



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**



**FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS**

MODALIDADES DE SUJECCIÓN Y RESISTENCIA:
LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO “FEMENINO”.

UN ESTUDIO CRÍTICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A:

VERÓNICA ANGÉLICA DE ANDA CELIS

A S E S O R A:

DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CdMx, 2017



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.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a Dios por permitirme concluir esta travesía. Le agradezco por todos los conductos que puso en mi camino durante este proceso: asesora, lectores, familiares y amigos.

Agradezco a mis padres y hermana por todo su apoyo y por los valores que me han brindado para luchar por mis sueños.

A la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y particularmente al Colegio de Filosofía, les agradezco por ser un significativo espacio donde las habilidades críticas y analíticas de los y las estudiantes se desarrollan para formarse como profesionistas comprometidos con su entorno.

Agradezco de manera muy especial a mi asesora, la Dra. Ana María Martínez de la Escalera, por todo su apoyo, tiempo, paciencia, confianza, conocimientos y guía. Gracias a ello, ha sido posible concretar este trabajo de investigación crítica.

Gracias a la Dra. Rocío del Alva Priego Cuétara, Dra. Érika Lindig Cisneros, Dra. Sonia Torres Ornelas y al Mtro. José Francisco Barrón Tovar por el tiempo dedicado a la revisión de este trabajo y por su valiosa retroalimentación que me ha permitido reforzar esta investigación.

Hago una mención especial del Mtro. Agustín H. Berea por todo el apoyo, tiempo y orientación brindados para la comprensión de tópicos sobre Medio Oriente. Todo este conocimiento ha sido de vital importancia para comprender la historicidad de dicho “espacio.”

Agradezco a las profesoras Jassiba Erika Niño y Mirna Garibay Contreras por sus conocimientos teóricos y prácticos en danza oriental. Asimismo, agradezco todo su apoyo al brindarme bibliografía especializada en este tema. Toda esta información fue clave para rescatar el aspecto cultural y cultural de esta danza.

Particularmente, quiero agradecer a Rocío Muñoz por su apoyo constante, el tiempo dedicado a leer esta tesis, sus comentarios y sobre todo, su amistad incondicional. Gracias por estar presente y alentarme hasta alcanzar este sueño.

Por último, agradezco a las amigas y los amigos que han estado acompañándome a lo largo de este proceso. Gracias por su escucha y sus experiencias. Su cariño y apoyo han sido fundamentales para lograr esta meta.

ÍNDICE

Introducción.....	1
I. La mirada de 1893.....	7
II. La lógica de la modernidad colonial.....	16
III. Sexo-género.....	19
IV. Raza.....	24
V. La exhibición.....	28
VI. La feria.....	31
VII. Lo cultural, lo cultural, lo exhibible.....	58
VIII. La mirada actual	
VIII.1 La mujer en la danza oriental.....	73
VIII.2 El velo en Francia.....	86
Conclusiones.....	95
Bibliografía.....	103

INTRODUCCIÓN

Cuando comencé este proyecto crítico, pretendía realizar una investigación sobre cómo la danza deviene práctica de resistencia y en específico, cómo el ejercicio de la danza denominada *raks al-sharki* o *raks sharki*, concepto traducido como *danza del oriente* o *danza oriental*,¹ podría acontecer como una práctica feminista en rebeldía frente a la contemporaneidad occidental globalizada, la cual ha reducido esta expresión humana a una mera mercancía exótica y de exhibición.

Mi interés era ubicar esta danza de mujeres como un ejercicio creativo de protesta. A través del análisis de diferentes lecturas, se develaron elementos interesantes que se centraban precisamente en los ejercicios de apropiación y repetición de la *danza oriental*, en principio como práctica de sujeción para la construcción de un otro femenino orientalizado por parte de occidente² y en segundo lugar, como práctica de resistencia frente a cierta localidad por parte de mujeres “orientales.”

En primera instancia, a estos ejercicios de apropiación y repetición, como prácticas de sujeción, se les caracterizó como orientalistas, ya que, mediante un proceso de conceptualización de la otredad en tanto ajena, inferior, bárbara, ignorante, arrojada a las pasiones, arcaica y exótica, se ostentaba que dichas categorizaciones fungieran como la esencia real y el referente epistemológico de “lo oriental.” Cabe añadir, que estas configuraciones fueron reforzadas por medio de la puesta en marcha de dispositivos de poder,³ raza y sexo-género,⁴ como desarrollo en el cuerpo de la investigación. De esta

¹ No utilizo el término *danza del vientre*, ya que me interesa aclarar que dicho concepto reduce esta danza a un mero movimiento exótico y sensual del cuerpo femenino, en específico, el abdomen, ocultando así la historia o emergencias históricas, siguiendo la filosofía de Michel Foucault, donde han acontecidos juegos tensionales entre elementos culturales, culturales y de exhibición, así como las resignificaciones que ha padecido en específicos espacios. Esto nos permite ver que la danza es un objeto complejo.

² A lo largo de esta investigación utilicé términos como “Lo Otro,” “La Otredad,” “Occidente,” “Oriente,” “Feminidad,” “Historia,” “Tabú del Incesto,” sin mayúsculas para cuestionar precisamente su concepción como entidades absolutas.

³ Desde el siglo XVII, según Michel Foucault, en su libro *Historia de la Sexualidad 1: la voluntad de saber*, se desarrolló un tipo de poder que se centraba en la administración de la vida, es decir, invadirla completamente a través de su clasificación, control, vigilancia y castigo. Desde dos ámbitos no opuestos se efectuó esta invasión a la vida: 1) la anatomopolítica del cuerpo humano o la conformación del cuerpo humano como máquina, asegurándolo como tal por medio de las disciplinas, entre ellas, la educación, por ejemplo, y 2) la biopolítica de la población o la constitución del cuerpo como especie, afianzándolo como tal mediante controles reguladores, como, las observaciones de migración o salud pública, entre otros. En este sentido, la vida se torna un objeto político.

manera, se muestra no únicamente la configuración de un otro orientalizado, sino incluso, los mecanismos por los cuales occidente ha construido la imagen propia mediante la apropiación y negación de esta otredad.

En segunda instancia, la construcción de la danza, a través de los ejercicios antes mencionados, que fue valorada desde su fuerza exhibitiva, donde se suprime el elemento cultural y cultural, retomando la teoría de Walter Benjamin,⁵ sujeta a la industria de producción cultural y devenida, de esta forma, un producto más en todo el mercado de consumo, hizo de la danza un entretenimiento sin más. Esto me ha permitido reflexionar, primeramente, sobre el devenir de las prácticas artísticas como prácticas expositivas configuradas desde el orden capitalista de lo contemporáneo y en segundo lugar, pensar acerca de la construcción de cuerpos femeninos y el reforzamiento de la imagen de los mismos bajo categorías orientalistas, que son a la vez racistas y sexistas, conformados por la lógica capitalista.

El dispositivo de la sexualidad es una tecnología del poder bajo la cual anatomopolítica del cuerpo y la biopolítica de la población se conjuntan para sujetar cuerpos individuales y regular poblaciones. Esto se llevó a cabo mediante la sexualización de los infantes (se creó una preocupación en torno a la sexualidad precoz de los niños como un peligro a la salud de los futuros adultos y de toda la sociedad), la histerización de las mujeres (se centró en la vigilancia del cuerpo y sexualidad de la mujer para garantizar la salud de los hijos, la estabilidad del régimen familiar y de la sociedad), el control de los nacimientos (se enfocó en la regularización de la población) y la psiquiatrización de las perversiones (era una apuesta por la normalización de los individuos). De esta manera, este dispositivo garantizaba la inserción del poder en todos los campos de la vida, desde el individuo hasta la población. Por otra parte, se dio también una política de la población que consiste en jerarquizar lo social, regular el matrimonio, distribuir la propiedad, catalogar las conductas a través de la designación de la raza. De esta forma, el dispositivo de la raza es otra de las tecnologías del poder se sujetan los cuerpos y se regulan las poblaciones.

⁴ Apropio el dispositivo de la sexualidad foucaultiano bajo el término “dispositivo sexo-género” para mostrar que el sexo entendido como lo dado biológicamente y el género, lo construido social y culturalmente, acontecen al mismo tiempo. En otras palabras, el sexo no es la materia pura prediscursiva a la que se le sujeta a través del género, sino el sexo se da siempre significado de antemano por el género. En el apartado “Sexo-género” se problematizarán estas nociones siguiendo la filosofía de Michel Foucault y Judith Butler.

⁵ En este sentido, Walter Benjamin asevera que en la exhibición la obra artística es despojada de su fuerza ritual y cultural, que puede ser develada en su historia, lo que denomina “autenticidad,” reduciéndola así a una obra reproducible sin más: “Por lo demás, aunque estas nuevas condiciones pueden dejar intacta la consistencia de la obra de arte, desvalorizan de todos modos su aquí y ahora. [...] Se trata de un proceso que toca en el objeto de arte un núcleo sensitivo tan susceptible como no lo hay en ningún objeto natural. Ese núcleo es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico. Cuando se trata de la reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo –el carácter de testimonio histórico- se tambalea, puesto que se basa en la primera. Sólo él, sin duda; pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición.” (Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003), 44).

Con base en este contexto, llevo a cabo un análisis crítico de un caso particular: la apropiación orientalista y la negación sexista-racista de lo otro femenino efectuada en Estados Unidos y en específico, la puesta en escena de la imagen de la bailarina de *bellydance* en la Feria de Chicago de 1893. Finalmente, retomo el ejercicio de resignificación de la *danza oriental* por parte de mujeres “orientales” para mostrar la cualidad rebelde de esta práctica en un nivel de vida personal. De esta manera, la *danza oriental* se revela como un objeto complejo habitado por tensiones.

Mi investigación posee dos líneas de análisis y crítica. Por una parte, retoma un enfoque de la estética moderna, puesto que abordo la problemática del cuerpo y de la sensibilidad, desde la cual toco varios puntos. Como primer punto, la teoría bejaminiana destacó cómo en la modernidad el arte deviene tal, al reducir su valor cultural-cultural a su forma de exhibición y mercancía. En este sentido, la condición artística queda supeditada a las prácticas económicas, específicamente, a los procesos históricos del capitalismo, y de esta manera, acontece una disolución del valor artístico por el mercantil.

Como segundo punto, los cánones esteticistas modernos eurocéntricos, racistas y sexistas dictaminan lo que es considerado como arte. Dentro de esta lógica, su valor artístico y, por ende, apreciable, depende de su país de origen y del proceso de refinamiento o estilización al que las creaciones o productos artísticos son sometidos para parecerse a los modelos eurocéntricos. De esta forma, ciertas prácticas humanas, como la *danza oriental*, fueron excluidas de lo reconocido como arte y además, fueron reducidas a una exhibición exótica, cuando en realidad, era una práctica entre mujeres con un trasfondo histórico cultural complejo.

Como tercer punto, se devela que todo producto y práctica humana ha tenido emergencias a lo largo del tiempo como prácticas culturales, primeramente, y prácticas culturales, posteriormente. De esta manera, su configuración en tanto sujeción no es definitiva y su puesta en escena puede mostrar aquellas emergencias y sentidos pasados que permitirían ser reapropiadas como prácticas de resistencia, frente a la colonialidad del poder, aspecto que me interesa destacar.

Por otra parte, en el marco de la filosofía de la cultura, donde se ubica el tema, realizo una lectura sobre la cultura del cuerpo, no en tanto materia pura ajena a la discursividad y a las relaciones de poder, saber y verdad, sino estando configurada y atravesada por ellas; particularmente, tengo presente cómo los cuerpos han sido constituidos por normatividades de sexo-género y raza, cómo ciertas condiciones políticas han construido formas concretas de subjetividad, esto es, la colonialidad del poder y la posibilidad de resistencia auto-configurativa.

La crítica propuesta parte de la experiencia concreta de la *danza del vientre* en occidente y encontré en su análisis, las nociones claves para su comprensión en tanto objeto y vivencia compleja, esto es, cómo en la experiencia de la danza, se han construido sujetos femeninos sujetados en determinado tiempo, bajo ciertas condiciones. Así, la construcción de un otro a través de las normatividades de género-sexo y raza muestra no su identidad homogénea, sino cómo ha sido configurado, bajo qué mecanismos diferenciales y tensionales, supuestos, relaciones de poder, saber y verdad, siguiendo a Michel Foucault, es y ha devenido inteligible. En el caso que me ocupa, se describen efectos sutiles de violencia sexista y racista reforzados en la imagería orientalista utilizada en la cultura globalizada, al mismo tiempo que critico. Occidente construye al otro en tanto bárbaro y arcaico para justificar su propio racismo y sexismo exótico mediante una maquinaria colonialista como la feria de Chicago.

De esta manera, intenté comenzar por el *bellydance* como un objeto concreto atravesado por múltiples determinaciones donde se daban cita lo político, lo racista, lo sexista, sin orden de preminencia, puesto que partir de la *danza del vientre*, me pareció que llevaba a cabo el análisis de lo que la Teoría Crítica denominó “imagen dialéctica” o “modelo explicativo” de una realidad compleja y tensional. Esta investigación, en conjunto, está desarrollada por apartados sin una distribución prioritaria, ya que, como mencioné, se trata de una experiencia compleja donde se suscitan determinaciones que actúan al mismo tiempo, por lo que se parte de una estructura general, el orden de lo colonial, para analizarlas. En este sentido, esta tesis intenta probar que al iniciar por lo concreto multideterminado, se puede extraer de su descripción las nociones teóricas que permitirán su crítica.⁶

⁶ “La auténtica interpretación filosófica no acierta a dar con un sentido que se encontraría ya listo y persistiría tras la pregunta, sino que la ilumina repentina e instantáneamente, y al mismo tiempo la hace consumirse. [...] No es tarea de la filosofía investigar intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, sino interpretar una realidad

La primera sección denominada “La mirada de 1893,” describo a la Feria de Chicago como una maquinaria sexista y racista de producción del espectáculo y mercancías, y cómo, además en ese espacio, se otorgaba legitimidad al discurso estadounidense, el cual posicionaba a dicho país como la potencia culmen de la humanidad por medio de una configuración colonialista, expansionista y capitalista. En el segundo apartado nombrado “La lógica de la modernidad colonial,” doy cuenta de una modernidad constituida, desde el ámbito colonial, y reforzada a través de normatividades sexistas y racistas. En este sentido, como sostienen los autores en lo que me apoyo, no hay modernidad sin colonialidad del poder. En el apartado “Sexo-género” expongo las nociones butlerianas y foucaultianas que describen y critican al género como dispositivo. A continuación, “Raza,” develo la lógica racista de occidente y la analizo desde las nociones de anticolonialistas, como Aníbal Quijano, María Lugones y Walter Dignolo.

En “El valor exhibitivo” problematizo la relación de las representaciones artísticas y su exhibición en forma de espectáculo. De esta manera, se evidencia bajo qué condiciones la obra de arte queda supeditada a su dimensión de producto y cómo a través de su exposición, devenida a su vez espectáculo mercantil, se refuerzan las normatividades sexistas, racistas y colonialistas que configuran el cuerpo de lo otro femenino. En el apartado nombrado “La feria,” muestro cómo al concentrar la atención del observador en el producto acabado, no permite, e incluso disuelve, la historia de la experiencia de la danza. En “Lo cultural, lo cultural, lo exhibible” expongo las emergencias históricas de la danza en cuestión: irrupción desde el ámbito de lo sagrado, su devenir en tanto práctica cultural, y finalmente, su apropiación en tanto mercancía producida por configuraciones sexistas y racistas.

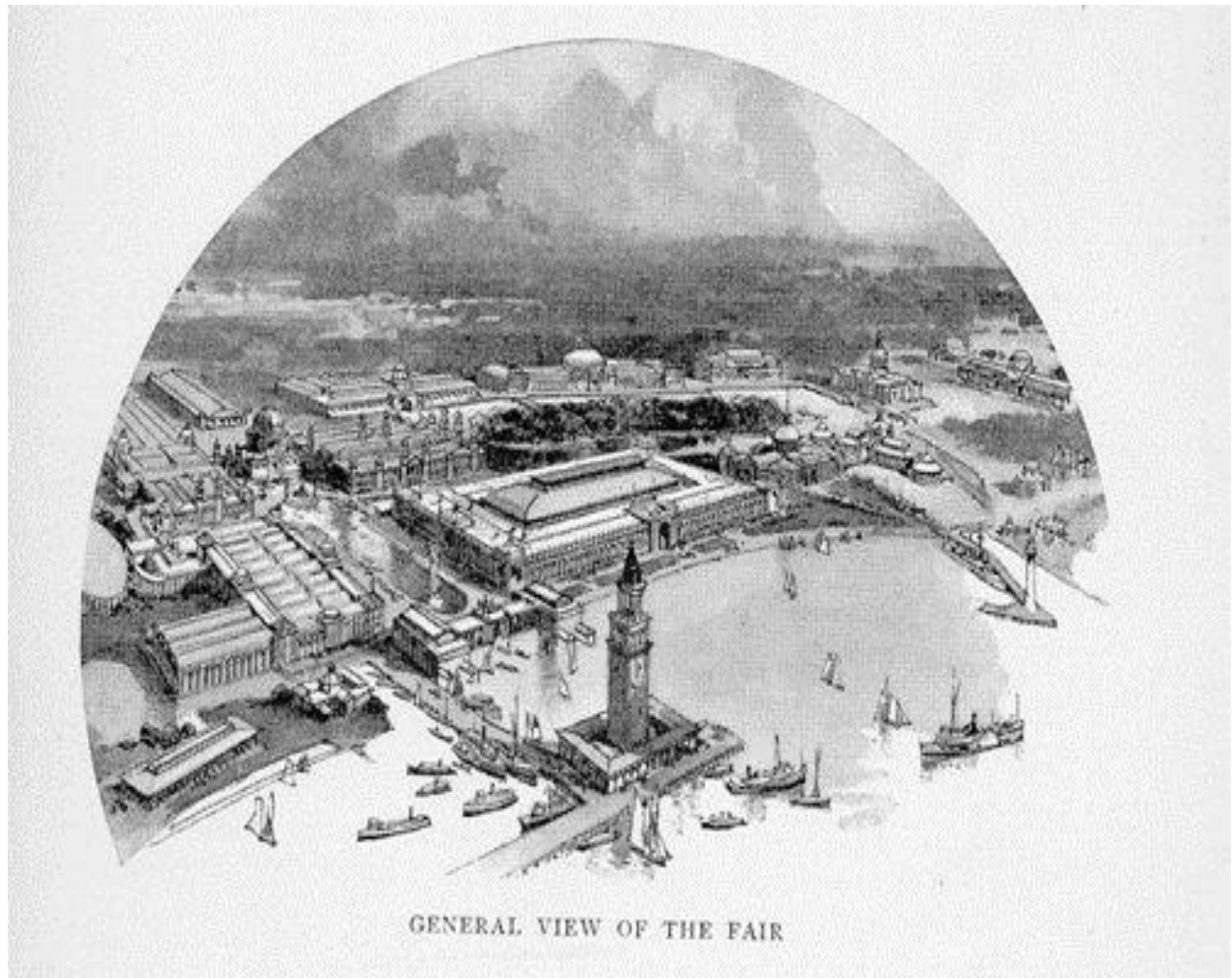
Por último, “La mirada actual” se divide a su vez en dos secciones: “La mujer en la danza oriental” y “El velo en Francia”. La primera versa sobre cómo la vida de las mujeres orientales acaece entre la lucha de la industria cultural capitalista y la normatividad hegemónica cultural propia. Muestro el juego tensional entre la reconfiguración de la identidad propia frente a lo tradicional local, donde se alberga la memoria y la identidad cultural histórica, y la apropiación por parte de la lógica capitalista globalizada y

carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes a partir de los elementos aislados de la realidad [...].” (Theodor W. Adorno, *Actualidad de la filosofía* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991), 89).

globalizante. En la segunda, develo la práctica cultural del uso del velo como práctica de resistencia, pese a todo, frente a la dominación por parte de occidente. En este sentido, la cultura puede devenir cultura crítica y práctica de resistencia.

I. LA MIRADA DE 1893

Vista General de la Feria de Chicago de 1893¹



Corría el año de 1893, año en el que Estados Unidos ostentaba configurarse como la potencia más poderosa de todo el globo terráqueo, intentado superar a potencias europeas como Inglaterra, Francia, Portugal y España; incursionaba, de esta forma, a la competencia mundial mediante una maquinaria discursiva y de exhibición que reapropiaba el discurso ilustrado de aquellos países, un discurso progresista e imperialista desde el cual se conferían un valor peculiar por encima de todo lo demás existente, este es, el de la modernidad. La feria mundial de Chicago fue dicha

¹ Julian Ralph, "Chicago and the World's Fair," (Mar. 30, 1999 [consultado el 15 de mayo de 2016] World's Columbian Exposition of 1893) ed. Paul V. Galvin Library Digital History Collection: disponible en <http://columbus.iit.edu/>

maquinaria, conocida también como *World's Columbian Exposition*, la cual no sólo mostraba, sino que construía y reforzaba el discurso acerca del progreso así como el desarrollo de Estados Unidos, desde el arribo de Cristóbal Colón a tierra americana, hacía ya 400 años.

Tiempo atrás, en el año 1889, la feria francesa fue realizada al conmemorarse un centenario de la revolución francesa, por lo cual se pretendía afianzar los valores ilustrados que fueron y son, los peldaños por los cuales Francia se erigió como nación. Conforme a esta lógica, la feria estadounidense se edificó al celebrarse la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas y donde los pilares de Estados Unidos y de la Feria Mundial de Chicago fueron, precisamente, las ideas modernas de progreso capitalista y expansión imperialista. Así, este evento fungía como la entrada triunfal del poder colonial estadounidense a la historia mundial y a su vez, como emblema del arribo del desarrollo de la humanidad a su punto más álgido.

Cabe señalar que la noción de progreso posee un carácter acrítico, puesto que es reducido a un avance económico, tecnológico e industrial, y que al mismo tiempo, dichos desarrollos determinan el estatus civilizatorio de los países o grupos humanos. De esta forma, la noción de progreso debe ser comprendida como un proyecto de concentración y distribución del capitalismo colonial, moderno y globalizante, por medio de la expansión científica y tecnológica, ya que “[e]l capital industrial comenzó a vincularse estructuralmente con lo que entonces fue denominada [...] “revolución científico-tecnológica”.² Evidentemente, las nociones de tecnología y avance científico estaban ya incrustadas en las ideas occidentales de la Ilustración y cobijadas en la noción de “civilización” francesa y británica, en el periodo de colonización de los países de oriente, ideas que Estados Unidos reapropió para autoconfigurarse como la potencia mundial. Por ello, Estados Unidos aseguraba su dominio mediante el avance tecnológico.

La feria estaba estructuralmente dividida en dos sitios importantes, “*White City*” y “*Midway Plaisance*,” donde se alojaban exposiciones de Estados Unidos y de diversos países. Lo que cabe destacar de esta maquinaria retórica-visible³, no es tanto la distribución física en sí, sino el

² Aníbal Quijano, ““Bien vivir”: entre el “desarrollo” y la des/colonialidad del poder,” *Viento Sur*, no. 122 (Mayo 2012): 48.

³ Denomino a la Feria de Chicago como una maquinaria retórica visible, ya que, su ensamblaje está perfectamente diseñado para mostrarle al público la supuesta verdad sobre el atraso de las exhibiciones culturales de otros países y de esta forma, garantizar la idea de que Estados Unidos ha alcanzado el desarrollo total de la evolución humana. En este sentido, la distribución de las exhibiciones al interior de la feria se encuentra de antemano catalogada para

discurso que la estructuró, el cual era producido y reforzado en la puesta en marcha de la exposición. En este sentido, no existía un andamiaje ideológico detrás del diseño de la misma, sino ella era instrumento, efecto y fuerza reforzante del discurso. En otras palabras, las relaciones de poder, saber y verdad eran las que intervenían en la construcción de los discursos que configuraron la identidad propia y las actitudes de dicho país hacia los otros países, actitudes que eran ya actos ético-políticos concretos, prevalecientes aún en los siglos XX y XXI.

Siguiendo esta lógica, el recorrido comenzaba en “*Midway Plaisance*” con la presentación de una tribu africana, proseguía con el despliegue de diversas culturas, hasta llegar a las muestras de Estados Unidos en “*White City*.” Las civilizaciones fueron organizadas desde las consideradas arcaicas, hasta las que se parecían más al paradigma que conformaba Estados Unidos, siendo este último el final de las representaciones. De esta forma, la Feria manifestaba las exhibiciones etnográficas de acuerdo con una escala evolutiva progresista, el cual garantizaba el estatus peculiar que Estados Unidos se otorgaba. Cabe reconocer, que todas las exposiciones en dicha feria eran productos creados por hombres y donde la mujer occidental quedaba supedita a exhibir las propias en un pabellón que se encontraba ubicado entre “*Midway Plaisance*” y “*White City*” (punto que desarrollo en el apartado denominado “El valor exhibitivo”), mientras que la mujer de países con occidentales era relegada a ser un accesorio exótico más como entretenimiento para el público occidental, específicamente masculino.

Esta distribución se basaba, según Amira Jarmakani, en una relación comparativa de culturas, específicamente, entre los países colonizadores y los países colonizados, de lo cual, difiero, ya que no se trataba de una comparación inocente entre culturas, sino de una configuración de lo otro atravesado por categorías racistas y sexistas. En otros términos, se daba una apropiación del otro en tanto inferior, ajeno, arcaico, exótico y diferente, que permitió catalogarlo desde perspectivas discriminantes, por lo que esta maquinaria construía al otro al reproducir el discurso del racismo y del sexismo imperante en dicha época.

En este sentido, la feria era una máquina configurada a través de una relación binaria que supone una lógica progresista. Su configuración acontecía desde la exclusión: por una parte, los países colonizadores fueron quienes invistieron un estatus ontológico e histórico superior,

que se corrobore este discurso. Se refuerza mediante la publicidad a favor de la excelencia que ha alcanzado los Estados Unidos y sobre todo, el descredito a las culturas que se presentaron en la feria.

mostrado en su supuesto desarrollo, debido al papel activo en la escala evolutiva de la humanidad; por otra parte, los países colonizados fueron quienes poseían un estatus inferior y dominado para el colonizador, debido a su estancamiento primitivo y papel pasivo en la línea histórica del progreso. De esta manera, el diseño de la Feria es la puesta en marcha de una maquinaria racista-sexista⁴ justificada a través de las ideas de progreso capitalista e imperialista.

⁴ Los sujetos son constituidos por medio de una maquinaria que pone en marcha los dispositivos de poder como el de raza, sexo-género, clase, por mencionar algunos. En este sentido, los seres son construidos (diferenciados, controlados, jerarquizados, inteligibilizados) en términos de razas, sexos-géneros y clases. De esta manera, la raza es efecto de una maquinaria racista, de un discurso racista, es decir, es efecto del poder. El cuerpo es racializado por medio de prácticas diferenciadoras y jerárquicas que parten de una distinción excluyente entre raza superior y raza inferior. Por una parte, se construye la raza blanca europea occidental como superior en sí misma; no obstante, en este caso, la lógica discursiva de Estados Unidos configura a sus sujetos como el escalón más alto de la evolución humana al haber dado un paso más allá de la raza blanca europea y lo evidencia por medio de sus avances tecnológicos. Así, la raza blanca estadounidense deviene superior. Se da por sentado la naturalidad de dicha separación y justificando de esta forma la discriminación en tanto se naturaliza el discurso racista por medio de la reiteración del mismo. El efecto refuerza el discurso y el discurso crea efectos concretos, esto es materializa cuerpos bajo caracterizaciones específicas.

Por otra parte, el sexo es efecto de una maquinaria discursiva sexista. En este sentido, los sujetos son constituidos desde un discurso de subordinación entre la categoría de “hombre” y “mujer.” La mujer es construida como un ser débil, relegado a la esfera privada, sexualmente pasiva y frágil. Así, hablar de la verdadera feminidad implica constatar la existencia de sujetos mujeres configurados por el modelo victoriano donde la pasividad sexual y el purismo son sus bases. El hombre, por el contrario, es edificado como un ser fuerte, relegado a la esfera de lo público, y sexualmente activo. Cabe señalar que este sexismo es racista de antemano, ya que la única inteligibilidad dada es para las mujeres blancas burguesas a partir de la cual ellas se encuentran subordinadas a los hombres blancos burgueses.

De esta forma, el concepto “hombre blanco burgués” se encuentra en el pináculo de la jerárquica evolutiva y sólo es seguido por la categoría de “mujer blanca burguesa.” Dichas normatividades se encuentran fusionadas y no como normatividades independientes. De esta suerte, se fortalece la hegemonía cultural occidental por medio de la reiteración de las mismas. Como afirma Yen Le Espiritu: “Representations of gender and sexuality figure strongly in the articulation of racism. Gender norms in the United States are premised upon the experiences of middle-class men and women of European origin. These Eurocentric-constructed gender norms form a backdrop of expectations for American men and women of color--expectations which racism often precludes meeting. In general, men of color are viewed not as the protector, but rather the aggressor--a threat to white women.”* (Yen Le Espiritu citada en María Lugones, “Radical Multiculturalisms and Women of Color Feminisms,” *Journal for Cultural and Religious Theory* 13, no. 1 (winter 2014): 72).

Por ende, a través de la puesta en escena de dicha máquina discursiva sexista-racista se justifica la marginalización de todo lo “no-occidental”. Así la única existencia posible para ese Otro es como producto, en otras palabras, se construyen como bienes para ser consumidos, pues dicha maquinaria “reduces all non Western cultures to ornaments to be enjoyed touristically.”** (María Lugones, “Radical Multiculturalisms and Women of Color Feminisms:”: 78).

*Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “Las representaciones de género y sexualidad figuran fuertemente en la articulación del racismo. Las normas de género en Estados Unidos se basan en las experiencias de hombres y mujeres de clase media y de origen europeo. Estas normas de género eurocéntricas forman un telón de fondo de las expectativas sobre hombres y mujeres americanos de color- expectativas en las cuales el racismo excluye a menudo el encuentro real. En general, hombres de color son vistos no como el modelo de protección, sino por el contrario, como el agresor- una amenaza para las mujeres blancas.”

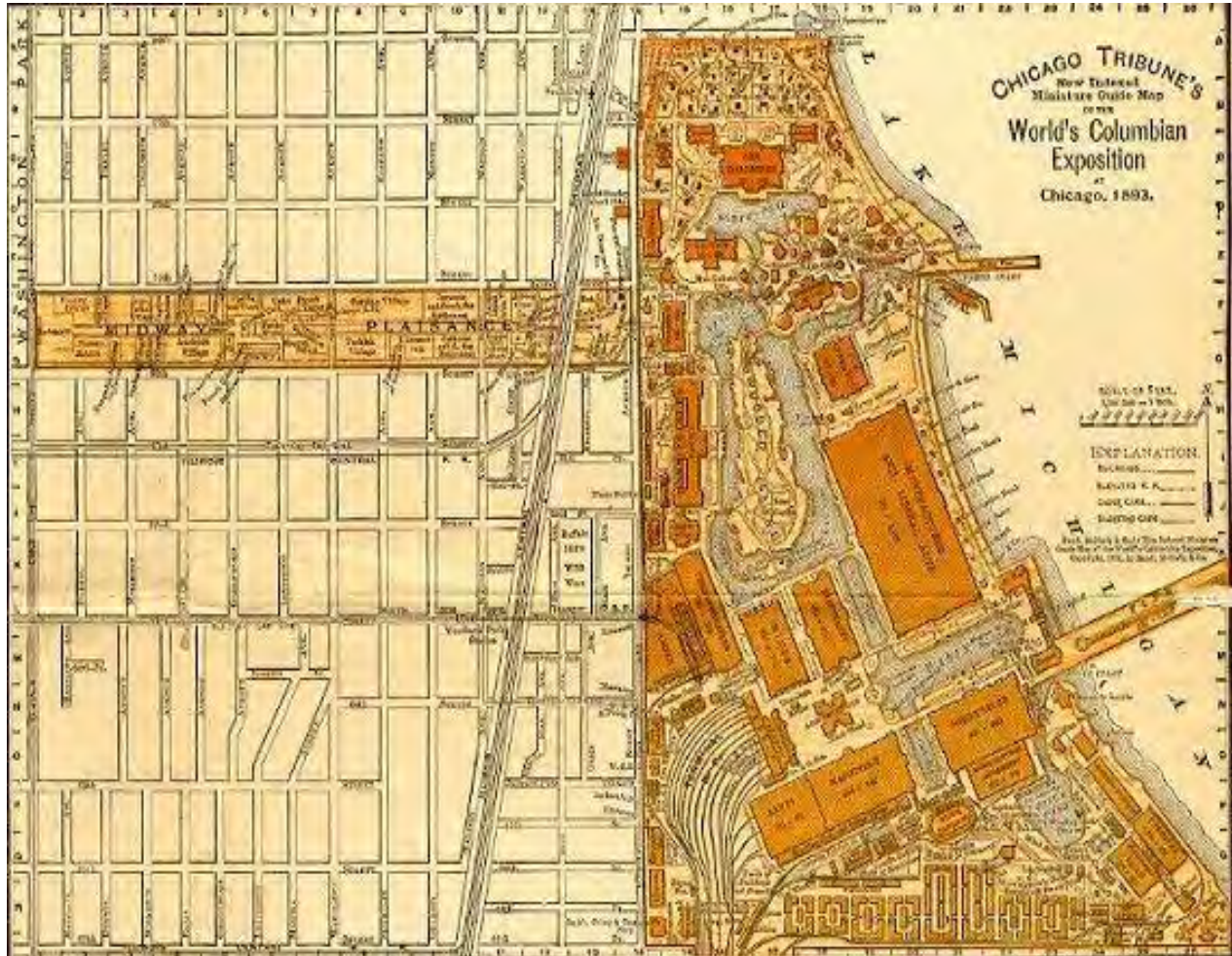
**Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “reduce a todas las culturas no occidentales a ornamentos para ser disfrutados turísticamente.”

Desde aquí se bosqueja ya una íntima relación entre colonialismo, capitalismo, imperialismo y ciertas normatividades que constituyen a los sujetos: etnicidad, raza y sexo-género, como desarrollo en los siguientes apartados.

In other words, the highly ordered and hierarchized designs of the Fairs –from architectural design to the positioning of different countries’ displays– reflected a modality of civilization rooted in Enlightenment-based valorizations of progress, rationality, and linear development. Both the 1889 Exposition Universelles in Paris and the 1893 Chicago World’s Fair manifested these biases in ethnographic exhibits organized according to an evolutionary scale that was determined by the principles of scientific racism.⁵

⁵ Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 32.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “En otras palabras, los altamente ordenados y jerarquizados diseños de las Ferias- desde el diseño arquitectónico hasta la posición de las muestras de los diferentes países- reflejaban un formato de civilización enraizado en las valoraciones ilustradas de progreso, racionalidad, y desarrollo lineal. Ambas, la Exposición Universal en Paris de 1889 y la Feria Mundial de Chicago de 1893, manifestaban estos lineamientos en exhibiciones etnográficas organizadas a partir de una escala evolutiva que estaba determinada por los principios de un racismo científico.”

*Croquis de la distribución original de los países en: Midway Plaisance y White City*⁶

⁶ Se muestra el croquis de la distribución de las exhibiciones de la Feria de Chicago de 1893 para evidenciar el orden racista de la misma. Por una parte se encuentran todos los países en falta y relegados en *Midway Plaisance* y por otra parte, *White City* yace como el espacio habitado por el esplendor de la civilización, asegurando, así, el valor de Estados Unidos como la potencia mundial.

P. Gaye Tapp, "Inventing the Modern World," (Oct. 29, 2012 [consultado el 15 de mayo de 2016] Little Augury) ed. P. Gaye Tapp: disponible en <http://littleaugury.blogspot.mx/2012/10/inventing-modern-world.html>

White City, Feria de Chicago de 1893



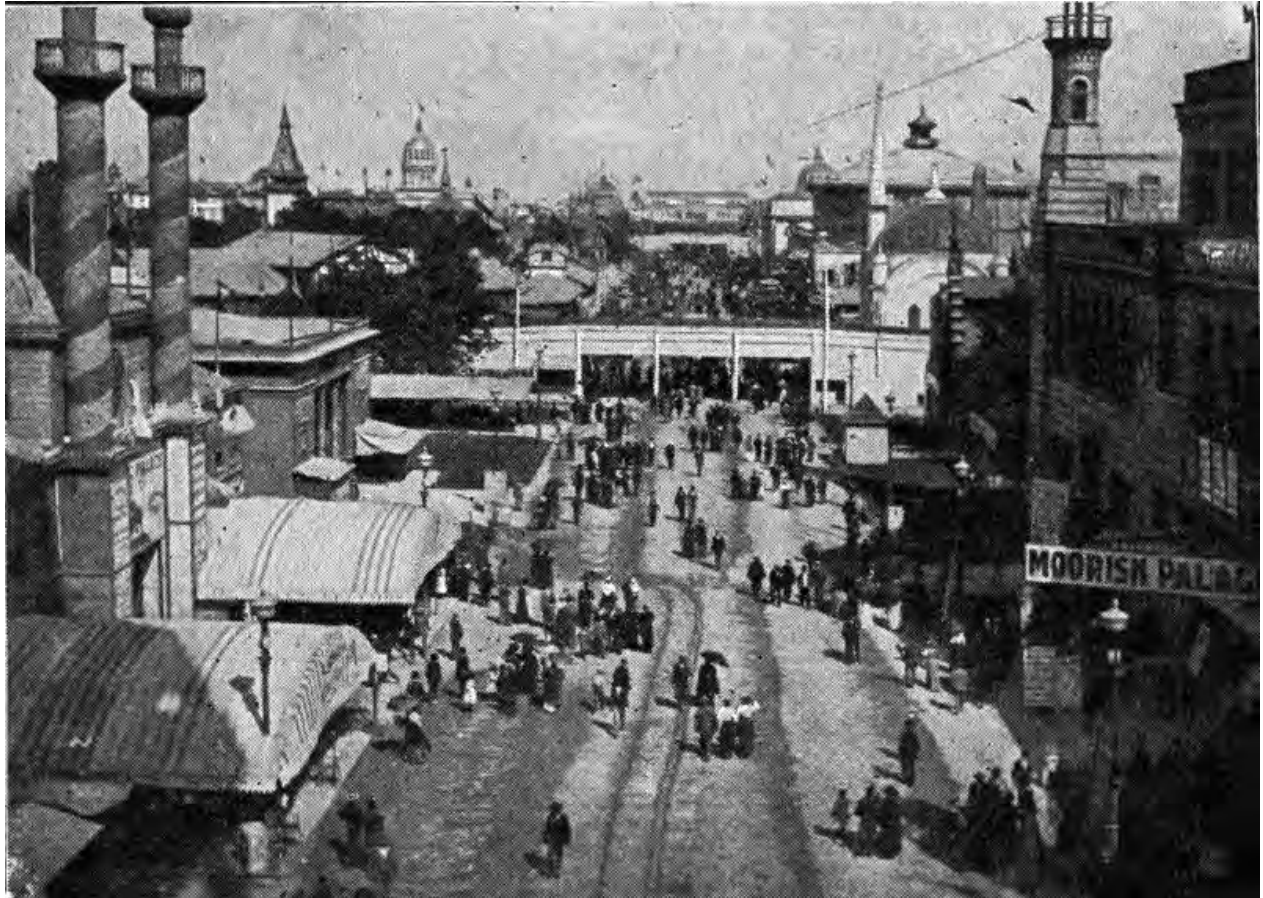
⁷ Esta imagen muestra el hincapié hecho en la construcción de *White City* bajo un diseño neoclásico para constatar la evolución y progreso de Estados Unidos frente a los demás países. El desarrollo de este país se apoyaba en el distanciamiento visual de rasgos autóctonos, es decir, características consideradas inferiores por su acercamiento con la naturaleza y el lugar específico en el que dicho se desarrolló. De esta manera, intentaba asegurar y afianzar el discurso, por medio de una retórica visual, sobre Estados Unidos como el país más importante del globo terráqueo.

Fotografía de la Corte de Honor por Charles Dudley Arnold.

"Reforming Cities," (2009 [consultado el 15 de mayo de 2016] The Burnham Plan Centennial) ed. The University of Chicago Library: disponible en

<http://burnhamplan100.lib.uchicago.edu/newberryexhibit/planners/reforming.shtml>

*Midway Plaisance, Feria de Chicago de 1893*⁸



⁸ *Midway Plaisance*, espacio que albergaba las representaciones de todos los países con excepción de la estadounidense, fue configurado desde una arquitectura más sencilla, no estilizada y acentuada con rasgos considerados autóctonos de cada región. Se fortalecía, de esta manera, la retórica racista sobre la inferioridad de dichos países frente a Estados Unidos al destacar visualmente “lo primitivo,” “lo arcaico,” “lo anticuado” de las regiones y por ende, señalando su estancamiento dentro de la evolución humana.

Cory Gross, “The Midway Plaisance of the 1893 World’s Columbian Exposition,” (May. 28, 2014 [consultado el 15 de mayo de 2016] *Voyages Extraordinaires*) ed. Cory Gross: disponible en <http://voyagesextraordinaires.blogspot.mx/2014/05/the-midway-plaisance-of-1893-worlds.html>

Programa de la Feria de Chicago de 1893⁹



⁹ Esta ilustración corresponde a un programa de la Feria de Chicago de 1893. A través de este programa, se ponía en circulación el discurso racista estadounidense, esto es, una lógica dicotómica racial que se centraba en marcar una diferencia ontológica (una desigualdad esencial o natural) y estipular, así, la supremacía de un grupo frente a otro. Las exhibiciones fungían como ilustraciones etnográficas por medio de las que se intentaba convencer al público sobre el desarrollo o estancamiento de los países. Esta persuasión se centraba en equiparar las costumbres, vestimentas, creencias religiosas, música, deportes de los pueblos a una cercanía o alejamiento de la naturaleza para reforzar las nociones de “lo salvaje” y “lo civilizado,” donde la primera se centraba en su proximidad y la segunda, en su distanciamiento. Además, las representaciones de los países eran reducidas a una mera exhibición de entretenimiento, como vemos en el programa, y donde la finalidad no era un acercamiento crítico y analítico del público hacia las regiones o hacia el discurso racista que las englobaba, sino un goce enajenado. De este modo, se reproducía y fortalecía fácilmente esta visión y comprensión excluyente. Igualmente, este programa permite ver de cerca la reproducción del paradigma machista de dicha época donde la supremacía de alguna región, pueblo y país podía ser constatada únicamente por el quehacer de los hombres, como se puede apreciar en las competencias raciales donde se pretendía determinar el nivel de desarrollo de los pueblos a través de los competidores hombres. En este sentido, no sólo hay una lógica dicotómica racial, sino igualmente sexista. Colección Warshaw del Museo Nacional de la Historia Americana en el Instituto Smithsonian. Actualmente el sitio web está deshabilitado.

“Journal of American History,” (2001 [consultado en mayo 2015]): disponible en http://www.journalofamericanhistory.org/teaching/2001_03/sources/image_worldsfair.html

II. LA LÓGICA DE LA MODERNIDAD COLONIAL

La noción de “modernidad” se encuentra apoyada en la distribución y catalogación de los países a través de una escala evolucionista, donde se efectúa una diferencia entre lo considerado arcaico y moderno. Este contraste está basado en la noción de progreso, es decir, el estatus de valoración se encuentra reducido a un desarrollo de lo industrial, lo mercantil y lo capitalista, el cual se afianzaba por medio del expansionismo de los países. En este sentido, la modernidad sería el efecto del ejercicio del poder colonial y su lógica se develaría como jerárquica, dicotómica y opresiva.

El poder colonial, de esta manera, construye la identidad del colonizado en tanto no-humano, al reducirlo a un estado de naturaleza, en contraposición de la creación de la identidad propia, la cual es edificada como valor humano al definirlo por su estatus de progreso civilizatorio. En otras palabras, “[t]he modern apparatus reduces them to premodern ways. So, non-modern knowledges, relations, and values, and ecological, economic, and spiritual practices are logically constituted to be at odds with a dichotomous, hierarchical, “categorical” logic.”¹

Esta lógica dicotómica y jerárquica es la segmentación central de la modernidad colonial. Su ejercicio constituyó la definición de lo humano y de lo civilizado, marcas que fueron impuestas a los colonizados para el servicio del colonizador, el cual se centraba en la deshumanización de ellos en tanto salvajes, incontrolablemente sexuales y pecaminosos, por nombrar alguna de las caracterizaciones. Así, “[...] the process of colonization invented the colonized and attempted a full reduction of them to less than human primitives, satanically possessed, infantile, aggressively sexual, and in need of transformation.”²

Dentro de este sistema moderno de principio de siglo, sólo los europeos blancos hombres burgueses eran civilizados, es decir, humanos completamente al designarse como la perfección. La mujer blanca burguesa europea era únicamente la reproductora de la raza. Ella desempeñaba

¹ María Lugones, “Toward a Decolonial Feminism:” 743.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “El aparato moderno los reduce a formas premodernas. Por lo que, las prácticas premodernas de conocimiento eran lógicamente constituidas como en desacuerdo con la lógica categorial, dicotómica y jerárquica.”

² María Lugones, “Toward a Decolonial Feminism:” 747.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “El proceso de colonización inventó al colonizado e intentó una reducción completa de ellos a menos que humanos primitivos, poseídos satánicamente, infantiles, agresivamente sexuales, y con la necesidad de transformación.”

un papel pasivo, fundado en el servilismo al hombre y prolongado por su castidad. Debido a ello, los colonizados se encontraban en la misma categoría que los hermafroditas, sodomitas y viragos, es decir, como una aberración de la perfección masculina. De esta manera, la mujer colonizada se devela como una categoría vacía, es decir, las mujeres colonizadas no son reconocidas como mujeres, tampoco como humanos, sino como un ser poseído por lo sexual, como un objeto valioso por su exotividad y rareza. En este sentido, los sujetos se constituyen como colonizados a través de la imposición de dichas normatividades jerárquicas, de un sistema moderno, colonial, racista y genérico-sexista.³ En otras palabras, “[t]he European, bourgeois, colonial, modern man became a subject/agent, fit for rule, for public life and ruling, a being of civilization, heterosexual, Christian, a being of mind and reason.”⁴

Cabe destacar que a partir de la modernidad se crea la ficción de un mundo o una realidad configurados mediante normatividades independientes: “[m]odernity organizes the world ontologically in terms of atomic, homogeneous, separable categories.”⁵ Debido a ello, se invisibiliza la interrelación entre dichas categorías, en este caso concreto, las normatividades de clase, raza y sexo-género y, sobre todo, se oculta la constitución de los sujetos que se da a partir de ellas. En este sentido, no hay posibilidad de dar cuenta sobre la construcción de los cuerpos a través de estos específicos juegos de poder. Así, la lógica colonial moderna usa este método categorial para ocultar cómo se edifican cuerpos y cómo se ejerce violencia ante ellos:⁶

“Coloniality” refers to: the classification of the world’s populations in terms of races- the racialization of the relations between colonizers and colonized; the configuration of a new system of exploitation that articulates in one structure all forms of control of labor around the hegemony of capital, where labor is racialized (wage labor as well as slavery, servitude, and small commodity production all became racialized forms of production; they were all new forms as they were constituted in the service of capitalism); Eurocentrism as the new mode of production and control of subjectivity; a

³ Se debe entender el concepto *genérico* como la construcción de todo individuo en tanto heterosexual y *sexista*, debido a una diferenciación jerárquica entre hombre y mujer. La heterosexualidad así como las posiciones del hombre y de la mujer ha sido vistas como naturales, universales y biológicas.

⁴ María Lugones, “Toward a Decolonial Feminism:” 743.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “El hombre europeo, burgués, colonial y moderno se convirtió en sujeto-agente, apto para la norma, para la vida pública y gobernar, un ser de civilización, heterosexual, cristiano, un ser de mente y razón.”

⁵ María Lugones, “Toward a Decolonial Feminism,” *Hypatia* 5, no. 4 (otoño 2010): 742.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “La modernidad organiza al mundo ontológicamente desde el punto de vista de categorías atómicas, homogéneas y divisibles.”

⁶ Por ejemplo, la categoría de “mujer negra” no existiría, si por un lado se encuentra el concepto de “mujer” y por otro, el concepto de “raza negra.”

new system of control of collective authority around the hegemony of the nation-state that excludes populations racialized as inferior from control of collective authority.⁷

⁷ María Lugones, "Toward a Decolonial Feminism:" 756-757.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: "'Colonialidad' se refiere a: la clasificación de las poblaciones mundiales en términos de razas- la racialización de las relaciones entre colonizadores y colonizados; a la configuración de un nuevo sistema de explotación que articula en una estructura todas las formas de control del trabajo en torno a la hegemonía del capital, donde el trabajo está racializado (el trabajo asalariado así como la esclavitud, la servidumbre y la pequeña producción mercantil se convirtieron en formas racionalizadas de producción; todas eran formas nuevas en tanto eran constituidas al servicio del capitalismo); al eurocentrismo como el nuevo modo de producción y control de la subjetividad; a un nuevo sistema de control de la autoridad colectiva en torno a la hegemonía de la nación-estado que excluye las poblaciones racializadas en tanto inferiores al control de la autoridad colectiva."

III. SEXO-GÉNERO

Como describí en el anterior apartado, la modernidad es la consolidación de la colonialidad del poder, la cual adquiere forma por medio de la creación de un sistema de dominación y explotación articulado sobre el cruce de los ejes raza y sexo-género. En este tenor, la Feria Mundial no es únicamente una presentación de culturas, sino una máquina retórica que refuerza las normatividades de dicho eje, ya prevalecientes en el discurso de la lógica progresista. Se devela así cómo estas categorías se entrelazan para constituir ciertos sujetos sujetos como efectos de dominación y explotación. Veamos más de cerca uno de estos efectos: el género.

Por otra parte, el género ha sido entendido como aquello que realiza la diferenciación entre lo masculino y lo femenino, ambas categorías darían cuenta a su vez del comportamiento de los individuos que pretende clasificar y se ha justificado al establecerlas como estructuras que dan sostén a lo humano y a lo social. La base de lo social es el parentesco. Éste, a su vez, ha sido entendido como aquel fundamento de la psique humana; es decir, el parentesco asegura que el individuo exista y habite el mundo relacionándose con otros. Lévi Strauss comenta que el parentesco se construye a través del tabú del incesto, normatividad universal que rige a todas las culturas. Es una regla que insta a los miembros a salir del núcleo familiar y construir lazos con otro grupo humano.

De esta forma, las posiciones en la familia se construyen por una regla prohibitiva. En este sentido, por ejemplo, “mamá” es aquel individuo mujer que únicamente puede tener relaciones sexuales con el padre, “padre” es aquel individuo hombre que solamente puede tener relaciones sexuales con la madre, “hermana” es aquel individuo mujer que no puede tener relaciones con la madre, ni con el padre, ni con el hermano, sino con el individuo hombre de otro grupo humano, etc. Siguiendo a Lévi Straus, así es como se construye lo social.

En segunda instancia, para la teoría psicoanalítica lacaniana, el parentesco se encuentra dentro de la esfera de lo simbólico que es "aquella serie de reglas que gobiernan el acceso al discurso y al dominio del habla en la cultura, está motivado por las palabras del padre."¹ Esta esfera dictamina que un individuo no puede desposar a ciertos miembros de la familia, garantizando así la renovación de lazos sociales, la apertura y la interacción dentro de la esfera

¹ Judith Butler, *El Grito de Antígona* (Barcelona: El Roure, 2001), 82.

social y familiar. Específicamente, las palabras del padre (la ley del padre) consisten en la prohibición de poseer a la madre y en otorgar la posibilidad de volverse después aquel que da la ley por medio de crear su propia relación de parentesco. En este sentido, dicha ley es la que impulsa al individuo a configurarse como sujeto y vincularse con individuos que yacen fuera de su parentesco.

El tabú del incesto se pone en marcha gracias a los lugares simbólicos de la madre y del padre, puesto que dichas esferas son necesarias para la inteligibilidad social o el posicionamiento psíquico que da paso a la colocación del individuo en lo social. Estos lugares pueden ser múltiplemente ocupados, pero esas estructuras son universales, necesarias e irremplazables. Debido a ello, quien se atreva a cruzar la barrera simbólica como el tabú del incesto, se da a sí mismo una muerte en vida, es decir, que toda inteligibilidad se pierde, puesto que las estructuras psíquicas que sedimentan el posicionamiento en la vida y en las relaciones, se tambalean al atravesarlas.

En tercer lugar, se encuentra la diferencia sexual construida bajo una desigualdad social. Por un lado, la masculinidad es caracterizada como activa, mientras que la feminidad como pasiva. Estas caracterizaciones se conciben como intrínsecas por naturaleza. Como lo muestran las palabras de Hegel, citadas por Luce Irigaray en el epígrafe del capítulo “La eterna ironía de la comunidad” en *Espéculo de la otra mujer*:

Tal y como en el varón el útero degenera en simple glande, en la hembra el testículo permanece envuelto en el ovario sin pasar a la oposición, ni devenir para sí el cerebro activo, y el clítoris representa el sentimiento pasivo en general. En el hombre, en cambio, está el sentimiento activo, el corazón que se hincha, la sangre que llena los cuerpos cavernosos y las mallas del tejido esponjoso de la uretra. A esta expansión de la sangre *en* el hombre, le corresponden las *pérdidas* menstruales de la mujer. De esta manera, lo que recibe el útero en tanto que mero receptáculo (retener) se ve escindido en el hombre en sustancia cerebral productiva y en corazón que se expande hacia el exterior. El hombre es, como consecuencia de esa diferenciación, el principio activo, mientras que la mujer es el principio pasivo, porque permanece en su unidad no desarrollada. No se debe reducir la generación al ovario y a la simiente del varón, como si el producto no fuera más que una reunión de las formas o de las partes de los dos. Pero cabalmente en la mujer se encuentra el elemento material y en el hombre la subjetividad. La concepción es la concentración del individuo entero en la unidad simple, que se entrega a la misma, en su representación: *la simiente es la*

representación simple misma; un punto como el nombre y el sí mismo en su totalidad.
– Hegel²

Este epígrafe es una de las explicaciones en términos biológicos que toma Hegel para argumentar o demostrar que el hombre tiene por naturaleza las habilidades por las cuales posee el derecho de regir el ámbito público, esto es, la polis y sus leyes; mientras que la mujer, por su constitución biológica, debe ser relegada al ámbito privado, esto es, el hogar y la procreación. La mujer es la garante de que la comunidad tenga ciudadanos. La comunidad se apoya en ella para la procreación.

Una vez que da a luz a los hijos e hijas, ellos son educados para no encerrarse en el núcleo familiar y desatender a la comunidad. Esto se da al enseñarles que todo individuo es y se hace en la medida de la comunidad a la cual pertenece; es decir, se tienen derechos y vida gracias a ella. Un hombre y una mujer sin comunidad no son nada, son como "muertos en vida." Por ello, los hijos varones son educados, entonces, para convertirse en posibles ciudadanos y guerreros que velen por la estabilidad social en contra de amenazas externas. En cambio, las hijas son simplemente las que paren posibles ciudadanos hombres y guardianas de este vínculo de sangre. Ellas mismas no tienen el estatus ni el reconocimiento de la comunidad, pues son únicamente la base donde se apoyan los hombres y la sociedad para consolidarse, reivindicarse y regular su legislación. Así, la mujer, lo femenino es caracterizado como débil y vulnerable.

Lo anterior, visibiliza que se construye un discurso heterosexista que es a su vez justificado para concebirlo como natural. Esto se ha generado desde una diferenciación, dominación y subordinación entre los hombres y mujeres, basado en una lógica binaria opuesta. Esta norma biologicista y heterosexual opera bajo términos sexistas, es decir, se crea una supuesta superioridad entre ambos sexos que se asienta en una diferencia naturalista. En otras palabras, la máquina retórica estaría reproduciendo y reforzando una normatividad heterosexual sexista articulada como inherente a la naturaleza humana y apoyada por un discurso biologicista. Así, se crea una política excluyente.

² Hegel citado en Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer* (Madrid: Ediciones Akal, 2007), 195.

La cita es de Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**, *Filosofía real* (Madrid: Fondo de cultura económica de España y Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006), 142-143, pero la traducción y versión que utiliza Irigaray es otra.

Con lo anterior, el género no sería una esencia o algo dado por naturaleza, sino el efecto de prácticas reiterativas que crean la ficción de una sustancialidad originaria. No obstante, no debe ser entendido como algo que pueda adoptarse a voluntad, sino como normas estructurales que producen sujetos específicos. En este sentido, el sujeto está constituido mediante normas de género y su inteligibilidad social-cultural depende de ellas, es decir, su existencia está dada a través de esas normatividades. De este modo, el género es un dispositivo productor de subjetividad:

El género no debe interpretarse como una identidad estable o un lugar donde se asiente la capacidad de acción y de donde resulten diversos actos, sino, más bien como una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una *repetición estilizada de actos*. El efecto del género se produce mediante la estilización del cuerpo y, por lo tanto, debe entenderse como la manera mundana en que los diversos tipos de gestos, movimientos y estilos corporales constituyen la ilusión de un yo con género constante. Esta formulación aparta la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y la coloca en un terreno que requiere una concepción del género como *temporalidad social* constituida.³

Cabe señalar que el género no se debe entender como algo secundario respecto a una verdad natural denominada sexo, es decir, no son dos estructuras separadas en el sentido que existan las normas de género independientemente de los cuerpos, concebidos como materia a partir de la cual se da una construcción en términos de género. Por el contrario, los cuerpos son materializados como sexuados a partir de un dispositivo normativo, Michel Foucault lo llama *dispositivo de la sexualidad*, el cual crea el efecto del sexo como anterior, una verdad primigenia, anterior a toda normatividad sociocultural. Así, el sexo es un ideal que asegura el cumplimiento de las normatividades de este dispositivo de la sexualidad por medio de las prácticas reiterativas. Dicho dispositivo gobierna cuerpos, es decir, los diferencia y los demarca a través de prácticas reguladoras que materializan la diferencia sexual corporal.

La materialización del cuerpo es efecto del poder:

[...] El sexo, esa instancia que parece dominarnos y ese secreto que nos parece subyacente en todo lo que somos, ese punto que nos fascina por el poder que manifiesta y el sentido que esconde, al que pedimos que nos revele lo que somos y nos libere de los que nos define, el sexo, fuera de duda, no es sino un punto ideal vuelto necesario por el dispositivo de sexualidad y su funcionamiento. No hay que imaginar una instancia autónoma del sexo que produjese secundariamente los múltiples efectos de la

³ Judith Butler, *El género en disputa* (México: Paidós-UNAM-PUEG, 2001), 171-172.

sexualidad a lo largo de su superficie de contacto con el poder. El sexo, por el contrario, es el elemento más especulativo, más ideal y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su maternidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres.

[...] En efecto, es por el sexo, punto imaginario fijado por el dispositivo de sexualidad, por lo que cada cual debe pasar para acceder a su propia inteligibilidad (puesto que es a la vez el elemento encubierto y el principio productor de sentido), a la totalidad de su cuerpo (puesto que es una parte real y amenazada de ese cuerpo y constituye simbólicamente el todo), a su identidad (puesto que une a la fuerza de una pulsión la singularidad de una historia).⁴

Por lo anterior, podríamos decir que las normas del género son de hecho el dispositivo de sexualidad que al ponerse en marcha crea el efecto de un sexo primordial pre-discursivo como materia pura. Asimismo, el sexo no es materia pre-discursiva a la que se le impone un género, sino el sexo es efecto de un dispositivo de saber-poder que materializa el cuerpo a través de prácticas reguladoras. A esto, Judith Butler dice en *Cuerpos que Importan*:

Antes bien, una vez que se entiende el “sexo” mismo en su normatividad, la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialidad de esa norma reguladora. El “sexo” no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese “uno” puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural.⁵

Por ende, no hay una diferenciación entre materia y norma, sino la materia es inteligible por la norma.

⁴ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber* (México: Siglo XXI, 2009), 188-189.

⁵ Judith Butler, *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (Buenos Aires: Paidós, 2010), 19.

IV. RAZA

Otro de los efectos de la colonialidad del poder es el dispositivo de raza. Esta lógica discursiva explicó y justificó la explotación de los individuos que se consideraban inferiores. Esto es debido a la imposición de una hegemonía dicotómica donde la noción de raza inferior está inserta en el concepto de naturaleza inmutable por ende, fuera de la lógica del progreso; por el contrario, la idea de raza superior, en el de razón, avanza y dentro de la línea evolutiva de la humanidad.

[...] [U]no de los elementos fundantes de la colonialidad/modernidad/eurocentrada es el nuevo y radical dualismo cartesiano, que separa la “razón” y la “naturaleza”. De allí, una de las ideas/imágenes más características del eurocentrismo, en cualquiera de sus vertientes: la “explotación de la naturaleza” como algo que no requiere justificación alguna y que se expresa cabalmente en la ética productivista engendrada junto con la “revolución industrial”. No es en absoluto difícil percibir la inherente presencia de la idea de “raza” como parte de la “naturaleza”, como explicación y justificación de la explotación de las “razas inferiores.”²⁸

Oriente ha sido construido como cuna de razas inferiores. Esta supuesta inferioridad es algo real e indubitable para occidente. Se evidencia que oriente es inferior en sí, debido, en primer lugar, al supuesto atraso en el que se encuentra, en comparación con occidente, a pesar de la historia tan rica que posee, es decir, se trata de un espacio que albergó civilizaciones esplendorosas como la egipcia, pero que bajo la lógica de la modernidad no ha podido superarla en lo más mínimo. Así, occidente se constituye como el punto más álgido de la evolución de la civilización humana: evolución capitalista, imperialista, y expansionista. En este orden de ideas, las razas “inferiores” se encuentran todavía estancadas en la naturaleza, en las necesidades, caracterizadas como bajas, mientras que las razas “superiores” han podido superar dicho estadio y desarrollar el intelecto que a su vez ha asegurado su crecimiento económico, político, científico, tecnológico, comercial. Como afirma Hegel en *La enciclopedia de las ciencias filosóficas*, pp. 444-445:

Entre las supersticiones de los pueblos y los errores de los entendimientos débiles, en los pueblos que han progresado poco en la libertad espiritual y, por consiguiente, viven todavía más implicados con la naturaleza, se encuentran también *algunas* interdependencias reales sobre las cuales descansan predicciones (que parecen maravillosas) de situaciones y de sucesos con ellas conexos. Pero con la libertad del espíritu que se capta a sí misma de modo más profundo, desaparecen también estas

²⁸ Aníbal Quijano, ““Bien vivir”: entre el “desarrollo” y la des/colonialidad del poder:” 51.

disposiciones escasas y pequeñas que descansan sobre la convivencia con la naturaleza. El animal, como la planta, permanece sometido por el contrario a esta situación.²⁹

También, occidente se ha configurado como el poseedor de la supremacía racial en razón del tipo de gobierno que ha desarrollado, un supuesto autogobierno, mientras que oriente se encuentra en una serie sinfín de gobiernos déspotas y tiranos. El argumento versa sobre la asociación entre estado de naturaleza y el modo de gobierno. La forma del ejercicio político es directamente proporcional al desarrollo progresista del estado civilizatorio. En otras palabras, la forma de gobierno refleja el estado de naturaleza y de civilización en el que se encuentran los individuos, y su capacidad evolutiva dentro de la historia, entendiéndose *historia* como la historia del progreso capitalista, imperialista y expansionista de occidente.

Por una parte, pareciera que la civilización occidental ha sido capaz de salir del estado de naturaleza puro y salvaje a través del dominio de sus impulsos más brutales y dar paso al ejercicio racional, cuyo mejor ejemplo es el gobierno democrático. Por otra parte, las culturas orientales son configuradas como yaciendo en el estado de naturaleza puro e incapaces de convertirse en una civilización racional. Esto es resultado de su irracionalidad, pues son menores de edad, al no tener la capacidad intelectual desarrollada para determinar lo que es bueno para ellos mismos. Por ello, son crueles, serviles, faltos de sentido común, violentos y arcaicos. De esta manera, se muestra su incapacidad para decidir su propia forma de gobierno en la forma en que lo ha hecho occidente, como por ejemplo, Francia, al derrocar a su gobierno tirano por medio de una revolución, o como la estructuración de Estados Unidos en tanto libre y soberano tras su independencia del dominio británico:

Las naciones occidentales desde el momento en que aparecen en la historia dan testimonio de su capacidad de autogobierno [...], que tienen por méritos propios. Pueden ustedes revisar la historia completa de los orientales, de las regiones que de una manera general denominamos Este y nunca encontrarán rastros de autogobierno. Todas sus grandes épocas (que fueron realmente grandiosas) surgieron bajo el despotismo, bajo un gobierno absoluto; todas sus grandes contribuciones a la civilización (que fueron muy importantes) se realizaron bajo este sistema de gobierno.³⁰

Por lo anterior, el deber de las razas superiores es enseñar a las razas inferiores el gobierno que más les conviene, al ser incapaces de representarse a sí mismos, es decir, de liberarse del

²⁹ G. W. F. Hegel, *La enciclopedia de las ciencias filosóficas* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 444-445.

³⁰ Edward Said, *El orientalismo* (México: Debolsillo, 2009), 59, citando a James Balfour, *Parliamentary Debates* (Commons), 5ª serie, 17 (1910): 1.140-1.146.

despotismo que los ha caracterizado y decidir su forma de gobierno. Como afirma Marx en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*:

No pueden representarse, sino que tienen que ser representados. Su representante tiene que aparecer al mismo tiempo como su señor, como una autoridad por encima de ellos, como un poder ilimitado de gobierno que los proteja de las demás clases y les envíe desde lo alto la lluvia y el sol.³¹

Asimismo, se estipula su inferioridad debido a que es configurada como una raza lujuriosa y bárbara. En este sentido, oriente es configurado por medio de una inferioridad moral innata, siendo occidente el representante por antonomasia de la nobleza, las buenas costumbres, lo cristiano. Así, occidente exporta a las razas inferiores de oriente lo mejor de ellos mismos para poderlos domesticar. Además, occidente es quien ha descubierto a oriente, quien lo ha estudiado, sistematizado los conocimientos sobre ese otro y ha recopilado su historia, incluso cuando oriente no ha podido hacerlo. Debido a su atraso no tiene las facultades desarrolladas para poder ser consciente de sí mismo y superar su atraso. Se ha apoyado en instituciones creadas por occidente mismo en un afán de sistematizar el conocimiento de oriente y debido a ello, crea normatividades que guían y validan los estudios, escritos, análisis, descripciones, investigaciones sobre oriente o sobre lo oriental.

Con respecto a lo planteado, todo lo que no vaya conforme a dicha norma, es simplemente pensado como erróneo y rechazado, eliminado, por ende. Occidente se confiere autoridad sobre oriente para dominarlo, reestructurarlo, describirlo, colonizarlo y decidir por él. Como afirma Edward Said en *El Orientalismo*:

Así, pues, una gran cantidad de escritores —entre ellos, poetas, novelistas, filósofos, políticos, economistas y administradores del Imperio— han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos relacionados con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su «mentalidad», su destino, etc.³²

En conclusión, este racismo es un crudo reduccionismo deshumanizante para facilitar la sujeción de oriente por parte del civilizador occidental; es decir, los ha clasificado en categorías supuestamente inmutables y esenciales (naturales). Se habla de una superioridad moral e

³¹ Karl Marx, "El dieciocho brumario de Luis Bonaparte," en *Obras escogidas 1*, (Moscú: Editorial Progreso, 1973), 107.

³² Edward Said, *El orientalismo*, 21.

intelectual devenida naturalmente de la raza, es decir, características perpetuadas por herencia y por ende inalterables. Razas inferiores incapacitadas para el progreso y la organización libre. Todo esto se convierte en clave de la dominación y expansión imperialista de occidente sobre el mundo oriental. Por ello, deben ser colonizados, dominados y gobernados. Al mismo tiempo, se configura la superioridad innata de la raza blanca occidental, primero europea y luego superada por la estadounidense. Finalmente, todo ello se ha construido para permitir y justificar una expansión y dominio económico, político, cultural, ideológico.

V. LA EXHIBICIÓN

En los anteriores apartados, he analizado a la feria de Chicago como efecto del ejercicio del poder colonial, el cual se afianzaba a través del uso de normatividades genérico-sexistas y racistas. Para poder dar cuenta de cómo dicho poder colonial y cómo dichas normatividades operaron en la feria de Chicago, es necesario retomar el mecanismo que le constituye, este es, la exposición, la cual pretendía revelar la realidad y la verdad de lo exhibido a través imágenes, representaciones y su publicidad.

Dice Heidegger en “La Época de la Imagen del Mundo” que la edad moderna se caracteriza esencialmente por ser imagen. En este sentido, Heidegger se refiere a que la modernidad se encuentra configurada como pura representación. Toda representación es construida como copia fidedigna, a tal grado que inclusive el original puede ser desplazado o no ser necesario para constatar la autenticidad o veracidad del mismo. La copia parece develar la esencia de aquello del cual es representación. De esta manera, se edifica un mundo donde las representaciones o imágenes son tomadas como lo ente real.

Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce. En donde llega a darse la imagen del mundo, tiene lugar una decisión esencial sobre lo ente en su totalidad. Se busca y encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente.¹

En una época donde el capitalismo y el imperialismo expansionista configuran las relaciones de poder, todo objeto de experiencia deviene objeto conquistable y por ende, mercantil. Siguiendo esta reflexión, el arte o las representaciones artísticas no estarían fuera de esta discursividad. Se evidencia que el arte o las representaciones artísticas devienen imágenes estandarizadas y fijas que pretenden representar al mundo y que, a su vez, estarían relacionadas con lo mercantil. El arte no está relacionado con la felicidad, con un fin aurático o catártico, como acontecía en la antigüedad, sino con una acción bursátil. De esta forma, la exhibición juega un papel importante para el arte, ya que, toda obra artística necesariamente es exhibida y, en este sentido, el arte no es arte *per se*, sino deviene arte al ser expuesto. La condición necesaria para que algo sea catalogado como obra artística es el ser apreciada y adquirida: “De hecho los

¹ Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo,” en *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 1996), 74.

museos, ferias y galerías son las instituciones actuales para la producción de visibilidad estética, y la misma producción estética se vuelve irremisiblemente colonizada museística y galerísticamente.”² De esta manera, la feria fungiría el papel de un mercado de bienes donde se exhiben todas las obras como mercancías para ser consumidas masivamente. Todo se encuentra producido y organizado para crear un espectáculo de lo consumible y lo exhibible. En palabras de Sloterdijk, “la cultura contemporánea de exposiciones y ferias de arte sólo se hace comprensible como sistema de organización del arte para la transformación de la arbitrariedad artística al aproximarse a su valor mayor.”³

El valor mayor se refiere a que las ferias, en nuestro caso de estudio, son el nuevo sistema de organización del arte, ya que imponen la norma de qué sí es arte y qué no al catalogar qué obra es exhibida y cuál no. En este sentido, la obra artística en sí misma pierde el sentido propio al estar supeditada a una organización expositiva con fines mercantiles. No importa ya la obra en sí misma, ni el proceso creativo, ni siquiera el don artístico (subjetividad artística o genio), sino la obra como producto atractivo, consumible y comercializable. El arte depende de un sistema que pueda promocionarlo, exhibirlo y comercializarlo. Todo es reducido a un proceso de producción publicitaria. Como afirma Sloterdijk, “[l]as obras son expuestas como acciones bursátiles estéticas.”⁴

Además, el contemplar una obra no es ya la experiencia de aquello que los griegos denominaban *aletheia*, sino una producción enmascarada que refuerza todo este sistema capitalista. El público, al ser vedado de la experiencia de contemplar la obra por sí misma, queda encajonado a seleccionar la obra acorde a su gusto y adquirirla o ver el espectáculo de su interés. En este sentido, lo exhibible amplía el concepto de arte, puesto que si en un principio ha sido concebido para elites, ahora la producción se encargaría de realizar una masificación del arte. Se debe entender esta masificación no como una democratización del mismo, ya que no se concibe la idea de que todos puedan hacer arte, sino que éste pueda ser vendido y por ende, consumido indistintamente.

² Peter Sloterdijk, “El arte se repliega en sí mismo,” *Revista Observaciones Filosóficas* (2005 [consultado el 16 de marzo de 2016] Observaciones Filosóficas) ed. Adolfo Vásquez Rocca: disponible en <http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html#>

³ Peter Sloterdijk, “El arte se repliega en sí mismo.”

⁴ Peter Sloterdijk, “El arte se repliega en sí mismo.”

La feria torna visible a la obra, pues únicamente en ella la obra se vuelve exhibible. No importa la obra, ni la exposición, sino toda la manufactura para hacerla visible, consumible, atractiva e inclusive, en competencia con las demás obras. Se realiza toda una producción para que las personas específicamente asistan a ese show, compren la entrada y al salir adquieran el souvenir. No es la obra en sí misma la que está dotada de la cualidad para ser exhibida, sino la maquinaria de lo exhibible la que dota a la cosa del don de obra exhibitiva y atractiva.

Cabe destacar que a través de la exhibición, pareciera que lo oculto es revelado ante el espectador y los enigmas del pasado, que pudiera albergar lo exhibido, ya no lo son más. En este sentido, el revelar el pasado de algo es conocerlo y sobre todo, significa la posibilidad de apropiarse del mismo, pues, el conocedor es el único facultado para hablar de él, catalogarlo, describirlo, distribuirlo para que el espectador tenga acceso directo sin reserva alguna. En este sentido, el conocer algo es poder ejercer dominio sobre ello. En esta época donde el mundo se vuelve imagen, “se busca y encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente,”⁵ es decir, la imagen deviene la esencia de lo que representa. Siguiendo esta lógica, cabría destacar que inclusive la imagen funge como normalización de lo ente, y en específico, para nuestra reflexión crítica, como normalización de los cuerpos (de vidas). En otras palabras, el sistema de organización no sólo estaría vinculado a establecer qué es y qué no es arte al exhibir obras específicas, sino inclusive esta organización sería maquinaria del sistema político-cultural del que emerge y lo reforzaría al producir los efectos deseados.

Recapitulando, en un mundo devenido imagen, es decir, en un mundo donde la esencia de los entes es reducida a una mera representación, la exhibición funge precisamente como la maquinaria que permite extraer al objeto del cúmulo de experiencias, relaciones, procesos que se conjuntaron armónica y tensionalmente para dar origen a una pieza concreta. En este sentido, la exposición al mostrarnos un objeto terminado sin más, posibilita la apropiación de dicho bajo diversas lógicas. En otras palabras, el objeto es desprovisto de todo lo que le dio sentido para ser el mismo, es resignificado y presentado como representación pura del mismo. De esta manera, la exhibición veda completamente al espectador, lo obliga a ver la esencia de las cosas en sus representaciones y entenderlas a través de ellas.

⁵ Peter Sloterdijk, “El arte se repliega en sí mismo.”

VI. LA FERIA

El Mundo ha devenido imagen.

La exhibición refuerza el mecanismo por el cual el ser (de los entes) permanece como imagen; esto se debe a que la exposición es una de los instrumentos que entrega objetos acabados, es decir, objetos extraídos de su origen, entiéndase origen no en el sentido de la fuente primordial de creación, sino de todo lo que se conjuntó para gestar la obra, que además aparecen ya significados, descritos y clasificados por la lógica que los apropia, y además, los distribuye con la sutileza de revelar el supuesto ser auténtico, real y verdadero de los objetos en cuestión. De esta forma, el espectador se encuentra ante un espacio que no le permite pensar ni cuestionarse, sino simplemente recibir lo que ya ha sido construido. La feria, en este sentido, sería no sólo el espacio dónde acontecen las exposiciones, sino también la maquinaria que distribuye, clasifica, normaliza, diferencia, visibiliza lo exhibido.

La feria puede describirse también como un universo simbólico. Cabe especificar que recorro a la palabra “simbólico” no en el sentido de una representación o recreación inocente, sino, como Judith Butler lo define, en tanto normatividad¹; es decir, aquellas estructuras que funcionan para reforzar la hegemonía social (dan sentido de unidad y coherencia a la estructura social). En la Feria de Chicago, universo simbólico, fue un espacio donde las normatividades de raza y sexo-género operaban de tal forma para recrear el supuesto atraso, desorden, caos y estado de incompletud de las culturas, albergadas en *Midway Plaisance*, frente al pretendido progreso, desarrollo capitalista, industrialización, tecnología y civilidad de los Estados Unidos en *White City*, en otras palabras, “[t]he Fair offered staged but nevertheless reassuring images of a

¹ En *El grito de Antígona*, Judith Butler hace una crítica y análisis en particular hacia la noción de lo simbólico de Jacques Lacan. De esta forma, el orden simbólico, es “aquella serie de reglas que gobiernan el acceso al discurso y al dominio del habla en la cultura, está motivado por las palabras del padre” [Judith Butler, *El grito de Antígona*, 82]. En este sentido, la existencia estaría dada en el lenguaje, somos inteligibilidad a través de él. Así, la interpelación, ser nombrados, es existir, es convertirse en sujeto. No son sólo las palabras, sino el tipo de elocución, el marco convencional desde el cual se es interpelado es lo que constituye al sujeto en el lenguaje. De esta manera, si nuestra inteligibilidad radica en el lenguaje, entonces podemos significar de forma diferente. Si la repetición es lo que le otorga la cualidad de permanencia a todo lo que concebimos, entonces no hay nada escrito, no hay una naturalidad, no hay un orden natural y anterior, y así, se bosqueja la posibilidad de reconfigurar lo dado.

vigorous United States enthroned as the vanguard of civilization, democratic liberty, and cultural progress.”²

La organización de la Feria de Chicago permitió que se consolidara, en primer lugar, la imagen de un mundo seccionado sobre una escala evolutiva. Al basarse dicha segmentación en una lógica excluyente, se efectuó otra catalogación entre lo reconocido como “humano”, esto es, lo civilizado, refinado, desarrollado, apelativos basados en la noción de progreso capitalista, y lo “no humano”, es decir, lo vulgar, folklórico, exótico, arcaico, salvaje, animalizado y desorganizado. Para dar cuenta de cómo esta maquinaria de exhibición operó produciendo, a su vez reforzando, imágenes concretas sobre individuos y culturas, en específico, la construcción de la imagen del cuerpo femenino orientalizado, me centraré en la recreación de “las calles del Cairo” (“*The Streets of Cairo*”) en la Feria de Chicago y en específico, en sus *performances* de *bellydance*.

“Las calles del Cairo”, establecidas en *Midway Plaisance*, pretendían brindar al espectador una imagen real y accesible de Egipto, mostrar los usos y costumbres de dicho pueblo a través de las representaciones y atracciones que ofrecía la exhibición. Por ejemplo, por un módico pago se tenía la oportunidad de explorar el majestuoso Templo de Luxor o inclusive, montar un camello como en Medio Oriente sin salir de la ciudad de Chicago:

to take a ride on the camel, as if actually in the streets of the famous Egyptian city, but surrounded by hundreds of "guying" Americans was a novel sensation....It was one of the most realistic entertainments of the great Plaisance.³

Otro de los múltiples objetos que el espectador podría encontrar en la exhibición era la mujer⁴ con velo, la cual, era pensada como un ser esclavizado y oprimido a partir de la lógica

² Burke O. Long, *Imagining the Holy Land: Maps, Models, and Fantasy Travels* (Bloomington: Indiana University Press, 2003), 48.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “La Feria no solamente ofrecía imágenes puestas en escena, sino incluso, imágenes que aseguraban la idea de un vigoroso Estados Unidos consagrado como la vanguardia de la civilización, la libertad democrática y el progreso cultural.”

³ Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 76.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “Dar un paseo en camello, como si en realidad se estuviera en las calles de la famosa ciudad egipcia, pero rodeados de cientos de hombres estadounidenses, era una sensación innovadora. Fue uno de los entretenimientos más realistas de la gran *Midway Plaisance*.”

⁴ Ambas imágenes, la bailarina de *bellydance* y la mujer con velo, pretenden representar y mostrar la verdad sobre la identidad de la mujer de Medio Oriente; no obstante, se vislumbra que las nociones orientalistas eran parte ya de la constitución de un sujeto mujer oriental. Este discurso en torno a dichos cuerpos era puesto en escena y reforzado a través de la maquinaria retórica de la feria. La imagen de la mujer con velo, como la imagen de la

estadounidense que aseguraba la supuesta libertad que poseían las mujeres occidentales. De esta manera, las personas y los objetos en exhibición devinieron bienes de consumo y entretenimiento, y la feria, precisamente el mercado masivo de venta. La feria mundial operaba bajo una estructura donde el espectáculo de mercancías se entrelazaba con la construcción de una nación imperialista. En suma,

[t]he world exhibitions glorify the exchange value of commodities. They create a framework in which commodities' intrinsic value is eclipsed. They open up a phantasmagoria that people enter to be amused. The entertainment industry facilitates this by elevating people to the level of commodities.⁵

La feria resaltaba que el estatus de una nación dependía de su progreso industrial y tecnológico, pues ellos le permitían convertir las materias primas, transformarlas en bienes y servicios. El consumismo, así, estaba contenido en la idea de progreso y de desarrollo económico. En este sentido, el consumismo sería la forma en que cada individuo se relacionaría con su entorno. De esta forma, aquello que fuera presentado en la feria era un servicio de entretenimiento o un bien en venta.

Dentro del supuesto exotismo que ofrecían las “calles del Cairo”, se encontraban las exposiciones de *bellydance*, espectáculos de mayor promoción publicitaria y audiencia. El espacio de exhibición y la creación de publicidad⁶ centraron la mirada del espectador, no a la danza en sí, sino a los movimientos de cadera, abdomen y pecho, movimientos ya concebidos como lascivos, arrebatados, animalescos, provocativos y sugerentes, y los cuales se contraponían a los cánones establecidos para la mujer de aquella época, es decir, la mujer blanca y cristiana de

bailarina, las retomo en el último apartado para problematizar cómo dichas siguen presentes en la cultura occidental de forma tensional.

⁵ Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 73.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “Las exhibiciones universales glorifican el valor de cambio de las mercancías. Crean una infraestructura desde la cual el valor intrínseco de los productos es opacado. Crean una fantasmagoría a la que las personas pueden acceder como entretenimiento. La industria del espectáculo lo facilita a través de acercar a las personas a las mercancías (los productos están a su alcance).”

⁶ Se debe entender a la publicidad no únicamente como la divulgación de información, sino como una maquinaria retórica que fortalece una lógica discursiva específica. Esto se debe a que las descripciones y aseveraciones en torno a los países corroboraría una lógica que de antemano las posibilita. En nuestro caso, esta máquina reforzaría la noción de un Medio Oriente primitivo, estancado en el tiempo, sin progreso y por ende en un escalafón inferior a cualquier país de occidente por medio de descripciones que aseveran su aparente relación con la naturaleza, su falta de desarrollo tecnológico y científico, su machismo, etc. Asimismo, se debe entender a la publicidad como una maquinaria comercial, ya que, trata a las exhibiciones como objetos mercantiles, es decir, como objetos que el público puede pagar por ver.

clase alta,⁷ los cuales construían cuerpos femeninos recatados y solemnes, heterosexuales, de buenas costumbres:

As evidenced by the commentary of Buel and Smith, both of whom wrote widely received descriptions of “that dance” from the 1893 Chicago World’s Fair, popular fascination with the dancing girls at the Fair seems to be linked to their sexuality in particular. Smith’s and Buel’s comments focus on the “hips, stomach, and breast” or the “abdominal muscles” of the dancers rather than on the dancers themselves, demonstrating the excess of attention that U.S. audiences brought (and bring) to that particular region of the female body, which is undeniably linked to notions of female sexuality.⁸

Las exhibiciones se gestaron en medio de las reacciones tensionales de los espectadores: un juego de atracción y repulsión, lo cual se avivaba a través de la publicidad atrayendo más audiencia. Por una parte, era novedoso el presenciar cuerpos ajenos a la normatividad de la feminidad occidental, ya que eran cuerpos que poseían cierta permisividad en el uso de la vestimenta y los movimientos corporales. Por ejemplo,

The dancing girls at the 1893 Chicago World’s Fair who were such a shock to the Victorian mores wore costumes that revealed only the dancer’s ankles. The costumes largely associated with the belly dancing today, which leave the abdomen bare, did not become popularized until 1920s and 1930s, which coincides with the integration of the striptease into burlesque performances. During this time, also, the cabaret style began to influence bellydance customs and styles. The elaborately decorated and tasseled

⁷ “There is a tension between the understanding of procreation central to the one-sex model and the Christian advocacy of virginity. Instead of seeing the working of sex as related to the production of heat leading to orgasm, St. Augustine sees it as related to the fall. Idealized Christian sex is without passion [...]. The consequences for the coloniality of gender are evident, as the bestial, colonized males and females are understood as excessively sexual.”* (María Lugones, “Toward a Decolonial Feminism:” 756).

*Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “Existe una tensión entre la comprensión de la procreación fundamental para el modelo de un solo sexo y la defensa cristiana de la virginidad. En lugar de ver el trabajo del sexo en relación con la producción de calor que conduce al orgasmo, San Agustín lo ve con relación a la caída. El sexo cristiano idealizado es sin pasión [...]. Las consecuencias para la colonialidad del género son evidentes, ya que los salvajes macho y hembra colonizados se comprenden como excesivamente sexuales.”

⁸ Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 64.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “El comentario de Buel y Smith, quienes escribieron ampliamente sobre las descripciones que recibieron de “esa danza” en la Feria Mundial de Chicago de 1893, evidencia que la fascinación popular con las bailarinas en la Feria parece estar vinculada particularmente con su sexualidad. Los comentarios de Smith y Buel al centrarse en la “cadera, vientre y pecho” o en los “músculos abdominales” y no en las bailarinas, demuestran la excesiva atención que el público estadounidense otorgó (y otorga) a dicha región del cuerpo femenino, que innegablemente está vinculada a nociones de sexualidad femenina.”

brassieres and low-slung harem pants or gauzy skirts began to take their place as the quintessential belly dancing outfit.⁹

Se reapropiaba, así, la imagen de las bailarinas como **seres apasionados y exóticos**, y al mismo tiempo, como **seres desordenados y vulgares**, los cuales inclusive se les describía detalladamente como animales salvajes sin forma y sin gracia. “All that had been suppressed in the White City’s representation of the female body as frozen, solemn, and chaste reemerged in the undulations of the cooch dancer.”¹⁰ De esta forma, estos cuerpos eran reducidos a menos que humanos al ser catalogados como animales y, a su vez, se les construía como cuerpos erotizados y sexualizados. Esta apropiación estadounidense de los cuerpos de las bailarinas descansaba en la lógica colonialista europea, también denominada orientalista,¹¹ visión que las naciones

⁹ Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 84.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “Las bailarinas en la Feria Mundial de Chicago, que fueron un shock frente a las costumbres victorianas, llevaban atuendos que revelaban únicamente los tobillos. Los trajes generalmente asociados con *the bellydance*, aquellos que dejan descubierto el abdomen, no se popularizaron hasta los años 20’s y 30’s, periodo que coincide con la integración del *striptease* a los *performances* del *burlesque*. Durante este tiempo, también, el estilo cabaret comenzó a influenciar los trajes y estilos del *bellydance*. El *brassier* elaboradamente decorado y con flequillos, así como los pantalones de talle bajo tipo harem o las faldas vaporosas comenzaron a posicionarse como el traje por excelencia de esta danza.”

¹⁰ Allen, Robert C, *Horrible Prettiness: Buslesque and American Culture*. (Chapel Hill: University of North California Press, 1991), 227-228.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “Todo lo que se había reprimido en la representación del cuerpo femenino de *White City*, un cuerpo frío, solemne y casto, resurgió en las ondulaciones de la bailarina erótica.”

¹¹ Las categorías europeas, denominadas orientalistas, con las que se construyeron los cuerpos de esta danza, se refieren a un orden de pensamiento, una institución discursiva que parte de una distinción binaria en términos epistemológicos y ontológicos entre occidente y oriente. Occidente se define como superior en contraposición de ese otro, debido a que sitúa a oriente como una entidad inmutable, arcaica, antigua, y por ende, despojó a las regiones, englobadas como oriente, de la posibilidad para hablar por sí mismas.

“Si tomamos como punto de partida aproximado el final del siglo XVIII, el orientalismo se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente. [...] El orientalismo [es] un discurso, [...] [una] disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular e incluso dirigir Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del período posterior a la Ilustración. [...] [De este modo,] la cultura europea adquirió fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente, al que consideraba una forma inferior y rechazable de sí misma.” (Edward Said, *El orientalismo*, 21-22).

Occidente establece posturas, declaraciones, descripciones, enseñanzas sobre oriente, que le permiten tener autoridad y dominio sobre él. Oriente deviene ese otro exótico, diferente. Así, occidente se confiere dicha autoridad con cierta naturalidad, debido a que su lógica discursiva progresista conforma a oriente; es decir, oriente es algo constituido a través de dispositivos como el de sexo-género, raza, etnicidad y maquinarias modernas, como la feria mundial, para su gobierno y docilización, normalización y dirección. La verdad de oriente es corroborada por el mismo discurso que lo construye, es decir, se constata su veracidad mediante las mismas relaciones de poder que lo edifican.

occidentales de Europa tuvieron frente a los territorios orientales que pretendían conquistar que Estados Unidos apropió posteriormente para la construcción de su proyecto de nación.

El cuerpo de la bailarina devino el espacio tensional a partir del cual se creaba la imagen de la mujer de Medio Oriente y Oriente Próximo, imagen que ya había sido construida por los europeos en sus invasiones a tierras orientales. Esta imagen se podía ver a través de todos los relatos, literatura y pinturas europeas del siglo XIX hasta la segunda guerra mundial. Se presentaba a la mujer oriental para occidente a través de las pinturas de Ingres (1862, El baño turco; 1842, La odalisca y la esclava), de Chassériau (1856, Intérieur de Harem), de Gérôme (1885, Los baños del harem) y de Delacroix (1834, Las mujeres de Argel; 1857, Odalisca), por nombrar algunos artistas. Todas las obras representaban supuestamente a mujeres reales de un harem, las cuales en la mayoría de las pinturas aparecían desnudas y con postura provocativa, solas o acompañadas por otras mujeres o custodiadas por mamelucos, pero lo importante de ello es el énfasis que se le da al cuerpo femenino oriental, es decir, un cuerpo claramente sensualizado, erotizado y de una sexualidad desbordante, el cual se encuentra colocado para uso de un sultán todopoderoso.

“La autoridad no tiene nada de misterioso o natural; se forma, se irradia y se difunde; es instrumental y persuasiva; tiene categoría, establece los cánones del gusto y los valores; apenas se puede distinguir de ciertas ideas que dignifica como verdades, y de las tradiciones, percepciones y juicios que forma, transmite y reproduce.” (Edward Said, *El orientalismo*, 43).

A través de este peculiar discurso, se crea una relación de poder y de dominación que permeará todo oriente. Oriente es investido por ciertas formas para ser inteligible por occidente. Oriente se transforma oriental y se le obliga a serlo, primeramente por los países dominantes de Europa y posteriormente por Estados Unidos. Oriente es orientalizado.

“[...] El orientalismo proviene de una relación muy particular que mantuvieron Francia y Gran Bretaña con Oriente que hasta principios del siglo XIX solo se había limitado a la India y a las tierras bíblicas. Desde el comienzo del siglo XIX, y hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, Francia y Gran Bretaña dominaron Oriente y el orientalismo; desde la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos ha dominado Oriente y se relaciona con él del mismo modo en que Francia y Gran Bretaña lo hicieron en otra época.” (Edward Said, *El orientalismo*, 22-23.)

Todas las representaciones de oriente se tornan reales y verdaderas, pues se apoyan y corroboran en las mismas convenciones, normas de inteligibilidad, tradiciones e instituciones que las definen. Oriente se vuelve un discurso con coherencia interna y un conjunto sistematizado de relaciones con la cultura dominante que lo circunscribe. A partir de esto, toda enunciación o representación de oriente es corroborada a través de recursos estandarizados de dicha lógica discursiva. Así, no hay la posibilidad para eludir, criticar y analizar las bases de estas representaciones.

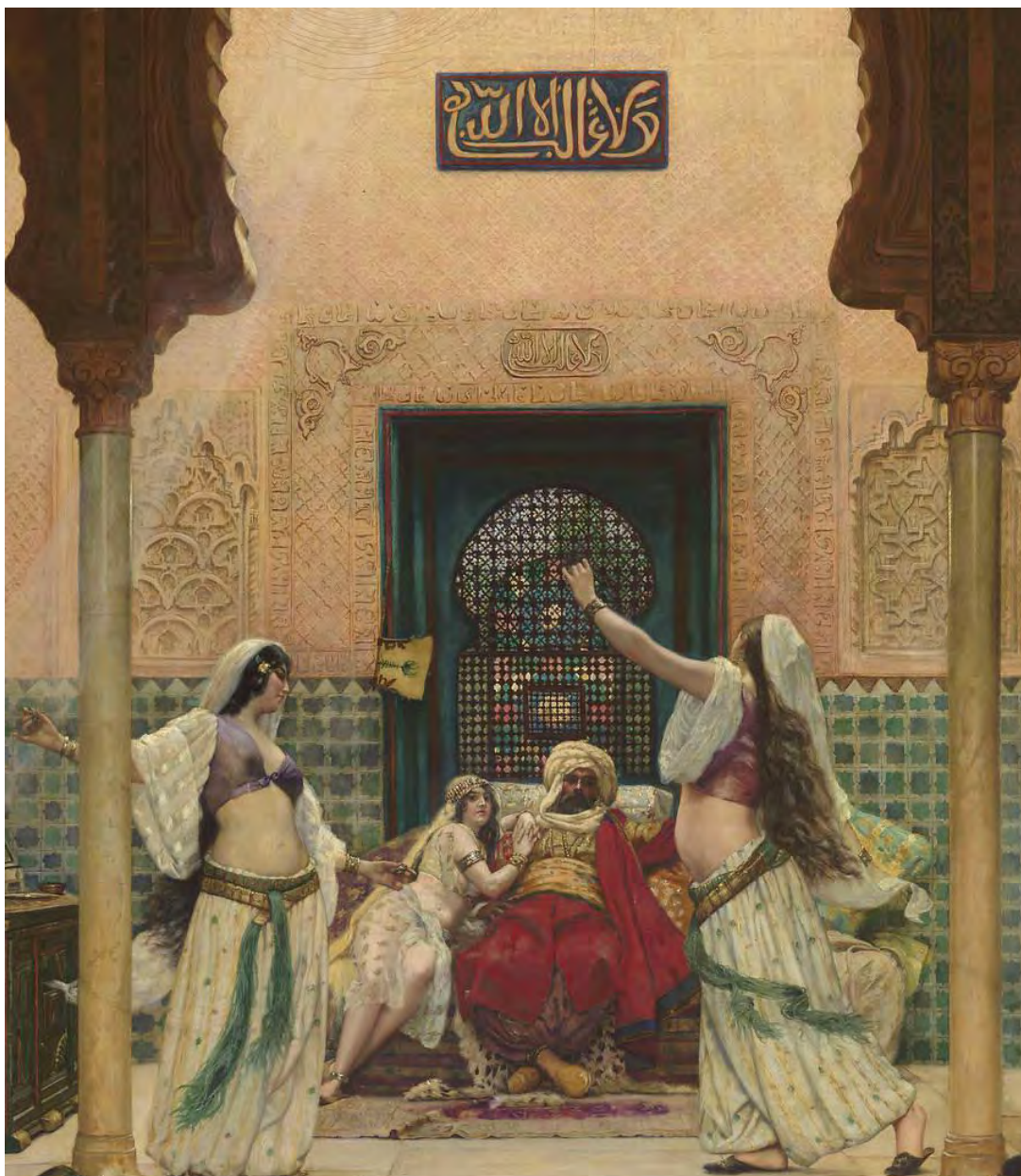
*La Danza en el Harem de Giulio Rosatti*¹²



¹² Las pinturas orientalistas fueron otro mecanismo por el cual se redujo el cuerpo de la mujer “oriental” a un objeto erotizado. Mediante estas ilustraciones, se pretendía desocultar la verdad sobre dicha feminidad y su estrategia fue personificarla desde un lugar privado: el harem. Se creaba un lugar donde yacían mujeres con poca ropa o vestimenta que dejaba ver su cuerpo y que además, se encontraban absortas en los placeres: el ocio, el entretenimiento, la música y la danza erótica. De esta manera, eran reducidas a seres animalizados, esto es, entes controlados por los instintos. Asimismo, esto permitía reforzar la imagen de la región de la que eran originarias a un espacio promiscuo, exótico, absorto en los placeres y por ello se justificaba la noción de un país o pueblo no civilizado y arcaico.

Giselle Rodríguez, “Historia de la danza oriental,” (2016 [consultado el 15 de mayo de 2016] Un mundo de luz) ed. Giselle Rodríguez: disponible en <https://unmundodeluz.wordpress.com/historia-de-la-danza-arabe/>

El Harem de Pierre Louis Bouchard¹



¹ El harem se tornó el espacio focalizado de las fantasías occidentales en torno a oriente y a sus nativos. Si bien se construía la imagen de la feminidad oriental como seres controlados por sus instintos, la feminidad no era la única implicada en esta retórica visual, también se reforzaba la imagen de la masculinidad oriental, como esencia dominante y posesiva, al ubicar dentro de este espacio oculto al único hombre que pudiera acceder: el sultán. De esta manera, se reproducían el discurso de oriente como un lugar machista de sojuzgamiento femenino, noción que occidente utilizaba, a su vez, para justificar la idea de un oriente primitivo.

Giselle Rodríguez, "Historia de la danza oriental."

Gracias a ello, los administrativos de las ferias vieron el *bellydance* como una empresa lucrativa, ya que, el exotismo conferido, atraía multitudes y además, se manufacturaba la experiencia de presenciar la mítica danza de mujeres que efectuaban para deleite de hombres y en específico, para un monarca supremo. En otras palabras, se vendía la idea de presenciar una danza erótica para hombres, la cual había permanecido intacta a través del tiempo, es decir, una especie de reliquia femenina oculta e incólume, que gracias al desarrollo y poder de occidente, fue descubierta y ahora, exhibida.

No obstante, como veremos más adelante, en el apartado “Lo cultural, lo cultural, lo exhibible,” no es una danza estática, sino una serie de prácticas corporales que han sido reapropiadas-resignificadas y que han servido para distintos objetivos. Es una danza que ha devenido un espectáculo mercantil donde se exhiben cuerpos de un otro mujer (mujer no occidental), configurado a través de normatividades sexistas, racistas y colonialistas. En nuestro estudio específico, se estaría produciendo y reforzando la imagen de un otro femenino, la mujer orientalizada, a través de su exhibición como cuerpos sexualizados, esclavizados, erotizados y racializados.

The replication of the prototypical harem scene as a secret and forbidden space was a crucial aspect of these belly dancing displays given the sexual mores of the time, since it fabricated a sense of barriers and distance between the fairgoers and the presumed licentiousness of Arab female sexuality.²

Siguiendo esta lógica, las *bellydancers* devinieron un objeto sexualizado ofrecido para el disfrute, placer y entretenimiento de los hombres occidentales. En este sentido, la danza y sus cuerpos fueron explotadas por las fuerzas del capitalismo, garantizado por el efecto de autenticidad y originalidad de las presentaciones ofrecían. Así, la danza fue reducida a un mero espectáculo libertino.

The spectacle of belly dancing, now developed and defined through the eyes of its American audience, was thus transformed into a lucrative commodity, performed

² Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 79.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “La reproducción de la prototípica escena del harem, como un espacio secreto y prohibido, fue un aspecto crucial en las exhibiciones de *bellydance*, dadas las costumbres sexuales de ese tiempo, ya que esto fabricó una sensación de barrera y distancia entre los visitantes de la feria y la supuesta sexualidad libertina de la feminidad árabe.”

in the name of art. Its characteristic style and form was quickly reduced to the exaggerated display of pelvic thrusts and shimmies.³

La imagen de la *bellydancer* reforzaba la representación que tanto los europeos colonialistas y los estadounidenses imperialistas construyeron de oriente, puesto que, los individuos o nativos al ser parte de una cultura, devienen evidencia del estado de desarrollo de la misma. Por ejemplo, para la lógica progresista estadounidense, una mujer blanca vistiendo un atuendo púdico y formal, en el cual el corsé era imprescindible, y con un comportamiento sosegado, fue referencia de una mujer nacida en el seno de una cultura desarrollada y refinada; mientras que, una mujer no blanca vistiendo un atuendo no convencional, sino folclórico que le permitía mostrar los tobillos, las muñecas y el cuello, y con un comportamiento lleno de júbilo y llamativo, se tornó símbolo de una mujer nacida en el seno de una cultura no desarrollada.

De esta forma, esta imagen de la mujer de oriente confirmaría, por una parte, un oriente como espacio antiguo, mítico, exótico y mágico en el que no ha transcurrido el tiempo y que por ende, occidente, gracias a su desarrollo tecnológico, industrial y económico, es el único capacitado para dar cuenta de él y ejemplo de ello son las exhibiciones en la feria mundial. Por otra parte, oriente sería un espacio arcaico, bárbaro, salvaje, no civilizado y por ende, inferior, ya que, es un lugar donde las mujeres son objetos para la satisfacción sexual de un hombre, sin una educación que controle sus impulsos, arrebatadas y de vestimenta folclórica.

Un caso que nos permite evidenciar este razonamiento es la publicidad que se realizó en torno a una bailarina llamada *Little Egypt*. Durante las exhibiciones de esta feria, la danza alcanzó mayor notoriedad a través del baile exuberante de dicha bailarina solista⁴, el cual supuestamente atraía multitudes. Su fama se reforzó mediante supuestos escándalos en los que se veía involucrada, como el bailar casi desnuda y sólo cubierta por un velo en

³ Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 83.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: "El espectáculo de *bellydance*, ahora desarrollado y definido a través de los ojos del público americano, fue entonces transformado en una mercancía lucrativa, representado en nombre del arte. Su característico estilo y forma fue rápidamente reducido a un exagerado despliegue de movimientos pélvicos y vibraciones."

⁴ Cabe explicitar que todas las exhibiciones de la Feria de Chicago fueron realizadas por grupos de bailarinas y no por solistas.

espacios públicos. Debido a este halo de fama, posteriormente, surgieron imitadoras que se proclamaban como las auténticas *Little Egypt*.

La imagen de *Little Egypt* devino evidencia de lo que, para occidente, ya era la mujer oriental o árabe, esto es, un ser burdo, insolente, desorientado, bárbaro y sobre todo, ultra sexualizado. Para mí, *Little Egypt* no sería el referente previo o la precursora del *raks sharki*⁵, como algunas referencias la apropian, imagen utilizada para diferenciarse de las danzas realizadas por los grupos de *gawazee*⁶, el *raks al baladi*⁷, sino el mito de la bailarina solista oriental por antonomasia, esencia de esta feminidad, que permitió reforzar los cánones sexistas y racistas de la otredad femenina árabe y de Medio Oriente. *Little Egypt* deviene el símbolo de lo otro femenino, exótico y erótico. *Little Egypt* es y fortalece la imagen sexualizada, erotizada, exótica de la mujer árabe o de Medio Oriente. *Little Egypt* es una imagen construida publicitariamente, producto de la industria cultural, para fortalecer su dominio, y un efecto que garantiza la apropiación de todo en tanto mercancía de exhibición y consumo. Este símbolo continuó siendo reforzado a través de la repetición de imágenes de lo femenino oriental, como Cleopatra y Salomé, por nombrar algunas, creadas por la industria del cine en *Hollywood*.

Esta imagen tan repudiada y atractiva tuvo bastante auge precisamente por contraponerse a la noción de feminidad occidental. Esta tensión podía ser observada inclusive en la Feria de Chicago a través de la exhibición de la imagen de lo femenino occidental, representado en el Pabellón de la Mujer o Edificio de la Mujer en la Feria de Chicago, el cual fue diseñado por Sophia T. Hayden. Esta construcción pretendía mostrar la evolución y el refinamiento de la mujer y, en específico, de la mujer occidental. No obstante, cabe resaltar algunas cuestiones que se enfrentan precisamente a esta aura de perfeccionismo.

En primera instancia, el edificio no fue situado dentro de *White City*, sino precisamente en la transición de *Midway Plaisance* y las exhibiciones que pretendían evidenciar el

⁵ Concepto que significa “danza oriental” y que da cuenta del proceso de estilización de la danza popular.

⁶ Este término se refiere a los distintos grupos de bailarinas gitanas egipcias que viajaban y se ganaban la vida a través de la danza.

⁷ Dicho término es utilizado para referirse a la danza popular o danza del pueblo, es decir, una danza no estilizada.

culmen de la civilización humana. Como nos percatamos, no sólo acontece una distribución y clasificación racista, sino también acaece una normatividad sexista que configura la lógica de la Feria. El edificio de la mujer no está en *White City*, pues ahí sólo se contienen exhibiciones de hombres blancos estadounidenses, mientras que el edificio de la mujer contenía únicamente exhibiciones de mujeres occidentales. Si bien la evolución de la humanidad está representada por lo efectuado por parte de Estados Unidos, sólo se alcanza dicho estadio mediante el ser hombre. El ser mujer es un ser en falta, un ser incompleto, por ende. Como indica Amira Jarmakani, “the transition between the two was represented by the Woman’s Building, which was the only official site reserved for the display of white American women’s accomplishments.”⁸

Situar el edificio de las mujeres en la transición de lo que es configurado como civilizado y lo que es erigido como lo inferior, bárbaro, exótico y arcaico, no es una distribución inocente, sino un claro efecto de la lógica racista y sexista de la modernidad. En primer lugar, al exhibir el cuerpo de la otra mujer orientalizada, no blanca, barbarizada y sexualizada, frente a la imagen de la mujer occidentalizada, se produce y se normaliza la diferencia: un cuerpo exótico, descontrolado, salvaje, frente un cuerpo recatado, blanco, civilizado. Queda ejemplificado el cuerpo de la mujer orientalizada como un cuerpo bárbaro y de exhibición, frente al cuerpo de la mujer occidentalizada, cuerpo producido por una moral victoriana con “the fact that any woman venturing to walk down the more exotic streets of the fair would have faced a multitude of signs advertising the display of exotic sexual women.”⁹ En segundo lugar, el cuerpo de la mujer blanca occidental es un cuerpo siempre en falta, pues su completitud depende de la cualidad de ser hombre blanco occidental y estadounidense, característica que jamás poseerá.

⁸ Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 74.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “La transición entre ambos sitios fue representada por el Edificio o Pabellón de la Mujer, el cual era el único sitio oficial reservado para la exhibición de los logros de la mujer blanca americana.”

⁹ Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “El hecho de que cualquier mujer que se aventurara a recorrer las calles más exóticas de la Feria, se encontraría con una multitud de señalamientos que le advertirían sobre la exhibición de mujeres exóticas y sexuales.”

Roann Barris, “The Columbian Exposition and the Woman’s Building, Chicago, 1893,” *American Women in Art* (Mar. 29, 2005 [consultado el 26 de abril de 2016] Radford University) ed. Radford University: disponible en

<http://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/amerwom05/columbianexposition.html>

El cuerpo de la mujer orientalizada es reducido a un mero cuerpo de exhibición, de entretenimiento y de consumo para los hombres, puesto que su capacidad de producción, entendiéndose producción tecnológica y científica, queda confinada al estatus civilizatorio que le es otorgado desde la lógica de la modernidad colonial. De la misma manera, el cuerpo de la mujer occidentalizada queda sujeto a un mero cuerpo en falta y por ende segregado, si bien se muestran sus producciones, jamás alcanzarán el esplendor que el hombre se apropia, debido a un supuesto ingenio nato. En otras palabras, se pone en marcha una diferenciación, dominación y subordinación entre los orientalizados y los occidentalizados y además entre los hombres y mujeres, basada en una lógica binaria opuesta. Esta lógica es la norma racista, heterosexista, machista, que opera construyendo una supuesta superioridad entre ambas razas y ambos sexos que se asienta en una diferencia naturalizada. En otras palabras, se reproduce y refuerza una normatividad racista, heterosexista y machista articulada como inherente a la naturaleza humana y apoyada por un discurso biologicista, creándose así una ontología y política excluyentes.

Lo anterior nos permite rescatar, para pensar, uno de los argumentos por los cuales se justifica la dominación colonialista: el trato hacia las mujeres en Medio Oriente. Se critica a la otredad árabe o de Medio Oriente por la represión hacia a las mujeres, se les discute el uso del velo como el mecanismo de opresión por antonomasia del patriarcado o de una sociedad tradicionalista, es decir, arcaica y no modernizada, se les criminaliza por aparentemente tenerlas relegadas en un harem para uso y disgusto de un hombre todopoderoso, personificado por la imagen del sultán. No obstante, todas estas caracterizaciones son imágenes y discursos fabricados como efecto de la lógica de la modernidad, esto es, una lógica orientalista, racista, sexista y colonialista, que justificaba el proyecto de occidente en tanto proyecto civilizatorio mundial, un proyecto de expansión e imperialismo, el cual, a partir del siglo XX, fue diseminado a gran escala a través de los procesos de globalización que se apoyan en medios de control de la información.

Occidente pareciera diferenciarse de Medio Oriente precisamente por la libertad que se les ha otorgado a las mujeres como parte integral del desarrollo de la civilización y del que supuestamente Medio Oriente es ajeno. En la Feria de Chicago se ejemplificaba este

supuesto avance por medio de la construcción y las exhibiciones de las mujeres occidentales en el Edificio o Pabellón de las Mujeres.

Como hemos analizado anteriormente, el edificio no era parte del culmen de la civilización humana que estaba representado en *White City*, puesto que ser hombre occidental, americano, estadounidense y blanco es la condición necesaria para poseer un estatus ontológico y político completo. El Pabellón de las Mujeres mostraba algunas exposiciones de mujeres de países occidentales, como Inglaterra, Italia, Alemania, Bélgica, Francia, Portugal, España, Rusia, Austria, Holanda, Brazil, México, Ecuador, Venezuela y Nicaragua, e igualmente exhibiciones hechas por mujeres de países orientales como Japón, Siam (hoy Tailandia) y Algeria. Si bien toda la feria fue construida bajo una distribución racista, ésta, a su vez, acaecía por escalas. En este sentido, a pesar de que occidente era el bloque civilizatorio, su distribución total no poseía un estatus culmen, representado, como hemos visto, por Estados Unidos; la misma lógica operaba en el orden de los países orientales, si oriente era constituido como bloque inferior, su interior estaba segmentado, es decir, los países eran valorados según su proximidad al desarrollo occidental, pero sin gozar del estatus de completitud. De esta forma, el Pabellón por lógica racista y sexista no podría albergarse en *White City*.

Cabe resaltar que la construcción de un pabellón dedicado a la mujer fue un hecho muy controversial. En primera instancia, las críticas por parte de los organizadores, que de hecho eran hombres estadounidenses, versaban en torno a la forma del edificio. Catalogaban el pabellón de las mujeres como simple y delicado en comparación a la sofisticación latente de los edificios de los hombres. De esta manera se reproducía la lógica heterosexista y machista de la época, se normalizaba la superioridad intelectual y en habilidades del hombre frente a la mujer y se fortalecía mediante el discurso naturalista. En este sentido, pareciera que por naturaleza el hombre nace dotado de cierta inteligencia y genio, mientras que la mujer, por el hecho de ser mujer, posee un entendimiento limitado.

En segunda instancia, existía un grupo de mujeres que se oponían a la segregación. Si bien ellas luchaban precisamente contra la segregación social, al buscar ser parte de la esfera pública, el exhibir sus logros y producciones en un pabellón ajeno a los hombres blancos estadounidenses era una forma de reforzar la diferencia excluyente. Otro grupo de

mujeres consideraba que el tener un edificio de exclusividad femenina era la forma en que el gobierno daba garantía de la existencia de las mujeres. En palabras de Bertha Palmer, presidenta de la junta de las administradoras para la construcción del Edificio de las Mujeres, “the General Government just discovered women.”¹⁰

En tercera instancia, existía un grupo que estaba a favor de mostrar la evolución de las mujeres a través de exhibir sus logros, como la incorporación a la educación universitaria. El edificio estaba distribuido bajo una lógica evolucionista donde se exhibía el paso de la mujer primitiva a la mujer moderna. Por ejemplo, el logro más excelso de la mujer moderna era el derecho a la educación y sobre todo la universitaria, el cual era representado en diferentes pinturas. No obstante, existía otro grupo que estaba luchando por visibilizar el derecho al voto de la mujer, que había sido vedado en la constitución americana.

Es digno de recordar que después de la guerra de secesión estadounidense en el año 1865, las reformas a la Constitución otorgaban el derecho de voto a los esclavos negros liberados, pero el derecho de sufragio les fue negado a las mujeres. Si bien el movimiento feminista se había suscrito al movimiento abolicionista, ahora se conformaba como propio e independiente de cualquier partido político. De este modo, se creó la Asociación Nacional por el Sufragio de la Mujer (*National Woman Suffrage Association*), gracias a Elisabeth Candy Stanton y Susan B. Anthony, y se celebró en 1848 en Nueva York la primera convención sobre los Derechos de la Mujer, de la cual se desprendió la "Declaración de Seneca Falls," que era un análisis crítico de los derechos que la Constitución estadounidense le vedaba a las mujeres, puesto que a pesar de ser reconocidas, no dejaban de ser reducidas a un estadio inferior al hombre blanco occidental de dicho país.

Además, si bien a partir del último cuarto del siglo XIX, las mujeres de clase media y de clase media alta luchaban por actuar en la esfera pública, esto es, no sólo por el acceso a la educación y sobre todo a la educación universitaria, sino también por formar parte de la clase trabajadora, acceder a puestos relevantes, e inclusive, por el derecho de ejercer el

¹⁰ Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “El Gobierno General acaba de descubrir a las mujeres.”

Maddy Bollinger, “The Woman’s Building at the Columbian Exposition of 1893,” (Ago. 22, 2013 [consultado el 26 de abril de 2016] *Between the Lions*): disponible en <https://mollybrownbtl.wordpress.com/2013/08/15/the-womans-building-at-the-columbian-exposition-of-1893-4/>

voto, ocupar puestos públicos, y formar partidos políticos, esta forma de resistencia era rechazada por la sociedad heterosexista machista. Acaecía la lucha por la visibilización de la mujer en lo público, en la esfera de las decisiones y la resistencia a configurarse en el ámbito privado, comenzándose a conformar la imagen de la “nueva mujer,” esto es, la mujer con el poder de decisión. Así, por ejemplo, en las pinturas se les dibujaba leyendo periódicos, convirtiéndose en universitarias, decidiendo casarse o no, convirtiéndose en artistas, por mencionar algunos ejemplos. Podemos concluir que la exhibición de la mujer occidental no era la exposición de una mujer libre, sino precisamente lo contrario, la exposición de un ser que no es un ser humano completo, que está sometido y vive en resistencia frente a la hegemonía heterosexista machista. Se muestra así que lo humano es atravesado y configurado por las categorías racistas y sexistas.

Recapitulando, la exhibición es una maquinaria donde nos podemos percatar que el ser de los entes ha devenido imagen. Esto se debe a que, en primera instancia, las exposiciones sustraen al objeto de todas las relaciones por las que fue gestado, vedando al espectador de percatarse del proceso de creación, es decir, le imposibilita ver que el objeto expuesto no se reduce a una simple pieza terminada, sino que conlleva la preparación de los materiales a usarse como de su autor, la gestación creativa, las referencias espacio-temporales concretas, por mencionar algunas. De esta manera, el objeto es reducido a ser una simple forma terminada e igualmente, una pieza más para ser exhibida.

En segunda instancia, la Feria de Chicago, maquinaria de exhibición, los objetos no fueron únicamente mostrados, sino catalogados y distribuidos bajo la lógica evolucionista de ese entonces, la cual a su vez funcionaba para fortalecer el proyecto nación de los Estados Unidos al evidenciar el supuesto atrasado de los objetos y personas que representaban a las distintas culturas o naciones. La publicidad, entendida como maquinaria mercantil, fue uno de los instrumentos que fortalecía la lógica colonialista de aquella época. De esta manera, se podía configurar y vender a oriente como aquella reliquia arcaica descubierta por la audacia de los países occidentales.

Las exhibiciones de *bellydance*, fueron un ejemplo de ello. Las presentaciones así como la publicidad en torno a ellas, en las ferias mundiales y en específico, la de Chicago, apelaban al ser erótico y misterioso de la supuesta autenticidad de la feminidad oriental, el

cual era desocultado en las exposiciones. Además, la exhibición se construía como la recreación del harem,¹¹ lugar concebido como el espacio donde acontece la sexualidad de forma licenciosa a través de movimientos eróticos llevados a cabo por mujeres exóticas de oriente para un hombre todopoderoso, el sultán. Esto fortalecía la noción de un eterno oriente que se encontraba fuera de la lógica del progreso y por ende, se evidenciaba la necesidad de ser transformado por aquellas naciones que sí lo habían conseguido. De esta forma, se consolidaba una imagen de feminidad oriental que se reproduciría indefinidamente.

Su imagen de la mujer de Medio Oriente no fue una representación fidedigna, sino un conjunto de categorías racistas y heterosexistas articuladas con gran coherencia interna a través de la lógica imperialista, colonialista y capitalista de la cultura dominante. La figura de la *bellydancer* devino el símbolo de la sexualidad femenina oriental por excelencia, un cuerpo construido como salvaje y así, fortaleció la imagen de oriente como un espacio pre-moderno.¹² De esta forma opera la lógica colonialista estadounidense en la Feria de Chicago para producir una representación de lo femenino orientalizado:

To see the coloniality is to see the powerful reduction of human beings to animals, to inferiors by nature, in a schizoid understanding of reality that dichotomizes the human from nature, the human from the non-human, and thus imposes an ontology and a cosmology that, in its power and constitution, disallows all

¹¹ La imagen del prototípico harem consiste en un lugar habitado por mujeres desnudas y siempre disponibles, bailando eróticamente y teniendo conversaciones sexuales, para un sultán despótico y lascivo mientras son cuidadas por eunucos. Esta imagen europea pretende deshumanizar al otro oriental en pro del colonialismo y expansionismo occidental. No obstante, el harem no es el sitio de exclusión o aislamiento de la mujer, sino el lugar donde las mujeres pasan la mayor parte del tiempo y donde tienen acceso a otras mujeres, es decir, el espacio de socialización ajeno a la intromisión masculina. Esta área estaba custodiada por eunucos, los cuales no tenían acceso, pues sólo las sirvientas podían ir por las visitas femeninas y escoltarlas hasta este lugar. Cabe señalar que el harem en el Imperio Otomano estaba conformado por todas las mujeres que habitaban el palacio, esto es, desde las sirvientas, las mujeres que eran instruidas en danza y música, pues ellas eran las entrenadoras oficiales, las concubinas, las esposas y la madre del sultán. De esta manera, se fragmenta la imagen de un lugar de posesividad y dominio masculino. Cabe resaltar que “the beginnings of the classic harem fantasy developed in the 16th and 17th centuries, when Western travelers and traders first made extensive contact with the Ottoman Empire.”** (Andrea Deagon, “Harem Girls: Dance in Historical Harems, Early 1700s-Early 1900s,” en *The Bellydance Reader*, ed. Gilded Serpent (California: Gilded Serpent, 2012), 73).

**Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “Los inicios de la clásica fantasía del harem se desarrollaron en los siglos 16 y 17 cuando los viajeros y comerciantes occidentales realizaron el primer contacto amplio con el Imperio Otomano.”

¹² Como he visto hasta ahora, las figuras de lo otro en tanto exótico, sexual, no relacionado con el progreso, arcaico, primitivo, animalizado.

humanity, all possibility of understanding, all possibility of human communication, to dehumanized beings.¹³

¹³ María Lugones, "Toward a Decolonial Feminism:" 751.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: "Ver la colonialidad es ver la poderosa reducción de los seres humanos a animales, a inferiores por naturaleza, en una comprensión esquizoide de la realidad que dicotomiza lo humano de la naturaleza, lo humano de lo no-humano, y por lo tanto, impone una ontología y cosmología que, en su poder y constitución, anula toda humanidad, toda posibilidad de comprensión, toda posibilidad de comunicación humana, a los seres deshumanizados."

Calle del Cairo en *Midway Plaisance*, Feria de Chicago, 1893¹⁴



¹⁴ En la feria, Egipto devino un objeto de exhibición. Esta ilustración se enfocaba en acentuar detalles, que desde la lógica estadounidense, eran denominados “exóticos” y “folclóricos” debido a su peculiaridad, rasgos considerados arcaicos frente a la sofisticación que una región debería tener si estuviese desarrollada según la retórica occidental, y los cuales eran ejemplificados a través de los acabados arquitectónicos como la caligrafía de las paredes o el diseño de las columnas, por nombrar algunos. De esta forma, se fortalecía el discurso sobre un país y mediante las representaciones que se mostraban en la feria, occidente se tornaba la autoridad que descubría y compartía la verdad sobre dicha región. No sólo se ejemplificaba visualmente la supuesta verdad de un pueblo o país, sino de la región a la que pertenecía: aquella denominada como oriente. En este sentido, oriente era un espacio exótico y folclórico, y por lo tanto, arcaico. Cory Gross, “The Midway Plaisance of the 1893 World’s Columbian Exposition.”


Calle del Cairo en *Midway Plaisance*, Feria de Chicago, 1893¹⁵



¹⁵ En la feria, como parte de las atracciones ofrecidas en *The Streets of Cairo*, el público espectador tenía la oportunidad de comprar la experiencia de montar un camello, como si estuviera en el verdadero Egipto y conocer, de esta forma, las costumbres de los autóctonos. En otras palabras, Egipto devino una experiencia exótica mercantil y reducida a una forma de entretenimiento.

Cory Gross, "The Midway Plaisance of the 1893 World's Columbian Exposition."

Publicidad para el Templo de Luxor en Midway Plaisance, Feria de Chicago, 1893¹⁶

DON'T  **FAIL TO VISIT THE**

EGYPTOLOGICAL
EXHIBIT

MIDWAY PLAISANCE.

A COMPANY GRACIOUSLY AUTHORIZED BY
H. H. THE KHEDIVE of Egypt
BY A DECREE MARCH 11, 1893.

EGYPTIAN TEMPLE
OF LUKSOR, (3,500 YEARS AGO.)

10 Royal Mummies of PHARAOH, connected with the
HOLY BIBLE.

Mummy of RAMESES II., Oppressor of Israelites.
Mummy of SETHI I., whose Daughter found Moses.
Mummy of HIRHOR I., Father-in-Law of King Solomon.
Mummy of NESSI-TA-NEB-ASSER, Sister-in-Law of King
Solomon.

And other Mummies of historical events, reproduced from
the original, and faithfully executed by Prof. D. Mosconas,
Egyptologist to MESSRS. THOS. COOK & SON, the well-
known tourists.

The tombs of THI and SACRED BULL of Sakkara, (Cairo.)
Sacred Music and Sacred Dance of the Ancient Egyptians,
daily performed from 9 A. M. to 10 P. M.

Admittance to the Temple, 25 cents.

THOS. COOK & SON, CHICAGO.

¹⁶ Como se aprecia en este cartel, Egipto fue reducido a una reliquia de exhibición a través de la cual el público podía conocer la naturaleza de aquel pueblo. De esta manera, Egipto devino una región de opresores y tiranos como se declara en esta ilustración y lo cual fue sinónimo de atraso para la lógica de progreso estadounidense, ya que, Estados Unidos se construía a sí mismo como una nación de libertad como sugería su independencia o la abolición de la esclavitud. En este sentido, la historia de una región era de antemano apropiada para garantizar su exclusión como un lugar civilizado.

Cory Gross, "The Midway Plaisance of the 1893 World's Columbian Exposition."

Templo de Luxor en Midway Plaisance, Feria Mundial de Chicago, 1893¹⁷



¹⁷ El templo de Luxor se ofrece como una mercancía de exhibición más en la feria mundial, despojándolo de esta forma de su valor cultural y cultural.
Cory Gross, "The Midway Plaisance of the 1893 World's Columbian Exposition."

*Calle del Cairo en la Feria de Chicago de 1893*¹⁸



¹⁸ *The Streets of Cairo* fueron construidas para ilustrar la cotidianidad de Egipto. Son un retrato de la lógica racista que catalogaba lo autóctono como una peculiaridad no estilizada y que por ende, se equiparaba a un estancamiento en el proceso de lograr ser civilizado. En otras palabras, se conformaba la ilustración de un pueblo construido como primitivo aún y lo cual pretendía asegurar la superioridad de Estados Unidos. "The World's Columbian Exposition - Streets of Cairo," (1999 [consultado el 15 de mayo de 2016] The History Files) ed. Chicago Historical Society: disponible en Imagen extraída de: <https://www.chicagohs.org/history/expo/cairo.html>

Niña egipcia con velo en la Calle del Cairo, Feria de Chicago, 1893¹⁹



¹⁹ Otras de las imágenes construidas en torno a la feminidad de oriente, y en particular de Egipto, fue la mujer con velo. A través de esta apropiación, se intentaba mostrar a la mujer no sólo como un objeto exótico, sino también como un objeto sometido, ocultado y propiedad de alguien más. Se pretendía ilustrar una regla impuesta por un religión considerada tirana y por ende, la región a la que pertenecía, era resignificada como arcaica para la lógica estadounidense, ya que su nación se proclamaba moderna no sólo por el avance tecnológico e industrial, sino por la separación, proclamaba por Thomas Jefferson en 1802, entre la iglesia y el estado. Toda esta imaginería pretendía reforzar el avance de occidente frente a las regiones denominadas oriente, espacios comprendidos como no desarrollados y sujetos a costumbres primitivas.

Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 78.

Foto tomada por James Buel en 1893. Imagen de la Universidad de Emory.

Representación del Hootchy Kootchy, Feria Mundial de Chicago, 1893²⁰



²⁰ *Raks baladi*, danza del pueblo, fue reducida a través de las exhibiciones a una mercancía de entretenimiento. Se suprimió todo vestigio de su valor cultural y cultural privilegiándose, así, el valor de exhibición. De esta forma, la danza se tornó una simple presentación de cuerpos femeninos bajo una lógica que caracterizaba a sus movimientos como lascivos, eróticos y bajos, es decir, seres que no habían alcanzado un estado civilizado. A través de ello el discurso sobre un oriente primitivo era reforzado. Cory Gross, "The Midway Plaisance of the 1893 World's Columbian Exposition."

*Tres bailarinas egipcias de la Calle del Cairo, Feria Mundial de Chicago, 1893*²¹



²¹ La *danza oriental* fue reducida por el colonialismo occidental a una simple *danza del vientre*. En este sentido, se suprimieron todos los elementos culturales de esta expresión humana y se le apropió como movimientos corporales femeninos, movimientos que a su vez eran catalogados como sexuales, sensuales y excesivos desde un discurso que construía el cuerpo de la mujer occidental, en nuestro caso específico, la mujer estadounidense, como un cuerpo solemne, materno, estoico y blanco. Siguiendo esta lógica, la unidad nacional se forjaba a través de un proceso de homogeneización de lo individual. Debido a ello, todo rasgo autóctono era rechazado y suprimido. De esta forma, Estados Unidos sepultaba las raíces culturales de la región y construía su identidad en la idea de una civilización sin pasado. Las bailarinas mostraban aquellos rasgos autóctonos en su vestimenta, música, costumbres que fueron animalizados, valorados como inferiores y por ende, la identidad de un pueblo era deshumanizada.

Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 92.

Fotografía tomada por James Buel en 1893. Imagen de la Universidad de Emory.

*Bailarina de la Calle del Cairo, Feria Mundial de Chicago, 1893*²²



²² Se retratan a las bailarinas de la Calle del Cairo, imagen producida que pretende mostrar el exotismo de la mujer de Medio Oriente, frente a la construcción de una imagen refinada de la mujer occidental y en específico, estadounidense.

Emine Di Cosmo, "La llegada de la danza del vientre a los Estados Unidos: Bellydance," (2016 [consultado el 15 de mayo de 2016] Fusion Tribal) ed. Emine Di Cosmo: disponible en <http://www.fusiontribal.com.ar/tribal-ladyblue/alumnas-notas-y-micelancias/37-la-llegada-de-la-danza-del-ventre-a-los-estados-unidos-bellydance>

VII. LO CULTUAL, LO CULTURAL, LO EXHIBIBLE¹

Lo anterior nos permite pensar acerca de lo siguiente: si esta danza fue apropiada por Gran Bretaña, Francia y posteriormente por Estados Unidos, no sólo como ornamento, sino como materia mercantil que servía para reforzar los paradigmas sexistas y racistas en la configuración del otro oriental y así justificar su colonialismo y expansionismo en nombre de la civilización, nos queda una pregunta por hacer. Dicha pregunta no se centra en develar el origen² de esta danza, sino en mostrar sus emergencias históricas. La razón de ello yace en que la pregunta por el origen está ligada a una lógica historicista, es decir, a una discursividad que configura lo real anclado a una temporalidad evolutiva ajena a toda relación de poder y que pretende encontrar a través de la investigación la esencia del objeto en cuestión. En este sentido y para nuestro caso, la visión historicista fortalecería la noción de un oriente arcaico, sin evolución, bárbaro, sumido en la naturaleza y, por ende, justificaría la visión colonialista y expansionista de los países occidentales.

El historicismo postula una imagen “eterna” del pasado, el materialista histórico, una experiencia única [...]. Deja que los otros agoten sus fuerzas en el burdel del historicismo con la meretriz del “había una vez”. Él permanece dueño de sus fuerzas: hombre suficiente para hacer saltar el *continuum* de la historia.³

De esta manera, cabría hacer la pregunta por las emergencias históricas. Comenta Peter Sloterdijk⁴ que antes de que el arte deviniera exhibible, esto es, antes de que estuviera al servicio del capitalismo y fuese apropiado como objeto asequible, el arte o las obras artísticas surgieron en la antigüedad como elaboraciones técnicas del ser humano ante lo sagrado o lo numinoso, o, en términos de Walter Benjamin,⁵ lo aurático o lo cultural. En esta experiencia, la realidad era susceptible de acaecer como una manifestación de lo sagrado,

¹ Retomo el texto “La época de la imagen del mundo” de Heidegger como antecedente para realizar el análisis y crítica a partir de las nociones de “lo cultual”, “lo cultural” y “lo exhibitivo” de Walter Benjamin a los objetos reducidos como meras exhibiciones. Como hemos visto, en las exhibiciones se privilegia el valor exhibitivo de los objetos, despojando al mismo de su valor cultual o cultural y tornándolo una mercancía de consumo. Esta mercancía, a su vez, es apropiada por la lógica racista y sexista colonial para afianzar el proyecto nación de los países de occidente y así, el objeto mercantil es mostrado como representación fidedigna del país al que pertenece.

² Michel Foucault, *Nietzsche, La Genealogía, La Historia* (Valencia: Pre-Textos, 2008).

³ Walter Benjamin, “Las tesis de la historia” en *Ensayos Escogidos* (México: Ediciones Coyoacán, 1999), 50.

⁴ Peter Sloterdijk, “El arte se repliega en sí mismo.”

⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

es decir, de convertirse en una hierofanía, en palabras de Mircea Eliade.⁶ Siguiendo a Mircea Eliade, recordemos que los hombres de las antiguas sociedades poseían una tendencia a vivir en lo sagrado. Así, a través de rituales acontecía el acercamiento con lo divino para encontrar un punto fijo de orientación dentro de la realidad caótica. Al llevarse a cabo este acto, se re-sacralizaba la realidad, ya que el mundo era fundado como en tiempos primigenios. De esta manera, se afianzaba la permanencia del orden de lo sagrado y se daba sentido a la realidad. En otras palabras,

Allí donde lo fundamental en la vida radica en los poderes naturales y tradicionales, los humanos han de verse a sí mismos ante todo como receptores de ser y como preservadores de antiquísimos órdenes sagrados. Los testimonios más rotundos del poder creador de obra de anteriores civilizaciones, las construcciones sagradas, eran respuestas técnicas a las ideas de lo sagrado y lo solemne. Con ellas comienza la elaboración artística de lo numinoso.⁷

En la construcción del espacio sagrado o elaboración técnica de orientación sagrada, esto es, en el ritual, la danza era una forma importante de este arte, ya que acaecía como instrumento a través del cual se disolvía la individualidad para unirse al todo divino. El cuerpo y la danza, articulación del movimiento, eran la forma más básica de expresión humana y de comunión espiritual. En este sentido, la danza yacía como plegaria, o como encantamiento mágico o como celebración y alabanza en movimiento. Igualmente, se fortalecían los lazos de pertenencia de las personas que participaban en los rituales o los lazos comunitarios del grupo en específico que estuviese involucrado en las celebraciones sagradas. De este modo, lo que deviene obra artística y que en la antigüedad se conformaba como respuesta ante lo numinoso, en nuestro caso, las danzas rituales, no era un conjunto de actos que se construyeran para ser ocultados, sino acaecían precisamente en la relación tensional entre lo aurático y lo exhibitivo. Esto es, el valor exhibitivo de dichas actos artísticos ha estado presente desde la antigüedad.

Sobre nuestro caso de estudio, se han realizado varias investigaciones intentando rastrear el origen de la danza denominada *bellydance*. No obstante, las investigaciones no son concluyentes, debido a que no se han encontrado vestigios específicos en torno a ella, sino únicamente huellas que pudiesen ser relacionadas con esta danza. Existen

⁶ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Madrid: Guadarrama Ediciones, 1981).

⁷ Peter Sloterdijk, "El arte se repliega en sí mismo."

investigaciones que centran el origen de la misma en el Antiguo Egipto. Cabe señalar, que la danza ya en dicho tiempo contenía elementos de otras culturas, como la fenicia, la babilónica, la asiria, la acadia, la sumeria, la etíope, la persa, la india, por nombrar algunas y por lo cual no podríamos hablar de un origen puro o ajeno a procesos de interacción cultural.

Rosina Fawzia Al-Rawi en su libro *Grandmother's Secrets: The Ancient Rituals and Healing Power of Bellydance*⁸ comenta que fue justamente aquí, en el Antiguo Egipto, donde aconteció por primera vez la separación entre las danzas exhibitivas y las danzas sagradas. Las danzas que primigeniamente eran actos sagrados fueron llevadas al campo de la profesionalización como forma de entretenimiento y celebración. Por ejemplo, existían danzas sagradas para adorar a los dioses y por otra parte, danzas que eran efectuadas por profesionales para celebrar matrimonios o fiestas de la clase alta. De esta forma, las danzas se incorporaban al juego de valores de dicha cultura.

Por ejemplo, en el antiguo Egipto quedan algunas señales de las danzas que se llevaban a cabo en tiempos faraónicos. Parecían ser de carácter a veces algo **acrobático**, pero bastante variadas en cuanto a las poses y los movimientos sugeridos. Algunos estudiosos sostienen que también se bailaba en honor a la diosa Isis, como un modo de representar el rescate que hizo de su marido y hermano Osiris de la muerte (otra leyenda muy parecida a la de Ishtar o Innana), pero los relieves e imágenes que han llegado a nuestros días nos muestran sobre todo danzas festivas.⁹

Apreciamos en la primera imagen,¹⁰ la representación de una danza ritual en honor a los difuntos y su tránsito hacia la eternidad y en la segunda imagen,¹¹ tres mujeres músicos y una bailarina realizando un ritual en honor a los muertos.

⁸ Rosina Fawzia Al-Rawi, *Grandmother's Secrets: The Ancient Rituals and Healing Power of Bellydance* (Massachusetts: Interlink Books, 2012).

⁹ Devorah Korek, *El arte de la danza oriental: danza del vientre* (Barcelona: Océano, 2005), 18-19.

¹⁰ Pintura encontrada en la Tumba de Nebamun, y actualmente preservada en el Museo Británico. "Pinturas de la tumba-capilla de Nebamun," (2016 [consultado el 25 de marzo de 2016] Khan Academy): disponible en <https://es.khanacademy.org/partner-content/british-museum/africa1/ancient-egypt-bm/a/paintings-from-the-tomb-chapel-of-nebamun>

¹¹ Relieve en la Tumba de Nakht.

Giselle Rodríguez, "Música y danza en el antiguo Egipto," (Ene. 12, 2014 [consultado el 25 de marzo de 2016] Un mundo de luz) ed. Giselle Rodríguez: disponible en <https://unmundodeluz.wordpress.com/2014/01/12/musica-y-danza-en-el-antiguo-egipto/>



Por otra parte, el *bellydance* se ha pensado como una práctica corporal de procedencia exclusivamente femenina y se ha intentado hallar y argumentar el origen tanto de éste como de las danzas rituales en actividades realizadas por mujeres. No obstante, se han encontrado vestigios en el Antiguo Egipto de que los hombres también eran bailarines. En estas exhibiciones, mujeres y hombres bailaban por separado, en grupos divididos. Como se encuentran representados en la siguiente imagen, mujeres y un hombre danzante,¹² y en la segunda imagen, un bailarín nubio encontrado en la tumba de Horemheb.¹³



¹² Tumba de Antefoker.

Pilar Pérez González, "Las mujeres del Nilo," (Abril, 2003 [consultado el 25 de marzo de 2016] Amigos del antiguo Egipto): disponible en <http://amigosdelantiguoegipto.com/?p=687>

¹³ Tumba de Horemheb

Fatima Celis, "Arte egipcio," (Nov. 18, 2009 [consultado el 25 de marzo de 2016] Slideshare) ed. Fatima Celis: disponible en <http://es.slideshare.net/FATIMAYADIRACELIS/arte-egipcio-2529183>



Con el transcurso del tiempo, los procesos culturales, las invasiones y sobre todo con la expansión e institucionalización del cristianismo, en Egipto algunas danzas consideradas como lascivas fueron condenadas y prohibidas, mientras otras danzas fueron conservadas y reapropiadas según los cánones establecidos por dicha religión, ya que, como afirmaba el monje dominico Rafael de la Colombe, la danza, en este sentido, se entendía como un medio de unión con lo divino:

La danza es, un símbolo del orden universal y puede compararse con la danza de las estrellas. Porque la oración es una danza espiritual, que coge de la mano a los santos y al mismo Dios, según las palabras de Filón. Dios dirige la danza circular de los cuerpos celestes. Dios dirige dentro del círculo, él baila con el alma que reza y la agarra de la mano mientras salta, bailando. Porque la oración no es más que una danza en la medida en que nos libera de la tierra y nos lleva al cielo.¹⁴

Con el surgimiento del Islam y su expansión a través del dominio árabe, la danza devino práctica pública de dos grupos, los esclavos y los campesinos, ya que ellos no tenían obligaciones de autogobernar sus impulsos naturales. En el ámbito público, la danza era utilizada como entretenimiento y como práctica de prostitución. No obstante, para las mujeres libres, la danza fue restringida al ámbito privado. Así, existían dos tipos de mujeres en la sociedad musulmana, la mujer libre y la mujer esclava. La primera adquiría estatus socio-jurídico, como dar y recibir herencia, tener dinero, etc.; sin embargo, debía estar bajo la tutela de un hombre y permanecer en casa. Para poder ser diferenciadas, se estipulo el uso del velo para las mujeres libres. En este sentido, la libertad es el hecho de no ser propiedad de nadie. La mujer esclava es aquella que no está obligada a seguir dichas pautas, puede entonces andar, bailar, cantar sin reservas. Como dice Ikram Antaki en su libro *La cultura de los árabes*:

La música, el canto y el baile son emociones que se abren sobre el placer. Se tuvo entonces que refugiar entre aquellos que no tenían la obligación ética de cuidarse de los placeres: entre los poseídos (esclavos) y este grupo marginado de la civilización árabe –civilización de ciudades- donde seguía triunfando la “normalidad” y la “naturaleza”: los campesinos. Las esclavas podían cantar y bailar, tenían cuerpo y sexualidad, no así las mujeres libres. Los poseídos podían dedicarse al conocimiento de este arte de la emoción que es la música [...]. Los

¹⁴ L. Backman, *Religious Dances, in the Christian Church and in Popular Medicine*. (Hampshire: The Noverre Press, 2009), 37.

hombres y las mujeres libres se sentaban, inmóviles, callados, a gozar del canto y del baile de los poseídos.¹⁵

En Egipto se establecieron dos grupos de migrantes que provenían de la India, grupos de ascendencia *romani*. Por una parte se encontraban las *gawazee* quienes eran gitanas que danzaban públicamente entreteniendo de esta manera a la población y, por otro lado, las *awalim*, mujeres cultas y profesionales, que bailaban, tocaban instrumentos y recitaban poesía para entretener a los gobernantes y a la clase alta. Las *awalim* desempeñaron un papel muy importante como espías durante el dominio árabe. Posteriormente, a la danza que ejecutaban las *gawazee* se le denominó *Raks Baladi* o danza del pueblo. Fue precisamente a esta danza que, al ser vista por los franceses en tiempos napoleónicos durante la invasión a Egipto en 1798, la denominaron *danse du ventre* o *danza del vientre*. En 1834 las *gawazee* y las *awalim* fueron expulsadas del Cairo por el gobierno de Muhammad Ali, en la época del reinado otomano, debido al papel que llevaron a cabo durante el reinado árabe.

A partir de los siglos XVIII y XIX, con la invasión occidental por parte de los franceses e ingleses a tierras orientales y su disputa por expandir su imperio, oriente comenzaba a ser apropiado por dichas naciones. En 1882, Egipto fue invadido por Gran Bretaña y estableció un protectorado en este país. En lo que se refiere a esta expresión kinestésica, “en los lugares donde estas danzas perduraron, [...] pasaron a ser una actividad mundana y de entretenimiento.”¹⁶ Si la danza oriental tuvo su emergencia como arte sagrado y después como arte cultural, ahora se le construía como exótica, exhibitiva y por ende, se le mercantilizaba a través de las maquinarias expositivas denominadas Ferias Mundiales o Exposiciones Universales.

Después de la Feria Mundial de Chicago de 1893, aconteció un auge de carnavales y circos itinerantes que ofrecían al público ver los *performances* presentados en dicha exposición universal, dentro de ellos se encontraban las exhibiciones de *bellydance*. Muchas de las recreaciones de esta danza fueron realizadas por personas que no tenían conocimiento y lucraban con la imagen de mostrar ese baile erótico de oriente. Debido a ello, se fortaleció la idea de la danza oriental en tanto striptease exótico. Asimismo, esto

¹⁵ Ikram Antaki, *La cultura de los árabes* (México: Editorial Joaquín Mortiz, 2000), 168-169.

¹⁶ Devorah Korek, *El arte de la danza oriental: danza del vientre*, 33.

contribuyó a que las bailarinas originarias tuvieran que modificar su danza para hacerla atractiva, pues el público anhelaba el espectáculo de entretenimiento exótico. En este sentido, la industria cultural apropia las prácticas artísticas y culturales para dar pie a una reproducción homogeneizada y masificada con el fin de entretener. Sus productos no poseen un valor en sí mismos, sino que su valía yace en ser un espectáculo consumible y llamativo. De esta forma, la industria cultural produce, clasifica y disciplina las necesidades del consumidor. El espectador anhela no una exhibición cultural, sino el entretenimiento como forma de liberarse de su vida mecanizada. Así, el sujeto es enajenado para digerir lo que se le presenta, sin posibilidad de ejercer un pensamiento crítico.

En esta época, las exhibiciones de *bellydance* no eran consideradas exposiciones artísticas, puesto que la condición para la cual alguna exposición deviniera arte era su origen occidental y europeo. Actualmente, la disputa sobre si el *bellydance* o las danzas árabes y del Medio Oriente son arte persiste. Se les reduce a formas de seducción y provocación o entretenimiento, debido a no seguir los cánones del refinamiento y estilización occidental eurocentrista de la danza clásica, los cuales radican en el control absoluto del cuerpo, mientras los patrones del *bellydance* y las danzas árabes y del Medio Oriente residen en el juego del relajamiento, tensión, y expresión del cuerpo. En otras palabras, el cuerpo y su movimiento continúan configurados bajo la lógica racista, sexista, colonialista, e imperialista occidental.

A finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, el *raks baladi*¹⁷ devino *raks sharki*¹⁸ al construirse como una danza estilizada, ya que el *raks baladi* no poseía desplazamientos, sino únicamente movimientos repetitivos de cadera. En primera instancia, se fueron incorporando movimientos y técnicas de la danza clásica en específico y de otras danzas también. La danza se construía a base de coreografías y no ya como movimientos monótonos que daban al espectador la sensación de hastío. Se incluyeron grandes desplazamientos, giros y uso de elementos como el velo, el candelabro, las velas, por nombrar algunos. Así, se le ha incorporado una serie de elementos para tornarlo

¹⁷ Traducido como “danza del pueblo.”

¹⁸ Traducido como “danza oriental.”

espectáculo, convirtiéndose en algo mucho más llamativo y, por ende, consumible. En segunda instancia, la vestimenta fue cambiando a través del tiempo, apropiándose del auge del burlesque y mostrando ciertas partes del cuerpo femenino. Por ejemplo, en los años 20's, los vestuarios de esta danza eran adaptados a la imagen orientalizada que los países occidentales construían: bailarinas con vestuarios exóticos y seductores que debían por regla además utilizar los tacones o zapatillas de ballet.

En los años 20's comenzó un auge en occidente por visitar tierras de medio oriente. Esto impulsó la creación de restaurantes, hoteles, cabarets y casinos que incorporaban shows de *danse du ventre*, *bellydance* o *raks sharki*, como una de las mayores atracciones de entretenimiento. Se vendía la idea de experimentar en tierra oriental aquella danza exótica. De esta forma en 1926, Badia Masabni abrió su Opera-Casino, primer cabaret egipcio, y lugar donde comenzaría a emerger el *raks sharki* debido a la incorporación de movimientos del ballet a esta danza, así como la elaboración de coreografías y vestuarios llamativos. A partir de entonces, se despojaba cualquier rastro de folklor, estilizando esta práctica cultural en un país de Medio Oriente.

Asimismo, esta danza fue explotada, comercializada, y masificada por la industria cultural a través de su apropiación por los espectáculos itinerantes, ferias universales, competencias culturales, festivales internacionales, cine y televisión. Igualmente, esto permitió la incorporación de movimientos de otras danzas y elementos varios para innovarla. Debido a ello, la industria cultural pone en marcha la reproducción de clichés en y a través del espectáculo masificado, en este caso, la imagen de lo otro femenino orientalizado, erotizado, sexualizado: “[...] los detalles, los *clichés*, [son empleados] a gusto aquí y allá, enteramente definidos cada vez por el papel que desempeñan en el esquema. Confirmar el esquema, mientras lo componen, constituye toda la realidad de los detalles.”¹⁹ Cabe añadir que a través de su globalización y la migración de personas provenientes de Medio Oriente a países occidente se establecieron clases y escuelas de *bellydance*.

¹⁹ Max Horkheimer y Theodor Adorno, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en *Dialéctica del iluminismo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988), 3.

Hasta el momento parecería que no hay una diferencia entre las exhibiciones de la antigüedad y las de la modernidad; no obstante, ambas estaban sujetas a discursividades distintas. En la antigüedad, la danza jugaba un rol sacro, el cual posteriormente devino social y cultural, mientras que en la modernidad desempeña un papel dentro de la esfera capitalista y colonialista, este es, la mercantilización de los cuerpos desde una configuración racista y sexista. Debemos resaltar que pese a que existiesen danzas con fines de entretenimiento, no juegan el mismo papel que la puesta en escena de una danza en la modernidad, la cual está sujeta a la lógica de la industria cultural.

Como hemos visto, la danza no es una práctica que ha permanecido invariable a través del tiempo, sino se ha visto sujeta a inclusiones y modificaciones pertenecientes a otras danzas-culturas. En este sentido, es una danza híbrida, enriquecida por movimientos de múltiples culturas; por ejemplo, “[...] fusiona muchos elementos, como los propios de la emigración gitana que vino de la India.”²⁰ De esta forma, se vuelve imposible definir un único y legítimo origen. Resumiendo, esta danza “[...] is a mixture, carried by a century-old knowledge, that has developed within certain social and historical circumstances.”²¹

En la actualidad, las obras de arte son exhibidas para ser consumidas, puesto que cada acto de exhibición, de hacer visible, de visualización, de consumo se torna un acto normativo, un acto de normalización, no únicamente de la estructura capitalista, sino de lo que se vende, esto es, la imagen. De esta forma, la imagen deviene lo real de aquello que intenta representar y funge entonces como canon. Esto se debe a que

[i]ncluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar.²²

²⁰ Devorah Korek, *El arte de la danza oriental: danza del vientre*, 17.

²¹ Rosina Fawzia Al-Rawi, *Grandmother's Secrets: The Ancient Rituals and Healing Power of Bellydance*, 42. Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “Es una mezcla, conteniendo conocimiento de más de un siglo, que se ha desarrollado dentro de ciertas circunstancias sociales e históricas”.

²² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 42.

En otras palabras, la reproductibilidad despoja a la imagen de su historicidad, su especificidad, su contextualidad, esto es, aquello que le dota de sentido. En cada reproducción, sirve a distintos fines y es originada en distintas circunstancias: por ejemplo, Gran Bretaña y Francia crean los términos y las imágenes orientalistas para justificar su colonialización, y posteriormente, Estados Unidos los reapropia para centrarse como punto de referencia del acontecer humano. Así, no son imágenes eternas sino imágenes construidas desde temporalidades específicas y fortalecidas a través de la repetición. La exhibición reproduce conceptos homogeneizados masivamente a través de imágenes y, debido a la repetición estandarizada, no permite ponerlos en cuestión. Por ende, la imagen se torna el garante de verdad.

La imagen misma repetida o reproducida se torna patrón normativo, es decir, tiene una función de normalización. En nuestro caso de estudio, sería una normalización del cuerpo de lo otro femenino bajo ciertas cualidades para fines específicos: cuerpo racializado, discriminado, erotizado, sexualizado. Si bien, como asevera Walter Benjamin “[...] la obra de arte ha sido siempre reproducible,”²³ lo que nos atañe no es que una obra se pueda copiar o no, o si es sujeta de ser reproducida o no, sino la condición para devenir creación, inclusive creación artística, forzosamente radica en su cualidad de ser reproducible y que sea reproducida. Ahora la atención no versa sobre la originalidad o genialidad de la misma, sino en su susceptibilidad de ser reproducida en un orden capitalista.

Cabe añadir que estas exhibiciones eran creadas para dar la ilusión de trasladar al presente un evento duradero y auténtico del pasado. Esto generaba en el espectador el deseo de vivenciarlo y consumirlo. En este sentido, el espectáculo reproduce los discursos no verbales, juega con la ilusión de lo auténtico a través de publicitar un encuentro verdadero con Medio Oriente:

Precisamente porque la autenticidad no es *reproducible*, la invasión intensiva de ciertos procedimientos técnicos de reproducción dio un motivo para diferenciar y jerarquizar la autenticidad. Una importante función del comercio con el arte fue la de desarrollar tales diferenciaciones. Éste tenía un interés evidente en mantener separadas las diferentes impresiones de un grabado de madera. Con la invención del grabado en madera puede decirse que la cualidad de lo auténtico fue atacada en su raíz, antes incluso de que desarrollara su florecimiento tardío. En el no

²³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 39.

momento en que fue elaborada la imagen medieval de la *madonna* ésta no era ‘auténtica’ todavía; se fue volviendo tal con el correr de los siglos siguientes y llegó a su plenitud en el siglo XIX.²⁴

No importa ya la danza, pues en la exhibición, dicha deviene mercancía, el aspecto artístico o aurático es supeditado a una relación bursátil tornándose así un simple accesorio de entretenimiento por el que se paga. En este sentido, la industria cultural es un sistema de organización que dota a todo con un mismo valor, es decir, como una mercancía más en el mercado de bienes de consumo. De esta forma, la fuerza de atracción reside en el uso de la máquina publicitaria que refuerza, a través de la imagen de lo exótico, el discurso capitalista y colonialista que le da sentido: el cuerpo del otro bárbaro erotizado y sexualizado.

No obstante, en ciertas partes de occidente se ha apropiado esta danza como el encuentro con lo femenino y ha permitido así construir una forma de resistencia ante una normatividad represiva para el cuerpo de la mujer. De esta manera, se construye un discurso ambivalente. Por una parte esta danza se reapropia para ser consumida y por otra parte, se construye como un acto de resistencia ante la invisibilidad que se les da a las mujeres en occidente.

Devorah Korek afirma en el prefacio de su libro *El Arte de la Danza Oriental: La Danza del Vientre*:

[...] Las huellas nos sugieren que hace miles de años, en Oriente, las mujeres hacían ya movimientos similares a los de esta danza para entrar en comunión con los dioses, incluso con la diosa que habitaba en su interior.²⁵

En este último sentido cabe rescatar que si las obras artísticas, acaecieron como respuesta ante lo numinoso, aún en un mundo que ha devenido imagen y donde el arte se ha tornado un acto exhibitivo y bursátil, las prácticas artísticas guardan en sí huellas de su valor aurático, pues como menciona Benjamin, el arte acaece en la tensión entre lo aurático y lo exhibitivo. Asimismo, los artefactos históricos, en específico, la danza, no se agotan en los contextos de sus emergencias. Debido a ello, es necesario realizar una genealogía de los

²⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 43.

²⁵ Devorah Korek, “Prefacio”, en Devorah Korek, *El arte de la danza oriental: danza del vientre* (Barcelona: Océano, 2005), 11.

mismos para develar, no su esencia eterna, sino el sentido que cobran según el contexto de donde emergen. Esto, a su vez, muestra las configuraciones que acontecen en la tensión entre prácticas de resistencia y prácticas de sujeción como veremos en el siguiente apartado.

VIII. LA MIRADA ACTUAL

VIII.1 La mujer en la danza oriental

En un mundo devenido imagen, yace una sociedad construida en la lucha de fuerzas que acontecen entre la lógica de la modernidad, es decir, una lógica colonialista y capitalista, una discursividad de dominación y consumo, y la resistencia de lo propio. A partir del siglo XX, la lógica de la modernidad ha sido fortalecida y expandida a través un proceso globalizador, el cual polariza incisivamente la realidad en lo que es sujetado localmente, por un lado, y globalmente, por otro. En este sentido, la normatividad global distribuye, jerarquiza, y diferencia lo real, y a partir de ello, lo local se establece como aquello que debe ser superado y transformado. “Los procesos globalizadores incluyen una segregación, separación y marginación social progresiva.”¹ Desde la constricción de lo local y su determinación en falta, el proceso de globalización le veda a lo que ha formado como local la posibilidad de constituirse a sí mismo.

De este modo, la realidad es sujeta a un proceso de polarización homogeneizada y se refuerza a través de ceñir los espacios públicos al ámbito de la normatividad global. Lo local no tiene injerencia en este ámbito de visibilidad e inteligibilidad, sino deviniendo lo otro desvalorizado. En otras palabras, “[...] los espacios públicos se hallan fuera de su alcance, con lo cual las localidades pierden su capacidad de generar y negociar valor.”² Debido a ello, su existencia radica en configurarse globalmente, sufrir en la discriminación o configurarse en resistencia. Es en esta lucha donde acaece la vida de personas concretas, tratando de configurar su existencia en resistencia, tratando de sobrevivir e inclusive de tener una vida no marginal. Una de estas prácticas en resistencia se ha dado a través del ejercicio dancístico. En un territorio que fue dominado por los árabes, conquistado por el Imperio Otomano, colonizado por Francia, ocupado por Gran Bretaña, aconteció la vida de diferentes mujeres en resistencia. Si bien la investigación se centró en vivencias personales de mujeres concretas, sus acciones son retomadas como lucha frente a las relaciones de poder que las configuran.

Como hemos visto, las relaciones de poder, en nuestro caso, las normatividades occidentales de sexo y de raza, han configurado la imagen de lo otro femenino en tanto

¹ Zygmunt Bauman, *La globalización, consecuencias humanas* (México: FCE, 2001), 9.

² Zygmunt Bauman, *La globalización, consecuencias humanas*, 9.

objetos eróticos, exóticos, inferiores, de consumo y entretenimiento sin más. De esta forma, las vidas concretas atravesadas por estas las categorías son sujetas a un proceso de deshumanización, el cual imposibilita el poder percibir las como cercanas e inclusive como propias. Esto se debe a que la industria cultural es un sistema configurado para no permitir la respuesta y que construye sujetos como espectadores y consumidores sin posibilidad de crítica. En otras palabras,

[t]ales productos están hechos de forma tal que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador, si éste no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente delante. Es una tensión automática que casi no tiene necesidad de ser actualizada para excluir la imaginación. [...] La violencia de la sociedad industrial obra sobre los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción.³

Sin embargo, al realizar una investigación genealógica y crítica de las emergencias de esta práctica dancística se muestra las fisuras del discurso hegemónico sexista, capitalista y racista que construye dichos cuerpos, y por ende, hace posible percibir la otredad como humana, construida y construyéndose en la tensión entre los actos de libertad y los actos de sujeción. En este sentido, esta investigación permite visibilizar el espectáculo masificado en tanto reproducción de clichés y que, por ende, imposibilita al consumidor pensar: “El ideal consiste en que la vida no pueda distinguirse más [...]. No deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta [...].”⁴

De esta manera una danza que ha sido apropiada por occidente como práctica puramente exhibitiva, de entretenimiento sexualizado para hombres, erótica y exótica, es reapropiada o resignificada, en términos de Judith Butler, precisamente por aquellos individuos sujetos, como práctica de resistencia: en nuestro caso, son mujeres viviendo en rebeldía. Por una parte, estas mujeres luchaban por constituir el cuerpo como propio y no como objeto de un otro masculino, llámese padre, hermano o esposo, o de un otro femenino, denomínese madre, hermana, tía, puesto que en el ámbito local el cuerpo de la mujer siempre era un cuerpo para un otro. Asimismo, luchaban por construir una vida digna y no marginada a través del ejercicio de la danza construida como un negocio, puesto que la

³ Max Horkheimer y Theodor Adorno, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas,” 4.

⁴ Max Horkheimer y Theodor Adorno, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas,” 4.

colonización, el ámbito global, si bien construía todo como objeto de exhibición y/o de entretenimiento para ser masificado, brindaba la oportunidad de mercantilizar un saber cultural para ser independientes. En este sentido, la danza o su ejercicio acontecería como una práctica en tensión de las diferentes discursividades que la apropia.

A continuación mostraré algunos ejemplos de cómo ciertas mujeres vivieron su propia lucha en resistencia:⁵

- La vida de Bamba Kashar transcurrió en Egipto, nació en el año de 1859. A la muerte de su padre, su madre contrajo matrimonio y ella decidió huir a casa de una tía para vivir y trabajar. Gracias a ello, conoció a una bailarina turca llamada Solom quién tenía un conjunto de músicos y bailarinas, fue contratada y posteriormente instruida para hacerse cargo de este conjunto. Debido a ello, logró su independencia y se abrió camino en la formación de la danza oriental. Aportó un giro estilizado a la danza a través de la renovación de vestuarios e instrumentos para formar un conjunto bien integrado de cantantes, músicos y bailarinas que ofrecieran un espectáculo innovador. Asimismo se enfocó en montar sesiones de zaar⁶ para las familias ricas en Egipto y parte de sus ingresos eran destinados para la gente pobre. Antes de morir fue la primera bailarina en participar en el primer largometraje de la historia del cine egipcio: “Laila.”

Gracias al ejercicio de la danza y a su configuración como espectáculo, los actos fungían como una apuesta rebelde frente a las normatividades locales. Si bien Bamba Kashar se independizó, su saber histórico, identitario y cultural yacía en tensión frente a una postura rebelde ante lo local y su apropiación al servicio del consumismo.

- Líbano 1889, nace Badiha Masabny en el seno de una familia pobre y de costumbres tradicionalistas, donde inclusive las ventanas se encontraban cerradas

⁵ Shokry Mohamed, *El reinado de las bailarinas* (Madrid: Producciones Artísticas y Culturales “Las Pirámides”, 2005).

⁶ El Zaar es un ritual de origen preislámico que consiste en expulsar los espíritus que ha poseído un cuerpo a través de los movimientos que siguen el ritmo marcado por percusiones. es un ritual de sanación a través de la danza y música, que además es exclusivo para mujeres donde los hombres únicamente participan como músicos o ayudantes en las ofrendas.

con clavos. Su familia la obligó a casarse, pero su matrimonio fracasó. Debido a ello, decidió viajar a Egipto y ahí se incorporó a una compañía de teatro ambulante. En 1934, con el dinero acumulado compró una sala llamada Casino de la Ópera en El Cairo donde comenzó a montar espectáculos de danza cada noche. Este casino se convirtió en la primera escuela de artistas de la época de oro de Egipto. Contrataba coreógrafos extranjeros para innovar los espectáculos de danza que presentaba cada noche. Asimismo, hizo su incursión en el cine al contratar a un director italiano llamado Mario Flobby, quién le aconsejó realizarse una operación plástica debido a que ya no era joven. Fue así como Badiha se operó el busto en un hospital italiano que se encontraba en Alejandría y emprendió el rodaje de su película, la cual no tuvo éxito. Posteriormente, vendió el casino a la bailarina Pepa Ez Eldin y huyó con un pasaporte falso para que las autoridades egipcias no pudieran detenerla, ya que era una época donde las riquezas del país estaban controladas por los británicos.

La única forma para apropiarse de su cuerpo fue la configuración de esta danza cultural en un espectáculo innovador frente a los que fueron presentados en las ferias mundiales, en los cuales la vestimenta autóctona era despojada de su valor histórico y reducida a un rasgo folclórico no sofisticado. De esta manera, el exotismo con el que fue construida la danza por parte de los países colonizadores más la implementación de vestuarios, le garantizaba el consumo del espectáculo por parte de los extranjeros y su independencia. Se dejaba de lado el aspecto folclórico de la vestimenta en pro de la sofisticación llamativa. El ejercicio de la danza yacía en la tensión de una resistencia frente lo local y su incorporación a lo global mercantil.

- Hekmat Fahmy trabajó en varias compañías teatrales y en un teatro ambulante que recorría las provincias de Egipto y otros países árabes. Se incorporó al Casino de Badiha Masabny. En una noche bailando en el Casino conoce a un príncipe y después de cierto tiempo él le propone matrimonio. No obstante, ella tenía que dejar la danza para volverse su esposa, ya que el islam, la tradición y que él fuera parte de la realeza, no le permitían dedicarse al baile. Ella decidió su libertad. Además, tuvo alianzas con los alemanes y usó sus dotes de bailarina para extraer información de

los británicos, época en que Egipto vivía bajo el dominio británico y la población no estaba de acuerdo con el dominio y explotación extranjera. El gobierno la encerró en la cárcel del “Mansura” por espionaje.

En este ejemplo, la configuración de la danza como espectáculo de entretenimiento fue un acto de resistencia frente a lo local y a lo colonial. El ejercicio de la danza acontecía en la tensión de su reducción como objeto mercantil y la posibilidad que brindaba para realizar actos de rebeldía frente a la colonización.

- Nació en 1910, Pepa Ez Eldin. Fue educada por su tío debido a que a la edad de 13 años su padre falleció. Con el paso del tiempo, la obligó a casarse con su primo, pero en la noche de bodas ella escapó a El Cairo. Fue su inclinación hacia la danza la que le permitió ser aceptada en el grupo teatral Amin Atala, permitiéndole trabajar en diferentes teatros y eventos sociales. De esta forma, adquirió independencia y cuando su familia dio con su paradero, no lograron obligarla a regresar. Asimismo, cuando estuvo en Beirut, conoció a un comerciante y se casó con él; no obstante, tuvo que dejar su trabajo y vivir con su familia política. Al cabo de seis meses se fugó con un grupo de teatro itinerante, ya que no soportaba haber perdido su independencia. Después fue contratada por Badiha Masabny para bailar en el Casino. Ahí conoció a Ahmed Esa con quién contrajo nupcias y vivieron juntos por 19 años. Se divorciaron y contrajo matrimonio con otras personas, pero se divorció de ellos, ya que ninguno de los dos aceptaba su profesión, querían alejarla de ella y no lo permitió.

La autonomía de esta mujer se consiguió precisamente al poner al servicio de lo global un saber identitario. Si bien no hubo un cuestionamiento en torno a la apropiación de las formas locales por parte de lo global, las cuales eran reducidas a objetos mercantiles, de entretenimiento y usados para justificar la colonización cuando se catalogaban como arcaicas, exóticas, folclóricas y puestas en contraposición frente a lo occidental, si posibilitó un acto de resistencia femenino.

- Dawlat Suliman Abas “Zahra” fue una mujer alemana, de padre egipcio y madre alemana. Cuando el partido nazi gobernó Alemania y comenzaron las

persecuciones, su padre huye a Turquía y después a Egipto. Su madre se casa otra vez y ella se queda sola. Debido a ello, aprendió a bailar para poder trabajar y vivir. Se escapó a Francia y posteriormente a Egipto para vivir con su padre, quien la dejó a cargo de su tía. De esta manera, comenzó a trabajar en Alejandría y luego en el Casino de Badiha para retomar su independencia.

En una región oriental colonizada, el quehacer artístico cultural devino la única manera para la feminidad de poder apropiarse de su cuerpo y por ende, de su vida.

- Atenas, 1913, nace Nelly Mazloum quien llega a Egipto al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Se incorporó a una compañía cinematográfica El Karnak como bailarina y actriz. Formó su grupo de bailarinas de danza oriental empleando movimientos de danza clásica y danzas griegas, como había sido su formación. Esto fue un antecedente para que otras bailarinas solistas retomaran otras danzas, y fusionaran sus movimientos con la danza oriental.

En las ferias mundiales, las exhibiciones era únicamente la repetición de movimientos sin más. De esta manera, la implementación de coreografías y movimientos distintos, le garantizaba la permanencia de su espectáculo, la asistencia del público y por ende, su libertad. Si bien la danza estaba supeditada al mercado capitalista, este acontecer se bosquejaba como la única vía de resistencia de lo local para lo femenino.

- Nacida en Ismelia año de 1920, Tahia Karioca fue hija de un padre beduino, quien se casó con siete esposas, era de carácter muy fuerte, inclusive las obligaba a estar a cada una de ellas con él cada noche y cuando ellas se rehusaban, las encerraba por dos días. Debido a los constantes maltratos, la madre de Tahia escapó dejándola al cuidado de su padre. A la muerte de su padre, su hermano mayor tomó las riendas de la casa y, al igual que su padre, tuvo muchas esposas a las que obligó a vivir juntas en esa misma casa. Ella recibía maltrato por parte de su hermano: en una ocasión la ató de pies y manos dentro de un corral. Tahia huyó de casa al saber que su madre la esperaba en el pueblo El Máznala, tomó el tren, pero por error terminó en El Cairo. De esta forma, se dirigió a Alejandría en busca de una amiga de la

familia, Suad Mahasen, quien era dueña de una sala de espectáculos, para poder vivir, pero cuando ella la quiso devolver a su familia, Tahia le pidió trabajar en su sala bailando. Posteriormente, fue contratada por Badiha Masabny para el Casino, primero vendiendo fruta, luego como bailarina en el coro, y después como solista. Tiempo después y debido a que el Casino era lugar de reunión de aristócratas, militares y políticos, conoció al oficial Kamal Sedky, oficial revolucionario que apoyaba a Muhammad Naguib, quien se convirtió en el primer presidente egipcio. Ella se incorporó al grupo que impulsó la revolución acontecida el 23 de julio de 1952 luchando por la independencia de Egipto, el cese de la ocupación británica, a favor del nacionalismo árabe y en contra del imperialismo. Tahia contrae nupcias con el oficial Kamal Sedky. En el año 1934 incursiona en el mundo del cine egipcio. Realizó giras de danza oriental por Francia, España, Italia, Holanda.

Este quehacer artístico de trayectoria histórica al ponerse al servicio de lo capitalista no solamente permitió la independencia de esta mujer, sino inclusive posibilitó la emergencia de actos en resistencia frente a la colonización de Egipto por parte de Inglaterra.

- En el año de 1924 nace en Alejandría Nadia Gamal quien cursó estudios en danza clásica y moderna. En Beirut organiza su propia orquesta para montar espectáculos y añade a él la danza del zaar. Crea sus espectáculos a través de propias coreografías dejando de lado la improvisación. También fue contratada para participar en cine y televisión como bailarina, y además representó a Líbano en distintos festivales de danza a nivel internacional. En una entrevista para la *Revista Arabesque*, aseveró que en los países occidentales las personas no comprenden que la danza oriental es una expresión de la mujer oriental.

Se convierte una danza ancestral preislámica como el zaar en un elemento llamativo dentro de un espectáculo. Si bien sigue siendo una danza reducida a su aspecto exhibitivo dentro de una esfera colonial capitalista, esta expresión kinestésica no deja de ser un aspecto propio de lo femenino oriental.

- Samia Gamal nació en Egipto año de 1924. Su madre murió cuando ella tenía cinco años por lo que su padre decidió casarse para tener a alguien que cuidara de sus hijas; no obstante ella huyó de casa porque su madrastra la maltrataba. Llegó a El Cairo para vivir con su hermana mayor, pero también era maltratada, se escapa y después de un tiempo fue contratada en el Casino de Badiha Masabny para bailar bajo el apoyo de Tahia Karioca. Ella implementó el bailar descalza cuando en un evento se le rompió el tacón y siguió bailando, fue ovacionada por el público cuando se quitó el otro zapato. Esto se marcó como antecedente para que bailarinas efectuaran su espectáculo descalzas. Igualmente incursionó en el cine a lado del actor Farid El-Atrash.

La danza sin tacones representó un giro a lo cultural, mostraba vestigios de una historicidad en dicha práctica. Los tacones eran elementos occidentales que se incorporaron para estilizar o eliminar los vestigios de lo considerado folclórico en la vestimenta de las bailarinas. La danza acontecía, de esta manera, en la lucha de lo colonial y de lo propio.

- Egipto 1931, Nahima Akef creció en un circo e incursionó al ámbito de la acrobacia y danza. Después se volvió bailarina, cantante y actriz de cine. No sabía leer ni escribir, pero esto le permitió aprender varios idiomas. Fue elegida por el Ministerio de Cultura de Egipto como representante para el Festival Internacional de Danza de la Juventud que se llevó a cabo en Moscú en el año de 1957. En 1963 junto con Nagua Fouad y Samia Gamal solicitaron al gobierno egipcio un registro controlado de las bailarinas, así como los derechos que tenían los actores y músicos: jubilación, la formación de grupos, el reconocimiento del gobierno sobre ello. Este intento de profesionalización fracasó.

Fue el ejercicio de la danza en un ámbito capitalista lo que le permitió apropiarse de sí misma. Una vez más nos percatamos de la construcción de la danza en pugna: sujeción desde el ámbito global (danza reducida a un mero espectáculo para ser consumido y cuerpos femeninos considerados como cuerpos exóticos y eróticos) y resistencia frente al ámbito local (danza con historia y cuerpos femeninos reducidos a un cuerpo para otro).

- Año de 1940, nace en Egipto Farida Fahmy, también conocida como la primera bailarina de danza folklórica de este país. Conoció a Mahmoud Reda quien estaba formando un grupo profesional de danzas folklóricas, el grupo Reda, y la invita a participar como bailarina, aunque también diseñaba los vestuarios, e inclusive redactó una tesis de danza sobre el proceso de estilización y creación de danzas egipcias por Mahmoud Reda. El grupo Reda se convierte en el grupo que representaba a Egipto en el extranjero, pero sin ser reconocido como tal por el Ministerio de Cultura.

Se vislumbra la construcción de una danza en la cual se refleje los aspectos locales para destacar el valor de las raíces de lo propio frente a una danza, como el *bellydance*, configurada a un espectáculo para hombres desde la lógica colonial occidental. Esta danza se creó rescatando lo autóctono y estilizándola para hacerla más llamativa. En este sentido, la danza folklórica es una danza tensional.

- Nagwa Fouad nació en Palestina en el año de 1941. Su madre muere cuando ella tiene 6 meses, por lo que su abuela se hizo cargo mientras su padre planeaba casarla con su primo. Huye a los 14 años de edad hacia El Cairo encontrando trabajo como secretaria en la oficina de un representante artístico. Esto le permitió conocer a gente y trabajar simultáneamente en un coro acompañando a músicos y bailarinas en las bodas. Con el tiempo, se volvió parte de las presentaciones de danza de las visitas oficiales de personalidades en Egipto, como el presidente Jimmy Carter. Creó una empresa dedicada a la producción de videos de danza.

La vida de esta mujer fue autónoma gracias al ejercicio de una danza reducida a un espectáculo de entretenimiento. Su quehacer le permitió apropiarse de su cuerpo.

- 1947 nace Fifi Abdo. Comenzó a trabajar desde muy pequeña en diversos oficios y sin la posibilidad de asistir a la escuela. A los 20 años se marcha de su pueblo para trabajar como bailarina en bodas, posteriormente como bailarina y actriz en algunas películas. Hace innovaciones en el teatro al formar un espectáculo para todo público, centrándose en un público familiar, mezclando comedia, drama, musical, danza; ella canta, actúa y baila. Se enfoca en un espectáculo que permita a las

personas olvidar el horror de la guerra en Irak y Palestina, y los problemas cotidianos.

Su danza no fungió únicamente como un papel de entretenimiento al servicio del capitalismo, es decir, una exhibición de mujeres exóticas para ser consumida. También sirvió como espectáculo catártico en tiempos de crisis, recordando así su valor cultural y cultural.

- El Cairo, 1963 nace Lucy, hija de un padre artesano y una madre que dirigía un grupo de danza y música. Entra a la Academia de las Artes en el Instituto Superior de Ballet Clásico, pero tuvo que dejarlo cuando su madre enferma para hacerse cargo del grupo y de sus hermanos. El grupo constaba de 10 músicos, lo que implicaba la responsabilidad de generar ingreso para la manutención de 10 familias. No obstante, esto le permitió bailar con el grupo. Trabajó en el cine, en el teatro y en la televisión.

La danza se devela no solamente como un espectáculo, sino como un estilo de vida que le permitía enfrentarse a la sujeción de las normatividades locales. La tensión entre la resistencia de lo cultural y la sujeción de lo global, la danza yace en ese entre.

Los casos anteriores, las vidas de estas mujeres concretas, develan las prácticas en resistencia frente a la normatividad cultural de la que emergen, en la cual el cuerpo de las mismas está relegado a la voluntad de un otro masculino o de una otra femenina quien lo pondrá a disposición de alguien masculino. Asimismo, su vida nos muestra las fuerzas discursivas coloniales y capitalistas que configuraban a los cuerpos, vidas y países sujetos de colonización en ese entonces. De esta forma, su lucha buscaba construir la vida de cada una en el campo de lo propio y de lo digno a través de vender un saber cultural-histórico al capitalismo, reforzando así la lógica de la modernidad colonial en que Egipto se encontraba embebido, ya que, la danza se estilizó para ser configurada como un simple espectáculo de entretenimientos, en la mayoría de los casos. Estas mujeres enfrentaron las discursividades sociales por un lado, configuraron sus cuerpos al servicio de la lógica de la industria

capitalista y mercantilizaron su cultura por otro, pero también, en algunas situaciones, le hicieron frente a la invasión extranjera en su país.

Por otro lado, como hemos visto, Medio Oriente ha sido construido como un espacio de fantasías eróticas y sexualizadas, esto es, aquel lugar arcaico por antonomasia donde yacen todas sus mujeres como esclavas y bailarinas voluptuosas de un harem y confinadas por un velo. Frente a ello, se devela la vida de mujeres reales sobre todo, mujeres de escasos recursos, que han optado por la labor de ser bailarina para emanciparse al ser sujetas de violencia por parte de la familia o el esposo, abandonadas, y en la necesidad de sobrevivir. Su vida transcurre en la lucha diaria por construir una vida diferente en una sociedad donde la mujer es un ser para otro, un objeto para ser poseído, de esta manera, el ejercer el oficio de bailarina es calificado negativamente, ya que no es aceptado que una mujer muestre su cuerpo públicamente, y además, en la realización de este trabajo se exponen a perder su única fuente de ingreso, al ser sujetas de acoso masculino y víctimas de detención arbitraria, amenazas, golpes y despojo por parte de los policías. En resumen, es un trabajo desvalorizado y de riesgo.

De este modo, nos encontramos con las historias⁷ de mujeres diversas entre las edades de 17 y 40 años de edad que bailan en bodas y clubes nocturnos para vivir:

- Visualizamos a una mujer que se vio obligada a dejar la ciudad de Tanta a los 10 años de edad, debido a que su madre la golpeaba y la corrió de la casa, posteriormente. Ya en El Cairo conoció a una mujer quién la llevó a su casa y después de 2 años la casó con un hombre de Arabia Saudita en razón del valor que alberga el hecho de ser virgen. No obstante, él la abandonó dos meses después, quedando embarazada y despojada de sus pertenencias por parte de la mujer que la había ayudado. De esta manera, emprende su camino con sólo un teléfono celular para incursionar en el trabajo de ser bailarina sin tener conocimiento. Actualmente este trabajo le permite vivir.

⁷ Celame Barge y Atef Hetata, "Dancers," (2007 [consultado el 15 de mayo de 2015] Culture unplugged): disponible en <http://www.cultureunplugged.com/play/1579/Dancers>

- Asimismo, se encuentra otra mujer que le gusta ser bailarina, dejó su casa para ejercer esta profesión que le permite vivir bien.
- Igualmente, descubrimos a cierta mujer que era maltratada por los hijos del primer matrimonio de su esposo y sólo ejercer el trabajo de bailarina le permitió que cesaran los abusos.
- De la misma forma, visualizamos a otra mujer que fue abandonada por el esposo, y tuvo que ejercer este trabajo que le ha permitido brindarles alimento, educación y un lugar propio para habitar a sus hijos y a ella. Es un trabajo que le gusta.
- Por último, nos hallamos con una mujer que se siente culpable por mostrar su cuerpo, no portar el velo, llevar una doble vida, y porque considera el dinero obtenido como impuro, pues el hombre, al gastarlo en entretenimiento, hace que se convierta en un recurso que se le niega a la familia, o el hombre se endeuda para gastarlo en ello. No obstante, este empleo es lo único que le permite sobrevivir, porque era sujeta de maltrato familiar y necesitaba recursos económicos para una operación.

A través de estas historias, se desmantelan las imágenes orientalizadas de las mujeres de Medio Oriente, permitiéndonos ver que la realidad está muy lejos de ser el cliché de la bailarina de danza construida como *danse du ventre*, *hootchy-kootchy* y *bellydance*.

Recapitulando, la danza oriental fue reducida a una forma de entretenimiento, al convertirla en espectáculo, eliminando el ejercicio del pensar analítico y crítico, pues “para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción.”⁸ En esta apropiación, el valor cultural y el valor cultural que yace en estas prácticas humanas fueron organizadas por la industria cultural subordinándolas a la lógica capitalista:

[t]odo resto de espontaneidad del público [...] es rodeado y absorbido, en una selección de tipo especialista, por cazadores de talento, competencias ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género. Los talentos

⁸ Max Horkheimer y Theodor Adorno, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas,” 3.

pertenecen a la industria incluso ante de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían con tanta rapidez.⁹

Los productos culturales y artísticos devinieron mercancía y entretenimiento al servicio del capital. Esto a su vez monopoliza la danza y la configura mediante su reproducción en serie y garantiza su vigencia en el mercado mediante el juego de imágenes orientalistas. Así, la industria cultural permite que la imagen devenga realidad, es decir, sus productos devienen representaciones de la realidad.

Es el ideal de la naturaleza en la industria, que se afirma tanto más imperiosamente cuanto la técnica perfeccionada reduce más la tensión entre imagen y vida cotidiana. La paradoja de la *routine* disfrazada de naturaleza se advierte en todas las manifestaciones de la industria cultural, y en muchas se deja tocar con la mano.¹⁰

No obstante, pese a esta resignificación, la vida de ciertas mujeres, a través del ejercicio de esta danza como trabajo, fue la única forma de resistir a la sujeción por parte de su entorno. De esta manera, esta práctica dancística acontece en un juego de tensión entre lo exhibitivo, lo colonial, lo identitario y los actos de resistencia.

⁹ Max Horkheimer y Theodor Adorno, "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas," 2.

¹⁰ Max Horkheimer y Theodor Adorno, "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas," 5.

VIII.2 Velo en Francia

Una lectora des-velada¹

(A manera de un prólogo a la traducción)

MARA NEGRÓN

velar: (del latín *velare*, de *velum*, velo) Cubrir con velo, celebrar la ceremonia nupcial de las velaciones. (fig.) *Cubrir, ocultar a medias una cosa, atenuarla, disimularla.* En fotografía, borrarse total o parcialmente la imagen en la placa o en el papel por la acción indebida de la luz. En pintura *dar veladuras:* (la veladura es una tinta que se usa para suavizar el color de lo pintado)

desvelar: (del latín *dis-vegliare* despertar) quitar, impedir el sueño, no dejar dormir. (fig.) Poner gran cuidado y atención en lo que uno tiene a su cargo o desea hacer o conseguir.

develar: (des-velar) descubrir, poner de manifiesto.

vela: acción y efecto de velar. Tiempo que se vela. Asistencia por horas o turno delante del Santísimo Sacramento. *Tiempo que se destina por la noche a trabajar en algún arte u oficio o en cualquier otra cosa.*

la vela: conjunto o unión de paños o piezas de lona o lienzo fuerte, que, cortados de diversos modos y cosidos, se amarran a las vergas para recibir el viento que impele la nave. (fig.) barco de vela...

el velo: Cortina o tela que cubre una cosa.

2. [m.] Prenda del traje femenino de calle, hecha de tul, gasa u otra tela delgada de seda o algodón, y con la cual solían cubrirse las mujeres la cabeza, el cuello y a veces el rostro.

3. [m.] Trozo de tul, gasa, etc., con que se guarnecen y adornan algunas mantillas por la parte superior.

4. [m.] El de uno u otro color que, sujeto por delante al sombrero, cubriendo el rostro, solían llevar las señoras.

¹ Mara Negrón, "Prólogo," en Hélène Cixous y Jacques Derrida, *Velos*, trad. Mara Negrón (México: Siglo XXI, 2001), 9-10.

5. [m.]Manto bendito con que cubren la cabeza y la parte superior del cuerpo las religiosas.

6. [m.]Banda de tela blanca, que en la misa de velaciones se ponía al marido por los hombros y a la mujer sobre la cabeza, en señal de la unión que habían contraído.

7. [m.]Paño blanco que el sacerdote se pone sobre los hombros para coger el copón o la custodia, humeral.

8. [m.]Fiesta que se hace para dar la profesión a una monja.

9. [m.]fig. Cualquier cosa delgada, ligera o flotante, que encubre más o menos la vista de otra.

10. [m.]fig. Pretexto, disimulación o excusa con que se intenta ocultar, atenuar u oscurecer la verdad.

11. [m.]fig. Confusión u oscuridad del entendimiento en lo que discurre, que le estorba percibirlo enteramente u ocasiona duda.

12. [m.]fig. Cualquier cosa que encubre o disimula el conocimiento expreso de otra.

13. [m.]Aparejo compuesto de un varal y una red que, sujeta por medio de una cuerda en uno de los extremos de aquél, se sumerge en el agua, para pescar.

del paladar.

1. Anat. Especie de cortina muscular y membranosa que separa la cavidad de la boca de la de las fauces.

humeral, u ofertorio.

1. humeral, paño que emplea el sacerdote en algunas ceremonias.

correr el velo

1. fr. fig. Manifestar, descubrir una cosa que estaba oscura u oculta.

correr, o echar, un velo o un tupido velo sobre una cosa.

1. fr. fig. Callarla, omitirla, darla al olvido, porque no se deba o no convenga hacer mención de ella o recordarla.

tomar una el velo.

1. fr. fig. Profesar una monja.

velaje: conjunto de velas de una embarcación.

¡velay!: interj. aseverativa. ¡Claro!, ¡naturalmente! A veces indica resignación o indiferencia: velay ¡qué le vamos a hacer! (*Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*)

Leer o traducir, leer y traducir *como* cortar sesgadamente en un pliegue o en un lienzo.

Como hemos visto, en el apartado “La feria”, la mujer con velo es otra de las imágenes de la feminidad de Medio Oriente presente en la cultura occidental, la cual ha servido para reforzar el discurso en torno a un Medio Oriente como espacio patriarcal por antonomasia, donde las mujeres son sujetas a yacer detrás de un velo y objetos de un hombre. Esta imagen no es un estereotipo inocente o una caricatura simplista que refiere a un otro, sino que es efecto del dominio de la lógica de la modernidad colonial, la cual afecta a las personas que pretenden representar, puesto que por ello son sujetas de discriminación y violencia. Esta tensión la podemos ver claramente, en últimas fechas, en la confrontación entre una connotación de exotismo racista y la resignificación por parte de mujeres que migraron a Europa o inclusive, por mujeres occidentales, como veremos a continuación.

En Francia, año 2003,² se detonaba nuevamente la controversia del velo cuando el Ministro Nicolas Sarkozy promulgaba que todas las mujeres musulmanas viviendo en Francia deberían omitir el uso del velo para las identificaciones oficiales. Esta aseveración se justificaba a través de argumentos a favor de resguardar la seguridad nacional, tras el atentado del 11 de Septiembre en Estados Unidos, coadyuvando una vez más al debate sobre el uso de insignias religiosas en las escuelas públicas. Tras la detonación, dos jóvenes musulmanas, Alma y Lila Lévy, fueron sancionadas mediante su expulsión de la preparatoria pública cuando rehusaron quitarse el velo para asistir a clases. Esta sanción se da como efecto de la aprobación de la ley francesa que prohíbe el uso de signos ostentosos de afiliación religiosa en las escuelas públicas, dentro de los cuales el velo musulmán es uno de ellos.

² “100th Anniversary of Secularism in France,” *Religion and Public Life* (Dic. 8, 2005 [consultado el 26 de marzo de 2016] Pew Research Center): disponible en <http://www.pewforum.org/2005/12/09/100th-anniversary-of-secularism-in-france/>

Cabe destacar que los argumentos a favor de la prohibición del velo, sobre todo los que sostienen que el velo es un signo de opresión para las mujeres, se enfrentan ante el hecho de que ambas jóvenes son conversas, de padre judío sin profesar su religión y de madre bereber bautizada como católica. En este caso no existe coacción alguna hacia las mujeres, sino una decisión libre.³ Por una parte el gobierno de Francia aseveraba la importancia de la puesta en marcha de esta ley, denominada Ley de Laicidad⁴, pues con ello se garantizaba afianzar la normalización de todo espacio de Lo Público en términos de secularidad. Si bien la educación se había tornado laica y republicana desde la promulgación de la Ley de Separación de la Iglesia y del Estado en 1905; no obstante, el uso de insignias religiosas en las escuelas había sido tema de debate en varias ocasiones, ya que el portarlas parecía representar un acto que atentaba contra los cimientos ilustrados por los cuales se había construido la Francia moderna y contemporánea.

¿Por qué el colegio se tornaba foco de discusión en dicho momento? Debemos recordar, siguiendo a Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*, que la escuela es la institución que garantiza constituir sujetos sujetados para actuar conforme a lo dictaminado por un específico espacio político y social. Esto se debe a que la escuela o el colegio es precisamente una de las instituciones donde el poder disciplinario opera, avocándose en fabricar cuerpos sometidos y útiles a través de la operación de distintos mecanismos, mediante los cuales se vigila, sanciona y miden los gestos, actitudes, lenguaje, ideas y la conducta de los mismos. De esta manera, la vigilancia, la sanción y la medición son funciones que tienen la finalidad de configurar los cuerpos como cuerpos dóciles, es decir, como cuerpos que funcionen conforme a la regla y en caso contrario, aplicar la sanción correctiva correspondiente. En este sentido, son funciones normalizadoras, puesto que se ponen en marcha y se refuerzan las normas por las cuales un espacio político, económico, social y cultural se conforma y, a su vez, construye sujetos. Por lo tanto, la escuela deviene

³ Hugh Schofield, "Jewish dad backs headscarf daughters," *BBC News* (Oct. 1, 2003 [consultado el 26 de marzo de 2016] BBC): disponible en <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3149588.stm>

⁴ "Loi n° 2004-228 du 15 mars 2004 encadrant, en application du principe de laïcité, le port de signes ou de tenues manifestant une appartenance religieuse dans les écoles, collèges et lycées publics," (Sep. 1, 2004 [consultado el 26 de marzo de 2016] Legifrance) ed. Secretaría General de Gobierno y la Dirección de Información Legal y Administrativa (DILA): disponible en http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=E40D87792942D68C43E402695E3A8178.tpdila15v_2?cidTexte=JORFTEXT000000417977&dateTexte=29990101

el espacio de organización de la dominación de los cuerpos de forma pública y colectiva, es decir, es el ejercicio de un poder extensivo que si bien domina al cuerpo particular, su objetivo es la homogeneización de los cuerpos totales. Así, la escuela potencializa las fuerzas del cuerpo para ser eficiente dentro del marco social, cultural, político, económico y al mismo tiempo, las constriñe para evitar los actos de resistencia.

En 1989, año en el que se conmemoraba el bicentenario de la Revolución Francesa, se marca la Revolución Francesa como aquél acontecimiento por antonomasia a través del que la humanidad occidental alcanzaba la madurez racional, es decir, la facultad para autogobernarse y decidir qué tipo de gobierno puede administrar su estado. Bajo el lema “Libertad, Igualdad y Fraternidad” se liberaba el pueblo francés del dominio tiránico y se luchaba por constituir un gobierno republicano y democrático. De esta forma, para Francia, ideológicamente hablando, se establecen los cimientos que constituyen la unidad nacional y el país.

En ese año, tres jóvenes musulmanas fueron expulsadas de un colegio en Creil al no querer quitarse el velo para asistir a clases⁵. Después de la gran polémica, se dejó a juicio de las autoridades escolares determinar caso por caso si el velo era admitido o no. Por otra parte, inclusive el rey de Marruecos solicitó a las niñas quitarse el velo para asistir a la escuela. Esta cuestión es interesante, ya que su comunidad les pide puedan renunciar a su elección religiosa en favor de la autoridad secular.

On November 27 [1989], the council ruled that the wearing of signs of religious affiliation by students in public schools was not necessarily incompatible with the principle of laïcité, as long as these signs were not ostentatious or polemical, and as long as they didn't constitute “acts of pressure, provocation, proselytism or propaganda” that interfered with the liberties of other students.⁶

⁵ Yann Marcadet, “Francia: ¿defensa de la laicidad o racismo anti-musulmán?” *Foro Internacional Anáhuac* (Sep. 26, 2013 [consultado el 26 de marzo de 2016] Excelsior): disponible en <http://www.excelsior.com.mx/opinion/foro-internacional-anahuac/2013/09/26/920457>

⁶ Joan Wallach Scott, *The Politics of the Veil* (New Jersey: Princeton University Press, 2007), 24-25.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “El 27 de Noviembre [de 1989], el Consejo reglamentó que el portar signos de afiliación religiosa por estudiantes en escuelas públicas no era necesariamente incompatible con el principio de laicidad, siempre y cuando estos signos no fueran ostentosos o polémicos, y que además no constituyeran un “acto de presión, provocación, proselitismo, o propaganda” que interfiriera con las libertades de otros estudiantes.”

En 1994, el ministro de educación, François Bayrou, proclamó que todos los signos ostentosos de afiliación religiosa serían prohibidos en las escuelas. Los signos discretos se usan para demostrar convicción personal, pero los ostentosos introducen la diferencia y la discriminación en la comunidad educativa, ya que la comunidad educativa sirve a la nación, una nación que debe estar unida para funcionar, es decir, ser una comunidad, de otra forma reinaría el conflicto. En este sentido, la unidad excluye necesariamente toda diferencia. Debido a ello, 69 niñas fueron expulsadas de escuelas por portar velos.

En el año 2003, el presidente Jacques Chiriac⁷, tras las polémicas que acontecieron en torno al uso de insignias religiosas, solicitó a la Comisión Stasi realizar una evaluación sobre la pertinente puesta en vigor de dicha ley de laicidad. De este modo, la Comisión Stasi⁸ dirigió una recomendación al presidente de la República Francesa para solicitar que todos los signos visibles de afiliación religiosa fuesen suprimidos, pues atentaban contra el laicismo del que Francia se apropia como siendo constitutivo:

Outlawing the veil, even though it was worn by very few students in French public schools, was an attempt to enact a particular version of reality, one which insisted on assimilation as the only way for Muslims to become French.⁹

En este sentido, el laicismo se vuelve la base de la unidad nacional francesa y por ende, la posibilidad de la libertad individual. Sólo así hay posibilidad de la igualdad. De esta manera, la unidad nacional estaría siendo construida como una unidad homogeneizada y excluyente de la diferencia, relegándola así al orden de lo privado, como ejercicio efectuado en lo íntimo. De esta manera, en lo público debía de existir sólo rastro de la unidad uniforme y por consecuencia, la libertad individual estaría condicionada como práctica invisible. Podríamos incluso preguntar si se vuelve por ende inexistente, en tanto

⁷ "French cabinet backs scarf ban," *BBC News* (Ene. 28, 2004 [consultado el 27 de marzo de 2016] BBC): disponible en

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3437133.stm>

⁸ "Informe Stasi," (Dic. 11, 2003 [consultado el 27 de marzo de 2016] El observatorio del laicismo): disponible en

https://laicismo.org/data/docs/archivo_135.pdf

⁹ Joan Wallach Scott, *The Politics of the Veil*, 7-8.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: "Prohibir el velo, a pesar de que fue usado por muy pocos estudiantes en las escuelas públicas francesas, fue un intento de aprobar una versión muy particular de la realidad, la cual insiste en la asimilación como la única forma para que los musulmanes se conviertan en franceses."

que lo válido, lo correcto, lo permitido, lo normal, lo normalizado está en la esfera pública y no en la privada.

Además pareciera que la nación construida en términos del estandarte de la revolución francesa, que libró al pueblo de la opresión: libertad, igualdad y fraternidad, se está colapsando cuando migrantes llegan a tierra francesa a vivir. Ponen en cuestión ello tras el uso de sus usos y costumbres, sus afiliaciones religiosas. Aunado a la tensión que hay en medio oriente y las fuerzas que puedan estar trabajando en Francia contra la República. Es por ello que urge en las escuelas tomar medidas necesarias.

Those on the left in favor of a law excluding headscarves from schools linked those they called Islamic fundamentalists to Nazis and warned of the danger of totalitarianism (Iran was a favorite example). Those on the left opposed to exclusion saw the law as a continuation of French colonial policy: Arabs were still being denied rights of self-determination by racist republic.¹⁰

Los argumentos versaban en la necesidad de mantener un estado laico como marco normalizador neutro para garantizar la libertad de conciencia, ya que no se privilegiaría ninguna afiliación sobre alguna otra y tampoco se prohibiría alguna, tampoco habría imposición de culto. Se supone que ello permitiría la convivencia de la diversidad individual bajo la unidad social. No obstante, esto quedaría cuestionado, ya que no habría diversidad, conviviendo sino normalizaciones acaeciando y la diversidad supeditada a lo privado.

De esta forma, la ley puede impedir las manifestaciones de libertad de conciencia si amenazan el orden público. Y si amenazar el orden público es no actuar conforme a las normalizaciones, entonces ¿dónde yace ya aquella libertad estandarte de la revolución francesa que dio camino a la construcción de la república francesa? ¿Cómo creas condiciones de posibilidad para todos sin ser excluyente? Cuando la igualdad en términos de normalización justifica la exclusión, la discriminación, y por ende, la violencia hacia los otros. Para no ser sujetos de violencia deben ser disciplinados y normalizados.

¹⁰ Joan Wallach Scott, *The Politics of the Veil*, 32.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: "Aquellos en la izquierda, que estaban a favor de una ley que prohibiera el velo de las escuelas, relacionaban a los denominados fundamentalistas islámicos con los nazis y advirtieron del peligro del totalitarismo (Irán era un ejemplo favorito). Los de la izquierda, quienes estaban en contra de la prohibición del velo, vieron la ley como una continuación de la política colonial francesa: los derechos de autodeterminación se les negaban a los árabes por una república racista."

El 15 de marzo de 2004, el gobierno francés aprobó una ley que prohibía el uso de signos sobresalientes de afiliación religiosa en las escuelas públicas, entre ellos se encuentra el velo, cruces grandes y la kipa judía.¹¹ No obstante es curioso señalar que dicha ley fue conocida como la Ley del Velo, ya que el velo se construye como el símbolo de resistencia del Islam hacia la modernidad y por ende, se requiere combatirlo. Desde esta lógica, el uso del velo se configura como la violación al republicanismo, pues atenta en contra de la ley de separación del Clero y del Estado y a la igualdad entre hombres y mujeres, pues se le cataloga como signo de subordinación femenina. Inclusive, la Corte Europea de Derechos Humanos dictaminó que los Estados tienen el derecho de prohibir el uso del velo en las Escuelas.¹²

Como vemos, nuevamente, se construye a la otredad como el Enemigo que necesariamente debe ser combatido, invisibilizado y suprimido. Se constituyen todas sus prácticas como retrógradas. En este caso, se conforma a un Islam como el fenómeno patriarcal, opresivo y sexista a combatir:

The objectification of Muslims as a fixed “culture” has its counterpart in the mythologizing of France as an enduring “republic.” Both are imagined to lie outside history—antagonists locked in eternal combat.¹³

Pese a toda esta legislación en contra del uso del velo y otros signos religiosos, se llevaron a cabo actos de resistencia, entre los cuales se destaca un grupo¹⁴ de musulmanas de la escuela Eugene Delacroix en París que luchaba por su derecho a uso del velo en las

¹¹ “French scarf ban comes into force,” *BBC News* (Sept. 2, 2004 [consultado el 27 de marzo de 2016] BBC): disponible en

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3619988.stm>

¹² “Francia: Sentencia sobre uso de velos que cubren el rostro atenta contra derechos,” (Jul. 3, 2014 [consultado el 27 de marzo de 2016] Human Rights Watch): disponible en <https://www.hrw.org/es/news/2014/07/03/francia-sentencia-sobre-uso-de-velos-que-cubren-el-rostro-atenta-contra-derechos>

Gabriela Cañas, “La justicia europea respalda la ley francesa que veta el velo integral,” (Jul. 1, 2014 [consultado el 27 de marzo de 2016] El País): disponible en

http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/07/01/actualidad/1404207730_001837.html

¹³ Joan Wallach Scott, *The Politics of the Veil*, 7.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “La objetificación de los musulmanes como una “cultura” fija tiene su contraparte en la mitologización de Francia como una “república” perpetua. Ambos son imaginados habitando fuera de la historia —antagonistas anclados en un combate eterno.”

¹⁴ “The Headmaster and the Headscarves,” *BBC News* (Mar. 29, 2005 [consultado el 27 de marzo de 2016] BBC): disponible en

http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/this_world/4366117.stm

escuelas públicas. No obstante, todo devino tensión cuando dos periodistas franceses¹⁵ en Irak fueron retenidos por un grupo terrorista solicitando abolir dicha ley. Posteriormente se retractaron de su petición.

En resumen, el velo o el uso del velo o la imagen de la mujer con velo han sido resignificadas con el paso del tiempo. Por una parte, la lógica occidental las ha apropiado como la representación de la sujeción femenina por parte de un régimen patriarcal por antonomasia. En este caso, oriente se construyó como aquella región que debe ser civilizada, educada y donde las mujeres deben ser liberadas del yugo machista imperante en regiones donde lo religioso y lo político se encuentran vinculados. Así, el velo en la modernidad se le construye como aquel último símbolo de opresión y reclusión de la mujer y por ende, debe ser eliminado completamente, sobre todo, de la esfera pública.

Por otra parte, en tiempos contemporáneos, se le ha resignificado como aquella lucha de la mujer a favor de su libertad, esto es, por el derecho que tiene como humano de una identidad cultural y de creencia. Es la resistencia del valor cultural frente a la reducción occidentalista del cuerpo femenino, esto es, una homogeneización que invisibiliza las particulares del individuo en pro de la unidad nacional. De esta forma, la hegemonía no es posible combatirla estando fuera de ella, sino precisamente en la reapropiación o en la resignificación es donde se muestra su relatividad. El uso del velo como la práctica de la danza oriental es otro de los elementos que acontecen en la tensionalidad de fuerzas de sujeción y resistencia.

¹⁵ "French scarf ban comes into force," *BBC News*.

CONCLUSIONES

La imagen de la bailarina de *danza del vientre* o *bellydancer* ha circulado a lo largo de la cultura popular de los Estados Unidos y de la cultura pop globalizada para configurar y reforzar una imagen de Medio Oriente y de feminidad específica, árabe-musulmana, por nombrar una de sus generalizaciones.¹ Esta imagen pretende representar a un Medio Oriente como el espacio arcaico del patriarcado por antonomasia donde las mujeres son las esclavas eternamente disponibles y bailarinas voluptuosas de un harem, confinadas por un velo. De esta manera, se ha construido desde un particular foco de experiencia racista, sexista y mercantil, mencionando algunas de sus caracterizaciones, un Medio Oriente como un espacio primitivo y de fantasías eróticas, además de sexualizadas.²

Un claro ejemplo de este proceso de subjetivación y configuración fue la exposición occidental de la *danza del vientre* efectuada en las ferias mundiales, en específico la feria de Chicago de 1893. Esto se debe a que en primera instancia, la feria de Chicago fungió como una maquinaria mercantil donde todas las exposiciones de las culturas que se presentaron fueron reducidas a meros objetos para consumo y entretenimiento. En este sentido, lo exhibido era despojado de su historia, aspecto cultural y cultural. Asimismo, esto era reforzado a través de la máquina publicitaria, la cual se enfocaba en atraer a las multitudes. De esta forma, los objetos privados de un valor propio se tornaban importantes únicamente por la cantidad del dinero que podían atraer a través de la asistencia del público. En este sistema de desvalorización, el público era reducido a un simple espectador indiferenciado de exhibiciones y se le despojaba de ejercer el pensamiento crítico.

En segunda instancia, esta feria fue configurada por una lógica progresista desde la cual el desarrollo tecnológico y científico era el punto de referencia para catalogar y

¹ Escribo estos conceptos entrelazados para mostrar el efecto de homogeneización producido por dicho discurso.

² De esta manera, como afirma Amira Jarmakani, "Arab women are either represented as erotic, romanticized, magical, and sexualized, as with most images of bellydancers or harem girls, or they are portrayed as helpless, silent, and utterly dominated by an excessive Arab patriarchy, as in representations of the veiled woman or the harem slave." (Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 4).

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: "Las mujeres árabes son representadas como eróticas, romantizadas, mágicas y sexualizadas, como en la mayoría de las imágenes de bailarinas de *bellydance* o mujeres del harem, o son retratadas como indefensas, silenciosas, y completamente dominadas por un excesivo patriarcado árabe, como en las representación de la mujer con velo o la esclava del harem."

diferenciar a los países. Este progreso era comprendido como un distanciamiento de lo humano frente a un estado de naturaleza, que era considerado como arcaico. La contraposición de lo humano bajo el estado de naturaleza se comprendía como lo civilizado debido a la transformación que se hacía de un supuesto estado natural. Bajo esta noción, se develaba el progreso como una lógica bivalente que configuraba el mundo a través de dos polaridades: lo desarrollado-lo civilizado y lo primitivo-lo bárbaro.

En tercera instancia, esta maquinaria de recreación del progreso cobraba sentido y se reforzaba a través de los dispositivos de poder como el de raza y género-sexo. Estos dispositivos aseguraban la distribución de las representaciones en la feria, ya que, a través de un discurso biologicista agrupaban cuerpos individuales y cuerpos poblacionales (países) bajo las polaridades de lo desarrollado-lo civilizado y lo primitivo-lo arcaico.

Con base a lo mencionado, la *danza del vientre* fue absorbida por esta maquinaria de la industria cultural, se le desvinculó del ámbito de la tradición, de su historicidad, de la creación artística y se le presentaba como una llana exposición exótica de cuerpos femeninos. Los cuerpos de las bailarinas fueron entonces transformados en bienes e imágenes para ser consumidos. La danza se configuraba como un espectáculo más que a su vez satisfacía la masificación de los productos para entretenimiento de la industria cultural. En este sistema, el sujeto externo devino espectador, receptor y público al que se le imbuían series de representaciones o imágenes configuradas por esta industria que reproducía racista y sexistamente a la realidad, sin posibilidad de un ejercicio analítico y crítico.

Esta forma de despojo de la historicidad permitía que lo exhibido fuera apropiado, es decir, reinterpretado bajo cualquier lógica. De esta forma, esta danza fue reducida a una mera exhibición del cuerpo femenino donde la imagen de la bailarina era construida por medio de un proceso de racialización y sexualización. Este proceso permitió que estos cuerpos fueran concebidos como cuerpos salvajes, no civilizados frente a una mismidad concebida como auténtica y acabada, en este caso, la normatividad estadounidense occidental de belleza y moral. En otras palabras, la moral “victoriana” de esta época juzgaba los cuerpos en exhibición como cuerpos animalizados, salvajes, grotescos, arrebatados y menos que humanos. Asimismo, occidente garantizaba su relación de poder y dominación, al normativizar lo que se exhibe y la forma en que se exhibe, además de crear

un juego tensional lucrativo, es decir, se creaba un juego entre lo exótico del espectáculo y la repulsión de lo exhibido.

Por lo anterior, esta investigación genealógica sobre la construcción de la feminidad que parte del caso de la Feria de Chicago de 1893, entiende como maquinaria o tecnología retórica y reiterativa a la constitución de lo otro mediante los dispositivos de género-sexo y raza. De esta forma, la performatividad política de las normas sociales de género-sexo y raza muestran la forma en que los ejercicios específicos del discurso orientalista-imperialista-expansionista-capitalista constituyen a esta reducida imagen de un otro femenino como lo otro antagónico, al mismo tiempo seductor y rechazado, de vectores que consolidan la hegemonía de un proyecto civilizatorio que no pertenece únicamente al discurso norteamericano, sino de occidente mismo.

La construcción de la “mujer de Medio Oriente” al interior de las exhibiciones universales, en este caso, la Feria de Chicago, puso en escena conflictos y proyectos socio-culturales, económicos y políticos a partir de una lectura configurativa de lo arcaico, que contiene a su vez nociones normativas sobre las culturas, en tanto pre-modernas y exóticas, frente a una forma singular de la modernización capitalista, entiéndase “progreso,” de las sociedades. Debido a ello, se visibilizaba cómo es que ciertos cuerpos son inteligibles únicamente al reproducir una norma de género-sexo y raza o, como en este caso, al mostrar de qué manera se conforma una figura orientalista interesada en producir a la “mujer de Medio Oriente,” como un bien seductor y anticuado, bajo fines económicos, políticos y culturales de occidente. En otras palabras, se constituía una específica imagen de lo femenino generizada, racializada, barbarizada, discriminada, sexualizada y erotizada conformada mediante una maquinaria universalista: la Feria de Chicago, la exhibición y apropiación de una danza cultural. En este sentido, la maquinaria exhibitiva normaliza el racismo y el sexismo falogocéntrico³ mediante el establecimiento de relaciones binarias excluyentes.

³ Retomo la noción de “falocentrismo” de Jacques Derrida para realizar una crítica cultural en torno a la relación que existe entre la verdad o el sentido estipulado desde el discurso (hablante del patriarcado) y que garantiza la relación de subordinación entre las categorías de “hombre” y “mujer.” Recordemos que Derrida utiliza la palabra “falocentrismo” para visibilizar la relación o unidad entre el falocentrismo y el logocentrismo, es decir, la preferencia que se le otorga a la ley del patriarcado y a la palabra hablada. De

Debido a ello, las categorías de sexo-género y raza orientadas por la lógica capitalista-colonialista-expansionista-exhibitiva no sólo produjeron desconocimiento sobre lo otro femenino, sino eran mecanismos que consolidaban el discurso racista, sexista, capitalista, colonialista, expansionista y exhibible a través de la repetición. Esta repetición hizo que estos conceptos generaran la ilusión de una esencia atemporal de lo que pretendieron representar. Como vimos, esta imagen específica de feminidad ha sido imaginada, reconfigurada, desde hace tiempo atrás y no únicamente por Estados Unidos, sino también por países europeos en su búsqueda por expandir su territorio, obtener riquezas y afianzar su poder mediante un proyecto civilizatorio. Se develaba, así, nuevamente la mirada hegemónica occidental colonial en torno a la construcción de un otro femenino como evidencia de la existencia de un espacio en necesidad de ser civilizado justificando de esta forma su colonialismo, expansionismo, e imperialismo.⁴

Este discurso nos revelaba una naturaleza peculiar de dicha feminidad a través del uso de estas categorías normativas y normalizadoras. De esta forma, no sólo se estaba configurando cuerpos, sino inclusive creando discursos y saberes a través de los cuales se estudiarán y se hablará sobre ellos. Es aquí donde se descubre la relación entre poder, saber y verdad. No sólo se rige el ámbito de lo ontológico, sino el de la epistemología. Dicha epistemología configura lo ontológico y lo ontológico a lo epistemológico. En este sentido, la apropiación y negación tienen repercusiones ontológicas y epistemológicas que se han traducido en incidencia social, cultural y política al repetir la lógica colonialista, imperialista y expansionista de los países europeos en su relación con países de Medio Oriente. En otras palabras, la puesta en marcha de esta lógica enmascararía el proceso

esta forma, “[e]l falogocentrismo puede ser a la vez, a cierto nivel, un machismo o un androcentrismo que somete a la mujer por medio de una relación heterosexual jerarquizada.”*

*Cristina de Peretti, “Entrevista con Jacques Derrida,” *Política y Sociedad* 3 (1989 [consultado el 19 de junio de 2016] Revistas Científicas Complutenses) ed. Universidad Complutense de Madrid: disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO8989230101A>

⁴ Como afirma Amira Jarmakani: “In fact, the categories of the veil, the harem, and the bellydancer have circulated in U.S. popular culture for over a century as interpretive schemata through which U.S. consumers of the images could engage with the themes of erotic fantasy, patriarchal domination, and tradition and timelessness, to name a few.”*

*Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, 2.

Traducción libre por Verónica Angélica De Anda Celis: “De hecho, las categorías del velo, el harén, y la *danza del vientre* han circulado en la cultura popular estadounidense durante más de un siglo como esquemas interpretativos a través de los cuales los consumidores estadounidenses podrían relacionarlos con ideas de fantasía erótica, dominación patriarcal, tradición e intemporalidad, por nombrar algunos.”

de deshumanización a través de la configuración de los cuerpos como lo otro ajeno. De esta forma, se justifica como moderno, civilizado y normal el proyecto de nación estadounidense, frente a otro salvaje, por medio de la actividad opresiva, jerárquica, dicotómica, naturalizada y biologizada.

Esta investigación al realizar una reflexión en torno al cuerpo de la mujer, lo devela como un espacio de apropiación tensional de distintas fuerzas políticas, en específico, la edificación de Estados Unidos como potencia mundial. Por una parte, muestra cómo el cuerpo de la bailarina de *bellydance* fue la apropiación de un dispositivo de sexo-género y un dispositivo de raza puestos en marcha en una feria universal, la cual fungía como maquinaria que aseguraba estas relaciones de poder. La feria de Chicago fue una maquinaria efecto de una sociedad normalizada y normalizadora, ya que los dispositivos regulaban continuamente a través de aparatos que jerarquizaban, calificaban, describían y distribuían los cuerpos a nivel individual y a nivel poblacional a lo largo de esta exposición universal. De esta manera, se sujetaban individuos y se controlaban poblaciones (entiéndase países).

En la feria no sólo se catalogaba descalificando el cuerpo de estas mujeres bailarinas, sino se apoderaba de los mismos, de su sexualidad y de sus características físicas. En otras palabras, los dispositivos de poder operaron al apropiándose de la vida y en específico, accediendo a los cuerpos. Esto se afianzaba mediante la distribución de su danza, la retórica en la publicidad y los comentarios de la prensa. Sus cuerpos, en específico, su sexualidad eran una exhibición de libertinaje que afianzaba la creencia de una raza inferior, es decir, no civilizada, anclada a la naturaleza y sobre todo, a las pasiones bajas. Debido a ello, se le representaba como un cuerpo de movimientos eróticos para el disfrute masculino.

Por otro lado, el cuerpo de la mujer de Medio Oriente no fue el único en ser apropiado por medio de los dispositivos de sexo-género y raza, el cuerpo de la mujer occidental fue sujeto a un proceso de racialización y sexualización igualmente. La mujer occidental era considerada como un ser incompleto, falto de intelecto y por ende, expulsado de la lógica del progreso. Su cuerpo fue reducido a un mero objeto de reproducción. Su sexualidad fue eliminada bajo un cuerpo solemne, cristiano, puro y maternal.

Siguiendo este razonamiento, el término *bellydance* no fue únicamente una palabra inocente utilizada por primera vez en la feria de Chicago, como anteriormente lo fue el término de *hootchy-kootchy*, empleado en la feria de Filadelfia, para referirse a las exhibiciones de danza oriental, sino la apropiación exhibitiva estadounidense de una danza cultural bajo la lógica capitalista y configurada por medio de normatividades sexistas y racistas. Igualmente, fue el mecanismo publicitario para constituir la como espectáculo y entretenimiento⁵ que imposibilitaba al público el ejercicio del pensar crítico al separarla de su propio pasado, historias desarrolladas en el apartado denominado “Lo cultural, lo cultural, lo exhibible.” De esta manera, no se le otorgaba un valor a la memoria histórica y a la tradición, sino que la danza se torna un espectáculo más sujeto a la masificación para entretener a sujetos que son constituidos como público no especializado.

Así, *raks al sharki* fue el término árabe utilizado para denominar la estilización y apropiación del *raks al baladi*, vocablo traducido como “la danza del pueblo” o “danza popular,” por parte de mujeres orientales, la cual se basaba en movimientos repetitivos de cadera, pecho, vientre, cabeza, entre otros. El devenir de la danza popular a la danza estilizada incluía un saber y práctica dancística creadas a base de coreografías, desplazamientos y vestimenta llamativa que, con el paso del tiempo, fue incorporando pasos de otras danzas con la finalidad de hacer la puesta en escena más espectacular.

El *raks al sharki* podría ser entendido como la apropiación de un saber cultural femenino al servicio capitalista por parte de mujeres de Medio Oriente. En este sentido, su cuerpo, conocimiento y danza devinieron insumos de la industria capitalista

⁵ Max Horkheimer y Theodor Adorno, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas,” 10. De esta forma, siguiendo a Horkheimer y Adorno, “[e]l *amusement* es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que se imprime es la sucesión automática de operaciones reguladas. Sólo se puede escapar al proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina adecuándose a él en el ocio. De ello sufre incurablemente todo *amusement*. El placer se petrifica en aburrimiento, pues, para que siga siendo placer, no debe costar esfuerzos y debe por lo tanto moverse estrechamente a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales. El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada.”

cultural. Su ejercicio artístico se tornó una mercancía más para consumo y un espectáculo revestido por conceptos como lo exótico para hacerlo más atractivo. Su danza no era efectuada bajo una visión crítica frente a las estructuras de dominación a las que serían sujetadas, sino, por el contrario, su acogimiento. No aconteció una relación cultural, tampoco cultural o una relación histórica identitaria con el arte, sino mercantil como vemos en el caso de la incorporación del zaar en los espectáculos de danza o la puesta en venta de estas sesiones.

No obstante, su ejercicio sirvió como práctica de resistencia cuando ellas lo ejercieron para cambiar su realidad, como lo vemos ejemplificado por los relatos de casos concretos donde lograron liberarse de sus familias, pues gracias al empleo de dicho conocimiento, se rebelaron frente a las normatividades que configuraban el espacio local, habitaron un lugar configurado bajo la lógica de la globalización, donde los recursos y el capital son concentrados en las metrópolis, específicamente al trasladarse a las capitales o lugares como es El Cairo y Alejandría. Esto les permitió ser mujeres para ellas mismas y no para algún otro masculino. Asimismo, su ejercicio artístico también devino ejercicio político y cultural cuando algunas de ellas se posicionaron en contra de la ocupación extranjera en algunos momentos. También, algunas de estas bailarinas lucharon por la instauración de esta práctica como arte. Su finalidad era restituir su valor en tanto creación y objeto cultural y no únicamente a ser un mero objeto mercantil. Igualmente, lucharon por la visibilidad de la bailarina al solicitar que su trabajo fuese visto con igual valía y respetado como de los músicos.

Por otra parte, el velo se ha configurado por occidente como el símbolo de opresión de la mujer. A través de la puesta en marcha de la Ley de Laicidad se intentaba conservar la imagen de una Francia moderna y garantizar el orden político-socio-cultural del que es parte, esto es, un espacio donde la unidad nacional se construye por medio de la homogeneización o normalización, excluyendo y criminalizando la diferencia, sobre todo, aquella que se construye como imagen amenazante, como imagen de lo otro arcaico y bárbaro. Debido a ello, aconteció un movimiento feminista de resistencia frente a la opresión y discriminación racista y sexista de occidente mediante el uso del velo por las musulmanas. Así, se realizaron y

se realizan actos en defensa de la tradición y la cultura que devinieron movimientos críticos en resistencia.

Concluyendo, por un lado, las expresiones humanas, culturales, artísticas, la danza oriental como el uso del velo, acontecen, como se ha visto en esta tesis, en la tensión entre lo colonial y lo identitario, lo tradicionalista y lo capitalista. De esta manera, esperamos que las mujeres orientales que han vivido su emancipación de las normatividades locales, puedan a través de la reapropiación de su danza, en un futuro, incidir críticamente en la globalización capitalista, cuestionar el discurso mercantil de lo global y tornar su saber para revalorizar su identidad cultural e histórica, es decir, una danza que reproduzca su valor como expresión femenina, forma de comunión femenina, práctica transmitida por herencia que contiene a su vez la historia de emergencias auráticas y culturales, y devenga así, una práctica exhibitiva que transmita al público sus raíces identitarias frente a cualquier tipo de dominación.

BIBLIOGRAFÍA

Artículos

Behiery, Valerie. "A Short History of the (Muslim) Veil." *Implicit Religion* 16, no. 4 (2013): 387-415.

Celik, Zeynep y Kinney, Leila. "Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles." *Assemblage*, no. 13. (Diciembre 1990): 34-59.

Ivekovic, Rada. "The Veil in France: Secularism, Nation, Women." *Economic and Political Weekly* 39, no. 11. (Marzo 2004): 1117-1119.

Landorf, Hilary y Pagan, Luis. "Unveiling the Hijab." *The Social Studies* 96, no. 4, (2005): 171-177.

Lugones, María. "Radical Multiculturalisms and Women of Color Feminisms." *Journal for Cultural and Religious Theory* 13, no. 1 (winter 2014): 68-80.

Lugones, María. "Toward a Decolonial Feminism." *Hypatia* 5, no. 4 (otoño, 2010): 742-759.

Najmabadi, Afsaneh. "Veiled Discourse-Unveiled Bodies." *Feminist Studies* 19, no. 3 (Otoño, 1993): 487-518.

Quijano, Aníbal. "'Bien vivir': entre el 'desarrollo' y la des/colonialidad del poder." *Viento Sur*, no. 122 (Mayo 2012): 46-56.

Rothman, Renée. "Review of Looking for Little Egypt; Sisters of Salome." *Dance Research Journal* 35, no. 1 (2003): 107-111.

Roushdy, Noha. "Baladi as Performance: Gender and Dance in Modern Egypt." *Surfacing: An Interdisciplinary Journal for Gender in the Global South* 3, no. 1 (2010): 71-99.

Todd, Sharon. "Veiling the 'Other,' Unveiling Our 'Selves': Reading Media Images of the Hijab Psychoanalytically to Move beyond Tolerance." *Canadian Journal of Education* 23, no. 4 (otoño, 1998): 438-451.

Libros

Abu-Lughod, Lila. *Do Muslim Women Need Saving?* United States: Harvard University Press, 2013.

Adorno, Theodor W. *Actualidad de la filosofía.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

Allen, Robert C, *Horrible Prettiness: Buslesque and American Culture.* Chapel Hill: University of North California Press, 1991.

Al-Rawi, Rosina Fawzia. *Grandmother's Secrets: The Ancient Rituals and Healing Power of Bellydance.* Massachusetts: Interlink Books, 2012.

Antaki, Ikram. *La cultura de los árabes.* México: Editorial Joaquín Mortiz, 2000.

Backman, L. *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine.* Hampshire: The Noverre Press, 2009.

Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas.* México: FCE, 2001.

Benjamin, Walter. *El autor como productor.* México: Itaca, 2004.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México: Itaca, 2003.

Benjamin, Walter. "Las tesis de la historia." En *Ensayos escogidos.* México: Ediciones Coyoacán, 1999.

Buonaventura, Wendy. *La serpiente del Nilo: mujeres y danza en el mundo árabe.* Gran Bretaña: Saqi Books, 1994.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo».* Buenos Aires: Paidós, 2010.

Butler, Judith. *Deshacer el género.* España: Paidós, 2010.

Butler, Judith. *El género en disputa.* México: Paidós-UNAM-PUEG, 2001.

- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001.
- Cohen, Daniel. *Riqueza del mundo, pobreza de las naciones*. México: FCE, 1998.
- Derrida, Jacques y Cixous, Hélène. *Velos*. México: Siglo XXI, 2001.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama Ediciones, 1981.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2009.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 2009.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 3: La inquietud de sí*. México: Siglo XXI, 2010.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Foucault, Michel. *Obras esenciales, Volumen III: Estética, ética y hermeneútica*. España: Paidós, 1999.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2010.
- Hegel, G. W. F. *La enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza, 2005.
- Heidegger, Martin. “La época de la imagen del mundo.” En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1996.
- Hobi, Tina. *Belly Dance: The Dance of Mother Earth*. London y New York: Marion Boyars, 2003.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas.” En *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Jarmakani, Amira. *Imagining Arab Womanhood*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Korek, Devorah. *El arte de la danza oriental: danza del vientre*. Barcelona: Océano, 2005.

Kracauer, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa I*. España: Gedisa, 2000.

Lexová, Irena. *Ancient Egyptian Dances*. New York: Dover Publications, 2000.

Long, Burke O. *Imagining the Holy Land: Maps, Models, and Fantasy Travels*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

Martínez Assad, Carlos. *Los cuatro puntos orientales: El regreso de los árabes a la historia*. México: Océano-UNAM, 2013.

Marx, Karl. “El dieciocho brumario de Luis Bonaparte.” En *Obras escogidas 1*. Moscú: Progreso, 1973.

Mohamed, Shokry. *El reinado de las bailarinas*. Madrid: Producciones artísticas y culturales “Las pirámides”, 2005.

Mohamed, Shokry. *La danza mágica del vientre*. Madrid: Mandala, 1995.

Mignolo, Walter D. *Historias locales/diseños globales*. Madrid: Akal, 1991.

Mignolo, Walter D. “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad.” En *Cosmópolis: el trasfondo de la modernidad*, editado por Stephen Toulmin. Barcelona: Península, 2001.

Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt*. Berkeley y Londres: University of California Press, 1991.

Rodríguez, Giselle. *Danza oriental en Egipto*. México: Estudio Giselle Habibi, 2016.

Said, Edward. *El orientalismo*. México: Debolsillo, 2009.

Scott, Joan Wallach. *The Politics of the Veil*. New Jersey: Princeton University Press, 2007.

The Bellydance Reader. California: Gilded Serpent, 2012.

Tucker, Judith E. *Women in Nineteenth-century Egypt*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1976.

Recursos Electrónicos

Danza

Banasiak, Krista. "Dancing the East in the West: Orientalism, feminism, and belly dance." *Critical Race and Whiteness Studies* 10, no. 1 (2014 [consultado el 14 de mayo de 2016] Australian Critical Race and Whiteness Studies Association) editado por Brett Nicholls, Vijay Devadas y Alex Thong: disponible en

<http://www.acrawsa.org.au/files/ejournalfiles/229Banasiak201414.pdf>

Barge, Celame y Hetata, Atef. *Dancers*. (2007 [consultado el 15 de mayo de 2015] Culture Unplugged): disponible en

<http://www.cultureunplugged.com/play/1579/Dancers>

Briceño Alcaraz, Gloria. "De una tradición del Medio Oriente al oficio: la inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural en México." *Revista de estudios de género. La ventana*, no. 24 (2006 [consultado el 13 de octubre de 2015] Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal): disponible en

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

Bumam, April Rose. "Bellydance in America: Strategies for Seeking Personal Transformation." *Electronic Thesis and Dissertations UCLA* (2012, [consultado el 15 de febrero de 2016] eScholarship University of California): disponible en

<http://escholarship.org/uc/item/7c06j7fs>

Celis, Fátima. "Arte Egipcio." (Nov. 18, 2009 [consultado el 25 de marzo de 2016] Slideshare) editado por Fatima Celis: disponible en

<http://es.slideshare.net/FATIMAYADIRACELIS/arte-egipcio-2529183>

Di Cosmo, Emine. "La llegada de la danza del vientre a los Estados Unidos: Bellydance." (2016 [consultado el 15 de mayo de 2016] Fusion Tribal) editado por Emine Di Cosmo: disponible en

<http://www.fusiontribal.com.ar/tribal-ladyblue/alumnas-notas-y-micelancias/37-la-llegada-de-la-danza-del-vientre-a-los-estados-unidos-bellydance>

Dox, Donnalee. "Dancing around Orientalism." *TDR (1988-)* 50, no. 4 (winter 2006 [consultado el 25 de marzo de 2016] JSTOR): disponible en

<http://www.jstor.org/stable/4492714>

Frühauf, Tina. "Raqs Gothique: Decolonizing Belly Dance." *TDR (1988-)* 53, no. 3 (otoño, 2009 [consultado el 10 de enero de 2016] JSTOR): disponible en

<http://www.jstor.org/stable/25599497>

Keft-Kennedy, Virginia. "Representing the Belly-Dancing Body: Feminism, Orientalism, and the Grotesque." *University of Wollongong Thesis Collections* (2005 [consultado el 21 de enero de 2016] University of Wollongong): disponible en

<http://ro.uow.edu.au/theses/843/>

Martínez Moreno, Juan M. "La exposición mundial colombina de Chicago, 1893." *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 16, (1988 [consultado el 11 de febrero de 2016] Editorial Unidersidad de Sevilla): disponible en

http://institucional.us.es/revistas/rasbl/16/art_10.pdf

McDonald, Caitlin. "Belly Dance as an Extra/Ordinary Space to Explore Scoail Paradigms in Egypt and Around the World." (29 de mayo de 2012 [consultado el 25 de marzo de 2016] Leanpub): disponible en

<http://leanpub.com/globalmoves>

McGee, Kristin. "Orientalism and Erotic Multiculturalism in Popular Culture: From Princess Rajah to the Pussycat Dolls." *Music, Sound, and the Moving Image* 6, no. 2 (2012 [consultado el 15 de febrero de 2016] *Project MUSE*): disponible en

<https://muse.jhu.edu/article/495233>

Osweiler, Dr. Laura. "The Introduction of Middle Eastern Dance into the United States. Part 1." *The Belly Dance Chronicles Magazine* Enero-Febrero-Marzo (enero 2012 [consultado el 16 de marzo de 2016] Middle Eastern Dances by Amara) editado por Laura Osweiler: disponible en

http://www.amaradances.com/amara_articles/IntrotoUS_Chronicles.pdf

Osweiler, Laura. "The Introduction of Middle Eastern Dance into the United States. Part 2." *The Belly Dance Chronicles Magazine* Abril-Mayo-Junio (abril 2012 [consultado el 16 de marzo de 2016] Middle Eastern Dances by Amara) editado por Laura Osweiler: disponible en

http://www.amaradances.com/amara_articles/IntrotoUS_Chronicles.pdf

Pérez González, Pilar. "Las mujeres del Nilo." (Abril de 2003 [consultado el 25 de marzo de 2016] Amigos del antiguo Egipto): disponible en

<http://amigosdelantiguoegipto.com/?p=687>

"Pinturas de la tumba-capilla de Nebamun." (2016 [consultado el 25 de marzo de 2016] Khan Academy): disponible en

<https://es.khanacademy.org/partner-content/british-museum/africa1/ancient-egypt-bm/a/paintings-from-the-tomb-chapel-of-nebamun>

Reis, Alice Casanova dos y Zanella, Andréa Vieira. "A constituição do sujeito na atividade estética da dança do ventre." *Psicologia & Sociedade* 22, no. 1 (2010 [consultado el 4 de octubre de 2015] Scientific Electronic Library Online): disponible en

<https://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822010000100018>

Rodríguez, Giselle. “Historia de la danza oriental.” (2016 [consultado el 15 de mayo de 2016] Un mundo de luz): disponible en

<https://unmundodeluz.wordpress.com/historia-de-la-danza-arabe/>

Rodríguez, Giselle. “Música y danza en el antiguo Egipto.” (Ene. 12, 2014 [consultado el 25 de marzo de 2016] Un mundo de luz) editado por Giselle Rodríguez: disponible en

<https://unmundodeluz.wordpress.com/2014/01/12/musica-y-danza-en-el-antiguo-egipto/>

Shay, Anthony and Sellers-Young, Barbara. “Belly Dance: Orientalism, Exoticism, Self-Exoticism.” *Dance Research Journal* 1, no. 35 (summer 2003 [consultado el 9 de enero de 2016] JSTOR): disponible en

<http://www.jstor.org/stable/1478477>

Ward, Heather D. “Before Badia: The Emergence of Theatrical Performance Space for Belly Dance.” *The Belly Dance Chronicles Magazine* Julio-Agosto-Septiembre (julio 2013 [consultado el 16 de marzo de 2016] Belly Dance With Nisaa): disponible en

http://www.bellydancewithnisaa.com/Before_Badia_-_The_Emergence_of_Theatrical_Performance_Space_for_Belly_Dance_-_BDC.pdf

Watts, Edith W. “The Art of Ancient Egypt. A resource for Educators.” (1998 [consultado el 16 de marzo de 2016] The Metropolitan Museum of Art): disponible en

http://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Art_of_Ancient_Egypt_A_Resource_for_Educators

Feria de Chicago

Bank, Rosemarie K. “Representing History: Performing the Columbian Exposition.” *Theatre Journal* 54, no. 4 (Dec., 2002_[consultado el 11 de septiembre de 2015] JSTOR): disponible en

<http://www.jstor.org/stable/25069139>

Barris, Roann. "The Columbian Exposition and the Woman's Building, Chicago, 1893." *American Women in Art* (Mar. 29, 2005 [consultado el 26 de abril de 2016] Radford University) editado por Radford University: disponible en

<http://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/amerwom05/columbianexposition.html>

Bollinger, Maddy. "The Woman's Building at the Columbian Exposition of 1893." (Ago. 22, 2013 [consultado el 26 de abril de 2016] *Between the Lions*): disponible en

<https://mollybrownbt1.wordpress.com/2013/08/15/the-womans-building-at-the-columbian-exposition-of-1893-4/>

Curti, Merle. "The American Historical Review." *The American Historical Review* 55, no. 4 (Jul, 1950 [consultado el 11 de septiembre de 2015] JSTOR): disponible en

<http://www.jstor.org/stable/1841163>

Gross, Cory. "The Midway Plaisance of the 1893 World's Columbian Exposition." (May. 28, 2014 [consultado el 15 de mayo de 2016] *Voyages Extraordinaires*) editado por Cory Gross: disponible en

<http://voyagesextraordinaires.blogspot.mx/2014/05/the-midway-plaisance-of-1893-worlds.html>

"Journal of American History." (2001 [consultado en mayo 2015]): disponible en

http://www.journalofamericanhistory.org/teaching/2001_03/sources/image_worldsfair.html

Ormos, István. "The Cairo Street at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893." *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et saviors* (2009 [consultado el 16 de marzo de 2016] Collections électroniques de l'INHA): disponible en

<http://inha.revues.org/4915>

Percoco, James A. "An Examination of the 1893 World's Columbian Exposition." *OAH Magazine of History* 5, no. 4 (spring, 1991 [consultado el 16 de enero de 2016] JSTOR): disponible en

<http://www.jstor.org/stable/25162782>

Ralph, Julian. "Chicago and the World's Fair." (Mar. 30, 1999 [consultado el 15 de mayo de 2016] World's Columbian Exposition of 1893) editado por Paul V. Galvin Library Digital History Collection: disponible en

<http://columbus.iit.edu/>

Tapp, Patricia Gaye. "Inventing the Modern World." (*Oct. 29, 2012* [consultado el 15 de mayo de 2016] Little Augury) editado por Patricia Gaye Tapp: disponible en

http://littleaugury.blogspot.mx/2012_10_01_archive.html

"The Reforming Cities." (2009 [consultado el 15 de mayo de 2016] The Burnham Plan Centennial) editado por The University of Chicago Library: disponible en

<http://burnhamplan100.lib.uchicago.edu/newberryexhibit/planners/reforming.shtml>

"The World's Columbian Exposition - Streets of Cairo." (1999 [consultado el 15 de mayo de 2016] The History Files) editado por Chicago Historical Society: disponible en

<https://www.chicagohs.org/history/expo/cairo.html>

Filosofía

De Peretti, Cristina. "Entrevista con Jacques Derrida." *Política y Sociedad* 3 (1989 [consultado el 19 de junio de 2016] Revistas Científicas Complutenses): disponible en

<http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO8989230101A/30666>

Said, Edward W. "Orientalism Reconsidered." *Cultural Critique*, no. 1 (otoño, 1985 [consultado el 09 de junio de 2016] JSTOR): disponible en

<http://www.jstor.org/stable/1354282>

Sloterdijk, Peter. “El arte se repliega en sí mismo.” *Revista Observaciones Filosóficas* (2005 [consultado el 16 de marzo de 2016] Observaciones Filosóficas) editado por Adolfo Vázquez Rocca: disponible en

<http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html#>

Velo en Francia

“100th Anniversary of Secularism in France.” *Religion and Public Life* (Dic. 8, 2005 [consultado el 26 de marzo de 2016] Pew Research Center): disponible en

<http://www.pewforum.org/2005/12/09/100th-anniversary-of-secularism-in-france/>

Cañas, Gabriela. “La justicia europea respalda la ley francesa que veta el velo integral.” (Jul. 1, 2014 [consultado el 27 de marzo de 2016] El País): disponible en

http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/07/01/actualidad/1404207730_001837.html

“Francia: Sentencia sobre uso de velos que cubren el rostro atenta contra derechos.” (Jul. 3, 2014 [consultado el 27 de marzo de 2016] Human Rights Watch): disponible en

<https://www.hrw.org/es/news/2014/07/03/francia-sentencia-sobre-uso-de-velos-que-cubren-el-rostro-atenta-contraderechos>

“French cabinet backs scarf ban.” *BBC News* (Ene. 28, 2004 [consultado el 27 de marzo de 2016] BBC): disponible en

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3437133.stm>

“French scarf ban comes into force.” *BBC News* (Sept. 2, 2004 [consultado el 27 de marzo de 2016] BBC): disponible en

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3619988.stm>

“Informe Stasi.” (Dic. 11, 2003 [consultado el 27 de marzo de 2016] El observatorio del laicismo): disponible en

https://laicismo.org/data/docs/archivo_135.pdf

“Loi n° 2004-228 du 15 mars 2004 encadrant, en application du principe de laïcité, le port de signes ou de tenues manifestant une appartenance religieuse dans les écoles, collèges et lycées publics.” (Sep. 1, 2004 [consultado el 26 de marzo de 2016] Legifrance) editado por la Secretaría General de Gobierno y la Dirección de Información Legal y Administrativa (DILA): disponible en

http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=E40D87792942D68C43E402695E3A8178.tpdila15v_2?cidTexte=JORFTEXT000000417977&dateTexte=29990101

Marcadet, Yann. “Francia: ¿defensa de la laicidad o racismo anti-musulmán?” *Foro Internacional Anáhuac* (Sep. 26, 2013 [consultado el 26 de marzo de 2016] Excelsior): disponible en

<http://www.excelsior.com.mx/opinion/foro-internacional-anahuac/2013/09/26/920457>

“The Headmaster and the Headscarves.” *BBC News* (Mar. 29, 2005 [consultado el 27 de marzo de 2016] BBC): disponible en

http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/this_world/4366117.stm

Schofield, Hugh. “Jewish dad backs headscarf daughters.” *BBC News* (Oct. 1, 2003 [consultado el 26 de marzo de 2016] BBC): disponible en

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3149588.stm>