



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS EN RELACIONES INTERNACIONALES

**LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL *BELLY DANCE* COMO UN PRODUCTO
CULTURAL: EL CASO DE MÉXICO 2000-2016**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS EN RELACIONES INTERNACIONALES

PRESENTA:
ESTEFANI RAQUEL ORTEGA ORTEGA

TUTORA:
DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ (CISAN)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

OCTUBRE 2019



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.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	6
1. DELIMITANDO EL CONCEPTO DE CULTURA Y EL ORIENTALISMO	12
1.1 La cultura: una definición.....	12
1.1.1 Patrimonio cultural inmaterial.....	16
1.1.2 Producto cultural.....	19
1.2 Enfoques sobre el concepto de cultura desde la disciplina de las Relaciones Internacionales	21
1.3 Estudios poscoloniales en Relaciones Internacionales: el Orientalismo	25
2. SOBRE EL ORIGEN Y LA EVOLUCIÓN DEL <i>BELLY DANCE</i> EN EL SIGLO XIX Y XX	32
2.1 El supuesto misticismo y sensualidad del <i>belly dance</i> : la mirada europea en la definición de esta danza	32
2.2 La Feria Mundial de Chicago de 1893: <i>The Street of Cairo</i> y el éxito de la <i>danse du ventre</i> en Estados Unidos	39
2.3 El <i>cabaret</i> en Egipto 1920-1950: influencia en el desarrollo del <i>belly dance</i> como espectáculo	52
2.4 La reinterpretación estadounidense del <i>belly dance</i> en 1970: <i>New Age</i> y feminismo ..	60
2.4.1 <i>New Age</i> y la espiritualidad del <i>belly dance</i>	61
2.4.2 El feminismo en Estados Unidos y su importancia en la reinterpretación del <i>belly dance</i>	65
3. EL <i>BELLY DANCE</i> EN MÉXICO: UN RECUENTO HISTÓRICO Y SU ESTABLECIMIENTO COMO PRODUCTO CULTURAL A PARTIR DEL AÑO 2000	73
3.1 La migración árabe en México: los libaneses y su influjo en la promoción de espectáculos de <i>belly dance</i> en 1960-1970	73
3.2 Bailarinas de <i>belly dance</i> estadounidenses en México a partir de la década de 1980 ..	80
3.3 La representación del <i>belly dance</i> en la cultura popular en México 1990-2000: <i>The Shakira Factor</i> y la telenovela <i>El Clon</i>	87
3.4 La vigencia orientalista y el <i>New Age</i> en el <i>belly dance</i> en México a partir de 1990	94
3.4.1 Las primeras bailarinas mexicanas de <i>belly dance</i>	100
3.4.2 La enseñanza del <i>belly dance</i> en México: un producto cultural orientalista desde el año 2000	104
CONCLUSIONES.....	113
FUENTES CONSULTADAS	121
ANEXO I.....	130
ANEXO II.....	136
ANEXO III.....	144

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Las bailarinas, Fabio Fabbi	36
Imagen 2. Danza del velo, Jean-Joseph.....	36
Imagen 3. Interior Oriental, Théodore Chassériau.....	36
Imagen 4. La gran piscina en Bursa, Jean Léon Gérôme (1885).....	37
Imagen 5. Boda judía en Marruecos, Eugene Delacroix (1839)	37
Imagen 6: Distribución de los pabellones de la Feria de Chicago de 1893	42
Imagen 7. Ruth St. Dennis inspirada en la publicidad de los Cigarros Egyptian Deities	48
Imagen 8: Portada del libro de Serena Wilson.	69
Imagen 9. Jamila Salimpour en 1970.....	71
Imagen 10. Artículo de la Revista Al Gurbal.....	77
Imagen 11. Promoción del Festival de Baalbek	78
Imagen 12: El dabke ejecutado por libaneses en el Teatro de la Ciudad Deportiva.	79
Imagen 13. Fachada del Restaurantes Libanés “Phoenicio” en 1971.	81
Imagen 14. Sohaila en el restaurante Adonis en la década de 1980.....	83
Imagen 15. Jehan Kamal.....	84
Imagen 16. Dondi en el restaurante Adonis.	85
Imagen 17. Shakira en uno de sus conciertos de promoción de su disco <i>Laundry Service</i> (2001-2002).....	91
Imagen 18: Hacer feminismo bailando.....	96
Imagen 19: La bailarina Fe Yazareth Ramírez en 2008.....	99
Imagen 20. Fotografía de la portada del video cassette de la bailarina Nour Said.	102
Imagen 21: Fotografía promocional de la EODAM.....	107
Imagen 22. Ejecutantes de <i>belly dance</i> de la Academia de <i>Morah Najam</i>	109
Imagen 23: Poster promocional del EIDAC	110

Agradecimientos

Este trabajo fue elaborado bajo la dirección de la Dra. Graciela Martínez- Zalce Sánchez. Estefani Raquel Ortega Ortega (no. CVU 851046) realizó sus estudios de Maestría en Estudios en Relaciones Internacionales en el Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM con sede en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Ciudad Universitaria, y contó con el apoyo económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Agradecimientos personales

A mis padres Margarita y Ninfo. A mis hermanas Lety, Yola, Doris, Maribel y Miriam por sus consejos, por ser pilares fundamentales en mi formación como persona y como profesional.

A César por su cariño, por apoyarme y guiarme.

A mis amigas Denisse, Paola, Vero, Claudia, Lupita, Ángeles y Cecy.

Agradezco a mi tutora la Dra. Graciela Martínez-Zalce por el tiempo dedicado a este trabajo, por sus atinadas observaciones y alentarme en continuar con este tema. Asimismo, a la Dra. Ma. de Lourdes Sierra Kobeh, a la Dra. Rocío Arroyo, al Dr. Juan Carlos Barrón y la Dra. Berenice Romano, quienes con sus aportaciones ayudaron a construir este trabajo.

De igual manera, a Mirna Garibay, a Erika Olimpia García y Gabriela Said por su disposición.

A la UNAM por enseñarme tanto.

INTRODUCCIÓN

La cultura abarca desde el conjunto de creencias, estilos, valores y símbolos, de igual manera, la literatura, los usos y costumbres, así como las artes (pintura, escultura, música y danza). Los elementos anteriores son indispensables para la formación de una identidad cultural y una comprensión los aspectos cotidianos, las tradiciones y la cosmovisión de una sociedad en particular.

En la actualidad analizar la cultura se ha convertido en un tema relevante para las Relaciones Internacionales. La diversidad de intercambios culturales e interacciones sociales producto del proceso de globalización, la importancia de los medios masivos de comunicación y de la internet han concebido a la cultura como un punto determinante de investigación para los internacionalistas. Hoy es posible observar imágenes, música, libros, piezas de arte, espectáculos escénicos, entre otras muestras culturales que traspasan fronteras lo que ha permitido que varias manifestaciones artísticas, populares localmente, tengan presencia a nivel internacional.

Esta apertura y posicionamiento a nivel internacional de aspectos culturales locales ha sido pieza fundamental del interés por analizar a una danza desde las Relaciones Internacionales y el poscolonialismo. Así también en la categorización de la misma utilizando el término producto cultural (comúnmente esgrimido en los estudios de comunicación y culturales) como una manifestación de las perdurables relaciones de poder.

Si bien para algunas personas pareciera inverosímil que una danza sea analizada desde las Relaciones Internacionales, esta investigación está centrada en criticar dicha aseveración. Los Estados, uno de los principales puntos de estudio de las Relaciones Internacionales, son resultado de los intercambios entre grupos sociales, entre culturas, entre formas de vida, entre símbolos. Es por ello que esta tesis reconoce que una manifestación cultural local puede ser interpretada/reinterpretada (e incluso apropiada) y con ello proseguir con ciertas relaciones de dominio ideológico y simbólico entre naciones.

La danza que se analizará es el llamado *belly dance*. El interés primordial por estudiarlo fue fundado desde la propia experiencia de la autora al ser practicante de *belly dance* desde hace ocho años. Unas de las principales incógnitas que atrajeron mi atención fue la gran cantidad de páginas de internet, libros, manuales de práctica, videos y demás que daban por hecho la sensualidad, la feminidad, la unión entre mujeres, lo milenarismo de la danza e incluso su poder curativo.

No fue hasta después de 5 años de práctica de *belly dance* que comencé a cuestionar esas imágenes de danzas faraónicas, pinturas que demostraban a las mujeres “bailando” en el Harem o la utilización del traje de dos piezas. Me preguntaba cómo era posible que se dieran como fidedignas cosas que “alguien dijo”, “alguien vio”, o “alguien relató/escibió”. En la búsqueda encontré que en México no existían estudios críticos al *belly dance*, hay algunas tesis que se enfocan en la experiencia de las bailarinas en México y Argentina, o en analizar esta danza como un espectáculo teatral e incluso como un portafolio de fotografías¹.

Ante esta dificultad de encontrar fuentes en español la búsqueda estuvo direccionada a textos en inglés y/o francés que fueron primordiales para comprender el papel del orientalismo, sin embargo, esas fuentes tampoco estaban centradas en México. Es por ello que el objetivo de esta investigación es analizar la intervención de la imagen orientalista, generada por los europeos y estadounidenses, en el desarrollo del *belly dance* como producto cultural en México. Esta danza basada en las sociedades de Medio Oriente ha sido internacionalizada como una práctica que es exclusivamente femenina dotándola de otros adjetivos como sensual, mística y que proporciona una conexión espiritual con otras mujeres.

La conceptualización previa está fundamentada en el orientalismo y promueve un poder cultural (europeo y estadounidense) dentro de un sistema internacional donde las estructuras de dominio cultural continúan mediante el

¹ Cfr. Delgado Díaz, Dulce María del Socorro. *Sensualidad a flor de piel, danza árabe en México (portafolios fotográfico)*, tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, FCPYS, UNAM, 2012; Bello Acalco, Yndira. *La danza oriental: de mensaje a los dioses a espectáculo de cabaret*, tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Periodismo), FCPYS, UNAM, 2015; Jacinto Sandoval, Nancy Mirna. *Teatralidad y espectáculo en la danza del vientre*, tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, FFyL, UNAM, 2015; Briceño Alcaraz, Gloria. *Relatos desde la danza y el cuerpo: identidad y oficio de un grupo de mujeres mexicanas y argentinas*, Tesis de Doctorado en Educación, Universidad de Guadalajara, 2005.

discurso. Al ser Medio Oriente una región marcada por el colonialismo europeo que promovió el acercamiento occidental a las culturas de la zona es notoria la influencia eurocéntrica en la interpretación y clasificación de dichas sociedades con parámetros intrínsecos a la visión europea.

En el caso particular de este trabajo se enfatiza la situación de México donde hubo un auge importante de esta danza a partir del año 2000. Interesa conocer ¿Cómo ha sido posible que el *belly dance* se ha ido posicionando y difundiendo México a partir del año 2000? y ¿Por qué una práctica cultural de Medio Oriente ha crecido en nuestro país?

Existen una gran cantidad de libros y artículos en idioma inglés donde diversos autores retoman al *belly dance* desde los estudios culturales, el auto exotismo y los estudios poscoloniales (Anthony Shay, Barbara Sellers-Young, Caitlin McDonald, Donna Carlton, Roberta Dougherty, Amira Jamarkani, Ella Shohat, entre otros); sin embargo, hay pocos estudios académicos en español sobre el *belly dance*.

Este trabajo tuvo como fuentes en español la tesis de doctorado de la Dra. Carolina Bracco, *Espacio público y mujeres en Egipto: un recorrido por la imagen y el imaginario social de las bailarinas* (2016), quien desde la perspectiva histórica, social y fílmica analiza la participación de las bailarinas de *belly dance* en el cine egipcio de 1930 a 1980. Existe también la tesis doctoral de la Dra. Ma. Dolores Tena Medialdea, *Danza oriental, género y políticas coloniales: del cabaret moderno al mercado global de la cultura* (2015), quien hace un recorrido antropológico sobre las danzas otomanas, enfatizando la participación masculina en las mismas, para posteriormente investigar la transformación del *belly dance* en un entretenimiento global. También ayudó a esta investigación las memorias del libro *Historias de Danza* de Gabriela Said debido a que proporcionaron datos sobre las bailarinas de un restaurante en la Ciudad de México en la década de 1980.

Sin embargo, aunque la tesis de Bracco y Medialdea mencionan al orientalismo y la creación de las bailarinas como un artefacto colonial que se ha convertido en un entretenimiento global, no consideran acotar a un caso particular. Esta tesis está enfocada en un análisis histórico, pero al mismo en examinar la

instrumentación de discursos e interpretaciones orientalistas sobre el *belly dance* como parte fundamental para el establecimiento de escuelas, la creación de espectáculos o el aumento de la práctica de esta danza en otras naciones desde la perspectiva de los estudios poscoloniales.

La hipótesis de este trabajo es que el *belly dance* está basado en fantasías orientalistas europeas y estadounidenses que perduran en la actualidad. La imagen sobre las bailarinas de *belly dance* como exóticas, místicas y sensuales ha convertido a esta danza en un producto cultural atractivo. Dicha imagen ha influenciado la percepción y práctica de esta danza en México que prosigue con un discurso de exotismo y dominio sobre una cultura.

En este sentido, el *belly dance* mostrado en los medios de comunicación como la televisión, cine e internet conllevan una visión sujeta a adjetivos occidentales como una danza exclusiva de mujeres y erotizada. Esta definición estaría justificada en la mirada masculina burguesa procedente de la interpretación orientalista donde se vincula este tipo de baile (donde predominaban los movimientos de la pelvis y el torso) a mitos sobre la sexualidad femenina y una supuesta relación estrecha con ancestrales ritos de fertilidad.

Por lo anterior, la finalidad de esta investigación es estudiar el curso de la creación del *belly dance* como un producto cultural que se ha posicionado a nivel mundial y específicamente su localización en México a partir del año 2000. Esta danza contiene en la actualidad una complejidad de aristas, muchas de ellas incorporadas por la interpretación europea y estadounidense, que han continuado con la asignación (y permanencia) de un adjetivo “exótico” y “místico” a la misma, resultando en la no comprensión del “Otro” sino en su continua separación y fantasías sobre aquel diferente a mí.

Es por esta razón que este estudio está basado en tres apartados fundamentales: el primer capítulo, donde se definirá a la cultura analizando el concepto generado desde las instituciones internacionales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), así como estudiar la cultura desde la perspectiva de los símbolos, significados e interiorización que una sociedad atribuye a su entorno social

retomando a autores como Gilberto Giménez y Clifford Geertz, para posteriormente analizar el concepto de producto cultural.

Asimismo, se explicarán los estudios poscoloniales dentro de las Relaciones Internacionales. De igual forma, se explica la importancia del orientalismo como un modo de relacionarse con Oriente basado en la experiencia de Europa occidental. Este apartado tiene como finalidad establecer porqué estudiar esta danza desde la crítica poscolonial enfocándose en que la relación colonia-colonizador ya no es exclusiva del dominio territorial, sino engloba las ideas, las representaciones y el discurso.

En el segundo capítulo, primero se analizan algunos textos que explican al *belly dance* como una danza supuestamente antigua y relacionada a ritos de fertilidad femenina. De igual manera, se denota la importancia de las Ferias Mundiales del siglo XIX en la exposición de otras culturas a las sociedades en las grandes metrópolis occidentales como París, Londres y Chicago; esto permitió visibilizar esta danza en occidente y generar ciertos parámetros sobre la misma.

Dentro de este mismo capítulo se incorpora el estudio de las Salas nocturnas o *Cabarets* en Egipto en la década de 1930, así como el movimiento *New Age* y el feminismo en Estados Unidos de 1960-1970, puesto que son parte primordial de la fabricación del *belly dance* con una base supuestamente espiritual y una práctica femenina.

El tercer capítulo, está enfocado en explicar cómo se establece en México el *belly dance*; tiene como objetivo acotar la importancia de algunos aspectos de la cultura popular latinoamericana, como el fenómeno de Shakira y telenovelas latinoamericanas, en la delimitación de una imagen sobre la cultura de Medio Oriente y, especialmente, sobre la danza. Se realizaron entrevistas a tres bailarinas y maestras de *belly dance* en nuestro país: Gabriela Said, Mirna Contreras y Erika Olimpia García, quienes por su experiencia aportaron aspectos importantes sobre el establecimiento de esta danza en México. Asimismo, en este capítulo se enfatiza en la influencia de maestras estadounidenses en la práctica del *belly dance* en México.

Aunque las Relaciones Internacionales consideran a los Estados, las Organizaciones Internacionales y las Organizaciones No Gubernamentales como actores primordiales, en esta investigación se pretende abrir un canal de interés para todos aquellos que consideren la cultura, y un aspecto de ella en este caso la danza, como algo plausible de estudiar y analizar desde el contexto de las relaciones internacionales. Es por ello que se considera que mediante esta danza se prosigue con un colonialismo en el discurso y la práctica, es decir, el orientalismo ha servido para encumbrar la interpretación occidental sobre las costumbres y tradiciones de la región de Medio Oriente proveyendo al *belly dance* actual de una serie de premisas que se ha establecido en diversos países, entre ellos, México.

Este dominio político, económico y cultural forman un escenario donde se establece el conocimiento institucionalizado que Occidente tiene de Oriente mismo que impacta a las demás naciones asignando ciertas definiciones, estereotipos y relaciones de jerarquía.

1. DELIMITANDO EL CONCEPTO DE CULTURA Y EL ORIENTALISMO

En el primer capítulo de esta investigación se definirá a la cultura desde el aspecto sociológico-antropológico. De igual modo, se definirán los productos culturales para después retomar el análisis de la cultura desde las Relaciones Internacionales. Se explicará los estudios o enfoques poscoloniales enfatizando en la crítica al Orientalismo y los orientalistas quienes, a lo largo de la historia, han construido una imagen sobre el Oriente bajo los parámetros europeos (y posteriormente estadounidenses) enfatizando por qué los estereotipos sobre el exotismo de una sociedad han construido un imaginario que perpetua estructuras de dominio cultural, como en el caso del *belly dance*.

1.1 La cultura: una definición

Una de las grandes problemáticas sobre el estudio de aspectos culturales deriva de la amplitud del término cultura. Esta abarca desde el idioma, la música, la comida, las danzas, el arte, las creencias, el comportamiento junto con otras prácticas sociales que comunitariamente son aceptadas o prohibidas.

Para comprender la cultura, es necesario reconocer que las creencias, valores y símbolos de un grupo social son proporcionados por los individuos. Esos elementos permitirán reconocer la afinidad de estas formas simbólicas con las producciones culturales tangibles e intangibles (artesanías, música, artes escénicas, celebraciones populares) que surgen de las diversas interacciones sociales.

Desde el aspecto internacional la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés) en el marco de la "Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales" realizada en México en 1982 considera a la cultura como:

“el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las

*letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.*²

Esta definición de los años 80 ha sido retomada en Declaraciones posteriores de la UNESCO como la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de 2 de noviembre de 2001³ en la cual también se enfatiza que la cultura “se encuentra en el centro de los debates contemporáneos sobre la identidad, la cohesión social y el desarrollo de una economía fundada en el saber”⁴ afirmando que el respeto a las diferentes culturas son generadores de paz y seguridad.

Desde la perspectiva de esta investigación se considera que la definición de la UNESCO es bastante amplia en su contenido y que solamente reconoce a los Estados como salvaguarda de las prácticas culturales y las industrias culturales o creativas como los generadores de conexiones interculturales. Por esta misma razón se retomarán algunos aspectos de la definición proporcionada por la UNESCO, pero complementándola con algunos elementos desde la sociología y la antropología.

Gilberto Giménez establece que el concepto de cultura ha ido evolucionando. Menciona tres etapas: la fase concreta de finales del siglo XIX, donde la cultura “tiende a definirse como el conjunto de las costumbres, es decir, de las formas o modos de vida (*way of life*) que caracterizan e identifica a un pueblo”⁵; la fase abstracta (generada entre 1930-1950) en la cual la cultura era asociada a formas o modelos de comportamiento; y la fase simbólica surgida en la década de 1970 teniendo a Clifford Geertz como principal exponente.

En esta tercera fase, Clifford Geertz establece que la cultura no únicamente es “comportarse” o no de cierta forma. Para Geertz, la cultura es un “repertorio de pautas de significados”⁶. Lo simbólico y la significación hecha sobre las conductas

² Declaración de México sobre las políticas culturales, *Conferencia mundial sobre las políticas culturales*, UNESCO, México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982 [en línea] http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf p. 1.

³ Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural, UNESCO [en línea] http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Intersecciones, México, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 260.

de una sociedad, no constituye un mundo aparte sino una dimensión inherente a todas las prácticas.⁷

Geertz demuestra que el concepto es restringido y especializado, la cultura está definida como un entramado de significados o como “estructuras de significación socialmente establecidas”⁸. Asimismo, señala Geertz, dichas estructuras pueden ser interpretadas a diferentes niveles: un primer nivel, aquella interpretación donde el sujeto descifra los signos de su propia cultura; un segundo y tercer nivel, aquella hecha por personas ajenas a esa cultura. Estas interpretaciones permiten generar un sistema de valores, creencias, acciones y motivos para poder explicar la cultura de un tiempo y espacio específico.

Por su parte, Giménez explica que la cultura debe de entenderse, al menos en primera instancia, como “el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad” o más precisamente como “*la organización social del sentido, como pautas de significado*”⁹ históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias”.¹⁰ Este conjunto de símbolos deben ser interiorizados para generar una estabilidad dentro del grupo social.

Tanto Geertz como Giménez consideran que delimitar la cultura a una “forma de vida o comportamiento” es obsoleto, debido a que la cultura es también un proceso de interiorización, significación y simbolismos. Giménez estipula que, para estudiar la cultura y los resultados o productos generados dentro de la misma, es necesario indagar sobre las interacciones sociales.

Stuart Hall también comparte la idea de que la cultura es “compartir significados” y la analiza como una representación. Mediante su concepto de “circuito de cultura” establece que para poder comprender a la misma se deben de considerar cinco aspectos todos interconectados: representación, regulación,

⁷ Gilberto Giménez. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, Conferencia en el Instituto de Investigaciones Sociales, [en línea] <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> UNAM, México, 2003.

⁸ Clifford Geertz. *La interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, España, 2003, p. 26.

⁹ Cursivas originales.

¹⁰ Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura, op.cit., p. 30-31.*

identidad, producción y consumo.¹¹ De igual forma, Hall estipula que dos personas pertenecen a una misma cultura cuando ellas interpretan el mundo de manera similar [...] es interpretar lo que está pasando alrededor de ellos, ‘haciendo sentido’.¹²

Por lo tanto, la cultura para fines de este trabajo será entendida como: *el conjunto de hechos simbólicos que distinguen a una sociedad (artes, sistemas de valores, creencias y tradiciones) que han sido transmitidos históricamente por medio de pautas de significados generadas para poder comunicarse entre sí y compartir experiencias.*

Estos esquemas simbólicos compartidos socialmente pueden ser visibles dentro de las artes escénicas como la danza. Generada en un contexto y temporalidad específica, la danza es socialmente aceptada (o no) y generada por diversión, ritual, religiosidad o como una forma de representación de una tradición. De igual forma, puede ser concebida para la contemplación individual, grupal o espectáculo.

Cada comunidad reconoce ciertos significados dentro de sus acciones, estas interpretaciones individuales de su cultura, como establece Geertz, serán distintas bajo las representaciones forjadas por personas ajenas al grupo social creador. Aquello que para un individuo culturalmente delimitado en un espacio y tiempo es una representación de una danza social significando diversión, tristeza o unión, puede simbolizar para otros grupos feminidad, libertad o sensualidad.

Es por ello que en esta investigación se analizará por qué una danza originada en Medio Oriente como el *belly dance*¹³, se ha proyectado en una

¹¹ Cfr. Stuart, Hall. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Open University Press, 1996, p. 1. Traducción mía. Todas las citas provenientes de textos en inglés son hechas por la autora de este trabajo.

¹² *Ibid.*, p. 2.

¹³ En la actualidad, el *belly dance* retoma costumbres y danzas originarias de distintos países como Egipto, Líbano, Turquía, Siria, Irak, Irán, Marruecos, Arabia Saudita, Kuwait, entre otros, pero se considera que “la cuna” de esta danza es Egipto. La industria fílmica egipcia de los años 1920-1950 influyó en dicha percepción debido a que las películas egipcias mostraban a la bailarina como un icono de elegancia y símbolo de la cultural. La importancia de estas películas generó un significado hacia la bailarina en el imaginario dentro de Medio Oriente y en otras naciones de no habla árabe. Un estudio sobre las bailarinas en el cine es la tesis de doctoral de María Carolina González Bracco. *Espacio público y mujeres en Egipto. Un recorrido por la imagen y el imaginario social de las bailarinas*, [en línea] <https://hera.ugr.es/tesisugr/24935864.pdf>, Universidad de Granada, 2015.

diversidad de países de habla no árabe, específicamente en México. En este sentido, se pretende estudiar cómo un aspecto artístico (englobado en el concepto de cultura) ha traspasado fronteras. El *belly dance* simboliza una práctica específica de una sociedad, pero que ha sido conocida en otras partes del mundo por medio del colonialismo europeo de finales del siglo XIX y mediados del siglo XX.

Dentro de algunos estudios se ha hecho hincapié sobre la problemática en cómo denominar a esta danza de Medio Oriente. En este sentido, es importante reconocer que el término *belly dance* es la traducción al inglés del francés *Danse du ventre* este último acuñado a finales del siglo XIX para designar a las danzas de Medio Oriente y Asia Central que fueron mostradas en Ferias Mundiales. Por su parte el término danza oriental (traducción del árabe *raqs sharqi*) es utilizado en los países de Medio Oriente para definir el género escénico, concretamente el estilo de cabaret. El concepto *raqs sharqi* se popularizó en la representación de esta danza en Egipto como expresión artística de la cultura popular de Medio Oriente y su diáspora entre las décadas de 1940-1960.

Aunque entre las practicantes de esta danza es mayormente aceptado el término danza oriental, por motivos de la perspectiva de este trabajo se optará por utilizar el concepto *belly dance* debido a que el estudio está enfocado en la visión orientalista europea y estadounidense sobre esta expresión cultural.

En los siguientes apartados de este subcapítulo se referirá al patrimonio cultural inmaterial definido por la UNESCO y reconocido por las partes firmantes de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del año 2003, y se puntualizará el producto cultural para poder analizar si el *belly dance* es considerado un patrimonio cultural inmaterial o por el contrario puede ser definido como un producto.

1.1.1 Patrimonio cultural inmaterial

Al hablar de cultura, es decir, de estos hechos simbólicos y significados es imprescindible reconocer que las sociedades son generadoras de elementos distintivos sean tangibles o intangibles. La UNESCO denomina a esto Patrimonio

Cultural que está compuesto por monumentos y colecciones de objetos en museos, pero también de expresiones vivas, intangibles o inmateriales heredadas y transmitidas.

La UNESCO distingue entonces el patrimonio cultural tangible e inmaterial. El Patrimonio tangible se divide en bienes muebles (como las pinturas, joyas, mobiliario, instrumentos musicales, objetos de la vida cotidiana, entre otros) y bienes inmuebles (aquellos incapaces de ser trasladados, como monumentos, sitios históricos, zonas arqueológicas, calles, puentes, viaductos) que son producto de las artes, la arquitectura, el urbanismo, la arqueología, entre otros.

Por otro lado, el Patrimonio cultural inmaterial o intangible engloba las tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.¹⁴ Este patrimonio es transmitido generacionalmente y es recreado por las comunidades lo que infunde un sentimiento de identidad.

En este sentido, la UNESCO se ha interesado en proteger a las diversas manifestaciones culturales sean tangibles o intangibles, por ello que en el año 2003 se firma la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial¹⁵ con el objetivo de proteger estas prácticas sociales de desaparecer.

En el artículo 1 de la Convención mencionada se establecen cuáles son los fines:

- a) la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial;
- b) el respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos de que se trate;
- c) la sensibilización en el plano local, nacional e internacional a la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su reconocimiento recíproco;
- d) la cooperación y asistencia internacionales¹⁶.

¹⁴ ¿Qué es el Patrimonio Cultural inmaterial? en *Kit de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, UNESCO, [en línea] <https://ich.unesco.org/es/kit#1>.

¹⁵ Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO, [en línea] <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n#art2>.

¹⁶ *Ibidem*.

Como se puede observar, la UNESCO reconoce como una parte importante de la cultura la preservación de estos hechos simbólicos que dan cohesión e identidad a un grupo social. Asimismo, indica que los diversos actos festivos y artes de espectáculo son parte significativa, sin embargo, en una búsqueda sobre estas manifestaciones que la misma organización reconoce en sus listados de 2010 a 2013 se encuentran algunas danzas como el Flamenco (incluida en la lista en 2010), el Nijemo Kolo¹⁷ (incluido en la lista en 2011), Bigwala música y danza con trompeta de calabaza (incluida en 2012)¹⁸, pero cuando se intenta buscar algo sobre el *belly dance*, este no está presente.

Es importante indicar que en el imaginario europeo y americano (e inclusive en el mexicano) el origen del *belly dance* se considera en países de Medio Oriente como Egipto, Marruecos, Emiratos Árabes Unidos, Turquía, Siria, Líbano, principalmente, sin embargo, en el listado de ninguno de estos países aparece dicha danza como parte de su patrimonio cultural inmaterial.

De los países mencionados, Egipto ha sido ejemplificado a nivel internacional (tanto por países occidentales como de la región de Medio Oriente) como la “cuna del *belly dance*”, pero en el listado de la UNESCO Egipto sólo tiene inscrito el *Tajtib*, que es una práctica masculina considerada un arte marcial y consiste en un enfrentamiento breve y sin violencias entre dos adversarios que blanden un bastón al son de una música folclórica.¹⁹

Por tal motivo, a pesar de que la UNESCO reconoce la importancia de la intangibilidad de la cultura, es decir, la tradición oral, los usos sociales, las artes de espectáculo, las formas artesanales transmitidas generacionalmente, no incluye en ningún apartado a la danza llamada *belly dance*, que ha sido asociada

¹⁷ Una danza del Sureste de Croacia que es bailada en círculo, sin reglas definidas, donde los hombres lideran a sus parejas mujeres en pasos espontáneos, para demostrar sus habilidades. Cfr. *Representative list of the Intangible Cultural Heritage of Humanity 2010-2011*, UNESCO, [en línea] <https://ich.unesco.org/doc/src/17331-EN.pdf>, p.56.

¹⁸ Es una práctica cultural de Basoga, Uganda, donde las canciones narran su historia y tienen un rol signficante en conectar con el pasado y reconfirmar su identidad. Los cantantes y bailarines se forman en círculo alrededor de 5 percusionistas. Los bailarines mueven sus cinturas y elevan sus manos en emoción. Cfr. *Representative list of the Intangible Cultural Heritage of Humanity 2012-2013*, UNESCO, [en línea] https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention-USL-2012+2013-EN.pdf p. 50.

¹⁹ *El Tajtib o juego de bastones*, en Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO [en línea] <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tajtib-juego-con-bastones-01189>.

fundamentalmente a la cultura de Medio Oriente y, en algunos casos, específicamente de la sociedad egipcia.

De lo anterior, deriva el interés por estudiar cómo un arte de espectáculo, en este caso el *belly dance*, asociado a países de Medio Oriente, no es reconocida por los gobiernos de ninguna de estas naciones. En este sentido, si no es reconocida como un patrimonio cultural intangible que debe conservarse para futuras generaciones, a qué responde su expansión mundial y práctica en países territorialmente distantes.

1.1.2 Producto cultural

Definir los productos culturales no es sencillo. Gilberto Giménez establece que las sociedades son generadoras de productos y bienes culturales mismos que no se pueden entender sin conocer el espacio y las interacciones que suceden al interior de la organización social que los crea. En este sentido, cada sociedad provee de un significado tanto a sus creaciones materiales como inmateriales.

Existen estudiosos como Néstor García Canclini que han analizado la producción y el consumo cultural haciendo una crítica sobre la falta de fuentes confiables, así como la necesidad de una investigar a la cultura y el consumo desde un aspecto transdisciplinar.²⁰

La producción cultural no es objeto de estudio en las Relaciones Internacionales, porque se le considera un tema de índole comunicacional o económico. Sin embargo, desde la perspectiva de este trabajo los productos culturales son relevantes en los estudios internacionales debido a la posibilidad de generar la persistencia de las estructuras de dominación o relaciones estereotipadas dentro y fuera de las sociedades de donde surge la representación cultural.

Ahora bien, retomando a la UNESCO como uno de los pilares internacionales sobre la cultura, la organización define únicamente a los bienes culturales como

²⁰ Néstor García Canclini, "El consumo cultural: una propuesta teórica", en Guillermo Sunkel (coord.). *El Consumo Cultural en América Latina*. Colombia, Convenio Andrés Bello, 1999, pp. 72-95.

“objetos físicos materiales (libros, discos, pinturas) que deben transportarse y almacenarse”²¹ con base en el lugar que ocupan dentro de las industrias culturales o creativas²² que poseen una estructura de producción, distribución y consumo. La danza al ser un espectáculo escénico no puede ser reproducido en serie y tampoco es algo material, por lo tanto, esta definición es poco representativa de lo que se pretende analizar.

Por otro lado, María Luengo Cruz reconoce que la naturaleza de un producto cultural contiene un componente inmaterial que explica no pueda ser gastado inmediatamente como ocurre con otros artículos.²³ Es decir, estudiar los productos culturales conllevan una gran dificultad porque los mismos son un híbrido entre cultura y entretenimiento difícil de categorizar.

Para Stuart Hall, el producto cultural es un “constructo” social ²⁴, es resultado de una interacción social que construye los signos de su cultura, y les asigna un significado independiente. El uso de signos es arbitrario y viene impuesto por cada cultura, es decir, un producto cultural puede incorporar una serie de componentes inmateriales, ideas, valores o afectos que interpelan al conocimiento de quienes se hallan implicados en su producción y consumo.²⁵

En este sentido, se retoma lo establecido en la definición de cultura citada con anterioridad para reconocer que los productos culturales están determinados no solamente por objetos físicos como establece la UNESCO en su definición de bien cultural sino por el significado e interpretación hecha por los individuos o comunidades creadoras y receptoras del mismo.

²¹ Página oficial de la UNESCO; *Políticas para la creatividad Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, UNESCO, [en línea] http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/3UNESCO_GuiaDigital-3.pdf , p. 135.

²² La UNESCO define a las industrias culturales como aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial. *Cfr.* Industrias creativas, Oficina Regional de Educación para América Latina, UNESCO, [en línea] <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/>.

²³ María Luengo Cruz. “El producto cultural: claves epistemológicas de su estudio”, *Revista Zer*, Vol. 13 – Núm. 24, 2008, p. 321.

²⁴ Stuart Hall. *Op., cit.*, p. 369.

²⁵ María Luengo Cruz. *Op., cit.*, p. 326.

Entonces, los productos culturales afectan la vida de la sociedad en dos formas: añadiéndose a ella como artefactos materiales, y representándola como objetos cognitivos. Ambos aspectos hacen posible que el producto cultural no sólo signifique, o construya los significados presentes en un contexto sociocultural determinado, sino, inclusive, dé a conocer dicho contexto de manera distinta, aportando nuevos sentidos.²⁶

Por lo tanto, se considera que el *belly dance* es un producto cultural, es decir, esta danza tiene representaciones socialmente elaboradas alrededor de ella como un símbolo de la cultura de Medio Oriente y, como se dijo específicamente de Egipto, además de que es asociado a una práctica exclusivamente femenina establecida bajo la visión orientalista. Es por ello que, como establece Hall, este producto es una construcción social que implica que las significaciones asociadas al mismo pueden o no corresponder a sus propiedades reales.

1.2 Enfoques sobre el concepto de cultura desde la disciplina de las Relaciones Internacionales

El estudio sobre el factor cultural en Relaciones Internacionales (RRII) ha sido multidisciplinar debido a la complejidad de análisis que el mismo conlleva. Según Lorenzo Delgado, la cultura ha ido afianzándose como un componente esencial de las relaciones entre los Estados, los pueblos o el resto de los actores que, con mayor o menor autonomía, ejercen su influencia por encima de las fronteras nacionales.²⁷ Asimismo, en la actualidad la división de la cultura diferenciado a las clases altas y bajas está en desuso debido a que la cultura ya no se refiere sólo a las prácticas de las artes o comportamientos de las élites sino que engloba aspectos como la significación social y la identidad.

Antes de 1970, el análisis del factor cultural en el plano internacional se enfocaba en la competencia política entre los Estados o en el estudio de la cultura basándose en variables económicas. Debido a las transformaciones derivadas del

²⁶ *Ibid.*, p. 327.

²⁷ Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla. "El factor cultural en las relaciones internacionales: una aproximación a su análisis histórico", *Revista Hispania*, LIV/1, núm. 186, 1994, p. 258.

término del enfrentamiento militar e ideológico entre Estados Unidos y la Unión Soviética, se desarrollaron análisis culturales considerando las implicaciones resultantes de los cambios después de la década de 1990.

En ese contexto, la cultura ha sido recientemente abordada en RRII como parte de una estrategia de política exterior por medio de dos vertientes: la diplomacia cultural y a través del denominado *Soft Power*.

Sobre el primer aspecto, la diplomacia cultural es un instrumento más de la política exterior que permite llevar los valores e imagen de una nación con la finalidad de obtener reconocimiento. En este aspecto, Milton Cummings explica que la diplomacia cultural es “el intercambio de ideas, información, arte y otros aspectos de la cultura entre las naciones y sus pueblos para fomentar el entendimiento mutuo”.²⁸

Por lo tanto, este instrumento está delimitado a las acciones o estrategias que un Estado, o sus representantes, realizan en cooperación cultural, educativa y científica que tienen como objetivo promover los valores de un país a nivel internacional. Said Saddiki agrega que la diplomacia cultural abarca esta transmisión y la difusión de cultura, pero explica que un elemento importante de la diplomacia cultural es escuchar a las demás naciones del mundo para comprender su propia forma de vida y buscar un terreno cultural común para compartirlo con ellos.²⁹

Ahora bien, un concepto bastante ligado a la diplomacia cultural es el llamado *soft power* o poder suave que Joseph Nye define como “aquella habilidad de obtener lo que se quiere mediante la atracción en lugar de la coerción”³⁰. Se diferencia del *hard power* o poder duro debido a que este último está basado en elementos de fuerza militares y económicos que son indispensables para mantener la seguridad de un Estado-nación.

²⁸ Milton Cummings. “Cultural Diplomacy and the United States Governments: A Survey”, *Cultural Diplomacy Research Series*, Washington DC: Center for Art and Culture, 2003, p. 1.

²⁹ Said Saddiki, “El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales”, *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, núm. 88, p. 109.

³⁰ Joseph Nye Jr. “Soft Power and European-American Affairs” en *Hard Power, Soft Power and the Future of Transatlantic Relations*, Hampshire: Ashgate, 2006, p. 26.

El *soft power* es el término mayormente utilizado cuando se trata de explicar la influencia que un país ha obtenido o puede obtener internacionalmente. Como lo explica Nye, el poder blando está basado en tres recursos: la cultura (en aquellas partes en que resulta atractiva a otros), sus valores políticos (cuando el país es coherente con sus estrategias al interior y en el extranjero), y su política exterior (cuando ésta es vista como legítima y con autoridad moral reconocida)³¹.

Es importante establecer que la mayor parte de los estudios culturales dentro de la disciplina las RRII están en dos vertientes:

- a) las acciones o instituciones del Estado principalmente en el manejo de un discurso oficial sobre la cultura de su propio país. Mediante intercambios académicos, científicos, cooperación cultural el Estado imprime un sello sobre su cultura a nivel internacional.
- b) Los estudios enfocados en las identidades culturales; es decir, aquellos análisis críticos sobre la imposición de estructuras dominantes que remiten a rescatar las prácticas culturales como una forma de resistencia, por ejemplo, la problemática kurda, las comunidades indígenas y primeras naciones.

Dentro de este trabajo se considera que las Relaciones Internacionales traspasan el manejo estatal sobre los asuntos culturales, dejando en claro que la cultura ha cobrado significación en un mundo globalizado con intensos flujos migratorios, donde han surgido comunidades que abogan por el respeto a la diversidad cultural que, junto con el incremento de la influencia de las nuevas tecnologías en la vida de los ciudadanos, han generado un nodo importante de análisis.

A partir de la necesidad de explicar los fenómenos derivados de las interacciones cada vez más intensas entre las naciones y los diferentes grupos sociales internacionales, surgen otros enfoques para abordar estas problemáticas.

Para Gilberto Giménez, las relaciones culturales a través de las fronteras son explicados por dos grandes vertientes: el primer discurso destaca la diversidad y fragmentación de la cultura, mientras que el segundo enfatiza la circulación mundial

³¹ Joseph Nye Jr. *Soft Power. The means to success in World Politics*, Public Affairs, Nueva York, 2004, p. X.

de bienes culturales estandarizados a través de los medios masivos de comunicación.³²

La primera vertiente considera que la cultura se ha convertido en “global” cuando ciertas formas, influencias o prácticas culturales originarias de ciertos lugares claramente localizables pueden ser vistas en otras partes del mundo. La segunda vertiente considera que lo “global” de la cultura tiende a la homogenización porque los medios masivos de comunicación difunden esta cultura global al mundo entero.

En ese sentido, esta investigación retomará la primera vertiente, es decir, la forma en que ciertas prácticas culturales de un país o región se pueden observar en sociedades que no son territorialmente colindantes al origen de la práctica cultural. De esta manera, se considera que el denominado *belly dance* pasó de ser localizable en la región de Medio Oriente para convertirse en un aspecto cultural que ha traspasado fronteras.

Es importante recalcar que en las RRII existe un vacío importante en lo que respecta a los aspectos culturales que no impliquen la diplomacia cultural o relaciones culturales estatales. En este sentido, es de interés de esta investigación enfatizar como una práctica cultural, no meramente estatal o respaldada por una industria como puede ser la fílmica, la musical o teatral, pueden modificar algunas estructuras culturales de naciones por medio del consumo de este tipo de productos culturales y a través de una posible apropiación cultural.

El interés por estudiar un aspecto cultural no estatal está fundamentado en considerar que este tipo de temáticas son relegadas considerándolas demasiado ambiguas e incluso irrelevantes comparadas con los aspectos de seguridad, políticos o económicos.

Como señala Delgado, dentro de la historia de las relaciones internacionales el aspecto cultural ha sido estudiado desde tres diferentes perspectivas:

- a) Como un subproducto de la actividad política de los Estados, más ligado a la propaganda y a la conclusión de acuerdos beneficiosos de distinta índole, o

³² Gilberto Giménez. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Coahuilense de Cultura, 2007, p. 255.

a la obtención de mejoras en las relaciones diplomáticas, sin desdeñar su eventual contribución a la difusión e intercambio de ideas.

- b) Como un plano dotado de autonomía respecto a las demás vertientes de las relaciones internacionales, con capacidad para explicar comportamientos concretos no aprehensibles desde otros enfoques analíticos.
- c) Como un elemento integrador que determinaría las conductas de los distintos agentes internacionales, de tal forma que las relaciones interculturales serían el marco globalizador desde el cual podrían examinarse las propias relaciones internacionales³³

El estudio sobre el *belly dance* estaría inscrito entre la segunda y tercera vertiente analizando a esta danza para explicar comportamientos dentro de un marco de relaciones culturales internacionales. Asimismo, se analiza cómo desde la crítica poscolonial una danza puede generar estereotipos que son interiorizados por las naciones de origen persistiendo como una forma de dominación aún después de haber finalizado la colonización territorial.

1.3 Estudios poscoloniales en Relaciones Internacionales: el Orientalismo

A finales de 1970 y principios de 1980 surgieron en distintas universidades estadounidenses e inglesas nuevos campos de investigación teórico-prácticos que cuestionaban la hegemonía occidental en las diversas teorías y disciplinas del conocimiento. Los estudios culturales, las teorías feministas, los estudios poscoloniales, la crítica racial, entre otros, fueron el punto de partida para futuras investigaciones y centros de estudios enfocados en el análisis de aquellos que se consideran fueron silenciados.

Estas teorías y estudios están inspirados en el marxismo de Althusser, la genealogía de Foucault y la deconstrucción de Derrida. Aunque existen algunos trabajos sobre la mirada occidental sobre el otro, el libro titulado *Orientalismo* de

³³ Lorenzo Delgado, *op.cit.*, p. 266-267.

Edward Said, ha sido considerado por muchos autores como la obra que inaugura el campo de investigación de los estudios poscoloniales.

El término poscolonial deriva de una nueva designación para los discursos críticos que tematizan las cuestiones derivadas de las relaciones coloniales y sus secuelas, cubriendo un periodo histórico amplio (incluido el presente)³⁴. Los estudios poscoloniales enmarcan teorías y críticas para profundizar acerca de la complejidad de las sociedades que han surgido después de varios siglos de colonialismo. Los estudios postcoloniales cuestionan las interpretaciones rígidas de la relación entre centro y periferia donde se normaliza el colonialismo ocultando como este constituye la actual conformación global.

Dentro de las Relaciones Internacionales, el poscolonialismo concentra su análisis en el “estudio las relaciones contemporáneas de poder, jerarquía y dominación que se articulan en relación a la experiencia colonial, y que se reproducen y mantienen por medio de discursos y prácticas que reafirma estas relaciones a nivel local y global”.³⁵

Los estudios poscoloniales se enfocan en cómo las percepciones y representaciones de las sociedades dominantes sobre el colonizado siguen vigentes aun cuando el tiempo colonial parece haber terminado. Examinan cómo las identidades del colonizador (Nosotros/el Occidente/Centro) y el colonizado (“ellos” /el Otro/la periferia) han sido, y continúan siendo, creados, recreados y perpetuados en la actualidad a través del control del conocimiento.

En los enfoques postcoloniales, el objeto de estudio son las relaciones construidas a partir de los discursos y las representaciones que operan en el mantenimiento y la reproducción del orden mundial.³⁶ En este sentido, es una relación de significación que el colonizador concibe sobre todos los aspectos del colonizado mismo que tiende a normalizarlos prosiguiendo con los mecanismos de opresión.

³⁴ Ella Shohat. “Notas sobre lo postcolonial”, en Mezzadra Sandro (compilador). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Editorial Traficantes de sueños, España, 2008, p. 105.

³⁵ Fernando Galindo Rodríguez. “Enfoques postcoloniales en Relaciones Internacionales: un breve recorrido por sus debates y sus desarrollos teóricos” en *Grupo de Estudios de Relaciones Internacionales (GERI) – UAM*, Número 22, febrero - mayo 2013, p. 89.

³⁶ *Ibíd.*, p. 91.

Sobre este aspecto, Marchand y Meza estipulan que una de las características de lo poscolonial es la *internalización* de aspectos como el racismo, la esclavitud, opresión o violencia que han adoptado en la cotidianidad de su vida las sociedades bajo dominio colonial, es decir, en el lenguaje, identidad, costumbres y organización, reproduciéndose generacionalmente entre ellos.³⁷

Los estudios poscoloniales tienen como objetivo examinar la posición del sujeto colonial/poscolonial, mientras se cuestiona los efectos (positivos o negativos) de la relación entre las dos partes y visibilizar problemas presentes como el racismo, la explotación, la xenofobia, los estereotipos, entre otros.

La relación colonizadora crea en las “nuevas” sociedades una identidad donde es casi imposible separar los resultados de la interacción entre ambas entidades. Para Stuart Hall, lo poscolonial “reinterpreta la <colonización> como parte de un proceso <global> esencialmente transnacional y transcultural, y produce una reescritura descentrada, diaspórica o <global> de las grandilocuentes narraciones imperiales de antes, centradas en la nación”³⁸. Esta reescritura ha permitido la apertura a una visibilidad de grupos sociales permanentemente olvidadas dentro del gran discurso eurocéntrico. Excolonias que actualmente siguen percibiéndose en algunos casos como incivilizadas, subdesarrolladas, peligrosas o exóticas.

Lo poscolonial se centra en el análisis de las formas de representación, los discursos y las prácticas que se articulan con base en mecanismos de poder y control. En consecuencia, señala Galindo, lo poscolonial asume el estudio de lo internacional de manera interdisciplinaria y utiliza categorías construidas a partir del intercambio entre disciplinas como la sociología, la antropología, la epistemología, la literatura, entre otras, que se traducen en la formulación de premisas de estudio, entre las cuales destacan el análisis de la relación saber-poder en la construcción

³⁷ Marianne Helena Marchand y Edmundo Meza Rodríguez. “Poscolonialismo/estudios decoloniales y las Relaciones Internacionales”, en Schiavon, J.A., Ortega, A., López-Vallejo, M. y Velázquez, R. (editores) *Teorías de las Relaciones Internacionales en el siglo XXI: Interpretaciones críticas desde México*, México, D.F., UABC, BUAP, COLSAN, UANL y UPAEP, 2014, p. 476.

³⁸ Stuart Hall. “¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite”, en Mezzadra Sandro (compilador). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Editorial Traficantes de sueños, España, 2008, p. 128.

de conocimiento en RRII, las formas de hibridación e identidad en los contextos sociales, y las formas de resistencia tanto locales como globales que contribuyen a configurar y a cuestionar el orden internacional contemporáneo.³⁹

Diferenciándose de otras teorías señaladas como eurocéntricas dentro de las Relaciones Internacionales, el punto central en los enfoques poscoloniales son las relaciones construidas a partir de los discursos y las representaciones.⁴⁰

De esta forma, es posible analizar mediante los enfoques o estudios poscoloniales cómo el colonizador ha representado e interpretado un aspecto de la cultura de Medio Oriente (local) como llamado *belly dance*, bajo la visión del “Otro”, y cómo este discurso ha sido apropiado por comunidades territorialmente alejadas como México, que observan en esta representación dominante una aproximación cultural a las naciones de Medio Oriente que consiguientemente generan una subsistencia de las estructuras de poder.

Considerando los datos que anteceden, una de las críticas dentro de los estudios poscoloniales se encuentra con el llamado Orientalismo. Desde el análisis literario y cultural los pensadores poscoloniales destacaron la influencia de las categorías creadas por los europeos que proporcionaban superioridad sobre otro tipo de organizaciones sociales; es decir, los europeos mediante sus símbolos y pautas de significados interpretaban la cultura de lo que ellos mismos definían como Oriente. En este sentido, el término orientalista y orientalismo se remite a los estudios, por parte de los europeos, versados en culturas, historias, lenguajes y sociedades de Asia o el Oriente.

El primer intelectual en analizar el orientalismo fue Nouar Abdel-Malek, filósofo egipcio quien escribió el artículo “Orientalism in crisis”⁴¹ en 1962. En dicho artículo Abdel-Malek establece que la profesión de los orientalistas estaba en serio peligro debido a los emergentes movimientos anticoloniales y de liberación nacional en Asia después de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, Adbel-Malek establecía que los orientalistas mostraban a los asiáticos como objetos que tenían que ser

³⁹ Fernando Galindo, *Enfoques postcoloniales*, op. cit, p. 89.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 91.

⁴¹ Anouar Abdel-Malek, “Orientalism in crisis” en *Diogenes*, no. 44, invierno 1963, pp. 104-112.

derrotados, descubiertos y regidos por los occidentales en el nombre del desarrollo y civilización.

Posteriormente, el historiador palestino Abdul Latif Tibawi, publicó el artículo “English-speaking orientalists” en donde hace una crítica sobre la manera en que los orientalistas han retratado el islam y el mundo árabe. Tibawi enfatiza sobre la casi eterna y arraigada hostilidad entre el mundo cristiano y musulmán.⁴²

Una tercera crítica a los orientalistas fue el libro de Edward Said *Orientalismo* de 1978. Said evidencia lo que considera la manipulación que el Occidente⁴³ ha hecho de Oriente en su geografía, su conocimiento e historia. Merchand y Meza establecen que esta manipulación ha sido mediante connotaciones binarias: Europa es poderosa, articulada moderna y racional, Asia es derrotada, distante, peligrosa y antigua.”⁴⁴

Para Edward Said, Oriente era casi una invención europea y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recursos y paisajes inolvidables y experiencia extraordinarias.⁴⁵ Considera que en primera instancia los franceses y británicos- y en menor medida los alemanes, rusos, españoles, portugueses, italianos y suizos- tuvieron un modo de relacionarse con oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental.⁴⁶

Este lugar especial se deriva de la institucionalización política, económica y social existente en Europa durante el siglo XIX. Los países europeos al ser entidades consideradas soberanas (que conformaban un Estado) justificaban la colonización debido a la inexistencia de un aparato similar de organización en Oriente. Por lo tanto, se imponían reglas sociales y políticas “civilizadas” en aquellas naciones con mecanismos de convivencia diferentes al occidental. Estas

⁴² Abdul Latif Tibawi, “English-Speaking orientalist. A critique of their approach to Islam and Arab Nationalism” en *Islamic Centre*, 1965, en [línea] https://www.muslim-library.com/dl/books/English_English_Speaking_Orientalists.pdf , 67 pp.

⁴³ En su libro *Orientalismo*, Edward Said considera que Occidente es Europa (Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, Portugal e incluso Rusia) y Estados Unidos.

⁴⁴ Marianne Helena Marchand y Edmundo Meza Rodríguez, *op. cit.*, p. 476.

⁴⁵ Edward Said. *Orientalismo*, Traducción María Luisa Fuentes, Editorial De Bolsillo, España, 2008, p. 19.

⁴⁶ *Ibidem*.

imposiciones también generaron una interpretación sobre el Otro que concebía un discurso sobre el exotismo y el peligro de lo oriental.

Un concepto clave en el Orientalismo es el Otro. Bajo el lente europeo, el Otro es casi siempre exótico, incivilizado, sexual e inmoral. En este sentido, los europeos se definían en contraposición con el oriental. Esta relación de diferenciación y confrontación con el Otro, Homi Bhabha lo describe de la siguiente manera “No es el Yo colonialista o el Otro colonizado, sino la perturbadora distancia inter-media [in-between] la que constituye la figura de la otredad colonial: el artificio del hombre blanco inscripto en el cuerpo del hombre negro.”⁴⁷

Para Marchand y Meza, el Otro fue subjetivizado por el Occidente durante la colonización mediante la pasividad y el silencio debido a que la voz de los primeros no era considerada.⁴⁸ Said sostiene que el Otro oriental es representado en la literatura europea (desde 1700 al presente) como exótico, misterioso, sensual, violento, irracional, retrasado, primitivo, despótico, bárbaro, malicioso, pasivo e incluso subhumano y se contrasta con el Yo occidental el cual es descrito como civilizado, pacífico, racional, democrático, tecnológicamente avanzado y activo.

Por lo tanto, la identidad occidental es continuamente creada y reforzada por contraste con la percepción del Otro. El discurso del Oriente bárbaro y primitivo continúa vigente, especialmente después de los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001 donde se adjetiva al Oriente como espacio de terroristas; estas afirmaciones son utilizadas para justificar actos de colonización, racismo, ocupación y explotación, así como guerra y violencia.

Said afirma que la “identidad oriental” era generada por los imaginarios y relatos europeos (británicos y franceses, principalmente) quienes mediante sus pautas de significado describían a las sociedades del Medio Oriente. Said retoma la anécdota del encuentro de Gustave Flaubert con una cortesana egipcia; comenta que dicha situación “debió crear un modelo muy influyente sobre la mujer oriental, ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él hablaba por ella y la representaba. Él era extranjero,

⁴⁷ Homi K. Bhabha. *El lugar de la cultura*, Editorial Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2002, p. 66.

⁴⁸ Marianne Helena Marchand y Edmundo Meza Rodríguez, *op. cit.*, p. 479.

relativamente rico y hombre, y esos eran unos factores históricos de dominación que le permitió no sólo poseer a Kuchuk Hanem físicamente, sino hablar por ella y decir a sus lectores en qué sentido ella era típicamente oriental.”⁴⁹

Para Carolina Bracco, es a partir de estos relatos que se comenzó a crear y representar a la “mujer oriental” como categoría central de este sistema de pensamiento, destinado a legitimar la ocupación colonial de los territorios y de los cuerpos.⁵⁰

Esta creación y representación de la mujer oriental bajo la mirada europea colonizadora permanece tanto en los países europeos como en naciones que también tuvieron un pasado colonial, como es el caso de México, que bajo la concepción de Said no puede considerarse Occidente. La mujer oriental y la danza específica de algunas comunidades del Medio Oriente han coincidido, según Ma. Dolores Tena Medialdea con “momentos de convivencia entre comunidades orientales y occidentales, ya sea impuesta (imperial, colonial), elegida o necesaria (emigrantes refugiados)”.⁵¹

Sobre este aspecto, es determinante acotar que esta noción sobre el Otro deriva del espacio temporal en el cual se conformaron las ideas y las evidentes diferencias entre culturas. La visibilidad de la danza de los países de Medio Oriente, fueron llevadas a las sociedades occidentales mediante las denominadas Ferias Mundiales. En este aspecto, el Orientalismo fue determinante para la categorización y representación de la cultura, las tradiciones y la forma de vida de aquellas poblaciones distantes territorialmente, pero que eran exhibidas en grandes espectáculos.

⁴⁹ Edward Said, *Orientalismo*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰ Carolina Bracco. “La invención de las bailarinas orientales. Un artefacto colonial”, *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, septiembre 2017, p. 56.

⁵¹ Ma. Dolores Tena Medialdea, *Danza oriental, género y políticas coloniales: del cabaret moderno al mercado global de la cultura*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, España, p. 11.

2. SOBRE EL ORIGEN Y LA EVOLUCIÓN DEL *BELLY DANCE* EN EL SIGLO XIX Y XX

En este capítulo se explicarán brevemente cuatro acontecimientos importantes en la creación del *belly dance* como un producto cultural: en un primer lugar, los mitos acerca de la base religiosa y de ritos de fertilidad que se han asociado al *belly dance*; en segundo plano, la visibilidad de esta danza en Estados Unidos mediante la Feria Mundial de Chicago de 1893 y cuáles fueron las consecuencias de este acercamiento cultural.

Como tercer punto, se abordará cómo esta imagen de la mujer oriental, bailarina, sexual y mística sirvió como un punto de partida para establecer y promover esta misma en los espectáculos de estilo cabaret en Egipto. Se retoma Egipto y las bailarinas egipcias porque en la actualidad la mayoría de los shows internacionales, congresos, exposiciones sobre esta danza retoman como “cuna del *belly dance*” a Egipto.

Y se finalizará con un análisis sobre cómo la sociedad estadounidense da un sentido feminista a esta danza estipulándola como un baile que proporciona libertad y poder a las mujeres, y si esta idea junto con las imágenes orientalistas ha permeado en fabricar a esta danza como un producto cultural.

2.1 El supuesto misticismo y sensualidad del *belly dance*: la mirada europea en la definición de esta danza

El origen del *belly dance* es incierto. Hay algunos autores que han tratado de “rastrear” las primeras manifestaciones dancísticas asociadas a esta, sin embargo, los datos presentados en dichos trabajos no parecen comprobables. Por ejemplo, Shawna Helland en su artículo “The *belly dance*: Ancient ritual to Cabaret performance” indica que “la *danse du ventre* o *belly dance* tiene una historia rica y misteriosa como los países del Lejano Oriente donde son originarias [y qué] el

bellydancing se cree que se ha originado en la era paleolítica⁵²; sin embargo, esta afirmación parece más resultado de una interpretación que fundamentada en hechos.

De igual forma, libros como *World History of Dance*⁵³ de Curt Sachs proveen de información acerca de la evolución de las danzas donde afirma que el origen de *belly dance* está asociado a ritos de fertilidad, a la feminidad y alumbramiento. Sin embargo, no muestra datos que sirvan de base para estas premisas, las cuales contienen una tendencia más especulativa que asequible. Por otra parte, *Serpert of the Nile*⁵⁴ de Wendy Bounaventura también une el *belly dance* con ritos religiosos y leyendas. De hecho, Bounaventura se enfoca en el mito de Ishtar⁵⁵ para dar sustento a su acotación.

También el libro de Rosina-Fawzia Al Rawi *Grandmother's Secrets: the Ancient Rituals and healing power of bellydancing*, hace una descripción del *belly dance*, donde comenta que “esta danza gira entorno a la fertilidad [...] esta danza era usada para fortalecer la energía sexual, para despertar alegría y para alabar los misterios de la vida”⁵⁶ incluso afirma que no hay otra danza más pasional que el *belly dance* y es “considerada la danza más antigua jamás bailada por una mujer, puramente y simplemente la danza más antigua de toda la civilización.”⁵⁷

Como se puede observar, estos trabajos están enfocados en explicar los orígenes históricos del *belly dance* o las bailarinas⁵⁸ y repiten la premisa que esta

⁵² Shawna Helland. “The *belly dance*: Ancient ritual to Cabaret performance” en Ann Dill y Ann Cooper Albright. *Moving history/dancing cultures. A dance history reader*, Weslan University Press, Estados Unidos, 2001, p. 128. Traducción mía.

⁵³ Curt Sachs. *World History of the Dance*, Norton Library, New York, 1963.

⁵⁴ Wendy Bounaventura. *Serpert of the Nile*, Interlink Books, Estados Unidos, 1989.

⁵⁵ Según la tradición asiria y babilónica la diosa más importante de la mitología mesopotámica fue Ishtar, deidad del amor, hija de Sin, divinidad de la luna. El mito refiere al descenso de Ishtar al reino de ultratumba para reencontrarse con Tammuz, su esposo; para poder llegar a él, el Dios del infierno Nergal condicionó a Ishtar a dejar una ofrenda en cada puerta que atravesara. Algunos han interpretado este mito al estipular que Ishtar dejaba velos en cada una de las 7 puertas que llevaban al infierno. Cfr. Cristian Claudio. *Poesías, cuentos y leyendas*, ediciones Neo Alquímicas, Costa Rica, 2008, p. 44.

⁵⁶ Rosina-Fawzia Al-Rawi. *Grandmother's Secrets: The Ancient Rituals and Healing Power of Belly Dancing*, Interlink Publishing Group, 2003, p.33.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ El libro de Shorky Mohamed titulado *El reinado de las bailarinas* es un anecdotario sobre la vida de muchas bailarinas famosas, pero sin especificar fuentes de información; entre las biografías que presenta están las de Samia Gamal, Tahia Carioca, Nagwa Fouad entre otras, muchas de ellas

danza es milenaria y está basada en ritos religiosos, de fertilidad y feminidad, pero sin dar un soporte riguroso a dichas suposiciones y que incluso prosiguen con un discurso orientalista sobre esta danza.

Por otro lado, Anthony Shay explica que la mayoría de estas afirmaciones provienen de considerar al *belly dance* como un monolito. Para él, es necesario acotar que el *belly dance* no es un género dancístico y que existe en una complejidad de formas. La crítica principal de este autor va dirigida a aquellos que consideran a esta danza como una sola y que ha estado intacta desde la prehistoria.⁵⁹ Shay el usa el termino *belly dance* para referirse al complejo de diversas danzas cuyos movimientos están enfocados en la parte del torso y pelvis.

Por su parte, Ma. Dolores Tena Medialdea en *Danza oriental, género y políticas coloniales: del cabaret moderno al mercado global de la cultura* explica cómo las prácticas dancísticas de la región de Medio Oriente evolucionaron históricamente y enfatiza que los hombres tenían un papel esencial en los bailes durante el Imperio Otomano; para ella, se ha generado en el imaginario popular que esta danza es exclusivamente femenina y erotizada de acuerdo con la mirada masculina burguesa, supuestamente vinculada con ancestrales ritos de fertilidad, estereotipando otro tipo de bailes de la región “tanto la danza oriental masculina como la función social carnavalesca e irreverente de las formas tradicionales”⁶⁰

Así también, Amira Jarmakani considera que estos orígenes milenarios de la danza son sólo resultado de las “fantasías sobre harems” y la representación erótica, mágica y sexualizada de las bailarinas. Ella afirma incluso que “la idea de que ellas [las *belly dancers*] son históricamente auténticas representaciones de las mujeres árabes es una gran mentira que hace su fabricación posible.”⁶¹ Esta fabricación de la “autenticidad” del origen femenino y sensual del *belly dance* se

trabajaron en cabarets o películas egipcias durante la primera mitad del siglo XX. Cfr. Shokry Mohamed. *El reinado de las bailarinas*, Mandala editorial, 2005, 171pp.

⁵⁹ Anthony Shay. *Etno Identity dance for sex, fun and profit. Staging popular dances around the world*. Palgrave Macmillan, Estados Unidos, 2016, p. 38.

⁶⁰ Ma. Dolores Tena Medialdea, *Danza oriental*, op. cit., p. 48.

⁶¹ Amira Jarmakani. *Imagining arab womanhood. The cultural mythology of veils, harem and belly dancers in the U.S.*, Palgrave Macmillan, Estados Unidos, 2008, p. 4.

acerca más a la concepción hecha por los viajeros y artistas (pictóricos y literarios) europeos.

En este sentido, se puede observar en algunas obras literarias y pinturas europeas la influencia de la fantasía sobre la orientalidad durante el siglo XIX. Gustave Flaubert (1821-1880) fue un escritor que introdujo la imagen de la mujer oriental cuando relata sus encuentros con *Kuchuk Hanem*, una célebre bailarina y cortesana egipcia con la que se encontró en Wadi Halfa. Para Said, los escritos de Flaubert debieron crear una imagen muy poderosa sobre lo que era la mujer oriental porque Kuchuk nunca hablaba, Flaubert la representaba como “un símbolo inquietante de fecundidad; peculiarmente oriental en su sexualidad lujuriosa y en apariencia sin límites”.⁶² Nuevamente los adjetivos sobre la sexualidad de la mujer oriental eran continuamente utilizados en contraste con las mujeres occidentales; proveyendo de una imagen y representación otorgada desde la simbología europea.

Otro ejemplo de esta representación mística y erótica del Oriente es percibido en obras pictóricas de artistas del siglo XIX como la “Danza del velo” de Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902), “Interior Oriental” de Théodore Chassériau (1819-1856), “La gran piscina en Bursa” de Jean Léon Gérôme (1824-1904), “Boda judía en Marruecos” de Eugene Delacroix (1798-1863), “Las bailarinas” de Fabio Fabbi (1861-1946), entre otras, que plasman de manera gráfica lo que estos artistas consideraba la cultura de Medio Oriente.

En este sentido, estas representaciones pictóricas y relatos no deberían de considerarse como fuentes verídicas de información. Esta aseveración está fundamentada en lo que John Berger denomina “modos de ver”, es decir, “una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida [...] es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció y preservada por unos momentos o unos siglos”.⁶³ Estos “modos de ver” son esenciales al tratar de dilucidar cómo las experiencias personales, la cultura y la ideología condicionan nuestra visión del Otro.

⁶² Edward Said. *Orientalismo*, *op.cit.* p. 256.

⁶³ John Berger. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., [en línea] https://academicaenpeg.files.wordpress.com/2017/03/berger_modos-de-ver_texto-completo.pdf p.6.

Berger analiza desde el arte las formas básicas de observar. Por medio de este análisis se podría explicar cómo las pinturas de los artistas mencionados (véase página 35 y 36) fueron concebidas por hombres y dirigidas a una clase europea educada. No existía otra mirada que no fuera la del hombre culto realizando una obra por medio de su propia experiencia.

Imagen 1. Las bailarinas, Fabio Fabbi



Fuente: Arnet, <http://www.artnet.com/artists/fabio-fabbi/the-dancers-l-5WxpRcuMIE9-qNZcJUkg2>

Imagen 2. Danza del velo, Jean-Joseph



Fuente: USEUM <https://useum.org/artwork/Dance-of-the-Veil-Jean-Joseph-Benjamin-Constant-1880>

Imagen 3. Interior Oriental, Théodore Chassériau



Fuente: Arnet
<http://www.artnet.com/artists/th%C3%A9odore-chass%C3%A9riau/int%C3%A9rieur-oriental-olHjysa2Z0rYgEYwCR5hBA2>

Imagen 4. La gran piscina en Bursa, Jean Léon Gérôme (1885)



Fuente: Arnet, http://www.artnet.com/artists/jean-l%C3%A9on-g%C3%A9r%C3%B4me/la-grande-piscine-%C3%A0-brusa-the-great-bath-at-bursa-qn3S1KCNqvPak7_iMUGOYg2

Imagen 5. Boda judía en Marruecos, Eugene Delacroix (1839)



Fuente: USEUM, <https://useum.org/artwork/Jewish-Wedding-in-Morocco-Eugene-Delacroix-1839>

Derivado de lo anterior, se pueden exponer dos aspectos: primero, a pesar de que existen algunos trabajos sobre el origen del *belly dance*, estos aportan datos más especulativos, con una visión romántica y fantástica sobre esta danza y su consulta resulta sólo como lectura anecdótica (e incluso con algunos juicios valorativos); segundo, que aquellas afirmaciones sobre los ritos religiosos, la sexualidad “natural” de las mujeres orientales, la fertilidad y exotividad del *belly dance* es resultado de una serie de ideas fundadas en una perspectiva orientalista.

La forma de ver de los europeos plasmada tanto en relatos como obras pictóricas estaba condicionada por la propia cultura de estos artistas y, es por ello que, esta representación ha sido transmitida creando un estereotipo sobre lo que debe ser la danza originaria de la región de Medio Oriente, es decir, si las mujeres son sexuales, exóticas y eróticas, la danza entonces debe ser equivalente.

Es por ello que este trabajo pone en duda el origen milenario y femenino del *belly dance*, porque esta delimitación conlleva una visión resultado de la colonización territorial y cultural. La creación del Medio Oriente bajo la experiencia europea ha resultado en la repetición constante sobre que esta danza es sensual y, por lo tanto, exclusiva de las mujeres, un concepto generado desde la visión del hombre occidental que olvida las tradiciones dancísticas previas al siglo XIX.

Si bien la danza ha existido como una forma de comunicación, para preservar tradiciones, celebrar festividades y demás, el objetivo de este estudio es analizar cómo la mirada extranjera ha posibilitado la estructuración de una danza bajo una posición de poder a través del pensamiento europeo y estadounidense.

Con base en los enfoques poscolonialistas, específicamente en la crítica al orientalismo se demuestra la necesidad de debatir sobre lo que es/aparenta ser y no es oriental, un retrato que se estableció y es continuamente repetida en la actualidad. En el siguiente apartado se explicará el papel de la Feria Mundial de Chicago de 1893 en mostrar las culturas extranjeras y cómo esto derivó en un interés de la sociedad estadounidense por la entonces conocida *danse du ventre*.⁶⁴

⁶⁴ El término *belly dance* es la traducción del francés *danse du ventre* que era el nombre por el cual se conocía a la danza vista en Medio Oriente por los viajeros y artistas franceses.

2.2 La Feria Mundial de Chicago de 1893: *The Street of Cairo* y el éxito de la *danse du ventre* en Estados Unidos

Las Ferias Mundiales (*The World's Fair*) aparecen a mitad del siglo XIX como resultado del desarrollo de las tradicionales verbenas religiosas medievales que habían sido populares en Gran Bretaña y Francia cuyo objetivo era demostrar los avances en la ciencia, tecnología, la producción industrial y exhibiciones de arte como señal del continuo progreso occidental. De la misma manera, eran una forma de introducir a las sociedades los nuevos inventos e incluso a una nueva interpretación de la civilización; según Ormos “estas exhibiciones mundiales eran vistas como más o menos enciclopedias del conocimiento humano. Ellas incluían, entre otras cosas, la demostración de grupos poblacionales de países cercanos y exóticos en su entorno habitual, así como de todo tipo de animales del mundo”.⁶⁵

Dentro de las Ferias Mundiales existía una representación tanto en los avances tecnológicos como de las sociedades extranjeras. En específico las exhibiciones de las culturas inaccesibles eran consideradas casi como un reemplazo a los viajes a tierras distantes para aquellos que no podría costearlo. “Originalmente estos shows eran estrictamente demostraciones científico-antropológicas de la evolución de la especie humana, pero teniendo en consideración la infraestructura del Darwinismo social⁶⁶, que era muy popular en esa época, estos individuos eran significados con un nivel bajo de desarrollo que podría justamente ser visto como primitivo”.⁶⁷

Esta comparativa del desarrollo de las naciones europeas y la estadounidense contraria a otras sociedades rezagadas, fue una de las características principales de varios pabellones dentro de las Ferias Mundiales e

⁶⁵ István Ormos. “The Cairo Street at the World's Columbian Exposition Chicago 1893” en Nabila Oulebsir and Mercedes Volait, *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, Picard, Collection D'une rive l'autre, 2009 [en línea], URL : <http://inha.revues.org/4915> , p. 2.

⁶⁶ El darwinismo social fue una corriente sociológica basada en las ideas de Charles Darwin acerca de la teoría de la selección natural; según esta corriente el individuo poseedor de superioridad económica, éxitos laborales y personales sería capaz de sobrevivir independientemente de las aptitudes biológicas como la capacidad de conseguir mayor alimento o la adaptación a los cambios de la naturaleza.

⁶⁷ István Ormos, *op. cit.*, p. 3.

incluso se consideraba natural observar en estas culturas como inferiores, comenta Ormos que “los visitantes eran convencidos que ellos tenían razón de verlos hacia abajo [a otras culturas] y podría regresar a sus hogares con la satisfacción de que eran superiores a aquellas bestias salvajes.”⁶⁸

Esta normalidad con la que se observaba al Otro exótico también justificaba el objetivo de los imperios en proseguir con la colonización incluyendo la posibilidad de nuevos territorios catalogados con bajo nivel cultural o desarrollo económico. En este sentido, las Ferias Mundiales del siglo XIX tenían como premisas fundamentales proseguir con una dinámica imperialista, racista y de engrandecimiento nacional europeo, así como crear un sueño romántico del mundo oriental como un ejemplo perfecto de intriga y erotismo. Las primeras exhibiciones mundiales tuvieron como sede las ciudades occidentales como Londres, París, Liverpool y Bruselas, sin embargo, por razones de delimitación de este trabajo se retomará la importancia de la Feria Mundial de Chicago de 1893 y, específicamente, el pabellón dedicado a El Cairo.

El nombre oficial de la Feria de 1893 era *World's Columbian Exposition* (Exposición Mundial Colombina) misma que había sido planeada para ser inaugurada en 1892, sin embargo, por retrasos en la construcción de los pabellones, fue abierta al año siguiente. Dicha Feria fue realizada con el objetivo de conmemorar los 400 años del descubrimiento de América.

Además de Chicago, diversas ciudades estadounidenses como Nueva York, Washington DC y St. Louis estuvieron interesadas en ser sede de dicho evento debido a la importancia de un acontecimiento de tales características y magnitud, por lo tanto, la elección de sede por parte del gobierno estadounidense estuvo rodeada de disputas entre las administraciones de dichas ciudades. El 25 de febrero de 1890 Chicago fue seleccionada para ese proyecto por resolución del Congreso de los Estados Unidos.⁶⁹

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Zeynep Gerdan Williams. *Triumph of Commercialism: the commodification of the Middle Eastern Exotica at the World's Columbian Exposition of 1893*, Tesis de Maestría, Universidad de Bilkent, Ankara, septiembre 2008, [en línea] <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0003663.pdf> , p. 31.

Para Rachel Boyle, esta exposición funcionaba como una expresión de la identidad nacional y generaba un discurso político sobre la nación, Boyle comenta que “las fuerzas hegemónicas en Chicago y los Estados Unidos al final del siglo XIX formaban un plan de la nación [estadounidense] y la exposición servía como una poderosa herramienta en su proyecto.”⁷⁰ En este sentido, los organizadores de la Feria de Chicago estaban interesados en construir una imagen de Estados Unidos como nación a la vanguardia y civilizada.

Estados Unidos quería demostrar su liderazgo en industria, agricultura y negocios, por lo cual la organización de esta Feria fue adecuada para ser reconocido por la comunidad internacional. Para Jarmakani, la Feria de 1893 puede ser entendida como una “galaxia de símbolos” la cual funcionaba como un sitio donde se podía explorar las manifestaciones estadounidenses en una lógica orientalista y donde se podían trazar las influencias francesas en la articulación del orientalismo estadounidense.⁷¹

La Feria de Chicago de 1893 fue relevante por dos razones: la primera, porque colocó a Estados Unidos a la par de Gran Bretaña y Francia como naciones industrializadas; la segunda, porque generó un contacto de la sociedad estadounidense a una diversidad de culturas que sólo habían sido presentadas en las exhibiciones previas como en Londres (1851) o París (1878-1889) e incluso siendo una de las exhibiciones con mayor número de visitantes en los 6 meses de duración del evento donde se calculó que asistieron 28 millones de personas.⁷²

La organización inicial de la Feria de Chicago consistía en delimitar tres territorios: el Parque Jackson sobre el Lago Michigan, el Parque Washington y una conexión pequeña de tierra, el *Midway Plaisance*⁷³, sin embargo, sólo quedó

⁷⁰ Rachel Boyle. “Types and Beauties: Evaluating and Exoticizing Women on the Midway Plaisance at the 1893 Columbian Exposition” en *Journal of the Illinois State Historical Society* (1998-), Vol. 108, No. 1 (Spring 2015), pp. 10-31.

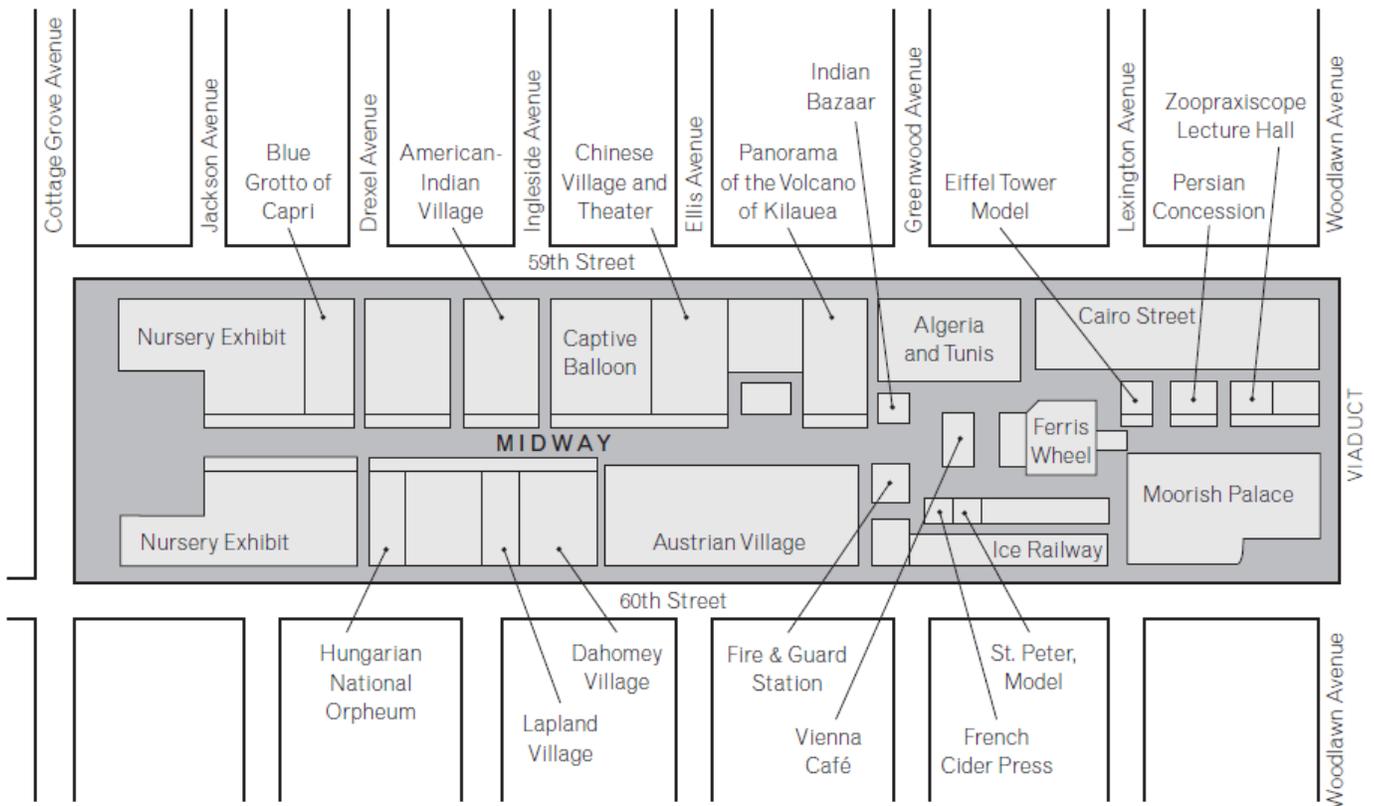
⁷¹ Amira Jarmakani. *Op.cit.*, p. 28.

⁷² Norman P. Bolotin y Christine A. Laing. *Chicago’s Grand Midway: a walk around the world at the Columbian Exposition*, Universidad de Illinois, 2017, p. 4.

⁷³ *Midway* podría traducirse literalmente como “A medio camino”, sin embargo, en la Feria de Chicago se utilizaba el término por su localización entre los Parques Washington y Jackson. Por otra parte, la palabra *plaisance* representaba una escritura antigua para *pleasance*, una palabra de extracción francesa que originalmente significaba placer. *Cfr.* István Ormos. “The Cairo Street at the World’s Columbian Exposition Chicago 1893” en Nabila Oulebsir and Mercedes Volait, *L’Orientalisme*

establecida en dos áreas, el Parque Jackson y el *Midway Plaisance*. La Feria estaba dividida en lo que denominaban *White City* donde se podía observar todo lo relacionado a los avances científicos y tecnológicos y el *Midway Plaisance* donde estaban los diferentes pabellones relacionados al entretenimiento y la exhibición de culturas.

Imagen 6: Distribución de los pabellones de la Feria de Chicago de 1893



Fuente: Norman P. Bolotin y Christine A. Laing. *Chicago's Grand Midway: a walk around the world at the Columbian Exposition*, p.20.

En una primera instancia, el *Midway Plaisance* sería una exposición etnográfica y antropológica misma que estaría dirigida por Frederick W. Putman (1839-1915), profesor de la Universidad de Harvard. Esta parte de la Exhibición

architectural entre imaginaires et savoirs, Paris, Picard, Collection D'une rive l'autre, 2009 [en línea], URL : <http://inha.revues.org/4915> , p. 2.

formaría parte del Departamento de Antropología, el cual contribuiría en el aspecto educativo en la Feria; sin embargo, este espacio fue reasignado con el objetivo de convertirlo en un área de entretenimiento. El proyecto quedó en manos de Sol Bloom (1870-1949) político y empresario estadounidense.

Como se observa en la imagen 6 se establecieron espacios dedicados a diferentes culturas como: la Aldea austriaca, la Villa francesa, la Aldea y teatro chino, el Pueblo indio-americano, un Café Tunecino, entre muchos otros, con la idea de acercar a los asistentes a las diferentes culturas y formas de vida extranjeras.

Dentro del *Midway Plaisance* se encontraba la denominada *The Street of Cairo* (La Calle de El Cairo). Aunque habían existido proyectos similares de menor amplitud desde las primeras Ferias Mundiales como en la Exposición de Palacio de *Crystak* en Londres de 1851, la Exhibición de Viena en 1873 y las Exposiciones Universales de París en 1878 y 1889 (denominada *Rue Du Caire*), es en Chicago donde este tipo de exposiciones socioculturales tendrían un espacio mayor e independiente. Por ejemplo, en la Feria de París de 1889 la *Rue Du Caire* estaba intercalada con los distintos pabellones como arte, arquitectura, tecnología y transporte.

The Street of Cairo fue un proyecto a cargo de George Pangalo. Nacido en Smyrna, Turquía de madre inglesa y padre griego, se dedica la industria del ferrocarril, pero terminó trasladándose a Alejandría, Egipto, donde inicialmente se convirtió en empleado del banco para después ser promovido a gerente del Banco Anglo-egipcio en El Cairo.

Pangalo fue uno de los principales interesados en llevar a cabo una exposición sobre El Cairo en la Feria de Chicago de 1893; para realizar dicha actividad obtuvo concesiones con los organizadores de la Feria y simultáneamente comenzó a buscar patrocinio con autoridades egipcias para asegurar la autorización del gobierno. En este sentido, consiguió la colaboración de Max Herz (1856-1919), el arquitecto encargado de la conservación de los monumentos árabes e islámicos en El Cairo; y posteriormente, logró la aprobación del Jedive Abbas II Hilmi⁷⁴ (1874-

⁷⁴ Abbas II Hilmi fue el último Jedive de Egipto. El término Jedive fue un título nobiliario que los Otomanos dieron al gobernante de Egipto en 1867. Este término en su etimología viene del turco *kədiv*, del persa *kadīw* "príncipe" (variante de *kudaiw* "pequeño Dios", de *kudā* "Dios"). Cfr.

1944), quien no podría formalmente patrocinar el proyecto, pero estuvo a favor del mismo.

Con la aprobación del gobernante de Egipto, Pangalo fue a Estados Unidos en mayo de 1891, pero fue hasta diciembre del mismo año que oficialmente se le dio la concesión para poder desarrollar el proyecto. *The Street of Cairo* no era una réplica de alguna calle egipcia, sin embargo, combinaba 26 edificios distintos de estilo árabe-islámico dentro de una entidad armoniosa que daba la ilusión de una calle real.⁷⁵ Estos incluían una mezquita, casas, tiendas, una fuente pública para beber, una primaria. Existía también un teatro con capacidad para 1500 personas. En este espacio se presentaban danzas, espectáculos teatrales y de música.

La importancia de este espacio radica en el éxito de algunas exhibiciones culturales que impulsaron un modo de ver al Otro; si bien en el espacio dedicado a los aspectos socioculturales existieron obras de teatro y diversidad de distracciones, este trabajo está orientado solamente en la danza debido a que se está analizando cómo esta, al ser parte de un conjunto cultural, puede (o no) crear una imagen de un pueblo en específico en una sociedad distinta.

En este sentido, Ormos comenta que era probable que la danza ejecutada en el teatro de la *The Street of Cairo* no se anunciara como *belly dance* sino *Danse du ventre*, porque esto daba al espectáculo un “aura de elegancia y emoción”.⁷⁶ Las danzas presentadas en *The Street of Cairo* fueron mucho más exitosas que las presentadas en otros espacios dedicados a Turquía, Argelia o Túnez con danzas similares e incluso el éxito de la *danse du ventre* prosiguió terminada la Feria de Chicago.

Los espectáculos dancísticos presentados en *The Street of Cairo* se caracterizaban por emplear lo que Shay explica como “movimientos de la pelvis y torso” que habían sido desconocidos hasta ese momento en Estados Unidos. Estas danzas fueron percibidas como algo amoral. Shay comenta que las “reiteraciones de las bailarinas sin corsé interpretando movimientos eróticos proveyeron de

Diccionario Oxford [en línea] <https://en.oxforddictionaries.com/definition/khediye> , [consultado el 12 de enero de 2019].

⁷⁵ István Ormos, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 11.

desenfrenadas fantasías de placeres prohibidos para los observadores masculinos, fueron específicamente anunciadas al público como la fantasía del harem.”⁷⁷

Imitando a las bailarinas de *The Street of Cairo* algunas mujeres estadounidenses se autonombraban “*Little Egypt*”. Este alias fue utilizado por una supuesta bailarina que se presentó en el pabellón dedicado al Cairo, sin embargo, comenta Bolotin, “en 1893 ‘*Little Egypt*’ era la amalgama de literalmente docenas de mujeres interpretando varias danzas de Medio Oriente, danzas a lo largo del *Midway*, incluyendo la *danse du ventre* o *belly dance*”⁷⁸

Bolotin incluso argumenta que Sol Bloom, encargado de la construcción, promoción y organización del *Midway Plaisance* de la Feria de Chicago y quien acuñó el término *belly dance* para estas danzas, firmemente mantuvo que no había tal “*Little Egypt*”, no existían anuncios, programas de mano o signos dentro del *Midway* que se refirieran a alguna mujer que se presentara en el escenario con tal nombre⁷⁹. Por su parte, Donna Carlton establece que la famosa “*Little Egypt*” sí existió, pero se presentó en Coney Island, Nueva York. Su nombre era Farida Mahzar, una mujer árabe “que era un símbolo sexual pre hollywoodense y que fue creada para personificar la obsesión occidental por lo exótico”.⁸⁰

Esta aseveración es sumamente importante debido al mito en torno de esta supuesta bailarina que se presentó en la Feria de Chicago fue retomado por diversas artistas estadounidenses que presentaban espectáculos donde combinaban danzas de Túnez, Argelia, Egipto y Turquía, con una propia versión enfatizando que “*Little Egypt*” fue la que interpretó estas danzas ejecutadas por los movimientos del vientre.

Como argumenta Jarmakani, los estadounidenses asistentes a la Exhibición de Chicago de 1893 ponían mayor énfasis en la ejecución de los movimientos de “cadera, estómago y músculos abdominales que en las mismas bailarinas, lo cual

⁷⁷ Anthony Shay. *Ethno Identity dance for sex, op. cit.*, p. 40.

⁷⁸ Norman P. Bolotin y Christine A. Laing. *Op. cit*, p. 85.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Donna Carlton. *Looking for Little Egypt*, Bloomington, IN: IDD Books, 1994, p. xi.

demuestra el exceso de atención a esa parte del cuerpo femenino”.⁸¹ Asimismo, Jarmakani comenta que las bailarinas de 1893 eran distinguidas por su forma de mover sus cuerpos que contrastaba con la rigidez y la contención de los cuerpos estadounidenses debido a que la vestimenta impedía cierta movilidad.

Esta diferencia de formas de expresión de las bailarinas de la Feria de Chicago era percibida por el público estadounidense bajo la propia cultura y normas, es decir, las bailarinas y su entorno eran observadas mediante este conjunto de hechos simbólicos que distinguían a los estadounidenses y que generaban significados, lo que permitirían que esta danza fuera juzgada en dos aspectos: como fantasía, pero al mismo tiempo desagradable.

Por lo tanto, el *belly dance* “fue introducido y experimentado como un espectáculo que no era sólo una forma de entretenimiento para la audiencia estadounidense, sino que también significaba coherencia y definición de la sociedad en oposición a la indiscutiblemente diferencia de cuerpos de las *belly dancers*”.⁸²

En este sentido, la exhibición de Chicago de 1893 tuvo un papel primordial en la delimitación de la orientalidad. Se observaba a la cultura y las bailarinas desde la propia experiencia de los estadounidenses misma que estaba delimitada por las ideas europeas sobre el Oriente. Como argumenta Edward Said, el orientalismo permitió crear categorías sobre qué era Oriente para los europeos que influenciaron en los estadounidenses para tratar de “dar voz” a aquellos que no podía “hablar por sí mismos”.

Entonces la mujer oriental era imaginada como un símbolo de todo aquello que se creía sobre Medio Oriente. De esta forma, el éxito de *The Street of Cairo* y sus bailarinas condicionó la significación de las danzas egipcias dejando de lado otras manifestaciones culturales como la tunecina, la turca o la argelina, forjando la idea de la *danse du ventre* como algo específicamente egipcio.

⁸¹ Amira Jarmakani. “Dancing the Hootchy Kootchy: The Bellydancer as the Embodiment of Socio-cultural Tensions”, en *The Arab Studies Journal*, Vol. 12/13, No. 2/1 (otoño 2004/primavera 2005), pp.124-139.

⁸² *Ibíd.*, p. 126.

Cabría preguntarse entonces porqué la *danse du ventre* llegó a interesar a las mujeres estadounidenses y cómo esto afectó la percepción de esta danza en Estados Unidos.

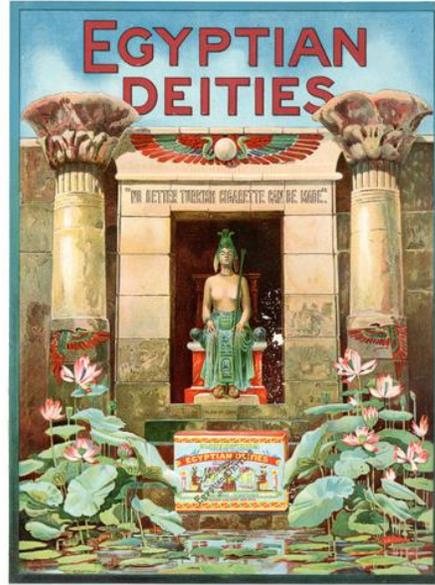
Como se comentó, la exposición de las bailarinas de *danse du ventre* fue tan exitosa que sobrepasó el término de la Feria Chicago en octubre de 1893. Vista como algo desagradable esta danza produjo un interés tanto social como en la industria de publicidad y fílmica estadounidense de finales del siglo XIX y principios del XX.

Algunas artistas estadounidenses se inspiraron en la *danse du ventre* para crear diferentes danzas. Esta categorización de las bailarinas y la cultura de Medio Oriente como exótica se reforzaron por medio de la publicidad de compañías estadounidense que utilizaban imágenes orientalistas para promover sus productos. Bracco comenta que, por ejemplo, los cigarrillos *Egyptian deities* tenían como figura principal a la Diosa egipcia Isis y esta imagen fue una inspiración para bailarinas estadounidenses como Ruth St. Denis (1879-1968) quien imitó esta publicidad para, posteriormente, construir una propia versión de las danzas de Medio Oriente.

Ruth St. Denis era una bailarina que “viéndose a sí misma como una embajadora cultural de Oriente, combinó un vestuario revelador con un estilo de movimiento que evadía la obvia sexualidad de la pelvis y se concentraba en los movimientos de la parte alta del cuerpo”,⁸³ es decir, retomó algunos elementos de las mujeres bailarinas de Medio Oriente para innovar y transformar esta danza, dotándola de nuevos significados y símbolos.

⁸³ Anthony Shay y Barbara Sellers-Young. *Belly dance, orientalism, transnationalism, and harem fantasy*, Mazda Publishers, California, 2005, p. 7.

Imagen 7. Ruth St. Dennis inspirada en la publicidad de los Cigarros Egyptian Deities



Fuente: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. "Ruth St. Denis in first costume inspired by Egyptian Deities cigarette poster." *The New York Public Library Digital Collections*. 1904.

<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-8474-a3d9-e040-e00a18064a99>; y

Stanford Research Into the Impact of Tobacco Advertising (SRITA) http://tobacco.stanford.edu/tobacco_main/images.php?token2=fm_st216.php&token1=fm_img6394.php&theme_file=fm_mt027.php&theme_name=Early%20Orientalist&subtheme_name=Deities

En Estados Unidos, las diversas manifestaciones asociadas a la *danse du ventre*, o en ese momento ya conocida como *belly dance*, estuvieron divididas en dos grandes categorías; por un lado estaba, Ruth St. Denis y demás bailarinas que seguían su escuela, que ignoraban los movimientos pélvicos, “ella [Ruth St. Denis] proyectaba una imagen de la mujer joven delgada vestida con una falda que revelaba su abdomen y un top”⁸⁴ dando un nuevo significado a esta vestimenta que antes que ella la difundiera no existía en las danzas de Medio Oriente; y por otro lado, estaban aquellas bailarinas que se hacían llamar *Little Egypt*, en imitación al mito de esta bailarina en la Feria de Chicago, cuyas danzas y movimientos de las caderas y torso eran mucho más parecidos a los presentados en las danzas de *The*

⁸⁴ Barbara Sellers-Young. *Belly Dance, pilgrimage and identity*, Palgrave Macmillan, Canadá, 2016, p. 44.

Street of Cairo; estas últimas se incorporaron dentro de carnavales y shows vodeviles⁸⁵ adaptando un estilo de vestuario que revelaba también el abdomen.

Esta interpretación estadounidense “juntaban lo exótico, y a veces erótico, con el misticismo espiritual de un mundo antiguo que evocaba la legitimidad por nuevas formas de performatividad”⁸⁶, es decir, el Otro se consolidaba conceptualmente en la sociedad mediante las acciones de espectáculos dancísticos o de publicidad que fortalecían este deseo por el oriente misterioso. En palabras de Shay, para la mayoría de los estadounidenses “había muy poca diferencia entre el striptease, el burlesque y el *belly dance* ya que le proveían un mismo significado a las mujeres en atrevidos vestuarios, interpretando algo que para la mayor parte de la audiencia era percibido como movimientos lascivos”.⁸⁷

Estos vestuarios atrevidos comenta Bracco, no eran propios de las bailarinas de Medio Oriente, de hecho, “la primera vez que aparece una imagen de la mujer bailarina delgada en un traje de dos piezas es en 1916, antes de esa fecha no era común observar este tipo de vestuario”.⁸⁸ Este dato revela que el atuendo utilizado por las mujeres de Medio Oriente practicantes de esta danza difería de aquella creada desde la innovación estadounidense que priorizaba la delgadez, la sensualidad y un abdomen descubierto. En la actualidad dicho traje de dos piezas donde se revela el vientre es utilizado por las practicantes de *belly dance* considerándolo fundamental para la misma danza.

Siguiendo a Ruth St. Dennis había otras intérpretes como Russel Meriwether Hughes (1898-1988) conocida como “La Meri” quien fundó un estudio de danza en Nueva York donde “enseñaba sus versiones coreográficas de las danzas orientales”⁸⁹ o Isadora Duncan (1877-1927) considerada una de las pioneras de la danza contemporánea; las tres se distinguían por criticar la inflexibilidad de las danzas con raíces europeas como el ballet, siendo precursoras al añadir en sus

⁸⁵ El vodevil es un género de teatro de variedad y de comedia ligera que solía intercalarse con números musicales que existió en Estados Unidos desde 1880 hasta aproximadamente 1930.

⁸⁶ Barbara Sellers-Young. *Belly Dance pilgrimage, op. cit.*, p. 45.

⁸⁷ Anthony Shay. *Ethno Identity, op. cit.*, p. 67.

⁸⁸ Ma. Carolina González Bracco. *Espacio público y mujeres en Egipto. Un recorrido por la imagen y el imaginario social de las bailarinas*, Tesis de Doctorado, Universidad de Granada, España, 2014, p. 75.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 76.

interpretaciones movimientos inspirados en danzas de la India y Medio Oriente. Es importante señalar que estas bailarinas tuvieron interés por estudiar la cultura de los países de origen de estas danzas, sin embargo, su “modo de ver” se reflejaba en los *clichés* sobre la mujer y la cultura oriental como algo místico.

Estas bailarinas estadounidenses se revelaban contra algunos aspectos sociales que consideraban una rutina, pero al mismo tiempo desarrollaron una idea sobre la mujer y la danza de Medio Oriente, que lejos de ser una crítica a esos estereotipos, propagó y reafirmó la idea sobre lo exótico de la cultura oriental, es decir, los estadounidenses querían encontrar las “razones ocultas”, un significado al que aferrarse en una época en la que era necesario encontrar un sentido, exotizando al otro.⁹⁰

Para Jane Desmond, a principios del siglo XX existía un momento de caos en la situación social estadounidense por “los cambios en los roles de género, unido a las diferencias étnicas y antagonismo de clases crearon una mezcla volátil que era percibida como un riesgo para las clases medias y altas estadounidenses, entonces la popularización de manifestaciones culturales diferentes y misteriosas era un refugio ante la incertidumbre.”⁹¹

En esta temporalidad también aparecieron los llamados vodeviles que favorecieron especialmente la difusión de diversas danzas, el baile se convirtió en el entretenimiento por excelencia para evadir la inestabilidad política y socio-económica, por lo que “infinitud de nuevos pasos y estilos aparecían constantemente [...] estilos como el *high stepping*, el *shuffle*, el *belly dancing* y el *tap*, eran considerados como promotores de anarquía y exceso sexual en 1920 y 1930”.⁹²

Como se mencionó anteriormente, si bien lo que se denomina *belly dance* tiene raíces en diversos países,⁹³ para aspectos de delimitación de este trabajo se

⁹⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁹¹ Jane Desmond. “Dancing out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis’s ‘Radha’ of 1906”, en *Signs*, Vol. 17, No. 1, p. 33.

⁹² Ma. Dolores Tena. *Danza oriental*, *op. cit.*, p. 107.

⁹³ Anthony Shay y Barbara Sellers-Young establecen que esta danza va desde la región del Océano Atlántico en el Norte de África, los Balcanes, áreas de China y Asia Central, así como de porciones de India. Y que se puede distinguir entre las danzas sociales y la danza de espectáculo.

enfocará en la idea sobre que en el imaginario del público, el término *belly dance* “ha sido adoptado por nativos y no nativos para denotar a todas las formas de ‘danza solo’, desde Marruecos a Uzbekistán, que acoplan las caderas, el torso, los brazos y las manos en ondulaciones, círculos y espirales”⁹⁴; por lo tanto, la presentación de las bailarinas en el pabellón dedicado a El Cairo, y por ende, a los bailes egipcios fueron los principales espectáculos que delimitarían bajo la estructura dominante occidental lo que era el *belly dance* en dicha época.

Ante la situación social estadounidense, las danzas exóticas presentadas en la Feria de Chicago de 1893 se observaron e interpretaron desde dos perspectivas: bajo la moral cristiana y civilizada que veía esta danza como algo inapropiado; y como aquello que permitía a la sociedad estadounidense, en particular a las mujeres, una forma de dar sentido en la rigidez de su propia vida al considerar esta danza como algo sugestivo de comprender; es decir, se pensaba a la cultura de Medio Oriente y en específico la *danse du ventre* como un englobado de fantasías de un Oriente misterioso. Estas ideas sirvieron como base para crear un perfil de lo oriental dentro de la sociedad estadounidense que proseguía con esta relación de dominación europea con conceptualizaciones basadas en la experiencia e influencia, principalmente francesa, y la relación que algunos hombres tenían con las mujeres bailarinas.

La dominación y el poder que ejercía Europa sobre el Oriente permaneció y migró a Estados Unidos perpetuando ciertos estereotipos; Said comenta que “como entramado cultural, el orientalismo es todo agresión, actividad, juicios, deseo hecho realidad y conocimiento. Oriente existía para Occidente o al menos eso creían los innumerables orientalistas cuya actitud era paternalista o cándidamente condescendiente”.⁹⁵ Esta condescendencia aprobó que se representara las danzas de Medio Oriente, en particular las danzas de *The Street of Cairo*, para dar un sentido a las diferencias y cambios sociales estadounidenses, pero prosiguiendo con el discurso orientalista europeo. Las bailarinas fueron entonces el punto de

⁹⁴ Anthony Shay. *Ethno Identity*, op. cit., p. 43.

⁹⁵ Edward Said. *Orientalismo*, op. cit., p. 276.

partida para generar una popularización de la imagen sobre la cultura y las danzas de países de Medio Oriente, misma que posteriormente podría ser exportada.

2.3 El *cabaret* en Egipto 1920-1950: influencia en el desarrollo del *belly dance* como espectáculo

La Primera Guerra Mundial afectó la dinámica de las grandes potencias y de las naciones en desarrollo. El Imperio Otomano fue desmantelado a partir del 1920 y con ello comenzaría una nueva etapa colonial en Medio Oriente y el Norte de África. Aunque Gran Bretaña y Francia mediante el Tratado de Sykes-Picot⁹⁶ que se firmó en Francia en 1916, ya habían pactado la repartición de ciertos territorios en caso de la derrota de los Otomanos, el Tratado de Sèvres fue el que culminó con la tarea de poder dominar en el Medio Oriente.

El caso de Egipto fue particular debido a que ya existía una presencia británica desde 1882 que se prolongó hasta la Revolución nasserista de 1952. Aunque en 1922 Gran Bretaña había declarado la independencia de Egipto la corona británica se reservó la seguridad de este país, las comunicaciones con el imperio, la defensa contra la agresión extranjera, la protección de los intereses extranjeros y de las minorías; es decir, la presencia territorial y cuerpos de administración británica (en teoría, funcionarios egipcios) prosiguió.

Ante esta dinámica particular, hubo modificaciones importantes en la forma de vida de los egipcios principalmente en las zonas urbanas. La participación de los oficiales británicos y la influencia del gobierno inglés en Egipto afectó la parte económica, de comunicaciones, política y la del entretenimiento.

Para Bracco, a principios del siglo XX en ciudades como El Cairo y Alejandría, existía una numerosa población inmigrante como griegos, italianos, franceses, polacos, armenios cuya presencia en la vida urbana se manifestó en el ámbito económico como en el desarrollo cultural del país.⁹⁷

⁹⁶ Estos acuerdos fueron resultado de las negociaciones entre Sir Mark Sykes, representante de Gran Bretaña y George Picot, quienes acordaron una repartición de Siria, Irak, Palestina y Líbano.

⁹⁷ Carolina Bracco. *Espacio público, op. cit.*, p. 33.

Además de la migración extranjera, sucedió la llegada de campesinos de la periferia a las grandes ciudades, lo cual también contribuyó a una nueva realidad social, donde la brecha entre clases sociales se hizo evidente. Existían aquellos grupos sociales de élite que eran cercanos a la corona británica y a los modos occidentales y los egipcios de clase más baja que llegaban a las ciudades en busca de oportunidades.

En este contexto, Bracco comenta que la brecha entre ambas clases no sólo se quedaba en el poder adquisitivo, sino en el consumo de entretenimiento. Así pues, mientras las clases acomodadas hacían veladas en sus casas o asistían a clubes o salas nocturnas, las clases bajas buscaban actividades más esporádicas y menos costosas.⁹⁸

Roberta L. Dougherty explica que la injerencia europea aceleró un proceso de occidentalización en las artes de Egipto donde “el desarrollo que tomó cerca de un siglo en Europa y Estados Unidos fue saltado. Las novelas occidentales fueron traducidas en árabe por autores que imitaron y aprendieron desde y para el estilo occidental junto con la música que fue insertada dentro de lo local con el establecimiento de academias para su estudio y con la construcción de la Casa de Ópera de El Cairo.”⁹⁹

Esta reproducción de ciertos aspectos de la cultura occidental en Egipto, podría explicarse por lo que Bhabha llama mimetismo, esta manera mediante la cual el colonizador influye al colonizado a imitar la cultura de la potencia, pero al mismo tiempo el colonizado necesita que se mantenga esta relación para identificarse como diferente. Para Bhabha, “el mimetismo colonial es el deseo de un Otro reformado, reconocible, como *sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*”.¹⁰⁰

Esta relación con el Otro europeo significó la adopción de ciertas representaciones occidentales en lo relativo a la imagen de las bailarinas dentro de

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 34.

⁹⁹ Roberta L. Dougherty. “Badia Masabni, artiste and modernist. The Egyptian Print Media’s Carnival of National Identity”, en Walter Armbrust. *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*, [en línea] Berkeley University of California Press, 2000, <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft8k4008kx&chunk.id=ch11>.

¹⁰⁰ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 112. Cursivas originales.

los espectáculos de *belly dance* en Egipto, como establece Sellers-Young, “los pantalones de capas, chalecos, pañoletas de cabeza, pañuelos, cinturones y collares de monedas fueron reemplazados con vestuarios reveladores de dos piezas adaptados de las películas de Hollywood que acentuaban las caderas y el abdomen”,¹⁰¹ de igual forma, se adaptaron movimientos de otras danzas de estilo occidental como el ballet. Es decir, mediante esta danza se creó una relación entre la presencia colonial y el colonizado, fueron adoptados los estilos estéticos occidentales como parte esencial de los espectáculos de *belly dance* en Egipto y, posteriormente, la sociedad continuó reproduciéndolos y definiéndolos como parte esencial de sus costumbres dancísticas y artísticas.

Emulando la forma de esparcimiento cosmopolita de las ciudades europeas como París surgen en Egipto las llamadas Salas o *Cabarets*¹⁰². Aunque los cabarets europeos iniciaron como lugares con espectáculos contestatarios donde los artistas improvisaban entre compañeros con un show intelectualmente ambicioso, algunos prosperaron por su enfoque en el entretenimiento con música y danza. Las Salas Nocturnas egipcias eran visitadas por migrantes, soldados y funcionarios británicos, así como las clases altas egipcias. Estos establecimientos eran regulados por la administración inglesa quienes expedían licencias y permisos para vender alcohol.

Para Medialdea, las salas nocturnas en las ciudades de Egipto favorecieron el impulso de la cultura de masas ya que reunían elementos de la cultura popular y de la burguesa que contribuyeron a modelar los gustos de la clase media que empezó a protagonizar el consumo cultural.¹⁰³

Se retoma la instalación de este tipo de Salas y los espectáculos generados dentro de las mismas, como una base para la creación del *belly dance* como un producto cultural porque, según establecen Jarmakani y Bracco, estos sitios de esparcimiento generaron una forma de espectacularización del *belly dance* añadiendo no sólo movimientos de las danzas propias de la zona, sino que se incorporaron vestuarios y fantasías orientalistas; es decir, existió una combinación de formas culturales de las danzas de Egipto con aquellas prácticas de los grandes

¹⁰¹ Barbara Sellers-Young. *Belly Dance, pilgrimage, op. cit.*, p. 25.

¹⁰² La palabra *cabaret* es francesa y significa taberna.

¹⁰³ Ma. Dolores Medialdea. *Danza oriental, op. cit.*, p. 100.

shows nocturnos occidentales para forjar una nueva danza adecuada para mayores audiencias.

Para 1931, existían siete salas de cabaret en el centro de El Cairo, donde el repertorio consistía en una variedad de entretenimiento ligero, números de danza y presentaciones cómicas. La mayoría de estos sitios de diversión eran dirigidos por extranjeros e inspirados en los clubes al estilo europeo. La presencia de soldados británicos en ciudades como El Cairo aseguró el éxito de estos establecimientos debido a que estos sitios eran percibidos como fuente de diversión y, principalmente, porque el espectáculo era exclusivamente generado por mujeres.

Egipto se convirtió en un punto focal de la industria del entretenimiento en el Norte de África y el Medio Oriente. El estilo, las formas y la estética que se desarrollaron en este país forjaron un impacto a través de esa región convirtiendo a los egipcios en el centro de actividad donde nuevos clubs y restaurantes fueron abiertos para la creciente industria turística.

La Sala egipcia más famosa fue la inaugurada y dirigida por la artista libanesa Badia Masabni (1889-1975) quien ha sido considerada como la empresaria que “elevó” el *belly dance* a un “arte”. Este espacio de entretenimiento llamado “Casino Ópera o Casino Badia” fue establecido en el año 1926. Para Bracco, esta Sala fue tan famosa que pronto “se trasladó a *Yiza* en la desembocadura de *al-kubri al-inylizi* (el puente de los ingleses) que pronto fue conocido como el *kubri Badia* (el puente de Badia)”.¹⁰⁴ En este Casino se formaría a una nueva generación de bailarinas que empezarían a diferenciarse de aquellas que bailaban en festividades populares y bodas de las clases medias y bajas.

Barbara Sellers-Young comenta que Badia Masabni fue la creadora de la imagen de las bailarinas de *belly dance* modernas al estilizar la danza y añadir elementos de espectáculos de tipo occidental. Masabni, según Sellers-Young, estaba familiarizada con las películas occidentales y “creó una revista de cabaret donde los shows incluían un programa sólo para las mujeres y donde el baile, que era específico de bodas o días santos, se transformó en una danza que sería

¹⁰⁴ Carolina Bracco. *Espacio público, op. cit.*, p. 67.

presentada en todo un escenario conforme a la imagen de las mujeres bailarinas de las películas estadounidenses.”¹⁰⁵

Por lo tanto, los bailes presentados en este tipo de establecimientos, eran un híbrido de movimientos de la pelvis y torso, que son específicos de la zona de Medio Oriente y Asia, con aquellos basados en danzas europeas y estadounidenses, como el ballet, para generar un estilo particular de danza; es decir, la combinación de danzas del colonizador con aquellas danzas del colonizado fue presentada posteriormente como una danza representativa egipcia. La dominación territorial se traspasó hacia el área cultural donde la danza tomó un impulso como una nueva expresión que continuaría con una relación de subordinación manifestada en el éxito de las Salas de entretenimiento al estilo europeo.

Medialdea comenta que Egipto no era el único país que tenía espectáculos de entretenimiento explicando que, por ejemplo, en Turquía existían los locales conocidos como *gazinos* o *pavyon* (lugares de encuentro de intelectuales y burgueses) y la *taverna* o *saz* (que eran visitados por las clases bajas y medias), sin embargo, reconoce que Egipto tendría una influencia mayor debido a la industria fílmica y musical que comenzaba a ser poderosa lo que permitió que los espectáculos, la música y las películas donde aparecían bailarinas egipcias se expandieran en casi toda la región.

Así pues, para 1920 la importancia egipcia en la región conjuntada con este mimetismo por la presencia colonial, coadyuvó a generar una forma de espectáculo donde las bailarinas,¹⁰⁶ que antes practicaban la danza en festividades específicas y en sus hogares, fueran un punto de referencia de la alta cultura que estaba destinada a las clases altas y los inmigrantes establecidos en Egipto.

Para la década de 1930, resultado de la crisis económica mundial surgieron movimientos de índole islamistas¹⁰⁷ y nacionalistas en Egipto que promulgaban la

¹⁰⁵ Barbara Sellers-young. *Bellydance, pilgrimage, op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁶ En este sentido, Van Nieuwkerk y Bracco explican que existían dos tipos de bailarinas en Egipto en el siglo XIX: las *awalín* y *ghawazee*. Las primeras eran bailarinas que interpretaban en ocasiones festivas, particularmente para mujeres y además eran cantoras, poetisas y compositoras; las segundas, eran mujeres que entretenían en espacios públicos y provenían de la tradición nómada gitana en Egipto.

¹⁰⁷ En 1928 surge la Hermandad Musulmana fundada por Hassan Al-Banna quien abogaba por restituir los valores del islam en la sociedad de Egipto y destituir el colonialismo británico.

necesidad de deshacerse de la influencia extranjera. Estos grupos sociales consideraban inapropiados los establecimientos nocturnos porque creían que fomentaban actos que atentaban contra la moralidad. Van Nieuwkerk comenta que “en 1932 la policía brevemente utilizó la ley contra lo que se consideraba actos escandalosos en público para prevenir el *belly dancing* [...] y en 1933, prohibieron el *belly dance* así como [a las bailarinas] beber con los clientes con la finalidad de evitar violaciones a la moral”.¹⁰⁸

A pesar de que algunos sectores destacaban la inmoralidad de este tipo de entretenimiento, las bailarinas también gozaban de aceptación y como establece Bracco “el surgimiento de la bailarina como ‘artista’, diferenciándose de aquella que podría considerarse más una ‘trabajadora’, materializaba en cierta forma determinados cambios socio-políticos, económicos y culturales que sufrió la sociedad egipcia a partir del reinado de Fārūq hasta la caída del régimen nasserista.”¹⁰⁹

Para 1937, el rey Faruq (1920-1965) ascendió al poder una vez que su padre el rey Fuad fallece. La cercanía que su padre había tenido con la corona británica prosiguió durante el gobierno de Faruq cuando fue aliado de Gran Bretaña durante la Segunda Guerra Mundial (SGM). Según Bracco, durante la SGM el Casino Badia era uno de los principales puntos de reunión de la inteligencia egipcia y los soldados británicos y australianos. Incluso el Rey Faruq era un asiduo visitante “cuando no organizaba sus propias fiestas privadas en su palacio con las más famosas bailarinas y músicos, tal era la aceptación que tenía esta clase de lugares entre los estratos más altos de la sociedad egipcia.”¹¹⁰

El interés del Rey Faruq y de los estratos altos en los shows nocturnos condujo a un éxito de las Salas que también estuvo acompañado de la naciente industria del cine. El estilo de danza presentado en los cabarets egipcios obtuvo una visibilidad regional como resultado de la irrupción del *belly dance* en los filmes. Si

¹⁰⁸ Karin Van Nieuwkerk. *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁹ Carolina Bracco. “Bailarinas del cine egipcio. De la ‘edad de oro’ a la marginalización”, en *Revista Secuencias*, UAM, No. 35, 2012, p. 12 [en línea] https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/675348/SECUEN_35_1.pdf?sequence=1 [consultado el 23 de junio de 2018].

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 13.

bien en un principio los personajes interpretados por bailarinas eran secundarios, posteriormente existió un enaltecimiento de esta danza que se vio favorecida por la personalidad de las estrellas del cabaret.

Dentro de estas artistas nocturnas que fueron estrellas en filmes de los años 1940 a 1960 estaban Badawiyya Muhammad Karim (1915-1999) mayormente conocida como Tahia Carioca¹¹¹ y Zeinab Khalil Ibrahim Mafouz cuyo nombre artístico era Samia Gamal¹¹² (1924-1994). Estas dos bailarinas egipcias primero tuvieron éxito como entretenedoras en los espectáculos nocturnos del Casino Badia y, posteriormente, incursionaron en el séptimo arte.

Esta unión entre los espectáculos de los *night clubs* y las historias cinematográficas obtendrían gran popularidad en Egipto a partir de 1930, donde las bailarinas comenzaron a ser referentes de la cultura egipcia en una sociedad con una influencia extranjera evidente. Las escenas presentadas en los filmes combinaban aspectos dancísticos locales con los vestuarios, la coreografías y la escenografía presentadas en las Salas nocturnas. En este sentido, algunas películas incluían escenas en las cuales se observaba el *belly dance* tanto en las celebraciones familiares como en lugares públicos; asimismo, la trama versaba en la moralidad de las bailarinas y su papel en la cambiante sociedad egipcia.

Si bien surgieron movimientos nacionalistas e islamistas que propugnaban por evitar este tipo de entretenimiento nocturno donde se mostraba el cuerpo femenino, además de las películas que comenzaban a retomar a las bailarinas como uno de los ejes de sus historias, estos continuaron con éxito hasta la revolución de 1952 con el derrocamiento del Rey Faruq y, en consecuencia, con las instituciones,

¹¹¹ Esta artista fue nombrada Tahia debido a su estrecha relación con Badia Masabni quien le dio asilo en su Casino en 1931. Según Bracco, posteriormente Tahia inspirada en la *película Flying down to Rio* (1933) solicitó al coreógrafo libanés Isaac Dixon que le preparara una coreografía con danza carioca para presentarla en el show del Casino Badia. La presentación fue exitosa resultando que el público la conociera como Tahia Carioca. Cfr. Ma. Carolina González Bracco. *Espacio público y mujeres en Egipto*, p. 68.

¹¹² Al igual que Badawiyya, Zeinab Khalil fue rebautizada como Samia Gamal por la empresaria Badia Masabni. En una entrevista Zeinab comenta que Masabni le dijo que “Zeinab es un nombre para alguien que vende elotes.” Cfr. Samia Gamal interview Kawakeb Magazine, 1968. [en línea] traducción de Priscila Adum <http://www.shira.net/about/samia-gamal-1968-interview-kawakeb.htm> [consultado el 20 de enero de 2019] La entrevista en idioma original puede encontrarse en la siguiente página <http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/topics/58701/posts/149210> .

costumbres y formas de entrenamiento que recordaban la injerencia británica en la sociedad egipcia.

Para Bracco, existió una importancia tanto de los establecimientos de cabaret como del cine en la creación de la imagen de la bailarina de *belly dance*. Sobre este último explica que hay dos aspectos principales: primero, el cine fue introducido en Egipto por los extranjeros,¹¹³ por lo tanto, varios de los rodajes estuvieron influenciados por una mirada occidentalizada; segundo, la mayor parte de las películas que se veían en Medio Oriente provenían de las casas fílmicas egipcias.

Lo descrito forjó un intercambio de percepciones y formulaciones estéticas que aportaron a la construcción de la primera imagen de las bailarinas en el cine egipcio, pero también en el cine mundial produciendo una reformulación del orientalismo y, consecuentemente, de dominación.¹¹⁴

Esta dominación orientalista generada primeramente con los espectáculos nocturnos en El Cairo, donde el *belly dance* era mostrado como una danza exclusivamente femenina enfocada en la diversión al estilo del cabaret europeo se convirtió en el punto inicial de representación de esta danza con ciertas características que persisten en la actualidad: femenina, espectacularizada y sensual.

Esta construcción de las bailarinas de *belly dance* mediante los cabarets fue reforzada por los filmes egipcios de 1940-1960 donde se simboliza a la mujer bailarina que, contra muchos prejuicios sociales consigue ser respetada,¹¹⁵ ha sido considerado como una posible guía para las practicantes de *belly dance* en otros países donde estas películas, e incluso sólo las escenas de las bailarinas, son utilizadas como fuente de información sobre las tradiciones dancísticas de Egipto.

Habría que acotar que en el discurso internacionalmente construido se retoma tanto a las bailarinas como Samia Gamal y Tahia Carioca como principales

¹¹³ Para 1917 existían ya 80 salas de cine en Egipto, la mayoría por el gran interés del público extranjero residente. Cfr. Ma. Carolina González Bracco. *Espacio público y mujeres en Egipto*, p. 91.

¹¹⁴ Carolina Bracco. *Espacio público, op cit.*, p. 97.

¹¹⁵ Esta imagen del desprestigio de la bailarina que después llega a redimirse antes los ojos de la sociedad se puede ver en la película *Ahib al ghalat* (Me gustan las equivocaciones) de 1942, que protagoniza Tahia Carioca interpretando a una mujer entretenedora que, debido a su profesión, no es aceptada por los padres de su pretendiente.

estandartes del *belly dance*; de igual manera, también se hace referencia a otras bailarinas de los años 1960-1970 como Soheir Zaki nombre artístico de Suheir Zaki Abdullah (1945) y Awatef Mohammed El Agamy (1943) mejor conocida como Nagwa Fouad, quienes también representaron al *belly dance* egipcio.

Por lo tanto, en la construcción del *belly dance* como un producto cultural se puede observar la importancia de la injerencia cultural occidental en una clase de autoexotismo representado en las Salas de espectáculos nocturnos de Egipto. Mismo que se reproducirá en la industria fílmica que también estaba mayormente organizada y producida por extranjeros.

Existe pues un mimetismo resultado de la presencia británica donde la sociedad egipcia adoptaba estilos de entretenimiento cultural y de espectáculo que reproducía una forma de dominación. Generar espectáculos ligados a Europa los acercaba a un estilo de vida occidental, pero también permitía una diferenciación. Los británicos y extranjeros siempre observaban al Otro como ajeno, aunque estos siguieran estándares de cultura propias de occidente.

Así pues, las bailarinas prestigiadas de los centros nocturnos egipcios crean un estilo de danza influenciada por el orientalismo que reproduce la imagen de una mujer bailarina con el objetivo de deleitar a los asistentes a la función. El orientalismo también está reflejado en la percepción de lo inamovible de una cultura al establecer que esta danza ha sido siempre milenaria y sensual, idea que surge como resultado de la interpretación occidental sobre los movimientos de torso y pélvicos como indiscutiblemente del género femenino.

En el siguiente apartado, se explicará la importancia de la interpretación de algunos sectores estadounidenses sobre el *belly dance* como una danza que ayuda al cuerpo, la mente y el espíritu.

2.4 La reinterpretación estadounidense del *belly dance* en 1970: *New Age* y feminismo

Analizar un fenómeno cultural que se ha ido construyendo desde distintos niveles y diferentes zonas puede ser complicado. Al citar la importancia de la colonización

británica en Medio Oriente, la injerencia extranjera en la determinación de una industria cinematográfica, así como la imitación de espectáculos acorde al estilo de entretenimiento occidental por parte de las altas esferas egipcias y gubernamentales tiene como objetivo señalar que el desarrollo y expansión del *belly dance* como un producto cultural ha estado determinado por muchas variables.

Además de lo anterior, se reconoce la importancia de la corriente del *New Age* en Estados Unidos a partir de 1970, la migración proveniente de Medio Oriente a ese país y la segunda oleada del feminismo estadounidense. Estos tres aspectos delinearán la interpretación de la danza para reconstruirla con una mezcla de fantasías orientalistas, una resignificación del *belly dance* como una forma de confrontación ante un mundo globalizado y donde la finalidad de este baile se contrapone al establecido como un entretenimiento para el género masculino.

En este apartado se explicará brevemente la importancia de estos tres aspectos en la creación del *belly dance* como un producto cultural que continúa con relación de poder donde occidente, mediante las ideas y las fantasías, ejerce una determinación sobre lo que “es” la cultura de Medio Oriente.

2.4.1 *New Age* y la espiritualidad del *belly dance*

El término *New Age* surge para explicar las ideas y prácticas categorizadas como una alternativa a las tendencias culturales dominantes, especialmente si dichas ideas y prácticas parecen estar preocupadas por la “espiritualidad”. Aunque el concepto es muy popular “su contenido parece ser extremadamente vago. Esto en gran parte por el hecho que el *New Age* no es una organización, la cual pudiera ser identificada o definida con base en autoproclamados líderes con doctrinas oficiales, prácticas religiosas estandarizadas, etc.”¹¹⁶ Es decir, estas prácticas no son un monolito y contienen características diferentes dependiendo su incursión en los diversos estratos sociales.

¹¹⁶ Wouhter J. Hanegraaff. *New Age religión and Western Culture. Esotericism in the Mirror of secular thought*, New York, Koln Brill, 1996, p.1.

La primera vez que se utiliza el concepto para referirse a los flujos interiores de espiritualidad pueden rastrearse a principios del siglo XX con Alfred Orage (1873-1934) y Holbrook Jackson (1874-1948) cuando comenzaron a trabajar en la editorial de un periódico semanal *The New Age* en 1907.

La fundación del movimiento se ubica en Estados Unidos y Europa occidental, por lo tanto, el *New Age* es un movimiento originalmente del occidente moderno y de sociedades industrializadas. Para David Hess¹¹⁷, el discurso del *New Age* se caracteriza por intereses diversos como la ciencia moderna, las filosofías orientales, la psicología del potencial humano, las religiones de los indígenas norteamericanos, la mitología de la diosa y el matriarcado primitivos, las terapias que integran cuerpo y mente, es decir todo aquello que se considera natural como, por ejemplo, la comida orgánica, la sanación natural y la ecología.

La necesidad de buscar nuevas formas de conexión con la espiritualidad es el eje central del *New Age*. Para Paul Heelas, el gran estribillo “es que nosotros funcionamos mal porque hemos sido adoctrinados por una sociedad y cultura dominante. El orden establecido-su materialismo, competitividad, junto con la importancia que deriva de los roles-son los que interrumpen lo que es humano auténticamente”.¹¹⁸ Es decir, el punto central de la mayoría de las prácticas englobadas en el *New Age* tienen para buscar medios alternativos que permitan nuevas formas de acercamiento y desarrollo de un “Yo” en filosofías enraizadas en lo diferente.

Otro aspecto del *New Age* es que la persona es, en esencia, espiritual. Aprender el “Yo” conlleva una experiencia con “Dios”, la “Diosa”, la “Fuente”, el “niño interior” o la “espiritualidad interior”. Esta relación con el interior sirve supuestamente como una fuente de auténtica vitalidad, amor creativo, tranquilidad y poder, donde el ego debe perder autoridad y así poder llegar a un punto de distancia con lo material.

¹¹⁷ David Hess, *Science in the New Age*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, USA, 1993, p. 4.

¹¹⁸ Paul Heelas. *The New Age movement. The celebration of the self and the sacralization of Modernity*, Blackwell Publishers, UK, 1996, p. 18.

Como se estableció el término *New Age* se refiere a prácticas que parecieran no poseer común denominador, sin embargo, este concepto tiene su origen en los movimientos sociales de la década de los sesenta en occidente y puede ser considerada como una subcultura¹¹⁹ religiosa descentralizada cuya inspiración proviene de fuentes diferentes de la tradición judeo-cristiana, es decir, existe una nueva forma de relacionarse individualmente y socialmente que permita la evolución del ser humano alejándose de las fronteras filosóficas, religiosas y culturales dominantes

Otro aspecto del *New Age* es el valor de la libertad, una “liberación del pasado, de lo tradicional y de aquellas tradiciones internalizadas, egos y una libertad para vivir una vida expresando todo lo que es verdaderamente humano”¹²⁰. En este sentido, puede observarse que, en algunas prácticas filosóficas, dancísticas, religiosas o entrenamiento físico describen la adhesión al círculo de practicantes como liberatoria y que eleva emocionalmente.

Dentro del surgimiento del movimiento *New Age* también existió una popularidad del *belly dance* en Estados Unidos a mediados de 1970. Según Virginia Keft-Kennedy las clases de esta danza surgieron en los centros comunitarios, en los ayuntamientos y hubo un incremento con los shows nocturnos de *belly dance* que entretenían a una creciente clientela internacional.¹²¹

Este incremento del interés por el *belly dance* puede explicarse con la aparición de libros instruccionales que mostraban al mismo como una danza espiritual y femenina, que generaba un vínculo con Diosas generando un discurso alrededor del esta como una práctica que, a diferencia de los deportes o ejercicios de occidente, tenían una evocación al Yo espiritual.

La conexión espiritual, como se comentó en el primer apartado de este capítulo, se puede también observar en las diversas explicaciones sobre el origen del *belly dance* donde se asocia a los ritos religiosos (mismo que nunca se explican)

¹¹⁹ Para Stuart Hall, la subcultura surge en 1970. Esta es grupo con estructuras que los identifican y les permiten diferenciarse de la cultura dominante sin dejar de articularse con ésta.

¹²⁰ Paul Heelas, *op. cit.*, p. 26.

¹²¹ Virginia Keft-Kennedy. “1970s Belly Dance and the ‘How-To’ Phenomenon. Feminism, Fitness and Orientalism”, en Caitlin E. McDonald y Barbara Sellers-Young. *Belly dance around the world*, McFarland & Company, p. 68.

con el objetivo de dar coherencia acerca de la antigüedad de esta danza. Idea que parece estar basada en lo establecido por el *New Age*.

Para Sellers-Young, esta imagen sobre las Diosas fue expandida desde 1970 en conjunto con el neo paganismo y el feminismo espiritual.¹²² Lo anterior, como una manera distinta de relacionarse con el cuerpo femenino y dando una connotación religiosa, pero en un sentido particular con la finalidad de alcanzar una satisfacción personal.

Otro aspecto del *New Age* es aquel que rechaza la idea de un Dios proyectado al exterior; este es sustituido por un Dios que se encuentra en cada uno de nosotros. Este punto puede observarse en la aseveración de Keft-Kennedy que explica que la noción de una “transformación espiritual [individual] a través de esta danza, asume que el Oriente mantiene un mayor grado de libertad espiritual y corporal que Occidente”.¹²³ Esta idea lleva implícita también la mirada sobre la Otridad con una carga subjetiva sobre lo que “es” Oriente y las diferencias entre “ellos” y “nosotros” manteniendo la premisa del Oriente como algo misterioso y poseedor de sabiduría que Occidente no ha desarrollado.

De igual forma, el crecimiento personal asociado al aprendizaje de otras culturas lejanas fueron pilares de muchos libros instruccionales sobre *belly dance* que fueron publicados durante la década de 1970-1980 en Estados Unidos, entre ellos se pueden citar: *The Serena Technique of Belly Dancing: The Fun Way to a Trim Shape* (1972) de Serena y Alan Wilson; *The New Art of Belly Dancing* (1974) de Adela Vergara, Roman Balladine y Sula; *The Art of Belly Dancing* (1975) de Dahlena y Dona Z. Meilach; *The Belly Dancer in You* (1976) de Özel Turkbaz; *A Belly Dancer's Slim- Down and Shape- Up Secrets* (1979) de Lebwa.

Dichos libros hacen hincapié en la diversión, la sensualidad, la inherente espiritualidad y la forma fácil de mantener la figura mediante la práctica del *belly dance* prosiguiendo con una imagen de esta danza como exótica que estaba enraizada en divinidades femeninas, cuya práctica crearía un beneficio de progreso interno, para la salud mental, física y emocional, y donde se gozaba de una nueva

¹²² Barbara Sellers-Young. *Belly dance, pilgrimage and identity*, p 52.

¹²³ Virginia Keft-Kennedy, *op. cit.*, p. 83.

clase de “libertad” que no era conocida por otras disciplinas occidentales. Este tipo de productos derivados del crecimiento e interés por esta danza “influenciaron el desarrollo de una subcultura del *belly dance* en los Estados Unidos y subsecuentemente en Europa, Australia, Sudamérica y Asia.”¹²⁴

Así pues, el movimiento *New Age* surge en los círculos occidentales interesados en alternativas en filosofías, prácticas, ejercicios, religiones disímiles a las tradiciones judeo-cristianas dominantes. El interés de algunos sectores sociales en actividades como el Yoga, el budismo, el chamanismo, la astrología o las danzas exóticas como el *belly dance* están relacionadas con la interpretación de esta otredad que puede resolver las dificultades personales a través de la búsqueda de una autoespiritualidad.

De igual forma, este modo de ver las disciplinas resultantes de la cultura oriental pareciera contener esa dominación que occidente ha construido sobre la otredad y qué es lo que ello representa dentro de su propia cultura.

2.4.2 El feminismo en Estados Unidos y su importancia en la reinterpretación del *belly dance*

Casi a la par de los cambios derivados de la crítica a la cultura occidental dominante que reclamaba una búsqueda del Yo, se genera la llamada tercera oleada¹²⁵ del movimiento feminista en Estados Unidos. La relevancia específica para el tema sobre el *belly dance* deriva de que algunas de las premisas generadas durante los debates de la época serían adheridos por las practicantes de esta danza para proporcionar una definición feminista que contrarrestaría con la idea de relacionar el *belly dance* con un espectáculo en favor del ojo masculino.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 69

¹²⁵ Se tomará la clasificación de la autora Amelia Valcárcel debido a que algunas otras investigadoras consideran que el movimiento surgido a partir de 1960 es la segunda oleada del feminismo o mantienen categorizaciones distintas como feminismo originario, sufragista, de liberación. *Cfr.* Blanco Carmen. *El contradiscurso de las mujeres. Historia del feminismo*, Vigo, 1997. Por otro lado, hay algunas autoras que establecen que observar feminismo por oleadas podría quitarle continuidad al movimiento, argumentando que pareciera que en los años intermedios entre esas olas no existió crítica. *Cfr.* Freedman, Jane. *Feminismo ¿Unidad o conflicto?*, Madrid, 2004.

El feminismo es, a la vez, un conjunto de corrientes teóricas y un movimiento social que pugna por el reconocimiento de derechos a la mujer. Para Valcárcel es “un discurso de la igualdad que articula la polémica en torno a esta categoría política.”¹²⁶ Siguiendo a dicha autora, se puede dividir el desarrollo del feminismo en tres oleadas: el feminismo ilustrado, cuya obra es *La Vindicación de los derechos de la mujer* escrita por Mary Wollstonecraft; el feminismo sufragista, con la obra clásica de Stuart Mill *El sometimiento de la mujer*, y *La Biblia de las mujeres* organizada por Elizabeth Cady Stanton; el feminismo de tercera etapa, el feminismo de los setenta que tiene como obras principales *La política sexual* de Millet, *La Diálectica del sexo* de Firestone y el enorme precedente de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir.¹²⁷

Las dos primeras oleadas tenían como objetivos principales visibilizar e incluir a las mujeres en los principios universalistas, el derecho al voto, la reforma de la institución del matrimonio y la custodia de los hijos, además del acceso a la educación.

La tercera oleada, estaba enfocada en la liberación sexual y los derechos reproductivos. Para Amelia Valcárcel, el feminismo de los setenta se plantea los siguientes objetivos: la reforma de toda ley discriminatoria, la propiedad completa sobre el propio cuerpo como la primera y principal propiedad individual, mi cuerpo es mío-, -contra concepción, aborto-, cambio en las formas de matrimonio y familia, nuevas relaciones morales, acceso a todas las profesiones y poderes.¹²⁸

Para interés de esta investigación, se retoma el feminismo desarrollado a partir de la década de 1960 o la tercera oleada, esto por la importancia que tendrá el reclamo de las mujeres a la propiedad de sus cuerpos y su sexualidad. Habría que acotar que como todo movimiento social existen muchas interpretaciones y adiciones

¹²⁶ Amelia Valcárcel. “La memoria colectiva y los retos del feminismo”, en CEPAL, ONU, Chile, 2001, p. 8.

¹²⁷ Amelia Valcárcel. “El feminismo” en José Rubio-Carracedo, José Ma. Rosales y Manuel Toscano, *Retos pendientes en ética y política*, Contrastes. Revista Interdisciplinar de filosofía, [en línea] <http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1482/1427>, España, 2000, p. 131.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 130.

dentro del feminismo; en este sentido, a partir de 1970 surgen, por ejemplo, el feminismo espiritual¹²⁹, el feminismo de la diferencia¹³⁰ y el feminismo radical¹³¹.

Así como el *New Age* pretendía la evolución de la sociedad buscando alternativas espirituales, existió un discurso que hacía notar las diferencias dentro del feminismo y por “el consiguiente rescate de la cultura femenina, como el deseo de encontrar una nueva forma de practicar la religión o la espiritualidad de las propias mujeres, sean o no militantes feministas.”¹³²

La figura de la Diosa o una divinidad femenina fue adoptada por un sector del feminismo de la diferencia con el objetivo de proporcionar poder a las mujeres, y como fuente de autoconocimiento y fomento de la autoestima individual. Este feminismo se basa en la idea de un matriarcado pasado que fue nulificado ante la imposición masculina de un Dios varonil y toda una infraestructura religiosa que no incluía mujeres.

Aunque se les critica que el argumento de una espiritualidad femenina y un matriarcado antepasado es improbable, esto no fue un impedimento para las feministas que consideraban que el mito podría ser edificado en un futuro “si había podido construirse alguna vez en el pasado (aunque fuera hipotéticamente), existía la promesa implícita, incluso el «mesiánico» deber feminista, de su reconstrucción futura.”¹³³

Como comenta Keft-Kennedy, esta “construcción de un pasado que es imaginado como matriarcal pre-industrializado, elusivamente distanciado de un tiempo y lugar donde el cuerpo femenino tenía un poder social y espiritual es ahora asumido por faltar en las sociedades industrializadas posmodernas.”¹³⁴

¹²⁹ Se centra en la necesidad de reencontrar, mediante un pasado femenino, la espiritualidad que ha sido negada por medio de las religiones dominadas por hombres.

¹³⁰ Este feminismo está basado en la diferencia sexual para generar una liberación de las mujeres que sea auténtica. Contrario al feminismo liberal o igualitario, establece que no se puede hablar de la igualdad porque este equipara a las mujeres con los hombres prosiguiendo con la dinámica de la dominación masculina.

¹³¹ Este considera a la sexualidad como una construcción política y buscan el origen de la dominación masculina. Fueron las primeras en utilizar el término patriarcado y considerar que la heterosexualidad es impuesta.

¹³² Angie Simonis, “La Diosa feminista. El movimiento de espiritualidad de las mujeres durante la segunda ola, en *Feminismo/s 20*, Universidad de Alicante, diciembre 2012, p. 30.

¹³³ *Ibíd.*, p. 31.

¹³⁴ Virginia Keft-Kennedy, *op. cit.*, p. 79.

La supuesta falta de este poder de las mujeres en el aspecto espiritual en la sociedad estadounidense de la década de 1970 va a permitir la inclusión de muchos de estos preceptos sobre una Diosa antigua en las prácticas alternativas como lo fue en el *belly dance*, donde la conexión con una espiritualidad ancestral se observa en el origen de esta danza “milenaria”, que se explicó en el primer apartado de este capítulo (véase apartado 2.1), mismo que “incluyen imágenes de Diosas del antiguo Egipto, Grecia y Mesopotamia como Afrodita, Atenea e Isis”.¹³⁵

En este sentido, en su artículo “The Goddess Dances: Spirituality and American Women’s Interpretations of Middle Eastern Dance” Jane Cosby describe que las estadounidenses contemporáneas están en una relación bastante cercana con las religiones donde existe una divinidad femenina y el *belly dance*. Cosby estima que “una tercera parte o más de las bailarinas asocian la idea de una Diosa con la danza de Medio Oriente de alguna manera”.¹³⁶

La importancia de este feminismo que buscaba una interpretación espiritual desde una confrontación con las religiones o prácticas que se consideraban patriarcales ha sido fundamental en el desarrollo de ideas que retoman la importancia de una unidad religiosa presidida por una divinidad femenina y que, a diferencia de la masculina, permite un desarrollo más cercano a la naturaleza y a la celebración de la sexualidad “lo que implica una desinhibición del cuerpo femenino y una libertad erótico sexual que las religiones masculinas han perseguido y castigado como el mayor y más importante de sus anatemas.”¹³⁷

De esta manera, dentro del *belly dance* se enfatiza la libertad sexual y la desinhibición del cuerpo femenino en contraposición a las normas religiosas impuestas desde las religiones androcéntricas. Esta idea de la libertad femenina ha sido reproducida en un discurso desde la posición occidental misma que se observa en el éxito de diversas bailarinas y los productos que las mismas comenzaron a introducir como complemento a la enseñanza de esta danza.

¹³⁵ Barbara Sellers-Young. *Belly dance, pilgrimage and identity.*, op. cit., p. 53.

¹³⁶ Crosby, Janice C. “The Goddess Dances: Spirituality and American Women’s Interpretation of Middle Eastern Dance” en Wendy Griffin. *Daughters of the Goddess: Studies of Healing, Identity, and Empowerment.* Walnut Creek, CA; Lanham, MD; New York; Oxford: Altamira Press, 2000, p. 180.

¹³⁷ Angie Simonis, *La Diosa feminista*, op. cit., p. 33.

Una de las primeras bailarinas estadounidenses en 1970 fue Serena Wilson (1934-2007) a quién se le acredita la popularización de esta danza en Estados Unidos. Estableció un estudio en Nueva York donde exclusivamente se enseñaba *belly dance*. Serena Wilson comenzó a bailar en clubes nocturnos como *Egyptian Gardens*¹³⁸, en Chelsea en la 8ª Avenida entonces conocida como *Greektown*, en la cual habían cabarets griegos y de Medio Oriente.¹³⁹

Asimismo, fue una de las pioneras en escribir libros como el mencionado *The Serena Technique of Belly Dancing: The Fun Way to a Trim Shape* mediante el cual se enfatiza que gracias al *belly dance* “el espíritu es engrandecido, los miedos de insuficiencia son superado; las inhibiciones son desvanecidas [...] ella es deseable no sólo para los hombres, sino para ella misma”¹⁴⁰ o que el *belly dance* es parecido a “la búsqueda de la natural y última verdad de la mujer.”¹⁴¹

Imagen 8: Portada del libro de Serena Wilson.



Fuente: *The New York Times*

¹³⁸ Se puede ver un fragmento de la bailarina Serena en el *Club Egyptian gardens* en este vínculo de YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=jhVAiYQvLik> .

¹³⁹ Margalit Fox. “Serena Wilson Dies at 73; Popularized Belly Dance” en *The New York times*, 24 de junio de 2007, [en línea] <https://www.nytimes.com/2007/06/24/obituaries/24wilson.html>, [consultado el 30 de febrero 2019].

¹⁴⁰ Serena y Alan Wilson citado por Virginia Keft Kennedy, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 80.

De la misma forma, otras artistas estadounidenses que retomarían las premisas sobre la libertad sexual y la espiritualidad sería Carolina Varga Dinicu, quien es mejor conocida como Morocco¹⁴² o como Dahlena quien en su libro *The Art of belly dancing* (1975) comenta que “la danza de Medio Oriente es una maravillosa experiencia física y emocional. Te libera de tu día a día y de la rutina mundana”.¹⁴³

Asimismo, otra personalidad que retoma estos preceptos de la espiritualidad, la unión femenina y las Diosas antiguas fue Jamila Salimpour (1926-2017) quien, según la revista Habibi “la danza oriental entró en la vida de Jamila en 1947, por medio de las grandes pantallas. Las famosas protagonistas las bailarinas egipcias Samia Gamal y Tahia Carioca y Naima Akef fueron sus primeras maestras”;¹⁴⁴ es importante acotar que, como se mencionó en este capítulo (apartado 2.3), el desarrollo de esta danza en Estados Unidos estaba influenciada con una interpretación del *belly dance* mediante la construcción de información por medio de la propia experiencia de las bailarinas, los productos de las industrias fílmicas como la egipcia y desde lo que se consideraba esa danza de oriente que conllevaba fantasías orientalistas.

Como Salimpour lo menciona en una entrevista “tratábamos de relacionar todo con la Madre Diosa. La danza de la serpiente nosotros podríamos asociarla con una sacerdotisa de Creta quien podría sostener a sus serpientes en lo alto durante el ritual.”¹⁴⁵ Asimismo, El Safy comenta que Salimpour “un año estuvo inspirada por una colección orientalista como las dos bailarinas Ghawazi balanceando espadas (Gerome) y creó la ahora bastante usada danza de la espada o sable”¹⁴⁶.

¹⁴² Nacida en Rumania de padres estadounidenses, que habían regresado a ese país en busca de familiares, regresan a Estados Unidos en 1945 donde se establecen en Nueva York. Cfr. Barbara Sellers-Young. “Gypsy, Genius, Oriental Dancer who is the real Morocco?” Artículo presentado en el *Congreso sobre investigación en Danza* [en línea] <https://www.casbahdance.org/gypsy-genius-oriental-dancer-who-is-the-real-morocco/> [consultado el 10 de septiembre de 2018].

¹⁴³ Dahlena. *The Art of belly dancing* en Virginia Keft Kennedy, *op. cit.*, p. 83.

¹⁴⁴ Shareen El Safy. “Shaping a Legacy: A New Generation in the Old Tradition”, en *Revista Habibi*, Vol. 13, No. 4, Otoño 1994, [en línea] <http://thebestofhabibi.com/vol-13-no-4-fall-1994/jamila-salimpour/> [consultado el 20 de enero 2019].

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ *Ibidem.*

Imagen 9. Jamila Salimpour en 1970



Fuente: Biografía de Jamila Salimpour, en *Salimpour school on line*, [en línea]

<https://www.salimpourschoolonline.com/teacher/index.cfm?id=2> [consultado el 10 de diciembre 2018]

Así como las ejecutantes mencionadas, se comenzó a expandir una red de interés por el *belly dance*, que lejos de la definición de una danza enfocada en el entretenimiento masculino, servía como un vehículo para el desarrollo personal. Los libros, videos instruccionales, los espectáculos de cabaret en ciudades como New York¹⁴⁷ y San Francisco¹⁴⁸ de los años 1960 a 1980 permitieron el desarrollo de una subcultura del *belly dance* proveyendo de una espiritualidad, libertad sexual y comunidad femenina.

Las pioneras en desarrollar el *belly dance* en Estados Unidos han utilizado el argumento de la cercanía a una espiritualidad con una divinidad femenina y la libertad de elegir practicar esta danza con el objetivo de ir contracorriente a los cánones religiosos impuestos por una sociedad regida por hombres. Sin embargo, esta transformación espiritual a través del *belly dance* lleva implícito que Medio

¹⁴⁷ Algunos restaurantes que contaban con un espectáculo de bailarinas eran, por ejemplo, *Egyptian gardens*, *Dionysos*, *Mykonos* y *Sirocco* en Manhattan y *Tsani* en Astoria.

¹⁴⁸ Jamila Salimpour que residía en San Francisco trabajó en el restaurante Bagdad, pero también se puede citar *The Greek Village*.

Oriente pareciera “permitir” mayores libertades que occidente y con ello perpetuar el pensamiento de que ese Otro es místico y diferente, una visión como se puede observar orientalista.

En dicho sentido, comenta Kennedy que este orientalismo que sigue permeando en la imagen del *belly dance* lo ha transformado en un producto interesante para las mujeres y “se convierte en una estrategia discursiva de un feminismo donde aprender *belly dance* promete a las mujeres acceder a un exotismo y misterio de Oriente, así como la oportunidad de lograr un sentido de liberación encarnado.”¹⁴⁹

Así pues, esta idea de un pasado ancestral donde existe un vínculo divino femenino se arraiga dentro de la comunidad de *belly dance*, con todas las aristas que esto conlleva, creada en 1960 a 1980 en Estados Unidos.

Este discurso sirve para construir un producto cultural con fantasías orientalistas sobre lo exótico, místico y femenino que es intrínseco al *belly dance*, que se refuerza con la idea del movimiento *New Age* y la búsqueda de espiritualidad diferentes a las dominantes en occidente; de igual forma el feminismo espiritual y de la diferencia, es recogido por las practicantes de *belly dance* proporcionándole un significado a esta danza como poderosa, que permite libertad sexual, acerca al espíritu y genera una relación con la naturaleza que otras danzas no proveen.

Con esto es posible observar que Estados Unidos reinterpreta esta danza con conceptos que están relacionados a su propia cultura, a las propias necesidades derivadas de los cambios sociales e incorporando elementos espirituales que serán posteriormente repetidos en otros países, continuando con una dominación cultural, que ya no sólo es discursiva sino material; una danza que contiene símbolos añadidos por otras culturas.

¹⁴⁹ Virginia Keft-Kennedy. *op. cit.*, p. 83.

3. EL *BELLY DANCE* EN MÉXICO: UN RECUENTO HISTÓRICO Y SU ESTABLECIMIENTO COMO PRODUCTO CULTURAL A PARTIR DEL AÑO 2000

El interés principal de estudiar un fenómeno como el *belly dance* en México deriva de la observación de una creciente cantidad de festivales, clases, seminarios, espectáculos en teatros, ferias culturales y espectáculos estilo cabaret relacionados con esta danza en los últimos 20 años en México; asimismo, por qué se le asocia o se reconoce como una danza inherentemente femenina.

La inquietud principal deriva en entender cómo a pesar de existir una comunidad importante de migrantes de la región de Medio Oriente en México la práctica del *belly dance* no fue tan popular entre la sociedad mexicana desde las primeras migraciones de principios del siglo XX, pero hubo un cambio después del año 2000.

A pesar de existir migrantes palestinos, sirios o egipcios a nuestro país, en este apartado se analizará la importancia de la migración libanesa porque ésta promovió, sus festividades, celebraciones, la música y el baile (entre ellos, el folclor y el *belly dance*); de igual manera, mediante el establecimiento de comercios en la década de 1980 que influyeron en la visibilidad del *belly dance* como un espectáculo estilo cabaret.

3.1 La migración árabe en México: los libaneses y su influjo en la promoción de espectáculos de *belly dance* en 1960-1970

La migración árabe a nuestro país tiene antecedentes desde el siglo XIX. Para Wissem Kheder existieron cuatro etapas de migración árabe: la primera, a partir de 1878; la segunda etapa de 1919 a 1945 coincidió con el estallido de la Primera Guerra Mundial y el inicio del periodo colonial en Medio Oriente; la tercera etapa de 1945 a 1966 se desató con la segunda Guerra Mundial; y la cuarta etapa de 1967 hasta la actualidad.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Cfr. Wissem Kheder. "Los árabes de México: proceso migratorio y dualidad cultural", en *Perfiles de las Ciencias Sociales*, Año 2, Núm. 4, Enero – junio 2015, México, UJAT, p. 71-73.

En México, los datos sobre los primeros migrantes de la región de Medio Oriente son imprecisos debido a que “el registro sistemático de la inmigración se empezó a realizar hacia 1926. Esto significa que los árabes que han llegado antes clandestinamente o simplemente que no se han reportado en esta fecha, no pudieron ser contabilizados.”¹⁵¹

A partir de la década de 1930, existió un flujo migratorio trascendental, algunos de ellos tenían como objetivo su estancia permanente en el país, mientras que otros lo veían como una oportunidad para ganar dinero y regresar a su lugar de origen. Según datos “el primer registro masivo [de migrantes árabes] fue en 1930 (2.103), 1932 (1.326) y 1933 (1.540)”¹⁵² y la actividad económica preponderante entre estos era la comercial.

Ante la falta de una infraestructura de aeropuertos, la mayor parte de ellos llegaron por los diversos puertos del país y una mayoría se estableció en “las costas del golfo de México, en los puertos de Tampico y Veracruz, así como en la península de Yucatán, dado el *boom* petrolero de la década de los treinta. A su vez, los grupos palestinos y sirios se establecieron en ciudades del norte del país como Monclova, Saltillo y Monterrey.”¹⁵³

A partir de 1950, la migración árabe comienza a instalarse en la Ciudad de México como resultado del auge económico de la gran urbe. La comunidad con mayor cantidad de migrantes que se establecen en México fueron libaneses quienes “se movilizaron a la capital y a la ciudad de Puebla, mientras que grupos pequeños de iraquíes y egipcios se establecen en la península de Yucatán”¹⁵⁴.

La importancia de la comunidad libanesa para objeto de este trabajo deriva en la fundación de establecimientos y el interés de preservar aspectos culturales de su país lo que permitió mediante negocios como restaurantes, centro de deportivos y sociales, un acercamiento de los mexicanos a parte de su cultura y gastronomía.

¹⁵¹ Zeraoui, Zidane. “La inmigración árabe en México: integración nacional e identidad comunitaria”, en *Contra Relatos desde el Sur, Apuntes sobre África y Medio Oriente*, Año II, no. 3, CEA-UNC, CLACSO, Argentina, diciembre 2006, p. 12.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 24.

¹⁵³ Rosa E. García Ita. “Los árabes de México. Asimilación y herencia cultural”, en *CONfines*, vol.1, no.2 Monterrey, ago-dic. 2005, p. 106.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 107.

Si bien, este trabajo está enfocado en la construcción del *belly dance* como un producto cultural por medio de fantasías orientalistas y con un discurso construido desde Europa y Estados Unidos mediante el dominio cultural, se considera importante mencionar que, aunque la migración árabe en México existió desde el siglo XIX, esta no condujo a un interés popular o un aumento de la práctica del *belly dance* entre las mexicanas, un fenómeno que parece ser reciente.

Como se mencionó, a partir de 1950 los libaneses se establecieron en las grandes ciudades como Puebla y la Ciudad de México. Los libaneses se caracterizaban por su incursión en la industria textil donde “las mercerías, boneterías, tiendas de ropa, cobijas, distribuidoras de telas y artículos para el hogar con los nombres de La Estrella Oriental, El Cedro, El Faro, La Estrella de Oriente, Las Mariposas de Oriente, Mercería Musi, El Sol, El Puerto de Beirut, Casa Nacif, Casa Salmán, La Violeta, El Fuerte Azul, El Gallo, Casa Guaida, La Palma y El Nilo”¹⁵⁵ eran las más conocidas.

Ante el crecimiento de la inmigración, los libaneses veían como necesaria la creación de un lugar donde pudieran “reunirse y fomentar relaciones con la sociedad mexicana [...] Se anhelaba una integración total con el país que los había recibido, pero al mismo tiempo mantener un cordón simbólico con el lar ancestral”.¹⁵⁶ Esta necesidad de asociación y reconocimiento de su propia cultura dentro de una comunidad extranjera permitió la creación del Centro libanés en la Ciudad de México.

La planificación de este centro de reunión comenzó desde 1941 y fue hasta el 21 de noviembre de 1962 que se inaugura el Centro libanés A.C., con el objetivo de fomentar actividades sociales, culturales, deportivas, artísticas y científicas entre sus miembros y realizar una labor de acercamiento entre los libaneses residentes de México y sus descendientes.

¹⁵⁵ Carlos Martínez Assad. “1945: Relaciones México-Líbano y los inmigrantes libaneses”, en *Confabulario El Universal*, [en línea] <http://confabulario.eluniversal.com.mx/1945-relaciones-mexico-libano-y-los-inmigrantes-libaneses/> [consultado el 12 de noviembre 2018].

¹⁵⁶ Historia del Centro libanés, en *Página oficial del Centro libanés* [en línea] <http://www.centrolibanes.org.mx/index.php/centro-libanes/historia-centro-libanes> [consultado el 13 de noviembre de 2018].

De la misma manera, antes de la creación de este Centro se comenzó la publicación de una revista que tenía como objetivo exponer las noticias y eventos más importantes de Líbano y de Medio Oriente. La “revista Al-Gurbal (La Criba), fue fundada en 1923 dirigida por José Musalem inicialmente y después por Salim George Abud Andraues y Juan Bichara”¹⁵⁷. Su objetivo era mantener informada a la comunidad de los cambios en Líbano y de sus países vecinos.

Dentro de algunos números de esta revista podemos observar las diversas festividades de la comunidad y la importancia de mantener viva su cultura, es decir, este conjunto de hechos simbólicos que pudieran ser transmitidos a generaciones mediante las pautas de significados. En el número 43 de dicha revista (abril de 1964), por ejemplo, se puede leer la visita de la cantante libanesa Sabah acompañada de la bailarina Kawakeb, en un salón del Centro libanés de México el 30 de mayo y 6 de junio de 1964.

Es sustancial analizar este artículo porque se menciona la visita de una bailarina libanesa. Esto denotaría que existía presencia de eventos relacionados con el *belly dance* en nuestro país desde la década de 1960 y fue fomentada por los migrantes árabes. En el artículo se puede leer que Sabah es considerada como “La señora de la canción folklórica” mientras que la bailarina Kawakeb es descrita como “quien interpreta lo máximo de las danzas árabes y el folklore libanés, ejecutadas en los festivales internacionales de Líbano y Medio Oriente árabe. Kawakeb ha merecido la admiración por su arte exquisito y magistral, por su belleza incomparable, por su gracia, su donaire y simpatía.”¹⁵⁸

La presencia de estas artistas hace notable que los espectáculos de música y danza eran acogidos en lugares como el Centro Libanés. Asimismo, en la fotografía de Kawakeb se puede notar que el vestuario de la bailarina está inspirado en aquellos observados en el cabaret egipcio y en las adiciones establecidas por las estadounidenses.

¹⁵⁷ Carlos Martínez Assad, *op. cit.*

¹⁵⁸ Sabah y Kawakeb. “Máximas exponentes del arte lírico libanés en México”, en *Revista Al Gurbal*, número 43, abril 1964, p. 41.

¡SABAH Y KAWAKEB!

Máximas Exponentes del Arte Lírico Libanés, en México

SABAH, la bella cantante libanesa, señora de la canción folklórica que tanto ha deleitado al Líbano y al Mundo Árabe con sus magistrales interpretaciones, estará próximamente en México. Su maravillosa voz de oro, suena en todos los lugares de los países del Medio Oriente, por lo que ha merecido el calificativo de "El Canario del Valle". Sabah es la exponente máxima de las melodías populares que hablan de la alegría y de la tristeza de los pueblos de aquella comarca mediterránea.

Desde hace algunos años fue descubierta Sabah por su extraordinaria voz que parece simular un campanario cuyos hermosos sonidos llegan a todos los corazones en arpegios magníficos que conmueven a los oyentes, además por la excelcitud de la tesitura de su voz prodigiosa. Pronto y muy pronto, Sabah estará entre nosotros, aquí en México.



SABAH

AL GURBAL



KAWAKEB

donde ofrecerá dos únicos conciertos con el fin de deleitar a nuestra Colonia con sus más bellas interpretaciones que recientemente fueron compuestas exclusivamente para la misma Colonia de México y para el pueblo mexicano.

Sabah viene acompañada de la extraordinaria bailarina libanesa KAWAKEB, quien interpreta lo máximo de las danzas árabes y del folklore libanés, ejecutadas en los festivales internacionales del Líbano y del Medio Oriente árabe. Kawakeb ha merecido la admiración por su arte exquisito y magistral, por su belleza incomparable, por su gracia, su *do-naire* y simpatía.

El día 30 de mayo y el 6 de junio próximos, tanto Sabah como Kawakeb, acompañadas de sus respectivos conjuntos, serán presentadas en el amplio y elegante salón del Centro Libanés de México.

Invitamos cordialmente a todas nuestras colectividades y amigos a que asistan al gran festival ejecutado por estas dos encantadoras artistas que interpretarán la canción y la danza, respectivamente de aquellas tierras.

PAGINA 41

Fuente: Sabah y Kawakeb, en *Revista Al Gurbal*, Número 43, abril 1964, p. 41.

De la misma manera, en otro de los números de la Revista Al Gurbal se hace alusión a diversos eventos de *belly dance* y folclor libanés en México, por ejemplo, en el número 54 publicado en marzo de 1965 (imagen 11), se puede observar una

invitación para el popular festival de Baalbek, donde se mostraban “las famosas danzas ‘El dabke’ y de ‘los espadines’, que son características de la tierra de los Cedros”¹⁵⁹ así como la bailarina Hind Yousef.

Imagen 11. Promoción del Festival de Baalbek

EL CONJUNTO LIBANES DE BAALBEK EN MEXICO

Veintisiete artistas de los más famosos del gran festival popular de Baalbek. Bailarinas, bailarines y cantantes conocidos que ofrecerán dos grandes funciones en el Centro Libanés de esta capital, el viernes 30 de abril y el 8 de mayo a las 21 horas.

CONJUNTO LLENO DE COLORIDO UNICO EN EL MUNDO

Bajo la dirección del compositor y cantante NASRI CHAMSEDDIN, y como director de orquesta el conocido APPUD ABDUL AL, acompañados por la gran bailarina oriental HIND YOUSEF.

Tres Inolvidables Horas de Incomparable Alegría que le Harán Recordar los Maravillosos Festivales de Líbano.

NO FALTE USTED

Lleve a sus familiares para que conozcan las famosas danzas “EL DABKE” y de “LOS ESPADINES”, que son características de la tierra DE LOS CEDROS.

HAGA SUS RESERVACIONES EN EL CENTRO LIBANES

AL-GURBAL PAGINA 19

Fuente: *Revista Al Gurbal*, número 54, marzo 1965, p. 19

¹⁵⁹ “El conjunto libanés de Baalbek en México”, en *Revista Al Gurbal*, número 54, marzo 1965, p. 19.

De la misma forma, esta revista hizo un reportaje de la presencia de danza y arte árabe en la Universiada México 1979. A diferencia de las dos primeras imágenes donde se observa a las bailarinas con el vientre descubierto y con el traje de dos piezas, en la tercera fotografía se puede prestar atención a la ejecución de una danza del folclor libanés llamado Dabke,¹⁶⁰ que es una danza que se define por la forma en que los bailarines se alinean con los brazos entrelazados. Asimismo, se puede contrastar dentro de la descripción de la bailarina Kawakeb el énfasis en su belleza y su arte exquisito adjetivos que no se encuentran en la explicación del folclor libanes.

Imagen 12: El dabke ejecutado por libaneses en el Teatro de la Ciudad Deportiva



Fuente: "Arte y deporte árabe en la Universiada México 79", en *Revista Al Gurbal*, Número 167, octubre 1979, p. 41.

¹⁶⁰ El *Dabke* no es exclusivo de Líbano, también es una danza practicada en Siria, Palestina y Jordania. A diferencia del *belly dance*, el *Dabke* sí está inscrito en Patrimonio cultural Intangible en la UNESCO. Cfr. Examples of Intangible Cultural heritage in Egypt, Jordan, Lebanon and Syria, en Página oficial de la UNESCO, [en línea] <https://ich.unesco.org/es/-00379> [consultado el 5 de enero de 2019].

Las actividades de los libaneses en las principales ciudades de México permitieron presentar fragmentos culturales a la sociedad mexicana y acercar a los descendientes de árabes a tradiciones y arte. Sobre el aspecto dancístico, si bien existieron eventos donde la presencia de la música y baile era evidentes, esto no trajo una popularización de la misma.

La inmigración libanesa en territorio mexicano construyó una comunidad amplia mediante la celebración de acontecimientos culturales, deportivos y sociales que proveyó de un vínculo entre ambas comunidades. De igual manera, la música y la danza fueron recursos que les permitía mantener la cercanía con su país de origen como se puede notar en varios de los números de la revista *Al Gurbal*.

Anteriormente se comentó que la mayoría de árabes que se instalaron en México se dedicaban a la actividad comercial, una de las ramas trascendentales de éxito fue la industria textil, principalmente en la ciudad de Puebla. Además del desarrollo de esa industria, la gastronomía fue otro aspecto que contribuyó a la positiva interacción de los libaneses con los mexicanos; el establecimiento de restaurantes de comida árabe/libanesa fue substancial porque, a diferencia de las actividades generadas en espacios como el Centro libanés, la danza y música en los restaurantes tendrá una exhibición de entretenimiento nocturno donde las protagonistas serían las bailarinas solistas de *belly dance*, recordando los espectáculos de cabaret egipcio de 1930-1940.

3.2 Bailarinas de *belly dance* estadounidenses en México a partir de la década de 1980

La comunidad libanesa en México es una de las más grandes y con mayor fuerza moral y económica en el mundo; según la Unión Libanesa Cultural Mundial, los libaneses en nuestro país alcanza las 450 mil personas.¹⁶¹

Así como en las ciudades de Puebla, Yucatán, Veracruz y la Ciudad de México, los comercios dirigidos por libaneses progresaron durante el siglo XX, la

¹⁶¹ Claudia Alcántara. "México lidera la comunidad libanesa mundial", en *El Financiero*, [en línea] <https://www.elfinanciero.com.mx/empresas/mexico-lidera-la-comunidad-libanesa-mundial> [consultado el 10 de enero de 2019].

gastronomía árabe también comenzó a prosperar dentro de la comunidad mexicana. Uno de los primeros restaurantes libaneses que se inauguraron en la Ciudad de México, en la zona de Polanco, fue el llamado “Gruta Ehden” fundado en 1930 y nombrado de esta forma en honor a un pueblo “situado al norte de Líbano, en las montañas nevadas, bajo cuyo deshielo sale un manantial de agua cuyo nombre es la Gruta Ehden”.¹⁶² Asimismo, en 1971 se fundó el restaurante “Phoenicio” al sur de la Ciudad de México, dirigido por Ramez Mahuad y a cuya inauguración asistió el Embajador de Líbano en México de esa época, el Lic. Younes Resk.¹⁶³

Imagen 13. Fachada del Restaurantes Libanés “Phoenicio” en 1971



Fuente: “Elegancia, distinción y refinamiento de arte libanés”, en *Revista Al Gurbal*, No. 118, Julio 1971, p. 40.

Se retoma la importancia de estos negocios por dos factores principales: permitieron la continuidad de la gastronomía dentro de las comunidades migrantes junto con un acercamiento entre mexicanos y árabes (incluso judíos); y, en algunos de estos negocios se desarrolló un estilo de espectáculo nocturno donde las protagonistas eran la música y las bailarinas.

¹⁶² *Página oficial del Restaurante Gruta Ehden*, [en línea] http://grutaehden.com.mx/?page_id=21 [consultado el 5 de enero de 2019].

¹⁶³ “Elegancia, distinción y refinamiento de arte libanés”, en *Revista Al Gurbal*, No. 118, Julio 1971, p. 40.

Uno de los restaurantes que incluyeron este tipo de espectáculos nocturnos fue el llamado Adonis. Ubicado en la zona de Polanco donde existen enclaves característicos de libaneses y judíos en la Ciudad de México, comenzó como una tienda de productos árabes en la Calle de Homero, posteriormente fue una carnicería y después se convirtió en un restaurante a cargo del Sr. Rifaat Ibrahim Forzley.

Para Gabriela Said Ehrlich, mexicana de ascendencia libanesa y judía, conocida como Nour Said entre las bailarinas en México, este lugar no sólo albergaba a la comunidad migrante de libaneses y judíos, sino que fue semillero de bailarinas que ella denomina “madres de la danza en México” como Sohaila, Julie Ana, Jehan Kamal, Samara Hayat, Dondi Dahlin, Shayla Bryant, Nour Said, Najua; y de los músicos Alex Munirji, Rafi Salem, Camille Skaff”.¹⁶⁴

A diferencia de los espectáculos de cabaret y shows nocturnos de Egipto donde las danzantes eran egipcias, libanesas o sirias, en el restaurante Adonis las bailarinas eran en su mayoría extranjeras, que además de presentarse en dicho espectáculo nocturno comenzaron a dar pequeñas clases individuales “fue el inicio de la danza oriental en México porque todas las bailarinas eran extranjeras y [eran] sólo lo mejor”.¹⁶⁵

Muchas de las bailarinas provenían de Estados Unidos, por ejemplo, una de las mencionadas bailarinas Sohaila, nombre artístico de Joellen Handeslman, comenta que “El Sr. Rifaat [dueño del restaurante Adonis] contactó a Hashim el derbakista en Hajji Baba’s [un restaurante en San Diego, California] porque estaba buscando bailarinas y músicos para un restaurante que se iba a inaugurar en México: El Adonis. Hashim me recomendó y fue así como me convertí en la primera bailarina oriental que hubo en México”.¹⁶⁶

De 1984 a 1990, Sohaila fue la bailarina principal en el restaurante Adonis, originaria de Escondido, California, es instructora y bailarina profesional de *belly dance* desde hace 35 años y, según su página oficial, “ha desarrollado programas que empoderan a las mujeres a través del arte de movimiento y la conciencia de

¹⁶⁴ Nour Said. *México, Historias de Danza*, México, p. 2.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁶⁶ Entrevista a Sohaila, en Nour Said. *México, Historias de Danza*, México, p. 12.

uno mismo”, así como considera que mediante esta danza se “puede disminuir el estrés, tornear tu cuerpo, mejorar la postura, el balance y también es divertido”.¹⁶⁷

Imagen 14. Sohaila en el restaurante Adonis en la década de 1980



Fuente: Imagen de la página oficial de Sohaila [en línea] <https://sohailainternational.com/speaking-and-press/>

Es importante recalcar que, al ser una ejecutante de *belly dance* proveniente de Estados Unidos, Sohaila establece esta danza desde su posición, es decir, mujer blanca estadounidense que asocia el *belly dance* a los parámetros construidos desde las fantasías orientalistas europeas y estadounidenses, así como enfatizando el beneficio de la danza para el cuerpo y la mente. Se puede observar entonces que hay una connotación desde la mirada del *New Age* destacando las mejoras en la aceptación de uno mismo y la espiritualidad que resulta de la interacción con este baile; asimismo, es notoria la relación de dominio que prevalece en popularización del *belly dance* al imponer estos preceptos como inherentes a la misma danza.

Así como Sohaila, existieron otras bailarinas estadounidenses que se presentaron en México durante la década de 1990 al 2000. Entre ellas se pueden

¹⁶⁷ Video promocional de Sohaila en *Página oficial Sohaila* [en línea] <https://sohailainternational.com/> [consultado el 23 de febrero de 2019]

destacar Jehan Kamal, originaria de Nueva York de ascendencia iraquí y alemana, estuvo en México. Su presencia fue esencial de los espectáculos nocturnos en el restaurante Adonis en 1990. Fundadora y directora del *Templo de Jehan* una escuela de danza dedicada al *belly dance* y fue cofundadora de la tienda *Bellydance America* junto a su esposo Hanna Hanna con el objetivo de “llevar a la ciudad de Nueva York por primera vez una tienda con productos de *belly dance* donde ella continúa compartiendo su inmenso conocimiento en vestuarios, danza y teatro.”¹⁶⁸

Esta bailarina ha producido cerca de 20 CDs de música y videos instructivos como “Sacred Belly dance” (2003) donde explica que el “*Belly dance* es la celebración de la vida [...] es un ritual de fertilidad, amor, magia, para rendir culto a una divinidad creadora femenina.”¹⁶⁹

Imagen 15. Jehan Kamal



Fuente: BDA Studios [en línea] <https://www.bdastudios.org/classes>

De igual manera, se puede citar la presencia de Dondi Simone Dahlin. Originaria de San Diego, California, llega a México por invitación del dueño del

¹⁶⁸ Biografía de Jehan Kamal en *Página oficial del Festival Internacional NYCairo 2019*, [en línea] <http://www.nycairo.com/about.html> [consultado el 23 de febrero de 2019].

¹⁶⁹ Extracto de la introducción del DVD de Jehan Kamal, *Sacred belly dance* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=2kgAXs8PkIk> [consultado el 22 noviembre 2018].

Adonis, el Sr. Rifaat, por una temporada a partir de 1996. Esta bailarina tenía 27 años cuando viajó a México y en una entrevista comenta que “el dueño de Adonis me llamó a mi pequeño departamento en San Diego. Yo no lo conocía, pero ya sabía de varias bailarinas de California que habían sido contratadas por él en México [...] El buscaba nuevos talentos y donde quiera que preguntaba mi nombre salía a relucir, que me recomendaban los dueños y clientes de los diferentes lugares que él visitó”.¹⁷⁰ La participación de Dondi en los espectáculos del restaurante Adonis fue de 1996 a 1997.

Imagen 16. Dondi en el restaurante Adonis



Fuente: Nour Said. *Historias de danza*, p. 30.

La incursión de estas bailarinas en los espectáculos de estilo cabaret en México, denota dos cosas importantes: primero, la mayoría de ellas eran de zonas urbanas estadounidenses como San Diego, Nueva York, Los Ángeles y habían trabajado en restaurantes étnicos árabes en dichas ciudades; segundo, la participación de ellas generó un precedente del *belly dance* en México que influyó en otras mujeres para practicar esta danza, como Gabriela Said y Amar Gamal; y, por último, tanto Sohaila

¹⁷⁰ Nour Said., *op cit.*, p. 33.

como Jehan Kamal perciben esta danza como antigua, donde el discurso es que permite un acercamiento de las mujeres hacia una divinidad femenina; en lo anterior se puede observar la progresión de ideas sobre el *belly dance* instauradas desde la década de 1960 mediante el *New Age* y el feminismo estadounidense. También es importante señalar que se continúa con la representación de dicha danza desde la mirada orientalista de un espectáculo individualizado y sensual, donde la vestimenta sigue el patrón instituido desde la década de 1930 en los cabarets egipcios como es notable en las tres imágenes de las bailarinas estadounidenses aludidas.

La importancia de las artistas estadounidenses en la construcción de un producto cultural como el *belly dance* en México no se delimita al restaurante Adonis. Para Mirna Garibay, una de las primeras bailarinas mexicanas de esta danza y fundadora de una de las primeras escuelas de *belly dance* en México, no se puede negar la influencia de la escuela estadounidense porque es “muy importante [...] Samira [Vázquez] empezó a enseñar mejor cuando se fue con Nourhan y cuando regresó ya sabía ritmos, ya la técnica era diferente; claro que influyó.”¹⁷¹

La bailarina mencionada es Nourhan Sharif, maestra y bailarina oriunda de Nueva York que, a diferencia de Sohaila, Jehan Kemal y Dondi, vino a México para dar seminarios a finales de los años 90, como comenta Mirna Garibay “yo creo que en 97-98 Samira hizo un curso con Nourhan Sharif. Ella se había ido a un curso a Nueva York a estudiar con ella, entonces hizo un seminario aquí.”¹⁷²

Aunque Gabriela Said asegura que muchas mexicanas no conocieron a las bailarinas que estuvieron en el restaurante Adonis y que estas últimas no influyeron en el desarrollo de esta danza en México¹⁷³, dos de las primeras maestras de *belly dance* en nuestro país, Samira Vázquez y Mirna Garibay, estipulan que si bien no las conocieron sí estuvieron influenciadas por bailarinas estadounidenses.

¹⁷¹ Entrevista personal a Mirna Garibay Contreras, Ciudad de México, 23 de junio de 2019.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Entrevista personal a Gabriela Said, Ciudad de México, 13 de junio de 2019.

Por ejemplo, Samira Vázquez comenta que en sus inicios tomaba clases con una maestra llamada Fariba en Estados Unidos¹⁷⁴; Mirna Garibay, por su parte, indica que cuando viajó a Estados Unidos para estudiar Bailes de Salón encontró que el *belly dance* era muy popular allí y “la primera maestra que tuve fue Amina Goodyear. Ella estaba en San Francisco. Eso fue en 1995” y después “me fui a estudiar a Nueva York con Nourhan, ella es de Nueva York, hija de norteamericanos.”¹⁷⁵

En este sentido, habría que señalar que sí existió una relación entre las primeras bailarinas mexicanas con las ejecutantes de *belly dance* estadounidenses. Ello podría evidenciar el posible predominio en la representación y la creación de esta danza en México como un producto cultural basado en interpretación estadounidense asociada al orientalismo.

3.3 La representación del *belly dance* en la cultura popular en México 1990-2000: *The Shakira Factor* y la telenovela *El Clon*

Como se describió anteriormente, la inmigración árabe y, en específico, la libanesa, generó presencia de la cultura y tradiciones de la región de Medio Oriente en México, lo que conllevó a que desde la década de 1960 existieran eventos relacionados con la música y la danza tanto del llamado folclor libanés como del *belly dance*; sin embargo, la popularización de este último en México en 1990 parece ser un componente ajeno a la presencia de la comunidad libanesa que ya residía en nuestro país. Para Mirna Garibay “La novela de *El Clon*, *Shakira*¹⁷⁶, aunque la gente hable muy mal de ellos, son motivos que hicieron que la gente se

¹⁷⁴ ¿Quién es Samira? En *Samira Dance* [en línea] <http://www.samira.com.mx/samira.html> [consultado el 10 de febrero de 2019]

¹⁷⁵ Entrevista a Mirna Garibay, 2019.

¹⁷⁶ Ambos elementos al ser bastante populares indujeron a muchas mujeres a interesarse en esta danza, entre ellas, la autora de este texto, quien tuvo un primer acercamiento a la cultura de Medio Oriente por medio de la telenovela brasileña *El Clon* que era transmitida por Televisión Azteca. Asimismo, tanto la telenovela como la cantante continúan con una imagen estereotipada de la cultura de Medio Oriente considerándola un monolito. *Shakira* utiliza elementos de *belly dance* y música árabe para generar un interés en su público, pero con indicios de exotismo. Por su parte, la telenovela *El clon* promociona una imagen dual de las mujeres de Medio Oriente donde son sojuzgadas, pero al mismo tiempo se le opone a la mujer que desea “libertad” y emana sensualidad mediante el baile.

interesara mucho”¹⁷⁷ y, de igual forma, Erika Olimpia García Figueroa, bailarina mexicana conocida como Jassiba, comenta que desde los acontecimientos como “el ataque a las Torres Gemelas y la guerra en Irak fue un detonante, creo que eso sacude mucho la conciencia de la gente y yo percibí en ese tiempo un furor por lo oriental [...] También estaba lo mediático, estaba Shakira, la novela de El clon [...] Creo que ahí empezó este interés generalizado”.¹⁷⁸

Algunas practicantes mexicanas suelen deslindarse de la figura de Shakira¹⁷⁹, sin embargo, esta cantante es reconocida dentro de la cultura popular como aquella que incluyó aditamentos musicales, vestuarios y coreografías de danzas de Medio Oriente.¹⁸⁰ En sus canciones mundialmente conocidas “Ojos así” (1998), “Whenever, Wherever” (2001), “Hips don’t lie”(2005), “La tortura” (2005) son notables la influencia oriental que la artista añade. Nacida en 1977 en la ciudad colombiana de Barranquilla, Shakira Isabel Mebarak Ripol de ascendencia libanesa, estaba por internacionalizarse cuando en su sencillo “Ojos Así” de 1998, mezcló instrumentos árabes, con pop y rock e igualmente en su video promocional la cantante añadió pasos de *belly dance*.¹⁸¹

Para ese entonces, Shakira estaba posicionada como artista en México y sus sencillos y discos eran populares entre la juventud mexicana. A partir del año 2001, con su disco “Laundry Service”, Shakira trataba de llegar al público de habla inglesa, por lo cual su resonancia internacional e inclusión de movimientos de torso y caderas comenzó a expandirse. Maira denomina *Shakira factor*¹⁸² al acontecimiento

¹⁷⁷ Entrevista a Mirna Garibay, 2019.

¹⁷⁸ Entrevista a Erika Olimpia García Figueroa, Ciudad de México, 6 de junio de 2019.

¹⁷⁹ Algunas bailarinas mexicanas consideran que la cantante Shakira no influyó en su interés por el *belly dance* y, de hecho, no les gusta que las comparen con ella. Sin embargo, hay algunas otras, que aceptan que un primer acercamiento a ese tipo de movimientos fue mediante la música de dicha cantante.

¹⁸⁰ Habría que acotar que antes de Shakira otras artistas como Sara Brightman en 2003 lanzó un disco titulado *Harem* donde hace una combinación de su voz operística con ritmos de Medio Oriente y en sus videos hay referencias a bailarinas; sin embargo, la visibilidad del *belly dance* mediante la ejecución hecha por la propia artista comienza con Shakira.

¹⁸¹ El video oficial de la canción “Ojos así” puede consultarse en la página oficial de Shakira en YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=5BzkbSq7pww>.

¹⁸² Sunaina Maira. “Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist, Feminism, and U.S. Empire” en *Project Muse, Scholarly journals*, [en línea] <http://www.uccnrs.ucsb.edu/sites/www.uccnrs.ucsb.edu/files/publications/American%20Quarterly%2060.2%20-%20Belly%20Dancing.pdf>, 2008, [consultado el 12 de enero de 2019].

mediático que supuso el lanzamiento de *Hips Don't lie* en el año 2005; según Maira, que estudia la influencia del orientalismo en Estados Unidos, esta canción comenzó a modificar los círculos de practicantes en dicho país pasando de la comunidad árabe y mujeres blancas, a otras minorías étnicas como latinas, asiáticas o afroamericanas. El fervor por Shakira en Estados Unidos impactó también en otras partes del mundo. En algunos países donde esta artista era reconocida como México, Colombia y Venezuela la influencia de su éxito en el mercado estadounidense la colocó como una de las artistas latinas preferidas.

El interés por los movimientos de *belly dance* popularizados por Shakira estuvo presente en generaciones más jóvenes y no necesariamente asociadas a las comunidades de migrantes libaneses o árabes en diversas naciones, incluido México. Para Medialdea, “sin resultar demasiado provocadora ni excesiva, Shakira conjuga el domesticado exotismo oriental con la reapropiación del cuerpo erótico femenino [...] consigue personificar el cuerpo erótico tanto de la bailarina moderna como de la posmoderna.”¹⁸³ En este sentido, por bailarina moderna Medialdea se refiere a aquella que surge en el cabaret de la década de 1930 y posmoderna a las bailarinas que han reinterpretado esta imagen de la mujer sensual con la finalidad de utilizar ese adjetivo como parte esencial de poder femenino.

Así pues, se puede observar que Shakira retoma estos elementos orientalistas asociados al *belly dance* para construir una imagen que fuera atrayente al público, es decir, mediante su música se refiere a la mujer sensual, mística donde es evidente el mensaje al público sobre “que sus caderas no mienten” o que baila una danza “que hace que cualquier hombre quiera hablar español”.¹⁸⁴

Si bien Shakira no utilizaba los vestuarios de dos piezas al estilo de las bailarinas de los cabarets egipcios de 1930 o en los restaurantes con espectáculos nocturnos de 1960 a 1980, sí innovaba mediante una fusión de la música pop, rock con elementos del *belly dance* y la inclusión de telas transparentes o velos, tops o brassieres decorados de piedras brillantes y pareos de monedas. El

¹⁸³ Ma. Dolores Tena, *op. cit.*, p. 299.

¹⁸⁴ En su canción *Hips don't lie*, la contraparte masculina que acompaña a Shakira canta “*I never really knew that she could dance like this, she makes a man want to speak spanish*” y en otra parte del coro Shakira responde “*I'm on tonight, you know my hips don't lie*”, enfatizando sobre la forma sensual de movimiento de una mujer.

acompañamiento de estos elementos en los espectáculos de Shakira edificó una representación sobre esta danza basada en imágenes orientalistas que han sido transmitidas como una forma de dominio cultural sobre Oriente.

Al ocupar Oriente un lugar desde la historia europea y estadounidense, la persistencia de ciertos estereotipos sobre las tradiciones, así como la “inamovilidad” de Oriente y sus danzas, ha trastocado la imagen de dichas culturas permitiendo un predominio de este orientalismo también en sociedades como la mexicana. La superioridad cultural que ejerce occidente no se mantuvo encerrada en esta construcción de oriente mediante la colonización, sino que ha sido distribuida en sociedades con un pasado colonial como es el caso de Latinoamérica.

Como establece Maira, esta “conquista de nuevas fronteras culturales y geográficas por parte de Estados Unidos está acompañada por la apropiación y exploración de ‘otras’ culturas [...] las imágenes de ‘Oriente’ y el proceso de apropiación cultural son la clave diaria en el imperialismo estadounidense.”¹⁸⁵

El *Shakira Factor* y su influencia en la propagación de una imagen del *belly dance*, puede observarse en las fotografías y videos de diversos conciertos; por ejemplo, en un video de su gira de 2002 se puede notar la utilización de música específica egipcia¹⁸⁶ como introducción a su tema “Ojos Así”. También recurre a los accesorios en la cabeza como candelabros que, según se refiere, es utilizado dentro de las celebraciones de la comunidad árabe, principalmente en bodas¹⁸⁷.

A pesar de que Shakira tiene ascendencia libanesa, en su repertorio de pasos no se encuentra representado, por ejemplo, el folclor libanés que, como se observó en el apartado 3.1, también era fomentado en los libaneses en eventos de esa comunidad. De igual manera, combina elementos como candelabros, velos y

¹⁸⁵ Sunaina Maira. *op. cit.*, p. 320.

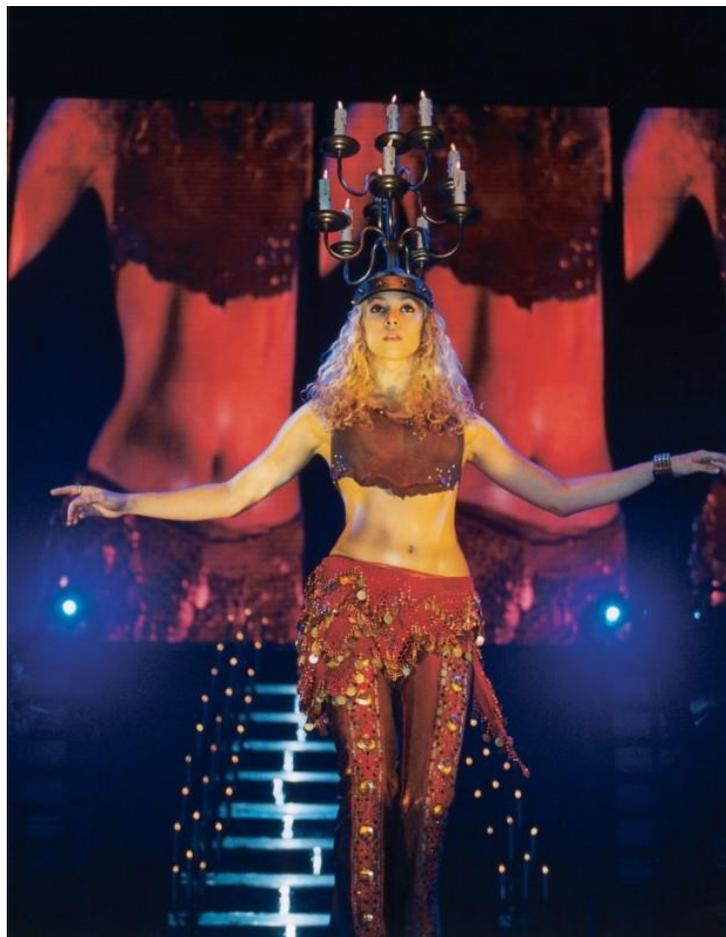
¹⁸⁶ En este video Shakira comienza su número bailando una pieza musical de Oum Kalthoum (1904-1975) considerada como la cantante más importante de Egipto a partir de 1925. En esta canción “Inta ‘Umri” (“Eres mi vida”) se puede observar la utilización de un velo que, bajo una mirada orientalista, representa esta idea sobre lo místico y sensual de esta danza. *Cfr.* Shakira- Ojos así, en *Canal oficial de Shakira Vevo* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=0Z9w8s2l8NM> [consultado el 10 de enero de 2019].

¹⁸⁷ Según la misma información generada por algunas bailarinas se dice que la danza del candelabro o *Shamadan* es parte de la procesión de las bodas en Egipto que comenzó a principios del siglo XX. Dicha procesión tradicionalmente ocurre en la noche. *Cfr.* Gamila El Masri y Lucy Scheherezade. “Shamadan or Candelabra” en *Gilded Serpent* [en línea] <http://www.gildedserpent.com/art43/gamilaniledance3candl.htm> [consultado el 25 de mayo de 2019].

demás, resignificándolos como parte de una danza de espectáculo en sus conciertos, esgrimiendo una imagen sobre el *belly dance* que fusiona pasado, presente y música pop dentro de un imaginario orientalista.

Así como la figura de Shakira permitió una visibilidad del *belly dance* por medio de la industria musical tanto en México como a nivel mundial, dentro de la cultura popular en México y el mundo pueden citar otros elementos de la representación de esta danza en la televisión a principios del siglo XXI.

Imagen 17. Shakira en uno de sus conciertos de promoción de su disco *Laundry Service* (2001-2002)



Fuente: Página oficial de Shakira, *Laundry Service Era* (2001) [en línea] https://www.shakira.com/official_photos/22 [consultado el 2 de febrero de 2019]

En este sentido, Shohat y Alsutany en su libro *Between the Middle East and the Americas: The Cultural Politics of the Diaspora* llaman la atención sobre la

naturaleza cambiante de la representación de Medio Oriente en la cultura popular citando el impacto de la telenovela brasileña *El Clone/O Clone* (2001-2002) la cual se enfoca en una historia de amor entre dos personajes, una mujer de ascendencia marroquí y un hombre católico brasileño.

El fondo de la narrativa era un “orientalismo cimentado en un imaginario tropical bastante marcado por la fascinación con un distante pasado marroquí/ibérico. El imaginario de la telenovela sobre harems, velos, shisha¹⁸⁸ y *belly dance* encendieron una locura por la *Dança do Ventre* y generaron clases de *belly dance* alrededor de Brasil”.¹⁸⁹ Este fenómeno no parece ser exclusivo de Brasil, dada la popularidad de esta telenovela, la misma fue retransmitida en Estados Unidos por la televisora Telemundo y en Latinoamérica en países como Perú, Argentina, Venezuela y México.

En el caso mexicano la mencionada telenovela se transmitió por TV Azteca en el año 2002 y como mencionan las bailarinas entrevistadas, parece haber influenciado en el interés de algunas mujeres en tomar clases de *belly dance*. Erika Olimpia, por ejemplo, comenta que de 2000 a 2003 ella percibió un furor por lo oriental “en ese furor, había gente que me llamaba y me decía ‘es que me urge aprender [a bailar]’”.¹⁹⁰

Ahora bien, se puede reconocer que esta representación brasileña de la cultura de Medio Oriente conlleva diversos estereotipos asociados al orientalismo como los siguientes: se muestra a la figura femenina de ascendencia musulmana y árabe con esta ambivalencia sumisa/sensual. El baile está íntimamente relacionado a lo que se analizó sobre las películas egipcias donde se condenaba la exhibición a los hombres del cuerpo femenino, pero de igual forma, este formaba parte esencial de la trama. En diversos capítulos hay escenas de baile e incluso ambos protagonistas se conocen mediante una escena de *belly dance*.¹⁹¹

¹⁸⁸ La Shisha, nargilas o Hookah son pipas de agua originarias de la India y que se popularizan en Medio Oriente cuando llegan a Turquía.

¹⁸⁹ Evelyn Alsultany y Ella Shohat. *Between the Middle East and the Americas. The cultural politics of Diaspora*, Universidad de Michigan, Estados Unidos, 2013, p. 3.

¹⁹⁰ Entrevista a Erika Olimpia, 2019.

¹⁹¹ Dicha escena puede verse en el siguiente link <https://www.youtube.com/watch?v=shDYXog-MU8>

Esta telenovela representaba a la cultura árabe/musulmana como patriarcal y restrictiva, mientras que hacía una comparación con la cultura brasileña como flexible y abierta. En *O Clone* “todas las mujeres árabes/musulmanas debían estar cubiertas, mientras que las mujeres brasileñas disfrutaban de usar ropa sexy; las mujeres musulmanas tenían prohibido salir en citas, mientras que las mujeres brasileñas salían libremente iban a discos y bailaban en las calles, mientras que las mujeres árabes hacían *belly dance* en la privacidad de su hogar.”¹⁹²

A pesar de que la telenovela trataba de ofrecer una representación de una verdadera cultura marroquí reproducía una serie de oposiciones binarias y orientalistas. Mezclaba vestuarios y tradiciones de diversas regiones reduciéndolas en una sola idea y prosiguiendo con ideas como la poligamia o que las mujeres están subordinadas a los hombres y que el *belly dance* es una forma de comunicación entre hombres y mujeres. Según Alsultany y Shohat, incluso el Embajador Marroquí en Brasil, Abdelmalek Cherkaoui Ghazouani, clarificó que “en Marruecos estaba prohibida la poligamia, las mujeres no estaban confinadas a sus hogares y que el *belly dancing* (sic) no es la danza nacional, pero es popular en las locaciones turísticas”.¹⁹³

Según Shohat y Alsultany, México no fue el único país con un creciente interés por la cultura árabe; en Argentina el “boom cultural árabe comenzó a finales de 1990 inspirado por una combinación de la fusión árabe-rock latino de Shakira, particularmente su canción ‘Ojos Así’ y el acompañamiento del *belly dance*, la canción ‘Habibi’ del cantante egipcio Amr Diab y la popularidad de la telenovela *O Clone/ El Clon*.”¹⁹⁴

En este sentido, se puede reconocer que dentro de la cultura popular de México y Latinoamérica existió también una construcción de la imagen de los árabes-musulmanes: en la industria musical por medio de la cantante Shakira y su incorporación de elementos árabes, específicamente el *belly dance*, que popularizó esta danza a nivel mundial; y por medio de la transmisión de la telenovela *O Clone* dónde también se incluye estereotipos de la cultura árabe/musulmana generada por

¹⁹² Evelyn Alsultany y Ella Shohat, *op cit.*, p. 24.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Evelyn Alsultany y Ella Shohat, *op. cit.*, p. 11-12.

este discurso europeo y estadounidense, mismo que está centrado en la representación de la otredad comparándola con la propia cultura y por medio de un análisis binario.

A pesar de que este perfil sobre la otredad ha sido generado desde Europa y Estados Unidos, se puede analizar la relación saber-poder también en el contexto latinoamericano y mexicano. La representación de la bailarina de *belly dance* parece ser consistente con la estipulada por Europa y Estados Unidos asociándola con lo erótico, sensual y diferente, pero a la vez interesante.

3.4 La vigencia orientalista y el *New Age* en el *belly dance* en México a partir de 1990

Como se mencionó anteriormente, la presencia del arte y la cultura árabe, es decir, estos símbolos que le dan pertenencia a un grupo, en México tiene su origen a finales del siglo XIX que continúa durante el siglo XX, sin embargo, no todos los sectores sociales eran cercanos a las diferentes manifestaciones culturales de los migrantes.

El poco acceso o probable acercamiento a la comunidad libanesa “hicieron que las primeras bailarinas mexicanas que se interesaban por la danza buscaran maestras fuera de México —por lo general en Estados Unidos— o también aprendían a través de videos de las bailarinas egipcias de los años cincuenta que encargaban del extranjero; el aprendizaje fue, en todo caso, autodidacta”.¹⁹⁵

Lo anterior, es determinante para conocer cómo esta danza será practicada en México. La relación de dominio que Estados Unidos ejercía culturalmente sobre Medio Oriente, así como las ideas descritas sobre el *New Age* y el feminismo espiritual, por lo tanto, tendrán un impacto en el desarrollo del *belly dance* en México.

Aunado a la popularidad de la construcción de una imagen orientalista sobre esta danza se puede apreciar la inclusión de la reinterpretación estadounidense en

¹⁹⁵ Gloria Briceño Alcaraz. “De una tradición del Medio Oriente al oficio: la inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural”, en *Revista La ventana*, Núm. 24, p. 359.

México. Algunas bailarinas consideran que esta danza les proporciona libertad, un crecimiento espiritual, una relación con una Deidad antigua y empoderamiento. Incluso en páginas oficiales de distintas escuelas de *belly dance* en México es observable el discurso sobre las Diosas y liberación femenina.

Una de las escuelas más importantes en la Ciudad de México, la Academia de danza árabe “Morah Najam” fundada en 2005, contiene un apartado en su página de internet donde se hace un recuento de la historia de esta danza y se explica que “aunque sus orígenes precisos son inciertos, hay documentos que comprueban que sus orígenes primarios son en el Egipto (sic) entre 1200-1300 a.C., utilizada por las sacerdotisas de las orillas del río Nilo. Antecedentes de esta danza, se daban en todos los pueblos de la antigüedad; se pensaba que la fertilidad humana estaba directamente relacionada con la tierra.”¹⁹⁶

Como se puede notar, el fragmento anterior contiene elementos como la antigüedad de esta danza, la relación con rituales de fertilidad y establece que el *belly dance* tiene origen en Egipto miles de años antes de Cristo. De igual forma, contiene una connotación espiritual asociada a “sacerdotisas” a las orillas del Río Nilo. La reducción del origen del *belly dance* a Egipto se analizó anteriormente, y aunque se apoya la premisa de Anthony Shay, que considera que el *belly dance* no es un monolito y que comprende desde Medio Oriente a la India y algunos países de Asia Central, es notorio la acotación sobre la importancia de Egipto en la cita precedente.

De igual manera, se puede leer también en la misma página de internet de la academia de danza que “después, durante el siglo IV d.C., el cristianismo pasó a dominar a medio oriente, instaurando la sociedad patriarcal con base en un Dios masculino y prohibiendo así las danzas femeninas relacionadas con la sexualidad, la fertilidad y herejía.”¹⁹⁷ En este párrafo, es visible la referencia a la dominación de los hombres y cómo esta prohibió la difusión de esta danza en las sociedades; esta idea proviene de la reinterpretación estadounidense de la década de 1960-1970 que

¹⁹⁶ Historia de la Danza árabe, en *Página oficial de la Academia de Morah Najam* [en línea] <https://www.academiamorahnajam.com/plan-de-estudios-y-teoria-por-nivel/primer-a%C3%B1o/historia-de-la-danza-%C3%A1rabe/> [consultado el 10 de noviembre de 2018].

¹⁹⁷ *Ibidem.*

se analizó en el capítulo II desde el feminismo de la diferencia y, principalmente, aquel allegado a la espiritualidad y el rescate de las divinidades femeninas.

De igual forma, en otras escuelas de danza o páginas de internet mexicanas dedicadas a la divulgación de temas sobre *belly dance* se encuentra la repetición de ciertos conceptos orientalististas, haciendo énfasis en que es una danza con la cual se puede hacer feminismo o que contiene un poder femenino. En un texto titulado “Hacer feminismo bailando”, de un blog escrito por una maestra y bailarina de *belly dance* en México, Giselle Rodríguez Sánchez, existe una serie de fragmentos de bailarinas mexicanas que describen el significado del *belly dance* en sus vidas.

Imagen 18: Hacer feminismo bailando



Fuente: Un mundo de luz, [en línea] <https://unmundodeluz.wordpress.com/2018/03/08/hacer-feminismo-bailando/> [consultado el 20 de septiembre 2018].

Asimismo, es notable la repetición de ciertas palabras como empoderamiento, feminidad, danza milenaria y sensualidad.¹⁹⁸ Para la bailarina Giselle Rodríguez, el *belly dance* es:

“mi mayor pasión, el vehículo favorito para expresar mi creatividad [...] un arma de **seducción**. Dominar movimientos que antes me parecían imposibles me hace sentir **poderosa**. Expresarme con el riquísimo vocabulario de la danza oriental con cada parte de mi cuerpo, desde el cabello, los hombros, los brazos y los senos hasta la cintura, la cadera, las piernas y los pies, me da **libertad**, placer y gozo. Compartir con otras mujeres lo que sé sobre **este arte milenario** y ser testigo de su **transformación a través de la danza** es un verdadero privilegio”.¹⁹⁹

En la cita anterior ciertas palabras fueron subrayadas a propósito para visibilizar que las mismas están íntimamente relacionadas con el discurso generado desde el siglo XIX y reinterpretado desde la cultura estadounidense y la tercera ola del feminismo en Estados Unidos. El “poder” asociado a esta danza y la “libertad” que proporciona parecen ser motivos que generan una transformación de la persona que ejecute el *belly dance* tanto en espíritu y mente. Asimismo, al ser considerado un arte milenario y, netamente, femenino permite la unión en un círculo de mujeres dando un sentido de pertenencia.

Por otra parte, la Escuela de danza árabe *Ramah Aysel*, fundada en 2003, específica en su manual de información que “en la antigüedad, la población adoraba a **deidades femeninas que representaban fertilidad, sexualidad y amor**, principalmente. En su honor, se realizaban ceremonias, ritos y danzas. Así transcurrió un periodo en el que la **mujer y las diosas** formaban parte importante de la sociedad, pero para que **los hombres** lograran establecer su total gobierno, éstos **intentaron acabar con los rituales relacionados con la veneración de las diosas**. Esto redundó en un atentado por erradicar la danza femenina y tal vez, por

¹⁹⁸ Cfr. Giselle Rodríguez Sánchez. “Hacer feminismo bailando” en *Un mundo de luz*, [en línea] <https://unmundodeluz.wordpress.com/2018/03/08/hacer-feminismo-bailando/> [consultado el 20 de septiembre 2018].

¹⁹⁹ *Ibidem*. Las negritas son mías.

ello, encontramos muy pocas menciones de la danza de las mujeres en la Biblia, en la que frecuentemente aparecen referencias acerca de la danza de los hombres.”²⁰⁰

En la cita precedente son evidentes dos aspectos esenciales asociados al origen el *belly dance* desde la mirada orientalista: la sexualidad y la feminidad inherente a esta; así también, de la interpretación feminista estadounidense al explicar que esta danza proviene de la adoración de deidades femeninas estipulando que, ante una sociedad dominada por los hombres, se trató de erradicar la misma.

Ahora bien, respecto al origen y la conceptualización del *belly dance* como femenino, sensual y milenario o incorporando aspecto del *New Age* como espiritualidad y libertad, tres bailarinas y maestras mexicanas de esta danza argumentan lo siguiente; por ejemplo, Gabriela Said enfatiza que “eso de que es una danza milenaria es un término absolutamente absurdo, porque las danzas más antiguas son las danzas de cacería, de celebración ya desde los indígenas australianos, o sea, pintura rupestre, esas son las danzas más antiguas. Esta danza tiene su origen más que nada en celebraciones, en festejos, en convivencia”.²⁰¹

Por su parte, Erika García (Jassiba) comenta que “Yo aprendí que el origen de la danza oriental [...] estaba en Egipto y Líbano; bueno eso esto de los orígenes es algo complicado desde donde viene [...] yo creo que lo que hacemos ya en la actualidad sí es una construcción de este periodo de la danza espectacularizada que lo dieron los *night clubs*, como tal se baila hoy en día”.²⁰²

Mirna Garibay, por ejemplo, comenta que “es una evolución, hay muchas teorías e hipótesis, sin embargo, creo que la hipótesis o la línea más clara son de las danzas paganas que utilizaban las mujeres para la fertilidad y esas mismas danzas se van convirtiendo en algo social”.²⁰³

Las tres respuestas difieren; sin embargo, en la respuesta de Mirna Garibay sí está presente la referencia a las danzas de fertilidad; asimismo, para Erika García el origen está localizado en Egipto o Líbano. Es interesante, por otro lado, analizar

²⁰⁰ Mirna Garibay. *Manual de información Escuela de Danza árabe Ramah Aysel nivel principiante*, p. 6-7. Las negritas son mías.

²⁰¹ Entrevista con Gabriela Said Ehrlich, 2019.

²⁰² Entrevista a Erika Olimpia, 2019.

²⁰³ Entrevista a Mirna Garibay, 2019.

que la bailarina Gabriela Said, que tiene ancestros libaneses y es parte de la comunidad libanesa y judía en México, considera que es inverosímil que se siga pensando que esta danza es milenaria.

En el aspecto de la imagen de las bailarinas, se puede observar en la vestimenta de algunas de ellas la influencia de los aditamentos generados desde Estados Unidos y los espectáculos de cabaret egipcios; en ellos se incluye e imitan vestuarios similares a los utilizados por las bailarinas estadounidenses con telas transparentes, tops brillantes, faldas largas y el abdomen descubierto.

Imagen 19: La bailarina Fe Yazareth Ramírez en 2008



Fuente: Fotografía de Morah Najam, en *Página oficial de la Academia de danza árabe Morah Najam*, [en línea] <https://www.academiamorahnajam.com/> [consultada el 23 de marzo de 2019]

Otro aspecto notorio en las practicantes de *belly dance* mexicanas es la utilización de nombre árabe como nombre artístico. Se pueden mencionar algunas de ellas como Mirna Garibay, mejor conocida como *Ramah Ayse*, Fe Yazareth Ramírez o *Morah Najam*, Giselle Rodríguez Sánchez o Giselle *Habibi*, Gabriela Said Ehrlich o

Nour Said. Si bien no todas las bailarinas adoptan un nombre árabe es un fenómeno que indica una posible identificación para el público.

Al respecto, Gabriela Said comenta que su abuelo fue el que le dio su nombre artístico porque desde pequeña le decía *Nour* (Ver anexo I). Por su parte, Mirna Garibay comenta que el nombre *Ramah Aysel* “me lo dio Amina porque ella me decía que cuando una empezaba a bailar profesionalmente tenía que cambiarse el nombre, no era opcional y sí, era muy común [cambiarse el nombre] y yo nunca cuestioné al final eran los maestros. A mí me dijo eso que cuando eres profesional te tenías que cambiar el nombre, si hubiera sabido que no era así no me lo hubiera cambiado.”²⁰⁴

A diferencia de las dos bailarinas mencionadas, Erika García o Jassiba argumenta que adquirir ese nombre fue por la influencia del escritor Alberto Ruiz Sánchez quien creó un personaje llamado Jassiba, fue allí donde vio “cancha perfecta para ser otra a través de la danza y de la historia de Las mil y una noches, etc, etc. Igual y toda la idea del exotismo, que en ese entonces yo no lo sentía así”.²⁰⁵

Como se puede observar, existen diversos aspectos relacionados con la imagen orientalista de esta danza que es visible tanto en el discurso como en la práctica: se enfatiza la sensualidad, el acercamiento a las Diosas de la antigüedad, el origen supuestamente milenario de esta danza, la interpretación de esta danza como aquella que proporciona poder femenino, la utilización de nombres que remiten a la cultura de la región de Medio Oriente y la incorporación de vestuarios heredados desde la apropiación estadounidense y los cabarets egipcios.

3.4.1 Las primeras bailarinas mexicanas de *belly dance*

Una de las primeras bailarinas de *belly dance* que se presentaron en escenarios de la capital mexicana fue la rusa-norteamericana Lydia Rostov en 1908; según Gloria Briceño Lydia “provocó gran revuelo por transparentar las líneas de su cuerpo y,

²⁰⁴ Entrevista a Mirna Garibay, 2019.

²⁰⁵ Entrevista a Erika García, 2019.

sobre todo, por su baile sensual de ondulaciones que algunos críticos calificaron como ‘inmoral’”.²⁰⁶ Por otro lado, para el año 1923 la bailarina de origen armenio Armen Ohanian, se presentó en México interpretando danzas persas y del Asia central; estos datos indican que algunas artistas extranjeras estuvieron presentes en México desde principios del siglo XX, sin embargo, esto no generó una escuela en nuestro país o un influjo en la práctica del *belly dance* en años posteriores. El establecimiento del *belly dance* como un producto cultural en México sería entonces un fenómeno de finales de dicho siglo.

En este sentido, se puede referir que las primeras bailarinas comienzan una llamada “profesionalización” de esta danza con la influencia de maestras y bailarinas estadounidenses después de 1990. Una de las primeras mexicanas que fue una profesora y coreógrafa multidisciplinaria fue Marla de la Vega, quien generó una danza con fantasías orientales. En palabras de Gabriela Said tenía su academia de baile en Satélite, pero “sólo conseguía música y daba la clase basada mucho en películas y pasos de hawaiano.”²⁰⁷

Una de las alumnas de Marla de la Vega, actualmente una de las maestras con mayor tiempo de práctica en el *belly dance* en México es Samira Vázquez. Originaria de la Ciudad de México, comenta que su primer acercamiento al *belly dance* fue en una competencia de Tap “estando tras bambalinas escucho una música fascinante, me asomo y veo este vestuario con las telas y las moneditas y yo dije: quiero aprender eso”.²⁰⁸ En este sentido, “viaja a Estados Unidos y toma clases con una bailarina turca llamada Fariba [...] es en Estados Unidos donde compra videos formato (Beta) de la bailarina Delilah Flynn y con ellos es autodidacta”.²⁰⁹

El dato anterior es relevante porque, como se ha analizado en el capítulo 2, los libros y videos generados en Estados Unidos estuvieron relacionados con la

²⁰⁶ Gloria Briceño Alcaraz, *op. cit.*, p. 350.

²⁰⁷ Nour Said., *op. cit.*, p. 62.

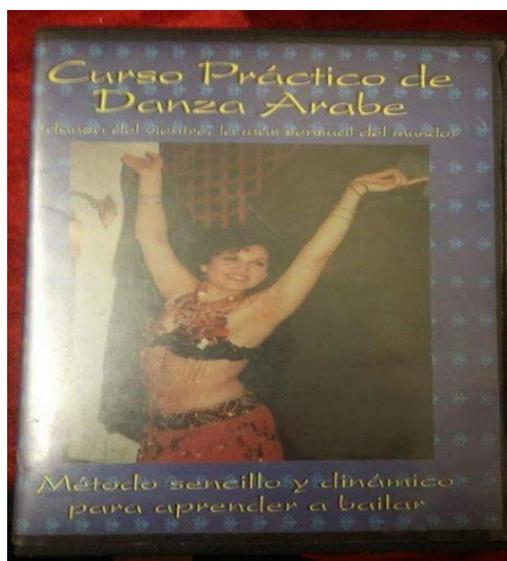
²⁰⁸ Entrevista a Samira Vázquez, en *Talking with Samira Vázquez* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=4IEopWuJbPc> 17 de diciembre de 2017 [consultado el 23 de noviembre de 2018] .

²⁰⁹ ¿Quién es Samira? En *Samira Dance* [en línea] <http://www.samira.com.mx/samira.html> [consultado el 10 de febrero de 2019].

aparición del movimiento *New Age* reafirmando el estereotipo de la feminidad, la mujer sensual y exótica. Samira Vázquez comenzó a dar clases en 1996 en el Centro Libanés donde trabajó por aproximadamente 20 años.

Así como Samira, otra bailarina mexicana que comienzan la práctica del *belly dance* es Gabriela Said mejor conocida como *Nour Said*. Al igual que Samira, ella es autodidacta de videos y comienza a bailar en fiestas para la comunidad libanesa y judía. Ella ha sido muy cercana a dichas comunidades, sin embargo, su decisión de dedicarse a esta danza fue “en un show en que fui al Adonis que yo vi a Sohaila ya en un show como tal, y ahí fue el momento en el que yo decidí ser bailarina oriental”.²¹⁰ Trabajó con varias embajadas entre ellas la representación de Palestina en México y también fue la primera bailarina que hizo un video instructivo en México sobre *belly dance*. Sobre este último comenta que el año en que filmó “Creo que fue el 94 o 95. Mi finalidad era dar a conocer la danza, era una novedad los cursos en video. Yo compraba muchas videocasetes en ese entonces mi director artístico era Haig Messerlian. Me daba muchísimos videos de muchísimas bailarinas, entonces se me ocurrió con una amiga ‘oye porque no vamos haciendo un video de danza oriental y vemos que sale’”.²¹¹

Imagen 20. Fotografía de la portada del video cassette de la bailarina Nour Said



Fuente: Nour Said, *Historias de danza.*, p. 66.

²¹⁰ Entrevista a Gabriela Said, 2019.

²¹¹ *Ibidem.*

Asimismo, Amar Lammar otra de las primeras ejecutantes mexicanas de *belly dance* en nuestro país comenzó su carrera como bailarina en el Restaurante Adonis a la edad de 14 años. Al igual que otras danzantes que no tenían información sobre el *belly dance* en México, Amar era autodidacta. En una entrevista comenta que su primer video instructivo fue el creado por Nour Said y, posteriormente, “Adonis fue mi escuela. Aprendía de todos los artistas que ahí llegaban [...] Siempre he sido autodidacta”.²¹²

De la misma forma, Mirna Garibay Contreras o *Ramah Aysel* es otra de las maestras que comienzan la difusión de esta danza. Bailarina de ballet clásico decide dedicarse al *belly dance* a finales de la década de 1990 cuando viaja a Estados Unidos. En entrevista comenta que, a diferencia de México, en aquel país el *belly dance* era mucho más común. Su preparación fue en San Francisco y Nueva York con maestras estadounidenses que comenta no tenían ninguna relación con la comunidad árabe. Cuando regresa a México “fue ahí cuando comencé a preguntarme si podría dar clases de eso. Yo empecé a dar clases en 2003. Un día me levanté y dije “¿Será que sí habrá gente interesada en esta danza?” no había maestras en México y eso me remitía a que no había interés”.²¹³ Pero tal fue el interés en esos años (2003-2004) que actualmente su escuela es una de las más reconocidas en enseñanza de esta danza con 16 años de haberse fundado.

Las bailarinas descritas fueron las primeras mexicanas que comenzaron enseñar esta danza en México, pero como se puede observar, la mayoría de ellas aprendían desde los videos de ejecutantes estadounidenses o mediante viajes al extranjero. Ante el crecimiento del interés de las mexicanas por esta danza, se comienzan a establecer escuelas a partir del año 2002. Si bien, el *belly dance* no es avalado por ninguna institución artística, muchas de las directoras y maestras que fundan sus estudios de danza tienen como objetivo fundamental profesionalizarla, por ello la mayoría tienen manuales de enseñanza y escritos que hablan sobre la historia y la ejecución del *belly dance*.

²¹² Giselle Rodríguez. *Entrevista con Amar Lammar, bailarina mexicana internacional de danza árabe*, [en línea] <https://unmundodeluz.wordpress.com/2011/07/21/entrevista-con-amar-lammar-la-primera-bailarina-mexicana-de-danza-arabe/> [consultado el 12 de enero de 2019].

²¹³ Entrevista a Mirna Garibay, 2019.

3.4.2 La enseñanza del *belly dance* en México: un producto cultural orientalista desde el año 2000

Dentro de esta investigación se definió el producto cultural, retomando a Stuart Hall, como un constructo social, es decir, una interacción social que construye los signos de su cultura asignando un significado independiente. Este producto puede incorporar aspectos inmateriales, ideas, valores o afectos de aquellos implicados en su producción y consumo. Es decir, para finalidad de este trabajo se define el *belly dance* como una construcción cultural porque es resultado de la interacción y posterior resignificación de esta danza de Medio Oriente, e incluso definiéndola como solamente egipcia, por europeos y estadounidenses como un paso previo a su establecimiento en México. Asimismo, por ello se considera que es un producto cultural orientalista debido a que su práctica por las mexicanas contiene muchas de las premisas de esta relación de poder y dominio con el Otro, una relación que, para muchos puede ser imperceptible o que incluso puede ser normalizada.

Previamente se mencionó que a finales de 1990 Samira Vázquez instruía el *belly dance* dentro de las instalaciones del Centro libanés; sin embargo este espacio estaba destinado únicamente a la enseñanza de esta danza a la comunidad libanesa como lo comenta Mirna Garibay, “Aquí en México daba clases Samira en el Centro libanés, pero era exclusivamente para la comunidad libanesa, las clases no estaban abiertas, entonces como mexicana era imposible tomar clases ahí”.²¹⁴ Esto derivó en que algunas mujeres con interés en esta danza comenzaran a establecer escuelas privadas.

Ante la popularidad del *belly dance* a nivel mundial se generó una mayor difusión en México y, por ende, la fundación de espacios para su práctica. Al ser un fenómeno urbano, las primeras escuelas o institutos estaban situados en las grandes ciudades, como la Ciudad de México.

Las escuelas o academias con mayor antigüedad y popularidad son: Escuela Superior de Danzas Árabes (1996), Jassiba Academia de Danza Árabe (2002),

²¹⁴ Entrevista a Mirna Garibay Contreras, 2019.

Escuela de Danza árabe *Ramah Aysel* (2003), Academia de Danza árabe *Morah Najam* (2005), Escuela Oficial de Danzas Árabes en México (2006), *Hapzibhe Estudio* (2008), Espacio *Najua* (2009). Aunque dirigidas por diferentes personas, contienen ciertas similitudes entre sus objetivos y la definición e historia del *belly dance*. Asimismo, estas instituciones de enseñanza fueron fundadas después de 1995 y principios del año 2000, lo que denota que es un fenómeno con menos de 30 años.

Si bien en un principio la enseñanza era “más intuitiva” las primeras mexicanas bailarinas y maestras fueron asesoradas por medio de la experiencia de practicantes estadounidenses en desarrollarse de una manera más profesionalizada. Como comenta Garibay “cuando yo tomé clases con Amina, ella daba clases como de ‘sígueme’ en ese entonces muchas maestras hacían eso, no sabían técnica, no sabían ritmos entonces todo era de ver”²¹⁵, pero cuando viaja a Nueva York a la *Egyptian Academy of Oriental Dance* de Nourhan Sharif expresa que “ahí me di cuenta que sí había técnica y enseñaban los ritmos”²¹⁶

En ese sentido, por ejemplo, la misión de la Escuela de Danza árabe *Ramah Aysel* de la Ciudad de México (CDMX) fundada en 2003 por Mirna Garibay Contreras, es “formar artistas que dominen los conocimientos teóricos-prácticos relacionados con la danza árabe para que puedan desarrollarse profesionalmente, y que cuenten con habilidades creativas, reflexivas, analíticas y críticas que complementen su personalidad artística”.²¹⁷ De igual forma, en entrevista ella comenta que el objetivo de su escuela “tiene dos líneas: formar profesionales de la danza y enseñar la danza a las personas que están interesadas en aprender de manera más seria, más allá de un ejercicio, una actividad extracurricular o algo extra en la vida”.²¹⁸ Es decir, considera al *belly dance* como una actividad artística profesional.

²¹⁵ Entrevista a Mirna Garibay, 2019.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Misión y Visión, en *Escuela de Danza árabe Ramah Aysel*, [en línea] <https://www.danza-arabe.mx/mision-y-vision> [consultado el 12 de diciembre de 2018].

²¹⁸ Entrevista a Mirna Garibay Contreras.

Asimismo, la Academia de Danza árabe *Morah Najam* (CDMX) fundada en 2006 por Fe Yarazeth Ramírez²¹⁹, conocida como *Morah Najam*, establece como misión de su escuela “transmitir el amor por la danza árabe, guiando a nuestr@s alumn@s a explorar su sensualidad, fortaleciendo su autoestima y amor propio, enseñando esta danza con la mayor elegancia y respeto posible para no caer nunca en lo vulgar, difundiendo no solo el movimiento sino también la cultura e historia de esta danza milenaria y mágica.”

De la cita anterior, se pueden extraer tres datos interesantes: primero, se hace referencia a la sensualidad de la danza un aspecto muy recurrente resultado de mirada europea colonizadora al momento de categorizar esta danza; segundo, se define al *belly dance* como una danza milenaria y mágica, conceptos que están relacionados con los mitos asociados a la antigüedad de esta danza que llegan a ser más anecdóticos que comprobables; y tercero, el fortalecimiento del autoestima y amor propio, ideas que derivan de la reinterpretación del feminismo estadounidense y el *New Age*.

Por otro lado, en el año 2008 la bailarina Mayram, nombre artístico de Marisol Aguirre Valdez funda su estudio de danza en Tijuana, llamado *Hapzibhe Estudio*. En su página de internet indica que “Hapzibhe, significa la luz que ella emana. Pues si bien la técnica de esta danza es más que sólo movimientos incorporados a música del medio oriente. Nuestra danza es, nuestra maravillosa esencia femenina que da vida, luz y movimiento a un cuerpo. Y es esta esencia que nos distingue y nos hace únicas, como única es la esencia de cada flor que nace en el campo”.²²⁰ Así como la escuela de *Morah Najam*, se puede observar un discurso y representación de la danza bajo la idea de la feminidad e implícitamente los beneficios espirituales que la práctica del *belly dance* genera, así como la utilización de un nombre de origen árabe tanto por parte de la bailarina y su estudio de danza.

²¹⁹ Esta bailarina es egresada de la escuela dirigida por Mirna Garibay. Cfr. Egresados, en *Página oficial de la Escuela de Danza Árabe Ramah Aysel*, [en línea] <https://www.danza-arabe.mx/egresados> [consultado el 13 de diciembre de 2018].

²²⁰ Página oficial de Facebook de Hapzibhe Estudio [en línea] https://www.facebook.com/pg/HapzibheDanceStudio/about/?ref=page_internal [consultado el 9 de enero de 2019].

Otra escuela dedicada a la enseñanza de *belly dance* en la Ciudad de México es la “Escuela Oficial de Danzas Árabe en México” (EODAM) fundada en 2006 y cuya misión según su página de internet es “Preservar el arte de la sensualidad”.²²¹ Dentro de su explicación sobre los beneficios del *belly dance* se utilizan fotografías (imagen 19) donde se observa que se considera que esta danza “conecta” con la feminidad. e incluso la imagen de la mujer parece tener más una postura relacionada con la práctica del Yoga²²² y el vestuario, si bien revela el abdomen, no es parecido a los trajes de dos piezas más “representativos” de esta danza.

Imagen 21: Fotografía promocional de la EODAM



Fuente: Página oficial de Facebook de la Escuela Oficial de Danza árabe en México, [en línea] <https://www.facebook.com/pg/eodam.mx/about/> [consultado el 13 de marzo de 2019].

²²¹ Página oficial de Facebook de la Escuela Oficial de Danza árabe en México, [en línea] <https://www.facebook.com/pg/eodam.mx/about/> [consultado el 13 de marzo de 2019].

²²² La postura que se puede observar en la imagen es parecida a la llamada postura del árbol o Vrksasana. En ella, el pie que queda apoyado en el suelo que parece simbolizar las raíces del árbol y los brazos simbolizan las ramas que crecen hacia lo alto. Estas posturas están relacionadas con la modernización de la Yoga y el incremento del interés por ella como parte de las filosofías alternativas englobadas en el *New Age*; en su práctica antigua las llamadas posturas o *asanas* no eran parte fundamental. Cfr. BBC Mundo. *La sorprendente y poco conocida historia del yoga*, 23 julio 2016, [en línea] <https://www.bbc.com/mundo/deportes-36858067> [consultado el 2 de mayo de 2019].

Parece entonces incluir una mezcla de distintos aspectos culturales: junta la figura de la mujer que representa lo femenino, pero interactuando con la postura derivada de la filosofía del Yoga que pertenece a la India, y con un pantalón bombacho de origen persa que parece contradecir la vestimenta y la idea del *belly dance* como una danza milenaria de Egipto.

Otra escuela en la Ciudad de México es la Academia de Danza árabe Jassiba, fundada en 2002 por Erika García, quien comenta que ante la falta de un proyecto que diera conocimientos de esta danza, su escuela “propone es una certificación, complementar un todo de conocimientos tanto teórico como práctico, crear coreografías en un futuro, cómo después dar clases, o cómo hacer una presentación con una base firme”.²²³

En entrevista tanto Erika García como Mirna Garibay, expusieron que cuando fundaron sus escuelas en 2002 y 2003 existía un furor muy notorio en las mexicanas por bailar *belly dance*; Erika García, comenta que había gente que llamaba a su escuela diciendo que le urgía aprender esta danza, ella expresa que “yo creo que este incremento tuvo su cúspide y ya va en declive, así lo siento. En mi experiencia, más o menos en el 2010 fue un momento muy fuerte, yo tenía gente que hacía fila para tomar clases; pero después entra muy fuerte la salsa y la bachata en las escuelas y baja; luego entra el *boom* del pole dance y baja otra vez. Yo teniendo mi escuela en Copilco no sabes qué cantidad de chicas entraban preguntando por el pole dance [...] Yo creo que lo fuerte fue del 2003 al 2015, más o menos, fue el *boom*”.²²⁴

El dato anterior sobre la temporalidad del interés por esta danza (2003 a 2015) corroboraría la temporalidad de este trabajo, donde se argumenta que es a partir del año 2000 y hasta el 2016 cuando existió un incremento por aprender *belly dance* en nuestro país, una popularidad que no tenía antecedente.

²²³ Entrevista a Erika García, 2019.

²²⁴ *Ibídem*.

Imagen 22. Ejecutantes de *belly dance* de la Academia de *Morah Najam*



Fuente: Página oficial de la Academia de Danza Árabe Morah Najam, [en línea] <https://www.academiamorahnajam.com/morah-najam/> [consultado el 20 de mayo de 2019]

Asimismo, Mirna Garibay indica que “en el año en que empecé a dar clases, por el 2003, me di cuenta que sí había interés y que hubo un crecimiento; pero de unos ocho años para acá he notado que se ha estancado, o sea, tenemos muchas alumnas intermedias pero muy pocos principiantes y hablando con Nourhan Sharif, me comentaba que no es algo de aquí solamente sino de todo el mundo. Decía que, en Nueva York, hay mucha gente intermedia, pero hay muy poca gente que se está integrando”.²²⁵

Este posible estancamiento, que mencionan las maestras y bailarinas aludidas, podría estar asociado al surgimiento de nuevas disciplinas como el *pole dance*²²⁶ o el *twerk*,²²⁷ que al igual que el *belly dance*, están incorporados al cuerpo femenino y a la sexualidad.

Como se mencionó anteriormente, la práctica del *belly dance* es un fenómeno urbano, es por ello que la Ciudad de México es el principal centro de difusión de

²²⁵ Entrevista a Mirna Garibay, 2019.

²²⁶ Para una breve reseña de la historia del *pole dance* se puede consultar *History of pole*, en International Pole Dance Fitness Association, [en línea] <https://ipdfa.com/about/history-of-pole/> [consultado el 4 junio de 2019]

²²⁷ Según el Diccionario Oxford la palabra *twerk* tiene su origen a principios del siglo XIX como la unión de dos palabras *twist* (rotar, girar) y *jerk* (sacudir). Cfr. Definición de *Twerk* en Diccionario Oxford [en línea] <https://www.lexico.com/en/definicion/twerk> [consultado el 4 de junio de 2019].

diversos espectáculos en restaurantes de comida árabe, la fundación de escuelas con el objetivo de profesionalizar esta danza, de eventos en teatros y enseñanza de *belly dance*; sin embargo, en otras ciudades del país como Guadalajara (Jalisco), Cancún, (Quintana Roo), Tijuana (Baja California), Córdoba (Veracruz,) Mérida (Yucatán), León (Guanajuato), Monterrey (Nuevo León), Durango (Durango), han comenzado a crecer los espacios para la práctica de esta danza. Por ejemplo, en Cancún se hacen dos Congresos de *belly dance* al año: el *Arabian Raks Cancún* y el Encuentro Internacional de Danzas Árabes de Cancún (EIDAC)²²⁸ eventos que están destinados a la difusión del *belly dance* y su enseñanza debido a la asistencia de docentes de diferentes partes del mundo.

Imagen 23: Poster promocional del EIDAC



Fuente: Encuentro de Internacional Danzas Árabes de Cancún [en línea]
<https://jaboproducciones.com/cnt/Pagina/Eidac-2019> [consultado el 30 de mayo 2019]

Ahora bien, es importante señalar que en las diversas escuelas se enfatiza sobre los beneficios que conllevan la práctica del *belly dance* como mejorar la salud física

²²⁸ Este evento se autodefine como internacionalmente reconocido con siete años de existencia Cfr. Encuentro de Internacional Danzas Árabes de Cancún [en línea]
<https://jaboproducciones.com/cnt/Pagina/Eidac-2019> [consultado el 30 de mayo 2019].

y emocional. Asimismo, se continua el discurso sobre la sensualidad de las mujeres, los ritos de fertilidad y la antigüedad de esta danza.

Los adjetivos anteriores han instaurado al *belly dance* como un producto cultural construido socialmente desde los preceptos orientalistas bajo la experiencia de la visión europea donde se reproduce que esta danza es exótica, sexual y femenina; de igual manera, al llegar a Estados Unidos esta danza es reinterpretada bajo un aspecto espiritual que acerca a las mujeres a un pasado donde existían Diosas que fueron desplazadas por las religiones dominadas por los hombres. Estas valoraciones se establecen en México reproduciéndose como parte esencial de la enseñanza y práctica. Además, permanece la utilización de los atuendos donde se exhibe el vientre y Egipto sigue considerándose como el origen de esta danza.

En este sentido, es notorio reconocer que las directoras y maestras de escuelas de *belly dance* en México han adquirido gran parte de su conocimiento bajo la guía de las estadounidenses. Si bien, muchas de las bailarinas mexicanas se han contactado con ejecutantes oriundas de la región como egipcias, sirias, libanesas, la cercanía de México a Estados Unidos ha afectado la forma en que nuestro país ha adquirido y producido al *belly dance*.

Esta investigación comenzó con el interés principal en conocer si el *belly dance* establecido en México había sido intervenido por las pautas de significado de europeos y estadounidenses; asimismo, si esto habría convertido a dicha danza en un producto cultural que mezclaba diversidad de conceptos como la sensualidad, la feminidad, espiritualidad y misticismo. Como se analizó históricamente el *belly dance* ha sido resultado de una serie de interpretaciones y reinterpretaciones la mayoría de ellas desde occidente, esto denota una relación de poder donde occidente ha otorgado un significado a esta danza misma que se ha reproducido alrededor del mundo.

En el caso de México, muchas de las bailarinas mexicanas tuvieron un primer acercamiento a esta danza mediante videos y ejecutantes estadounidenses, por lo cual muchas de las premisas que se han reproducido en México están basadas en la mirada orientalista construida desde el siglo XIX, por los europeos, y resignificada en el siglo XX por la sociedad estadounidense. Entonces, parece importante acotar

que la fabricación social de esta danza por occidente encontró un lugar para su establecimiento en México a partir del año 2000.

En tal contexto, es interesante retomar las afirmaciones proporcionadas por Mirna Garibay y Erika García que expresan que el *belly dance* tuvo un auge volátil en México de 2003 a 2015, pero en la actualidad está estancado; esto denotaría un fenómeno que podría estar relacionado con un *boom* por lo oriental después de 2001 y podría ser una probable línea de investigación sobre las practicantes y sus motivaciones.

CONCLUSIONES

Estudiar la cultura desde las Relaciones Internacionales es un proceso complejo. La cultura engloba una gran cantidad de aspectos como tradiciones, símbolos, la forma de organización, el arte y las expresiones artísticas.

Durante esta investigación, uno de los principales retos era relacionar un aspecto cultural, en este caso la danza, con las Relaciones Internacionales. Así también, uno de los principales intereses era generar una visibilidad sobre la participación del orientalismo en la delimitación y construcción del *belly dance* desde la posición de poder europea y, posteriormente, estadounidense.

En el primer capítulo, se definió la cultura como el conjunto de hechos simbólicos que distinguen a una sociedad que han sido transmitidos históricamente por medio de pautas de significados generadas para poder comunicarse entre sí y compartir experiencias. La danza, por tanto, permite la comunicación no verbal, genera significados que son comprendidos por la sociedad de donde es originaria permitiendo autenticidad. Sin embargo, habría que delimitar cuando alguna de estas danzas ha sido resultado de la convivencia entre distintas interpretaciones, añadiduras, reinterpretaciones, como es el caso del *belly dance*.

A diferencia de otros bailes folclóricos como el *Tahtib* y el *Dabke* que son reconocidas como patrimonio cultural inmaterial por la UNESCO, los países de donde es originario el *belly dance* como Egipto, Siria, Líbano, no han inscrito esta danza como parte de sus tradiciones.

Por lo anterior, se ha definido al *belly dance* como un producto cultural, es decir, aunque mantiene constantes elementos propios de la diversidad de países de Medio Oriente ha sido construido socialmente en diferentes estratos y una diversidad de países; un producto cultural que, como establece Stuart Hall, puede incorporar una serie de componentes inmateriales, ideas, valores o afectos de las personas que lo producen y que lo consumen.

En este sentido, el *belly dance* es el resultado de una interacción social que ha tenido diferentes niveles: primero, como una danza originaria de Medio Oriente; segundo, reconocida e interpretada durante el siglo XIX por los viajeros europeos

proveyendo de un significado independiente al de los países oriundos; y tercero, reconstruido después por la sociedad estadounidense en el siglo XX incorporando una serie de unidades intangibles que la redefinió como una danza femenina, curativa y milenaria.

El título de esta tesis refleja que el ***belly dance* es un producto cultural que se ha internacionalizado**, pero se cubre el establecimiento del mismo en México porque no se encontraron estudios de este fenómeno en nuestro país. Se considera que esta danza está internacionalizada porque su posicionamiento e interés no se acota a México, Estados Unidos o Egipto, sino que es posible ver una creciente expansión en diversos países como España, Canadá, China, Japón, Argentina, Brasil, Gran Bretaña, por mencionar algunos. Esta internacionalización obedece a una construcción popularmente aceptada de que esta danza es femenina, que une a las mujeres, que ayuda a la autoestima y es milenaria. Estos adjetivos dan forma al *belly dance* como producto cultural orientalista donde se siguen estipulando el misticismo, el exotismo, la fantasía y la sensualidad de las mujeres, así como de la cultura de Medio Oriente.

Es por ello que se utilizó a los estudios poscoloniales como parte fundamental para comprender que el *belly dance* es un producto cultural que mantiene las estructuras de poder y dominio donde Occidente sigue representando y resignificando a esta danza proveyendo de adjetivos que son resultado de la valoración europea y estadounidense.

Los estudios poscoloniales consideran que las Relaciones Internacionales siguen marcadas por la jerarquía y dominación articulada entre ambas sociedades, la colonizada y el colonizador, reproduciendo por medio de discursos y prácticas una reafirmación de esta relación a nivel local y global. Examinan cómo las identidades del colonizador (Nosotros/el Occidente/Centro) y el colonizado (“ellos” /el Otro/la periferia) han sido, y continúan siendo, creados, recreados y perpetuados en la actualidad a través del control del conocimiento. En este sentido, es una relación de significación que el colonizador concibe sobre todos los aspectos de la cultura del colonizado resultando en que este último los normalice y, por ende, prosiga con los mecanismos de opresión.

Lo anterior, es resultado de la relación con el Otro. En este sentido, el orientalismo ha sido fundamental en esgrimir los parámetros en el modo de ver al Otro. Bajo el orientalismo se considera que Occidente obtiene una superioridad moral y cultural sobre las demás naciones a las cuales delimita y caracteriza desde la perspectiva de valores europeos.

Aunque Nouar Abdel-Malek fue el primero en utilizar el término orientalismo, el aporte de la crítica de Edward Said sirvió a este trabajo por su aseveración acerca de que Oriente es una **invención basada en el lugar que este ocupa en la experiencia de Europa**. Esta premisa fue clave para comprender porque se considera a Oriente como un territorio lleno de fantasías, con un proceso de desarrollo menor, donde las mujeres son indiscutiblemente opuestas a las occidentales con una sexualidad indiscutible; estas ideas sobre el Otro y la Otridad son parte de un discurso que se visibiliza mediante la práctica del *belly dance* en el mundo al considerarlo en la actualidad una danza mística asociada a lo femenino.

En este sentido, esta continuidad de las ideas donde el Otro representa la diferencia, pero una diferencia que alberga estereotipos, también influye en la relación de dominio y poder que Occidente ha traspasado a otras naciones como México, que dentro de la categorización de Edward Said no puede considerarse parte de aquel. La reafirmación de ciertos clichés sobre la cultura de Medio Oriente junto con la supuesta dualidad de las mujeres orientales sigue constante en la construcción de una imagen sobre la cultura de estos países.

Como se puede observar, en el segundo capítulo se incluyó un análisis de algunas lecturas que aseguran que el origen de esta danza se puede rastrear milenios A.C, que está relacionada a las "Diosas", es puramente femenina, relacionada a sacerdotisas y ritos la fertilidad. Estas aseveraciones contienen tres elementos importantes: primero, están basados en la interpretación generada cuando esta danza fue expuesta a las sociedades occidentales a finales del siglo XIX; segundo, la interpretación occidental se posiciona en Medio Oriente a través de las imágenes presentadas por Hollywood; tercero, el tema de la antigüedad, los ritos de fertilidad y feminidad son reinterpretaciones del movimiento *New Age*.

Sobre el primer punto, es decir, la exposición de esta danza a nivel internacional se puede indagar en la Ferias Mundiales del siglo XIX. Estas ferias servían como un espacio donde se presentaban como “espectáculo” a otras culturas considerándolas como sociedades poco civilizadas. A partir de la Exposición Universal de Londres de 1851 y París 1889 se promueve una idea de la cultura de Medio Oriente, pero fuertemente cargada del modo de ver europeo.

En este trabajo se analizó específicamente la Feria de Chicago de 1893 donde el pabellón sobre El Cairo fue determinante en la presentación de la llamada *danse du ventre*. Con este acontecimiento la población de Estados Unidos comienza a catalogar esta danza como inmoral y sexualizada, pero al mismo tiempo algunos sectores artísticos la retomaron en espectáculos nocturnos a principios del siglo XX. Lo anterior fue determinante porque los estadounidenses añaden elementos que comenzarán a ser distintivos del *belly dance* como el vestuario de dos piezas donde se muestra el abdomen. La investigación de Carolina Bracco aportó el dato sobre que dicho vestuario no era propio de las bailarinas de Medio Oriente y que fue visto por primera vez en 1916. En la actualidad tal vestimenta es utilizada por las practicantes de *belly dance* considerándolo fundamental para la misma danza.

Acerca de la influencia europea y estadounidense en la representación de la bailarina en Medio Oriente se citó específicamente a Egipto y la creación de Salas Nocturnas o Cabarets a partir de 1920 donde el *belly dance* será imprescindible. Egipto estaba bajo control británico desde 1886 y con ello la influencia británica en las formas de entretenimiento estuvieron presentes mediante la creación de espectáculos nocturnos. El Casino Ópera o Casino Badia es un punto central para el desarrollo y espectacularización del *belly dance* en la región ya que aquí surgen las bailarinas como Tahia Carioca o Samia Gamal quienes son consideradas referentes mundiales y quienes también participaron activamente en la naciente industria fílmica egipcia de la época.

Lo anterior, acota dos puntos importantes: primero, la influencia de la recreación de esta danza por bailarinas estadounidenses y su inclusión en Hollywood reafirmó las categorías sobre la danza femenina y sexualizada; segundo,

una adopción de estos mismos conceptos en la comunidad egipcia al establecer espectáculos con características equiparables a las europeas.

Sobre el tema de la antigüedad, los ritos de fertilidad y feminidad que se estableció alrededor de esta danza se estipuló que están influenciados por el movimiento *New Age* de la década de 1960-1970 que pugnaba por la búsqueda de filosofías diferentes a la tradición judeo-cristiana, es por ello que el interés por el *belly dance* viene acompañado de la versión de que el mismo está relacionado con la espiritualidad femenina que ha sido negada por las religiones lideradas por hombres.

De igual forma, se considera que el movimiento feminista de 1960 es indispensable, pero en específico el feminismo de la diferencia donde la figura de la Diosa o una divinidad femenina fue adoptada con el objetivo proporcionar poder a las mujeres, como fuente de autoconocimiento y fomento de la autoestima individual; el *belly dance* entonces surge como una práctica que genera autoestima, bienestar individual y que acerca a las Diosas negadas dentro de las grandes cosmovisiones.

Ante lo expuesto anteriormente, es indispensable saber si dichas ideas han influenciado a México, es por ello que la pregunta esencial de este trabajo era conocer cómo había sido posible que el *belly dance* se hubiera difundido y establecido en México a partir del año 2000 y si esto tenía que ver con la visión orientalista. La hipótesis versaba sobre la influencia de fantasías orientalistas europeas y estadounidenses en el *belly dance* que perduran en la actualidad convirtiéndolo en un producto cultural que prosigue con un discurso de exotismo y dominio sobre una cultura.

En el tercer capítulo de esta investigación se hizo un pequeño bosquejo de la migración árabe a México y, específicamente, libanesa donde se pudo observar que si bien se realizaban eventos culturales donde se aprecian las tradiciones esto no parecería haber influenciado el interés ni la práctica de alguna danza oriunda de la región. La migración árabe a nuestro país durante el siglo XX generó espacios de convivencia entre ambas culturas, sin embargo, la misma no contribuyó a un interés o popularidad del *belly dance*. En México, a diferencia de Estados Unidos, la

comunidad de practicantes de esta danza es relativamente reciente y obedece a particularidades.

Expuesto este contexto histórico y retomando la crítica al orientalismo esta investigación versa sobre cómo esta evolución del *belly dance* ha sido significativa para su establecimiento en México. En este sentido, a partir de la década de 1980, con la inclusión de espectáculos nocturnos y la contratación de bailarinas estadounidenses en restaurantes de la Ciudad de México, como el Adonis, inicia de manera aficionada la práctica del *belly dance* entre las mexicanas. La mexicana Gabriela Said fue parte de estas bailarinas que trabajaron en dicho restaurante, sin embargo, ella misma comentaba que este interés era muy localizado.

Para la década de 1990 y principio del 2000 existieron elementos como lo que Maira estipula *Shakira Factor*, es decir, la mediatización del *belly dance* mediante un icono de la música pop tanto en México como en el resto del mundo o la popularización de la telenovela brasileña *El Clon (O Clone)* que continuaban mostrando una imagen exótica de la cultura de Medio Oriente, de las mujeres y el baile.

Así también en el tercer capítulo se hizo hincapié en que las bailarinas con más de 15 años de experiencia y referentes de *belly dance* en nuestro país fueron autodidactas; Gabriela Said, por ejemplo, comentaba que su representante artístico le obsequió algunos vídeos de bailarinas egipcias y estadounidenses para que ella imitara movimientos. Otras como Mirna Garibay y Samira Vázquez viajaron a Estados Unidos para prepararse exclusivamente con bailarinas estadounidenses. Mirna Garibay incluso asegura que fue la bailarina estadounidense Nourhan Sharif fue quien influyó en su concepción del *belly dance*.

El aprendizaje de las mexicanas, que posteriormente han establecido sus escuelas y formado bailarines de *belly dance*, entonces pareciera estar influenciado por el enfoque estadounidense; por lo anterior, es notorio encontrar el discurso sobre la libertad, la sensualidad, la antigüedad de la misma en muchas de las escuelas en México.

Asimismo, se citaron algunos textos y manuales de información que proporcionan algunas escuelas de *belly dance* en México donde se hace hincapié

en la historia milenaria, los ritos de fertilidad, la relación con las Diosas y algunas consideran que se puede hacer feminismo bailando. Estas aseveraciones dan cuenta del arraigo del discurso orientalista, de las premisas estipuladas por la reinterpretación de esta danza como algo espiritual, cuya práctica relaciona con Diosas antiguas que, en un mundo dominado por hombres, ha tratado de ser silenciada.

De igual manera, la práctica de esta danza se ha extendido a la mayor parte de las zonas urbanas en México como las ciudades de Guadalajara, Mérida, Cancún, Tijuana y la Ciudad de México donde no sólo hay escuelas especializadas en la enseñanza del *belly dance*, también que se pueden encontrar clases en gimnasios, universidades, academias, escuelas de nivel medio superior, etc., evidenciando que su popularización ha sido en una temporalidad no mayor a 20 años.

Por lo anterior, se puede concluir que el arraigo de este aspecto cultural de Medio Oriente en nuestro país ha sido consecuencia de un proceso histórico donde el orientalismo, la espectacularización de la danza dentro de los Cabarets egipcios de principios del siglo XX, las ideas del movimiento *New Age* y del feminismo de 1960-1970 han sido esenciales en la construcción de esta danza como algo representativo de la cultura de esa región.

Por lo tanto, estudiar el establecimiento del *belly dance* en México desde el año 2000 se ha debido a diversos factores: la presencia de artistas de música pop-rock como Shakira que incluyó movimientos relacionados a esta danza en su música; la influencia de los medios masivos de comunicación en la representación del Medio Oriente como una sociedad binaria, donde los hombres son considerados dominantes/terroristas y las mujeres sumisas/sexualizadas; y la definición de esta danza como inherentemente femenina y sensual.

La progresión de un discurso de dominio y poder por parte de occidente en la representación de una cultura continúa. Las conceptualizaciones sobre la región, su gente y sus tradiciones son consideradas como inamovibles e incluso regresivas. Este discurso está cimentado, de igual manera, en México donde pareciera haber

sido normalizado, lo cual denota que estas ideas europeas y estadounidenses también son dominantes en las estructuras de la sociedad internacional.

El dominio del discurso se ha visto materializado mediante la propagación de y práctica del *belly dance* a nivel mundial y por practicantes ajenos a la cultura de Medio Oriente, quienes parecieran estar “más comprometidos” (en palabras de algunos de ellos) en rescatar y valorar esta danza; lo anterior también demostraría la creencia orientalista de superioridad: Occidente está más “evolucionado” que Oriente, por ello es un “deber” de los primeros enseñarles su propia cultura. Lo descrito previamente demostraría la continuidad de las estructuras de poder, en este caso, estructuras de las ideas y culturales.

Este trabajo tuvo como objetivo establecer un debate sobre la importancia actual del orientalismo, así como su influencia en la creación de un producto cultural y proveer, tal vez, otras líneas de investigación sobre el *belly dance* en México donde pareciera ser un fenómeno, como comentaron dos de las entrevistadas, en estancamiento.

FUENTES CONSULTADAS

Libros

Al-Rawi, Rosina-Fawzia. *Grandmother's Secrets: The Ancient Rituals and Healing Power of Belly Dancing*, Interlink Publishing Group, 2003, 158 pp.

Alsultany Evelyn y Shohat Ella. *Between the Middle East and the Americas. The cultural politics of Diaspora*, Universidad de Michigan, Estados Unidos, 2013, 348 pp.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., [en línea] https://academicaenpeg.files.wordpress.com/2017/03/berger_modos-de-ver_texto-completo.pdf , 168 pp.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*, Editorial Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2002, 308 pp.

Blanco Carmen. *El contra discurso de las mujeres. Historia del feminismo*, Vigo, 1997, 288 pp.

Bounaventura, Wendy. *Serpent of the Nile*, Interlink Books, Estados Unidos, 1989, 208 pp.

Carlton, Donna. *Looking for Little Egypt*, Bloomington, IN: IDD Books, 1994, 103 pp.

Claudio, Cristian. *Poesías, cuentos y leyendas*, ediciones Neo Alquímicas, Costa Rica, 2008, 54 pp.

Cummings, Milton. *Cultural Diplomacy and the United States Governments: A Survey*. Washington DC: Center for Art and Culture, 2003, 15 pp.

Freedman, Jane. *Feminismo ¿Unidad o conflicto?*, Madrid, 2004, 136 pp.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, España, 2003, 387 pp.

Giménez, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Intersecciones, México, 478 pp.

Hanegraaff, Wouhter J. *New Age religión and Western Culture. Esotericism in the Mirror of secular thought*, New York, Koln Brill, 1996, 594 pp.

Heelas, Paul. *The New Age movement. The celebration of the self and the sacralization of Modernity*, Blackwel Publishers, UK, 1996, 288 pp.

Hess David. *Science in the New Age*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, USA, 1993, 256 pp.

Jarmakani, Amira. *Imagining arab womanhood. The cultural mythology of veils, harem and belly dancers in the U.S.*, Palgrave Macmillan, Estados Unidos, 2008, 189 pp.

Mohamed, Shokry. *El reinado de las bailarinas*, Mandala editorial, 2005, 171pp.

Nour Said. *México, Historias de Danza*, México, 83 pp.

Nye Jr., Joseph. *Soft Power. The means to success in World Politics*, Public Affairs, Nueva York, 2004, 191 pp.

Sachs, Curt. *World History of the Dance*, Norton Library, New York, 1963, 516 pp.

Said, Edward. *Orientalismo*, Traducción María Luisa Fuentes, Editorial De Bolsillo, España, 2008, 497 pp.

Sellers-Young, Barbara. *Belly Dance, pilgrimage and identity*, Palgrave Macmillan, Canadá, 2016, 148 pp.

Shay Anthony y Sellers-Young Barbara. *Belly dance, orientalism, transnationalism, and harem fantasy*, Mazda Publishers, California, 2005, 421 pp.

Shay, Anthony. *Etno Identity dance for sex, fun and profit. Staging popular dances around the world*. Palgrave Macmillan, Estados Unidos, 2016, 253 pp.

Stuart, Hall. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Open University Press, 1996, 387 pp.

Artículos

Abdel-Malek, Anouar, "Orientalism in crisis", *Diogenes*, no. 44, invierno 1963, pp. 104-112

Alcántara Claudia. "México lidera la comunidad libanesa mundial", en *El Financiero*, [en línea] <https://www.elfinanciero.com.mx/empresas/mexico-lidera-la-comunidad-libanesa-mundial>

"Arte y deporte árabe en la Universiada México 79", en *Revista Al Gurbal*, Número 167, octubre 1979, 48 pp.

BBC Mundo. *La sorprendente y poco conocida historia del yoga*, 23 julio 2016, [en línea] <https://www.bbc.com/mundo/deportes-36858067> [consultado el 2 de mayo de 2019]

Boyle, Rachel. "Types and Beauties: Evaluating and Exoticizing Women on the Midway Plaisance at the 1893 Columbian Exposition", *Journal of the Illinois State Historical Society* (1998-), Vol. 108, No. 1 (Spring 2015), pp. 10-31.

Bracco, Carolina. "Bailarinas del cine egipcio. De la 'edad de oro' a la marginalización", [en línea] https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/675348/SECUEN_35_1.pdf?sequence=1 *Revista Secuencias*, UAM, No. 35, 2012, 9-30 pp.

Bracco, Carolina. "La invención de las bailarinas orientales. Un artefacto colonial", *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, no. 6, septiembre 2017, 55-64 pp.

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 *Revista La ventana*, Núm. 24, 343-379 pp.

Crosby, Janice C. "The Goddess Dances: Spirituality and American Women's Interpretation of Middle Eastern Dance" en Wendy Griffin. *Daughters of the Goddess: Studies of Healing, Identity, and Empowerment*. Walnut Creek, CA; Lanham, MD; New York; Oxford: Altamira Press, 2000, 166–182 pp.

Desmond, Jane. "Dancing out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's "Radha" of 1906", *Signs*, Vol. 17, No. 1, 28-49 pp.

Dougherty, Roberta L. "Badia Masabni, artiste and modernist. The Egyptian Print Media's Carnival of National Identity, en Walter Armbrust. *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*, [en línea] Berkeley University of California Pres, 2000, <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft8k4008kx&chunk.id=ch11>.

"El conjunto libanés de Baalbek en México", en *Revista Al Gurbal*, número 54, marzo 1965, 50 pp.

El Safy Shareen. "Shaping a Legacy: A New Generation in the Old Tradition", en *Revista Habibi*, Vol. 13, No. 4, Otoño 1994, [en línea] <http://thebestofhabibi.com/vol-13-no-4-fall-1994/jamila-salimpour/> [consultado el 20 de enero 2019].

Fox, Margalit. "Serena Wilson Dies at 73; Popularized Belly Dance" en *The New York times*, 24 de junio de 2007, [en línea] <https://www.nytimes.com/2007/06/24/obituaries/24wilson.html>, [consultado el 30 de febrero 2019].

Galindo Rodríguez, Fernando. "Enfoques postcoloniales en Relaciones Internacionales: un breve recorrido por sus debates y sus desarrollos teóricos", *Grupo de Estudios de Relaciones Internacionales (GERI) – UAM*, Número 22, febrero - mayo 2013, 85-107 pp.

Gamila El Masri y Lucy Scheherezade. *Shamadan or Candelabra* en *Gilded Serpent* [en línea] <http://www.gildedserpent.com/art43/gamilaniledance3candl.htm> [consultado el 25 de mayo de 2019].

García Canclini, Néstor. "El consumo cultural: una propuesta teórica". En: Guillermo Sunkel (coord.): *El Consumo Cultural en América Latina*. Colombia: Convenio Andrés Bello, 1999, 72-95 pp.

García Ita Rosa E. "Los árabes de México. Asimilación y herencia cultural", en *CONfines*, vol.1, no.2 Monterrey, ago-dic. 2005, 107-109 pp.

Gómez-Escalonilla, Lorenzo Delgado. "El factor cultural en las relaciones internacionales: una aproximación a su análisis histórico", *Revista Hispania*, LIV/1, núm. 186, 1994, 257-278 pp.

Hall, Stuart. "¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite", en Mezzadra Sandro (compilador). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Editorial Traficantes de sueños, España, 2008, 121-144 pp.

Helland, Shawna. "The belly dance: Ancient ritual to Cabaret performance" en Ann Dill y Ann Cooper Albright *Moving history/dancing cultures. A dance history reader*, Weslan University Press, Estados Unidos, 2001, 128-135 pp.

Jarmakani, Amira. "Dancing the Hootchy Kootchy: The Bellydancer as the Embodiment of Socio-cultural Tensions", *The Arab Studies Journal*, Vol. 12/13, No. 2/1 (otoño 2004/Primavera 2005), pp.124-139

Keft-Kennedy, Virginia. "1970s Belly Dance and the 'How-To' Phenomenon. Feminism, Fitness and Orientalism", en Caitlin E. McDonald y Barbara Sellers-Young. *Belly dance around the world*, McFarland & Company, 68-89 pp.

Kheder, Wissem. "Los árabes de México: proceso migratorio y dualidad cultural", *Perfiles de las Ciencias Sociales*, Año 2, Núm. 4, Enero – junio 2015, México, UJAT, 71-81 pp.

Latif Tibawi, Abdul, "English-Speaking orientalist. A critique of their approach to Islam and Arab Nationalism", *Islamic Centre*, 1965, en [línea] https://www.muslim-library.com/dl/books/English_English_Speaking_Orientalists.pdf , 67 pp.

Luengo Cruz, María. "El producto cultural: claves epistemológicas de su estudio", *Revista Zer*, Vol. 13 – Núm. 24, 2008, 317-335 pp.

Maira, Sunaina. "Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist, Feminism, and U.S. Empire" en *Project Muse, Scholarly journals*, [en línea] <http://www.uccnrs.ucsb.edu/sites/www.uccnrs.ucsb.edu/files/publications/American%20Quarterly%2060.2%20-%20Belly%20Dancing.pdf> , 2008, [consultado el 12 de enero de 2019].

Marchand Marianne, Helena y Meza Rodríguez, Edmundo. “Poscolonialismo/estudios decoloniales y las Relaciones Internacionales”, en Schiavon, J.A., Ortega, A., López- Vallejo, M. y Velázquez, R. (editores) *Teorías de las Relaciones Internacionales en el siglo XXI: Interpretaciones críticas desde México*, México, D.F., UABC, BUAP, COLSAN, UANL y UPAEP, 2014, 476 pp.

Martínez Assad Carlos. “1945: Relaciones México-Líbano y los inmigrantes libaneses”, en *Confabulario, El Universal*, [en línea] <http://confabulario.eluniversal.com.mx/1945-relaciones-mexico-libano-y-los-inmigrantes-libaneses/> [consultado el 12 de noviembre 2018].

Martínez Assad, Carlos. “Joaquín Pardavé: Sus rostros de inmigrante”, en *Revista de la Universidad de México*, [en línea] <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9111/pdf/91martinez.pdf> [consultado el 25 de febrero 2019] p. 66-70

Nye Jr., Joseph. “Soft Power and European-American Affairs” en *Hard Power, Soft Power and the Future of Transatlantic Relations*, Hampshire: Ashgate, 2006, 12 pp.

Ormos, István. “The Cairo Street at the World’s Columbian Exposition Chicago 1893” en Nabila Orozco Guillermo y Franco Darwin. *Oulebsir and Mercedes Volait, L’Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, París, Picard, Collection D’une rive l’autre, 2009 [en línea], <http://inha.revues.org/4915>, 17 pp.

Saddiki, Said. “El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales”, *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, núm. 88, 2009, 107-118 pp.

“Sabah y Kawakeb. Máximas exponentes del arte lírico libanés en México”, en *Revista Al Gurbal*, número 43, abril 1964, 50 pp.

“Samia Gamal interview”, *Kawakeb Magazine*, 1968 [en línea] traducción de Priscila Adum <http://www.shira.net/about/samia-gamal-1968-interview-kawakeb.htm> [consultado el 20 de enero de 2019] La entrevista en idioma original puede encontrarse en la siguiente página <http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/topics/58701/posts/149210>.

Santillán Esqueda, Martha “Vida nocturna, mujeres y violencia en la ciudad de México en la década de 1940” en Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez (coordinación). *Vicio, prostitución y delito Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2016, 281-308 pp.

Sellers-Young Barbara. “Gypsy, Genius, Oriental Dancer who is the real Morocco?” Artículo presentado en el Congreso sobre investigación en Danza [en línea] <https://www.casbahdance.org/gypsy-genius-oriental-dancer-who-is-the-real-morocco/> [consultado el 10 de septiembre de 2018].

Shohat, Ella. "Notas sobre lo postcolonial", en Mezzadra Sandro (compilador). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Editorial Traficantes de sueños, España, 2008, 103-120 pp.

Simonis Angie. "La Diosa feminista. El movimiento de espiritualidad de las mujeres durante la segunda ola", *Feminismo/s 20*, Universidad de Alicante, diciembre 2012, 25-42 pp.

Valcárcel, Amelia. "El feminismo" en José Rubio-Carracedo, José Ma. Rosales y Manuel Toscano, *Retos pendientes en ética y política*, Revista Contrastes Interdisciplinar de filosofía, España, 2000, 123-135 pp.

Valcárcel, Amelia. "La memoria colectiva y los retos del feminismo", *CEPAL*, ONU, Chile, 2001, 34 pp.

Zeraoui, Zidane. "La inmigración árabe en México: integración nacional e identidad comunitaria", en *Contra Relatos desde el Sur, Apuntes sobre África y Medio Oriente*, Año II, no. 3, CEA-UNC, CLACSO, Argentina, diciembre 2006, 11-32 pp.

Recursos electrónicos

¿Qué es el Patrimonio Cultural inmaterial? en *Kit de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, UNESCO, [en línea] <https://ich.unesco.org/es/kit#1>

¿Quién es Samira? En Samira Dance [en línea] <http://www.samira.com.mx/samira.html> [consultado el 10 de febrero de 2019]

Biografía de Jamila Salimpour, en *Salimpour school on line*, [en línea] <https://www.salimpourschoolonline.com/teacher/index.cfm?id=2> [consultado el 10 de diciembre 2018]

Biografía de Jehan Kamal en Página oficial del Festival Internacional NYCairo 2019, [en línea] <http://www.nycairo.com/about.html> [consultado el 23 de febrero de 2019]

Declaración de México sobre las políticas culturales, *Conferencia mundial sobre las políticas culturales*, UNESCO, México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982 [en línea] http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf.

Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural, UNESCO [en línea] http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

Definición de *Twerk* en Diccionario Oxford [en línea] <https://www.lexico.com/en/definicion/twerk> [consultado el 4 de junio de 2019].

Encuentro de Internacional Danzas Árabes de Cancún [en línea] <https://jaboproducciones.com/cnt/Pagina/Eidac-2019> [consultado el 30 de mayo 2019].

Egresados, en *Página oficial de la Escuela de Danza Árabe Ramah Aysel*, [en línea] <https://www.danza-arabe.mx/egresados> [consultado el 13 de diciembre de 2018].

El Tajtib o juego de bastones, en Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO [en línea] <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tajtib-juego-con-bastones-01189> .

Entrevista a Samira Vázquez, en *Talking with Samira Vázquez* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=4IEopWuJbPc>, 17 de diciembre de 2017 [consultado el 23 de noviembre de 2018].

Examples of Intangible Cultural heritage in Egypt, Jordan, Lebanon and Syria, en UNESCO, [en línea] <https://ich.unesco.org/es/-00379> [consultado el 5 de enero de 2019].

Extracto de la introducción del DVD de Jehan Kamal *Sacred belly dance* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=2kgAXs8PkIk> [consultado el 22 noviembre 2018].

Fotografía de Morah Najam, en *Página oficial de la Academia de danza árabe Morah Najam*, [en línea] <https://www.academiamorahnajam.com/> [consultada el 23 de marzo de 2019].

Historia de la Danza árabe, en *Página oficial de la Academia de Morah Najam* [en línea] <https://www.academiamorahnajam.com/plan-de-estudios-y-teoria-por-nivel/primer-a%C3%B1o/historia-de-la-danza-%C3%A1rabe/> [consultado el 10 de noviembre de 2018].

Historia del Centro libanés, en *Página oficial del Centro libanés* [en línea] <http://www.centrolibanes.org.mx/index.php/centro-libanes/historia-centro-libanes>

Industrias creativas, Oficina Regional de Educación para América Latina, UNESCO, [en línea] <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/>

Misión y Visión, en *Escuela de Danza árabe Ramah Aysel*, [en línea] <https://www.danza-arabe.mx/mision-y-vision> [consultado el 12 de diciembre de 2018].

Página oficial de Facebook de Hapzibhe Estudio [en línea] https://www.facebook.com/pg/HapzibheDanceStudio/about/?ref=page_internal [consultado el 9 de enero de 2019].

Página oficial de Facebook de la Escuela Oficial de Danza árabe en México, [en línea] <https://www.facebook.com/pg/eodam.mx/about/> [consultado el 13 de marzo de 2019].

Página oficial del Restaurante Gruta Ehden, [en línea] http://grutaehden.com.mx/?page_id=21 [consultado el 5 de enero de 2019].

Página oficial de Shakira https://www.shakira.com/official_photos/22

Página oficial de Shakira, Laundry Service Era (2001) [en línea] https://www.shakira.com/official_photos/22 [consultado el 2 de febrero de 2019].

Políticas para la creatividad Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas, UNESCO, [en línea] http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/3UNESCO_GuiaDigital-3.pdf.

Representative list of the Intangible Cultural Heritage of Humanity 2010-2011, UNESCO, [en línea] <https://ich.unesco.org/doc/src/17331-EN.pdf>.

Representative list of the Intangible Cultural Heritage of Humanity 2012-2013, UNESCO, [en línea] https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention-USL-2012+2013-EN.pdf.

Rodríguez Sánchez, Giselle. *Hacer feminismo bailando* en Un mundo de luz, [en línea] <https://unmundodeluz.wordpress.com/2018/03/08/hacer-feminismo-bailando/> [consultado el 20 de septiembre 2018].

Rodríguez Sánchez, Giselle. *Entrevista con Amar Lammar, bailarina mexicana internacional de danza árabe*, [en línea] <https://unmundodeluz.wordpress.com/2011/07/21/entrevista-con-amar-lammar-la-primera-bailarina-mexicana-de-danza-arabe/> [consultado el 12 de enero de 2019].

Serena en el Club Egyptian Gardens, [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=jhVAiYQvLik> [consultado el 5 de febrero de 2019]

Shakira-Ojos así, en *Canal oficial de Shakira Vevo* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=0Z9w8s2l8NM> [consultado el 10 de enero de 2019].

Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO, [en línea] <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n#art2>

Video promocional de Sohaila en *Página oficial Sohaila* [en línea] <https://sohailainternational.com/> [consultado el 23 de febrero de 2019].

Tesis

Bracco, Carolina. *Espacio público y mujeres en Egipto. Un recorrido por la imagen y el imaginario social de las bailarinas*. Universidad de Granada, Tesis de Doctorado, Departamento de Estudios Semíticos, Área de Estudios Árabes e Islámicos, España, 2016, 375 pp.

Gerdan Williams, Zeynep. *Triumph of Commercialism: the commodification of the Middle Eastern Exotica at the World's Columbian Exposition of 1893*, Tesis de Maestría, Universidad de Bilkent, Ankara, septiembre 2008, [en línea] <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0003663.pdf> , 96 pp.

Tena Medialdea, Ma. Dolores, *Danza oriental, género y políticas coloniales: del cabaret moderno al mercado global de la cultura*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, España, 366 pp.

Entrevistas

Entrevista a Erika Olimpia García Figueroa, Ciudad de México, 6 de junio de 2019.

Entrevista a Gabriela Said Ehrlich, Ciudad de México, 13 de junio de 2019.

Entrevista a Mirna Garibay Contreras, Ciudad de México, 23 de junio de 2019.

Conferencias y manuales de información

Garibay, Mirna. *Manual de información Escuela de Danza árabe Ramah Aysel nivel principiante*, México, 35 pp.

Giménez, Gilberto. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, Conferencia en el Instituto de Investigaciones Sociales, [en línea] <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> UNAM, México, 2003.

ANEXO I

Entrevista a Gabriela Said Ehrlich (*Nour Said*)

1. ¿Cuál es su nombre?

Gabriela Said Ehrlich

2. ¿Dónde nació?

Aquí en la Ciudad de México

3. ¿Tiene familiares árabes?

Mi papá es libanés y mi mamá es judía. Nour es por mi abuelo. Mi abuelo me solía decir Nour, porque Nour quiere decir la Luz, es el concepto divino de la luz. Y soy miembro fundador de Al Fannan la Asociación de Artistas e Intelectuales de Ascendencia Libanesa del Club Libanés.

4. ¿Cuántos años tiene de conocer y practicar el *belly dance*?

Naces con eso, o sea ves a las tías, las sobrinas, en fin, ves a mucha gente. Fue, este, en un show en que fui al Adonis que yo vi a Sohaila ya en un show como tal, y ahí fue el momento en el que yo decidí ser bailarina oriental. Yo soy bailarina de carrera en la *Royal Academy of Dancing* en Londres, en el *Imperial Society of Teachers of Dancing* en Londres, ahí hago ballet clásico, Jazz Modern Stage, llevo danza de la India con Sak-nicté Romero y Geo Legorreta, llevo obviamente también danza regional estuve en la Escuela Nacional de Danza Nelly Campobello, varios años, Flamenco, bailo flamenco también con español clásico, ballet clásico y regional mexicano.

5. ¿Cuál fue su primer acercamiento al *belly dance*?

Fue familiar cien por ciento.

6. ¿Cuál fue su primera experiencia como bailarina, fue dentro del Centro libanés o fue después?

No, fue dentro de la Embajada de Palestina. Yo comencé primero, este, en la Academia de danza donde yo daba clases, en festivales de academia y después bailé en un centro comercial allá en Satélite, que creo que ahorita ya no existe, y ahí me vio la secretaria general de las Secretarías diplomáticas que era su presidente en aquél entonces, la Sra. Silvia Pérez de Ortega ella era la secretaria de la Embajada griega, y ella me conectó con Laila Hassan, quien ese entonces era la secretaria de Embajada de la OLP todavía.

7. ¿Utiliza un nombre artístico proveniente del idioma árabe? Si es así ¿por qué?

Sí, mi nombre artístico fue por inspiración de mi abuelo.

- 8. ¿Es maestra? Si es así ¿cuántos años tiene en docencia de esta danza?**
Sí soy maestra. ¡Ay! En la docencia de danza como 25 años porque bailando profesional como unos 30.
- 9. ¿Considera que esta danza genera beneficios a las personas que la practican? ¿qué tipo de beneficios?**
Claro, por supuesto. Es autoestima, obviamente beneficios físicos, te hace mucho bien al cuerpo, siempre y cuando tengas una maestra que te sepa alinear el cuerpo, lo que está sucediendo es que las chicas más allá de estar moviéndose como locas se van lastimando porque esos giros de cabeza te lastiman cervicales. En la Escuela Nacional de Danza (Nelly Campobello) llevábamos anatomía aplicada a la danza, o sea yo soy bailarina de carrera y de carrera muy seria, entonces si tú llevas anatomía aplicada a la danza quiere decir que sabes qué músculo y qué hueso se coloca para poderte desplazar y no lastimarte.
- 10. Desde su conocimiento, ¿cuál sabe usted que es el origen del *belly dance*?**
Mira, el origen de esta danza como tal viene de las culturas de allá. Tengo una conferencia muy bonita que son los Mitos y realidades de la danza oriental; es una danza de mujeres y se va dando dependiendo de la zona geográfica a la que pertenece.
- 11. ¿Entonces no hay un país en específico de donde proviene?**
No, y eso de que es una danza milenaria es un término absolutamente absurdo, porque las danzas más antiguas son las danzas de cacería, de celebración ya desde los indígenas australianos, o sea, pintura rupestre, esas son las danzas más antiguas. Esta danza tiene su origen más que nada en celebraciones, en festejos, en convivencia.
- 12. ¿Sabe en qué año se comenzó a generar un mayor interés por la práctica del *belly dance* en México?**
Aquí en México, mira nosotras como pioneras empezamos ya con los shows en el Adonis entre los 80's y 90's, tuvo su máximo auge en la década de los 90 hasta principios 2000 ya cuando la comunidad mexicana comenzó, a acercarse, a ver, a gustarle y también ahí fue donde se empezó a deformar. Te puedo decir qué, el principio del fin, fue Fadi, Fadi el Sadi (músico libanés).
- 13. ¿Fadi el Sadi vino a México en los 90's?**
No, no, no, el vino ya hacia el 2000 y tantos. Él llegó como pastelero al Adonis, era percusionista y de ahí se quedó en México y ahorita, por lo que veo, se ha dedicado a timar a las chicas.
- 14. Como ejecutante de esta danza ¿cuál ha sido su experiencia con el público y con la comunidad dancística de *belly dance* en México?**

Yo no me llevo con ellas. Si te fijas jamás estoy en ningún evento, de ninguna de ellas. Porque lo que la comunidad en México ha hecho ahora es danza de bailarinas para bailarinas, no ha público general. Esto que estás viendo pues a público general. Mi danza siempre ha sido a público en general y desde luego en mis comunidades, tanto libanesa como judía.

15. ¿Ha convivido con la comunidad árabe en México mediante esta danza? Si es así, ¿Cuáles han sido sus principales experiencias sobre ello?

¡Claro! Por supuesto, te puedo decir que por mucho tiempo fui como Mata Hari, o sea, mientras apoyaba a la causa palestina, gratis, cobraba en el Ramat Shalom en el Deportivo israelita por las fiestas que hacía. Yo he hecho, qué te puedo decir, mucha fiesta libanesa, mucha fiesta turca, mucha fiesta de las diferentes comunidades, estamos en la comunidad. La comunidad libanesa, judía los extranjeros en el exilio buscan cierto tipo de danza, que es una danza sumamente elegante, la danza que se hace ahora es vulgar y con todas sus letras y como dice Nourhan Sharif “yo a mi edad ya no callo nada”. Son vulgares todas, TODAS. Sin excepción alguna de las mexicanas que yo veo todas son vulgares. Entonces es muy difícil lo que está pasando, la comunidad por eso Adonis cerró, porque estuvieron trabajando allá, la comunidad iba y, ahorita está pasando el mismo problema La libanesa, me estaba platicando Gaby Harfush, la presidenta de Al Fannán, la paisanada ya no quiere ir a la *Libanesa* porque no soportan que la bailarina le mueva los senos al marido, el estarte haciendo así (hace un movimiento de hombros inclinándose hacia enfrente) No, no. Es una danza donde tú eres coqueta, pero con muchísima clase, porque estamos en una delgada línea roja, entonces, imagínate cómo las ve ahora la comunidad

16. ¿Entonces la comunidad libanesa no aprueba lo que están haciendo las mexicanas que bailan esta danza?

No, claro que no, desde luego que no los aprobamos

17. ¿Cuáles son los factores que usted considera influyeron en el interés de las mexicanas por el *belly dance*?

No sé, juro que no sé. Supongo que es YouTube, supongo que ellas ven rusas, argentinas y ya. Y ahorita ya están mirando hacia el Golden Era hacia Tahia Carioca, Samia Gamal y, quien era la otra, Naima Akef. El Golden Era es una cosa, 70's, 80's ya es otra cosa y nosotros hacemos cosas diferentes.

18. Comenta en su libro qué las primeras bailarinas en México fueron estadounidenses, ¿cree que eso influyó en la percepción del *belly dance* y enseñanza/ejecución en México?

No las conocieron, ellas no las conocieron.

19. ¿De qué parte eran originarias las bailarinas estadounidenses y en qué rango de edad tenían cuando vinieron a trabajar a México?

Todas estábamos muy chicas, Sohaila llegó aquí de 19 años y fue la única bailarina que vivió en la casa del señor Rifaat. Adonis fue el bastión de la danza oriental aquí en México, ahí fue donde se gestó todo, gracias al señor Rifaat y su esposa Nadia, Sohaila fue la que vivió con ellos como una hija.

20. ¿Conoce sus nombres verdaderos?

Sohaila es Joellen Handeslman, de hecho, me dice que la primera vez que entró a escenario le dijo su maestro, “¿cómo te llamas? ¿cómo se llama la bailarina?” Y dice Sohaila “Jo-Jo” y le dijo “qué Jo-Jo ni qué nada, Sohaila se llama esta” así la bautizaron, antes teníamos nombres de danza. Entonces también eso le da misterio, le da un cierto encanto a la danza, no puedes bailar danza oriental y me apellido González.

21. ¿Entonces la mayoría de las bailarinas que llegaron tenían un nombre artístico? Por ejemplo, ¿Dondi y Jehan Kamal?

No, ella si se llama Dondi, Dondi Dahlin y Jehan Kamal también, ella es hija de iraquís.

22. Sobre el video cassette que usted grabó en México sobre la enseñanza de esta danza, ¿cuál era su finalidad al realizarlo, se basó en algún video que ya había visto?

Creo que fue el 94 o 95. Pues mi finalidad era dar a conocer la danza era una novedad los cursos en video. Yo compraba muchas videocasetes en ese entonces mi director artístico era Haig Messerlian. Me daba muchísimos videos de muchísimas bailarinas, entonces se me ocurrió con una amiga “oye porque no vamos haciendo un video de danza oriental y vemos que sale”.

23. En su libro comenta sobre Marla de la Vega, además de ella ¿conoce a otras mexicanas que hayan comenzado a instruir esta danza en México?

No, Marla hacía más fantasías orientales porque no había acceso a la danza. Realmente las primeras maestras eran las mismas bailarinas del Adonis porque tú podías ir, y a escondidas de Rifaat, podías llegar a pedirles clases particulares.

24. Algunos estudiosos sobre la expansión del belly dance a nivel mundial consideran que esta danza está influida por la idea de un oriente misterioso y la sensualidad femenina de las mujeres orientales. ¿Usted qué piensa sobre ello?

Mira, es como el viejo Hollywood, tu ubicas “La Hija del Sheik” de Rodolfo Valentino, fue de las primeras películas orientalistas de los años 20, era todavía muda. Siempre se ha jugado con ese misterio de hecho, Ted Shawn, Ruth St. Dennis se inspiraban en estas imágenes orientales para su danza sin ser propiamente danza oriental, son los pioneros de la danza contemporánea, entonces, toda ha sido una fantasía oriental. La danza como tal, la que se vive en comunidad es muy diferente a la que hacen las rusas, las argentinas que es totalmente estilizada. De hecho, yo platiqué

con Amir Thaleb que lo conocí aquí en México y él me decía: “Ya verás, yo le voy a quitar lo primitivo a la danza” y le dejé de hablar. Honestamente no me gustó.

25. ¿Qué opina de los hombres que bailan esta danza?

Mira, los hombres que bailen folclor, porque los hombres bailando *sharqi* como mujer, no lo soporto, y todo mundo lo sabe, son mis opiniones y la comunidad libanesa jamás los contratará, nunca, de hecho, Amir Thaleb entra al Adonis por Sohaila le dijo al señor Rifaat “Mira, es buen chavo, dale una oportunidad” y el Sr. Rifaat no quería, pero lo recibieron en Adonis a condición de que bailara siempre dabke.

26. Consultando algunos manuales de información que proporcionan algunas escuelas y las misiones de las mismas se nota ciertas palabras como poder femenino, libertad, feminidad, sensualidad, danza milenaria, ¿usted considera que estos conceptos son indispensables para comprender al belly dance?

Es marketing, hoy estaba leyendo una publicación que hizo una amiga que se llama Roxane Shelby, que también es hija de libaneses, y ella decía que eso de que “baila como tú lo sientas” es una licencia para “haz lo que tú quieras”; estas bailando una cultura, representando una cultura que no te pertenece que no es la tuya, entonces necesitas estudiar, respetarla y saberla ganar.

27. ¿Cree que esta danza es feminista?

No, depende del concepto de feminismo, también el feminismo de hoy en día está muy retorcido, para mí feminista es ser una mujer independiente que se abre paso en la vida, no una mujer agresiva, tampoco una mujer que sataniza al hombre.

28. ¿Cuál es su opinión sobre el belly dance que se practica/enseña en México?

Necesitan regresar a las raíces, es por eso que yo abrí mis talleres a público general para regresar a las raíces, y fíjate que es bien curioso siempre somos las mismas 10 o 12. Yo tengo una certificación que se llama *Certi Vintage oriental* la lancé el año pasado porque sí estaba cansada de lo que veía, ya no podía hacer más, que no quede por mí y si yo quiero salvar y rescatar el movimiento lo ofrezco, quien se acerca es porque lo quiere acercarse, valga la redundancia, a las raíz de la danza. Entonces en esta certificación lo que yo toco es, tenemos un recorrido que se llama los “libaneses en México” donde vamos por el centro histórico y te vamos contando la historia de los libaneses, como llegaron en la migración de los 40, que es de la que más noticias tengo porque mi padre da el recorrido. Vamos toda Catedral, Donceles vamos con una amiga mía en el café Rio, tienes que ir, la señora se llama Gema, donde nos cuenta la historia de su familia y terminamos en una comida en el restaurante Al andalus, donde es muy importante saber la historia de los libaneses en México para entender porque los abuelos buscaban esta danza, porque la nostalgia del Bled, Bled es mi pueblito, es danza del pueblo. ¿Por qué lo buscaban? Porque la bailarina llega como artista y no como puta como nos consideran allá. A mí en México siempre me trataron como una artista y parte de las familias para las que trabajé.

Es lo que yo ofrezco en mis clases de danza, no la forma vulgar. De hecho, cuando presenté mi libro en el Centro libanés tuve que hacer una carta; imagínate a lo que hemos llegado, asegurándoles que yo no iba a hacer vulgaridades en el escenario.

29. Por último, ¿qué significado tiene el belly dance para usted?

Mira, el *belly dance* es un término peyorativo como danza del vientre que se da en 1892 en la Feria internacional de Chicago y unos años antes en la Feria internacional de Filadelfia, lo trajo *Little Egypt*, imagínate la época victoriana donde todo era satanizado. Entonces veían a las chicas que movían la cadera entonces *belly dance* o *danse du ventre* y era un espectáculo para adultos. Ellos malinterpretaron la danza, las comunidades la ven diferente, el nombre real de nuestra danza es danza oriental, *raqs sharqi*, danza de oriente, entonces partiendo de ahí tendrían que regresar incluso al origen del nombre.

ANEXO II

Entrevista a Mirna Garibay (*Ramah Aysel*)

1. ¿Cuál es su nombre?

Mirna Garibay

2. ¿Cuándo y dónde nació?

Soy de la Ciudad de México y nací en 1974

3. ¿Tiene familiares árabes?

Muy, muy atrás, yo creo que son tatarabuelos marroquíes.

4. ¿Cuántos años tiene de conocer el *belly dance* y cuál fue su primer acercamiento a esta danza?

Aproximadamente 20 años. La primera vez que la vi fue en el Centro Nacional de las Artes en un Día Internacional de la Danza, con un grupo que la verdad no sé quiénes eran o de donde eran, pero mi primera impresión fue que era una danza muy fea; yo estudiaba danza clásica me tocó bailar ese día, entonces andaba en los escenarios porque estaba viendo otras danzas, entonces vi que decía danza árabe y me acerqué a verla y dije: “¡Qué horror, yo jamás en la vida, nunca voy a bailar esto!” estaba horrible, era como una danza faraónica una cosa así rara, pero además dispareja, mal trabajada, así feo, estéticamente muy fea. Entonces, fue mi primer acercamiento y dije yo jamás estudiaré danza árabe.

5. Entonces, ¿por qué después le interesó esta danza?

Un año después, en el mismo Centro Nacional de las Artes, vi al grupo de Samira (Vázquez) que eran las bailarinas del Centro Libanés estaban bailando una coreografía con velo que tampoco era muy bonita que digamos, pero después bailó Samira y bailó un *Drum* con sus movimientos muy aislados muy bien bailada, entonces dije “yo quiero aprender a hacer eso” por los aislamientos. Fue cuando me interesó.

6. ¿Quiénes fueron las primeras maestras que la acercaron a esta danza?

Aquí en México daba clases Samira en el Centro libanés, pero era exclusivamente para la comunidad libanesa, las clases no estaban abiertas entonces como mexicana era imposible tomar clases ahí. Daba clase Amán Ra se anunciaba en la revista Tiempo Libre y ponía sus volantitos en la calle, como todas empezamos yo creo, y fueron las únicas dos personas que encontré. Después de eso yo me fui a Estados Unidos porque con la danza clásica me había lesionado la ingle, y mi maestra de danza clásica me recomendó otra disciplina. Yo daba clases, ya no bailaba, pero aun así me sentía muy limitada por la lesión. Me recomendó que me

especializara en bailes de salón. Ella misma me dijo que me fuera a Estados Unidos a tomar clases de *Ballroom* y allá era mucho más común el *Belly dance*, entonces la primera maestra que tuve fue Amina Goodyear. Ella estaba en San Francisco. Eso fue en 1995.

7. ¿Cuándo regresa a México y decide entonces especializarse en esta danza?

Cuando yo tomé clases con Amina, ella daba clases como de “siganme” en ese entonces muchas maestras hacían eso, no sabían técnica, no sabían ritmos entonces todo era de ver. Con mi formación de danza clásica me causaba mucho conflicto que no hubiera técnica, pero estaba padre, la música me gustaba. Yo seguí tomando clases en San Francisco, pero nunca lo tomé en serio. Después de eso, no sé en qué año habrá sido, yo regresé a México yo creo que en 97-98 y Samira hizo un curso con Nourhan Sharif. Ella se había ido a un curso a Nueva York a estudiar con ella, entonces hizo un seminario aquí; ahí me di cuenta que, si había técnica, porque Nourhan y Yousrif, su marido, en ese entonces, había formado la *Egyptian Academy of Oriental dance* y tenían la técnica y enseñaban los ritmos y ahí decidí tomarlo más en cuenta.

Después de ese seminario me fui a estudiar a Nueva York con Nourhan, ella es de Nueva York, hija de norteamericanos, pero su mamá tenía una escuela de enseñanza exclusiva de danza, entonces Nourhan desde los 3 años estaba ahí, toda su vida fue *belly dance*. Cuando yo regresé a México entré a una compañía de danza donde teníamos un espectáculo de danzas de todo el mundo y la presentábamos por toda la República; yo hacía un solo de danza árabe, con una coreografía de Nourhan, entonces la gente me comenzó a preguntar si daba clases, yo daba clases de clásico, pero no de árabe. Fue ahí cuando comencé a preguntarme si podría dar clases de eso. Yo empecé a dar clases en 2003. Un día me levanté y dije “¿Será que si habrá gente interesada en esta danza?” no había maestras en México y eso me remitía a que no había interés.

8. Entonces, ¿considera que las bailarinas de *belly dance* estadounidenses han influido en el desarrollo de esta danza en México?

Sí, muy importante, porque cuando Samira, de las primeras maestras junto Lila Zellet, ellas dos, por ejemplo, daban clases y Samira lo ha dicho, es alumna de Marla de la Vega, pero siempre ha dicho que ella se inspiraba en las películas de Tin Tan de Cantiflas y su forma de enseñar era muy caricaturesca. Samira empezó a enseñar mejor cuando se fue con Nourhan y cuando regresó ya sabía ritmos, ya la técnica era diferente; claro que influyó.

9. ¿Utiliza un nombre artístico de origen árabe?

Sí, Ramah Aysel, me lo dio Amina porque ella me decía que cuando una empezaba a bailar profesionalmente tenía que cambiarse el nombre, no era opcional.

10. ¿Y qué significa?

Ramah es hebreo y Aysel es turco, porque ella (Amina) era muy apegada al estilo turco y significa Altísima como la Luna.

11. ¿Era muy común que las bailarinas se cambiaran el nombre?

Sí, era muy común y yo nunca cuestioné al final eran los maestros. A mí me dijo eso que cuando eres profesional te tenías que cambiar el nombre, si hubiera sabido que no era así no me lo hubiera cambiado. De hecho, alguna vez Mohamed Shahin me preguntó que, si Mirna era mi nombre real y le dije que sí, y me dijo “es que en Egipto si hay Mirnas”. Claro, si eso me hubieran dicho.

12. Desde su conocimiento ¿cuál es lo que le decían que era el origen del *belly dance*?

Es una evolución, hay muchas teorías e hipótesis, sin embargo, creo que la hipótesis o la línea más clara son de las danzas paganas que utilizaban las mujeres para la fertilidad y esas mismas danzas se van convirtiendo en algo social y es la forma en la que aprenden a bailar a través de las danzas ritual o las que hacían las mujeres, de mover las caderas, hacia lo más común hacia la vida diaria.

13. En su experiencia, ¿cuáles han sido los beneficios o perjuicios que le ha traído el *belly dance* a su vida personal?

Pues beneficios, pues se convirtió en mi forma de vida; ya tenía la idea en mi cabeza lo de los bailes de salón, pero después vi que la danza árabe también podría ser una opción en la que podría desarrollarme que me gustaba, no me gusta tanto como la danza clásica, pero la danza árabe me permite hasta el momento vivir de esto, de la danza que es mi pasión y mi vida. Beneficios como de cuerpo, como lo que dicen de la postura, pues no tanto así; tampoco sobre que me haya sacado de algún problema, por ejemplo, me han dicho algunas alumnas que las ha sacado de la depresión.

Creo que ha sido el beneficio de la danza en general, a mí que he bailado toda la vida y que yo recuerde siempre me ha gustado bailar y en estar en clases de muchas cosas, no ha sido un beneficio de la danza árabe, sino de la danza en general.

14. ¿Cuántos años tiene en docencia en danza?

25 años

15. ¿Cuál es el objetivo o misión de su escuela?

Creo que tiene dos líneas: formar profesionales de la danza y enseñar la danza a las personas que están interesadas en aprender de manera más seria, más allá de un ejercicio, una actividad extracurricular o algo extra en la vida.

16. ¿Tiene un dato aproximado de cuántas alumnas tiene su escuela?

En las tres sedes, yo creo que hay un aproximado de 250.

17. Su escuela pertenece a la Asociación Latinoamericana de Danza Árabe ¿qué significa esa Asociación, en qué año surge?

Bueno, lo de las asociaciones, hace 15 años vino a México Rodolfo Solmoirago que es el Presidente de la Asociación Interamericana de Profesionales de Danza, viene con Pablo Acosta aquí a México. Ellos estaban intentando formar asociaciones, en Argentina se llaman Federaciones, de diferentes géneros una de danzas polinesias, danzas árabes, de bailes de salón, que pudieran hacer cosas para difundir y mejorar el nivel. A mí me propusieron, en ese entonces yo tenía un foro en Yahoo que era muy conocido, por lo cual me dijeron sobre formar la Asociación Mexicana de Danza Árabe incluso hay un acta firmada que no es legal, esa fue la propuesta de Rodolfo y estaba firmada por aquellos representantes de danza árabe como Pablo Acosta, Aline del Castillo, Jassiba, Dinarsa que era del Tec de Monterrey, estaba Patricia Yanderel como representante de Uruapan, éramos como 6 o 7 personas nos llamó la atención formar una asociación.

Después de eso platicando con Aline con Jassiba hablábamos de que no nos gustaba lo que nos estaba proponiendo Rodolfo porque creíamos que estaba queriendo hacer cosas como muy a la argentina y decíamos necesitamos una asociación que responda a los intereses de las mexicanas. Entonces yo les propuse que hiciéramos otra y ahí surgió la Asociación Mexicana de Danza árabe y *Belly dance* A.C. con esa hicimos el primer y segundo Congreso de Danza árabe con Aline del Castillo y Jassiba, hicimos un evento en Atizapán que nos ayudó a notariar. Esta acta se firmó en 2004. En ese entonces esa Acta estaba firmada por mí, por Tatiana Ávila y no recuerdo quien más. La principal firma de esa Asociación era mía entonces yo era como la presidenta, pero empecé a ver que cada quien jalaba el barco para donde le convenía y por lo tanto yo creí que no funciona. Se disuelve la asociación, les avisé que se disolvía porque nadie ponía de su parte y todo mundo quería jalarla para donde le convenía.

En la Asociación Mexicana para pertenecer se tenían que hacer exámenes de conocimiento, entonces hubo muchos problemas porque, por ejemplo, Noura que pertenecía a la Asociación fue a calificar a Ariadna Orozco y no la pasó, entonces Ariadna reclamó, era un rollo de egos y mucho pique. Ya después con mi entonces esposo Ricardo Díaz Cruz, pensamos en hacer otra asociación y fue la Asociación Latinoamericana de Danza árabe, pero el objetivo era que fuera solamente un portal de publicidad, en donde la gente pudiera pagar para que su nombre estuviera ahí. Así estaba en la página de internet “La Asociación no se hace responsable de la calidad de los profesores, este es un portal de publicidad” esa fue la Asociación Latinoamericana.

Ya después se disolvió esa y yo abrí otra, porque a mí me conviene que la certificación que estoy dando no sea sólo de Mirna Garibay, sino esté respaldada por una asociación de una sociedad Civil, la actual es la Sociedad Mexicana de Danza Árabe S.C, yo la dirijo, pero todas las alumnas son parte de esa Sociedad. Esa la creé en 2017.

18. ¿Ha notado algún incremento del interés de las mexicanas en la práctica del belly dance? Si es así, ¿Desde qué año usted ha notado ese crecimiento?

Yo lo noté en el año en que empecé a dar clases, por el 2003, me di cuenta que sí había interés y que hubo un crecimiento; pero de unos ocho años para acá he notado que se ha estancado, o sea, tenemos muchas alumnas intermedias pero muy pocos principiantes y hablando con Nourhan Sharif, me comentaba que no es algo de aquí solamente sino de todo el mundo. Decía que, en Nueva York, hay mucha gente intermedia, pero hay muy poca gente que se está integrando.

19. Entonces ¿A qué cree que se deba esa situación, es decir, ese incremento a partir del 2003, pero un estancamiento reciente?

La novela de El Clon, Shakira, aunque la gente hable muy mal de ellos, son motivos que hicieron que la gente se interesara mucho, entonces la exhibición tanto de la danza de Shakira como de la telenovela en México fueron dos puntos muy importantes para que hubiera gente interesada. Y ahorita yo creo que está estancado por dos razones: por la economía, porque pagar una clase sobre todo cuando tienes el enfoque de hacer ejercicio, vas a un gimnasio y te cobran 250 pesos por todo, y vas a una clase de danza donde te cobran 500 pesos por una clase a la semana, es un factor importante; la otra es la generación que quieren las cosas rápido, de pronto ver que en una clase estás haciendo lo mismo, luego lo mismo, y a la siguiente haces lo mismo, creo que falta la cultura de lo que pasa en una clase de danza. Es algo que yo siempre he dicho, cuando una entra a una clase de danza clásica sabes que toda tu vida vas a hacer lo mismo, vas a hacer barra, los mismos *pliés*, los mismos *piqués*, toda la vida. Ahora creo que sucede que las generaciones son muy activas, los teléfonos nos hacen poner menos atención.

20. ¿Ha convivido con la comunidad árabe en México por medio de esta danza? Si es así, ¿Cuáles han sido sus principales experiencias sobre ello?

Poco, tuve alguna relación cercana con personas que vendían artesanías cuando realmente eran de allá, porque después empezaron a comprar a los chinos entonces mi relación fue comercial; era para las alumnas que en ese entonces no había tanta facilidad para comprar fajillas en el centro, todo se importaba. Un tiempo también tuve relación con el que era traductor de la Embajada de Egipto, pero era más que nada por comunicación para hacer eventos y cosas así.

21. Respecto a su relación con la Embajada de Egipto ¿cree que hay un interés por parte de las embajadas de Egipto, Líbano u otros países árabes en que se fomente el belly dance en México?

Yo creo que no es algo que quisieran hacer, la verdad no me acuerdo quién era el embajador en ese entonces, pero el primer contacto que tuve con la embajada fue con un embajador que me decía que la danza árabe era turca; entonces no era de

su interés, si no la reconocía como algo egipcio mucho menos era de su interés difundirlo. Tiene el interés de difundir la cultura, pero no la danza.

Después el siguiente embajador era un musulmán muy ortodoxo, en ese momento la compañía de Jassiba que ella decía que su compañía era la oficial de la Embajada, cuando llega ese embajador dejó de ser la compañía porque él no quería nada que ver con la danza, aunque fuera folclor. Creo que no es de su interés la danza, sin embargo, al embajador con el que yo tuve más relación, para sorpresa mía, sí tenía idea de algunos nombres de las personas que hacíamos danza árabe; aunque para sus eventos normalmente le llaman mucho al señor Rifaat, el dueño del Adonis, siempre que necesitan bailarinas cualquiera de la comunidad árabe va con el señor Rifaat, él siempre ha sido una persona muy importante porque él es quien refiere.

22. ¿Conoce cuál es la percepción de la comunidad árabe en México acerca de las mexicanas que bailan esta danza?

Pues no lo sé realmente, las pocas opiniones que puedo tener son, por ejemplo, la de Fadi (El Sadi) con las bailarinas como negocio. Al final Fadi trabaja en México de esto, toda la vida ha trabajado de esto, entonces el respeto está relacionado con el trabajo que tienen. Una vez coincidí con Fadi en un concurso donde había niñas, entonces ellos como árabes no ven bien la danza en niñas; estaba con otro amigo suyo, ahí fumando en el teatro como buenos árabes que son, yo los veía y su expresión no era de “¡Ay!, qué tierna la niña bailando” sino “¿cómo permiten los papás que una niña baile árabe?!”. En parte creo que piensan que no deberíamos de bailar porque no es nuestra cultura no es algo que conozcamos a profundidad; y, por otro lado, está el rollo de “Sí, pues que bailen porque me pagan, porque de esto vivo”. Creo que la opinión de ellos está dividida en esas dos cosas.

23. ¿Considera que en la actualidad esta danza es practicada en México de forma distinta a cómo se hacía en décadas pasadas?

Sí, ha evolucionado, todo evoluciona. Entran los argentinos y se estiliza; la gente se aburre de lo estilizado y voltean a ver a los egipcios, ahorita están los rusos, entonces va así, como moviéndose dependiendo de la moda, de los gustos.

24. ¿Considera que el *belly dance* es un elemento cultural que continúa asociando a las mujeres con la sexualidad?

Sí, sigue siendo la bailarina cuando hice con Aline del Castillo el Primer Congreso de danza árabe en el Centro Nacional de las Artes, alguien nos dijo así “¡ah sí!, esas las que mueven la cadera sin ropa” esa idea sigue, esa idea permanece. Claro está sexualizada.

25. Consultando algunos manuales de información que proporcionan algunas escuelas mexicanas de esta danza se notan ciertas palabras como libertad,

feminidad, sensualidad, danza milenaria, ¿usted considera que estos conceptos describen el *belly dance*?

Feminidad sí, al final es una danza femenina que explota esa parte de la mujer; libertad podría ser, aunque también podría ser como un poco reaccionaria, la utilizan como para salirse de la norma, hay mucha gente que practica esta danza porque explotan su libertad, pero hay otras que la practican porque va en contra de las reglas, yo digo que la danza es de quien la baila, cada quien toma lo que le sirve; milenaria, sí tiene muchos años de historia; sensual lo es, como es la mujer.

26. Algunos estudiosos sobre la expansión del *belly dance* a nivel mundial consideran que esta danza está basada en ideas europeas sobre oriente y la sensualidad femenina de las mujeres orientales. ¿Usted piensa que ello también está presente en México?

Sí claro, la concepción actual del *belly dance*, me preguntaste al principio de dónde venía y yo te decía de las danzas paganas, de los rituales de fertilidad que se convirtieron en el baile baladí, en la danza social, eso es el *belly*; pero como lo vemos en el escenario viene de cómo lo presentó Badia Masabni en su Casino y el Casino Badia estaba inspirado en el Moulin Rouge, en el casino europeo. Es la concepción europea de esta danza.

27. ¿Cuál es su opinión sobre el *belly dance* que se practica/enseña en México?

Hay muchos estilos, hay muchas formas, es una opinión muy complicada de decir. Ahorita, están las defensoras de lo puro, que no sé si eso exista, las defensoras de la forma original que apelan mucho a Nagwa Fouad a Dina; Nagwa Fouad y Dina fueron revolucionarias, ellas empezaron a hacer cosas que no estaban bien vistas o que iban en contra, Dina se ponía sus minifaldas y salía con el pecho descubierto no me vengan a decir ahora que son las defensoras de la forma original, ellas fueron las que rompieron las reglas. A ver esto de la forma original ¿Cuál?

Tenemos lo que está haciendo Lila con una danza inspirada en gitanos y relacionándola con México. Lo que hace Arella Souad que hace una danza escénica con Rosas Transfiguradas; la danza etnocontemporánea, lo que está inspirado en Orly Portal que también se está haciendo; la danza más escénica que hace Pablo Acosta. Platicando con él comentábamos que todo lo que se está haciendo en México que es muy diferente a lo que se hace en Argentina, allá todo es muy igual; él me preguntaba por Laraisha porque ella estudió con Pablo y es egresada de la escuela de Amir Thaleb, que está haciendo cosas más hacia lo experimental. Le comenté a Pablo que la última vez que hablé Laraisha me comentó que se necesitaba hacer algo para que se distinguiera la danza árabe en México, pero él me decía que lo que ella hace ya no es danza árabe y me lo dijo varias veces. Entonces dar una opinión sobre la danza árabe que se hace en México uno se pregunta ¿cuál?

Por ejemplo, para Nour Said que defiende mucho lo *Vintage*, todo está mal. Y es algo que yo he criticado, las que hacen más algo más escénico dicen es que el *raqs sharqi* no tiene valor artístico, esa descalificación me hace mucho ruido; creo que, si quieres hacer algo escénico, o algo más cultural o menos sensual o dejar de ponerte el traje de dos piezas porque no quieres que la gente se enfoque en el cuerpo, está bien, y no por eso hay que descalificar; yo creo que todo es respetable, cada quien se va al lugar a donde quiere estar. Lo que no me gusta de la comunidad es esta descalificación de las cosas, no sé si es en parte por ganar alumnos, creo que ellos tienen que decidir a dónde ir.

28. ¿Cuál es su opinión sobre que en los países de donde se origina esta danza su práctica es controlada, pero se ha dado un florecimiento e interés en otras naciones como México? ¿A qué cree que se deba?

Yo creo que es una tradición que se continúa desde hace muchos siglos y ha estado en oposición a lo que dicta la religión, pero la tradición se impone a la religión. No se concibe una boda si no hay una bailarina en los países árabes, a pesar de que son musulmanes, la tradición continúa y si continúa van a seguir saliendo bailarinas.

29. Por último, ¿qué significado tiene el *belly dance* para usted?

Yo siempre lo he dicho es que es mi forma de vida, mi forma de trabajo. Si no hubiera sido maestra de danza hubiera sido maestra de otra cosa porque me gusta mucho compartir, estar con la gente, enseñar. Es algo que me llena porque me permite estar con la gente, de poder transmitirles cosas, de ayudarlas. Y en parte es eso, porque cuando bailé clásico y estuve en la compañía llené toda esa parte de bailarina y cuando empecé a ser maestra, yo dejé de bailar porque era mucha responsabilidad en los eventos con mis alumnas, porque me estresaba mucho porque quería que todo saliera bien y aparte tener que bailar, era mucho estrés; entonces en ese momento era más importante mi lado de maestra que como bailarina. En ese momento migré sin problema de bailarina a maestra.

ANEXO III

Entrevista a Erika Olimpia García (*Jassiba*)

1. ¿Cuál es su nombre?

Mi nombre es Erika, son dos nombres y tres apellidos si quieres te los doy todos, es Erika, Olimpia García Figueroa Niño.

2. ¿Cuándo y dónde nació?

Sí soy mexicana, nací en la Ciudad de México en 1968.

3. ¿Tiene familiares árabes?

No lo sé, porque ahí está perdido el árbol genealógico, conozco hasta las abuelas y hasta donde sé, no hay una ascendencia clara. Mi abuelo tenía ascendencia italiana y española y mi abuela española solamente.

4. ¿Cuántos años tiene de conocer el *belly dance*?

Yo la conocí como danza árabe y la conocí desde que tenía 7-8 años, me llamó la atención porque yo iba en el transporte público con mi madre y siempre pasábamos por un lugar, por la zona de Tlalpan, yo veía que a la derecha había una Academia y decía danza árabe, entonces yo veía que eso existía. Y después yo creo que por el cine debo de tener algún recuerdo perdido porque me acuerdo que a los ocho años yo quise tener un vestuario y me vistieron de hawaiana, justo por eso de que las cosas no se entienden del todo, y luego pedí otro traje y me vistieron de española, entonces a mí me gustaba mucho el rollo de lo multicultural, sin saber que era como la fantasía.

5. ¿Por qué le interesó esta danza?

Yo creo que, lo vago que tengo de esos recuerdos, fue ver el cuerpo hechizante de la mujer moviéndose, creo que eso fue lo que captó mi atención de niña y que se veían como Diosas, una mujer así proyectada y producida, en ese entonces la veía como algo hermoso.

6. ¿A qué edad fue que comenzó a tomar clases y quiénes fueron las primeras maestras que la acercaron a esta danza?

Fue prohibida para mí la danza, entonces pasaron muchísimos años, como actividad profesional no escogí la danza porque estaba como restringida, sin embargo, me aferré a la pintura entonces la pintura, fue la manera de aproximarme al cuerpo, porque creo que una de las cosas que me llama la atención de la danza oriental es el cuerpo, en esa potencialidad, me gusta pintar y dibujar el cuerpo. A la edad de 32 años entré en la danza oriental. Mi primera maestra fue Aman-Ra, ella es mexicana

su nombre es Miriam, no recuerdo su apellido, pero ella daba clases en los talleres de Coyoacán.

7. ¿Eso en qué año fue?

Como en el 2000-2001, más o menos.

8. Cuando usted comenzó a tomar clases de danza ¿qué era lo que le decían que era el origen del *belly dance*?

Mira, mi profesora era antropóloga, afortunadamente estaba bien informada, entonces a la par que nos iba enseñando los movimientos nos iba hablando del folclor, por decir, los rituales como el *Zaar* que se bailan entre mujeres ella nos los decía con mucho respeto en las clases, nos inculcaba ese respeto a esas tradiciones. De pronto, lo que no nos inculcaba era la investigación, era como “lo que yo sé es lo que les digo y no lo van a conseguir en ningún lado”; en ese entonces no existía el internet y, por tanto, no podíamos refutar, confiábamos mucho en su profesión y sí era muy respetuosa de eso.

Yo aprendí que el origen de la danza oriental, lo aprendí investigando, lo corroboré después con ella, estaba en Egipto y Líbano; bueno esto de los orígenes es algo complicado desde donde viene.... bueno yo creo que un origen único, exclusivo y territorial no existe. Es que es algo complicado, yo creo que lo que hacemos ya en la actualidad sí es una construcción de este periodo de la danza espectacularizada que lo dieron los *night clubs*, como tal se baila hoy en día. Si te vas a las cuestiones del folclor te puedes encontrar con muchas cosas y pues el folclor nutre al *belly dance*, la danza oriental o como lo nombras o lo quieres nombrar.

Por ejemplo, Mo Geddawi, integrante de la compañía de Reda en algún momento vino a dar una conferencia a México donde mencionaba que el origen era, tal cual, faraónico y que era de la etapa de Egipto faraónico, que en un libro de una investigadora, no sé su origen si francés o inglés, ella se puso a investigar el origen de la danza y te da testimonios de las coreografías y la danza, etcétera, bueno puede ser material para investigar, pero no creo que se pueda dar por hecho que es una línea exclusiva.

9. ¿Por qué le interesó ponerse Jassiba? ¿Es un nombre árabe?

Es Hassiba, de hecho, tendría que escribirse con H. A mí me influenció la literatura, un escritor que se llama Alberto Ruiz Sánchez escribió mucho sobre Medio Oriente, pues obviamente historias de mujeres. Hassiba me gustaba por su personalidad, porque en ese entonces yo estaba pasando por una situación de divorcio y me refugié en un personaje. Vi cancha perfecta para ser otra a través de la danza y de la historia de Las mil y una noches, etc, etc. Igual y toda la idea del exotismo, que en ese entonces yo no lo sentía así.

10. Como ejecutante de esta danza ¿cuál ha sido la opinión que el público mexicano le ha hecho acerca de lo que usted realiza?

Muchas veces la gente no sabe de lo que se trata, y en la experiencia laboral, cuando estuve trabajando activamente para eventos sociales, la gente no estaba enterada de lo que era, tuve la desagradable situación que te dicen “¡Ah! Eres *belly dancer*, mucha ropa, mucha ropa” coreando algo que pertenece al striptease o al cabaret ¿no? A la gente le falta mucha información todavía, si bien han ayudado algunas cuestiones como pues la importancia de Shakira en el nivel popular que ha demostrado de pronto, espectacularizando la danza ese aspecto místico, pero ahí queda.

Y, por ejemplo, hay gente que cree que el abdomen se va a poner de lavadero y hay gente que cree que la piel y el abdomen se pone flácido; hay gente que cree que se les hace una cinturita y hay gente, sobre todo hombres, que creen que la mujer que hace danza árabe pues sabe todos los trucos del amor y de la relación sexual, entonces hay mucha construcción respecto a eso, y puede ser de los más positivo hasta lo más negativo que te pueden considerar una prostituta.

11. ¿Cuántos años tiene en docencia de esta danza?

Como 16 años, cuando yo entré con Aman-Ra yo ya era instructora en los gimnasios, sobre todo la parte deportiva y activar el cuerpo siempre me ha gustado, entonces conforme iba aprendiendo con ella empecé a dar clases, porque ella me pidió que la sustituyera; yo sentía que se me facilitaba, empecé como de manera muy intuitiva, hoy en día se pide más preparación, en ese entonces no había maestras, no había didácticas, lo que es la danza tribal ha aportado mucho a la danza oriental. Entonces sí, tengo más o menos desde el 2002, como 17 años.

12. ¿cuándo funda su escuela?

¡Ay! espera, estoy muy mal en las fechas, en 2017 cumplió 15 años, entonces estamos en el 2019, tiene entonces 17 años.... Fue en el 2002. Es que todo fue así muy rápido.

13. En su página de internet en el apartado Quienes somos hay una acotación de que tienen el reconocimiento de la Embajada de Egipto en México para la enseñanza de su folclor, ¿eso a que se refiere?

Recuérdame bien como dice, porque creo que dice que es la Compañía es la que está reconocida por la Embajada de Egipto, es decir, mi labor como profesora, porque no la academia. De hecho, yo he luchado mucho para que tenga reconocimiento como escuela, pero no, se me reconoce mi labor como coreógrafa, por poner las danzas de Medio Oriente al servicio de la embajada para la difusión. Tengo un reconocimiento por escrito, una carta con su sello de oro y todo, por la participación básicamente, tal cual dice Reconocimiento de la Embajada de Egipto a la profesora bla, bla, bla y por las coreografías y con la compañía en la difusión de la cultura de la Embajada de Egipto.

Yo sé que son muy reacios a entregar esos documentos, tengo uno de la Embajada de Líbano también. Antes para mí era muy importante eso, pero hoy en día, me

parece que se quedan corto en el apoyo que podrían dar a las compañías y grupos, ese tipo de reconocimiento son muy complicados de conseguir.

14. ¿Entonces no hay un interés por parte de las embajadas de Egipto, Líbano u otros países árabes en que se fomente el *belly dance* y/o su folclor en México?

Ven diferente tanto el *belly dance* como el folclor y también depende del embajador y la administración, por ejemplo, si el embajador es musulmán o no, de eso depende mucho el enfoque que le van a dar a la danza. Yo tuve oportunidad de trabajar con tres administraciones distintas: el primero era musulmán, el segundo era copto y el tercero era musulmán también; el tercero, el que estuvo antes del que está ahorita en México, él me pidió “a ver muéstrame la carpeta” fue el único que me pidió una entrevista, con los demás llegué por recomendación de la gente afín a la embajada que conocía mi trabajo en ferias y festivales y que les gustaba; entonces él sí me dijo “a ver, quiero revisar, este vestuario sí, este vestuario no, a ver este” era como muy cuidadoso, porque me decía, “*belly dance* no, *belly dance* no, eso no es danza egipcia” y que te puedo decir, creo que para los árabes en general la danza oriental no está bien vista por lo egipcios, es parte de su patrimonio cultural, pero no quieren que nadie cercano ni su esposa, ni su madre, ni su novia se dedique a la danza oriental. Es por la cuestión de ese límite impreciso que tiene la danza oriental y que creo que se da en esos países que se utiliza como un trampolín para la prostitución, es mucho más probable que en occidente se vea como arte que allá.

15. ¿Cuál es el objetivo o misión de su escuela?

Al momento de que fui aprendiendo y me lancé a dar clases de manera intuitiva, como muchas lo hicimos en ese tiempo, me hizo darme cuenta que faltaba relacionar lo práctico con lo teórico. Lo que vino a revolucionar mi cabeza fue cuando empecé a aprender ritmos, entonces descubrí que los ritmos te ayudan a entender la música, ahí fue que me di cuenta que faltaba organizar los contenidos para que estuviera organizado a una progresión. Debo decirlo que mi trabajo como profesora en el TEC de Monterrey me ayudó a sistematizar, en esos años en el TEC de Monterrey se organizó un programa de diseño curricular, entonces cuando aprendes a hacer diseño curricular te metes en la profundidad del conocimiento y de estructurar bien las bases.

Lo que mi escuela propone es una certificación complementar un todo de conocimientos tanto teórico como práctico, crear coreografías en un futuro, como después dar clases, o como hacer una presentación con una base firme.

16. ¿Ha notado algún incremento del interés de las mexicanas en la práctica del *belly dance*, sí es así, desde qué año usted ha notado ese crecimiento?

Pues yo creo que este incremento tuvo su cúspide y ya va en declive, así lo siento. En mi experiencia, más o menos en el 2010 fue un momento muy fuerte, yo tenía gente que hacía fila para tomar clases. Trabajando en el TEC yo tenía lista de espera y daba clases en salones tipo estadio, así grandísimos; pero después entra muy

fuerte la salsa y la bachata en las escuelas y baja cañón; luego entra el boom del *pole dance* y baja otra vez cañón. Yo teniendo mi escuela en Copilco no sabes qué cantidad de chicas entraban preguntando por el *pole dance*.

Creo que la danza árabe ha mantenido un público cautivo a pesar del declive, porque lo tiene, he platicado con otros profesores y algunos también sentían menos afluencia.

Yo creo que lo fuerte fue del 2003 al 2015, más o menos, fue el boom, yo no sé si recuerdes, tal vez estabas muy chiquita, pero después de los del ataque de las Torres Gemelas y la guerra en Irak creo eso fue un detonante creo que eso sacude mucho la conciencia de la gente y yo percibí en ese tiempo un furor por lo oriental, también empezó la compañía de las *Bellydancer superstars* de Miles Copeland; en ese furor, había gente que me llamaba y me decía “es que me urge aprender”. También estaba lo mediático, estaba Shakira, la novela de El clon, estaban constantemente llegando mensajes que por ahí estaba la ruta. Creo que ahí empezó este interés generalizado.

17. ¿Ha convivido con la comunidad árabe en México por medio de esta danza, sí es así, cuáles han sido sus principales experiencias sobre ello?

Ya han pasado muchos años de eso, pero mi experiencia cuando el público es de la comunidad árabe son principalmente libaneses o egipcios, hay una comprensión de la danza y hay unas ganas de divertirse, sobre todo cuando son espectáculos sociales. Cuando tuve la experiencia con la Embajada me pidieron folclor y sólo un número de belly, se notaba la molestia del embajador cuando las chicas salieron en traje de dos piezas al grado de salirse del lugar. Otra experiencia fue cuando me pidieron participar en un bazar en Perisur con los embajadores de Egipto y no recuerdo de qué otro país, me dijeron que los embajadores pidieron salir antes de que la danza empezara, porque eran musulmanes y porque para ellos no es bien visto, pero son ciertamente tolerantes si el creador de festival o evento lo necesitaba. Siempre fue así como ese cuidado que ellos ponen cuando les tocan eventos de danza.

18. ¿Conoce cuál es la percepción de la comunidad árabe en México acerca de las mexicanas que bailan esta danza?

Cuando he participado es en bodas no he tenido mayor problema. Yo creo que la mayor parte de la comunidad que me ha contratado yo supongo y asumo que no son musulmanes, porque creo que si son musulmanes fundamentalistas no me contratarían, no buscan un espectáculo de danza árabe.

Me ha tocado que árabes que residen en México, siguen buscando esa conexión cultural con sus países, entonces les da mucha felicidad que haya bailarinas que estén interesadas en su cultura, de hecho, te preguntan cosas. Alguna vez trabajé en un restaurante de un libanés y él me dijo que no dijera que era mexicana, que

mejor no hablara para que no se oyera mi acento y que él iba a decir que yo era mitad mexicana y mitad libanesa.

Creo que les agrada mucho y creo que mientras no se sientan afectados en su cultura. Los musulmanes creo que no lo buscan.

19. ¿Considera que las bailarinas de *belly dance* estadounidenses han influido en el desarrollo de esta danza en México? ¿por qué?

Pues yo las conocí mucho después. Yo no soy de la generación de las primeras bailarinas como Ramah Aysel ni Nour Said. Yo me formé con otras maestras como Najua y también con el Yasser El Mouallem que trabajaba en el Adonis. De hecho, él trajo a Fadi el Sadi a México.

20. Algunos estudiosos sobre la expansión del *belly dance* a nivel mundial consideran que esta danza con base en ideas europeas sobre oriente y la sensualidad femenina de las mujeres orientales. ¿Usted piensa que ello también está presente en México?

Yo creo que sí, es que vuelvo a lo mismo, la idea del *belly dance* del cabaret desde Samia Gamal para acá, yo he investigado y ahora reconozco que es una construcción; si me lo hubieras preguntado cuando empecé yo no lo habría visto así, creo que te hubiera dicho que no aunque había muchas cosas que me saltaban, por ejemplo, de pronto veía en las fotos que las mujeres bailarinas eran rubias, muy delgadas, cosas que no me checaban con la idea de que los egipcios tienen la piel más oscura, pero las pasaba de alto; en ese entonces en mi imaginario decía “sí claro, estoy haciendo una danza oriental, milenaria, así tal cual” si lo llegué a pensar, pero hoy en día ya no.

Creo que la percepción que se tiene es la de un cuerpo que vive una sensualidad diferente, hasta podría decir exuberante. Mostrando el cuerpo y resaltado incluso las zonas sexualmente más eróticas. Creo que su gran fascinación tiene que ver con el movimiento serpentino y el uso de un vestuario sumamente diferente a lo visto en México.

21. ¿Considera que el *belly dance* es un elemento cultural que continúa asociando a las mujeres con la sensualidad?

Sí, porque las características con las que se presenta es un juego de sensualidad, coquetería incluso de sexualidad, entre mostrar y no mostrar. Sí está muy ligada a la sensualidad y los movimientos yo creo que viendo a una mujer con un vestuario más cubierto moviéndose de esa manera sería también sensual.

22. Consultando algunos manuales de información que proporcionan algunas escuelas mexicanas de esta danza se notan ciertas palabras como libertad, feminidad, sensualidad, danza milenaria, ¿usted considera que estos conceptos describen el *belly dance*?

Mi opinión muy particular es que considerarla una danza milenaria tiene ciertos fallos, porque de pronto, se incurre en el error de pensar que lo que se está aprendiendo tal cual se ha practicado desde hace milenios, ¿quién puede saberlo?; yo trato de ponerme un poco estricta en ese aspecto, yo he ido estudiando y cambiando mi manera de pensar, quizás en algún momento me la creí que sí era una danza milenaria y que cuando la estaba ejecutando casi yo podría jurar que sí conectaba mi vida con la de mujeres de milenios atrás; hoy en día, yo creo que no es así; lo que sí creo es que la danza oriental tiene este valor de lo femenino como una energía muy especial, una energía que viene desde una configuración biológica cultural y con la psique humana. Hay algo dentro de esta energía de lo femenino que sí nos conecta fuertemente con la naturaleza, porque tenemos ciclos y nuestro cuerpo está más conectado que el de los hombres a la naturaleza.

Sobre la libertad, creo que sí propicia y provoca estar en contacto con tu cuerpo de esa forma incrementa tu autoestima, mejoras la imagen de ti misma, lo que tiene la danza oriental es que permite todo tipo de inclusión de cuerpos a diferencia de otras danzas.

23. ¿Cuál es su opinión sobre el *belly dance* que se practica/enseña en México?

Lo veo como un proceso en donde las partes responsables de pronto son las profesoras, han hecho un esfuerzo por tener elementos de calidad dentro de la práctica. Creo que profesoras y ejecutantes están comprometidas en elevar la calidad, un tanto debido a los concursos, otro tanto debido a la competencia o esquema internacional que proponen las rusas, americanas, argentinas. Creo que cada vez hay mejores exponentes, tal vez soy muy optimista, pero creo que también tiene un bache muy fuerte, no hay búsqueda de algo más auténtico de romper esquemas normativos de lo que es y no es la danza oriental. Si se sigue reproduciendo se agota a sí misma, hay un abuso de las formulas y no hay de pronto proyectos con creatividad que tengan la decisión de fusionar con conocimiento. Y bueno, para otras personas, les ha parecido que la danza oriental está en total decadencia en el sentido de fórmulas que se repiten y el comercio voraz. Tantos festivales, tantos eventos es solo buscar dinero y no tanto la mejora.

24. Por último, ¿qué significado tiene el *belly dance* para usted?

¡Uy, no!, ¿por qué esa pregunta? creo que hablar de un significado es algo muy grande, justo en eso estoy en mi tesis. Pero creo sería la virtud de lo femenino, no del feminismo, de lo femenino en su máxima expresión. Tiene un peso importante. Yo he encontrado muchas cosas sobre feminismos sobre la construcción del género, pero sobre de lo femenino es como si estuviera prohibido, casi no hay análisis. Para mí, en mi caso, desde la docencia justificar un programa de estudios para lo que algunos consideran que no vale nada es ir contra corriente, porque hablar de lo femenino es como hablar de la fuerza de la naturaleza, es mal visto porque pareciera que es hablar del esoterismo o del esencialismo. Quizá creo que

no sabemos lo que es femenino, y quizá habría que buscar en esas mujeres que viven lo femenino desde otro lugar.