



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**LA DANZA ORIENTAL:  
DE MENSAJE A LOS DIOS A ESPECTÁCULO DE  
CABARET**

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN**

PRESENTA:  
**YNDIRA BELLO ACALCO**



ASESORA:  
**LIC. MARÍA DEL PILAR RICO SÁNCHEZ**  
**MÉXICO DF**  
**2015**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A ISMAEL Y DALIA  
POR PLANTAR Y CULTIVAR LA SEMILLA  
Y A JOSÉ RAMÓN POR TODO...

## Contenido

<b>Introducción</b>	4
<b>I. La misteriosa ruta del mensaje</b>	
1. En busca del origen de la danza	10
2. La danza en el proceso de la comunicación	14
3. Definiendo la danza oriental	19
<b>II. Anatomía del mensaje</b>	
1. Interpretando la danza	27
2. La danza de los signos	36
<b>III. Del templo...</b>	
Oriente	
1. Innana. La danza de los siete velos parte I	40
<b>IV. Al cabaret...</b>	
Occidente	
1. Salomé. La danza de los siete velos parte II	64
<b>Conclusiones</b>	102
<b>Bibliografía</b>	110

## **Introducción**

Este trabajo está dedicado a explorar, descubrir y describir cómo el mensaje de *la danza oriental* fue resignificado, al ser extraído de su contexto original y ser trasladado a uno diferente al de su creación.

También se expone cómo sus movimientos, su lenguaje, el cual se ha preservado a través de los años, tuvo en algún momento, un significado más espiritual y al ser interpretado, tanto por el emisor como por el receptor en Occidente, se abrió la posibilidad hacia nuevos significados.

La investigación que aquí se presenta responde a la pregunta sobre *cómo el significado del mensaje de la danza oriental ha sido modificado de acuerdo al contexto* en que éste sea expuesto, es decir, cómo la subjetividad del receptor afecta la interpretación del mensaje.

Con el objeto de analizar los elementos que intervienen en el mensaje se pretende desentrañar y conocer significativamente el contenido y la relación existente entre el emisor y el receptor/intérprete, desde su contexto de creación hasta el momento en que se convirtió en un espectáculo de cabaret.

Para comenzar el análisis, se interpretará un antiguo mito relacionado con la fertilidad y se continuará con registros plásticos, escritos y escénicos (grabado, pintura, literatura, teatro y ópera) hasta su aparición en los centros nocturnos conocidos como *cabarets* a finales del siglo XIX y principios del XX.

Como espectáculo de *cabaret*<sup>1</sup> se denominarán aquellas presentaciones, por lo general nocturnas, dirigidas a una audiencia adulta y realizadas en establecimientos o salas especializadas que surgieron durante la Bella Época (finales del siglo XIX), cuya popularidad se extendió en Europa hasta el período entre guerras. Estos espectáculos eran una combinación de música y danza, en ocasiones incluían la actuación de ilusionistas y artistas escénicos que en su mayoría eran mujeres, por lo que era común la presentación de números de *striptease*<sup>2</sup> lo que más tarde ocasionó la asociación de la **danza oriental** con *la danza de los siete velos* y, por supuesto, con una danza de *desnudismo*.

Por lo anterior, uno de los objetivos de este trabajo será alejar del futuro receptor las construcciones de significado creadas a partir de la llegada de la danza oriental a Occidente y profundizar en su mensaje desde el momento de su creación, para así disipar la relación que aún existe entre la danza oriental y el desnudismo.

---

<sup>1</sup> El *Diccionario de la Real Academia Española* define el *cabaret* como un "lugar de esparcimiento donde se bebe y se baila y en el que se ofrecen espectáculos de variedades, habitualmente de noche".

<sup>2</sup> Desnudismo.

Para ello, se estableció como metodología de investigación la *hermenéutica* con la finalidad de descifrar el mensaje de la danza oriental y como apoyo en el estudio de los signos contenidos en este mensaje la *semiótica*. En primera instancia se examinará la danza oriental como medio de comunicación y más adelante, mediante la utilización del círculo hermenéutico, como la principal herramienta de análisis, el contenido de su mensaje en dos diferentes contextos.

Durante el desarrollo del presente trabajo se *explicarán* las obras seleccionadas para poder *comprender* la relación entre el emisor y receptor dentro del proceso de comunicación desde un horizonte significativo específico (contexto) a fin de llegar a *la interpretación del mensaje*.

Con la lectura de la mitología alrededor del mensaje de la danza oriental, en las figuras de **Inanna** y **Salomé**<sup>3</sup>, se mostrarán las diversas interpretaciones que no son otras más que perspectivas de la realidad de un momento histórico preciso, una visión sintética de un tiempo específico en Oriente y Occidente.

Para tal fin, el presente se divide en cuatro capítulos:

El primero titulado *La misteriosa ruta del mensaje* tratado a manera de marco referencial coloca a la danza, en general, como un medio de comunicación del cual se ha valido el hombre desde tiempos muy

---

<sup>3</sup> Estas figuras serán analizadas en los capítulos III y IV así como su relación con la danza oriental.

remotos para transmitir todo tipo de mensajes, en particular a quéllos dirigidos a la divinidad.

En el capítulo dos: *Anatomía del mensaje* se explica la hermenéutica aplicada, en este caso a la **danza oriental**, como la herramienta teórica y metodológica para abordar esta investigación. Al analizar el discurso en su contexto original y después ser trasladado a otro diferente se *explicará, comprenderá e interpretará* su significado. *Interpretar* la información contenida en el *mensaje* de la **danza oriental** se traducirá como el encuentro de dos mundos: *Oriente y Occidente*, dos subjetividades: la del emisor y la del receptor en dos contextos; sin embargo, a fin de obtener un análisis más profundo e integral del fenómeno, la *semiótica* será esa luz que ilumine alguna parte de la realidad comunicativa a examinar los signos que intervienen en la interpretación del mensaje.

El capítulo tres *Del templo...* tiene por objeto romper con la asociación de la danza oriental con el desnudismo. A partir de un discurso escrito en tablillas de barro, se determinará el significado del mensaje de la danza oriental cuyo origen se encuentra en los mitos, dando sentido a la interpretación en la cual este mensaje tenía como principal destinatario o receptor a los dioses; y así establecer el mito "El descenso de Inanna" como el origen de *la danza de los siete velos*.

Finalmente, *Al cabaret...* es el título del capítulo cuatro donde se pretende de mostrar cómo el contexto en el cual es presentado un mensaje puede modificar su significado. Se abordará cómo la visión occidental descubrió y consumió esta danza hasta llegar a influir en el



contenido y significado de su mensaje, lo que trajo como consecuencia la creación de un nuevo estilo en la danza oriental, que ha sido el más popularizado hasta nuestros días.

Así después de años de investigación, que incluyen trabajo de campo en Turquía, Egipto y EEUU además de casi quince años de aprendizaje y práctica de la danza oriental por parte de la autora, la información vertida en estos cuatro capítulos, intenta exponer no sólo el contexto del mensaje sino destacar las implicaciones que se crean en la construcción del sentido, es decir, la relación de los signos presentes en el discurso en situaciones concretas de comunicación; así como señalar las aportaciones culturales que la danza oriental ha recibido y hecho suyas para convertirse en una de las expresiones artísticas más cautivadoras para cualquier tipo de audiencia desde su incursión en Occidente.

## **I. La misteriosa ruta del mensaje**

1. En busca del origen de la danza
2. La danza en el proceso de la comunicación
3. Definiendo la danza oriental

## 1. En busca del origen de la danza

**P**roponer datos exactos que respondan al cuándo y cómo se registró el primer acto de danza en la historia de la humanidad, resulta casi imposible.

A pesar de los estudios realizados para conocer mejor sus orígenes, todavía no se sabe con precisión cuándo *“No one will ever know when someone first raised arms into the air, pivoted and took a few light steps this way and that — and danced”*<sup>4</sup>. Por esta razón, abordar el tema de la danza en la antigüedad requiere de mucho cuidado.

La danza tuvo un desarrollo temprano en la evolución humana, quizás antes que la palabra. Existe un primer documento<sup>5</sup>, con una antigüedad de 14 000 años, donde se observa a un ser humano danzando.

Algunos relieves examinados por Yosef Garfinkel de la Universidad hebrea de Jerusalén<sup>6</sup>, muestran escenas con figuras en posturas dinámicas con los brazos y las piernas flexionadas formando una fila o un círculo que parecen moverse en una misma dirección, lo que podrían ser danzas.

<sup>4</sup> *“Alguien alzó los brazos por primera vez, dio un giro y unos leves pasos hacia un lado y hacia otro — y bailó”* traducción propia, John Noble Wilford, “In Dawn of Society, Dance Was Center Stage”, [en línea], *New York Times*, 27 de febrero de 2001, Dirección URL: [www.nytimes.com/2001/02/27/science/in-dawn-of-society-dance-was-center-stage.html?pagewanted=print&src=pm](http://www.nytimes.com/2001/02/27/science/in-dawn-of-society-dance-was-center-stage.html?pagewanted=print&src=pm) [consulta: agosto de 2013]

<sup>5</sup> Paul Bourcier, *Historia de la danza en occidente*, España, Blume, 1978, p. 11

<sup>6</sup> Tras trabajar en más de 400 ejemplos de piedra tallada y escenas pintadas en vasijas provenientes de 140 sitios arqueológicos de la Península Balcánica y Medio Oriente, Garfinkel, creó un registro ilustrado de la danza desde hace 9 000 a 5 000 años.

Entre los motivos que pudo tener el hombre primitivo para danzar está la necesidad de iniciar y mantener relaciones sociales con los demás y así, de alguna manera, comprender su entorno, su existencia, el misterio de la vida, el nacimiento, la muerte, sus orígenes, es decir, expresarse y compartir sus sentimientos. Sin un lenguaje hablado concebido aún, el ser humano comenzó a mover su cuerpo para intercambiar sentimientos con los otros, más tarde lo representaría con danza.

La danza era empleada en la mayoría de las situaciones importantes de la vida, desempeñaba un papel esencial en las festividades. Los grandes acontecimientos como el nacimiento de un niño, un funeral, un casamiento, el comienzo de la siembra, la caza e incluso la guerra eran celebrados con danza, la danza era parte integral del día a día. Para cada ocasión existía una danza particular, un ritmo.

Es posible observar este fenómeno en todas las culturas alrededor del mundo pues cuando el ritmo se torna insistente, nadie puede permanecer sin balancearse, sin aplaudir, ya que el ritmo tiene validez universal, está presente en el flujo del torrente sanguíneo.

Así con la danza, el hombre transmitía a sus semejantes lo que había en su entorno, recreaba historias utilizando su cuerpo para representar lo que veía a su alrededor. Aprendió a moverse y a construir imágenes, empleó un lenguaje simbólico, que a menudo eran actos asociados con la divinidad.

La danza fue entonces el medio más apropiado para relacionarse con otros hombres y con las fuerzas incomprensibles de la naturaleza, tiempo después aprendió a hablar. Según Amparo Sevilla, — en su libro *Danza, cultura y clases sociales* —, la danza “constituyó una de las principales formas mediante las cuales el ser humano ha traducido simbólicamente el mundo que lo rodea”<sup>7</sup>.

Gracias a la experiencia dancística, los grupos humanos se reunían para fortalecer no sólo sus vínculos sino para divertirse y también para analizar o discutir los problemas comunes. La danza constituyó una parte importante en la labor de coordinar las tareas comunitarias y de los mecanismos para transmitir educación y conocimiento a los miembros del grupo de una generación a otra. Se reunían para bailar, porque en esencia “... dance is life taken to a higher level”<sup>8</sup>.

La palabra **danza** viene del sánscrito *tanha* que significa “alegría de vivir” mientras que en árabe *raks* y en turco *rakkase* vienen del asirio *rakadu* que significa “celebrar”. De ahí se podría partir y decir que en casi todas las culturas antiguas esta práctica haya sido asociada con una necesidad del hombre de expresar esa *alegría de vivir* o de *celebrar* incluso para compartir sus sentimientos de pena o dolor.

<sup>7</sup> Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, México, INBA, 1990, p. 49

<sup>8</sup> “... danza es vida llevada a un nivel más alto” traducción propia en Julie Roberts, *The History of why women have dance through the ages*, [en línea] EEUU, Jasmin Jalal School of Dance, 1997, Dirección URL: <http://www.jasminjahal.com/articles/juliearticle.html>, [consulta: octubre 2005]

Desde entonces en todas las culturas del mundo *“los movimientos propios de la danza... son [han sido] movimientos impregnados de significación... poseen una significación”*<sup>9</sup>.

Así:

*“Al contemplar la aparición del sol, la riqueza de los sembrados o la alegría de los niños al jugar, el hombre danzaba. Después dedicó estos movimientos a los dioses y grandes conjuntos de hombres aprendieron a danzar y la danza se convirtió en una expresión colectiva. Todos los sentimientos de la especie, primero, y más tarde todos sus pensamientos pudieron ser expresados a través de ella...”*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, México, Plaza y Valdés, 2001, p. 31

<sup>10</sup> Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979, pp.73-74

## **2. La danza en el proceso de la comunicación**

**A**ntes de la palabra, el principal *vehículo de expresión* era el cuerpo, más tarde, ésta reemplazó los movimientos corporales, pero los sentimientos y sensaciones no pudieron ser explicados o definidos de manera tan clara con el uso de la palabra, por lo que la mejor forma de expresarlos continuó siendo el cuerpo como *medio* para llenar el espacio de *significados*.

La danza, no importando la región donde se practique, refleja experiencias cotidianas y realidades compartidas entre los seres humanos. No se ría arriesgado decir que no se conoce una sola cultura que no la practicara y que la empleara como lenguaje.

Al danzar, el hombre se comunica, hace referencia a múltiples eventos. Danzaba para pedir la victoria en una batalla, para encontrar la cura de las enfermedades, para asegurar una buena temporada de caza, para garantizar la cosecha. Con la danza describía situaciones y creó un *lenguaje*, —para Alberto Dallal — “el más alto y desarrollado del cuerpo”<sup>11</sup>, porque con un simple gesto transmite sensaciones y sentimientos profundos y por supuesto complicados.

---

<sup>11</sup> Alberto Dallal, *op. cit.*, p. 41

Curt Sachs<sup>12</sup> concibe a la danza como “la madre de todas las artes”, un medio de comunicación con un lenguaje propio capaz de evocar, transmitir y compartir sentimientos que con otro lenguaje sería una tarea difícil.

Con cada gesto, el cuerpo habla, con cada movimiento, se expresa, pero para que esta comunicación no verbal se arique y significativa debe constituirse en un *discurso*.

La danza por naturaleza es narrativa, su discurso está estructurado como una historia o bien como una serie de imágenes cargadas de *significados*.

Al respecto la bailarina egipcia Nadia Gamal<sup>13</sup> comentó “*Each dance tells a story... a narrative is woven throughout the dance. This narrative can be taken from everyday life or taken from historic events and legends*”<sup>14</sup>.

Con la danza el hombre ha transmitido *mensajes*, a lo largo de la historia, resultado de la combinación de elaborados y estéticos movimientos corporales que expresan todo aquello que las palabras difícilmente podrían traducir.

Este lenguaje no verbal favorece la transmisión de mensajes destinados sólo para los ojos, éstos pueden representar un sinnúmero de significados

---

<sup>12</sup> Alberto Dallal *op. cit.*, p. 31

<sup>13</sup> Bailarina egipcia considerada la creadora del *Bellydance* moderno.

<sup>14</sup> “*Cada danza cuenta una historia...una narración es tejida a través de la danza. Esta narrativa puede ser tomada del día a día o de acontecimientos históricos o leyendas*” traducción propia en Andrea Deagon, *Dancing the Eternal Image: Visual and Narrative Archetypes*, [en línea], s/lugar de publicación, s/f fecha de publicación, Dirección URL: <http://people.uncw.edu/deagona/raqs/articles.htm>, [consulta: agosto 2005]



(*polisemia*) y posibilidades para lograr establecer contacto, ya sea con la divinidad, en un primer momento histórico, o bien con la audiencia.

Por lo anterior, es posible asegurar que la danza ha sido una de las más poderosas herramientas de comunicación de las que se ha valido el ser humano para expresar sus pensamientos, ideas y sentimientos.

Con estos gestos y movimientos coreografiados, el hombre comunicaba situaciones que mediante las palabras resultaba difícil traducir, definir, es decir, expresaba emociones indefinibles al resumir y sintetizar las palabras para transmitir su *mensaje*.

Con el paso del tiempo, espacio y sociedades, el lenguaje de la danza alcanzó cierto nivel de codificación (signos y símbolos). Dentro de la función comunicativa, el mensaje obtuvo un valor/carácter *simbólico*.

La danza — en palabras de Amparo Sevilla — “*constituye un lenguaje (determinado social e históricamente) en donde el mensaje se transmite por medio de símbolos elaborados con el movimiento del cuerpo humano*”<sup>15</sup>.

De esta manera, se podría decir que el poder de la danza radica en su capacidad para transmitir *mensajes* a través de un *discurso simbólico* con un *lenguaje* constituido por movimientos corporales, que involucra las experiencias no sólo de la bailarina (*emisor*) sino las de los miembros de la audiencia (*receptor*) al compartirlo visto durante la ejecución de la

---

<sup>15</sup> Amparo Sevilla, *op. cit.*, p. 155

danza con lo ya vivido ( alguna experiencia previa o incluso algún prejuicio).

Una vez concebida la danza como medio de comunicación con un discurso que da cuenta sobre el estado de determinados sucesos culturales, es momento de identificar los diferentes elementos que conforman el proceso comunicativo aplicado a la danza.

De esta manera se asociará al:

- *Emisor* con la persona que danza, aquélla que transmite el mensaje, en este caso será la bailarina.
- *Receptor* como al individuo a quién va dirigida la danza, el cual recibe y /o decodifica o bien interpretará el mensaje. La audiencia o toda aquella persona que se vea involucrada en la danza y a sea en un contacto visual o auditivo y además emplee su capacidad de comprensión, también aplica el caso en que la divinidad ocuparía este lugar en el proceso.
- *Medio* como la vía por donde circula el mensaje y permite establecer la comunicación, la **danza oriental** será el vehículo del mensaje para el receptor.
- *Código* como los diferentes movimientos y el significado común que se pueda dar a cada uno de ellos para que la comunicación se establezca, el lenguaje de la danza (sistema de signos).

- *Mensaje* es el conjunto de signos o símbolos transmitidos por una obra intelectual o artística que son objeto de la comunicación, es decir, la idea o sentimiento que el emisor quiere transmitir, el propósito mismo de la comunicación.

La *comunicación* ha sido fundamental en el desarrollo del individuo como ser social. Al tener elementos en común es posible la interacción grupal pero para que ésta se lleve a cabo es necesario aprender y compartir símbolos y códigos que permitan la enunciación de los mensajes y además que éstos puedan ser entendidos, interpretados.

Parte importante del proceso de la comunicación es la creación de significados, todo aquello que ha adquirido un significado formará parte del proceso.

Se debe tener en cuenta que en toda comunicación también existe una **interpretación** de aquello que se comunica, el *mensaje*.

Sin embargo, la interpretación de un mensaje puede ser modificada de acuerdo al *contexto* en que éste sea presentado, como se verá a lo largo de esta investigación.

### 3. Definiendo la danza oriental.

Existen diferentes versiones<sup>16</sup> acerca del origen de **la danza oriental**, en las cuales se entremezclan rituales, celebraciones y leyendas. Algunos de éstos dedicados a la gran Diosa Madre, al nacimiento o ser parte de la educación de las mujeres dur ante el alumbramiento. Al respecto Andrea Deagon señala:

*“If we are looking for the origins of this dance, we have to look for a story that is more complex than a sultan's dancing girl or a single kind of ritual. We have to look at a whole, complicated, interchanging, developing world of many different kinds of dance”<sup>17</sup>.*

Por su parte, Djamila Henni-Chebra — en su estudio *Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées* — también sobre el origen comenta:

*“Nombreuses sont les théories qui ont été élaborées afin d'expliquer les origines et les fonctions de cette danse [...]”,*

<sup>16</sup> Una de las más populares es la que se remonta al Egipto de los faraones, sin embargo, para fines de esta investigación quedará descartada.

<sup>17</sup> “Si estamos buscando el origen de esta danza, debemos ver una historia que es más compleja que una bailarina del sultán o un tipo de ritual. Debemos mirar un todo, complicado, entrelazado, desarrollado mundo de muchos diferentes tipos de danza” traducción propia en Andrea Deagon, *In Search of the Origins of Dance*. [en línea], s/lugar de publicación, 2002, Dirección URL: <http://people.uncw.edu/deagona/raqs/articles.htm>, [consulta: agosto 2005]

*beaucoup d'entre elles étant associées à la fertilité et à la maternité*<sup>18</sup>.

Saber con exactitud la forma de danzar en los tiempos antiguos es imposible, sin embargo, los movimientos pélvicos, característicos de esta danza, siempre estuvieron presentes en las ceremonias de fertilidad incluso hoy en día en las comunidades tribales tal como lo describe Curt Sachs en su libro *World History of the Dance*<sup>19</sup>.

Con los poderes divinos atribuidos a su danza, las mujeres no sólo creaban la vida sino establecían una especie de conexión mágica y armónica con el universo, comunicándose con la divinidad, fortaleciendo el nexo entre lo humano y la deidad con el objeto de perpetuar la especie.

Varias fuentes consultadas a lo largo de esta investigación coinciden con la descripción de que la danza celebrada con motivo de un nacimiento estaba estrechamente relacionada con lo que más tarde será conocida como **danza oriental**.

Esta ceremonia con motivo de un nacimiento consistía en cavar un hoyo en la tierra donde la futura madre se sentaba, mientras otras mujeres formaban un círculo bailando y cantando mientras esperaban que la mujer encinta diera a luz.

---

<sup>18</sup> "Numerosas son las teorías que han sido elaboradas a fin de explicar los orígenes y las funciones de esta danza [...], muchas de entre ellas están asociadas a la fertilidad y a la maternidad" traducción propia en Djamila Henni-Chebra, Christian Poche, *Les danses dans le monde arabe ou l'heritage des almées*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 144

<sup>19</sup> Wendy Bounaventura, *The Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*, New York Interlinks books, 1998, p. 28.

Para esta ceremonia escogían colinas o sitios elevados<sup>20</sup> donde ofrecían su abdomen, fuente de vida, como un regalo para la Diosa, para la Tierra, para la Gran Madre. Bailaban para las mujeres, expresando todo su poder femenino, con el único propósito de asegurar la fertilidad de la tierra y de sus habitantes, la fertilidad humana estaba relacionada con la de la tierra.

La energía de sus cuerpos era liberada a través de círculos, balanceos y vibraciones de cadera y pelvis así como de contracciones abdominales, — movimientos que son parte de la estructura básica de la danza oriental — que de alguna manera animaban a la futura madre y además alimentaban a la divinidad. También, estos movimientos servían como entrenamiento para que los músculos abdominales de las jóvenes se fortalecieran y estuvieran mejor preparadas para el momento en que se convirtieran en madres.

Wendy Bounaventura — en su libro *The Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World* — afirma que existían numerosas danzas de fertilidad basadas en la rotación de la pelvis, así como en un balanceo de la cadera y sacudidas del abdomen, incluso del cuerpo entero, donde la principal característica era un rítmico y voluptuoso movimiento de la cadera que consistía en rotarla, agitarla y detenerla.

Desde tiempos inmemoriales, la imagen de la cadera femenina ha estado asociada con la capacidad de concebir, ya que cerca de ella en la zona del abdomen junto a los huesos pélvicos se alojan los órganos sexuales y la

---

<sup>20</sup> Muchos lugares sagrados, de uno y del otro lado del Atlántico, se encuentran en lugares altos.

matriz, fuente del poder exclusivo de toda mujer para otorgar la vida, el poder de la concepción.

Por esta sencilla razón, “la danza con el vientre” estaba diseñada únicamente para el cuerpo femenino puesto que se enfatizaba en los músculos del abdomen, en la cadera y en firmes movimientos de pecho reproduciendo de manera *simbólica* los movimientos del alumbramiento.

Rosina-Fawzia Al-Rawi — en su libro *Grandmother's Secrets: The Ancient Ritual and Healing Power of Belly Dancing* — expone que una característica de esta danza era un intenso y rítmico movimiento del vientre y la cadera, ambos integrados en una secuencia donde se conservaba la esencia estética y sobre todo espiritual de las antiguas danzas de fertilidad. “*Belly dancing is a dance form in which femininity and spirituality become one*”<sup>21</sup>.

Según Andrea Deagon, estos movimientos existen en varias danzas tradicionales por todo Oriente Medio y la cuenca del Mediterráneo<sup>22</sup>.

Otra característica de esta danza era que las mujeres-bailarinas danzaban con los pies descalzos porque de esta manera establecían una conexión directa con la tierra, estrechando aún más su relación con la Diosa, con la Madre Tierra. La danza era una especie de exaltación de la maternidad y al mismo tiempo una celebración por la renovación de la naturaleza.

<sup>21</sup> “La danza del vientre es una forma de danza en la cual feminidad y espiritualidad se convierten en una” traducción propia en Rosina-Fawzia Al-Rawi, *Grandmother's Secrets: The Ancient Ritual and Healing Power of Belly dance*, EEUU, Interlink Publishin, 1999, p. 58

<sup>22</sup> Andrea Deagon, *op. cit.*

Propiciaba una comunicación cercana entre las mujeres y la Diosa Madre mediante estos cadenciosos e hipnóticos movimientos de cadera y abdomen, centro mismo de gravedad, equilibrio y estabilidad del cuerpo humano.

Bajo este principio, las mujeres enviaban su petición, su *mensaje* a la Diosa: inducir la fertilidad tanto en ellas como en su comunidad generando y regenerando la vida.

La constante presencia de los movimientos de abdomen, cadera y pecho en las ceremonias y celebraciones de fertilidad fueron el precedente para articular, de manera muy incipiente, las bases de lo que, después sería conocida como **danza oriental**, específicamente como *danza del vientre* o *Bellydance*, lo que es ya una resignificación de la original, pues el término para designar esta danza fue acuñado en Occidente.

La palabra **raqs sharqī** (también *raks al-sharqui*) empleada en el mundo árabe significa literalmente **danza oriental** y ha sido utilizada para denominar a la danza de las mujeres que enfatiza los movimientos rotativos del vientre y la cadera.

Para Suzanne de Soye la danza oriental representa:

*“...la survivance d’une forme de danse liée aux rites de fertilité, au culte de la Déesse-mère des sociétés matriarcales, qui reproduisait symboliquement les mouvements de la*



*conception et de l'enfantement. C'était [...] une glorification de la maternité et de la force reproductrice de la nature*<sup>23</sup>.

La definición de la investigadora y bailarina ta patía Gloria Briceño representa un mayor acercamiento al concepto de **danza oriental** describiéndola como *“una de las tantas expresiones dancísticas derivadas de la danza oriental Raks al-Sharqui del medio Oriente, nombre genérico que engloba una rica variedad de estilos (turco, egipcio, persa, tunecino, del golfo Pérsico, etcétera)”*<sup>24</sup>.

Hoy en día los términos **danza oriental** (*Oriental dance*) y **danza del vientre** (*Bellydance*) son empleados para denominar un género que sincretiza<sup>25</sup> estilos de danza tradicionales del Este (Medio Oriente, Próximo Oriente, India, Norte de África incluyendo Europa del Este y hasta las versiones americanizadas)<sup>26</sup>.

Estas múltiples influencias al combinar elementos de diversas regiones han ido conformando poco a poco este milenar arte que aún continúa su proceso de desarrollo.

<sup>23</sup> *“... la sobreviviente de una forma de danza ligada a los ritos de fertilidad, al culto de la Diosa Madre de las sociedades matriarcales, que reproducían simbólicamente los movimientos de la concepción y de la infancia. Era [...] una glorificación de la maternidad y de la fuerza reproductora de la naturaleza”* traducción propia en Suzanne de Soye, *La Danse Orientale et ses Accessoires*, Paris, Editado por la autora, 1999, p.16

<sup>24</sup> Gloria Briceño Alcaraz, “De una tradición del medio oriente al oficio: la inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural en México” *Revista de estudios de género* núm. 24, México, U de G, 2006, p. 343

<sup>25</sup> Donnalee Dox, *Dancing around Orientalism*, NYC, New York University and Massachusetts Institute of Technology, 2006, p 53

<sup>26</sup> Tazz Richards, *The Bellydance Book. Rediscovering the Oldest Dance*, EEUU, Backbeat Press, 2000, p. 14

Para complementar y ampliar el concepto de **danza oriental** sólo habría que agregar la propuesta que hace Suzanne de Soye:

*“...la danse répandue dans l’est du bassin méditerranéen qui se caractérise par la rotation et les mouvements onduleux du bassin et des hanches, du buste et les bras, et par de vigoureux déhanchements”<sup>27</sup>.*

---

<sup>27</sup> “... la danza difundida en el este de la cuenca mediterránea que se caracteriza por la rotación y movimientos ondulatorios de la pelvis y la cadera, del busto y los brazos, y por vigorosos contoneos” traducción propia en Suzanne Soye, *op. cit.*, p.16

## **II. Anatomía del mensaje**

1. Interpretando la danza
2. La danza de los signos

## 1. Interpretando la danza

La hermenéutica, como resultado de la semiótica postestructuralista o semiótica de la nueva generación en los años 70 — también conocida con semiótica de segunda generación<sup>28</sup> —, trata sobre los factores que intervienen en la *interpretación* de los mensajes, en otras palabras: interpreta al hombre. Su etimología viene del griego *hermeneuiein* expresar o enunciar un pensamiento, de cifrar o *interpretar un mensaje*.

Su objetivo es aclarar o bien podría ser despejar la oscuridad ahí donde exista un velo que se interponga entre el receptor y la comprensión del mensaje, de tal manera que el receptor pueda darse cuenta o captar la idea del emisor, es decir, con el análisis hermenéutico, el receptor puede esclarecer el lenguaje contenido en el mensaje a través de la explicación y comprensión para poder hacer una interpretación más amplia y así resolver el misterio que representa el mensaje.

Importantes pensadores del siglo XX enfocaron sus estudios al fenómeno de la *interpretación* puesto que la realidad misma no aparece pura sino mediada por el lenguaje, interpretada.

---

<sup>28</sup> Victorino Zecchetto, *La danza de los signos*, Ecuador, Abya-Yala, 2002, p. 16

Entre ellos se encuentran Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey quienes identificaron la interpretación con la comprensión y ésta como el reconocimiento de la intención del autor en la situación original del discurso.

Debido a la existencia de lenguajes a los que sólo se puede tener acceso por medio de un trabajo de reflexión<sup>29</sup> como es el caso de la danza, con cualquiera de sus apellidos, es necesario llevar a cabo este trabajo reflexivo denominado *interpretación*.

Así la interpretación como método de análisis permite ese acceso frente al discurso dancístico. Se interpreta para *comprender*, para desplegar la significación contenida en el mensaje, expresado mediante un sistema codificado de movimientos, pasos y gestos.

Este mensaje al igual que un texto — también las acciones humanas pueden ser consideradas como textos<sup>30</sup> — representa “*un campo metodológico [...] abierto a nuevas significaciones [...] que abarca otros espacios y experiencias*”<sup>31</sup>, la mediación por la que el hombre podría comprenderse a sí mismo y a la realidad como lo afirma Paul Ricoeur<sup>32</sup>.

Por lo anterior, la interpretación sería la llave que “abre las puertas” de la *comprensión* para llegar al sentido, ya sea éste superficial, profundo o hasta oculto del mensaje.

<sup>29</sup> El trabajo de reflexión no existe sin la mediación de los signos, en Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, México, FCE, p. 141

<sup>30</sup> Martha P. Irigoyen, *Hermenéutica, analogía y discurso*, México, UNAM, 2004, p. 105

<sup>31</sup> Victorino Zecchetto, *op. cit.*, p. 17

<sup>32</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 108

Al ser considerada el “arte<sup>33</sup> del entendimiento”, la hermenéutica se encarga del fenómeno de la *comprensión* como algo más que una forma de conocimiento, se plantea las diversas posibilidades de enfrentar el problema de la comprensión.

La interpretación es entonces el momento en que tiene lugar la relación entre el mensaje y el receptor mediante la comprensión del primero (mensaje), y como resultado de esta comprensión se llega al mensaje comprendido por el espectador. En otras palabras, la interpretación “fusiona” lo que el receptor-intérprete recibe y lo ofrecido significativamente por el discurso, lo que Hans-Georg Gadamer llama *fusión de horizontes*.

Ahora bien, esta relación se complica todavía más cuando Ricoeur propone una renovación y la concibe como: una estrecha relación complementaria y recíproca (dialéctica) entre *explicación e interpretación*.

Ricoeur toma como punto de partida las ideas de Dilthey, donde existe una oposición entre *explicar y comprender* ahí la interpretación es parte de la comprensión “llamamos comprensión al proceso por el cual conocemos algo psíquico con la ayuda de signos sensibles que son su manifestación”<sup>34</sup> así la interpretación es el arte de comprender aplicado a tales manifestaciones por lo tanto la comprensión proporcionará el conocimiento mediante *signos*.

<sup>33</sup> Dilthey elevó la hermenéutica a la categoría de arte.

<sup>34</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 132

Para Ricoeur<sup>35</sup>, la interpretación tiene, en un primer momento, un carácter de apropiación que es mediado por la explicación, lo que acerca, iguala y convierte en semejante, lo cual lo hace verdaderamente propio, lo que en un principio era extraño, la explicación entonces pone al receptor en el mismo sentido que el discurso.

La comprensión, dice Ricoeur, reclama la explicación en el momento en que no existe una situación de diálogo, en estas preguntas y respuestas permiten verificar la interpretación, así que en una situación de diálogo *explicar* y *comprender* coinciden. En el caso de la danza se requiere esta explicación y a que el lector no puede realizar esa verificación de la interpretación debido a que el receptor no puede hacer preguntas.

Sin embargo, la propuesta donde comprensión y explicación “*serán vistos como los momentos relativos de un proceso complejo que se puede llamar interpretación*”<sup>36</sup> es expuesta en el *Arco Interpretativo* o *Círculo hermenéutico*.

El círculo hermenéutico como herramienta de lectura de la realidad tiene la función de dar una explicación de los fenómenos y la comprensión de éstos (Imagen 1).

---

<sup>35</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 141

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 150

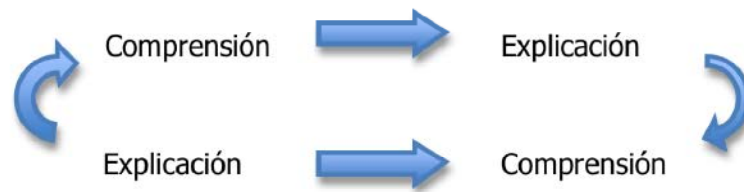


Imagen 1:  
**Círculo hermenéutico**  
 Esquema de la autora  
 basado en la propuesta de Paul Ricoeur

Toda comprensión implica una explicación pero no hay explicación sin comprensión y ésta va de la mano del lenguaje.

De esta manera, la *“polaridad entre la explicación y la comprensión no debe ser tratada como dualidad, sino como una dialéctica compleja y sumamente mediatizada. Así el término interpretación puede ser aplicado... al proceso completo que engloba la explicación y la comprensión”*<sup>37</sup>.

Todo entendimiento humano viene precedido por una interpretación mediada por una comprensión y una explicación previas del mundo.

La hermenéutica también considera los elementos contextuales del discurso, lo que permite limitar la polisemia y así reducir la pluralidad de posibles interpretaciones.

<sup>37</sup> Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995, p. 86



Jürgen Habermas expone *“no hay ninguna referencia al mundo que esté absolutamente libre de contexto”*<sup>38</sup>. Y con ello otorga al contenido un lugar privilegiado dentro del análisis hermenéutico.

El contexto tiene por función diferenciar diversos aspectos que puedan ayudar a esclarecer, en el mejor de los casos, o también entorpecer el sentido y significado del discurso, es decir, el contexto condiciona, en alguna medida, el sentido.

Los elementos contextuales afectan toda actividad humana, permiten que el individuo actúe, piense y sienta de una forma muy específica lo que influirá en su interpretación del discurso.

Estas expresiones humanas contienen un componente significativo que surgió en un contexto específico, como diría Mariflor Aguilar<sup>39</sup>, que debe ser reconocido como un elemento que pertenece a ese tiempo, a esa historia y a ese contexto y por lo tanto debe ser trasladado a su propio sistema de valores.

Para dotar de sentido a un discurso es preciso considerar los elementos históricos contenidos en él o rigen del mensaje, así el proceso de interpretación reintegraría el discurso a su contexto *“reintegrarlo ayuda a cobrar sentido por medio de la intencionalidad del emisor”*<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Jürgen Habermas, *Acción comunicativa y razón sin transcendencia*, Barcelona, Paidós, 2002 p. 32

<sup>39</sup> Mariflor Aguilar, *Diálogo y alteridad. Trazos de la hermenéutica de Gadamer*, México, UNAM, 2005, p. 39

<sup>40</sup> Mauricio Beuchot. *Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica*. [en línea], México, UNAM, 1997, Dirección URL: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/beuchot/> [consulta: abril 2014]

Otro factor importante que afecta la interpretación y que se encuentra estrechamente ligado al contexto es la experiencia de vida.

El mensaje de la danza oriental se presenta como una serie de estructuras simbólicas que llevan al espectador a realizar una interpretación de lo que está viendo, esta interpretación la llevará a cabo de acuerdo a lo que conoce y ha vivido.

Toda experiencia supone una vivencia de terminada por el contexto creándose una fuerte relación “entre los significados y sus contextos y el desplazamiento de los mismos hacia la comprensión”<sup>41</sup>.

Para Gadamer la interpretación se basa en preconcepciones a las que denomina prejuicios, éstos tienen una valoración positiva y permiten destacar aspectos significativos para el intérprete. Tanto el mensaje como el intérprete, vistos como dos horizontes, incorporan los prejuicios como un elemento a toda acción interpretativa<sup>42</sup>.

En la danza resulta complejo entender cómo a partir de un lenguaje corporal se concretan ideas que el espectador interpreta. Al hablar de este lenguaje simbólico, por supuesto hay hermenéutica, — como asegura Ricoeur — *el hombre se enfrenta al mundo mediante una hermenéutica del símbolo*. El simbolismo es un elemento hermenéutico fundamental y a que a hído nde existe un discurso simbólico existe la necesidad de interpretarlo.

---

<sup>41</sup> Mariflor Aguilar, *op. cit.*, p. 41

<sup>42</sup> En Héctor Cárcamo Vásquez, *Hermenéutica y análisis cualitativo*, [en línea], Chile, Universidad de Chile, 2005, Dirección URL: <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/23/carcamo.htm>, [consulta: noviembre 2013]

La *“función simbólica del lenguaje es la más destacada de todas las actividades culturales porque condensa significados para manifestarlos y compartirlos y así producir comunicación”*<sup>43</sup> y ello gracias a la interpretación.

Aunque el símbolo pertenece a diversos campos de investigación, en sí mismo favorece el análisis hermenéutico pues para comprenderlo hay que explicarlo y por tanto interpretarlo.

Con todos estos factores que afectan y determinan el proceso de interpretación, se puede agregar que la hermenéutica no sólo se interesa por decir qué es un mensaje sino también cómo comunica. Así tenemos que el objeto de estudio de la hermenéutica es el texto (mensaje) y su objetivo la interpretación a través de la comprensión mediada por la explicación las cuales tienen como principal intermediario el contexto.

Uno de los problemas a los que se enfrenta la hermenéutica, y que será el eje central de esta investigación es: cómo un significado ha sido *resignificado* por su contexto, por la subjetividad del intérprete, es decir, cómo los signos contenidos en el mensaje se han revestido de un nuevo significado al ser extraídos de su contexto original y ser interpretados en un contexto diferente.

---

<sup>43</sup> Victorino Zecchetto, *op. cit.*, p. 32

Como afirma Aguilar *“cómo lograr la comprensión de un texto que tiene su propia historia en su propio contexto con un lector o intérprete que pertenece a otra historia y a otro contexto”*<sup>44</sup>.

Por lo anterior, será de suma importancia *“Ponernos en situación de los antiguos”*<sup>45</sup> y mediante un análisis de los elementos que conforman **el mensaje de la danza oriental** poder interpretarlo, primero, en su contexto original para después trasladarlo a otro momento histórico y social completamente diferente donde los mismos elementos que lo conformaban adquirieron un nuevo significado.

---

<sup>44</sup> Mariflor Aguilar, *op. cit.*, p. 39

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 45

## 2. La danza de los signos

Para Alberto Dallal *“la danza es el hecho más difícil de poner en palabras porque es efímera. Los movimientos del cuerpo que suscita poseen una gran carga de significaciones en un espacio que se va creando”*<sup>46</sup>.

Hablar de significaciones, es hablar de signos y la ciencia de los signos es la semiótica, la cual se ocupa de cómo la realidad se convierte en signos portadores de significados (otra de las múltiples miradas sobre la realidad).

La semiótica investiga el significado de las expresiones del lenguaje, cualquiera que éste sea, verifica la estructura de los signos y la validez que éstos pueden tener en las percepciones culturales que involucran la comunicación<sup>47</sup>.

También le corresponde analizar la red de signos y de hechos de *semiosis*<sup>48</sup> que se tejen en las culturas con sus dimensiones de significados comunicados<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Juan José Flores Nava, “Las siete décadas y media de Alberto Dallal”, [en línea], México, El Financiero, 6 de junio de 2011. p. 44, Dirección URL: <http://impreso.elfinanciero.com.mx/pages/Ejemplar.aspx>, [consulta: agosto 2013].

<sup>47</sup> Victorino Zecchetto, *op. cit.*, p. 10

<sup>48</sup> Dinámica concreta de los signos en un contexto social y cultural dado, es un fenómeno operativo contextualizado en el cual los diversos sistemas de significación transmiten sentido a través de un lenguaje.

<sup>49</sup> Victorino Zecchetto, *op. cit.*, p. 12

*Aliquid stat pro aliquo* — algo que está en lugar de otra cosa — como su definición clásica bien lo dice, el signo hace referencia a alguna cosa que no está presente *“nada hay en el mundo que no esté en los signos”*<sup>50</sup>.

Al ser fruto de la actividad humana tiene un carácter social. Su función dentro de la sociedad es reconocer significados y así permitir la comunicación al interior de un contexto.

Como instrumento de comunicación, el signo ofrece datos sobre la realidad *“es una interpretación de la realidad presentada... un simulacro de la realidad que comienza en nuestra mente... está en el lugar de otra cosa”*<sup>51</sup>. Al expresar un significado, que no es otra cosa que una interpretación de la realidad, el signo también es hermenéutica.

Los signos de manera individual carecen de sentido. Se hacen comprensibles a partir de un sistema de reglas fijadas por consenso social, es decir, a partir de un código cuya función es asociar los valores del repertorio de los significantes y organizar los significados de los signos.

La figura teórica del contexto<sup>52</sup>, como se mencionó antes, afecta la percepción del hombre frente a los acontecimientos lo que es propicio para dar lugar a una diversidad de significaciones y, esto a su vez, de interpretaciones para un mismo acontecimiento.

<sup>50</sup> Victorino Zecchetto, *op. cit.*, p. 82

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>52</sup> La semiótica social o semiótica de tercera generación concedió un nuevo espacio al estudio de los contextos mostrando que en la producción de sentido los emisores también se interrelacionan activamente en la construcción de signos de donde emergen los sentidos de la vida, *Ibid.*, p. 19

Sin más preámbulo y habiendo expuesto la metodología, habrá que comenzar diciendo:

La **danza oriental**, al ser un fenómeno de comunicación, es susceptible de ser analizada como un discurso portador de significados en un contexto específico. A nivel semiótico, se analizará el valor y el significado que tiene su lenguaje en la semiosis; mientras que a nivel hermenéutico la relación explicación-comprensión en la interpretación de las formas estéticas cargadas de significados contenidos en el **mensaje**.

### **III. Del templo...**

Oriente

1. Inanna: La danza de los siete velos parte I



## 1. Inanna: La danza de los siete velos parte I

Es muy común la asociación de la **danza oriental** con *la danza de los siete velos*, pero a qué se debe tan peculiar asociación. De manera recurrente, la gente al escuchar ese término relaciona, casi de forma instantánea, ambas danzas incluso llegar a pensar que son lo mismo o, lo que es peor, confundirla con una especie de danza de *striptease*.

Sin embargo, estudiosas de la danza oriental — como Andrea Deagon y Wendy Buonaventura — coinciden en que tal relación no tiene su origen en el *desnudismo* sino en una historia mucho muy antigua: *El descenso de Inanna*.

Para establecer la conexión entre *la danza de los siete velos* y “el descenso de Inanna” será necesario hacer un análisis de los signos contenidos en esta historia. Se *explicarán y comprenderán* las condiciones socioculturales en las cuales se produjo el **mensaje** y la relación del emisor y receptor en el momento específico de creación del discurso, a fin de contar con los elementos suficientes para su *interpretación*. De esta manera, será posible romper con la asociación del desnudismo y la danza oriental. En palabras de Gadamer habrá que

*“situar el [discurso] dentro de su horizonte histórico, dentro del contexto de significados culturales en el cual se produjo”<sup>53</sup>.*

La afirmación de Djamila Henni-Chebra en su libro — *Les danses dans le monde arabe ou l’héritage des almées* — donde señala que *“L’origine de cette danse remonte à l’ère du matriarcat en Mésopotamie...”<sup>54</sup>*, será el punto de partida.

En la antigua Mesopotamia, la gente mantenía un vínculo estrecho con la naturaleza lo que propició la concepción de un mundo regido por los dioses.

*“Los mesopotámicos fueron incesantes observadores de la fuerza generadora de la tierra y del nacimiento y destrucción de todo lo vivo. Observaron y sintieron en sí mismos los efectos benefactores y destructores de los elementos naturales. Todo esto influyó notablemente en el origen de sus concepciones religiosas, las cuales pusieron de manifiesto en el culto a la fuerza eternamente generadora y procreadora personificada en la figura de la diosa-madre. Constituyeron el distintivo característico de la ordenación matriarcal”<sup>55</sup>.*

---

<sup>53</sup> Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1998, p. 105

<sup>54</sup> *“El origen de esta danza se remonta a la era del matriarcado en Mesopotamia”* traducción propia en Djamila Henni-Chebra, Christian Poché, *op. cit.*, p. 144

<sup>55</sup> Josef Klima, *Sociedad y cultura en la antigua Mesopotamia*. España, Ediciones Akal, 2007. p. 167

Los habitantes de aquella tierra se veían a sí mismos como la reencarnación de los hijos de la Gran Madre. Esta armónica relación con el entorno fue trazándose por medio de *símbolos* tempranos que dieron pie a los mitos.

En los mitos *“los dioses hablan por medio de mensajes jeroglíficos y enigmáticos”*<sup>56</sup> por lo que fue necesario encontrar un medio adecuado para ponerse en contacto con ellos. Entonces *la danza* como *medio de comunicación* resultó ser el más efectivo.

Dentro de las sociedades matriarcales, la danza fue la forma más elemental y antigua de comunicación con los seres superiores *“A major characteristic of all matriarchal cults was dancing... dancing was the most important magical practice of all”*<sup>57</sup>.

Por lo anterior, la naturaleza de la danza era sagrada, era concebida como la unión del hombre y la deidad. Las mujeres que bailaban eran sacerdotisas al servicio del templo, es decir, al servicio de la divinidad femenina; en ocasiones, eran consideradas la representación mortal de la Diosa Madre. Gracias a su vínculo tan cercano con la tierra, y por ende con la fertilidad, obtuvieron un lugar privilegiado en la sociedad.

---

<sup>56</sup> Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, España, Cambridge University Press, 1997, p. 41

<sup>57</sup> *“Una característica principal de todos los matriarcados fue la danza... bailar era la práctica mágica más importante de todas”* traducción propia en Rosina-Fawzia Al-Rawi, *op. cit.*, p. 29

Con sus danzas, como medio de comunicación, y sus movimientos, como lenguaje con el cual pretendían establecer un constante intercambio de información entre ellas y la divinidad, hacían peticiones, transmitían sus mensajes y hasta celebraban, con la finalidad de obtener, como respuesta por parte de los dioses, la fertilidad no sólo en ellas mismas y en su pueblo sino en la naturaleza ya que *"in a culture in which fertility was a matter of survival, the connection between sexuality, menstruation, and birth was part of everyday knowledge"*<sup>58</sup>.

Al poseer un código representado por los movimientos de la danza se conseguía que *"los participantes en la comunicación [pudiesen] entenderse por encima de las fronteras de los mundos de la vida divergentes"*<sup>59</sup>, es decir, a pesar de la naturaleza tan diferente de los sujetos en ambos extremos del proceso de la comunicación (emisor: terrenal y receptor: divino), con los movimientos de vientre y cadera las mujeres, como emisoras, fueron capaces de ordenar y disponer la información necesaria para transmitir mensajes llenos de significados asociados con la fertilidad a fin de establecer la comunicación con el ser supremo, con el creador femenino, con la Diosa Madre: **Inanna**, quien fungía como el receptor de tan valioso mensaje.

Inanna reina del cielo y de la tierra, también era conocida como *Isthar*<sup>60</sup>. Diosa de la fertilidad, amor, sexualidad, procreación y vida además de la muerte, guerra y renacimiento pero sobre todo era venerada como diosa de la transformación. Es uno de los arquetipos más antiguos de la Gran

<sup>58</sup> *"en una cultura en la cual la fertilidad era un problema de supervivencia, la conexión entre sexualidad, menstruación y nacimiento eran parte del conocimiento diario"* traducción propia en Rosina-Fawzia Al-Rawi, *op. cit.*, p. 30

<sup>59</sup> Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 33

<sup>60</sup> *Isthar* es el nombre con el cual Inanna fue conocida al sur de Mesopotamia en la ciudad de Babilonia.

Madre. Simbolizaba la tierra y la fertilidad pero a l mismo tiempo la muerte y la destrucción. A menudo era representada “... with burning eyes, the symbol of light and spirit, and a burning navel, the symbol of fertility and death”<sup>61</sup> (Imagen 2).

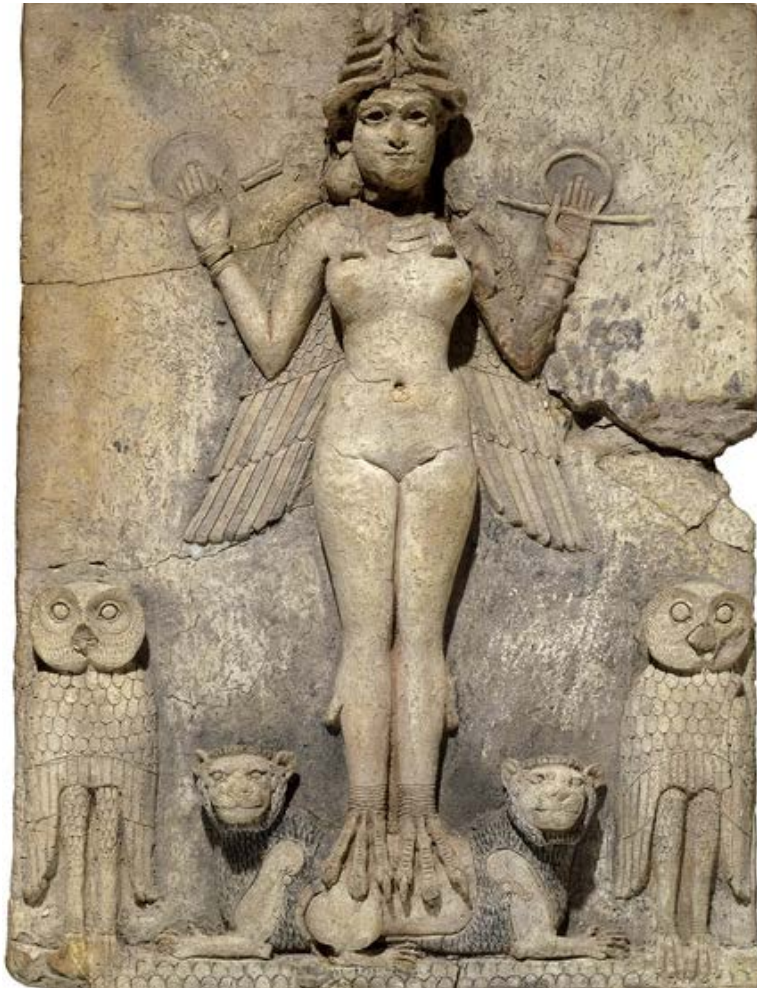


Imagen 2:  
**La reina de la noche**  
(Inanna)

Relieve de origen babilonio  
Ca. 1800-1750 antes de la era común.  
Fuente: Museo británico (Inglaterra)

---

<sup>61</sup> “... con los ojos encendidos, el símbolo de la luz y espíritu, y con el ombligo en llamas, el símbolo de la fertilidad y muerte” traducción propia en Rosina-Fawzia Al-Rawi, *op. cit.*, p. 30

*El descenso de Inanna* "... the greatest and most influential of Bronze Age myth"<sup>62</sup> describe la travesía de una mujer en un peligroso viaje al inframundo. Este relato ha resultado ser una gran fuente de estudios que han dado pie a varias interpretaciones, para efectos de esta investigación, ser el origen de *la danza de los siete velos*. De acuerdo con los trabajos de Andrea Deagon — en *Inanna's Descent* — y Wendy Buonaventura la *danza de los siete velos* es una *reinterpretación* del antiguo mito de Inanna, y a sea en su versión babilónica, academia o sumeria.

Con el objeto de asociar "el descenso de Inanna" con *la danza de los siete velos* y así dar consistencia al trabajo de *interpretación: "es necesario abordar el signo... desde su entorno"*<sup>63</sup>, es decir, se abordará el texto con un análisis semiótico de los elementos que intervienen en el discurso y su contenido signifiante en su contexto específico y a sí establecer las conexiones entre el emisor y el receptor con la finalidad de desentrañar los significados o cultos. En otras palabras, *explicar, comprender* y al final *interpretar el mensaje*.

El registro más antiguo con el que se cuenta sobre el mito "El descenso de Inanna" data de alrededor del año 2 500 antes de la era común<sup>64</sup>. Esta historia está plasmada en escritura cuneiforme<sup>65</sup> conservada sobre tablillas de arcilla<sup>66</sup> (Imagen 3). El poema<sup>67</sup>, escrito a manera de himno,

<sup>62</sup> "... el mito de mayor influencia en la edad de Bronce" traducción propia en Anne Baring, *The Myth of the Goddess*. UK, Penguin Books, 1991, p. 216

<sup>63</sup> Roland Barthes, *La aventura semiológica*. México, Paidós, 1993, p. 50

<sup>64</sup> Rosina-Fawzia Al-Rawi, *op. cit.*, p. 31

<sup>65</sup> Se denomina con este nombre a un sistema de signos gráficos rectilíneos con aspecto de cuña que sirve para expresar diferentes lenguas en una amplia área geográfica que abarca la mayor parte del Oriente Próximo antiguo. Este sistema estuvo en uso durante casi tres milenios.

<sup>66</sup> Amy Peck en su estudio "Inanna Queen of Heaven & Earth" comenta que las tablillas que relatan esta historia fueron encontradas en la ruinas de Nippur, centro cultural y espiritual de la

cuenta con un narrador omnisciente encargado de relatar los acontecimientos, intervienen la diosa Inanna, como personaje principal, Neti el guardián de las puertas, el rey Gugalanna y Ereshkigal la reina del inframundo (hermana de la protagonista). Según la bibliografía e investigadora Shira la primera traducción del mito, en un lenguaje europeo, se realizó alrededor de 1900<sup>68</sup>.



Imagen 3:

**El descenso de Inanna**

Tablilla de arcilla de origen asirio  
Ca. siglo VII antes de la era común.  
Fuente: Museo británico (Inglaterra)

---

antigua Sumeria, cuna de una de las primeras civilizaciones en las que se han encontrado textos escritos.

<sup>67</sup> Consta de más de 400 líneas de texto en alrededor de 30 tablillas y fragmentos.

<sup>68</sup> Julie Anne Elliot aka Shira, *Dance of the Seven Veils*, [en línea], EEUU, 31 de marzo de 2002, Dirección URL: [www.shira.net](http://www.shira.net) [consulta: octubre 2005]

He aquí el fragmento de la historia de Inanna<sup>69</sup> que contiene la travesía de la diosa por el inframundo a través de las *siete puertas*:

*“Neti, el portero en jefe de los Infiernos,  
Atendió a las órdenes de su reina.  
De las Siete Puertas de los Infiernos quitó los cerrojos,  
Del Ganzir, el único Palacio de allá abajo, rostro de los  
Infiernos, abrió las puertas.*

*A la divina Inanna le dijo:*

*‘¡Ven, Inanna, entra!’*

*Y cuando ella entró,*

*La shugurra, la corona de la Llanura, le fue quitada de  
la cabeza.*

*‘¿Qué es esto?, dijo ella.*

*—Guarda silencio, Inanna, las leyes de los Infiernos  
son perfectas.*

*¡Oh, Inanna, no desapruebes los ritos de los  
Infiernos!’*

*Cuando ella franqueó la segunda puerta,*

*La varilla y el cordel para medir lapislázuli le fueron  
quitados.*

.....<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Samuel N. Kramer, *La historia empieza en Sumer*, Barcelona, Orbis, 1985, p. 138

<sup>70</sup> Es importante aclarar, que debido a la estructura propia de la historia, escrita a manera de himno, existe una constante repetición en los párrafos. Esta repetición se localiza después de señalar cada una de las prendas de la diosa. Con el objeto de evitar tal repetición, se omitirán las líneas y en su lugar se colocarán puntos suspensivos.



*Cuando ella franqueó la tercera puerta,  
Las piedrecitas de lapislázuli le fueron quitadas de la  
garganta.*

.....

*Cuando ella franqueó la cuarta puerta,  
Las piedras-nunuz gemelas le fueron quitadas del  
busto.*

.....

*Cuando ella franqueó la quinta puerta,  
El anillo de oro le fue quitado de la mano.*

.....

*Cuando ella franqueó la sexta puerta,  
El pectoral '¡Ven, hombre, ven!' le fue quitado del  
pecho.*

.....

*Cuando ella franqueó la séptima puerta,  
El ropaje-pala de señoría le fue quitado del cuerpo.*

.....

*Doblada y humillada, fue llevada desnuda ante  
Ereshkigal".*

De acuerdo con Paul Ricoeur acerca de que *“el lenguaje mítico es ya una interpretación en la medida en que se constituye en enunciados que interpretan la realidad”*<sup>71</sup> además si todo enunciado proviene de un contexto único a partir del cuál se puede extraer su sentido; *el descenso de Inanna* representa entonces un tiempo y un espacio específico vivido por los antiguos habitantes de Mesopotamia en donde la historia, como la mayoría de los mitos, contribuyó a crear una idea del hombre de esa época y marcó los ideales de esa sociedad valiéndose de figuras simbólicas pues el símbolo *“funciona como un significar más”*<sup>72</sup>

El símbolo es un elemento que siempre ha formado parte del lenguaje humano, integrado al lenguaje de los mitos, un lenguaje simbólico. *“El símbolo da qué pensar”*<sup>73</sup>, dice Ricoeur, y promueve una interpretación con un sentido que va más allá de él. De esta manera, el lenguaje simbólico favorece la hermenéutica al generar nuevos sentidos gracias a la interpretación, como se verá a continuación.

Todo discurso posee un contenido, un significado. Un significado *denotativo* y uno *connotativo*. El primero se refiere al sentido literal de la narración, la trama tal cual. En *“el descenso de Inanna”* una mujer viaja al inframundo y para poder entrar debe atravesar siete puertas, a cambio tiene que dejar una prenda en cada una de las entradas; mientras que el segundo, connotativo, es el que está directamente

<sup>71</sup> Felipe Martín Huete, “Paul Ricoeur y la reconstrucción simbólica de la realidad”, [en línea], España, Universidad de Granada, *Neutral*, vol. 1, enero 2011, p. 7, Dirección URL: [https://revistaneutral.files.wordpress.com/2011/01/neutral\\_01\\_paul.pdf](https://revistaneutral.files.wordpress.com/2011/01/neutral_01_paul.pdf), [consulta: agosto 2013]

<sup>72</sup> Paul Ricoeur, *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, p. 27

<sup>73</sup> Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1990, p. 36

relacionado con el contexto, el que se encuentra cargado de significados propios de la época en que la historia fue creada, es el más propicio a la *interpretación*.

La mayoría de los textos cuneiformes en la antigua Mesopotamia, incluyendo el de Inanna y su travesía por el inframundo, fueron generados por la Administración y el Estado por lo tanto respondían a la visión del poder central<sup>74</sup>. Este poder central como *emisor* del mensaje dispuso la estructura y el contenido de acuerdo a sus intereses, los cuales se concentraron en el aspecto religioso pues *“absolutamente todo en la vida y en la muerte de los habitantes de Mesopotamia tenía una explicación divina. No había ningún aspecto de la vida que escapase al control de un ser divino”*<sup>75</sup>.

Como el título lo indica Inanna desciende al inframundo, en el mundo sumerio era denominado *Kur*, el cual *“... represents the womb of the earth”*<sup>76</sup>. Por lo anterior, la historia ya contiene una fuerte asociación con la fertilidad y nacimiento pues relata cómo Inanna al descender entra al vientre mismo de la tierra y durante su ausencia para asistir a los funerales en el inframundo, la vida sobre la tierra muere y a su regreso, como una especie de regalo de “bienvenida”, la tierra vuelve a nacer, la diosa regresa triunfante y con ella el resurgimiento de la nueva vida en primavera.

<sup>74</sup> Juan Luis Montero Fenollós, *Breve historia de... Babilonia*, España, Nowtilus, 2012, p. 72

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 222

<sup>76</sup> *“... representa el vientre/útero de la Tierra”* traducción propia en Julie Roberts, *op. cit.*

Este relato contiene una gran cantidad de símbolos con un profundo significado para los antiguos mesopotámicos, como afirma Barthes *“el sentido es siempre un hecho de cultura, un producto de la cultura”*<sup>77</sup>.

“El descenso de Inanna” explica de manera simbólica el cambio de estación, cómo el invierno era un motivo importante de preocupación debido a la ausencia de vida, de fertilidad y al temor latente de que la tierra dejara de ser fértil otra vez. Por esta razón, es muy probable que al inicio de la primavera se incluyera una representación del viaje de Inanna por el inframundo y es muy posible que esta representación haya sido ejecutada en los rituales por medio de danzas sagradas, estructuradas como un mensaje dirigido a la divinidad *“For the ancients Sumerians, these rituals were repeated year after year, giving a pattern to the changes of a lifetime”*<sup>78</sup>.

Es importante destacar que en Oriente Medio en aquella época, la danza formaba parte integral de la vida, el profundo significado de fertilidad y renacimiento contenido en el mensaje era de conocimiento popular y familiar, era parte de esa cultura específica en donde *“todo lo que ocurría en la tierra tenía un origen divino”*<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 255

<sup>78</sup> “Para los antiguos sumerios, estos rituales eran repetido año tras año, proporcionando un patrón de los cambios de la vida” traducción propia en Andrea Deagon, *Inanna's Descent: An Archetype of Feminine Self-Discovery and Transformation*, [en línea], s/lugar de publicación, s/fecha de publicación, Dirección URL: <http://people.uncw.edu/deagona/raqs/articles.htm>, [consulta: agosto 2005]

<sup>79</sup> Juan Luis Montero Fenollós, *op. cit.*, p. 224

Respecto al número *siete*, para varios pueblos de la antigüedad, incluidos los sumerios, este número contenía una fuerte carga mágica, mística y por lo tanto simbólica. En casi todos los sistemas mitológicos<sup>80</sup> era considerado el número perfecto ya que está conformado por el tres y el cuatro, triángulo y cuadrado, dos figuras geométricas perfectas.

El número siete también tiene una importante asociación con la luna, y en una cultura matriarcal como la que reconocía a Inanna como diosa del cielo y de la tierra, esta relación era fundamental ya que cada séptimo día la luna asume una nueva fase (siete días como luna creciente, siete como llena, siete como menguante y siete como nueva dando como resultado los 28 días del ciclo lunar).

Inanna simbolizaba la estrella de siete puntos con la cual se identificaba al planeta Venus. En algunas representaciones (Imagen 3) se observa con seis armas de bronce o mazos y una cimitarra como la séptima de sus armas, las cuales le otorgaban el poder de regir sobre el mundo (*Upper World*).

---

<sup>80</sup> Andrea Deagon, "Salomé's Dance of the Seven Veils Oscar Wilde, Esoteric Thought, and the Dancer", *Habibi Publications*, EEUU, Shareen El safy Publisher, 2002, p. 6



Imagen 3:

**Inanna triunfante**

Sello cilíndrico en piedra negra de origen acadio  
cerca de 2334-2154 antes de la era común.

Fuente: S. Beaulieu, after Wolkstein & Kramer 1983:92

También siete eran los cuerpos celestes (Sol, Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus y Saturno) que se conocían en la antigüedad, mismos que corresponderían, más adelante, a los siete días de la semana. Siete eran los dioses del alto consejo llamados *Anunnaki* y siete las principales deidades que se encargaban de decretar el destino de los hombres en Sumeria y Babilonia.

Ahora bien, en su descenso por el inframundo, a la entrada de cada una de las siete puertas, la diosa fue obligada a renunciar, una a una, a sus joyas reales "*Inanna makes her descent into the dark... removing, piece*

*by piece, the regalia of her office at each of seven gates of the underworld*<sup>81</sup>.

En los albores de la civilización sumeria, las joyas, al ser elaboradas en metales y piedras preciosas, materiales de gran valor, eran consideradas *símbolos de poder*, atributos destinados sólo a los reyes y reinas así como los instrumentos que sentaron las reglas para ejecutar la justicia *“eran básicamente esos elementos culturales, efectos de ingenio y la capacidad creadora de los dioses... la posesión [de éstas] confería a esos dioses un indiscutible prestigio y poder, del que se enorgullecían...”*<sup>82</sup>.

Para Inanna estas joyas, por un lado, marcaban su estatus como diosa, como reina y por supuesto su poder. En otro de los himnos escritos en su honor es posible apreciar tal asociación:

*“Yo te imploro, ¡Señora de Señoras, Diosa de Diosas!  
Ishtar, Soberana de todas las regiones y Regente de los hombres.  
[...] la más grande de todos los dioses celestes,  
Reina todopoderosa, de nombre sublime;  
Eres Tú la lámpara del Cielo y de la Tierra,  
belicosa hija de Sin.  
Adornada con la corona real,  
reúnes en tus manos todos los ‘poderes’ ”*<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> *“Inanna hace su descenso a la oscuridad... removiendo pieza por pieza, las prenda de su oficio en cada una de las siete puertas del inframundo”* traducción propia en Anne Baring, *op. cit.*, p. 216

<sup>82</sup> Jean Botero, *La religión más antigua: Mesopotamia*, España, Trotta, 2001, p. 70

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 31

Por otro lado, esas mismas joyas representan una pesada carga de la cual, poco a poco, en el inframundo se irá despojando a fin de convertirse en un ser natural y más conectado con la tierra. Al dejar atrás sus joyas y atavíos reales que *atan su espíritu con el mundo material* (con la civilización) pues ninguna de ellas es un don natural o talento sino que todas son artificiales u obsequios del arte y artificio, queda por completo desnuda para poder ingresar al vientre de la tierra pues sólo así *desnuda* obtiene el acceso *a las siete salas del inframundo*.

Al final, ella ha perdido todo lo que había poseído, despojada de todos sus poderes reales, Inanna se ha convertido en una simple mortal como el resto de su pueblo *"...abandonment of all of the external signs of her status, until she remains simply who she is, naked and alone"*<sup>84</sup>. Desnuda como un recién nacido es como regresa al mundo, como una diosa recién concebida, como la diosa de la fertilidad y el nacimiento.

*"... la comprensión de los signos de la cultura en los cuales el hombre se documenta y se forma"*<sup>85</sup> en este caso, para el hombre de la antigua Mesopotamia, el mundo se presentaba lleno de mensajes por lo que comprender la ideología y la cosmología, como aspectos que intervinieron en ese contexto específico, proporcionan la información necesaria al momento de interpretar los signos contenidos en el mensaje.

<sup>84</sup> *"...despojada de todos los signos externos de su estatus, hasta que queda simplemente quien es ella, desnuda y sola"* traducción propia en Andrea Deagon, *op. cit.*

<sup>85</sup> Paul Ricoeur. *op. cit.*, p. 141



Hasta aquí se han analizado los signos y significados de esta elaborada historia de de spojo y se puede observar que no es propiamente *una danza* como tal pero cómo es que este mito podría estar relacionado con el origen de *la danza de los siete velos*. Es aquí donde la hermenéutica y sobre todo la interpretación proporcionarán “la llave” para establecer esta asociación.

Aunque el texto original (escrito en tablillas de arcilla con escritura cuneiforme) no lo especifica, sólo menciona que la diosa es despojada de sus joyas y sus atavíos reales, los cuales tampoco son descritos con detalle y mucho menos se precisa cómo se lleva a cabo esta acción; Rosina-Fawzia Al-Rawi — bailarina y estudiosa de la danza oriental — hace referencia a los velos en sus estudios, incluso a la manera en que podría haber sido ejecutada la danza *“Ishtar’s seduction dance, it seems reasonable to assume that her movements must have resembled those of belly dancing”*<sup>86</sup>.

Lo anterior, es factible porque en la antigüedad en Medio Oriente, como se ha visto a lo largo de esta investigación, mediante la *explicación y comprensión*: la danza fue ampliamente difundida como el principal medio de comunicación con la divinidad regente, por lo que no sería descabellado pensar que durante las celebraciones anuales, donde se tenía una cercana afinidad con la diosa, el mito “El descenso de Inanna” fuera representado por las mujeres a manera de danza como una parte importante de tales eventos.

---

<sup>86</sup> “En la danza de seducción de Istar, resulta razonable asumir que sus movimientos podrían tener parecido a aquellos de la danza del vientre” traducción propia en Rosina-Fawzia Al-Rawi, *op. cit.*, p. 32

Al estructurar sus mensajes en forma de danzas, donde se pedía la fertilidad, se ven involucrados movimientos de cadera, pelvis y torso como signos propios de su lenguaje (todos ellos retomados y empleados en la danza oriental), estos movimientos fueron asociados con significados que remitían a la vida, al renacimiento a la fertilidad.

Además al incorporar, como un elemento más del código, cierta desnudez por parte de las bailarinas, no hay que dejar de lado que las mujeres bailaban con los pies desnudos con la intención de fortalecer y estrechar su vínculo con la tierra, esta desnudez podría otorgar cierto grado de *erotismo* a la danza pero sin caer en una danza de desnudismo.

Por lo anterior, es posible afirmar que no existe, en el momento específico en que fue concebido el mito, alguna connotación que pudiera relacionar esta *danza-historia* con una danza de desnudismo o seducción como la cultura actual se ha encargado de asociar, como se verá en el siguiente capítulo.

Ahora bien con el afán de rescatar, conservar y promover el carácter sagrado de la danza y su mensaje en la antigüedad, la autora de este trabajo coincide con la *interpretación* en la cual se trata de mantener la *danza de los siete velos* alejada de un sórdido y alargado acto de *striptease* ya que el mensaje en ambas danzas tiene un objetivo diferente.

Para Wendy Buonaventura, en cada puerta, Inanna tenía que remover de su cuerpo una joya y un *velo*:

*"In order to enter the most secret chambers of the underworld she has to pass through seven gates, and at each set of gates, as the price of admission, she divests herself of a jewel and a veil..."*<sup>87</sup>

Por su parte, Rosina-Fawzia Al-Rawi describe el ritual de despojo más cercano a una danza en la cual intervienen los movimientos de la cadera y los velos como elementos que complementarán el mensaje:

*"She dressed up in all her splendor, tied a girdle around her hips and donned seven veils to enter the netherworld through seven gates. The goddess of love danced seductively at each gate, each time leaving one veil to gain entrance. At the seventh gate, she removed the last veil. During the whole of her stay in the underworld, all life on earth stood still, deprived of love, growth, and celebration. Only when [Inanna] returned, fully veiled to shield her secret from human eyes, did life on earth blossom again..."*<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> "En orden para entrar a las cámaras secretas del inframundo ella tenía que pasar a través de siete puertas, y en cada puerta, como el precio de admisión, ella se quitaba una joya y un velo" traducción propia en Wendy Buonaventura, *op. cit.*, p. 35

<sup>88</sup> "Se vistió con todo su esplendor, ató una fajilla alrededor de su cadera y vistió siete velos para entrar al inframundo a través de las siete puertas. La diosa del amor bailó seductivamente en cada puerta, cada vez dejando un velo para acceder a la entrada. En la séptima puerta, ella quitó el último velo. Durante toda su estancia en el inframundo, toda la vida sobre la tierra permaneció inmóvil, privada de amor, crecimiento y celebración. Sólo cuando Inanna regresó, cubierta de velos para proteger su secreto de los ojos humanos, hizo de la vida en la tierra renaciera otra vez" traducción propia en Rosina-Fawzia Al-Rawi, *op. cit.*, p. 31

Tanto en la interpretación de Al-Rawi como en la de Buonaventura *el velo* es un signo del lenguaje de la danza oriental que fue incorporado al mensaje. El velo aparece como parte de las preciadas joyas de Inanna por lo que se le otorga un significado similar a las de éstas (poder y estatus).

Lydia Hilton, en cambio, menciona una cubierta de velos como una *metáfora* del mundo y éstos como impedimento para obtener el autoconocimiento:

*“The seven-veil dance does have associations with the ancient myth of Sumerian goddess Inanna and her later Babylonian variation, Istar. In the myth, as the goddess descends into the underworld, she must pass through seven gates, surrendering a piece of jewelry or some symbol of her royalty at each entranceway. This shedding of veil is a metaphor for the discarding worldly illusions, and in the end, gaining self-realization and enlightenment”<sup>89</sup>.*

Los velos, en este último caso, representan los aspectos materiales del mundo que rodean, cubren y abarcan el cuerpo, las ataduras con el mundo material.

---

<sup>89</sup> *“La danza de los siete velos ha tenido asociaciones con el antiguo mito de la diosa sumeria Inanna y sus variación posterior babilonia, Istar. En el mito, como la diosa desciende al inframundo, ella debe pasar a través de siete puertas, entregando una pieza de joyería o algún símbolo de su realeza en cada entrada. Esta cobertura de velos es una metáfora a las ilusiones desechables del mundo, y al final, obtener la autorrealización e iluminación”* traducción propia en Lydia Hilton, *An Erotic Seven-Veil Dance and a Gory Head on a Platter: The Sublime Aesthetics in the Myth of Salome*, [en línea], p. 5, EEUU, Mount Saint Mary’s University, Dirección URL: [http://www.msmc.la.edu/PDFFiles/humanitas/lydia\\_salome.pdf](http://www.msmc.la.edu/PDFFiles/humanitas/lydia_salome.pdf), [consulta: mayo 2013]

Esta interpretación "contemporánea" del mito "el descenso de Inanna" pretende el valor de la danza oriental al asociarla con un milenario ritual de fertilidad y así alejarla lo más posible de un acto de desnudismo que tiene por único objetivo el entretenimiento de la audiencia.

Con la *explicación y comprensión* de los elementos que intervinieron en el contexto al momento de la concepción del mensaje, ha llegado el momento de *interpretarlo* y considerar este mito una representación dancística del *origen de la danza de los siete velos* cuya finalidad era transmitir un mensaje dirigido a los dioses.

El mensaje de la danza de Inanna en Mesopotamia exponía y mostraba la asociación con la fertilidad y renacimiento. Los movimientos de ondulación y rotación del abdomen y de la pelvis, empleados en esta danza estaban destinados a la divinidad a sí misma su concepción, la naturaleza de éstos era sagrada y el mensaje tenía como finalidad asegurar la continuidad de los ciclos de la vida.

Las mujeres bailarinas eran el emisor de tal discurso y estaba dirigido a un receptor tanto masculino como femenino que sólo tenía como antecedente la información proveniente del mito, el cual fue difundido y respaldado por el poder central, por lo que su interpretación de la realidad respondía a intereses religiosos. El ritual de despojo de la diosa Inanna frente a las puertas del inframundo adquirió una connotación

sagrada asociada con la fertilidad y el resurgimiento de la vida en primavera.

El mensaje fue recibido por los receptores quienes asumieron e interpretaron como único y propio el sentido del discurso, el cual reproducirían en los rituales por medio de una danza dirigida a la divinidad pues la danza en Oriente era parte integral de la vida, constituyó una pieza fundamental en las celebraciones, por lo que el contenido de fertilidad inmerso en el mensaje era de conocimiento común y familiar.

Al comprender el significado de las joyas, el valor del número siete, la travesía por el inframundo y el renacimiento es posible establecer las conexiones existentes en el discurso de la *danza-historia* con los objetos e ideas que designan y así establecer que el origen de la *danza de los siete velos* es el mito acerca del *Descenso de Inanna* a través de siete puertas, uno de los grandes mitos que fueron revelados del mundo antiguo *"Ishtar's dance of the veils survived throughout history. It was given several interpretations according to different social attitudes toward women"*<sup>90</sup>.

Para finalizar, sólo resta agregar que la transición de las mitologías lunares a las solares no fue espontánea; poco a poco las deidades femeninas fueron reemplazadas por masculinas. La estrecha comunicación con la diosa se vio afectada. El culto a Inanna en el Este

---

<sup>90</sup> "La danza de los velos de Istar sobrevivió a través de la historia. Se le han dado muchas interpretaciones de acuerdo a las diferentes actitudes sociales frente a las mujeres" traducción propia en Rosina-Fawzia Al-Rawi, . *op. cit.*, p. 31

fue suprimido por la devoción cristiana que deseaba subyugar el culto a la diosa así como el poder de todas las mujeres que lo practicaban. El Cristianismo y el Islam dominaron Medio Oriente, entre el siglo IV y el VII de nuestra era, prohibiendo todo tipo de relación con la diosa. Como consecuencia, la danza (oriental) dejó de ser el principal medio para transmitir mensajes a la divinidad para convertirse en un entretenimiento para los espectadores y su mensaje adquirió un nuevo significado.

De esta manera *"... the dance known as the 'Dance of Veils of Ishtar', became known as the 'Welcome Dance' and was rewritten in the Bible"*<sup>91</sup> pero ésa ya es otra historia...

---

<sup>91</sup> *"... la danza conocida como la 'Danza de los velos de Ishtar' se convirtió en la 'danza de Bienvenida' y fue rescrita en la Biblia"* traducción propia en Julie Roberts, *op. cit.*

#### **IV. Al cabaret...**

Occidente

1. Salomé: La danza de los siete velos parte II



## 1. *Salomé: La danza de los siete velos parte II*

La historia de Salomé ha contribuido, en gran medida, a fortalecer la asociación entre la *danza de los siete velos* y la **danza oriental**. Según Julie Anne Elliot — mejor conocida como Shira — bailarina, escritora e investigadora de la danza oriental, en Occidente la mayoría de la población cree conocer la historia, incluida en la Biblia, acerca de esta peculiar danza<sup>92</sup>: Ésta relata como una joven y hermosa mujer por medio de su seductora danza, la cual consistía en despojarse de siete velos, cautivó al rey Herodes quien a cambio le ofreció lo que ella quisiera, a lo que ella respondió pidiendo la cabeza de Juan el Bautista en una charola.

Sin embargo, esta historia de conocimiento popular y, por supuesto, su mensaje se encuentra bastante alejado de la realidad.

Para continuar con el mismo esquema de trabajo del capítulo anterior e *interpretar* los códigos contenidos en el mensaje de la danza oriental, será necesario tomar en cuenta su concepción, es decir, se expondrá y se *explicará* del contexto geográfico y cultural en el cual fue creado el discurso de la *danza oriental* en Occidente así como el momento histórico en donde se encuentra el significado de los signos a fin de llegar a la *comprensión* de éstos. Así a l *explicar, comprender e interpretar (círculo hermenéutico)* se podrán establecer las conexiones

<sup>92</sup> Julie Anne Elliot aka Shira. *op. cit.*

existentes en el mensaje de la danza oriental a partir de la realidad cultural comprendida e interpretada por el emisor y receptor.

La historia de Salomé y Juan el Bautista proviene de fuentes cristianas, está descrita en el Nuevo Testamento<sup>93</sup>, en Mateo 14:6-11 y en Marcos 6:21-28. Los acontecimientos ocurren en los primeros años de Imperio Romano, en una provincia donde las leyes del Imperio eran aceptadas.

Al revisar en los textos bíblicos no se menciona que el nombre de la joven que bailó para el rey Herodes haya sido *Salomé* y mucho menos se especifica el tipo de danza que ejecutó o haya empleado algún tipo de velo como parte de su presentación.

Sin embargo, debido a las múltiples y dramáticas posibilidades de desarrollo, la historia ha sido recreada, *interpretada*, por muchos artistas en diferentes épocas y lugares del mundo occidental, en donde el contexto ha sido un factor importante que condicionó el sentido del mensaje.

Una de las primeras representaciones de libanquete de Herodes se encuentra en los evangelios de San Mateo encontrados en la región de Sinope, cerca del Mar Negro *"The manuscript is written in gold letters on purple vellum and dates from the sixth century... emerged in the Near East as Byzantine art"*<sup>94</sup>. En el manuscrito se muestra a una joven mujer

<sup>93</sup> s/autor, *La biblia latinoamericana*, España, Verbo Divino, XXIX Edición, 1993.

<sup>94</sup> "El manuscrito está escrito en letras doradas en un pergamino púrpura y data del siglo VI... surgido en el cercano Oriente como arte Bizantino" traducción propia en Nnette Rodney, "Salome", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, NYC, The Metropolitan Museum of Art, p. 193

recibiendo la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja, pero no existe referencia al gunga al tipo de danza que realizó ( Imagen 4 ). Ni las posturas de l cuerpo, ni el vestuario como elementos de l discurso proporcionan tal información.



Imagen 4:  
**Manuscrito Evangelio Sinope**  
 Papel vitela (Pergamino)  
 S. VI de nuestra era.  
 Fuente: Biblioteca Nacional de Francia

Tiempo de spués, dentro de l arte R omanesco de l siglo X I ha y un a representación de la danza de Salomé *"Fired by his theme, the artist has distorted natural forms in order to heighten the emotional content and feeling of the scene. This is particularly apparent in the dancing Salome"*<sup>95</sup>. A pesar de la capacidad expresiva de las imágenes, se puede

<sup>95</sup> *"Enardecido por este tema, el artista distorsionó las formas naturales para enaltecer el contenido emocional y los sentimientos de la escena. Esto es particularmente aparente en la danza de Salomé"* traducción propia en Nanette Rodney, *op. cit.*, p. 193

observar que el vestuario de la bailarina está constituido por una túnica holgada pero ceñida a la altura del vientre y muestra la cabeza cubierta, tampoco aparece algún velo y los movimientos del cuerpo, a pesar de ser muy expresivos, no reflejan el estilo de la danza oriental aunque podrían sugerirlo (Imagen 5).



Imagen 5:  
**Columna de Cristo**  
Columna de bronce estilo romanesco  
Obispo Bernward  
S. XI de nuestra era  
Fuente: Catedral de San Miguel en Hildesheim

La ausencia de descripción de la *danza de Salomé* en los discursos previos a los expuestos en esta investigación (pergamino y columna), permitió a artistas y espectadores “imaginar” o *interpretar* una danza con más de una posibilidad a partir de sus prejuicios y tradición. Éstos (prejuicios y tradición) entendidos, según expone Gadamer<sup>96</sup>, como elementos que ayudarán en un primer momento a la *comprensión* y, después, a la *interpretación* de acuerdo al contexto histórico.

Es importante señalar, que “... *to the medieval mind dance was the devil's business and the devil's daughter was Salome*”<sup>97</sup> resultado de la fuerte influencia que ejercía la religión dominante donde la mujer era poco menos que “soberana peste, puerta del infierno, amor del diablo, larva del demonio o flecha del diablo” colocándola como fuente del pecado<sup>98</sup> lo que limitó su rol social a la reproducción.

Juan Crisóstomo y Basilio de Seleucia en sus sermones<sup>99</sup> coinciden en que la danza ejercía, sobre el observador, una especie de encanto maligno por parte de la bailarina haciendo vulnerable a todo hombre que la presenciara, lo cual era “obra del demonio”.

<sup>96</sup> José Luis García, *El debate Gadamer-Habermas: Interpretar o transformar*, México, UAEM, 2006, p. 17

<sup>97</sup> “... *para la mentalidad medieval la danza era asunto del demonio y Salomé era su hija*” traducción propia en Wendy Bounaventura, *op. cit.*, p. 138

<sup>98</sup> Aurelio González, “De amor y matrimonio”, *En amor y cultura en la edad media*, México, UNAM, 1991. p. 30

<sup>99</sup> Fiona Macintosh, *The Ancient Dancer in the Modern World, Responses to Greek and Roman Dance*, EEUU, Oxford University Press, 2010, p. 133

Por lo anterior, es posible asegurar que la figura de Salomé recibió, en la Europa medieval, una *connotación* negativa "... *making [her] a symbol of the dark, destructive power of women*"<sup>100</sup>. En otras palabras, el significado del mensaje de la danza de Salomé contiene signos otorgados por la sociedad medieval europea y ofrece datos sobre esa realidad, entonces tanto la bailarina como su danza son, hasta este momento, una interpretación de ese período específico, en el cual la mujer y cualquier manifestación de ésta representaba una amenaza latente. Su danza fue la causa de la declaración de Juan Crisóstomo "*Where there is dance, there is the devil*"<sup>101</sup> por lo tanto el mensaje de la danza de Salomé adquirió un sentido negativo. Frente a esta situación la danza oriental casi cayó en el olvido hasta que a finales del siglo XVIII regresó más fuerte que nunca.

Con la traducción de "Las mil y una noches" al francés<sup>102</sup> y la primera expedición científica a Egipto, en el año 1798, se fomentó la creación de una imagen fantástica de Oriente, llena de erotismo, amor y poesía lo que dio lugar a un movimiento artístico denominado "Orientalismo".

Durante el siglo XIX proliferaron narraciones y pinturas de diversos artistas europeos que inspirados en sus viajes y en la riqueza que Oriente ofrecía, describieron en sus obras sus impresiones sobre tierras exóticas, con el tema recurrente de **la danza oriental**, las cuales respondían más a sus intenciones artísticas que a la precisión histórica.

<sup>100</sup> "... convirtiendo [la] en un símbolo de la oscuridad, el destructivo poder de las mujeres" traducción propia en Wendy Bounaventura, *op. cit.*, p. 140

<sup>101</sup> "*Donde hay danza, está el demonio*" traducción propia en Fiona Macintosh, *op. cit.*, p. 123

<sup>102</sup> La primera traducción de *Alf Layla wa Layla*, al francés, fue realizada por Jean Antoine Galland en siglo XVIII, alrededor de 1704-1715.

Edward W. Said<sup>103</sup> —en su obra *Orientalismo* —comenta que la imaginación europea alimentó esa idea del “Oriente exótico y sus mujeres misteriosas” que desde la Edad Media se había ido conformando, idea que aún hoy sigue vigente en la mente occidental.

Entre los pintores que contribuyeron a este movimiento orientalista se encuentra Georges Rochegrosse quien en su obra *Salomé bailando ante el rey Herodes* (Imagen 6) ejemplifica el exotismo que menciona Said, el cual cautivó al público de finales del siglo XIX. En su pintura “*The central attraction is the dancer herself. Wearing split trousers, a transparent overskirt, and a Cleopatra-like headdress and laden with bangles, she languidly sniffs a lotus bud as her expectant audience waits for her to continue what must surely be a danse du ventre*”<sup>104</sup>.

Por su parte, Gustave Moreau con su obra *La aparición* (Imagen 7) es una clara muestra de cómo el arte de la época respondía a intenciones artísticas más que a fines históricos “*The setting of extreme richness is drawn not from archaeological Studies but from the artist's imagination*”<sup>105</sup>. Su *Salomé* “... *is an alluring enchantress veiled in Orientalia*”<sup>106</sup>, lo que sugiere “una danza exótica de Oriente”.

<sup>103</sup> Edward Said, *Orientalismo*, México, Debolsillo, 2009, p. 98

<sup>104</sup> “*La atracción central es la bailarina misma. Portando pantalones abiertos, una sobrefalda transparente, un tocado estilo Cleopatra y pulseras con abalorios, lánguidamente huele el bulbo de un loto mientras su expectante audiencia espera que continúe lo que seguro es la danza del vientre*” traducción propia en Nanette Rodney, *op. cit.*, p. 199

<sup>105</sup> “*El escenario de extrema riqueza no es extraído de estudios arqueológicos sino de la imaginación del artista*” traducción propia en *Ibid.*, p. 200

<sup>106</sup> “... *es una seductora hechicera con velos en Orientalia*” traducción propia en Lydia Hilton, *op. cit.*



A pesar de que todos los elementos del contexto, en ambos discursos, apuntan hacia una lectura que remite, de forma inmediata, a la danza oriental, el lenguaje corporal de Salomé refleja una danza occidental. Al bailar sobre la punta de los pies es un signo que muestra, de manera clara, el lenguaje del *ballet occidental* y no un signo del lenguaje utilizado en la danza oriental donde la bailarina apoya toda la planta de los pies a fin de establecer una conexión con la tierra y la fertilidad (analizado en los capítulos I y III).



Imagen 6:  
**Salomé bailando ante el rey Herodes**  
Óleo sobre tela  
Georges Rochegrosse  
1887  
Fuente: Museo de Arte Joslyn (EEUU)



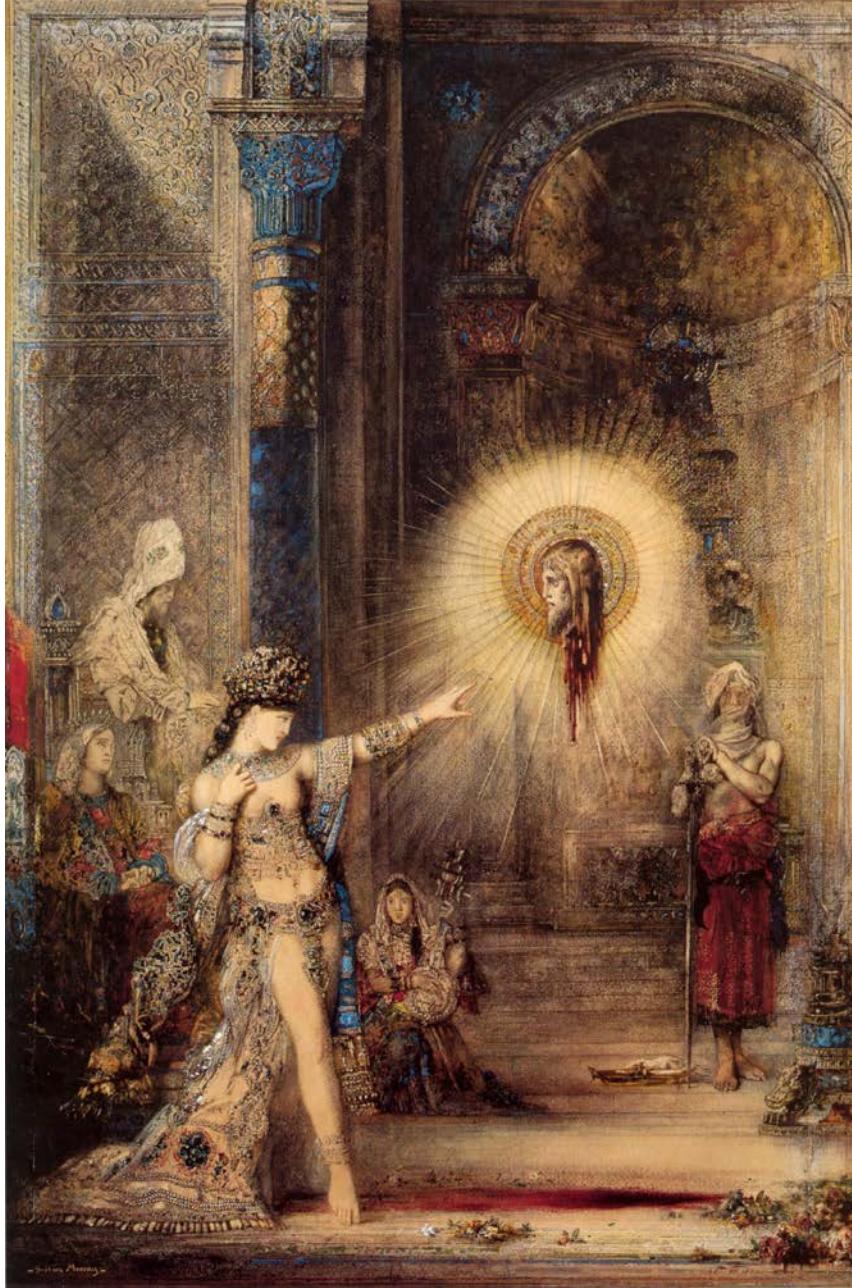


Imagen 7:  
**La aparición**  
Acuarela sobre papel  
Gustave Moreau  
1876  
Fuente: Museo de Orsay (Francia)

Otro factor importante que nutrió la imaginación de los occidentales hacia Oriente, y por supuesto hacia la danza oriental, fue la aparición de postales (*postcards*) las cuales tuvieron una amplia difusión en los siglos XVIII y XIX. En ellas se enfatizaban las formas femeninas del abdomen, la pelvis y la cadera de las bailarinas orientales (Imágenes 8, 9 y 10).



Imagen 8:  
La danza del vientre  
Postal  
Marcellin Flandrin  
1900

Fuente: Delcampe/Wikimedia commons



Imagen 9:  
Bailarina beduina  
Postal  
Anónimo  
1900

Fuente: Delcampe/Wikimedia commons



Imagen 10:  
Joven mujer kabyle  
Postal  
Hermanos Neurdein  
1910

Fuente: Delcamp/Wikimedia commons

Ahora bien, hablar de Salomé y el mensaje de su danza en la Europa de finales de l s iglo X IX y pr incipios de l X X, es ha blar de l as gr andes aportaciones artísticas, que no son sino *interpretaciones*, en los trabajos de Flaubert, Wilde y Strauss como emisores del mensaje. Estos artistas contribuyeron a perfilar, conservar y hacer de conocimiento popular la imagen de S alomé como e l e pítome de l a bailarina o riental y de su danza o riental d e lo s s iete v elos como e l m edio para tr asmitir u n mensaje de seducción, desnudismo y s exualidad r esultado de los elementos que intervinieron en su entorno para generar sus discursos, mismos que s erán a nalizados c on e l o bjetto de d esentrañar s u significado.

En 1877 Gustave Flaubert escribió *Herodias*. Como en las escrituras, su versión c uenta la tr ágica h istoria d e la m uerte d e J uan e l B autista durante el banquete de cumpleaños del rey Herodes, Herodias su esposa planea q ue su h ija S alomé cau tive, co n su d anza a Herodes, para obtener la cabeza del Bautista.

El c límax del r elato o curre m ientras se l leva a ca bo l a ce lebración ofrecida e n ho nor de H erodes, do nde F laubert de scribe de ma nera puntual la danza de la hija de Herodias siendo la *“Salomé’s dance, the crucial center of his story...”*<sup>107</sup> como se verá a continuación:

---

<sup>107</sup> *“La danza de Salomé, el centro crucial de su historia”* traducción propia en Andrea Deagon, *“The Image of the Eastern Dancer: Flaubert’s Salome”*, *Habibi Publications*, EEUU, Shareen El safy Publisher, 2002, p. 1

*“A través un velo azulado que le cubría el pecho y la cabeza, se distinguían los arcos de sus ojos, las calcedonias de sus orejas, y la blancura de su piel. Un paño de seda tornasolada, cubría los hombros, sujeto a la cintura un ceñidor de orfebrería. Sus bombachos negros decorados con mandrágoras, y de una manera indolente hacía sonar sus pequeñas pantuflas de plumas de colibrí.*

*En lo alto del estrado, se quitó el velo... Luego comenzó a bailar.*

*Sus pies uno delante del otro al ritmo de la flauta y de un par de crótalos. Sus brazos torneados llamaban a alguien que huía siempre...*

*Sus actitudes impregnadas de suspiros, y toda su persona tal languidez... Con los ojos medio cerrados, contoneaba la cintura, balanceaba su vientre con ondulaciones como oleaje, hacía vibrar su pecho, y su rostro permanecía inmóvil, y sus pies no se detenían...*

*Bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se inclinaba hacia todos los lados, como una flor a la que azota la tempestad. Los brillantes de sus orejas resaltaban, el paño de su espalda reflejaba la luz tornasolada, de sus brazos, sus pies y su ropa*

*brotaban chispas invisibles que llenaban de pasión a los hombres.*

*Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se encorvó tanto que su mentón rozó el piso; y los nómadas habituados a la abstinencia, los soldados romanos expertos en orgías, los republicanos avaros, los viejos sacerdotes amargados por las disputas, todos, dilatando las aletas de la nariz, palpitaban de deseo.*

*Boca abajo apoyada en las manos y con los pies en el aire, y así recorrió el estrado como un gran escarabajo. De pronto se detuvo. Su nuca y sus vértebras formaban ángulo recto. Los forros de colores que le envolvían las piernas le pasaban sobre el hombro como arcos iris y llegaban hasta su rostro, a un codo del suelo. Tenía los labios pintados, las cejas muy negras, los ojos casi terribles, y las gotitas de su frente parecían rocío sobre mármol blanco...<sup>108</sup>*

El estilo narrativo de Flaubert recrea el mundo oriental, para Said *“los escritos de Flaubert... están impregnados de Oriente,”*<sup>109</sup> sus experiencias en Oriente<sup>110</sup> aportaron una fuerte carga de autenticidad a su trabajo. Con el recurso de un narrador omnisciente hace la descripción del vestuario, que incluye un velo azulado (como elemento del discurso) el

<sup>108</sup> Traducción libre a cargo de la autora, del francés en Gustave Flaubert, *Trois contes*. s/lugar de edición, Project Gutenberg EBook, 2007, pp. 92-94

<sup>109</sup> Edward Said, *op. cit.*, p. 248

<sup>110</sup> Flaubert viajó por Egipto, Turquía y Grecia entre 1849-50



cual es retirado por la joven antes de comenzar a bailar; después se enfoca en la danza, en el lenguaje a través de los movimientos.

Se puede observar que la descripción de la *danza de Salomé* es muy gráfica y rica en detalles "... he describes the dance in vibrant images"<sup>111</sup>, por medio de acciones y descripciones el lector es capaz de recrear la danza. De acuerdo con Ruth Webb "*Flaubert describes the movements...in terms typical of the oriental dance*"<sup>112</sup> ya que hace referencia a algunos movimientos característicos de la danza oriental como lo son el movimiento del vientre y vibración del pecho.

Flaubert fue reconocido por haber sido un investigador de tallado "*un hombre que registra escrupulosamente todo, los sucesos, las personas y los paisajes... en lo que describe destaca lo que le llama la atención... Sus gustos se inclinan hacia lo perverso... incluso de una obscenidad grotesca, y de un agudo refinamiento intelectual*"<sup>113</sup>, lo que lo convirtió en una importante fuente de ideas sobre la danza oriental.

A pesar de haber tenido la oportunidad de presenciar la danza que practicaban las mujeres en Oriente<sup>114</sup>, la cual le proporcionó los elementos para plasmarla en su obra, como la mayoría de los artistas de la época y respondiendo a sus intereses artísticos, Flaubert sólo enfatizó y destacó la sensualidad y la sensualidad de los movimientos de las bailarinas que no existían en las danzas europeas de bido a la fuerte

<sup>111</sup> "... él describe la danza en imágenes vibrantes" traducción propia en Andrea Deagon, *op. cit.*, pp. 10

<sup>112</sup> "*Flaubert describe la danza en términos típicos de danza oriental*" en Fiona Macintosh, *op. cit.*, p. 126

<sup>113</sup> Edward Said, *op. cit.*, p. 252

<sup>114</sup> Durante su estancia en Egipto tuvo la oportunidad de observar la danza de una célebre bailarina y cortesana llamada Kuchuk Hanem.

censura que aún prevalecía después de la Edad Media así como a la moral que imperaba en aquel tiempo.

Como emisor del mensaje, Flaubert tenía el control total sobre éste, puso especial atención en el código de la danza, es decir, en los movimientos de la bailarina; como emisor contaba con la facultad para seleccionar la información que tenía a su disposición (como se mencionó antes, él vio la danza oriental en su contexto original durante sus viajes, pero sólo se enfocó en los elementos que eran necesarios para su discurso) y así poder expresar sus intenciones artísticas, ya que como escritor su tarea era influir (con su mensaje) sobre la conducta de sus lectores en la Europa colonial.

Al exponer la danza oriental fuera de su contexto original adquirió un significado diferente al que tenía en Oriente. En aquel tiempo, en Egipto existían dos tipos de bailarinas: las *ghawâzî* que bailaban al aire libre con un grupo de músicos para audiencias de clase social baja; y las *awalim*, mujeres educadas en las artes que contaban con cierto respeto pues además de bailar cantaban, tocaban instrumentos y recitaban poesía. Pero fueron las *ghawâzî*<sup>115</sup> las responsables de capturar el interés de los orientalistas.

Su danza se basaba en la improvisación y se caracterizaba por movimientos rápidos de cadera así como por movimientos sinuosos, a menudo tocaban los crócalos al ritmo de la música<sup>116</sup>. Rosina-Fawzia Al-Rawi en su libro *Grandmother's Secrets: The Ancient Ritual and Healing*

<sup>115</sup> Se puede traducir como "conquistadoras o invasoras del corazón"

<sup>116</sup> Lila Z ellet E lías, *El origen del pueblo gitano*, material proporcionado en clase, México, Al Mosharabía estudio de danza, 2004.

*Power of Belly Dancing* afirma que la característica principal de esta danza era un intenso y rítmico movimiento de la cintura y la cadera, ambos integrados en una secuencia donde se conservaba la esencia estética y sobre todo "espiritual"<sup>117</sup> de las antiguas danzas de fertilidad.

Como se puede observar, la descripción de la danza de Salomé presentada por Flaubert coincide con la de las bailarinas orientales salvo que la danza de éstas aún conservaba su conexión con la tierra y la fertilidad (como se explicó en los capítulos anteriores) pero al ser interpretada por una mentalidad masculina o occidental sólo fueron destacados los elementos sexuales y exóticos de los movimientos, respondiendo a intereses artísticos. Por lo que el mensaje dio un giro al ser trasladado de Oriente a Occidente. Flaubert desempeña un doble rol dentro del proceso de comunicación, es emisora y al mismo tiempo intermediario de su mensaje y a que transmitió en su mensaje una información previamente interpretada (por él).

Con la descripción del estuario ocurrió lo mismo que con la danza, Flaubert sólo tomó los elementos que sirvieron a su discurso. En Oriente, las bailarinas e gipcias solían usar una especie de blusa confeccionada en muselina o gasa blanca " ... *transparente comme la gaze voilé à peine leurs seins*"<sup>118</sup>. En ocasiones, ataban un nudo al frente de la blusa para descubrir su vientre. Uno o más lienzos rodeaban la cadera lo que enfatizaba el movimiento pélvico de la danza trayendo las miradas hacia esa parte del cuerpo (Imagen 11).

<sup>117</sup> Las comillas son de la autora.

<sup>118</sup> "... *transparente como una gasa apenas cubriendo el pecho*" traducción propia en Djamilia Henni-Chebra, Christian Poché *op. cit.*, p. 51





Imagen 11:  
**Ghawazi**  
Litografía  
Prisse d'Avennes  
1848  
Fuente: Museo Victoria y Alberto (Inglaterra)

El ensaje de Flaubert como artista fue exponer la asociación de Oriente con el sexo<sup>119</sup> y estaba dirigido a un receptor europeo masculino que carecía de información previa sobre la danza oriental. Cabe señalar que la mayoría de los orientalistas eran hombres y los temas de sus obras eran abordados desde un punto de vista masculino.

<sup>119</sup> Edward Said, *op. cit.*, p. 256

Para Flaubert *“la perspectiva oriental... significaba espectáculo apasionante”*<sup>120</sup> mismo que se ve consolidado y percibido en la descripción de la danza de Salomé, repleta de imágenes, en donde coloca a la mujer oriental como excusa y oportunidad para sus ensueños<sup>121</sup>, como ya se ha mencionado antes, a la anteponer sus intereses artísticos de escritor *“él debe llevar [Oriente] hasta sus lectores y está su lenguaje, que se encargará de realizar el engaño”*<sup>122</sup>.

Engaño o interpretación que funcionó a la perfección y a que para los lectores ordinarios, sin un antecedente “real” de Oriente más que las visiones evocativas de esta tierra lejana, la descripción de la danza de Salomé en *Herodias*, primero los asombró y después los fascinó, pues nunca antes los ojos europeos habían presenciado tales movimientos del vientre y la cadera; y al final la danza de Salomé fue aceptada como la verdadera danza oriental, como diría Said: *“lo que [era] evidentemente extraño y lejano [adquirió]... la categoría de algo más familiar”*<sup>123</sup>.

Sin embargo, al examinar la estructura de la danza escrita en su discurso narrativo, Flaubert propone una apropiación occidental de la danza oriental. Andrea Deagon explica —en su trabajo *The Image of the Eastern Dancer: Flaubert’s Salome*— *“... it is clear that in almost every way it is the creation of a Western dance aesthetic, and that it reflects*

<sup>120</sup> Edward Said, *op. cit.*, p. 253

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 256

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 253

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 92

*staging, choreography, and ideas about the dance that are entrenched in Western theatrical tradition, specifically the Romantic ballet*<sup>124</sup>.

De acuerdo con Gadamer al decir que *“la representación artística no es mera copia o imitación de la realidad”*<sup>125</sup>, Flaubert recreó una danza oriental con una estructura propia de los escenarios europeos, su representación artística de la danza oriental no es una imitación de la danza en Oriente, sino una interpretación occidentalizada de la danza oriental que fue un éxito porque representaba de manera simbólica la situación que vivía Europa frente a sus colonias en Oriente, es decir, una recreación y apropiación de Oriente conforme a los intereses del conquistador, así la imagen de Salomé y su danza adquirieron el significado de una fantasía romántica de subordinación de la mujer expuesta a múltiples miradas (sobre todo masculina) como también lo era la colonización en Oriente.

Flaubert como artista y no como científico (historiador) expone una representación de la realidad apoyado en la ciencia (Antropología, Historia, Geografía) para escribir “ficción”, por lo que su *interpretación* de esa realidad está basada en sus intereses artísticos y estéticos más no históricos, su tratamiento del mensaje responde a éstos. De esta manera *“Salomé provided a compelling image of Eastern dance for Westerners”*<sup>126</sup> y brindó una referencia más cercana lo que permitió —

<sup>124</sup> *“... es claro que en cualquier sentido es una creación de danza con estética occidental, y eso se refleja en la parte escénica, coreografía, e ideas sobre la danza que están arraigadas en la tradición teatral occidental, específicamente el ballet romántico”* traducción propia en Andrea Deagon, *op. cit.*, pp. 4

<sup>125</sup> Luis Mariano De la Maza, *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*, [en línea], Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 131, Dirección URL: <http://www.scielo.cl/pdf/tv/v46n1-2/art06.pdf>, [consulta: noviembre 2013]

<sup>126</sup> *“Salomé proveyó una imagen persuasiva de la danza oriental para los occidentales”* traducción propia en Andrea Deagon, *op. cit.*, p. 2

según Ricoeur<sup>127</sup> — una apropiación que puso al receptor en el mismo sentido que el discurso.

Hasta aquí se ha analizado: *explicado, comprendido e interpretado el mensaje de la danza oriental de Salomé* en un contexto occidental y en diferentes momentos históricos (Edad Media y finales de siglo XIX), pero aún no han aparecido y mucho menos desaparecido los *Siete Velos*.

En 1896 el escritor británico Oscar Wilde presentó en Francia su puesta en escena *Salome*, la cual fue prohibida en Inglaterra porque no estaba permitido que personajes bíblicos aparecieran en escena.

Uno de los momentos claves de la historia es descrito en una simple línea en la que Wilde evocó por primera vez la *danza de los siete velos*, desconocida hasta ese entonces:

*Salomé: Baila la danza de los siete velos*<sup>128</sup>.

A diferencia de la vasta descripción propuesta en el discurso de Flaubert, Wilde no especificó el tipo de danza que debía ejecutar la actriz/bailarina ni mucho menos cómo se realizaría ésta. No existe alusión alguna a la danza oriental ni tampoco se precisa que los velos tendrían que ser removidos. Wilde dejó ese trabajo para la imaginación, *interpretación*, del director de escena y a que *“... in the absence of any detailed directions from the author himself it is difficult to know what Wilde saw*

<sup>127</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 141

<sup>128</sup> Oscar Wilde, *Obras completas*, México, Aguilar, 1991, p. 769

*as the dance's character... but several possibilities suggest themselves*"<sup>129</sup>.

Wilde al presentar su mensaje dispuso la estructura de su contenido de tal manera que omitió una parte: la descripción de *la danza de los siete velos de Salomé*, y así dejó que sus receptores, el primero de ellos el director de escena, lo completaran o interpretaran de acuerdo a los criterios históricos de su cultura e específica, siendo la más popular de estas posibilidades: *"... as a sexual tease, focusing on the removal of the veils"*<sup>130</sup>.

Antes de Wilde *"... the notion that Salome had a specific dance called the Dance of the Seven Veils simply did not exist. Neither Mathew's nor Mark's passages name either the girl or her dance"*<sup>131</sup> por lo que al contar con "ese" nombre para la danza, ésta fue asociada, de manera casi inmediata, al movimiento orientalista.

Wendy Bounaventura asegura que Wilde al ser un hombre culto de finales del siglo XIX, conocía sobre Historia antigua y acerca del mito de Inanna (analizado en el capítulo anterior) el cual pudo haber servido como inspiración para nombrar la danza de Salomé<sup>132</sup>.

<sup>129</sup> *"... en ausencia de instrucciones detallada del mismo autor es difícil saber lo que Wilde vio como la danza del personaje... pero varias posibilidades se sugirieron a sí mismas"* traducción propia en Fiona Macintosh, *op. cit.*, p. 139

<sup>130</sup> *"... como una insinuación sexual, enfocándose en el despojo los velos"* traducción propia en Andrea Deagon, *op. cit.*, p. 5

<sup>131</sup> *"... la noción de que Salomé tuviera una danza específica llamada Danza de los Siete Velos simplemente no existía. Ni Mateo ni Marcos en sus pasajes mencionan ni a la mujer o a su danza"* traducción propia en Virginia Keft-Kennedy, *Representing the Belly-Dancing Body: Feminism, Orientalism, and the Grotesque*, Australia, Thesis for PhD at University of Wollongong, 2005. p. 119

<sup>132</sup> Wendy Bounaventura, *op. cit.*, pp. 138-140

Otra de las interpretaciones de *la danza de los siete velos* estuvo a cargo del pintor e ilustrador inglés Aubrey Beardsley quien realizó una serie de dibujos para la primera edición en inglés de la obra de Wilde. Su Salomé fue “... a dramatic, attenuated vamp”<sup>133</sup> (Imagen 12 y 13).



Imagen 12:  
**Recompensa de la bailarina**  
Ilustración  
Aubrey Beardsley  
1906  
Fuente: Biblioteca Británica (Inglaterra)



Imagen 13:  
**Danza del vientre**  
Ilustración  
Aubrey Beardsley  
1906  
Fuente: Biblioteca Británica (Inglaterra)

<sup>133</sup> “... una dramática, sutil vampiresa” traducción propia en Lydia Hilton, *op. cit.*, p. 4

La danza de Salomé pronto formó parte de la cultura popular de finales del siglo XIX, la *"Dance of the Seven Veils came to take on a range of complex meanings incorporating gendered embodiment, striptease, and Orientalist notions about Islamic veiling"*<sup>134</sup>. En otras palabras, los elementos presentes en el lenguaje de la danza oriental, movimientos y vestuario, adquirieron en Occidente diferentes significados, asociados al desnudismo. Desde entonces *la danza de los siete velos*, y por consiguiente la danza oriental, ha sido considerada un espectáculo erótico de mujeres orientales en vueltas en velos *"... the Dance of the Seven Veils was generally thought of as a harem-girl striptease"*<sup>135</sup>.

Situación que los orientalistas explotaron en sus obras donde el velo representaba *"... the perfect metaphor for the unknown, and used it to symbolize the hidden, tantalizing nature of Middle Eastern women"*<sup>136</sup>. Así *los siete velos*, como un nuevo elemento del lenguaje, otorgaron a la danza una connotación de mística y seductora *"... the two sides of the Orient: the exotic, which is sensual and erotic, and the mystic, which is transcendent and eternal"*<sup>137</sup> dos conceptos que la han acompañado desde que se popularizó en Occidente.

<sup>134</sup> *"... la danza de los siete velos vino a tomar un rango de complejos significados incorporando personificación de género, desnudismo, y una noción orientalista sobre el velo islámico"* traducción propia en Keft- Virginia Kennedy, *op. cit.*, p. 120

<sup>135</sup> *"... la danza de los siete velos fue generalmente pensada como desnudismo de mujeres del harem"* traducción propia en Andrea Deagon, *op. cit.*, p. 2

<sup>136</sup> *"... la metáfora perfecta para lo desconocido, y solía simbolizar lo prohibido, la naturaleza seductora de las mujeres de Medio Oriente"* traducción propia en Wendy Buonaventura, *op. cit.*, p. 83

<sup>137</sup> *"... los dos lados de Oriente: lo exótico, que es sensual y erótico, y el místico, que es trascendente y etéreo"* traducción propia en Andrea Deagon, *op. cit.*, p. 17

Al relacionar Oriente con un espectáculo sensual y erótico, cuyo significado se refiere al escape de la vida occidental, fue lógico concebir una interpretación en la cual la danza oriental fuera considerada como algo sucio y pecaminoso que sólo destacaba *“los espasmos musculares en los movimientos del vientre que realizaban las bailarinas”* como escribió el periodista Georges William Curtis<sup>138</sup>.

Es importante señalar que en la Europa de finales del siglo XIX y principios del XX, la sexualidad estaba institucionalizada e implicaba obligaciones legales, morales, políticas y económicas por lo que *“Oriente era un lugar donde se podía buscar una experiencia sexual que resultaba inaccesible en Europa”*<sup>139</sup>.

*“... the idea of the Orient allow Europeans to place themselves outside the moral and economic constraints of their daily lives and explore ideas of unbridled sexuality”*<sup>140</sup> así el mensaje de la danza de los siete velos de Wilde fue, antes que nada, una transgresión a la moral de la sociedad victoriana, el cual tenía como receptor intencional al público masculino, aunque en esta ocasión el mensaje no sólo fue recibido por la audiencia masculina.

Si bien Oscar Wilde no fue el primero pero fue quien popularizó la historia de Salomé además de nombrar su danza y ser quien colocó a Salomé sobre un escenario donde, por primera vez, una mujer de carne

<sup>138</sup> El trabajo de Curtis es conocido como *Niles Notes of a Howadji*, publicado en Nueva York en 1870.

<sup>139</sup> Edward Said, *op. cit.*, p. 259

<sup>140</sup> *“... la idea de Oriente permitió a los europeos moverse fuera de la moral y las limitaciones económicas de sus vidas diarias y explorar ideas de sexualidad descontrolada”* traducción propia en Fiona Macintosh, *op. cit.*, p. 136



y hueso la personificó, hecho que provocó un gran cambio: de ser una fantasía masculina se convirtió en una femenina<sup>141</sup>. El mensaje de la danza de los siete velos dirigido a una audiencia masculina encontró una nueva significación para la audiencia femenina como respuesta a las exigencias puritanas de la época.

Existía la creencia popular de que las mujeres no eran capaces de controlar sus deseos sexuales, por lo que el ideal femenino victoriano era aquella mujer capaz de sublimar esos deseos y sentimientos. Por esta razón, las mujeres como receptores no intencionales hicieron una nueva lectura, otra *interpretación* del mensaje de la danza oriental de los siete velos de Salomé "... *in the late nineteenth and early twentieth centuries, scores of middle-class Western women removed their corsets and their shoes, and publicly performed the seemingly foreign and disorderly movements of Middle Eastern dance*"<sup>142</sup>. Ante esta situación, el mensaje de Salomé y su danza sufrió una metamorfosis, las mujeres dieron otro significado a la danza, desde entonces Salomé condensaría una serie de nuevos significados, sería vista como el símbolo de una mujer distinta, de una figura poderosa: la *femme fatal* de la *Belle Époque*<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> Toni Bentley, *Sisters of Salome*, NYC, New York Times Notable Book, 2002. p. 26

<sup>142</sup> "... a finales del siglo XIX y principios del XX, muchas mujeres occidentales de clase media se quitaron el corset y los zapatos, y en público bailaron los aparentemente extranjeros y desordenados movimientos de la danza de Medio Oriente" traducción propia en Virginia Keft-Kennedy, *op. cit.*, p. 102

<sup>143</sup> "la mujer fatal de la Bella Époque", traducción propia.

Salomé, y su danza, "... was represented in a vast array of cultural media such as art, literature, dance, theatre, fashion, and advertising"<sup>144</sup> y por supuesto: la ópera que contribuyó de manera muy significativa en la construcción del concepto, y significado, que aún hoy se conserva dentro de la cultura popular del mensaje la danza oriental.

Richard Strauss se inspiró en la obra de Wilde para su ópera<sup>145</sup>. La premier de *Salome* se llevó a cabo el 9 de diciembre de 1905 en Dresden, para ese entonces el tema ya era bastante popular en Europa, incluso en Estados Unidos, por lo que el nombre de la ópera por sí mismo evocaba danza oriental y velos. Alcanzó un gran éxito "... the ecstatic audience applauded long enough for thirty-eight curtain calls"<sup>146</sup>.

En escena, la danza fue ejecutada por la soprano Marie Wittich que portaba siete velos como parte de su vestuario, los cuales retiraba uno a uno mientras bailaba para Herodes y así conseguir la cabeza de Juan el Bautista "... she is veiled ... and countless golden accessories that glitter in the lights of flaming torches. As the dance begins, these black slaves ecstatically play jungle drums and simple lyres"<sup>147</sup> (Imagen 14).

<sup>144</sup> "... fue representada en un vasto despliegue de medios culturales como arte, literatura, danza, teatro, moda y publicidad" traducción propia en *Ibid.*, p.117

<sup>145</sup> Strauss asistió a la presentación de la puesta en escena en Berlín en 1903.

<sup>146</sup> "... la audiencia extasiada aplaudió durante treinta y ocho subidas del telón de gracias" traducción propia en Brechtje Bergstra, *Four Visions of Salome: Portrayal of a Femme Fatale in Contemporary Opera Stagings*, Tesis para obtener el grado de licenciatura en música, Alemania, 2014, p. 7

<sup>147</sup> "... ella estaba cubierta por velos...incontables accesorios dorados que resplandecían con la luz de las antorchas. Cuando la danza comenzó, esclavos negros tocaron extasiados los tambores y liras simples" traducción propia en Hedda Høgåsen-Hallesby, *Salome Ever and Never the Same*, Thesis for the degree of PhD on Musicology, University of Oslo, 2013, p. 164



Imagen 14:

**Salomé**

Ópera premier  
Richard Strauss  
1905 Dresden

Fuente: Great Singer of the Past (Collection G&K)

Lydia Hilton—en su estudio titulado *An Erotic Seven-Veil Dance and a Gory Head on a Platter: The Sublime Aesthetics in the Myth of Salome* — asegura que *“The very idea of beautifully colored veils overlaying a young body, ... twirling in whirls of color as the veils fall away, one at time, floating rhythmically to the floor is nothing less than a visual spectacle”*<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> *“La simple idea de hermosos velos de colores rodeando un cuerpo joven,... girando en remolinos de color que caen, uno a uno, flotando rítmicamente hacia el suelo es nada menos que un espectáculo visual”* traducción propia en Lydia Hilton, *op.cit.*, p.5

La forma en que el discurso de Strauss afectó al público receptor fue al mostrar, dentro de ese espectáculo visual, imágenes provocativas de un cuerpo femenino bañándose en un mar de seda y de un cuerpo sobrecargado de estuarios del estilo victoriano pues su Salomé estaba ataviada con velos (elemento de la danza oriental) y con una menor cantidad de tela que mostraba y accentuaba las líneas de su cuerpo femenino (Imagen 15).



Imagen 15:  
**Marie Wittich como Salomé**  
Ópera premier  
Richard Strauss  
1905 Dresden  
Fuente: Great Singer of the Past (Collection G&K)

Sin embargo, en escena la danza no pudo haber sido una danza oriental propiamente dicha, porque *la danza de los siete velos* fue bailada por una "cantante de ópera", la cual es muy probable que no estuviera entrenada para realizar una presentación de danza y mucho menos de una danza ajena a su cultura occidental. Al igual que Flaubert, Strauss propuso una occidentalización de la danza oriental y a que como dijo Said *"el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente"*<sup>149</sup>.

Así la estructura de los elementos de la danza oriental, de la cual Strauss se valió para expresar el propósito de su mensaje, afectó a los receptores en gran medida. La presentación fue todo un escándalo *"fue tal la indignación que la coreografía se prohibiría..."*<sup>150</sup>, la respuesta de la audiencia colocó la danza de Salomé bajo la categoría de pornografía *"... depicting nude or nearly-nude Middle Eastern women were the pornography of their time"*<sup>151</sup>.

Al presentar la información del discurso de manera convincente, Strauss exigió al receptor un mínimo de esfuerzo para interpretar el contenido de su mensaje (la ópera es un discurso muy visual) por lo que la audiencia aceptó como real a aquello que vio sobre el escenario, en palabras de Habermas *"real es todo aquello que puede ser representado en enunciados verdaderos, a pesar de que los hechos son interpretados en un lenguaje que es siempre nuestro lenguaje"*<sup>152</sup>.

<sup>149</sup> Edward Said, *op. cit.*, p. 21

<sup>150</sup> Devorah Korek, *Danza del vientre*, Barcelona, Océano Ámbar, 2005, p. 20

<sup>151</sup> *"... presentar desnudas o semi-desnudas mujeres de Medio Oriente era la pornografía de ese tiempo"* traducción propia en Julie Anne Elliot aka Shira, *op.cit.*

<sup>152</sup> Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 26

Al reparar su discurso para la ópera, Strauss se leccionó para el contenido de su mensaje la historia de Salomé que Wilde había presentado. Escogió, como emisor tenía la capacidad de determinar el tratamiento que habría de darle a su mensaje, ciertos elementos del código de la danza oriental como los movimientos y los velos (elementos reales y convincentes) para estructurar la información en la forma en la cual consideró que la audiencia receptora debía recibirla, claro está que de acuerdo con sus intereses artísticos.

Según Gadamer *“cualquier interpretación debe tomar en cuenta la situación”*<sup>153</sup> por lo que para los receptores todavía apegados a las costumbres de la época victoriana el mensaje fue recibido e interpretado como una visión negativa de la mujer. Independiente, creativa e inteligente no eran aún cualidades propias de una mujer; mientras que para los receptores de la naciente era moderna (siglo XX) adquirió el significado de la nueva mujer libre, poderosa, peligrosa, inteligente y en completo control de su sexualidad que utilizaba la danza como medio de persuasión y cautivación.

Por lo anterior, el tratamiento del mensaje de la danza oriental que propuso Strauss reforzó el significado, que primero Flaubert y después Wilde aportaron con sus obras, el cual remitía a un acto erótico con fines sexuales.

---

<sup>153</sup> Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 92

A lo largo de este capítulo se han *explicado, comprendido e interpretado* tres discursos en donde el emisor es un hombre *occidental* que como parte de la estructura de su mensaje empleó la imagen de una mujer *oriental* y el lenguaje de su danza como el medio para transmitir tal mensaje, mismo que se encuentra previamente interpretado por el mismo emisor. Es decir, la bailarina oriental no es el emisor original del mensaje, ella es un elemento del mensaje y como parte del contenido de éste responde a los intereses del emisor masculino, para Kant el mensaje transmitido sería una "reconstrucción de una construcción" pero en contextos diferentes.

El emisor (Flaubert, Wilde y Strauss) se encuentra en un contexto socio cultural específico que influye en su comunicación frente a su receptor constituido por una audiencia, en su mayoría, masculina y occidental. Una buena parte de los elementos del contenido de su mensaje pertenecen a un contexto oriental (la bailarina, la danza y el vestuario). El contenido del mensaje ha sido trasladado de su espacio geográfico original para ser presentado en otro contexto, uno occidental, lo cual condicionó el sentido y otorgó un significado diferente al que tenía en su lugar de construcción.

Estos elementos del mensaje contienen componentes significativos que surgieron en ese contexto específico de Oriente, que de ben ser reconocidos como elementos que pertenecen a ese tiempo y a esa historia. Por lo tanto, al ser trasladados a otro sistema de valores en Europa (Occidente) su significado se ve afectado al momento de ser recibido por un receptor que desconoce los elementos históricos contenidos en el mensaje original. Esta situación trajo como

consecuencia que *la interpretación del mensaje de la danza oriental* se llevara a cabo de acuerdo con lo que el receptor occidental conocía y había vivido, es decir, según su propia experiencia en su contexto. Ahora bien, se podría decir que el contexto socio-cultural del receptor limitó la comprensión del discurso fuera de su lugar de creación debido a la falta de información contenida en el mensaje original en el contexto de origen.

Los signos y los símbolos utilizados en el discurso de la danza oriental presentada por Flaubert, Wilde y Strauss no son leídos de la misma forma en contextos diferentes, apelan a significados diferentes tanto en uno como en otro contexto. La danza oriental en Oriente remite a los antiguos cultos de fertilidad y a la comunicación con la divinidad mientras que en Occidente el significado se redujo a lo erótico con fines sexuales, mismo que, lamentablemente, aún se conserva.

De esta manera, la danza oriental al ser sustraída de su contexto de creación (en Oriente) dejó de ser un mensaje dirigido a los dioses para convertirse en espectáculo de cabaret en Occidente.

*La danza de los siete velos* se popularizó en varias esferas de la cultura, Shira atribuye esta popularidad al ingenio de Strauss pues su ópera *Salomé* fue presentada en diferentes escenarios europeos y de Estados Unidos. A principios del siglo XX, tanto la ópera como el teatro eran espectáculos sólo para cierto sector de la población, no eran accesibles para todo tipo de público lo cual también terminaba, de alguna manera, el nivel cultural de los asistentes a las presentaciones.



Los medios de comunicación de la época: periódico y fotografía, accesibles a casi toda la población, también alimentaron la curiosidad de aquellas personas que no tenía acceso ni a la ópera o al teatro. Pero a fin de que los sectores menos agraciados de la sociedad pudieran presenciar tan famosa danza, ésta fue trasladada a escenarios más populares "... from opera Salome moved into vaudeville"<sup>154</sup> y así "... every vaudeville house, every music hall and variety theatre, in the provinces as well as the great cities, had a Salome performer"<sup>155</sup>.

Este fenómeno dio lugar a la aparición de varias bailarinas al estilo de Salomé<sup>156</sup> mostrando su propia interpretación de la *danza de los siete velos* lo que ocasionó un gran auge en el mercado europeo "... the Salome craze acquired a nickname: it was called Salomania"<sup>157</sup> incluso esta moda llegó a México<sup>158</sup> (Imagen 16).

<sup>154</sup> "... de la ópera Salomé se movió hacia el vaudeville" en Wendy Bounaventura, *op. cit.*, p. 142

<sup>155</sup> "... cada vaudeville, cada music hall y variedad de teatro, en las provincias así como en las grandes ciudades, tenía una Salomé" traducción propia en Richard Bizot, *Salome in Modern Dance*, [en línea], p. 33, Israel, Israel Dance Annual, 1980, Dirección URL: <http://www.israeldance-diaries.co.il/eng/issue/180/>, [consulta: septiembre 2014]

<sup>156</sup> Incluso escuelas que enseñaban a las mujeres la danza de Salomé.

<sup>157</sup> "... la moda de Salomé adquirió un nombre: se llamaba Salomania" traducción propia en *Ibid.*, p. 33

<sup>158</sup> A principios del s. XX la bailarina rusa-norteamericana Lydia de Rostow provocó gran revuelo por su baile sensual con un vestuario que los críticos calificaron de inmoral, en ese tiempo la danza más interpretada era la de Salomé, en Gloria Briseño, *op. cit.*, p. 349



Imagen 16:  
**Lydia de Rostow**  
Fotografía  
1908

Fuente: Archivo General de la Nación (México)

Entre las más destacadas representaciones de Salomé y su danza se encuentra Maud Allan con su puesta en escena *Vision of Salome* en el estilo inglés de variedades "*Her dance... was controversial*"<sup>159</sup> (Imagen 17).



Imagen 17:  
**Maud Allan como Salomé**  
Visiones de Salomé  
Léopold-Émile Reutlinger  
Ca. de 1905  
Fuente: Wikimedia commons

<sup>159</sup> "*Su danza... era controversial*" traducción propia en Richard Bizot, *op. cit.*, p. 33

Tiempo de spués y *"Last in a long line of Salomes came Mata Hari"*<sup>160</sup>  
(Imagen 18).



Imagen 18:  
**Mata Hari**  
Salomé  
Autor desconocido  
1905  
Fuente: Museo Guimet (Francia)

No cabe duda que la figura de Salomé ha influido de manera profunda en la percepción de la danza oriental y que *"... stage productions of Wilde's play and Strauss' opera made their own contributions to the*

---

<sup>160</sup> *"Al último en una larga lista de Salomés llegó Mata Hari"* traducción propia en Wendy Bounaventura, *op. cit.*, p. 143

*awareness of the dance of seven veils*"<sup>161</sup> pero sin duda han sido las películas las que más han contribuido en la interpretación del mensaje de la danza oriental.

Una de las imágenes más asociadas a la danza oriental, gracias al cine, es la de Rita Hayworth y su danza de los siete velos (Imagen 19).



Imagen 19:  
Rita Hayworth como Salomé  
Carteles promocionales  
1953  
Fuente: Columbia Pictures

<sup>161</sup> "... las producciones escénicas de la obra de Wilde y la ópera de Strauss hicieron sus propias contribuciones al conocimiento de la danza de los siete velos" traducción propia en Julie Anne Elliot aka Shira *op. cit.*

De esta manera concluye esta investigación, dejando en el tintero varias interrogantes acerca de esta fascinante danza que tiene mucha tela, o velos, de donde cortar.

Para terminar, sólo lo habría que destacar que como receptores de cualquier mensaje *“estamos siempre en una situación histórica, concreta y lingüística desde la cual interpretamos”*<sup>162</sup>, es decir, el entorno siempre será un factor determinante para la interpretación del mensaje ya que actúa directamente sobre el receptor.

---

<sup>162</sup> José Luis García, *op. cit.*, p. 13

## Conclusiones

Con este trabajo se intentó dar a conocer cómo el significado del mensaje de la danza oriental se transformó y se revistió con un nuevo significado. En esta resignificación los signos contenidos en su discurso adquirieron otro significado resultado de su interpretación: de ser un mensaje dirigido a los dioses a convertirse en un espectáculo de cabaret, de transmitir un sentido religioso incluso espiritual asociado con la fertilidad y preservación de la vida a uno con un alto contenido de sexualidad.

Sustentado en la hermenéutica aplicada como metodología y apoyado por la semiótica, se expuso el discurso generado por la danza oriental, como medio de comunicación, en dos contextos específicos: Oriente y Occidente. En los capítulos III y IV, se analizó tanto el tratamiento y contenido del mensaje como la relación entre el emisor y el receptor en ambos momentos histórico-culturales.

El procedimiento llevado a cabo durante esta investigación consistió en exponer las obras seleccionadas: en Oriente, el mito *El descenso de Inanna al inframundo*; y en Occidente, obras plásticas medievales y trabajos de artistas inscritos en la corriente orientalista de finales del siglo XIX y principios del XX.

En cada una de las obras, se identificó el conjunto de signos utilizados por el emisor para transmitir el mensaje. Se *explicó* la información obtenida y la forma en la cual el emisor eligió el código y contenido del mensaje para así poder *comprender* el sentido del discurso en la situación histórica en la cual se encontraba el *receptor/intérprete* como se observó en los capítulos III y VI respectivamente.

El *círculo hermenéutico* posibilitó la *interpretación* y gracias a la semiótica fue posible la identificación de los signos que convergieron en el lenguaje para permitir la transmisión del *mensaje de la danza oriental*.

Al exponer el contexto de creación de cada uno de los discursos mediante la *explicación y comprensión* del momento histórico de significación en que fue concebido el mensaje y la relación del emisor y receptor a partir de tal horizonte, fue posible realizar la *interpretación del mensaje* transmitido por la danza oriental. En Oriente los movimientos de ondulación y rotación del abdomen y de la pelvis, empleados en esta danza estaban destinados a construir un mensaje dirigido a la divinidad y éste tenía como finalidad asegurar la continuidad de los ciclos de la vida. Mientras que al trasladar la danza oriental a Occidente, ésta fue *resignificada* y asociada con una actividad pecaminosa cuyo mensaje remitía al erótico y sexual como consecuencia del contexto en Europa de finales del siglo XIX y principios del XX.



De esta manera se puede concluir:

La danza oriental como medio de comunicación sintetiza la vida cotidiana a través de un lenguaje que permite el reconocimiento de una realidad específica por medio de signos. Los signos contenidos en su discurso no fueron leídos de igual forma en los contextos analizados porque la distancia geográfica y temporal de las realidades condicionó la interpretación del mensaje, ya que la danza oriental como significación de los símbolos está relacionada con el cuerpo y por supuesto con el entorno. Por lo tanto, el contexto resignifica al cuerpo y al mensaje que es la consecuencia de un imaginario ligado al hombre en un tiempo específico el cual explica esa realidad particular mediante signos.

Con esta investigación se pone en evidencia que la interpretación del mensaje de la danza oriental en diferentes contextos otorga otro significado al contenido de éste pues *“a medida que la obra [mensaje] pasa de contexto en contexto, cultural o histórico, se pueden extraer de ella [él] nuevos significados quizá nunca previstos ni por el autor ni por el público lector [receptor]”*<sup>163</sup>. Así pues, la occidentalización de la danza oriental presentada en las obras analizadas de la Europa de finales del siglo XIX y principios de XX constituye una *resignificación* de su mensaje que en primera instancia estuvo dirigido a los dioses.

---

<sup>163</sup> Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 91

*El mensaje de la danza oriental* es resultado de la voluntad del emisor y su contexto, el poder central mesopotámico en el caso de Oriente y los artistas europeos en Occidente, es decir, el emisor, en ambos momentos históricos, decidió qué información iba a transmitir como contenido, un mensaje con un significado asociado a la fertilidad en Oriente y un mensaje cuyo contenido remitía a lo erótico y sexual para Occidente. También fue labor del emisor determinar cómo haría esa transmisión de información, cómo sería el tratamiento de ésta ya que *"no se puede comunicar lo que no se sabe"*<sup>164</sup> lo que influyó en la lectura del receptor, en la perspectiva tanto Oriental como Occidental. De este modo, la información previa, los prejuicios y tradición que el receptor pudo haber tenido también influyeron en la percepción y por supuesto en la interpretación del discurso.

Por lo tanto, se puede asegurar que la comprensión del mensaje de la danza oriental no puede estar separada de un contexto, por ello es tan importante a bordarlo (contexto) y a que esta comprensión siempre se realiza bajo un horizonte de significación donde las experiencias acumuladas por el receptor condicionan la manera en que se interpreta el discurso *"en tanto que pertenecemos a las tradiciones estamos familiarizados con ella; pero en tanto que estamos distanciados históricamente con sus fuentes nos resulta extraña y distante"*<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> David Berlo, *El proceso de la comunicación*, México, El ateneo, 1993, p. 39

<sup>165</sup> Luis Mariano De la Maza, *op. cit.*, p. 133

En la mayoría de los casos estas experiencias previas del receptor permiten ampliar el horizonte de comprensión, sin embargo, no fue así para la audiencia occidental ya que carecía de tales experiencias lo que le impidió llegar a una comprensión más allá de su contexto. La falta de conocimiento de la danza oriental afectó, de manera poco favorable, la interpretación del mensaje y le otorgó nuevos significados.

A diferencia de los emisores y receptores orientales quienes conocían el contenido y sentido del mensaje de la danza oriental pues vivían inmersos en una sociedad donde la danza era el medio de comunicación con la deidad; los receptores occidentales no contaban con antecedente alguno de esta danza por lo que interpretaron el mensaje, previamente interpretado por el emisor, a partir de su realidad, lo que dio lugar a la creación de nuevos significados, una *resignificación* en el contenido del mensaje.

Desde su llegada a Occidente, la danza oriental fue considerada una actividad profana. Tanto las creencias bíblicas como las visiones de las que se valieron los artistas europeos para atraer la mirada de los espectadores hacia sus obras, dieron lugar a interpretaciones a partir de los valores imperantes de la época donde sus obras reflejan la realidad en la que vivían.

Por lo anterior, la interpretación de la danza oriental presentada en los discursos de Flaubert, Wilde y Strauss fue "... a fantasized and often distorted version grew at rapid pace"<sup>166</sup> ya que tanto el contenido como el tratamiento de sus mensajes respondía a sus intereses artísticos, como emisores seleccionaron la información y escogieron el código para construir su discurso el cual estaba destinado a un público que carecía de una referencia previa, lo que sin lugar a dudas afectó en su lectura. De acuerdo con Said "... las interpretaciones dependen en gran medida de quién es el intérprete, de a quién se dirige... y de en qué momento histórico se produce la interpretación"<sup>167</sup>, así como el análisis de los discursos mencionados se reconstruyó la realidad de la Europa colonial de los siglos XIX y XX mas no la realidad en Oriente, lugar de origen de esta danza.

Con el paso del tiempo y el éxito, la danza oriental se tornó un espectáculo presentado como atracción principal en los famosos centros nocturnos de las grandes ciudades, como se pudo observar en el capítulo IV. En este momento histórico se convirtió en un divertimento, en un "espectáculo de cabaret". Su mensaje, su significado había cambiado, y desde entonces ha sido considerada (*interpretada*) como una danza de seducción y no como la representación de un antiguo ritual de fertilidad. Poco a poco la danza oriental perdió su significado que la vinculaba con la divinidad, la connotación de danza sagrada que tenía en Oriente que dejó en el olvido y se transformó en un entretenimiento.

<sup>166</sup> "... una versión fantasiosa y distorsionada que se difundió rápidamente" traducción propia en Laura Cooper, *Belly Dancing Basics*, NYC, Sterling Publishing Co, 2004, p.11

<sup>167</sup> Edward Said. *Cubriendo el Islam*, México, Random House Mondadori, 2009, p. 261

Si bien es cierto que el espectador/receptor occidental seguirá interpretando de acuerdo a lo conocido, y a que no puede ver en el lenguaje de la danza oriental algo que no sabe que existe. Por lo tanto, su interpretación estará influida por sus vivencias, sus experiencias y su cultura. Su interpretación será un reflejo de cómo ve y cómo percibe el contenido del mensaje desde su lugar específico, es decir, será consecuencia de su contexto.

Por esta razón, uno de los objetivos de este trabajo ha sido alejar de la mente del receptor las interpretaciones occidentales que se han construido y heredado sobre **la danza oriental** y profundizar más en el contenido del mensaje a partir de su contexto de origen, de su realidad oriental. La finalidad y justificación de esta investigación es que los futuros receptores de la danza oriental, comunicólogos o público en general, dispongan de información previa, que el público victoriano no tuvo, y que al hacer su lectura, su propia interpretación del mensaje de la danza oriental, ésta sea diferente y a que la información aquí contenida<sup>168</sup> podría proporcionar ciertos elementos, a manera de antecedente, para que al momento de enfrentarse al fenómeno denominado "danza oriental" éste no se presente como un sujeto de análisis ajeno a su horizonte de comprensión.

---

<sup>168</sup> Otra de las aportaciones de este trabajo es que la información aquí plasmada se encuentra en español. La mayoría de las fuentes consultadas sobre este tema sólo están disponibles en inglés o bien en francés por lo que representa un beneficio para futuros estudios de la danza oriental.

Por lo anterior, es mi labor y responsabilidad como comunicóloga proporcionar los elementos suficientes para que el emisor transmita un mensaje con la información necesaria para que el receptor, al momento de interpretarlo, pueda desentrañar y comprender el significado del mensaje; como bailarina de esta danza, conservar y mantener vivo el arte al transmitir un mensaje que incorpore el antiguo significado relacionado con la danza como un medio de comunicación con la divinidad; y como gestora cultural, promover y difundir esta danza y su mensaje a la mayor cantidad de receptores.

Por último, sólo restaría mencionar que *"interpretar un texto [mensaje] no es darle un sentido... sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho"*<sup>169</sup>, así con la llegada de la danza oriental a Occidente el contenido y significado de su mensaje abrió o traspasó posibilidades de interpretación y trajo como consecuencia la creación de un nuevo estilo en la danza oriental.

---

<sup>169</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 3

## **Bibliografía**

Al-Rawi, Rosina-Fawzia, & Monique Arav. *Grandmother's Secrets: The Ancient Ritual and Healing Power of Belly dance*. Interlink Publishing 1999, 158 pp.

Mariflor Aguilar, *Diálogo y alteridad. Trazos de la hermenéutica de Gadamer*, México, UNAM, 2005, 138 pp.

Baring, Anne, *The Myth of the Goddess*. UK, Penguin Books, 1991, 800 pp.

Barthes, Roland, *La aventura semiológica*. México, Paidós, 1993, 352 pp.  
S/Z, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, 221 pp.

Baz, Margarita, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, UNAM/PUEG, 1996, 245 pp.

Bentley, Toni, *Sisters of Salome*, NYC, New York Times Notable Book, 2002, 226 pp.

Bergstra, Brechtje, *Four Visions of Salome: Portrayal of a Femme Fatale in Contemporary Opera Stagings*, Tesis para obtener el grado de licenciatura en música, Alemania, 2014, 29 pp.

Berlo, David. *El proceso de la comunicación*, México, El ateneo, 1993, 239 pp.

Bottéro, Jean, *La religión más antigua: Mesopotamia*, España, Trotta, 2001, 157 pp.

Buonaventura, Wendy, *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*, New York, Interlinks books, 1998, 207 pp.

Bourcier, Paul, *Historia de la danza en occidente*, Barcelona, B lume, 1978, 280 pp.

Caddy, Davinia. "Variations on the Dance of the Seven Veils", *Cambridge Opera Journal*, núm. 17, UK, Cambridge University Press, 2005, 37-58 pp.

Cooper, Laura, *Belly Dancing Basics*, NYC, Sterling Publishing Co, 2004, 144 pp.

Dallal, Alberto. *La danza en México*, México, UNAM, 1986.

*Fémina-danza*. México, UNAM, 1985.

*La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979.

*Cómo acercarse a la danza*, México, Plaza y Valdés, 2001.

Deagon, Andrea, "Salomé's Dance of the Seven Veils Oscar Wilde, Esoteric Thought, and the Dancer", *Habibi Publications*, EEUU, Shareen El safy Publisher, 2002.

"The Image of the Eastern Dancer: Flaubert's Salome", *Habibi Publications*, EEUU, Shareen El safy Publisher, 2002.

De Soye, Suzanne, *La danse Oriental et ses accessoires*, Paris, Editado por la autora, 1999, 162 pp.

Dox, Donnalee, "Dancing around Orientalism". *TDR: The Drama Review*, Vol. 5, núm. 4, NYC, New York University and Massachusetts Institute of Technology, 2006, 52-71 pp.

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1998, 289 pp.



- Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 2001, 240 pp.  
*Interpretación y sobreinterpretación*, España, Cambridge University Press, 1997, 172 pp.
- Flaubert, Gustave, *Trois contes*. s/lugar de edición, Project Gutenberg EBook, 2007, 105 pp.
- Frazer, James George. *La rama dorada*. México, CFE, (3ª edición), 2011, 645 pp.
- García, José Luis, "El debate Gadamer-Habermas: Interpretar o transformar", *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 10, México, UAEM, 2006, 11-21 pp.
- González, Aurelio, "De amor y matrimonio", *En amor y cultura en la edad media*, México, UNAM, 1991, 135 pp.
- Habermas, Jürgen, *Acción comunicativa y razón sin transcendencia*, Barcelona, Paidós, 2002, 618 pp.
- Hammond, Andrew, *Popular Culture in the Arab World*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2007, 272 pp.
- Henni-Chebra, Djamilia, Poché, Christian, *Les danses dans le monde arabe ou l'heritage des almées*, Paris, L'Harmattan, 1996, 169 pp.
- Høgåsen-Hallesby, Hedda, *Salome Ever and Never the Same*, Thesis for the degree of PhD on Musicology, University of Oslo, 2013, 254 pp.
- Irigoyen, Martha P, *Hermenéutica, analogía y discurso*, México, UNAM, 2004, 209 pp.
- Keft-Kennedy, Virginia, *Representing the Belly-Dancing Body: Feminism, Orientalism, and the Grotesque*, Australia, Thesis for PhD at University of Wollongong, 2005, 368 pp.

Klima, Josef, *Sociedad y cultura en la antigua Mesopotamia*, España, Ediciones Akal, 2007, 320 pp.

Korek, Devorah, *Danza del vientre*, Barcelona, Océano Ámbar, 2005, 312 pp.

Kramer, Samuel, *La historia empieza en Sumer*, Barcelona, Orbis, 1985, 189 pp.

Macintosh, Fiona, *The Ancient Dancer in the Modern World, Responses to Greek and Roman Dance*, EEUU, Oxford University Press, 2010, 480 pp.

Montero Fenollós, Juan Luis, *Breve historia de... Babilonia*, España, Nowtilus, 2012, 288 pp.

Nericcio, Carolena, *Belly Dance*, New York, Barnes & Noble, 2004, 96 pp.

Nilgün Erdoğan, Sema, *La vie sexuelle des ottomans*, Istanbul, Dönence, 1996, 144 pp.

Özdemir, Kemal, *Oriental belly dance*, Istanbul, Dönence, 2000, 160 pp.

Richards, Tazz, *The Bellydance Book. Rediscovering the Oldest Dance*, EEUU, Backbeat Press, 2000, 208 pp.

Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*, México, FCE, 380 pp.

*Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1990, 483 pp.

*Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, 190 pp.

*Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995, 112 pp.

Rowden, Clair, *Performing Salome, Revealing Stories*, U K, Cardiff University, 2013, 244 pp.

Rushmere, Valerie, *The Art of Belly Dancing*, Philadelphia, Running Press, 2002, 64 pp.

s/autor, *La biblia latinoamericana*, España, Verbo Divino, XXIX Edición, 1993.

Said, Edward W, *Orientalismo*, México, De bolsillo, 2009, 510 pp.  
*Cubriendo el Islam*, México, Random House Mondadori, 2009, 304 pp.

Sevilla, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, México, INBA, 1990, 283 pp.

Sharif, K et, *Bellydance. A Guide to Middle Eastern Dance*, Australia, Allen & Unwin, 2004, 96 pp.

Vaillant, Léandre, *Histoire de la danse*, Paris, D'histoire et d'art, 1942, 190 pp.

Wilde, Oscar, *Obras completas*, México, Aguilar, 1991, 1313 pp.

Zecchetto, Victorino, *La danza de los signos*, Ecuador, Abya-Yala, 2002, 246 pp.

Zellet, Lila. *La danza de las Ghawazi*, México, Material proporcionado en clase, Al Mosharabía estudio de danza, 2004.

*La danza gitana arabo-andalusí*, México, Material proporcionado en clase, Al Mosharabía estudio de danza, 2004.

*El origen del pueblo gitano*, México, Material proporcionado en clase, Al Mosharabía estudio de danza, 2004.

### **Referencias electrónicas**

Beuchot, Mauricio, *Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica*. [en línea], México, UNAM, 1997, Dirección URL: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/beuchot/> [consulta: abril 2014]

Bizot, Richard, "Salome in Modern Dance", [en línea], p. 33, Israel, *Israel Dance Annual*, 1980, Dirección URL: <http://www.israeldance-diaries.co.il/eng/issue/180/>, [consulta: septiembre 2014]

Cárcamo Vásquez, Héctor, *Hermenéutica y análisis cualitativo*, [en línea], Chile, Universidad de Chile, 2005, Dirección URL: <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/23/carcamo.htm>, [consulta: noviembre 2013]

De la Maza, Luis Mariano, *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*, [en línea], Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, p.p. 131, Dirección URL: <http://www.scielo.cl/pdf/tv/v46n1-2/art06.pdf>, [consulta: noviembre 2013]

Deagon, Andrea, *Dancing the Eternal Image: Visual and Narrative Archetypes*, [en línea], s/lugar de publicación, s/fecha de publicación, Dirección URL: <http://people.uncw.edu/deagona/raqs/articles.htm> [consulta: agosto 2005]

*In Search of the Origins of Dance*. [en línea], s/lugar de publicación, 2002, Dirección URL: <http://people.uncw.edu/deagona/raqs/articles.htm> [consulta: agosto 2005]

*Inanna's Descent: An Archetype of Feminine Self-Discovery and Transformation*, [en línea], s/lugar de publicación, s/fecha de publicación, Dirección URL: <http://people.uncw.edu/deagona/raqs/articles.htm> [consulta: agosto 2005]

Elliot, Julie Anne aka Shira, *Dance of the Seven Veils*, [en línea], EEUU, 31 de marzo de 2002, Dirección URL: [www.shira.net](http://www.shira.net) [consulta: octubre 2005]

Henderson, Karol aka Me'ira, *Origins of Oriental Dance*, [en línea], EEUU, s/ editor, 11 de febrero de 1998, Dirección URL: <http://www.bdancer.com>, [consulta: octubre 2005]

Hilton, Lydia, *An Erotic Seven-Veil Dance and a Gory Head on a Platter: The Sublime Aesthetics in the Myth of Salome*, [en línea], p. 5, EEUU, Mount Saint Mary's University, Dirección URL: [http://www.msmc.la.edu/PDFFiles/humanitas/lydia\\_salome.pdf](http://www.msmc.la.edu/PDFFiles/humanitas/lydia_salome.pdf), [consulta: mayo 2013]

Huete, Felipe Martín, "Paul Ricoeur y la reconstrucción simbólica de la realidad", [en línea], España, Universidad de Granada, *Neutral*, vol. 1, enero de 2011, p. 7, Dirección URL: [consulta: mayo 2013]

[http://revistaneutral.files.wordpress.com/2011/01/neutral\\_01\\_paul.pdf](http://revistaneutral.files.wordpress.com/2011/01/neutral_01_paul.pdf),  
[consulta: agosto 2013]

Putnam, Deanna aka Qan-Tuppim, "God Belly Danced, Part III: Biblical Accounts of Belly Dance in the Ancient Near East", [en línea], EEUU, *Gilded Serpent*, 7 de octubre de 2003, Dirección URL: <http://www.gildedserpent.com/articles22/qansalomepart3.htm>,  
[consulta: octubre 2005]

Roberts, Julie, *The History of why women have dance trough the ages*, [en línea] EEUU, Jasmin Jalal School of Dance, 1997, Dirección URL: <http://www.jasminjahal.com/articles/juliearticle.html>, [consulta: octubre 2005]

Varga Dinicu, Carolina aka Morocco, "Roots", [en línea], EEUU, *Habibi Magazine*, vol. 5, n.úm. 12, 2003, Dirección URL: <http://www.casbahdance.org/roots.html>, [consulta: octubre 2005]

Wilford, John Noble, "In Dawn of Society, Dance Was Center Stage", [en línea], NYC, The New York Times, 27 de febrero de 2001, Dirección URL: [www.nytimes.com/2001/02/27/science/in-dawn-of-society-dance-was-center-stage.html?pagewanted=print&src=pm](http://www.nytimes.com/2001/02/27/science/in-dawn-of-society-dance-was-center-stage.html?pagewanted=print&src=pm) [consulta: agosto de 2013]

Wood, Leona, "Danse du Ventre a Fresh Appraisal" (Part I & II), [en línea], EEUU, *Arabesque*, vol. 5 y 6, enero-marzo 1980, Dirección URL: <http://www.aisha-ali.com>, [consulta: octubre 2005]