial subversivo se ha visto mermado, al ser absorbida por las industrias de la música pop y

de la moda. Aun así, alejadas de su versión más mediática, hemos podido apreciar otras producciones que, a través de propuestas experimentales o de la recuperación de la danza oriental masculina, buscan redefinir el feminizado estilo de cabaret alejándose de los clichés orientalistas y de los prejuicios tradicionales sobre esta danza.

En cuanto a su generalizado declive actual hemos concluido que, siguiendo el carácter cíclico de las modas, la danza oriental se ha visto sustituida como instrumento para la autoexploración de la sexualidad femenina por el *neoburlesque*. Un cambio que pone de manifiesto la pervivencia de los patrones sexuales decimonónicos y el sempiterno tabú occidental sobre la expresión del cuerpo erotizado. Así, teniendo en cuenta la imagen hiperfemenina que proponen estos estilos de danza, hemos planteado concebir ambas prácticas en términos de tecnología de género, ya que representan y construyen la nueva mascarada de seducción promovida desde los años noventa. Es más, este modelo de género en el que los fetiches eróticos han sido adoptados como símbolos de empoderamiento femenino, si bien hasta las revoluciones sexuales de la segunda mitad del XX resultaba provocador, hoy es normativo.

Finalmente quedaría por plantear futuras líneas de investigación. La necesidad de enmendar el enfoque eurocéntrico que ha imperado en el estudio de la danza oriental nos lleva a sugerir la conveniencia de recurrir a la perspectiva poscolonial de los estudios subalternos. Además de las recientes investigaciones sobre la danza oriental masculina queda por profundizar en la figura y en las características de sus bailarinas, contratadas o ligadas a la esclavitud sexual. Contemplar la significación social de la danza al tratar las tres grandes tradiciones musicales del POM (árabe, turca, persa) podría no solo compensar la escasez de fuentes, sino también exponer cómo las múltiples interpretaciones de la sexualidad femenina (erótica, cómica, subversiva, dramática, etc.) han quedado confinadas al lenguaje del erotismo con arreglo al

imaginario occidental. Más allá del estudio de estos estilos históricos, analizar el desarrollo de la danza oriental moderna y contemporánea en marco de las industrias del entretenimiento ayudaría a evidenciar la limitación que supone confinar determinados procesos creativos a categorizaciones epistemológicas, distinguiendo entre femenino y masculino, entre arte popular y culto o entre estilos y subestilos de acuerdo con las actuales fronteras nacionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aalten, Anna (1997). *Performing the Body, Creating Culture*. En Davis K. (Ed.), *Embodied Practices. Feminist Perspectives on the Body* (pp. 41-58). Londres: Sage Publications Ltd.
- Adorno, Theodor W. (1964 [1962]). *Teoría de la pseudocultura*. En *Filosofía y superstición*, traducción de Jesús Aguirre y Víctor Sánchez Zavala (pp. 141-174). Madrid: Alianza/Taurus.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (2003). *Industrias culturales*. En Aparici, R. (Ed.), *Cultura Popular, Industrias Culturales y Ciberespacio* (pp. 181-192) Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- _____ (2001 [1969]). *La industria cultural. Ilustración como engaño de las masas*. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, introducción y traducción de Juan José Sánchez (pp. 165-212). Madrid: Editorial Trotta.
- Adra, Nawja (2005). *Belly Dance: an Urban Folk Genre*. En Shay A. & Sellers-Young B. (Eds.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy* (pp. 28-50). Costa Mesa (California): Mazda Press.
- Alcoverro, Tomás (2015, 2 Mayo), *El hombre del vientre ondulante*. *La Vanguardia* [Consulta: 27-7-2015 en el sitio URL <http://www.lavanguardia.com/internacional/20150429/54430915296/hombre-vientre-ondulante.html>]
- Alloula, Malek (1998). *From the Colonial Harem*. En Mirzoeff, N. (Ed.), *The Visual Culture Reader* (pp. 317-322). Londres/Nueva York: Routledge.
- Alzate, Gastón A. (2002). *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*". Irving (California): Ed. De Gestos (Colección Historia del Teatro, 6).
- Amara, Fadela (2004). *Ni putas ni sumisas*. Madrid: Editorial Cátedra (Colección Feminismos).
- And, Metin (1976). *A Pictorial History of Turkish Dancing: From Folk Dancing to Whirling Dervishes Belly Dancing to Ballet*. Ankara: Dost Yayinlari.
- Anderson, Kirsten (Ed.). (2004). *Pop Surrealism. The Rise of Underground Art*. San Francisco: Ignition Publishing.
- Aparici, Roberto (Ed.). (2003). *Cultura Popular, Industrias Culturales y Ciberespacio*. Madrid: UNED.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural dimensions of Globalization*. Mineapolis/Londres: University of Minesota Press.
- Appignanesi, Richard, Garratt, Chris, Sardar, Ziauddin & Curry, Patrick (2007 [1995]). *Introducing Postmodernism*. Cambridge: Icon Books Ltd.
- Azeem, Zenobia (2013, 12 junio). *Is Egypt Culture Ministry Sit-In a Warm Up for June 30 Protests?* El Cairo: *Al-Ahram* [Consulta: 27-7-2015 en el sitio URL www.al-monitor.com/pulse/originals/2013/06/sit-in-warm-up-june-30-protests-in-egypt.html].
- Balme, Julian (2010), *Kustom Graphics. Hot Roads, Burlesque and Rock and Roll*, Londres: Korero Books.
- Bajtín, Mijail (1987 [1941]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- _____ (1981) *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

- Barthes, Roland (1973). *Mithologies*. Londres: Paladin Grafton Books.
- Battilani, Patrizia (2005). El turismo en el Mediterráneo. Una perspectiva comparativa. En *Mediterráneo Económico*, n.º.7 (Mediterráneo e Historia Económica), 1-17. Almería: Instituto de Estudios Socioeconómicos de Cajamar.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*, traducción de Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós.
- _____ (1989) *De la Seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Beauvoir de, Simone (1998 [1949]). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos, Vol. 1*. Valencia: Ediciones Cátedra (Colección Feminismos).
- Beken, Münir Nurettin (2003). Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino. En Stokes, M. (Ed.). *Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, Number 8. Venecia: Fondazione Levi [Consulta: 2-8-2015 en sitio URL <http://www.umbc.edu/MA/>].
- bell, hooks (1997). Selling Hot Pussy: Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Market Place. En Conboy K. et al. (Eds), *Writing on the Body. Female embodiment and Feminist Theory* (pp. 113-128). Nueva York: A Gender and Culture Reader series of Columbia University Press.
- Benjamin, Walter (1986 [1935]). París, capital del siglo XIX. En *Sobre el programa de la filosofía futura* (pp. 125-138). Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- _____ (1993[1936]) *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62.
- Berger, John (2002[1974]). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, S.A.
- Berger, Morroe (1970 [1961]). The Arab Danse du Ventre. En *Curious and Wonderful Gymnastics, Dance Perspectives* 10, spring, 1-49. Nueva York: Johnson Reprint Corp.
- Betrock, Alan (1990). *Unseen America: The Greatest Cult Exploitation Magazines 1950-1966*. Nueva York: Shake Books.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Londres/Nueva York: Routledge.
- _____ (2000). Narrando la Nación. En Álvaro Fernández Bravo (Comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (n.º1-8). Buenos Aires: Manantial [Consulta: 2-12-2014 en el sitio URL <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/H%20Bhabha.pdf> (Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales)].
- Bock, Sheilla M. (2005). *From Harem Fantasy to Female Empowerment: Rhetorical Strategies and Dynamics of Style in American Belly Dance*, MA Thesis. Graduate School of The Ohio State University.
- Bouhdiba, Abdelwahab (2012 [1975]). *Sexuality in Islam* [e-book]. Londres: Saqi Books.
- Bourcier, Paul (1981[1978]). *Historia de la Danza en Occidente*. Barcelona: Editorial Blume.
- Bourdieu, Pierre (1988[1980]). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus (Humanidades).
- _____ (2000[1998]). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama (Colección Argumentos).
- _____ (2003) Por una organización permanente de resistencia al nuevo orden mundial. En Aparici, R. (Ed.), *Cultura Popular, Industrias Culturales y Ciberespacio* (pp. 573-576). Madrid: UNED.
- Brown, Zaina (2013). Changes in the Island Kingdom. The Barhain Bellydance Scene, En *Gilded Serpent, Belly Dance News & Events*, June. [Consulta: 15-6-13 en el

- sitio URL <http://www.gildedserpent.com/cms/2013/06/11/zaina-bahrain-bellydance-scene/#axzz3hMkQbMI2>].
- Buonaventura, Wendy (1998 [1989]). *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*. Londres: Saqi Books.
- Burt, Ramsay (1998). The Desire to Dance-How Dance was Liberated from its Androgynist Ideal». En *Ballet International. Tanz Aktuell*, issue 8-9 (August: Dance & Gender), 218-219. Berlin: Friedrich Verlagsgesell Schaft.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge.
- _____ (1997). Performative Acts and Gender Constitution: An Essen in Phenomenology and Feminist Theory. En Conboy K. *et al.* (Eds.), *Writing on the Body. Female embodiment and Feminist Theory* (pp. 360-379), Nueva York: A Gender and Culture Reader series of Columbia University Press.
- _____ (2002 [1993]). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2007 [1999]). *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, traducción Antonia Muñoz. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.
- Cabanilles Sanchis, Antònia (2009). Evolució dels mites eròtics femenins: De paraules silencioses a veus desitjans. En Climent, L. (Ed.), *Les dives: mites i celebritats. Anàlisi de les diferents representacions de les dones des de la mitologia fins a les estrelles de Hollywood* (pp. 29-37). València: Tres i Quatre, S.L.
- Carbajosa, Ana (2012, 23 junio). ¡Que no nos quiten la noche de El Cairo! Los sectores laicos de la población temen que un presidente islamista acabe con su estilo de vida. *El País* [Consulta: 24-6-2012 en el sitio URL http://internacional.elpais.com/internacional/2012/06/23/actualidad/1340467552_896192.html].
- Carlton, Donna (1995). *Looking for Little Egypt*. Bloomington: IDD.
- Carter, Alexandra (2005). *Dance and dancers in Victorian and Edwardian Music Hall Ballet (Music in 19th C Britain)*. Hampshire: Ashgate Pub. Co.
- Conboy, Katie, Medina, Nadia, and Stanbury, Sarah (Eds.) (1997). *Writing on the Body. Female embodiment and Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press (A Gender and Culture Reader series).
- Copeland, Miles (2008). Divorcing Bellydance from Burlesque. En *Gilded Serpent, Belly Dance News & Events*, August [Consulta: 15-6-15 en el sitio URL <http://www.gildedserpent.com/art43/milesdivorce.htm>].
- Deagon, Andrea (1994). Dancing at the Edge of the World: Ritual, Community and the Middle Eastern Dancer. Artículo originalmente publicado en *Arabesque*, September-October [Consulta: 11-1-2015 en el sitio URL <http://www.people.uncw.edu/deagona/raqs>].
- _____ (1997, mayo). *Mythology and Symbolism in Middle Easter Dance*. Artículo presentado en el First International Conference on Middle Eastern Dance, Orange Coast College, Costa Mesa (CA) [Consulta: 11-1-2015 en el sitio URL <http://www.people.uncw.edu/deagona/raqs>].
- _____ (1999). Feminism and Belly Dance. Artículo originalmente publicado *Habibi Magazine*, Fall [Consulta: 11-1-2015 en el sitio URL <http://www.people.uncw.edu/deagona/raqs>].
- _____ (2005). Dance of the Seven Veils: The Revision of Revelation in the Oriental Dance Community. En Shay A. & Sellers-Young, B. (Eds.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy* (pp. 243-275). Costa Mesa (California): Mazda Press.

- _____ (2009). Dancing for Dowries: Earning Power, Ethnology, and Happily Ever After (Parts I & II), July & August. [Consulta: 15-6-14 en el sitio URL <http://www.gildedserpent>].
- _____ (2010, abril). *Belly Dance and Feminism: Different Issues, Different Perspectives*. Artículo presentado en International Bellydance Conference of Canada (IBCC), Toronto.
- Deppe, Margaret Anne (2010), *Dressing the Dancer: Identity and Belly Dance Studies*, MA Dissertation. Faculty of Graduate School at the University of Minnesota.
- Desmond, Jane C. (1999). Gendering Dance. Feminist Inquiry and Dance Research. En Horton Fraleigh S. & Hanstein P. (Eds.), *Researching Dance. Evolving modes of enquire*. Londres: Dance Books Ltd. (copyright University of Pittsburg Press).
- _____ (Ed.) (2001). *Dancing Desires. Choreographing sexualities on and off stage*. Madison: University of Wiskonsing Press.
- Dijkstra, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Editorial Debate S.A.
- Dixon Gottschild, Brenda (2002). *Waltzing in the Dark. African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era (late 20's-40's)*. Nueva York: Palgrave.
- Doanne, Mary Ann (1997). Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. En Conboy et al. (Eds.), *Writing on the Body. Female embodiment and Feminist Theory* (pp. 176-194). Nueva York: Columbia University Press (A Gender and Culture Reader series).
- Dougherty, Roberta L. (2005). Dance and Dancer in Egyptian Films. En Shay A. & Sellers-Young, B. (Eds.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy* (pp. 145-172). Costa Mesa (California): Mazda Press.
- Douglas, Mary (1973 [1970]). *Natural Symbols*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- _____ (1998). *Estilos de pensar*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Dox, Donnalee (2005). Spirit from the Body: Belly Dance as a Spiritual Practice. En Shay A. & Sellers-Young, B. (Eds.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy* (pp. 303-340). Costa Mesa, (California): Mazda Press.
- Duncan, Isadora (1993 [1927]). *Mi vida*. Versión española de Luis Calvo Andaliz. Madrid: Ed. Debate.
- _____ (2003). *El arte de la Danza y otros escritos*, Madrid: Akal, S.A., José Antonio Sánchez (ed.).
- Eliade, Mircea (1985[1957]). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor (Punto Omega).
- _____ (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: ed. Kairós.
- Elmokadem, Ismail (Director) (2011). Pop islámico (Documental *Pop Goes Islam* para *Al Jazeera*). Emitido el 18-8-2013 por RTV2, Documentos TV [Consultado: 19-8-2013 en el sitio <http://www.rtve.es/television/20130204/documentos-tv-pop-islamico/606551.shtml>].
- Europa Press* (2015, 30 enero). Futur.- Egipto espera volver a ser "uno de los lugares más visitados del mundo" [Consulta: 30-1-2015 en el sitio URL <http://www.europapress.es/turismo/fitur/noticia-fitur-egipto-espera-volver-ser-lugares-mas-visitados-mundo-2015-20150130145128.html>]
- Fahmy, Farida (1987). *The Creative Development of Mahmoud Reda, a Contemporary Egyptian Choreographer*, MA Thesis. Los Angeles: University of California.
- _____ (2009). Mahmoud Reda & Farida Fahmy. Fifty Years of Dance, August [Consulta. 2-3-14 en el sitio URL <http://www.faridafahmy.com/history.html>].

- Farge, Arlette (1991). La historia de las mujeres. Cultura y poder de las mujeres: ensayo de historiografía. En *Historia Social*, n. 9. Invierno, 79-101. Alzira (Valencia): UNED, Instituto de Historia social, ed.
- Farid, Leila (2012). Facing Truth. Working as a Dancer in Egypt. En *Gilded Serpent, Belly Dance News & Events*, January. [Consulta. 15-6-13 en el sitio URL <http://www.gildedserpent>].
- Fernández Manzano Reynaldo y Santiago Simón de, Emilio (Eds.) (1995). *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*. Barcelona/Madrid: Lunweg Editores, S.A.
- Ferreday, Debra (2008). Showing the Girl. The New Burlesque. En *Feminist Theory*, vol. 9 (1), 47–65. Los Ángeles/Londres/Nueva Delhi/Singapore: SAGE Publications.
- Fiske, John (2011 [1987]). *Televisión Culture*. Nueva York: Routledge.
- Flaubert, Gustave (1994). *Herodies*, traducción de Josep Lozano. Alzira (Valencia): Bromera.
- Frazer, James G. (1944 [1890]). *La Rama Dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Friedan, Betty (2009 [1963]). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, Michel (1979 [1971]). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- _____ (1987[1976]). *La voluntad de saber. Historia de la Sexualidad I*. México: Siglo XX.
- Fuentes, Rémy (2006). *Striptease, Histoire et Légendes*. París: La Musardine.
- García Canclini, Néstor (2003). Como estudiar la cultura si hay tantas definiciones. En Aparici, R. (Ed.), *Cultura Popular, Industrias Culturales y Ciberespacio* (pp. 31-40). Madrid: UNED.
- Gehman, Pleasant ‘Princess Farhana’ (2005). Belly Dance, Burlesque and Beyond: Confessions of a Post Modern Showgirl. En *Gilded Serpent, Belly Dance News & Events*, August [Consulta 15-6-13 en el sitio URL <http://www.gildedserpent>].
- Geertz, Clifford (2005 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Gimbutas, Marija (1991). *The Living Goddesses*. Berkeley (CA): University of California Press.
- Gioseffi, Daniela (1980). *Earth dancing: Mother Nature’s Oldest Rite*. Harrisburg (PA): Stack Pole Books.
- Goudsouzian, Tanya (2000, 6- 12 julio) Sikidim, sikidim. El Cairo: *Al Ahram Weekly*, n.º. 489 [Consulta: 4-8-2015 en sitio URL <http://weekly.ahram.org.eg/2000/489/feat2.htm>]
- Gore, Janice S. (Ed.) (2002), *Atavistic Avatar. The Cartoon Brut Art of the Pizz*. Hollywood (CA): La Luz de Jesús Gallery.
- Guettat, Mahmud, (1995). El Universo Musical de Al-Andalus. En Fernández Manzano, R. y de Santiago Simón, E. (Eds.), *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus* (pp. 17-30). Barcelona/Madrid: Lunweg Editores, S.A.
- _____ (1999). *La música andalusí en el Magreb. Simbiosis musical entre las dos orillas del mediterráneo*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Gundle, Stephen (2008). *Glamour. A History*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press.
- Hafez, Adham (2006, octubre). *Short gender study dealing with contemporary dance in Egypt*. Artículo presentado en Promotion of Diversity, 20th International Congress on Dance Research” [DVD], Atenas.

- Hall, Stuart (2004 [1973]). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. *Cuadernos de Información y comunicación* (CIC) 9, 215-236. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hanna, Judith Lynne (1988). *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harper, Lynette (2007, septiembre). *Bellydance in America: Transforming Middle Eastern Dance*. Artículo presentado en el Dancers without Frontiers, 21st World Congress on Dance Research [DVD], Atenas.
- Heller, Erdmute & Moshabi, Hassouna (1995). *Tras los Velos del Islam. Erotismo y sexualidad en la cultura árabe*. Barcelona: Ed. Herder.
- Herzfeld, Michael (1997). *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Horton Fraleigh, Sondra & Hanstein, Penelope (Eds.) (1999). *Researching Dance. Evolving modes of enquire*. Londres: Dance Books Ltd. (copyright University of Pittsburg Press).
- Jai-Morincome, Morgan (2005). *A Dance Without Borders: interpretations and representations of belly dance through the eyes of non-Arabic women dancers in the ACT region*, dissertation in Master of Communications. Charles Sturt University, Bathurst (Australia).
- Jameson, Fredic (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredic & Zizek, Slavoj (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*. Barcelona: Paidós.
- Jelavich, Peter (1996). *Berlin Cabaret*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Jellou Ben, Tahar (1988). *El niño de arena. La noche sagrada*, Barcelona, Círculo de lectores.
- _____ (2011). *La Primavera Árabe*. Madrid: Alianza Ed.
- Jordan, Matt Dukes (2005). *Weirdo de Luxe. The Wild Word of Pop Surrealism & Lowbrow Art*. San Francisco: Chronicle Books.
- Kaepler, Adrienne L. (1972). Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Togan Dance. En *Ethnomusicology* 16, n. 2, 173-217. Bloomington (Indiana): Indiana University.
- _____ (2000). Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. En *Dance Research Journal*, Vol. 32, n° 1, summer, 126-125. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karayanni, Stavros S. (1999). Erotic Fantasy or Female Empowerment. Gender Issues in oriental dance. En *Habibi* Volume 17, No. 4, December [Consulta 28/1/2013 en el sitio URL <http://thebestofhabibi.com/>]
- _____ (2005). *Dancing Fear and Desire. Race Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern dance*. Ontario (Canada): Wilfrid Laurier University Press.
- Karkutli, Dietlinde B. (1983). *Bauchtanz*. Hamburgo: Ed. Rowohlt.
- Kassatly Bagnole, Rihab (2005). *Imaging the 'Almeh': Transformations and Multiculturalization of the Eastern Dance in Painting, Theatre, and Film, 1850-1950*, PhD Thesis. The College of Fine Arts of Ohio University, New South Wales (Australia).
- Kealiinohomoku, Joann W. (1969). *Ethnic Historical Study*. En Proceedings of the Conference on Research in Dance (pp.76-97). Nueva York: Dance Historical Research (Perspectives from Related Arts and Disciplines).

- Keft-Kennedy, Virginia (2005). *Representing the belly-dancing body: feminism, orientalism, and the grotesque*, PhD Thesis. Faculty of Arts School of English Literatures, Philosophy, and Languages at the University of Wollongong.
- Ketiti, Awatef (2005). Gènere, política i religió en el món àrab i islàmic contemporani [material de classe]. Curs de la Càtedra MEDITERRÀNIA, Universitat de València.
- Kirsten, Sven A. (2007). *Tiki Modern and the Wild Word of Witco*. Köln: Taschen.
- Korek, Devorah (2005). *Danza del Vientre*. Barcelona: Ed. Océano.
- Labajo, Joaquina (2003). Body and Voice: The Construction of Gender in Flamenco. En Magrini, T. (Ed.), *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean* (pp. 67-86). Chicago: University of Chicago Press.
- Lagrange, Frédéric (1997). *Músicas de Egipto*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Laqueur, Thomas (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lanty, Leyla (2011). Is “Cabaret” a Dirty Word? Using the Terms Cabaret vs Nightclub. En *Gilded Serpent, Belly Dance News & Events*, March [Consulta 15-6-13 en el sitio URL <http://www.gildedserpent>].
- Leon de, Nadia (2006). *Belly Dance as a Means of Dance Therapy for Survivors of Sexual Assault*, Honors Thesis. Bowling Green: Western Kentucky University.
- Lauretis de, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (2000). La tecnología de género. En *Diferencias*, 33-69. Madrid: Horas y horas.
- _____ (1995). El Sujeto de la Fantasía, en *Eutopías, 2ª Epoca. Documentos de trabajo, Vol. 92*. Valencia: Episteme.
- Laviosa-Zambioti, Pía (1965). La Revolución Agraria. En *El Arte y el Hombre*, Vol. I (pp. 62-63). Barcelona: Editorial Planeta, S.A.
- Lewis, Reina (2005[1999]). Cross-cultural reiterations. Demetra Vaga Brown and the Performance of racialized female beauty. En Jones, A. and Stephenson, A. (Eds.), *Performing the Body, Performing the Text*. Londres/Nueva York: Routledge.
- _____ (2004). *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem*. Londres/ Nueva York: I.B.Tauris.
- Lorde, Audre (1997). Uses of the Erotic: The Erotic as power, En Conboy, K. et al. (Eds.), *Writing on the Body. Female embodiment and Feminist Theory* (pp. 277-282) Nueva York: A Gender and Culture Reader series of Columbia University Press.
- Maira, Sunaina (2008). Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire. En *Project Muse, Scholarly journals on line*, 317-345 [Consulta 24-9-2012 en sitio URL <http://muse.jhu.edu/>].
- Magrini, Tulia (Ed.) (2003). *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mahfuz, Naguib (1989). *Entre dos palacios*. Traducción de Eugenia Gálvez Vázquez. Madrid: Alcor,
- _____ (1990). *Palacio del deseo*. Traducción de Eugenia Gálvez Vázquez. Madrid: Alcor.
- _____ (1990). *La azucarera*, traducción de Eugenia Gálvez Vázquez. Madrid: Alcor.
- Marcuse, Herbert (1968[1953]). *Eros y civilización*. Barcelona: Ed. Seix Barral, S.A.

- Marraccini, Linda 'Dirty Martini' (2008, 9 abril). Carta al director, en *Gilded Serpent, Belly Dance News & Events* [Consulta 9-12-2014 en sitio URL <http://www.gildedserpent.com/archives/oldletters2ed17.htm>].
- Mauss, Marcel (1991 [1950]). *Sociología y antropología*. Madrid: Ed. Tecnos, S.A.
- McCarthy, Rhythym (2006, octubre). *From tap to Toe, From Jig to Clog, From Salome to the Chocolate Nijinsky: How Vaudeville Taught America to Dance*. Artículo presentado en Promotion of Diversity, 20th International Congress on Dance Research" [DVD], Atenas.
- McCormick, Malcolm & Reynolds, Nancy (2003). *No fixed points. Dance in the Twentieth Century*. New Haven/Londres: Yale University Press.
- McDonald, Caitlin E. (2012). *Global Moves: Belly Dance as an Extra/Ordinary Space to Explore Social Paradigms in Egypt and Around the World*. Edition Caitlin McDonald (ISBN: 0985706120).
- Mernissi, Fatima (2000). *L'harem occidental*. Barcelona: Edicions 62, S.A.
- Merriweather Hughes, Russel 'La Meri' (1961[1970]). Learning the Danse Du Ventre. En Berger, M. (Ed.), *Curious and Wonderful Gymnastics, Dance Perspectives* 10, spring, 42-47. Nueva York: Johnson Reprint Corp.
- Mirzoeff, Nicholas (Ed.) (1998). *The Visual Cultura Reader*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Mitchell, Timothy (1998). Orientalism and the Exhibitionary Order. En Mirzoeff, N. (Ed.). *The Visual Culture Reader* (pp. 495-505). Londres/Nueva York, Routledge.
- Mohamed, Shokry (1995). *La Danza Mágica del Vientre*. Madrid: Ediciones Mandala, S.A.
- _____ (2005). *El reinado de las bailarinas*. Madrid: Ed. Las Pirámides.
- Mulvey, Laura (1985 [1975]). Placer visual y cine narrativo. En *Eutopías*, Documentos de trabajo (2ª época), 1-22, Valencia: Centro de Semiótica y teoría del espectáculo Universidad de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica.
- Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean* [revista electrónica]. Stokes, M. (Ed.). Venecia: Fondazione Levi [Consulta 2-8-2015 en sitio URL <http://www.umbc.edu/MA/>]
- Nearing, Edwina (2012). The End of the Banat Mazin? Struggles with Religious Fanatics, Real Estate Management, and Other Ghawazi. En *Gilded Serpent, Belly Dance News & Events*, Febrero (revisión de un artículo anterior publicado en *Habibi*, 1993) [consulta 7-5-2013 en el sitio URL <http://www.gildedserpent.com/aboutuspages/edwinanearing.htm>]
- Nietzsche, Friedrich (1990 [1887]). *La genealogía de la moral: un escrito polémico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nieuwkerk, Karin van (1995). *A Trade like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt*. Austin: University of Texas Press.
- _____ (1998) An hour for God and an hour for the heart: Islam, gender and female entertainment in Egypt. En Stokes, M. (Ed.), *Music & Anthropology, Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, Number 3. Venecia: Fondazione Levi [Consulta 2-8-2015 en sitio URL <http://www.umbc.edu/MA/>].
- _____ (2003). On Religion, Gender, and Performing: Female Performers and Repentance in Egypt. En Magrini, T. (Ed.), *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean* (pp. 267-286). Chicago: University of Chicago Press.
- Ortega y Gasset, José (1966 [1964]). *Estudios sobre el amor*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

- _____ (1966). *El espectador*. Madrid: Espasa Calpe, S.A. (Colección Austral).
- Ortiz, Renato (2003). Notas históricas sobre el concepto cultura popular. En Aparici, R. (Ed.), *Cultura Popular, Industrias Culturales y Ciberespacio* (pp. 61-98). Madrid: UNED.
- Oswailer, Laura 'Amara' (1999, marzo). *Contemporary Images of the Middle Eastern Dance in the United States*. Artículo presentado en Los Angeles Cultural Dance Studies Conference, Universidad de California [Consulta 10-2-2012 en el sitio URL http://www.amaradances.com/amara_articles/1999..html].
- _____ (2011) *Dancing on the Fringe: Connections Forming "An Evening of Experimental Middle Eastern Dance"*. PhD Dance History and Theory Dissertation. University of California Riverside
- Özdemir, Kemal (2000). *Oriental Bellydance* [Catálogo exhibición]. Estambul: Dönence Basin ve Yayin Hizmetleri.
- Peirce, Leslie P. (1993). *The Imperial Harem. Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. Nueva York: Oxford University Press,.
- Perry, David (2005). *Hot Rod Pin-ups*. St. Paul (MN): Motorbooks.
- Peterson Royce, Anya (2002 [1977]). *The Anthropology of Dance*. Alton (Hampshire): Dance Books.
- Pettan, Svanibor (2003). Male, Female, and Beyond in the Culture and Music of Roma in Kosovo. En Magrini, T. (Ed.), *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean* (pp. 287-306). Chicago: University of Chicago Press.
- Preciado, Beatriz (2010). *Pornotopía y sexualidad en 'Playboy' durante la Guerra Fría*. Barcelona: Anagrama (Colección Argumentos).
- Potouğlu-Cook, Öykü (2006). Sweat, Power, and Art: Situating Belly Dancers and Musicians in Contemporary Istanbul. En Stokes, M. (Ed.), *Music & Anthropology, Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean* Number 11. Venecia: Fondazione Levi [Consulta 2-8-2015 en sitio URL <http://www.umbc.edu/MA/>]
- _____ (2010). The Uneasy Vernacular: Choreographing Multiculturalism and Dancing Difference Away in Globalised Turkey. En *Anthropological Notebooks* 16(3), 93-105 [Consulta 30-1-2013 en sitio URL http://www.academia.edu/1137508/_The_Uneasy_Vernacular-_Choreographing_Multiculturalism_and_Dancing_Away_Difference_in_Globalized_Turkey_]
- Project Muse* [digital journal collections]. Baltimore, Maryland (USA): The Johns Hopkins University Press, 1995 [Consulta 2-8-2015 en sitio URL <http://www.muse.jhu.edu>]
- Quraishi, Najibullah (Director) (2010). *The dancing boys of Afganistan* (Documental emitido por *Frontline US TV Series* y *UK Royal Society of Arts*) [Consultado el 3-5-2013 en sitio URL <http://www.youtube.com/watch?v=p3bKNW6c34I>]
- Racy, Ali J. (2003). *Making Music in the Arab World. The Cultura and Artistry of "Tarab"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Raftis, Alkis (2007). *Orientalist dance. Paintings and Travellers' accounts*. Atenas: Dora Stratou Dance Theatre.
- Ramírez, Ángeles (1998). *Migraciones, Género e Islam. Mujeres marroquíes en España*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Rasmussen, Anne (2005). An Evening in the Orient. En Shay A. & Sellers-Young, B. (Eds.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy* (pp. 172-206). Costa Mesa (CA): Mazda Press.

- Reporteros sin Fronteras* (2012, 16 mayo) [en línea]. La policía cierra las sedes en El Cairo de la televisión por satélite iraní Al-Alam [Consulta 27/7/2015 en sitio URL <http://www.rsf-es.org/news/egipto-la-policia-cierra-las-sedes-de-la-television-por-satelite-irani-al-alam/>]
- Ribera y Tarragó, Julián (2000 [1927]). *La música árabe y su influencia en la española*. Valencia: Pre-Textos (Música “la Huella Sonora”).
- Rivière, Joan (1929). Womanliness as a Masquerade. En *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 103-313. Londres.
- Rubin, Gayle (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. En *Nueva Antropología*, n. 30, 96-145. México.
- Rushdie, Salman (2004). The East is Blue. En Greenfield-Sanders, T. (Ed.), *XXX: 30Porn-Star Portraits*. Nueva York: Bulfinch.
- Russo, Mary (1997). Female Grotesques: Carnival and Theory. En Conboy, K. et al. (Eds.), *Writing on the Body. Female embodiment and Feminist Theory* (pp. 318-336). Nueva York: A Gender and Culture Reader series of Columbia University Press.
- Ruyter, Nancy Lee (2005). La Meri and Middle Eastern dance. En Shay A. & Sellers-Young, B. (Eds.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy* (pp. 207-220). Costa Mesa (CA): Mazda Press.
- Sabsay, Leticia I. (2009). *El sujeto de la Performatividad: Narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- _____ (2012). The emergence of the other sexual citizen: orientalism and the modernisation of sexuality. En *Citizenship Studies*, 16:5-6, 605-623. Londres: Routledge.
- Sachs, Curt (1963[1937]). *World History of the Dance*. Nueva York: The Norton Library.
- Said, Edward W. (1991). *Orientalisme. Identitat, negació i violència*. Vic (Osona): Eumo Editorial.
- _____ (2000). *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge (Massachussets): Harvard University Press.
- Savigliano, Marta E. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder (San Francisco): Westview Press.
- Schmidt, Silke (2010, julio). *Arabian Dance in the Promised Land: Hyphenating Identity in Contemporary Arab(-)American Women's Literature*. Artículo presentado en el World Congress for Middle Eastern Studies (WOCMES), Universidad Autónoma de Barcelona.
- Schwartz, Vanessa R. (1998). *Spectacular realities: Early Mass Culture in the Fin de Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press.
- Sellers-Young, Barbara (2010). Serena Wilson (1933-2007). A Student of Ruth St. Denis (3 partes: Chilhood, Salome and her Impact y Serena’s books). En *Gilded Serpent, Belly Dance News & Events*, January, February and March [Consulta 3/3/2015 en sitio URL <http://www.gildedserpent.com>]
- _____ (2005). Body, Image, Identity: American Tribal Belly Dance. En Shay A. & Sellers-Young, B. (Eds.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy* (pp. 277-302). Costa Mesa (California), Mazda Press.
- Shafik, Viola (2007). *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class and Nation*. El Cairo: American University Press.

- Sharge, Laurie (1994). *Moral dilemmas of feminism. Prostitution, Adultery and Abortion*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Shay, Anthony (1999). *Choreophobia. Solo Improvised Dance in the Iranian World*. Costa Mesa (California): Mazda Publishers.
- _____ (1995). Bazi-ha-ye Nameyeshi: Iranian Women's Theatrical Plays. En *Dance Research Journal* 27/2, Fall, 16-24. Cambridge (MA).
- _____ (2002). Is a Picture Worth a Thousand Words? Iconographic Sources of Middle Eastern Dancing. En *Habibi*, Volume 19, No. 1, February [Consulta 28/1/2013 en el sitio URL <http://thebestofhabibi.com/>]
- _____ (2005). The Male Dancer in the Middle East and Central Asia. En Shay A. & Sellers-Young, B. (Eds.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy* (pp. 51-84). Costa Mesa (California): Mazda Press.
- Shay, Anthony & Sellers-Young, Barbara (Eds.) (2005). *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (California): Mazda Press.
- Silverman, Carol (2003), The Gender of the Profession: Music, dance, and Reputation among Balkan Muslim Rom Women. En Magrini, T. (Ed.), *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean* (pp. 119-146), Chicago, University of Chicago Press.
- Simon, Kirk & Goodman, Karen Picture Company (1992). *Cairo Unveiled* (1 & 2) [en línea] National Geographic Channel, BBC, [Consultado 11-1-14 en sitios URL <http://www.youtube.com/watch?v=V950x1OhpoI> y <http://www.youtube.com/watch?v=kp52dgmvhEo>]
- Soley-Beltrán, Patricia (2007). Una introducción a la sociología del cuerpo. En Torras, M. (Coord.^a), *Cuerpo e Identidad. Estudios de género y Sexualidad I*, 247-263. Barcelona: Edicions Universitat Autònoma de Barcelona.
- _____ (2012). 'No-Body is Perfect'. Transexualidad y performatividad de género. En Soley-Beltrán, P. y Sabsay, L.I. (Eds.), *Butler en disputa*. Barcelona/Madrid: Editorial EGALES.
- Spivak, Gayatri (1998). *In Other Worlds*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Stokes, Martin (1996). History, Memory, and Nostalgia in Contemporary Turkish Musicology. En Stokes, M. (Ed.), *Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, Number 1. Venecia: Fondazione Levi [Consulta 2-8-2015 en sitio URL <http://www.umbc.edu/MA/>]
- _____ (2003). The Tearful Public Sphere: Turkey's 'Sun of Art' Zeki Müren. En Magrini, T. (Ed.), *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean* (pp. 307-328). Chicago: University of Chicago Press.
- Sugarman, Jane C. (2003). Those "Other Women": Dance and Femininity among Prespa Albanians. En Magrini, T. (Ed.), *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean* (pp. 87-118). Chicago: University of Chicago Press.
- Swanson, Linda (2005). «hey Said She Could Dance on a Single Tile. En Shay A. & Sellers-Young, B. (Eds.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy* (pp. 341-349). Costa Mesa (California): Mazda Press.
- Touma, Habib H. (1998). *La música de los árabes*. Madrid: Junta de Andalucía y Editorial Alpuerto, S.A.
- Tubert, Silvia (1999). Masculino/femenino; maternidad/paternidad. En *Hombres y mujeres: subjetividad, salud y género* (pp. 55-74). Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones.
- Turner, Victor W. (1988 [1969]). *El Proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

- Valenzuela, Javier (2002, 17 octubre), Acoso a la danza del vientre, *El País* [Consulta: 2-10-2014 en el sitio URL http://elpais.com/diario/2002/10/17/ultima/1034805601_850215.html]
- Varga Dinicu 'Morocco', Carolina (1964). "Belly Dancing" and Childbirth. Artículo publicado originalmente en "Sexology" [Consulta 11/11/2014 en el sitio URL <http://www.casbahdance.org>].
- _____ (2005). Roots. Artículo publicado originalmente en "Habibi", Vol. 5, nº 12 [Consulta 21/9/2014 en el sitio URL <http://www.casbahdance.org>].
- _____ (2003). The Ethics of Ethic [Consulta 21/9/2013 en el sitio URL <http://www.casbahdance.org>].
- Venturi, Robert, Izenour, Steven y Scott Brown, Denise (1978). *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A. (Colección: Punto y Línea),.
- Vuillier, Gaston & Grego, Joseph (2013[1898]). *A History of Dancing from the Earliest Ages to Our Own Times*. Nueva Delhi: Isha Books.
- Walker, Barbara. G. (1983). *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. Nueva York/San Francisco: Haper Collins Publishers, Inc.
- _____ (1988). *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. Nueva York: Castle Books.
- Walkowitz, Judith R. (2003). The Vision of Salome: Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London. En Schneider, R. A. (Ed.), *American History Review*, vol. 108 n 2, Abril, 337-370. Oxford: Oxford University Press.
- Ward, Heather D. 'Nisaa of St.Louis' (2013). Desperately Seeking Shafiq. The Search for the Historical Shafiq el Qibtiyya. En *Gilded Serpent, Belly Dance News & Events*, October [Consulta 10/11/14 en el sitio URL <http://www.gildedserpent>].
- Warner, Marina (1987). *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*. Londres: Picador (PA Books, Ltd).
- Weisberg, Gabriel P. (ed.) (2001). *Montmartre and the Making of Mass Culture*. Nueva Jersey: Rutgers University.
- Wesemann, Arnd (1998). The Masks of Seduction. Gender between Femininity and Masquerade. En *Ballet International. Tanz Aktuell*, issue 8-9, August: Dance & Gender, 62-67. Berlin: Friedrich Berlin Verlagsgesell Schaft.
- Wilde, Oscar (2000). *Salomé*, traducciones de Rafael Cansinos-Assens y de Luis Antonio de Villena. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Wilhelm, Elisabeth (2013) Dancing Through Financial Crisis and Revolution: An Interview with Luna of Cairo. En *Gilded Serpent, Belly Dance News & Events*, August [Consulta 21-8-13 en el sitio URL <http://www.gildedserpent>]
- Willis, Paul (1999). *Notas sobre cultura común. Hacia una política cultural para la estética terrena*, Arxiu de Sociología 3, págs. 15-32. Universitat de València.
- Wilson, Serena & Alan (1973). *The Serena technique of bellydancing*. Nueva York: Cornerstone Library.
- Wood, Leona (1980). Danse du Ventre: A Fresh appraisal (Part 1 & 2). Artículo originalmente publicado *Habibi Magazine*, vols. 5 y 6 (January-February & March 1980) [Consulta 1-5-2012 en el sitio URL <http://www.aisha-ali.com/resources/danceduventre/ htlm#>].
- Yeğenoğlu, Meyda (1998). *Colonial Fantasies. Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zinn, Howard (1980). *La otra historia de Estados Unidos*. Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru.

Zizek, Slavoj (1999). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.

ANEXO 1.- RELACIÓN DE TRATADOS MUSICALES CLÁSICOS ÁRABES Y DE LAS OBRAS DE VIAJEROS EUROPEOS DURANTE EL PERIODO COLONIAL

A pesar de no haber sido utilizadas en este estudio hemos considerado oportuno hacer referencia a una serie de obras¹ que, si bien aluden a periodos anteriores, son citadas por la mayoría de los autores de literatura crítica específica citados en la bibliografía final. Contrariamente a la actual escasez de estudios sobre la danza oriental, en la literatura clásica árabe (*Adab*), tanto en tratados musicales y libros teóricos como en crónicas y textos históricos, era común incluir descripciones sobre las costumbres y actitudes respecto a la música y la danza durante este período, poniendo de manifiesto la gran consideración que se otorgaba a la danza y la admiración que despertaban los bailarines y bailarinas, encomiados como objetos de deseo (Karayianni, 2005; Shay, 2005). Según detalla Touma (1998), los tratados musicales clásicos² se centraban en el estudio de teoría musical y de composiciones instrumentales y poéticas; aunque en menor medida, también trataban las danzas que solían acompañarlas, haciendo alusión a sus intérpretes.

A continuación incluimos una relación de las fuentes bibliográficas árabes del periodo medieval recogidas en los trabajos de Hassan Touma (1998) y Mahmoud Guettat (1999):

KINDI-AL, A. Y. Y. *Risala fi l- luhun wa-l-nagam* (Tratado sobre las melodías y las notas). Bagdad Ed. Z. Yusuf, 1965 y El Cairo, Y. Sauqi, 1969 (del siglo IX).

FARABI-AL, A. N. *Kitab al-musiqi al-Kabir* (Gran Tratado sobre la Música). El Cairo, distribuido por La Casa del libro árabe, 1967. Traducido al francés por el barón D'Enlarger, *La musique arabe I y II*, París 1930-35 (del siglo X).

¹ En la relación de obras incluidas en este anexo se ha respetado el sistema de citación utilizado por los autores consultados.

² Habib Hassan Touma (1998) señala la importancia de los tratados medievales en las investigaciones actuales sobre la historia de la música árabe; por extensión, podríamos incluir las de danza. Sin embargo, el difícil acceso a estas ediciones hace que los especialistas se vean limitados a tener que citar las descripciones de los manuscritos originales hechas por otros autores, así como a comparar las distintas versiones impresas.

ABU I-FARAY AL-ISFAHANI-AL, *Kitab al-agani* (El libro de las canciones). El Cairo, Ed. Bulaq, 1869 y Ed. Beirut, 1970 (del siglo X).

IBN SINA, A. A. H. “Yawami ilm al-musiqā” (Epístola sobre la ciencia de la música) extracto de *Kitab al-Sifa* (El libro de la curación). El Cairo, Ed. Z.Yusuf, 1956. Traducido al francés por D’Erlanger, *La musique arabe, II*, París, 1935 (del s. XI).

SAFI, AL-DIN, A. M. *Kitab al-adwar* (Libro de los ciclos musicales). Ed. Facsímil Universidad de Frankfurt, 1984. Eds Bagdad, 1980 y El Cairo, 1986 (del s. XIII).

Por otra parte, como señala Touma: “...se nos han conservado pocos tratados musicales originales de al-Andalus... Citaremos los de Al-Magriti (m. en 1007), Abu Salt Umaiya (m. en 1134), Ibn Quzman (m. en 1160) y al-Qurtubi (m. en 1258).” (1998:34). Si bien Guettat (1999) incluye algunos más:

IBN QUZMAN, A.B., *Diwan*, El Cairo, 1955.

AL-TIFASI, A.G.A. *Mut’at al-asma’fi’ilm al-sama’* (El placer de los oídos ante la audición musical). Vol XLI de la enciclopedia: *Fadl al-jitab fi madarik al-hawas al-jams li-uli al-albab*. Ms. Túnez. Ed. Parcial de al-Tanyi: *Al-Tar’iq wa-l-alhan al-musiqiyya fi Ifriqiyya wa-l-Andalus*. Al Abhat, Beirut, 1968, nº 21, pag.93-116. (tratado del s. XIII).

Respecto a la relevancia de la danza durante el periodo otomano es posible encontrar referencias en las miniaturas de la pintura cortesana desarrollada entre los siglos XVI y XVIII en las principales ciudades de este imperio. En ellas se ilustra un imaginario erótico oriundo en el que aparecen los jóvenes bailarines y bailarinas profesionales (Shay, 2002), obviamente idealizados, además de poner de manifiesto el predominio de bailarines varones en los espacios públicos. Aun así, estas imágenes muestran el contraste entre el refinamiento erótico y las danzas grotescas que acompañaban a estas representaciones. En cuanto a su estudio, Metin And (1975) hace referencia a dos tratados dedicadas exclusivamente a la danza:

ARBEAU, Thoinot, *Orchesography 15th and 16th century Dances*, Nueva York 1948 (edición moderna).

Anónimo, Manuscrito sobre danza Siglo XV (del que se conservan dos copias en la “Fatih Library” de Estambul (nº 5335) y en laHalk Library deAnkara (nº 320).

A partir del XVIII, las fuentes historiográficas que se refieren a las danzas orientales y a sus intérpretes han sido mucho más escuetas, si bien cabe también destacar su representación en las artes plásticas. Por una parte, entre las obras de viajeros europeos en las que se mencionan las danzas orientales es posible encontrar reseñas en prensa de la época, libros de viajes, novelas o estudios eruditos, particularmente de etnología o geografía, que generalmente fueron publicadas en Francia, Alemania y Gran Bretaña. Todos estos testimonios gráficos, así como los plásticos³, varían en cuanto a la fiabilidad de sus testimonios, puesto que solían responder a los prejuicios y fantasías occidentales acerca del Oriente, y a su extendida asociación con el erotismo. A pesar de su significativo papel como herramientas imperialistas, el valor documental de estas expresiones literarias y artísticas está siendo reinterpretado, destacando su contribución a desvelar la producción de un discurso erótico resistente a la producción disciplinaria del placer y la sexualidad hegemónica en Occidente. Las referencias de las obras, manuscritos y facsímiles citadas a continuación, ordenadas cronológicamente, han sido extraídas del estudio de Karin van Nieuwkerk (1995):

- Montagu, Lady Mary Wortley (1965[1717]) *The complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu.*, Vol. 1, Ed. R. Halsband. Oxford: Clarendon Press,
- Niebuhr, C. (1776) *Reize naar Arabië en andere omliggende landen*, 2 vols. Ámsterdam: S.J. Baalde.
- Savary, M. (1787) *Lettres sur l'Égypte*, 3 vols. Ámsterdam and Leiden: Les Libraries Asociés.
- Denon, V. (1803) *Reize in Opper-en Neder egipto Gedurende den Veldtocht van Bonaparte*, 3 vols. Ámsterdam: Johannes Allart.
- Hamilton, W. (1809) *Remarks on Several Parts of Turkey*, Part 1: *Aegiptica, or aome account of the ancient and modern state of Egypt, as obtained in the years 1801, 1802*, London: Richard Taylor.
- DuBois-Aymé y Jollois, M.M. (1822) «Voyage dans l'intérieur du Delta», *Description de l'Égypte*, Vol.15, Paris: Panckoucke.

³ Estas representaciones plásticas incluyen desde la pintura y escultura orientalistas a las aproximaciones estilísticas en piezas ornamentales del *art nouveau* y *art deco*, analizadas por Bagnole (2005), o la reproducción de imágenes de temática oriental en carteles, postales y fotografías se popularizó desde principios del XX (Alloula, 1998).

- Villoteau, M. (1822) «De l'état actuel de l'art musical en Egypte», *Description de l'Égypte*, Vol.14, Paris: Panckoucke.
- Chabrol, M. de (1822) «Essai sur les moeurs des habitants modernes de l'Égypte», *Description de l'Égypte*, Vol.18 (1), Paris: Panckoucke.
- Larrey, M. (1822) «Mémoires et observations sur plusieurs maladies» *Description de l'Égypte*, Vol.13, Paris: Panckoucke.
- Henniker, Sir (1824) *Notes during a Visit in Egypt, Nubia, the Oasis Boeris, Mount SINAB and Jerusalem*, London: J. Murray.
- Mengin, F. (1828) *Geschiedenis van Egypte onder de regering van Mohammed-Ali, of verla der staatkundige en militaire gebeurtenissen, die plaats gehad hebben sedert het vertrek der franschen tot in 1823*, 2 vols. Amsterdam: J. C. van Kesteren.
- Lane, E. W. (1836) *Manners and Customs of Modern Egyptians*, The Hague and London: East-West Publications.
- Hackländer, S.W. (1842) *Daguerreotypen aufgemommen während einer Reise in den Orient in den Jahren 1840 und 1841*, 2 vols. Stuttgart: A. Krabbe.
- Pückler Muskau, H. L. H. (1844) *Fürst Aus Mehemed Ali's Reich*, 3 vols. Stuttgart: Hallberger'sche Verlagshandlung.
- St. John, J. A. (1845) *Egypt and Nubia*. London: Chapman and Hall.
- Romer (1846) en *Temples and Tombs of Egypt*, 2 vols. London: R. Bentley.
- Scherer, D. J. (1848) *Dagboek eener Reize in Egypte*, Amsterdam: G. J. A. Beijerinck.
- Nerval, G. de (1980[1851]) *Le Voyage en Orient (I)*, Paris: Garnier-Flammation
- St. John, B. (1852) *Village Life in Egypt*, 2 vols., London: Chapman and Hall.
- Sesteen, U. J. (1854) *Reisen durch Syrien, Palestina, Phönicien, die Transborda-Länder, Arabia Petraea und Aegypten*, 3 vols., Berlin: G. Reimer.
- Curtis, G.W. (1860) *Nile Notes of a "Howadji; or the American Egypt"*; or, *The American in Egypt*. Leipzig: Alphonse Dürr.
- Burckhardt, J.L. (1972[1875]) *Arabic Proverbs; or the manners and customs of the modern Egyptian, illustrated from their proverbial sayings current at Cairo*, London: Curzon Press.
- Fromentin, E. (1881) *Notes d'un voyage en Égypte*, Ed. M.L. Gozue. Paris: A. Quantin.
- Baedeker, K. (1885) *Ägypten: Handbuch für Reisende*, Leipzig: Kart Baedeker.
- Kemeid, H. (1898-99) *Cairo and Egypt and Life in the Land of the Pharaohs*, London: Simpkin, Marshall.
- Burton, R.F. (1857) *Personal Narrative of a Pilgrimage to el-Medinah and Meccah*, London: Longman, Brown, Green, Longmans and Roberts.
- Burton, R.F. (1898) *The Jew, the Gipsy and el-Islam*, London: Hutchinson.
- Duff Gordon, Lady (1902) *Letters from Egypt*, London: R. Brimley Johnson.

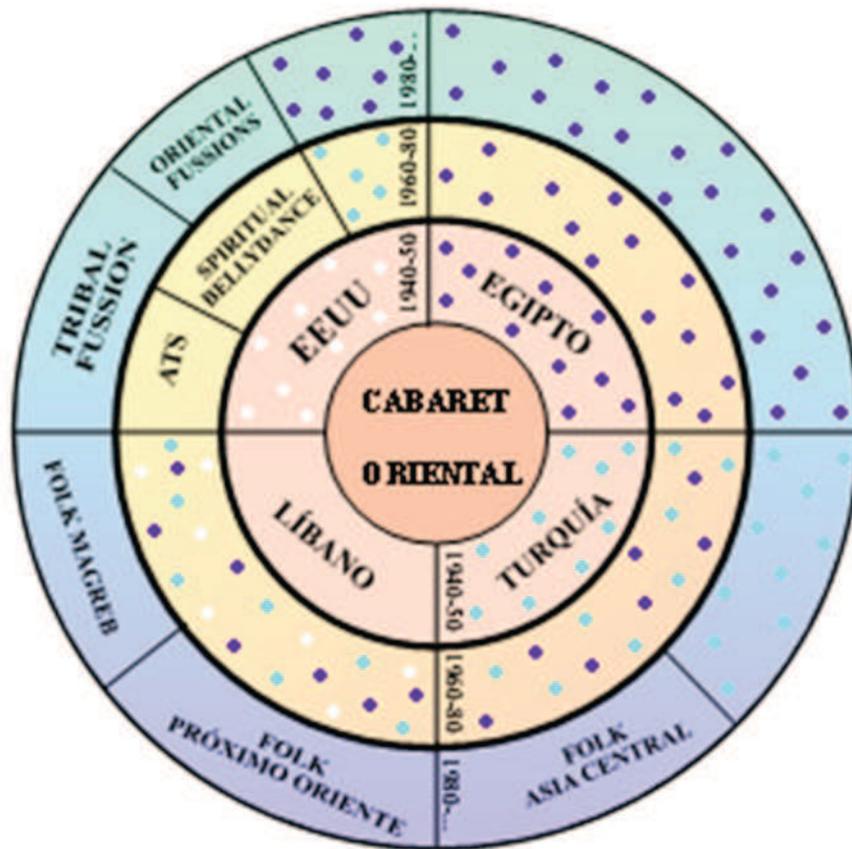
Además de la reciente edición de las cartas y notas de Gustave Flaubert, correspondientes al viaje a Egipto realizado entre 1849-1850:

Flaubert, G. (1979) *Flaubert in Egypt*, Chicago:Academy Chicago Limited.

ANEXO 2.- CABARET: ENTRETENIMIENTO URBANO E IDENTIDADES METROPOLITANAS

LONDRES	<i>Music Hall</i>	1880-90	Clases trabajadoras	Parodia de las clases media y alta
PARÍS	<i>Cabaret</i>	1900	Estilo bohemio	Fantasías erótico-exóticas
BERLÍN	<i>Kabarett</i>	1910-20	Comediantes judíos	Sátira política y sexual
NUEVA YORK	<i>Vaudeville</i>	1930-40	Comediantes afro-americanos (segregación étnica: latinos, arabo-americanos, etc.)	Industria del cine <i>Burlesque (striptease)</i>
ESTAMBUL	<i>Gazino</i>	1940-50	Intérpretes de etnia gitana	Autoexotismo
EL CAIRO	<i>Sāla</i> (club nocturno)	1940-50	Intérpretes árabes	Autoexotismo Reclamo nacionalista

APÉNDICE 3.- ESPECTÁCULOS MOSAICO: EL ECLECTICISMO DE LA DANZA ORIENTAL CONTEMPORÁNEA



ANEXO 4: TRADUCCIONES

Página iii

“Si pudiera decirle lo que significaba, no habría sido necesario bailar” La cita original pertenece a una entrevista personal que aparece referida en Peterson Royce (2002 [1977]:155).

Página 5

“mientras los movimientos expresan el disfrute de un cuerpo sexuado no son, si representados en los espacios adecuados, considerados eróticos en el sentido occidental” (Shay, 2005:21).

Página 15

“Las tendencias actuales en los estudios de danza apuntan que los términos ‘danza occidental’ y ‘danza no-occidental’ perpetúan falsas dicotomías y que prestar atención a quien estudia la danza y a sus puntos de vista sería más apropiado” (Kaepler, 2000:116).

Página 18. (Nota al pie)

“Las almeas egipcias, tunecinas o argelinas difieren en gran medida de las bayaderas, ya que lo esencial de sus danzas es la obscenidad” (Vouillier y Grego, 2013[1898]:280).

Página 19

“Así, de la misma manera en que las historias con un interés sobre danzas de un estilo o tiempo específicos han reemplazado a las compilaciones masivas, en una tendencia evolutiva, los estudios históricos relacionados con la cultura en la que se desarrolla una danza en particular han sustituido a aquellos relacionados con la forma de las danzas” (Peterson Royce, 2002[1977]:98).

Página 23

“Los antropólogos están interesados en sistemas de movimiento socialmente contruidos, en las actividades que generan, en cómo y por quien son juzgados, y cómo pueden contribuir a entender la sociedad...En contraste con los estudios antropológicos de danza, el foco de atención de los etnólogos de la danza suele estar en su contenido y el estudio del contexto cultural tiene como objetivo ilustrar sobre la danza (Kaepler, 2000:120).

Página 25

“Las políticas occidentales del cuerpo se reflejan en la estandarización de la técnica y en la creencia de que el cuerpo es un objeto, algo que puede ser modelado y a lo que puede darse forma (Aalten, 1997:55).

Página 26

“contribuir a la investigación feminista al revelar las íntimas conexiones entre la construcción del deseo, la kinésica y el poder social” (Desmond, 1999:324).

Página 33

“a través de los procesos de globalización los movimientos generados en el contexto de una comunidad pueden migrar hacia lugares nuevos e inesperados donde quizás lleguen a adoptar nuevos rangos de significados” (McDonald, 2012:339).

Página 53

“promovieron una cultura visual donde las mujeres predominaban como espectáculos y, progresivamente, también como espectadoras” (Walkowitz, 2003:338).

“(los cabarets y teatros de variedades) impusieron el mapa social de los grupos fuera y dentro de la metrópolis y de la nación. Este proceso confirmó algunas jerarquías ya existentes, pero deshizo otras, alterando los espacios sociales y sexuales de la ciudad, y cuestionando las construcciones victorianas de la corporalidad que eran ideas centrales en las nociones de nación, género, sexualidad y clase” (Walkowitz, 2003:339).

Página 57

“...globalizar la “feminidad” de este arte es desconcertante porque sustenta ciertas nociones románticas que han distorsionado aspectos cruciales de las tradiciones de esta danza. Por ejemplo, construir la danza moderna oriental como un rito de fertilidad femenino silencia la extendida costumbre de bailarines varones en Oriente.” (Karayanni, 2005:71).

Página 58

“*alimahs* y *gawases* en Egipto, *ouled nail* y *chattaha* en el Norte de África, *nautch* en India, *geisha* en Japón, bailarinas *hula* en las Islas del Pacífico e incluso las coristas de los shows de Broadway pueden ser reconocidas como bailarinas homólogas” (And, 1976:138).

“Durante la mayor parte del periodo otomano, la danza solista parece haber estado dominada por dos tipos de individuos: los esclavos, principalmente mujeres, que actuaban solo dentro de las viviendas; y los intérpretes contratados, los cuales podían ser mujeres o jóvenes muchachos, que en ocasiones actuaban en espacios públicos” (Sugarman, 2003: 92).

Página 59

“...una convención entre los autores actuales designa *köçek* a los muchachos bailarines y *çengis* a las mujeres” (Sugarman, 2003:93).

Página 65

“que la domesticada danza vista hoy en día en cabarets o que las atemperadas versiones interpretadas por las compañías de danza patrocinadas por los estados, como las que encontramos en Egipto, Túnez o Turquía” (Shay, 2005:65).

Página 66

“números en los que los intérpretes de un solo género imitaban encuentros amorosos heterosexuales” (Sugarman, 2003:92).

Página 69

“Los elementos sexuales y sensuales de las representaciones eran frecuentemente comentados por los viajeros europeos quienes, sin tener los suficientes conocimientos lingüísticos y culturales, parecían incapaces de darse cuenta que esas referencias en las canciones y movimientos, más bien, tenían un componente principalmente cómico y, solo en algunos casos, eran intentos serios de representar realmente relaciones sexuales” (Shay, 2005:66).

“la cualidad estética del *tarab* o embeleso” (Shay, 2005:19).

Página 70

“Los acontecimientos que incluyen la danza del vientre son profundamente sociales, con el apoyo activo del público. Los espectadores aplauden, cantan, ululan y animan a los bailarines...La competición se construye en tanto que las capacidades de los bailarines son comparadas informalmente entre uno y otro...bailarines y espectadores se mueven fluidamente dentro de los espacios de la danza y el público” (Adra, 2005:34-35).

Página 71

“Las categorías de discurso y espectáculo carnavalesco son heterogéneas; en ellas se contienen los protocolos y estilos de la alta cultura en y desde una posición de envilecimiento. Las máscaras y las voces del carnaval resisten, exageran y desestabilizan las distinciones y barreras que marcan y mantienen la alta cultura y la sociedad organizada. Es como si el cuerpo político carnavalesco hubiera ingerido el *corpus* completo de la alta cultura y, en su estado desmedido e incontrolable, diera cuenta de ello en adaptaciones e irrupciones por medio de todo tipo de recombinación, inversión, burla y degradación. Las implicaciones políticas de esta heterogeneidad son obvias: sitúa el carnaval aparte de la simple oposición o reacción; el carnaval y lo carnavalesco sugieren una reorganización o contraproducción de la cultura, del conocimiento y del placer” (Russo, 1997: 325).

Página 73

“En estéticas asiáticas el travestismo dota a la danza de una cualidad moral más alta al entenderla de manera asexual” (Heyman citado en Hanna, 1988:59).

Página 76

“En las construcciones otomanas de la sexualidad, en cualquier caso, un hombre puede sentir atracción erótica tanto por mujeres como por hombres jóvenes sin, por ello, ser visto como algo que podría ser traducido como ‘homosexual’ y ser objeto del deseo masculino durante la juventud tampoco excluye la posibilidad de un matrimonio posteriormente” (Sugarman, 2003: 96).

Página 77

“El travestismo masculino es una ocasión para la risa, mientras que el travestismo femenino es solo otra ocasión para el deseo” (Doanne, 1997:184).

Página 78

“es todavía más sorprendente si se tiene en cuenta la extraordinaria popularidad de los bailarines varones durante el Imperio Otomano” (Pettan, 2003:295).

Página 79

“...la reproducción más mundana de la identidad de género tiene lugar a través de las diferentes maneras en que los cuerpos se comportan en relación con las expectativas, inalterables y sedimentadas, de una existencia generizada. Considerando que existe una sedimentación de las normas de género que produce el fenómeno particular de un sexo natural, o de una mujer verdadera o de cualquier serie de ficciones sociales prevalentes y obligatorias, y que esto es una sedimentación que a lo largo del tiempo produce una serie de estilos corporales que, cosificados, aparecen como la configuración natural de los cuerpos en sexos que existen en relación binaria con respecto al otro sexo” (Butler, 1997:407).

Página 85

“La inserción de la India dentro del colonialismo es generalmente definida como un cambio desde el semi-feudalismo hacia la sujeción al capitalismo. Esta definición teoriza a cerca del cambio en la gran narrativa de los modos de producción y, con una molesta implicación, en la narrativa de la transición del feudalismo al capitalismo. Al mismo tiempo, este cambio es visto como la inauguración de la politización de los pueblos colonizados. El sujeto colonial examinado emergería de esas partes de la élite indígena que vagamente ha llegado a ser descrita como ‘burguesía nacionalista’ ” (Spivak 1998:270).

Página 87

“Aparentemente, tras el edicto de Mohamed Ali y el éxodo de gran cantidad de bailarinas y cortesanas hacia el Alto Egipto, la escena de El Cairo se atestó de khawals, muchachos bailarines llamados gink, çengi o köçek en turco. Sorprendentemente, las ghawazi fueron exiliadas para no ofender las pautas morales y, tal como nos informa Morroe Berger, los bailarines varones se impusieron de tal manera que,

en consecuencia, llegaron a representar un desafío todavía más implacable a la moralidad europea” (Karayanni, 2005:70)

Página 88

“enraizado en el poder del sentimiento inexpressado y desconocido” (Lorde, 1997:277).

“los procesos que han modulado las actitudes occidentales hacia los bailarines en el Próximo Oriente durante el extenso periodo de expansión imperial y colonial, también, han definido eficazmente las actitudes contemporáneas” (Karayanni, 2005:72).

Página 89

“Parece probable que la prohibición que recayó sobre los köçek impulsó el desarrollo de un modelo de intérpretes femeninas quienes actuaban frente a audiencias masculinas distintas de sus patrones. Esta situación, junto con la creciente presencia de visitantes europeos en Turquía, pudo a su vez haberles motivado a desarrollar un estilo más erotizado y atrayente de representaciones que se daría por supuesto en referencias escritas posteriores” (Sugarman, 2003: 96).

“el caballero que se arruina por el amor de una cingara” (Sugarman, 2003:101).

Página 93

“aunque el pensamiento contemporáneo sobre los cuerpos femeninos no intenta leer el cuerpo como un signo de una inferioridad racial ‘natural’, aun continúa la fascinación por las ‘nalgas’ negras” (hooks, 1997:115)

Página 94

“El cuerpo no está pasivamente inscrito con códigos culturales, como si fuera un recipiente sin vida de unas relaciones culturales completamente predeterminadas. Ni siquiera las autorepresentaciones preexisten a las convenciones culturales que dotan de significado, esencialmente, a los cuerpos. Los actores están siempre listos para salir a escena, dentro de los márgenes de la representación. Precisamente, del mismo modo que un guión puede ser representado de diferentes maneras y que la obra requiere tanto del texto como de la interpretación, así actúa el cuerpo generizado en un espacio corporal culturalmente restringido y así representa interpretaciones en los límites de las directivas preexistentes” (Butler, 1997:410).

“las posibilidades históricas materializadas a través de varios estilos corporales no son otra cosa que ficciones culturales, punitivamente reguladas, que serían alternativamente personificadas y disfrazadas por coerción” (Butler, 1997: 405).

Página 95

“El travestido, en cualquier caso, puede hacer algo más que simplemente expresar la distinción entre sexo y género, pues cuestiona, al menos implícitamente, la distinción entre apariencia y realidad que estructura gran parte del pensamiento popular en torno a la identidad de género. Si la ‘realidad’ del género esta constituida por la representación misma, entonces no es posible recurrir a un ‘sexo’ o ‘género’ verdadero y no factible que las representaciones de género, ostensiblemente, expresan. De hecho, el género del travestido es tan enteramente real como cualquier otro cuya representación se ajuste a las expectativas sociales” (Butler, 1997:411).

Página 101

“(el *vaudeville*) generó oportunidades a las minorías étnicas y raciales para introducirse en la industria del entretenimiento y para obtener una mayor visibilidad cultural” (Rythm McCarthy, 2007:1).

Página 102

Producido bajo los auspicios de una gestión masculina, interpretado para no solo, pero sí ampliamente, un público masculino y, sobre todo, documentado a través de la percepción de escritores, pintores y artistas masculinos, se sostiene (en este estudio) que el ballet y sus ejecutantes expresaban bailando la psique sexual del periodo” (Carter, 2005:2).

“Si bien la exhibición sexualizada del cuerpo oriental femenino fue un rasgo central del Orientalismo occidental...No deseo caracterizarla como una representación cuyo único público era masculino. En ello coincido con otros muchos académicos los cuales cuestionan que los códigos dominantes del arte orientalista priorizaran el placer visual masculino y que este estuviera íntimamente unido a la construcción de las identidades imperiales y a la subjetiva inversión en las relaciones imperiales de poder” (Lewis, 2005:57).

Página 105

“Sería erróneo trazar un desarrollo lineal de los *halls* en cualquiera de sus localizaciones, pues su evolución es un entramado de intersecciones e influencias culturalmente específicas” (Carter, 2005:7-8)

“La danza fue la mayor expresión cultural de este cosmopolitismo dual, en buena parte por el hecho de que la danza era considerada una importación extranjera, ajena a la cultura nacional. A finales del siglo XIX, la danza teatral, la cual incluía el espectacular género del ballet, era mostrada en los *music halls* de Londres y solía ser denigrada como una práctica foránea asociada con el sexo comercializado y el *demi monde*... Pero en la década previa a la I Guerra Mundial, las exhibiciones de danza consiguieron una reevaluación cultural que las restituyó como una dignificada, aunque todavía ajena, forma cultural que celebraba la nobleza del cuerpo de la bailarina” (Walkowitz, 2003:339).

Página 106

“Al tomar como ejemplo los *halls* franceses, (descubrimos que) el desarrollo desde la *boîte*, el *ball* y la *guingette* –es similar al de las tabernas británicas, salones de baile y bailes en bulevares. Fueron modelados a partir del *music hall* británico (el *Folies Bergère* estaba basado en el *Alambra* de la plaza de Leicester), en cuyos números había un componente más político y satírico. Desde 1900, los *halls* franceses (o mejor dicho parisinos) se centraron en la espectacularidad y en la revista, distanciándose así de los programas tradicionales al alejarse de la experiencia vital del público mediante fantasías eróticas y exóticas en los escenarios. Los *vaudevilles* americanos (posible evolución del vocablo *voix de ville*: ‘voces de la ciudad’) fueron similares en la composición de sus repertorios pero existían grandes diferencias en cuanto a los gustos del público. Dos de estas diferencias fueron, primero, que el *vaudeville* tenía un claro y más respetable sabor si se compara con la vulgaridad de los *halls* británicos (aunque, en la era victoriana, la vulgaridad era disfrazada con estrategias teatrales en los momentos centrales de sus canciones, réplicas y lenguaje corporal –insinuaciones y dobles sentidos). Segundo, los números de *vaudeville* estaban más apartados de las experiencias del público; no existía el mismo sentido de complicidad, de esfuerzos y tribulaciones compartidas, de parodia de los hábitos de las clases medias y altas que solo la conciencia de clase británica podría producir” (Carter 2005:7).

Página 107

“los pasos altos, arrastrados, la danza del vientre y el zapateado eran criticados en las décadas de 1920 y 1930 por promover la anarquía y el exceso sexual” (McCarthy, 2007:2).

Página 108

“Las revistas eran presentadas en los grandes escenarios con una copiosa producción de números por lo general anodinos que eran ensamblados de manera que pareciera que seguían, vagamente, un argumento. La revista estaba relacionada con el cabaret en tanto y en cuanto englobaba una serie de canciones y diálogos superficiales de naturaleza satírica y paródica. La revista fue el estilo más comercial (por ser el más costoso) de estos estilos de entretenimiento, el *agitprop* era el más político” (Jelavich, 1996:3).

Página 115

“(el) ballet en Inglaterra era mostrado en el *music hall*; en Italia, se había convertido en una serie de extravagancias con complejos vestuarios” (Henry Adams citado en McCormick & Reynolds, 2003:3).

“desarmó las convenciones dicotómicas victorianas de la virtud y el vicio femeninos” (Walkovitz, 2003:345).

Página 117

“Existieron 100 ‘Princesas Rajahs’ que bailaban la danza del vientre y balanceaban una silla entre sus dientes” (McCarthy, 2007:6).

Página 119

“Si el *cooch* fue una generación que desplazó la danza de las *ghawazi*, entonces Salome fue un producto de tercera generación” (Carlton, 1995:64).

Página 121

“Cuando saltó el escándalo, el empresario Oscar Hammerstein tomó rápidamente nota y ventaja de su publicidad. El era propietario del *Oympia*, un impresionante complejo teatral...*music hall*; una sala de conciertos, un teatro de ópera cómica, de *burlesque* y de género sicalíptico, un café oriental...Entonces, contrató a ‘Little Egypt’ y a otras intérpretes que habían participado realmente en la cena para protagonizar su producción llamada *La cena del idiota*” (Carlton 1995:67).

Página 122

“Los promotores teatrales de otros lugares se percataron del éxito de Hammerstein y no tardaron en sacar provecho de la sensacional publicidad generada por *La terrible cena de Seeley*. Así, una serie de ‘Egypt’s’ empezaron a asomar tan pronto como una actriz era capaz de apropiarse de un chal con flecos alrededor de sus caderas” (Carlton, 1995:69).

Página 124

“(la Salomé de Wilde) no trata tanto de Occidente deseando el Oriente exótico como de desear lo exótico de Occidente” (Karayanni, 2004:118).

Página 125

“(Su interpretación de Salomé se convirtió en una) icónica figura de fantasía; si bien, además, ella (Allan) fue también un agente activo en la producción de esta fantasía” (Walkovitz, 2003:345).

Página 126

“Allan vistió a su personaje con una falda transparente y con un sujetador, un cinturón y una diadema ornamentados con abalorios, una desnuda figura femenina decorada de forma orientalista” (Carlton, 1995:64).

“la Salomé de Wilde fue un producto quinta-esencialmente cosmopolita] (Walkovitz, 2003:351).

Página 128

“(Fuller fue) la primera bailarina moderna en ser tomada en serio por los intelectuales del arte. Su concepto de sinestesia se dirigía directamente a los escritores simbolistas” (McCormick & Reynolds, 2003:8).

Página 129. (Nota al Pie)

“(las túnicas) estaban particularmente de moda en aquellos días, tal como las utilizaba Genevieve Stebbins en sus lecturas sobre Delsarte, y eran apreciadas en numerosos cuadros de los últimos prerrafaelitas” (McCormick & Reynolds, 2003:10).

Página 130

“prefiguró el espíritu del modernismo al romper todas las reglas” (McCormick & Reynolds, 2003:20).

“(Saint-Denis transformó en doctrina lo que en Duncan era impulso personal)” (Bourcier, 1981:206).

Página 131

“La fiebre por los bailes de salón que barrió el país supuso que su estilo solista de danza artística resultara menos atractivo, además...su acaudalado patrocinador...naufragó en el desastre del *Titanic*. Con el fin de prolongar su vida en los escenarios contrató a Shawn...para interpretar algunos bailes de salón incluidos en sus programas” (a cerca de Ruth Saint-Denis en McCormick & Reynolds, 2003:34).

Página 133

“Con Nijinsky, el ballet entró en el siglo veinte y abrazó el mundo de Freud” (McCormick & Reynolds, 2003:53).

Página 135

“Nosotros estábamos sentados casi tan lejos del escenario como era posible sentarse, pero el centelleante y reluciente vestido azul que ella usaba simplemente deslumbró nuestros ojos, así de brillantes eran sus lentejuelas, así de controlada era su prolongada inmovilidad al permanecer allí con su semblante absolutamente sereno. Como en el toreo, la esencia del clásico arte de la bailarina del vientre árabe radica no tanto en lo mucho sino en lo poco que la artista se mueve; solamente las novatas, o las deplorables imitadoras griegas o americanas, suelen disfrutar del abominable contoneo y de los brincos que aparentan ‘sensualidad’ y *hootchy-kootch* del harén” (Said, 2000:348)

Página 144

“el glamour contenía la promesa de una sociedad comercial con movilidad” (Gundle, 2008:7).

Página 145

“Como si de una representación y mascarada profesional se tratase, ellas (las cortesanas) fueron precursoras de la idea moderna del *sex appeal* como una parodia organizada. Por estos medios reforzaron el rol del sexo en el glamour y establecieron una conexión que nunca sería rota” (Gundle, 2008:79).

“Las legendarias y famosas parisinas, pequeñas damas y grandes señoritas, se habrían convertido aquí (París) en un universo ideal. Las *cocottes* y las *poules*, las *Zazies*, Irmas y Olympias...con su evocación de un estereotipado erotismo parisino, han adoptado, en este decorado de primera década del siglo XX, una identidad corporativa, como parte de esa cara que París muestra al visitante...que viene a la Gran Exposición de 1900, y al visitante actual” (Warner, 1987:26).

Página 148

“Lo que los escritores árabes encontraron en Occidente... fueron no solo exposiciones y representaciones del mundo, sino el mismo mundo ordenado como una exhibición permanente. Este mundo-como-exposición fue un lugar donde lo artificial, el modelo y la planificación eran empleados para generar un efecto sin precedentes de orden y seguridad” (Mitchell, 1998:294).

“La comercialización de los paseos en burro, los puestos de los bazares y las jóvenes bailarinas no eran tan diferentes de la comercialización del mundo fuera de estas (ferias mundiales)” (Mitchell, 1998:301).

Página 149

“La decoración exótica ocupaba un limbo entre el arte y el comercio. Tenía los rasgos estilísticos del arte, si bien no tenía un propósito evocador; el señuelo artístico servía simplemente para cubrir la intención comercial y dotarla de cierta dignidad” (Gundle, 2008:77).

Página 152

“A pesar de que el glamour de estilo americano dominó en las décadas de posguerra, incorporó un significativo componente europeo, que estaba construido de elementos nacionales, que en ocasiones asumiría la forma de variantes del modelo dominante” (Gundle, 2008:233).

Página 156

“(Los principios abstractos) son representados con forma de mujer, porque de acuerdo con la antítesis aristotélica entre materia y forma, la mujer provee el material original (*hyle*) al que el hombre imprime la forma (*eidós*) y dota de identidad y carácter” (Warner, 1987: 69).

“Presentadas en un colosal marco dorado y acompañadas de música, las figurantes femeninas ataviadas con mallas teñidas de color carne, los pechos normalmente cubiertos con petos de yeso traídos de París, se descubrían adoptando una pose ‘artística’ y permanecían silenciosas e inmóviles para el deleite de los patronos de los *music halls*” (Walkowitz, 2003:348).

Página 158

“...son regularmente vigilados y acechados ante la menor desviación sobre la escena de los *music-halls*, los cuales se arman de todos los efectos cómicos posibles con los que edulcorar sus espectáculos” (Fuentes, 2006:29).

Página 160

“Cubierta de plumas y enguantada, aquí la mujer se identifica como un elemento estereotipado del *music hall*, y se despoja de objetos de forma ritual como si ya no formaran parte de ella, genuino desnudo. Plumos, pieles y guantes continúan impregnando a la mujer con su virtud mágica, incluso una vez retirados, y la convierten en algo así como la evocación envolvente de una lujosa concha, por lo que es una ley obvia que el *striptease* completo este sujeto a la naturaleza del vestuario inicial” (Barthes, 1973:92).

Página 163

“Un marco nacionalista en el que la liberación femenina era considerada una herramienta para alcanzar la independencia nacional y el progreso económico” (Shafik, 2007:122).

“A principios de siglo (XX), la danza local, por primera vez, fue llamada danza del vientre” (Nieuwkerk, 1995:39).

Página 164

“El efecto de la mimesis sobre la autoridad del discurso colonial es profundo y desconcertante. Al ‘normalizar’ el estado o el sujeto colonial, los sueños de un civismo post-Ilustración alienan su particular lenguaje de libertad y producen otro conocimiento de sus normas” (Bhabha, 1994:123).

Página 170

“A pesar de su alto nivel de estimulación, la experiencia del club puede parecer (al purista musical) social y emocionalmente forzada e incluso arriesgada estéticamente...por tanto, menos memorable, aunque ofrece una arena primordial para obtener beneficios económicos y para la creatividad artística” (Racy, 2003:66-68).

Página 171

“identidad que perdura de forma similar incluso en los *gazinós* existentes en la actualidad” (Beken, 2003:2).

Página 174

“Los Petrides trazan los orígenes del *tsifeteli* (al cual llaman *kelikos horos*, una traducción literal de danza del vientre) en el antiguo culto de la Madre Tierra y Afrodita (a la que denominan Diosa Lunar). Interpretan sus movimientos ondulantes como representación de la serpiente y el agua; ambos símbolos representan a la Diosa Lunar. Asienten con seguridad que su antiguo nombre era *kolia* y que, tras la caída de Bizancio, la danza fue denigrada por los conquistadores árabes y turcos. Los Petrides evitan la *rebetika* completamente y ofrecen una explicación que se apoya en un supuesto histórico que combina nociones románticas con cuestiones nacionalistas” (Karayanni, 2005:144-145).

Página 176

“Durante las primeras décadas del siglo veinte la reputación de las bailarinas, en particular las bailarinas de la danza del vientre, mejoró temporalmente, debido al ascenso parcial de la danza a casi un arte culto...desde finales de la década de los sesenta, la moderna danza oriental egipcia experimentó un cierto grado de estancamiento, sino de decadencia, en su calidad, así como en el aprecio por parte del público” (Shafik, 2007:208).

(Nota al pie)

“Entre 1919 y 1957, Egipto era todavía un estado musulmán autodeclarado; la *sharia* (ley religiosa musulmana) ha resultado vital para su legislación” (Shafik, 2007:26)

Página 178

“...la sujeción a la ‘mirada masculina’ parece haber rendido homenaje a la idea cristiano-burguesa de una sexualidad femenina pasiva, aunque haya sido calificada de acuerdo con el concepto de un poder seductivo femenino. La *femme fatale* egipcia es, así como la vengadora, un producto de la dicotomía virgen-puta, aunque al ‘exagerar’ el poder de seducción (si bien no fálico) femenino ha mostrado una afinidad con las ideas árabe-musulmanas sobre la omnipotencia sexual femenina” (Shafik, 2007:322).

Página 179

“Las estrellas de cine egipcias han resultado ser tanto una parte de la vida pública del país como una característica de su espacio urbano contemporáneo...las estrellas son capaces de convertirse en agentes simbólicos de una comunidad imaginada por la gente y pueden operar como mediadoras de los discursos culturales predominantes” (Shafik, 2007:197).

Página 183

“En El Cairo existían varios music hall y teatros entre finales de siglo XIX y principios del XX: Los clubes nocturnos, que incluían comida, bebidas y entretenimiento, aparecieron posteriormente. En 1910, sólo había tres en el barrio de la plaza de Ezbekiyya, pero su número aumentó gradualmente durante las décadas de los veinte y treinta” (Nieuwkerk, 1995:42).

Página 184

“Durante la I Guerra Mundial, El Cairo se convirtió en una base militar de guerra con guarniciones formadas por británicos, australianos y otras tropas. En el periodo de entreguerras, las tropas británicas permanecieron instaladas allí para proteger sus intereses, por ejemplo, en el canal de Suez. De esta manera, el Cairo estaba atestado de soldados y oficiales que pasaban sus noches en la calle Iman al Din. Incluso durante la depresión de los años treinta, los clubes nocturnos prosperaron gracias a la clientela extranjera y a los egipcios acomodados. La policía solo realizaba pequeñas tentativas para restringir la vida nocturna, prohibiendo a las bailarinas danzar ‘con su vientre de forma vulgar’ en 1927” (Nieuwkerk, 1995:46).

Página 189

“La difusión del vestuario occidental del cabaret fue una de los cambios más destacados que influenciaron a la danza oriental. El traje de danza egipcio del siglo XIX consistía en una simple falda o pantalones, una enagua y un chaleco” (Nieuwkerk, 1995:42).

Página 190

“La bailarina Shūshū Barūdi renombró la danza del vientre ‘la danza de los aliados y del triunfo de la democracia’ (Nieuwkerk, 1995:47).

Página 191

“La mayoría de sus primeras películas incluían al menos un número de danza –toda película egipcia que no pretendiese ser una obra dramática (solo unas pocas lo hacían) debía incluir un número cantado y bailado. Esta era una fórmula parecida a la de los ballets de los intermedios en los espectáculos de la Opera de París: los ballets eran insertados encajados o no en la historia. En las películas egipcias, un presentador aparecería de pronto en la pantalla y nombraría a una cantante y bailarina; la escena se mostraría (generalmente de forma gratuita) situada en un club nocturno o en un extenso salón; entonces una orquesta comenzaría a tocar la música y la representación se iniciaría” (Said, 2000:347).

Página 192

“En las primeras décadas de la producción cinematográfica, los nombres extranjeros son mucho más evidentes en los títulos de crédito...Pero a pesar de los estigmas sociales, culturales y religiosos, las mayores estrellas de la danza en la gran pantalla han sido mujeres musulmanas y nacidas en Egipto” (Dougherty, 2005:154).

(Notas al pie)

“La teoría de que el cine egipcio con su realismo post-independencia haya abandonado su perspectiva inicial de clase alta en favor de una perspectiva predominantemente de clase media ha probado ser en realidad demasiado reduccionista, porque desestima el diálogo o la cualidad multivocal del arte y la cultura popular” (Shafik, 2007:321).

“el reconocimiento de aquellos aspectos de una identidad cultural que son considerados motivo de vergüenza ajena, pero que, no obstante, garantizan a los miembros del grupo su afirmación en una sociabilidad común, una familiaridad fundamentada en el poder que puede, en un momento, dotar a lo que ha sido privado de privilegios de un grado de irreverencia creativa y, en el siguiente momento, reforzar la eficacia de la intimidación” (Herzfeld, 1997:3).

Página 195

“ella era capaz de bailar sobre una baldosa” (Swanson, 2005:341).

Página 197

“(Tahia Carioca) la cual considero la más delicada bailarina de danza oriental que ha existido. Ahora con 75 años y viviendo en El Cairo, permanece activa como actriz y militante política, y es, al igual que Oum Kalzoum, símbolo destacado de una cultura nacional...Durante su apogeo como extraordinaria bailarina, Tahia Carioca encarnó un estilo muy específico de sensualidad, que ella representaba como la más delicada y sobriamente elegante de las bailarinas, y como una mujer fatal, manifiestamente visible en las películas egipcias. Cuando observo el número de películas existentes que realizó entre principios de los años cuarenta y los ochenta...Tahia pertenece, no a la fácilmente identificable cultura de las chicas de bar y de mujeres caídas, sino al mundo de las mujeres progresistas bordeando y superando los confines sociales. Ella permanecía orgánicamente vinculada, en cualquier caso, a la sociedad de su país, ya que descubrió otro, mucho más interesante, rol para sí misma como bailarina y como artista. Esto es el casi olvidado rol de la almea (literalmente, mujer sabia), descrito por los viajeros europeos del siglo XIX en Oriente como Edward Lane o Flaubert...Tahia se consideraba –correctamente, en mi opinión– como parte de un renacimiento cultural mayor, un *revival* nacionalista en las artes basado en el movimiento

liberal de independencia de Saad Zaghloul y su revolución de 1919: las figuras artísticas incluían escritores como Naguib Mahfouz, Tawfik al Hakim, Taha Hussein, cantantes como Oum Kalzoum y Abdel Wahab, actores como Soleiman Naguib y Rihani” (Said, 2000:253-354).

Página 199

“En los Estados Unidos, por ejemplo, el sueño americano esta sostenido por la teoría de las olas migratorias –los irlandeses, seguidos por los italianos, judíos, coreanos y sudasiáticos” (Bhabha, 1994: XV).

Página 200 (Notas al pie)

“las fotografías eróticas representándola (a Betty Page) estaban siempre más próximas a la burla que a la obscenidad” (Gundle, 2008: 261).

“pero el *striptease* europeo es diferente de su práctica en los Estados Unidos. Es más estudiado, más ‘artístico’. El *Crazy Horse Saloon* de Alain Bernardin será su principal promotor” (Fuentes, 2006:96).

Página 202

“El vacío generacional había acabado con la creencia optimista en el avance tecnológico sin fin de la era espacial y su lenguaje formal había llegado a estar anticuado, así como las ferias mundiales que lo promovían” (Kirsten, 2007:219).

Página 204

“perfectos pobladores de la idealizada visión de un terrenal Jardín del Edén del Viejo Mundo” (Kirsten, 2007:70).

Página 212

“exótico incluso para ellos mismos” (Rasmussen, 2005:172).

“Notablemente, los clubes nocturnos capitalizaron las imágenes sensuales del Orientalismo: luces oscuras, ritmos palpitantes, aromas seductores, mujeres exóticas y danza erótica” (Rasmussen, 2005:177).

Página 213

“un tipo de caricatura musical del Oriente” (Rasmussen, 2005:180).

Página 221

“La danza oriental fue (re)inventada como una interpretación, altamente, sexualizada en clubes nocturnos que sería exportada de nuevo a El Cairo y a otras ciudades árabes para ser interpretada como cultura ‘local’ para turistas. Este ‘hibrido estilo de danza’ todavía sigue mutando en nuevas formas y continúa siendo conformado por los encuentros entre la fantasía imperial, los mercados globales, el capitalismo local y la rentabilidad cultural” (Maira, 2008:322).

Página 225

“(la danza oriental) probablemente más que otras formas de danza social practicadas por aficionados, como el flamenco, la salsa, el swing o la giga, estimula un tipo de evangelización personal sobre cómo esta es percibida por el ojo público” (McDonald, 2012:125).

Página 231 (Nota al pie)

“Las representaciones de Gioseffi en las reuniones de la *Nacional Organization of Women* y otros grupos inspiró a mujeres a estudiar danza del vientre en EEUU...Esta tendencia nacional de las mujeres compartía con el feminismo y la comunidad de la danza del vientre en San Francisco un profundo deseo de explorar el potencial del cuerpo femenino” (Sellers-Young, 2005:288).

Página 232

“Además, parte del atractivo del cabaret como profesión para las mujeres occidentales está más allá de lo financiero y radica en posicionarse públicamente sobre su sexualidad y su identidad como mujeres” (Buonaventura, 1998[1989]:156).

Página 234

“la espiritualidad ginocéntrica asociada a la legitimidad de la danza del vientre” (Dox, 2005:307).

Página 235

“Así, una noche en El Cairo vi, con ojos incrédulos, una de nuestras más sagradas danzas degradada a una bestialidad horrible y repulsiva. Es nuestro poema al misterio y al dolor de la maternidad al que todos los verdaderos hombres asiáticos observan, con reverencia y humildad, en los rincones de Asia donde el destructivo aliento de Occidente todavía no ha penetrado. En esta antigua Asia, que ha preservado la danza en su pureza primitiva, representa la maternidad, la misteriosa concepción de la vida, el sufrimiento y la alegría con la que una nueva alma es traída al mundo...Pero el espíritu de Occidente ha mancillado esta danza sagrada y se ha convertido en la horrible *danse du ventre*, el *hoochie-koochie*. Para mí, una revelación nauseabunda de las inesperadas profundidades de bestialidad humana; para otros, será – divertida. Escuché al esbelto europeo riendo por lo bajo. Vi sonrisas lascivas incluso en los labios de algunos asiáticos, y salí huyendo” (Ohanian citada en Varga Dinicu, 1964:1).

Página 238

“si la danza es solo sexy, deja entonces de ser danza del vientre y se convierte en *striptease* o danza exótica y, ciertamente, no mantiene ninguna relación con mi técnica” (Wilson, 1973:9).

“Serena se identifica con la libertad atribuida al cuerpo femenino por Duncan y St. Denis, pero no se concibe a sí misma como una abstracción (como hizo St. Denis). En su lugar, el objetivo de Serena consiste en revisar una interpretación de lo femenino para las mujeres que han acabado de descubrir la libertad de la píldora anticonceptiva” (Sellers-Young, mar. 2010:5).

(Nota al pie)

“Los críticos de Nueva York tendían a ignorar los conciertos de danza étnica a menos que formaran parte de los grandes festivales de la ciudad, como el Festival de Danza de Riverside. La coreografía de Serena Wilson era particularmente problemática para los comentaristas ya que su coreografía no encajaba en la sección étnica, ni era una continuación inteligible de las imágenes metafísicas de Ruth St. Denis...La posición histórica de la danza del vientre como cultura popular habría invitado a identificar su vocabulario con lo carnal, lo burlesco y los escenarios de cabaret” (Sellers-Young, feb. 2010:3).

Página 240

“la voz expresiva de la mujer sigue estando localizada en un lugar específico, el otro: no solo el Oriente, sino también abarcando el Oriente pasado y distante. De manera similar, la nueva narrativa resalta las ideas de movimientos de autodescubrimiento y autoexpresión personal, también universal, que perpetúan ideas esencialistas de la mujer como natural, atemporal y como representación” (Deagon, 2005:272).

Página 243

“Independientemente de las imágenes que iniciaron el desarrollo de la danza tribal americana, la experiencia subjetiva de la sensualidad de los bailarines y bailarinas, y el respectivo empoderamiento son privativos de los siglos XX y XXI” (Sellers-Young 2005:296).

Página 246

“Ir a clase de danza del vientre era, para algunas, un acto subversivo” (Deagon, 1999:3).

Página 248

“él creó una nueva tradición de danza, una en la que la inherente sexualidad de la danza tradicional egipcia sería mitigada” (Shay, 2005:76).

Página 252

“La autenticidad, además, no necesita hacer necesariamente referencia a una visión de un pasado ‘puro’, no influenciado, sino que, más bien, puede ser formulada incorporando el amasijo de las múltiples influencias culturales en un unificado, auténtico e, incluso, definitivo nuevo producto” (McDonald, 2012: 35).

(Nota al pie)

“muchas de estas mujeres, quienes básicamente se definen como bailarinas del vientre sin contar con ninguna destreza, pero utilizándola como un pretexto para prostituirse, no contarían con mejores oportunidades económicas en sus países de origen” (McDonald, 2012:107).

Página 256 (Nota al pie)

“en los años setenta...alabó a la eminente bailarina Suheir Zaki, llamándola ‘la Umm Kalzum de la danza’” (McDonald, 2012:65).

Página 258 (Nota al pie)

“Podrías eliminar las pirámides, eliminar el Nilo, pero la danza oriental siempre permanecerá” (Lucy citada por Dougherty, 2005:145).

Página 259

“una forma de orden establecido en un mundo desconocido a través de la fantasía, un sueño guiado por una placentera revalidación y expansión personal” (Savigliano, 1995:169).

“las representaciones exóticas/exotizadas acaban transformándose en símbolos de la identidad nacional” (Savigliano, 1995:2).

“Los gitanos han mantenido siempre estrategias diferenciadas de sus reglas internas de comportamiento para ganar su sustento” (Labajo, 2003:75).

Página 262

“espiritual, sexual, ritual, pagana y seductiva” (Hafez, 2002:4).

Página 267

“Hace un siglo y medio la mayoría de bailarinas profesionales en Egipto tanto en ciudades como en zonas rurales eran conocidas como *ghawāzi*; ahora el término es utilizado en Egipto para describir a las bailarinas rurales que todavía actúan siguiendo el estilo antiguo, que no han añadido en sus repertorios nada del ballet, de las danzas latinoamericanas o de la moderna, como han hecho las ‘bailarinas orientales’ de los clubes nocturnos urbanos” (Nearing, 2012 II: 3)

(Nota al pie)

“Mi investigación entre la familia Mazin de Luxor, que por muchos años ha liderado a las *ghawāzi* en Egipto, confirmó lo que ya sospechaba, que las *ghawāzi* engloban al menos varios grupos étnicos desconocidos; los Mazins enumeraron a los Nawar, Bahlawan, Halab y Shahaina. Cada grupo, aparentemente, tiene su propio lenguaje; los Mazins, que son de los Nawar, defienden que su lengua no está relacionada con aquellas habladas por los otros grupos. El reducido vocabulario nawari que he recogido demuestra algunas afinidades con el hindú, lo que sugiere que los Nawar podrían ser

originalmente de o de cerca de la India, probablemente el norte de la India o Paquistán, de acuerdo con la identificación de los investigadores de los Nawar con la etnia gitana” (Nearing, 2012 II:4).

Página 271

“las bailarinas y los músicos ensayarían juntos para perfeccionar un número como ocurre en Egipto...mientras que hoy no hay arte. Todo lo que una bailarina necesita es tener buen semblante y buenas caderas” (Erkan Tokmak citado en Potouğlu-Cook, 2006:7).

(Nota al pie)

“las bailarinas menospreciaban a algunas chicas de Europa del Este a quienes no consideraban ‘verdaderas’ bailarinas, puesto que en su lugar actúan o realizan actuaciones más cercanas al *striptease* por lo que cobran significativamente menos de lo que haría una ‘verdadera’ bailarina del vientre” (Mcdonald, 2012:88)

Página 274

“El reciente énfasis en utilizar música instrumental en las representaciones de danza de locales turísticos surge, en parte, del intento del estado turco (2002) de prohibir la danza del vientre árabe en los complejos turísticos” (Potouğlu-Cook 2010:14).

(Nota al pie)

“Sobre la cuestión de la cultura popular, así como sobre el Islam y la globalización, la crítica *queer* en Turquía contempla el último periodo otomano como un modelo de virtudes cívicas, políticas y culturales cosmopolitas, a la luz del deterioro de la tradición republicana” (Stokes, 2003: 312).

Página 275

“Con anterioridad a la creciente liberación de Estambul, las bailarinas del vientre habían estado limitadas en cuanto a oportunidades de trabajo y visibilidad pública. A principios de los años noventa entraron en la escena del entretenimiento dirigido a las clases altas de Estambul, en un tiempo en el que la moda global de la danza convergía con los proyectos económicos y culturales del neo-otomanismo autóctono. Previamente, en los *gazinos* (establecimientos de ocio nocturno de las clases medias) situaban los números de danza del vientre como obertura, en un rango inferior a los cantantes de la Turkish Art Music. Con el reciente y extendido interés por las prácticas culturales del Orientalismo, un mayor número de restaurantes turísticos, así como *meyhanes*, tabernas y clubes de *yuppies* han pasado a ofrecer la danza oriental como acto principal” (Potouğlu-Cook, 2006: 9)

Página 284

“Orientalismo periférico o relacional” (Maira, 2008:329).

“una manera de conjurar cierto tipo de individualidad o de estrellato glamouroso” (Maira, 2008: 318).

Página 286

“Mujeres americanas blancas y no blancas pueden constituir y representar su americanismo y su feminidad a través de una visión liberal, multicultural de la nación” (Maira, 2008: 319).

(Nota al pie)

“Las bailarinas fuera de Egipto tienen generalmente ideas muy claras sobre qué hace que el estilo de una bailarina sea considerado ‘egipcio’ o no...En Rusia tienen un nombre para ello: *arabismo* –gestos y expresiones faciales que implican que estás bailando como una egipcia” (Farid, 2012:7).

Página 287

“la danza del vientre es en el fondo una improvisada forma folclórica” (Mcdonald, 2012:278).

Página 289

“Cuando algunas feministas agrupan la danza del vientre con el *striptease* y los bares de topless, entendiéndolos como degradantes para la mujer, la injusticia fundamental a la que están objetando es: la danza sexual femenina surge a partir de una perspectiva en la que la sexualidad de las mujeres es ‘poseída por’ los hombres” (Deagon, 1999:11).

“La danza es un ámbito femenino siempre y cuando permanezca como un arte asexual. Incluso Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman tuvieron que eliminar todo lo sexual de su trabajo –hasta que el feminismo y los movimientos por los derechos de gays y lesbianas liberaron a la danza de sus ideales andróginos” (Burt, 1998:18).

Página 290

“De otra manera nadie hubiera nunca empezado a bailar –sea dentro de o con una máscara. Por el placer de seducir a uno mismo y a los demás” (Wesemann, 1998:67).

Página 292

“Así, lo que me gusta del Tribal (danza del vientre) es que es Americana y es una fusión, y, mientras tengamos claro esto, no necesitamos saber cómo se sienten los egipcios al respecto” (Kahira Djoumanha en Harper, 2007:2).

Página 294

“La mayoría de nosotros consideramos que el éxito como forma artística se reflejará en la deplorable situación de las bailarinas orientales en el mundo árabe, que son generalmente consideradas como prostitutas...Es posible que la danza del vientre pueda, ganando respeto en Occidente, afectar a la apreciación en la sociedad árabe y, por tanto, juegue un papel en incrementar la participación de las mujeres en esas sociedades, en general” (Copeland, 2008:1-2).

Página 295

“Mientras algunas mujeres asumen que en Próximo Oriente es más aceptable tener una figura oronda, olvidan que los ideales occidentales de belleza femenina en la actualidad son globalizados” (Maira, 2008:333).

Página 304

“La danza del vientre se ha convertido en un elemento de la identidad árabe y de las respuestas culturales entre las generaciones jóvenes que luchan por cómo producir y representar la identidad árabe, enfatizando sus orígenes multiculturales, la hiperorientalización de Próximo Oriente y los límites de las imágenes culturales en torno a la identidad ‘árabe’ en los EEUU” (Maira 2008: 340).

Página 308

“Una cuestión relacionada sería *queer*-izar la danza del vientre desde una perspectiva femenina tanto como masculina. Los bailarines constituyen un reto de manera que no lo hacen las bailarinas; una importante razón por la que su presencia en la comunidad de la danza es vista como problemática gira alrededor de tropos heteronormativos” (McDonald, 2012:349).

Página 313 (Nota al pie)

“ya sea un golpe de cadera o un *bump’n’grind* (‘empuja y roza’), este debe ser representado con exactitud para transmitirlo al público” (Gehman, 2005:4).

Página 314

“No encuentro el *burlesque* (entendido como desnudo –no importa en qué medida se pretenda que no lo es) en lo más mínimo divertido o creativo cuando incluye la danza del vientre, un arte que ha sufrido demasiado tiempo de esas desafortunadas asociaciones” (Copeland, 2008:1).

“El factor primordial de que el revival del *burlesque* sea tan popular entre mujeres –cualquier noche mi público es más del 70% femenino– y de que la mayoría de artículos en la prensa acerca del *neoburlesque* estén escritos con un fuerte punto de vista posfeminista debería no solo ayudar a que el mundo de la danza del vientre sea aceptado por un público más extenso, sino también a ensalzar ambas formas artísticas al unísono. ¿Por qué luchar frente a la conexión con el *burlesque* que fue establecida por “Little Egypt” a finales de siglo XIX cuando claramente existen expresiones cultas y populares de ambas formas artísticas? El *burlesque* está hecho por mujeres, para mujeres y para hombres liberados, y trata tanto sobre la complejidad del vestuario, la comedia, la parodia y el innegable glamour como sobre el desnudo que es considerablemente tabú en nuestro país” (Marraccini, 2008).

Página 317

“existe una tensión entre este deseo de burlar los ideales de feminidad y un apego a la feminidad como posición identitaria” (Ferreday, 2008:52).

