



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

LICENCIATURA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

Danza árabe: la incorporación de su técnica como *re-creación*.

Trabajo terminal

que para acreditar las unidades de enseñanza aprendizaje de

Trabajo de Investigación Etnográfica Aprox. Interpretativa y Análisis Interpretativo III

y obtener el título de

LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

presenta

Diana Patricia García Toledo

Matrícula No. 210350881

Comité de Investigación:

Directora: Dra. Adriana Aguayo Ayala

Asesores: Dr. Rodrigo Díaz Cruz

Dra. Berenice Vargas García

Agradecimientos

Faby, Fany, Hilda, Oro, Sofi, Sol, Susana, Yetla, Joss: Gracias por el apoyo para llevar a cabo esta investigación, por compartirme sus experiencias. Gracias por la inspiración, el cariño, la amistad, el apoyo no nada más en esta tesis. Me han enseñado mucho. Las admiro y agradezco su presencia en mi vida y todo lo que les quiero decir y significan no cabe en este pequeño espacio.

Quiero dedicar esta tesis a mi Nanilka, por ser la primera en enseñarme a acompañar, comprender y expresarme más allá de las palabras. Fuiste la compañía más bella y de alguna manera lo sigues siendo. Y a mis abuelitos Ofelia y Javier por siempre apoyarme, por enseñarme que en la vida se ama, que la vida disfruta con todos sus matices. Su ausencia se siente porque siempre estuvieron muy presentes. También agradezco a la danza por haberme enseñado a comprenderlos y acompañarlos cuando las palabras no alcanzaban, cuando ya no existían.

Agradezco a la Dra. Adriana Aguayo Ayala por aventurarse conmigo en este proyecto aunque era un tema un tanto desconocido para las dos, por lo menos desde la teoría. Gracias por buscarme lecturas, por la muuucha paciencia y apoyo en todo este proceso, con todas mis idas y venidas. Te agradezco el tiempo que me dedicaste para juntas indagar al cuerpo teóricamente, desde tu experiencia y la mía siéndolo. Por desenmarañarme con esa claridad tan tuya y siempre hacer un tiempo para calmar mis ansias y ayudarme a resolver mis dudas.

Agradezco al Dr. Rodrigo Díaz Cruz por su lectura, sus comentarios, por el tiempo para conversar esta tesis y reflexionarla juntos y descubrir más. Siempre sus palabras, sus reflexiones y entusiasmo, desde las clases que tuve la fortuna de tomar con usted, han sido enriquecedoras e inspiradoras para mi formación dentro y fuera de la Antropología. Me siento muy agradecida y afortunada.

Agradezco a la Dra. Berenice Vargas García por la lectura tan bonita que hizo de esta tesis, por los comentarios, observaciones y sugerencias tan minuciosos y atinados que fueron sumamente enriquecedores para este trabajo y para mí. Me siento muy agradecida por el apoyo, el interés y el seguimiento a este trabajo. Gracias.

Gracias por acompañarme en este proceso, con todas las dificultades que presentaba. Con los comentarios, observaciones y diálogos que tuvimos por diferentes medios sentía que este trabajo cobraba vida. Agradezco que me ayudaran a concretar ideas, a darle espesor y profundidad a este trabajo. Gracias a los tres por ayudarme a concluir este proceso.

Mi profunda gratitud para la Dra. Adriana Guzmán por el acompañamiento en los primeros recorridos de esta tesis, con su apoyo pleno y entusiasta. Por ayudarme a comprender todo eso que quería expresar y buscar cómo podía comenzar a organizarlo. Es mucho mi agradecimiento.

Quiero dedicar unas palabras, que nunca serán suficientes, a mis papás. Olga por ser mi cómplice, el más cálido sostén y el más salvaje impulso. Gracias por escucharme una y otra vez sobre mis visiones de la danza, la vida y con tu total y sincero interés y amor preguntarme, comentarme y ayudarme a entender también. A mi papá por apoyarme de todas las maneras que tienes en tus manos y más. Por mostrarme y hacerme sentir confiada de que vas a estar conmigo siempre.

Agradezco siempre a mis maestras. Ximena: por enamorarme de esta danza y enseñarme que el compromiso es una forma de amor. Gracias por siempre buscar que nos reconociéramos sin compararnos ni competir y fomentar un espacio de cariño, felicidad y disfrute siempre donde compartes tu danza. Raquel: por las reflexiones en clases, por enseñarme que lo que se ama se hace con mucha pasión, entrega y valentía. Por leer y revisar mi primer borrador de la historia y todo el apoyo que me brindaste. Sony: por invitarnos tan cálidamente a siempre seguir avanzando sin medir el tamaño de los pasos. Por el espacio de respeto, motivación, cariño, risas y disfrute. A mi maestra Nasma porque me recordó que bailar con amor es bailar con respeto, con conciencia, y enfrentando miedos; y por siempre recordarnos la importancia de saber escuchar, en muchos sentidos.

A Jassiba, por el apoyo cuando le conté de este proyecto, por los textos, por abrirme las puertas de su hermoso espacio ahora como investigadora, porque nunca me he sentido más bienvenida en otro lugar que en *Jassiba Dancing Club*, como le digo de cariño y que no es un espacio físico sino uno afectivo que toma forma con su guía. Admiro tu forma de crearte y re-crearte una y otra vez.

A Lis por enseñarme a respetar, cuidar, sentir y escuchar a mi cuerpo en mi primer encuentro con la danza. Enseñarme otras bailarinas, otros cuerpos, otras danzas. A Corinna por sus enseñanzas en las clases y en los *coffee sessions* llenos de reflexión, cuerpo y danza.

A mis amigos: Dra. Paty, gracias por su amistad, apoyo, cariño y cuidados, por tanta confianza en la Morusa. A mi Der Ángel por la amistad, por animarme a unir mi danza y mi antropología, cumplir sueños y cerrar este ciclo, con guía de supervivencia y todo. A Marilí por todo lo que me enseñaste compartiendo aulas, proyectos, alegrías, frustraciones y muchos sueños, mi pequeña grande. A Ricardo por la amistad, la conversación infinita y el tráfico de libros. A mi Danys, por tantos años de tanta presencia. Gracias por siempre estar y apoyarme, bitchito.

A mi familia: Ely por siempre apoyarme en todo y ser ejemplo de fortaleza, por ser mi amiga, A mis tíos Chato, Julio, Marco, Carmen, Chelo, Víctor, Héctor y mis primos Vane, Natán y Miguel por siempre estar y por el apoyo, cariño y apapachos que siempre me han brindado. Por siempre ir a verme bailar.

Fabián: Gracias por acompañarme y apoyarme en este proceso, escuchándome, preguntándome buscando comprenderme y que me ayudó a muchas veces también entenderme yo. Por compartirme tus saberes y perspectivas desde tu bello arte. Gracias por abrazar mis cambios de clima y calmarme. Por la inspiración. Por ser mi mejor amigo y compañero de juegos. Por crecer juntos. Por tanto amor.

Gracias a todos porque su presencia está inscrita en este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1. LA DANZA ÁRABE. SOBRE LA CREACIÓN DEL OTRO, RE-CREACIÓN Y SUPERVIVENCIAS.....	27
1.1 La danza <i>árabe</i>	27
1.2 Los orígenes.....	31
1.3 Orientalismo.....	35
1.4 <i>Raqs Sharqi</i> o Danza Oriental.....	44
1.5 La danza árabe en México.....	53
1.6 Centro Cultural Jassiba.....	58
1.7 Conclusiones.....	63
CAPÍTULO 2. LA CREACIÓN DEL CUERPO ALTER-EGO <i>BELLYDANCER</i> . LA RE-CREACIÓN DEL SER.....	65
2.1 La individualización del cuerpo moderno.....	66
2.2 El encuentro con la técnica de la danza árabe: un re-encuentro con el cuerpo.....	70
2.3 El cuerpo que (se) construye.....	77
2.4 El cuerpo alter-ego <i>bellydancer</i> . Reflexiones sobre la feminidad.....	89
2.5 Re-creación <i>de</i> y <i>en</i> la danza árabe.....	104
2.6 Conclusiones	106
CAPÍTULO 3. EL RITUAL DE INCORPORACIÓN DE LA TÉCNICA: UNA CLASE EN EL CENTRO CULTURAL JASSIBA.....	108
3.1 El calentamiento.....	112
3.2 La técnica.....	116
3.3 La secuencia coreográfica.....	122
3.4 La improvisación.....	132
3.5 Enfriamiento: el final de la clase.....	139
3.6 La incorporación de la técnica como ritual.....	144

3.7 Conclusiones.....	146
CAPÍTULO 4. EL SALÓN DE CLASES. CUERPOS QUE (SE) CREAN (EN) EL ESPACIO.....	148
4.1 El espacio de la danza: el salón de clases.....	148
4.2 Cuerpos creando-se en el espacio: lo individual en lo colectivo.....	152
4.3 El grupo: un espacio afectivo.....	163
4.4 Conclusiones.....	180
CONCLUSIONES.....	181
BIBLIOGRAFÍA.....	186
FUENTES ELECTRÓNICAS.....	191

Introducción

La danza árabe o *belly dance*, como me refiero en este trabajo al *raqs sharqi* (danza oriental), surge de una tradición de movimiento en movimiento, que se transmitía de generación en generación, de cuerpo a cuerpo, como podemos intuir ante la poca evidencia material que existe de ella. Esta danza engloba y se crea a partir de una rica variedad de danzas proveniente de la zona cultural y geográfica que conocemos como Medio Oriente, del Norte de África y países del golfo y cuyo origen se le atribuye generalizadamente a Egipto, aunque cada nación de la región podría adjudicársela.

Es hasta su inserción en el campo cultural en los albores del siglo pasado, en la cosmopolita ciudad del Cairo, en que se empieza a configurar la danza árabe como la conocemos y practicamos al día de hoy: una mezcla entre exotismo extranjerizante y extranjerizado que, a la vez, alimentaba el “fervor nacionalista-modernista de la época como el ‘típicamente egipcio’” (Bracco 2017: 59). Creada buscando satisfacer las necesidades y demandas culturales y de actividades de esparcimiento de una sociedad en un determinado momento, en el que había una significativa presencia europea y estadounidense, así como una naciente clase burguesa en dicha capital. Alimentada de un imaginario de lo oriental y la mujer, un imaginario “erótico colonial” como lo llama Alain Corbin (2005), que provenía, principalmente, de la mirada o el “ojo pornográfico” como lo nombra Carolina Bracco (2017) de hombres tanto occidentales, desde las representaciones orientalistas de pintores y escritores europeos del s. XVIII, como la mirada de los mismos hombres árabes que crearon una imagen de la mujer, “‘la mujer oriental’ como centro de este sistema de pensamiento” (Bracco, 2017: 56). Imagen que se puede observar en la manera en la que se proyecta y es interpretada la bailarina, con sus diversas transformaciones y reinterpretaciones a lo largo de la historia de esta danza.

Estas interpretaciones sobre la mujer, oriente, la mujer oriental, la bailarina y la danza han configurado a este género dancístico, que se ha ido transformando de acuerdo con los cambios sociales y culturales en donde se produce y reproduce, o en términos de André Lepecki, donde se crea y re-crea esta danza, que van desde lo local hasta lo global, reconociendo que la danza

árabe ha sido adoptada y adaptada más allá de sus ya difusas fronteras locales dentro del “mundo árabe”.

México no ha sido la excepción, pues de una manera lenta pero constante se ha hecho lugar dentro de la oferta de actividades culturales y artísticas, tanto en centros culturales o casas de cultura, gimnasios, escuelas de danza y academias dedicadas específicamente a la enseñanza y divulgación de la danza árabe.

El Centro Cultural Jassiba, espacio donde se sitúa esta investigación, es una academia de danza árabe al sur de la Ciudad de México creada y dirigida hace más de 20 años por la maestra “Jassiba” Erika Niño. Es el lugar en donde yo me inicié en esta danza de manera fortuita, porque pudo ser cualquiera, sólo quería bailar *algo*; pero encontré la danza árabe por casualidad y fue en ella donde me encontré y re-encontré.

Esta investigación surge a partir de mi propia experiencia como practicante de danza árabe, de mis hallazgos a través de mi aprendizaje. Mientras descubría y aprendía los misterios de esta danza, descubría y aprendía de mí y de mi cuerpo. Pero el hallazgo más revolucionario fue darme cuenta de que era *con, en y desde* mi cuerpo que surgían estas reflexiones que generaron un proceso como de destrucción o deconstrucción, para usar un término más antropológico, paralela a una reconfiguración de mí misma, de mis creencias y de aquello que creía pero discrepaba en mi actuar. Una reconfiguración de mi *yo cuerpo sentipensante*¹, que sucedía mientras me formaba como bailarina de danza árabe. Y este proceso se dio también de la mano de mis compañeras, con quienes descubrí una nueva forma de relacionarme que resultó fundamental en mi formación. Desde aprender a co-habitar un espacio, a compartir nuestros deseos y frustraciones, ver cómo resolvían las suyas, que me ayudaran cuando algo se me

¹ Desde las epistemologías descoloniales se ha buscado reconocer el sentir y saberes corporales. El concepto “Sentipensar” fue propuesto por Orlando Fals Borda para nombrar el principio de vida de las comunidades caribeñas de Colombia, procesos que “implican el arte de vivir y pensar con el corazón y con la mente” (Escobar, 2016 :15), es decir, que se reconoce que mente, cuerpo, razón y emoción no actúan de manera separada.

dificultaba o que juntas resolviéramos problemas dancísticos comunes o distintos para cada una. Además de que estas relaciones traspasaron el espacio de la danza.

De alguna manera la danza se convirtió en mi antropología, porque a través de ella y del trabajo corporal que estaba haciendo me surgieron cuestionamientos y reflexiones, una forma de conocer y entender al mundo que encontré, como dije, revolucionarias en lo personal.

Sin embargo, lo que verdaderamente impulsó este trabajo de investigación fue voltear a ver a mis compañeras. Primero sin “intención científica” o “intelectual”, y es que, más bien, *me di cuenta* de las... no sé si “transformaciones” sea la palabra... A veces sentía que más que cambiar, florecían. Como si se desplegaran a través de los descubrimientos que ellas también iban teniendo... Estos procesos podían resultar más evidentes en lo individual, pero también llamó mi atención cómo las dinámicas que fueron surgiendo dentro del grupo, las formas de vincularse entre ellas, me parecía que repercutían en sus procesos individuales.

Esto me hizo querer comprender de dónde surgían estos cambios, qué era lo que se transformaba o qué era eso que se deconstruía y cómo se reconstruía. Qué sucedía en este espacio, el salón de clases; qué durante el proceso de aprendizaje provocaba estos cuestionamientos y modificaciones. Y, sobre todo, saber si ellas lo percibían así y cómo, de qué manera, cuál era su experiencia.

Todo esto aunado a un último cuestionamiento: ¿por qué hacemos esto con tanta pasión y dedicación? El cual surge, más bien, de cuestionamientos externos: ¿Te estás preparando para ser bailarina profesional o por qué te dedicas tanto? O: ¿Y te pagan? ¿Entonces? ¿Ya eres bailarina profesional? Aunque todos mis hallazgos, expuestos anteriormente, parecían contestarme mi propia pregunta, probablemente caí en la tentación productivista de encontrar una finalidad a tanto tiempo dedicado. Sí, me cuestioné si estaba mal que me esforzara tanto por algo que no pretendía profesionalizar. Alguna vez incluso sentí culpa o pena de darle tanta importancia y emocionarme tanto por las clases, mis avances, algún vestuario o por alguna presentación. Hasta que pensé: ¿por qué me tendría que dar culpa pasar un tiempo disfrutando,

sintiéndome feliz? ¿Siempre voy a tener que justificarlo?: “Es por salud”, “Me quita el estrés” “Igual y un día puedo dar clases de esto”, etcétera. Pero también hicieron que me surgiera la curiosidad de indagar más en ello, por un lado: ¿qué es lo que hace que a pesar de estas dudas y reclamos sociales sigamos esforzándonos tanto? Cambiando horarios en el trabajo o la escuela para asistir a nuestras clases, siempre haciendo un tiempo para ensayar, para estudiar los ritmos, la historia de esta danza, etc. Y por otro: ¿De dónde surge el afán de encontrarle una razón práctica a todas las actividades? Como una suerte de fin instrumental a algo a lo que se le dedica tanto esfuerzo.

Punto de partida: objetivo y ejes de investigación

Mi propuesta en esta investigación es indagar cómo es que una actividad como la danza árabe, cuyo eje es el cuerpo, permite a sus practicantes -mediante la incorporación de la técnica- reconfigurar sus subjetividades a través de la reapropiación de su cuerpo en toda su complejidad en tanto que sintiente y pensante. De re-crearse. Reapropiación que entiendo como un re-conocerse como cuerpo sentipensante, más que como poseedor de uno. Reconciliarse, reconocerse como ser-cuerpo, pero un ser-cuerpo-en-el-mundo, de manera que pueden construirse vidas más vivibles y convivibles.

Con este objetivo me planteé cinco guías de análisis que tienen como eje al cuerpo sentipensante:

En primer lugar, el cuerpo como receptor y generador de conocimiento. A partir de la incorporación de la técnica de la danza árabe el cuerpo es capaz de apropiarse de nuevas formas de movimiento, que lo irán reconfigurando y construyendo mientras configura al sujeto, además que en este proceso el sujeto aprende de sí y del mundo. Esto le “producirá un nuevo modo de ser y estar en el mundo” (Botero, 2016: 1). Esta posibilidad de aprender también produce la posibilidad de cuestionamientos desde, con y en el cuerpo, cuestionamientos que crean conocimientos, de sí y del mundo. El cuerpo sensible es la manera en que aprendemos y aprehendemos el mundo. El concepto de *embodiment* del antropólogo estadounidense Thomas Csordas nos permite entender al cuerpo más allá de un objeto parte de la cultura, en tanto sujeto

mismo de la cultura, su base o condición existencial (Csordas, 2002). Pues no poseemos un cuerpo: somos un cuerpo de manera que todo fenómeno, experiencia, práctica, idea, pensamiento social y cultural se sienten y se expresan corporalmente. El cuerpo funge como punto de partida metodológico más que como objeto de estudio.

Segundo, el cuerpo como lugar de la memoria. En el cuerpo está inscrita la historia de cada individuo, tanto en lo individual a partir de sus experiencias y actividades, así como en lo colectivo pues en él se inscriben los pensamientos e ideas de una sociedad, de una cultura y una época, regulando cómo ser y tener un cuerpo. Estas historias individuales y colectivas se proyectan en la configuración del cuerpo y se expresan a través del movimiento.

En tercer lugar, el cuerpo como creador de tiempo. El cuerpo percibe y experimenta el tiempo, y lo experimenta en movimiento. Todo movimiento conlleva un ritmo y el ritmo es una forma de estructurar al tiempo. Además de que el cuerpo tiene sus propios ritmos, tanto vitales como aquellos relacionados a sus necesidades de aprendizaje y acción. De igual manera, la danza es o permite una forma de experimentar el tiempo que es particular a ella y los cuerpos que danzan.

Cuarto, el cuerpo como creador de espacio. El cuerpo experimenta y crea el espacio que lo rodea a través del movimiento, mediante el cual estructura el espacio; digamos que también se crea otra especie de ritmo, pero espacial. Esta creación de espacios con otros cuerpos en movimiento genera también relaciones tanto espaciales como afectivas.

Por último, las emociones y la afectividad como el motor de estos cuerpos. Las emociones se experimentan y expresan en y con el cuerpo. La danza es una experiencia afectiva. Cuerpo y danza están relacionados de manera en que se afectan mutuamente, a través del gozo, del cansancio, el aprendizaje, la frustración y las alegrías compartidas.

Metodología

Con el temor de caer en esta necesidad posmoderna de *autoreferencia* (o del capitalismo tardío o neoliberal para Byung-Chul Han, quien llamaría a esta necesidad “narcisismo”), en esta investigación me sitúo como parte del grupo que es mi objeto de investigación, pues pertenezco a ese grupo de danza, por lo que en este estudio la otredad quizá no sea tan otra, sino que son “otros” que son como yo. De manera que utilizo la autoetnografía como herramienta metodológica que me permite situarme como investigadora perteneciente a este grupo que observo y escucho y con el que comparto sentires y experiencias.

Para Heewon Chang, la autoetnografía es un método de investigación que combina la narración autobiográfica con el análisis etnográfico para comprender las conexiones entre el yo y lo cultural y social (2008). Sin embargo, el foco de la investigación son mis compañeras de grupo, “las alumnas”², como les llamaré a partir de este momento y en todo el trabajo, realizando un esfuerzo por delimitar mi posición como investigadora. De manera que, aunque sí lo fue quizá como proceso, no concibo este trabajo como una autoetnografía, pues si bien, es mi experiencia personal el punto de partida que tomo para indagar en la experiencia colectiva de la que soy parte, mi intención era y es exponer la experiencia de las alumnas, utilizando mi experiencia corpórea y mi voz como aglutinante de estas expresiones compartidas por ellas, como un hilo que conduce y conecta memorias. Esta voz que es la voz de mi cuerpo que también funge como herramienta para comprender y analizar sus experiencias y compartirlas con las mías. Para la antropóloga Mari Luz Esteban, la autoetnografía “no es más que una forma radical de antropología en casa” (Esteban, 2013: 52) y en este sentido, lo es; sin embargo, me parece más adecuado llamarla una etnografía corporizada o encarnada-situada, pues se toma al cuerpo como punto de partida desde donde y con el que se está produciendo el conocimiento, el cuerpo como proceso de interacción social y cultural; además que permite “reconocer la dimensión afectiva de quien investiga y de quien escribe, por lo que necesariamente hace parte de un conocimiento situado y localizado y reconoce que toda interpretación respecto de las

² A quienes he decidido cambiarles los nombres, para cuidar la intimidad que me compartieron para este trabajo, a pesar de nunca poner algún límite ni solicitar ningún tipo de secrecía o anonimato respecto a lo compartido.

experiencias afectivas de los otros cuerpos será parcial y provisional” (Vargas, 2024: 169). Aunque me identifico como autoetnógrafa en este sentido:

Los autoetnógrafos ven en la investigación y en la escritura, actos socialmente justos. Más que tener una preocupación por la exactitud, el objetivo es producir textos analíticos, accesibles, que nos cambien a nosotros y al mundo en el que vivimos para mejorarlo” (Holman Jones en Bénard, 2019: 32).

Dice Chang (2008) que una de las ventajas de la autoetnografía es el fácil acceso a los informantes y, ciertamente, mi petición tuvo una respuesta muy entusiasta y con total disponibilidad por parte de las alumnas y maestras. En un principio tenía temor de no saber cómo separar mi voz como investigadora y miembro del grupo o provocar que me dijeran lo que yo quería escuchar. O incluso, sólo escuchar lo que yo quería. Como empleo como herramientas metodológicas la observación participante y entrevistas, precisamente estas últimas fueron con las que logré salir de mi propia mirada como alumna de esta danza, porque, así como 8 bailarinas pueden bailar distinto una misma pieza musical, igualmente cada una tenía cosas que quería decir, que quería expresar y compartir sobre el mismo tema, sobre sus propios hallazgos dándome la pauta para este trayecto.

Espacio de investigación y colaboradoras

El espacio de esta etnografía está delimitado al salón de clases, ya que mi objetivo no es la experiencia de la danza en escena sino la experiencia de la incorporación de la técnica o la incorporación de la técnica como experiencia, pues “la experiencia es tanto un proceso cognitivo –cultural–, como una experiencia vital en la que lo cognitivo, afectivo, volitivo y la memoria están presentes y que de manera ocasional es extática, transformadora y liberadora; como en los dramas sociales, liminales” (Guzmán, 2014: 38). De manera que, concibo las clases, la incorporación de la técnica como una práctica en la que la interacción con el entorno y la experimentación se tornan transformadoras; como una práctica que afecta las realidades de las alumnas. Y esto sucede en el salón de clases.

Trabajo con un grupo específico dentro del Centro Cultural Jassiba que es el de intermedios 5, pues son alumnas que llevaban, para el tiempo en que se hizo el trabajo de campo³, al menos 5 años de aprendizaje dentro de esta academia de manera estable, pues prácticamente todas las integrantes llevaban juntas este periodo de tiempo.

La danza árabe como producto cultural que se re-crea y que re-crea

La danza árabe como producto cultural responde a un cierto momento temporal y cultural, así como social. Es una danza de mujeres principalmente, aunque también hay hombres que la practican. De hecho, parte de su lenguaje proviene de danzas masculinas, e incluso, cierta esencia en el lenguaje de esta danza es común a hombres y mujeres, como el movimiento de caderas u hombros, que son movimientos comunes y no enteramente femeninos, pero que el ojo occidental no pudo o no ha querido alcanzar a mirar en esta amplitud. Esta danza representa la idea de una mujer y *una* cultura o, mejor dicho, de un espacio cultural que es el mundo árabe; y a partir de esta idea se configura esta danza, que busca emular una idea de feminidad y un oriente feminizado, como apunta Carolina Bracco (2017).

André Lepecki emplea el concepto re-creación (*re-enactment*) en la danza contemporánea, como un acto que busca cuestionar obras y coreografías de este género, resignificando ciertas narrativas corporales, movimientos, gestos, buscando más que reproducir (como en un acto de preservación), expandir las posibilidades creativas de las obras en nuevos contextos. Yo me permito emplearlo en la danza árabe desde la idea de que una pieza es una obra inacabada en sus posibilidades creativas, para comprender cómo ha sido el proceso de esta danza, no sólo en su práctica como producto cultural sino en su transmisión o aprendizaje en distintos tiempos y espacios y cómo estas re-creaciones le dan continuidad a esta tradición de movimiento mientras la mantiene *en* movimiento, viva; porque no hay vida sin movimiento. Puesto que la danza árabe ha vivido un juego de tensión y aflojamiento, entre la sujeción y la liberación de los cuerpos que la practican y hoy, casi un siglo después de su creación como un producto

³ Que comenzó el 16 de diciembre de 2019 y fue atravesada por el confinamiento, consecuencia de la crisis sanitaria por Covid-19.

cultural, cuerpos siguen hablando a través de esta danza. Cuerpos que se re-crean a través de esta danza que re-crean.

Es a partir de estas tensiones que las alumnas pueden, en su proceso de aprendizaje o incorporación de la técnica de danza árabe, generar cuestionamientos desde sus cuerpos mientras buscan apropiarse y re-crear un mundo de movimientos “otros”, mientras reflexionan sobre el propio cuerpo, el propio movimiento, por contraste, por familiaridad, descubriendo nuevas formas de ellas mismas *re-crearse*, como su propia obra artística. Lo cuál me parecería intrínseco a todo aprendizaje de danza o de cualquier técnica corporal.

Siguiendo a la antropóloga Lila Abu-Lughod (2010), quien propone que las resistencias permiten diagnosticar las estructuras del poder, analizar cómo estas responden a ciertas transformaciones estructurales y cómo el poder opera en ciertos contextos y se va transformando a partir de estos, es como me propuse analizar los hallazgos encontrados en esta tesis, a partir de lo que las alumnas y sus cuerpos dicen. Poner el texto en el contexto, como escuché decir alguna vez a la antropóloga Rosalva Aída Hernández.

Y es este proceso de análisis el que las alumnas realizan a partir de su corporalidad reflexionada o reflexiva, pues el reencuentro con sus corporalidades en movimiento, el reconocimiento de sus emociones, a partir de su cuerpo, de su postura, de su propio movimiento, es el que las lleva a generar transformaciones o reconfiguraciones de sí. El cuerpo puede ser, simultáneamente, un espacio de opresión y de resistencia, un lugar donde las relaciones de poder se inscriben, pero también se cuestionan. El cuerpo es un lugar de reflexión, el primer territorio y en tanto tal, un lugar de resistencia que como señala el sociólogo Carlos Diz nos puede llevar a pensar en el tránsito de las técnicas del cuerpo de las que hablaba Mauss a las tácticas del cuerpo, para pensar en sus usos políticos (Diz, 2018).

Cada vez que se re-crea la danza árabe, en otros cuerpos, sean de mujeres egipcias, libanesas, mexicanas o rusas en determinada temporalidad, se generan cuestionamientos desde estos cuerpos que son estas mujeres, y que van reconfigurando a las practicantes a la vez que van

reconfigurando a la danza misma. Pues, aunque la danza árabe y su técnica construye estos cuerpos a modo, este proceso de construcción/creación conlleva un proceso de desconfiguración/deconstrucción que puede resultar liberadora por la conciencia que implica. Por el conocimiento de sí.

Ya Mari Luz Esteban hace referencia, a partir de su propia investigación con este tipo de sujetos que trabajan con el cuerpo, tales como actores, bailarines, modelos, deportistas, etcétera, que tienen una gran posibilidad de generar reflexiones disruptivas puesto que viven en “circunstancias que van <<forzando >> a las personas analizadas a ser más conscientes de sí mismos y de sus cambios. (...) es también mayor la posibilidad de surgimiento de planteamientos y esquemas de vida rupturistas” (Esteban, 2001: 249).

Además de señalar la cualidad colectiva en estos aprendizajes, es decir surgen estas reflexiones, pero siempre de la mano o en relación con el otro:

La danza, por tanto, produce y reproduce movimientos, sensaciones, estados emocionales, establece vínculos, rompe conexiones con la propia memoria del cuerpo y se constituye en procesos de reflexión e interrogación, de búsqueda, compartidos o no entre bailarín/bailarines y público, pero siempre conectados con ideologías y prácticas sociales concretas. Es decir, la danza es un ejercicio de «desestabilización conceptual», un «proceso de cuestionamiento de los equilibrios asumidos» (Esteban, 2001: 174-175).

Le Breton nos muestra cómo el hombre moderno se separó de su cuerpo, o la filosofía moderna separó al hombre de su cuerpo (2021). Este cuerpo fragmentado se escinde del entorno pues es el cuerpo el que lo experimenta, lo percibe, lo aprende y aprehende. De manera que este hombre moderno es un hombre individualizado, atrapado en el narcisismo de la propia mismidad, erosionando al *otro*, si lo unimos al pensamiento de Byung-Chul Han.

La incorporación de la técnica es una actividad que solicita la colectividad, en principio por cuestiones logísticas y hasta económicas, y esto permite que las alumnas -que parten de y estarán en un proceso que pareciera individual, de auto conocimiento, auto reflexión y auto

exploración y desarrollo de sus capacidades y necesidades corporales, reconociendo su propio lugar en el espacio- encuentren en este proceso una particular manera de integración con el entorno, con la música, con el espacio físico, con otros cuerpos danzantes, lo que crea una reflexión de su lugar en el espacio con respecto al otro y todo lo otro que les rodea. Todos estos son elementos que la danza solicita y se articulan creando un todo que es el espacio compartido, el espacio de la danza, generando relaciones particulares entre los cuerpos que danzan juntos, cuerpos que se afectan entre sí y que pueden propiciar reflexiones en conjunto y nuevos modelos de convivencia e integración con el entorno, con el mundo.

El cuerpo es el material de la danza. La danza se hace con, desde y en el cuerpo, es por esto que es necesario en un principio re-conocer al cuerpo en su totalidad. Esto implica un trabajo de conocimiento anatomofisiológico, pero también un conocimiento del cuerpo que es construido cultural y socialmente y comprender cómo ambas dimensiones integran un mismo cuerpo.

En este trabajo busco comprender cómo el cuerpo es capaz de reflexionar y re-interpretar al mundo a través de la danza y cómo desde la danza se re-piensa y encarna el mundo. El cuerpo en movimiento, que es un cuerpo vivo, pensante y sintiente. Así que busco también, a través de este trabajo, aportar al reconocimiento del cuerpo, que no es otro que el mismo ser, como un espacio de reflexión y disrupción. Aportar evidencia de la unidad del cuerpo-mente en contra de las ideas dicotómicas que rigen gran parte del pensamiento occidental. Dicotomías que dividen, y en muchos casos generan relaciones de poder desiguales o violentas, contraponiendo al “otro” como un ser diferente y por ende ajeno, deshumanizando cualquier forma de vida que sea una forma de vida “otra”.

También otra búsqueda es mostrar cómo las actividades artísticas como la danza, como parte de la vida más allá de una profesión, pueden ser “útiles” cayendo en esta provocación terminológica. El filósofo Nuccio Ordine, en su manifiesto “La utilidad de lo inútil” (2013) (texto medular en esta investigación pues fue de las primeras luces que señalaban su camino o un sentido) enuncia cómo la lógica del mercado ha permeado todos los ámbitos de la

existencia, reduciendo al beneficio económico el valor de todas las cosas y actividades centrándose en la utilidad de aquellos “saberes que son fines por sí mismos y que -precisamente por su naturaleza gratuita y desinteresada, alejada de todo vínculo práctico y comercial- pueden ejercer un papel fundamental en el cultivo del espíritu y en el desarrollo civil y cultural de la humanidad. En este contexto considero *útil* todo aquello que nos ayuda a hacernos mejores” (Ordine, 2013: 9).

Uniendo esto con el pensamiento de otro filósofo, Byung-Chul Han, el cual también ha sido medular en la concepción de esta investigación y de mi propia danza, el individuo de la sociedad del rendimiento⁴ cambió el verbo “deber” de la sociedad de la disciplina de Foucault al verbo modal “poder”: “La sociedad del rendimiento, dominada por el poder, en la que todo es posible, todo es iniciativa y proyecto, no tienen ningún acceso al amor como herida y pasión” (Han, 2017: 37). El poder *poder* todo, es como un siempre lograr, no da lugar a la experimentación, al juego, incluso al error y la frustración, como herida y pasión. Domina la compulsión por los fines prácticos tangibles y conseguibles, los productos finales, que son consumibles. La experimentación, el juego y el error no son compatibles con el rendimiento, cuyo motor es producir(se), optimizar(se) y competir más y más. Incluso el tiempo libre está supeditado al trabajo, pues no es un tiempo que permita la contemplación, sino un tiempo de recuperación del individuo para poder seguir produciendo.

No es que la danza sea gratis; de hecho, todo lo que implica es bastante costoso para sus practicantes. Por gratuidad señalo, como Ordine, que la finalidad de tomar clases de danza como en el caso aquí presentado, no se guía por una retribución económica ni instrumental a la estructura social, cultural y económica, sino que está al servicio del espíritu, del sentirse bien, aunque suene simple. Quizá el considerar esta idea como simple responde a esta forma de ver la vida de manera esencialmente productivista y que, por el contrario, resulta una búsqueda más bien compleja. Las reflexiones y disrupciones que se suscitan en la experiencia de la incorporación de la técnica permiten a las alumnas encontrar una manera más amable de

⁴ Han sitúa su pensamiento dentro del neoliberalismo, el cual analiza y critica, aunque nunca lo define como tal, sino que hace referencia a él conceptualizando o nombrado los elementos de la lógica cultural que lo entretejen.

convivir consigo mismas y con su entorno o, a veces, a pesar de él. Quizá es por esto que, contra todo cuestionamiento, adversidad y costo de tiempo, dinero y esfuerzo, siguen bailando con pasión y mucha dedicación, aunque sólo sea por el gusto y con alegría de hacerlo en conjunto.

Y vuelvo a citar a Ordine: “Precisamente el hecho de ser inmune a toda aspiración al beneficio podría constituir, por sí mismo, una forma de resistencia a los egoísmos del presente, un antídoto contra la barbarie de lo útil que ha llegado a corromper nuestras relaciones sociales y nuestros afectos más íntimos” (Ordine, 2013: 28).

Para Byung-Chul Han, la vida ritual ha ido desapareciendo en las sociedades contemporáneas, lo que ha provocado o enfatizado la pérdida de sentido de comunidad, incrementando el narcisismo y la alienación del otro. Podemos pensar que vivimos una vida bastante ritualizada, pero quizá más desde lo individual: ritualizamos el café por la mañana, incluso el auge del *skincare* y muchos ejercicios de autocuidado tienen ciertas formas rituales, por pensar en algunos ejemplos del día a día. Quizá lo que podríamos reflexionar es que, más que estar desapareciendo, han disminuido los rituales que pudieran provocar o generar un sentido de comunidad. Siguiendo el propio pensamiento de Han: “Los rituales contienen mundo. Generan una fuerte referencia al mundo. La depresión, por el contrario, se basa en una referencia hiperbólica a sí mismo” (Han, 2021: 27). Según Han, los rituales estructuran el tiempo, le dan orden, y la falta de estos marcos tanto temporales como simbólicos generan una forma de desorientación existencial que deviene en un desencanto del mundo. Yo visualizo la experiencia de la incorporación de la técnica como una forma de ritual, pues es el mundo de la repetición, requiere atención profunda, *demorarse*, una experimentación profunda de lo que acontece en el tiempo de la clase creando otros tiempos, los tiempos propios de la danza, que son los tiempos de cada cuerpo, de los cuerpos en conjunto. Lo cual contrarresta o sirve como una contrajugada a la lógica del rendimiento. Para Han, vivir en este mundo hiperconectado - pues los medios digitales permiten un flujo de comunicación inmediato y omnipresente- crea comunicación sin comunidad, mientras que en los rituales se crearía una comunidad “sin comunicación” pues existen estructuras simbólicas que los cohesionan. Es decir, la forma de

comunicación va más allá de la comunicación verbal, es una comunicación que implica la corporalidad sensible afectiva de sus integrantes en comunión.

En la danza existe una forma de comunicación no verbal pues existen códigos de la danza misma y aquel que se genera en las alumnas, en cada cuerpo y en la interacción de estos cuerpos que con sus propios códigos particulares, crean códigos comunes. En el salón de clases mediante el cuerpo en movimiento, las alumnas crean su propio marco simbólico que permite al grupo cohesionarse.

Estado de la cuestión

La literatura respecto a la danza árabe es amplia, sobre todo la que busca contar su historia, y desde lo que aquí llamamos su creación y re-creaciones, que la abordan tanto desde la historicidad, como la romantización y la crítica. En México existen trabajos que han analizado la danza árabe, y uno que considero de suma importancia y aporte es la tesis doctoral de Gloria Briceño “De una tradición del medio oriente al oficio: la inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural en México” (2006) que aborda, desde la pedagogía, la inserción de esta danza en México, a través de las enseñanzas de bailarinas que fueron aprendiendo el oficio y después comenzaron a transmitirlo “cuerpo a cuerpo” (esta danza no es académica, pues no existe una entidad que regule su estructura como sucede en el ballet u otras danzas) en la que muestra cómo las subjetividades de las bailarinas profesionales también son afectadas por su trabajo como *bellydancers*, haciendo análisis atravesados por el género desde el contexto mexicano y argentino. Otros textos relevantes son: “La danza árabe en México: Una mirada sobre su historia y su introducción en Michoacán durante el S. XX”, tesis de Karina Elisa Colín Robledo (2017), donde hace un análisis histórico de su inserción en México, específicamente el estado de Michoacán, y los cambios que ha generado en la cultura popular. También podemos mencionar la tesis “Teatralidad y espectáculo en la danza del vientre” de Nancy Jacinto Sandoval, en la que explora la teatralidad en la danza árabe (2015); la tesis de maestría “La internacionalización del *belly dance* como un producto cultural: el caso de México 2000-2016” (2019) de Estefani Raquel Ortega Ortega desde las relaciones internacionales y en la que aborda precisamente el tema de su construcción como producto

cultural, analizando el orientalismo y su influencia así como las consecuencias del contacto con otras contextualidades y la influencia que ejercen en su enseñanza y práctica; la tesis desde las ciencias de la comunicación “Sirenas terrenales, danza de agua” de Ginette Ríos Zehle (2016) en la que a manera de reportaje entrevista a maestras de danza árabe en México para conocer cómo se ha apropiado esta danza en México; así como la tesis de una de las alumnas que participaron en esta investigación: “La danza del vientre: una herramienta para el entrenamiento corporal del actor” de Jocelyne Posadas Mora (2022), quien propone que la técnica de la danza árabe ayuda al actor en el manejo de su corporalidad y su expresividad. También está el trabajo de investigación histórica que hace Giselle Rodríguez, periodista, bailarina y profesora de danza árabe en el texto “Danza Oriental en Egipto” (2016), que se acompaña de una página web y su labor de divulgación de esta danza en Facebook. Fuera de México, la monografía de grado en antropología “Sobre magia, sensualidad y belleza: procesos de subjetividad femenina, sororidad y empoderamiento a través de la danza del vientre en la Academia Anasi de Bogotá” de Ángela Botero Cabral” (Colombia, 2016) analiza el proceso de subjetividades femeninas en la prácticas corporales como la danza árabe y el cuerpo en movimiento, es un trabajo que empieza a indagar en los procesos de la incorporación del lenguaje de la danza árabe, o danza del vientre como le nombra, trabajando desde la apropiación del cuerpo y las relaciones que se forjan como la sororidad. En estos trabajos encuentro puntos de contacto con mis inquietudes en esta investigación.

También existen investigaciones que trabajan la técnica como un punto de cambio en las subjetividades de sus practicantes, como la tesis doctoral de Ana Sabrina Mora “El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal” (Argentina, 2010); la tesis de la antropóloga Valeria Meza “Cuerpos en riesgo. Consciencia desde el cuerpo y el mundo flexible del circo contemporáneo en la Ciudad de México” (México, 2017), en la que a través de la experiencia del circo, tanto en su aprendizaje como en su práctica, en la que ya aborda al cuerpo como generador de conocimiento, reflexión, teniendo al circo como lugar privilegiado para comprender el mundo contemporáneo. Una bella tesis que allanó el camino para esta investigación.

Antropología del cuerpo y antropología de la danza

Esta es una investigación que podría considerarse como una antropología del cuerpo y una antropología de la danza en diálogo. La danza siempre ha estado presente dentro de los estudios antropológicos como elemento que da cuenta de la cultura, a partir de su función dentro de la misma. La antropología ha descrito y registrado danzas desde perspectivas simbólicas, folcloristas y con fines de preservación. En México hasta la actualidad se han hecho registros etnográficos de danzas tradicionales, sus historias, simbolismos y función social.

La antropóloga Ana Sabrina Mora ubica a partir de los años 60's y 70's, principalmente en el mundo anglosajón (Adrienne Kaeppler, Joann Keali'inohomoku, Anya Royce, Judith Hanna y Drid Williams), las bases de la antropología de la danza. Se comienza a indagar sobre otros aspectos de la danza como los elementos que la constituyen, y surgen cuestionamientos respecto a qué se podía definir como danza pues lo reconocían como un término eurocéntrico con el que ciertas culturas o tradiciones de movimiento quizá no se podrían identificar (y que sucedió también con términos como música, arte o estética), poniéndose en cuestión la propuesta de una antropología del movimiento.

La antropología comenzó a interesarse por la danza más allá de su función, pues empiezan a reconocerse elementos que dan cuenta de la cultura en sus prácticas. Mucho de estos trabajos se realizaron por investigadoras que eran practicantes de diversas disciplinas dancísticas, lo que explica que en su mayoría estas teóricas fueran mujeres pues muchos años en el occidente moderno, la danza era o ha sido una actividad femenina, mayoritariamente (Mora, 2010: 5). A partir de los años 80's la antropología de la danza se vuelca hacia estudios sobre el cuerpo, el género y la performance y en los años 90's comenzaron a interesarse en la danza como “expresión y práctica vinculada con relaciones de poder, resistencia y complicidad” (Mora, 2010: 14), explorando temas como nacionalismo, colonialismo, género, globalización, identidad.

En el caso latinoamericano, Mora apunta un perfil académico en la década de los 90's, que empieza a superar o busca ver más allá de los estudios folcloristas sobre ciertas danzas nativas, y que fueron realizadas por personas con formación en danza sin una instrucción en

antropología, pero interesados en incluir la dimensión sociológica de la danza en el ámbito académico. Hoy en día sobresalen los trabajos de Silvia Citro, Patricia Aschieri y María Carozzi desde Argentina, quienes “realizan etnografías donde se entrelazan saberes corporales y análisis que cuestionan las visiones naturalizadas sobre estas prácticas, y problematizan, por ejemplo, aspectos relacionados con las identidades nacionales y el género” (Larraín, 2021: 10). Silvia Citro, junto con un equipo interdisciplinario, han llevado desde 2004 una cátedra de antropología del cuerpo y la performance en la UBA, pionero en la región, en el que han creado proyectos e investigaciones de suma importancia para la antropología de la danza, del cuerpo y de la performance en español y desde el sur global.

Mi trabajo no se enfoca en la danza árabe en sí misma, sino en sus procesos como práctica corporal. Incluso podría decir que es sobre danza árabe y a la vez es un poco más allá de ella, pues es sobre la danza árabe dentro del mundo de la danza, aquello que es propio de la danza y aquello que es particular de la danza árabe. Aquello que la danza suscita. Y siempre mediante el cuerpo, o desde de él, en él y con él. El cuerpo, sus representaciones, sus representaciones desde la danza, su construcción y aquello que construye, son el centro de esta investigación, su *base existencial*.

Estructura de la tesis

En este trabajo me centro, como he mencionado, en la incorporación de la técnica de danza árabe como experiencia posibilitadora de transformaciones, en tanto que re-creación de las alumnas que la practican. Experiencia que encuentro ritualística en su forma y en aquello que provoca.

Esta ritualidad que encuentro en el salón de clases me llevó de manera un tanto orgánica y otro poco premeditada a estructurar esta tesis, pues pensando en las etapas de un rito de paso fue como me guíé para organizar la información. Las alumnas transitan por un proceso para ser bailarinas en el que tienen que dejar atrás su cotidianeidad para incorporar movimientos extracotidianos, entran en un estado de desconfiguración tanto corporal, motriz como ideológico, una especie de liminalidad en la que no son como eran y están *llegando a ser*, mientras crean una suerte de *communitas*, pues se encuentran con otras en este mismo proceso

aunque cada quién con sus tiempos y necesidades, en mismas situaciones pero con sus particularidades, generando formas de comunicación entre ellas que son corporales y que observo que también les permite crear nuevas formas de comunicación verbal. Estas nuevas creaciones que hacen de ellas mismas, este alter-ego *bellydancer* como le llamo, convive con ellas en su retorno a lo cotidiano.

Así, esta tesis está dividida en cuatro capítulos en los que desarrollo cómo se reconfiguran las subjetividades de las alumnas a partir de construirse como bailarinas de danza árabe y todo el proceso corporal que esto requiere, mientras se van desvelando los hallazgos que van teniendo de sí y del mundo.

En el primer capítulo, “La Danza árabe. Sobre la creación del otro. Re-creación y supervivencias”, hago un recorrido sobre la historia de esta danza, desde sus orígenes míticos hasta llegar al producto cultural que conocemos, consumimos y practicamos al día de hoy, buscando mostrar los elementos que influyen en esta creación que son históricos, geográficos, políticos, sociales y culturales. Comienzo mostrando una “problemática” en esta danza que es la dificultad para nombrarla y categorizarla, quizá por este “afán occidental que tenemos de meter todo en casillas”, como decía la maestra Raquel; y es que desde su nombre es difícil llegar a un consenso en cuanto a la forma adecuada de nombrar a esta danza. Pero no sólo en Occidente, pues también en la región el término se encuentra en constante disputa. A partir de momentos que considero claves para la creación de la danza árabe, esbozo sus orígenes, resultado de migraciones e intercambios culturales, el asentamiento del islam, pasando por una etapa fundamental en la que es la mirada del otro desde donde se construye un imaginario de lo oriental, a partir de lo que conocemos como “orientalismo” tanto en ideología y como corriente artística, y de la que esta danza toma bastante en su creación como producto.

En el segundo capítulo, “La creación del cuerpo alter-ego *bellydancer*. La re-creación del ser”, pretendo mostrar cómo el cuerpo es una construcción cultural, social, fisiológica y emocional, en donde la memoria juega un papel activo, tanto en su construcción como en sus destrucciones y reconstrucciones. A través de la incorporación de la técnica de la danza árabe, el cuerpo

experimenta reflexiones pues se encuentra con movimientos *otros* que cuestionan su propio repertorio corporal. Estas incorporaciones producen alteraciones en el cuerpo, lo modifican mientras modifican al sujeto, descubriendo la inseparabilidad del cuerpo y del sujeto. Pues es en el cuerpo donde se inscriben las historias del sujeto y tienen acción en el cuerpo, y cada acción irá quedando inscrita en el cuerpo, modificándolo y modificando al sujeto. Esta memoria cinestésica es en donde se asienta la posibilidad de re-creación del sujeto.

El sujeto moderno fue escindido del cuerpo, y Le Breton habla de un cuerpo alter-ego que el individuo moderno ha creado para representarse ante el mundo, mediante el cual negocia con el entorno, se adapta a situaciones diversas. Un cuerpo que produce a conveniencia. A partir de esto me pregunto si las alumnas, creando este cuerpo alter-ego *bellydancer* encuentran la posibilidad de re-crearse en tanto se adaptan a los requerimientos de esta práctica que son corporales (en cuanto a resistencia, elasticidad, tonicidad en ciertas zonas), además de ideológicos o conceptuales (pues de alguna manera se re-crea una concepción de la feminidad o varias), lo que quizá les permite configurar sus subjetividades partiendo desde las ideas que podían tener de la feminidad, de su feminidad al encontrarse con otras tantas concepciones de lo femenino. Así, partiendo desde la propia construcción de su cuerpo *bellydancer*, encuentran la posibilidad de re-crearse. Aunque, claro está, no podemos hablar de cuerpo sin hablar del sujeto, pues no se posee un cuerpo, se es un cuerpo y todo lo que se hace de él, con él, en él, se es.

También en este capítulo busco mostrar cómo esta danza se ha transmitido de cuerpo a cuerpo, re-creándose en esos cuerpos que le dan vida cada vez, en lugar de mantenerla como un objeto museístico, congelado en el tiempo, en un tiempo pasado que sería inasible, más bien dándole continuidad hasta el presente mediante esas supervivencias de movimiento. Más que reproducirla, la re-creación permite que esta tradición de movimiento siga en circulación, mientras (se) cuestiona, (se) reflexiona desde el presente, siempre expandiendo y demostrando sus posibilidades creativas. Lo que también permite a la bailarina re-crear-se.

Así, en el capítulo 3, “El ritual de la incorporación de la técnica: una clase en el Centro Cultural Jassiba”, describo cómo es este proceso de incorporación siguiendo la estructura de las clases. Cada segmento de la clase está hilado con el otro, haciendo que cada elemento cobre sentido corporalmente con los otros. Y son precisamente estos elementos los que me refieren a un ritual pues, como dice Han, los rituales son el mundo de las repeticiones con conciencia, atención, que requieren *su* tiempo, demorarse en el proceso, en la experiencia, es una forma de estructurar el tiempo distinta a la de lo que llama “la sociedad del rendimiento”, cuya temporalidad es más fugaz. Esta duración que requiere la danza, el aprendizaje de la técnica genera presencia, un estar consciente, atento al entorno.

Al incorporar la técnica de la danza árabe, el cuerpo encuentra herramientas cada vez más sólidas que le permitirán su expresión, y aquí se pueden crear cuestionamientos a la misma estructura, a partir de las necesidades particulares de cada alumna. Este estructurar de manera distinta el tiempo y de cuestionar las estructuras de la danza en su incorporación, puede generar reflexiones anti-estructura, anti-hegemónicas, pues no todos los tiempos son iguales, lo que puede recaer en que quizá haya fines similares, pero distintos ritmos en su trayecto, distintos medios para crearse una vida más placentera, más vivible. Transformar “el <<estar en el mundo>> en <<estar en una casa>>” (Han, 2021: 12).

El tiempo y el espacio son elementos de la danza, y en el capítulo 4, “El salón de clases. Cuerpos que (se) crean (en) el espacio”, me centro en el salón de clases como el espacio de la danza, un espacio que crean las alumnas en tanto que cuerpos danzantes afectivos. El espacio donde sucede todo es el salón de clases, un espacio que es material, en tanto que un espacio arquitectónico, pero es uno que también se crea a partir de la interacción de los cuerpos en movimiento, cuerpos que danzan juntos, que se perciben, espacios vitales que interactúan, elementos que tienen injerencia con la construcción del cuerpo. Partimos aquí del cuerpo alter-ego *bellydancer*, mostrando cómo éste es un proceso que pareciera individual pero que es necesariamente colectivo. De esta manera, la convivencia, la forma de relacionarse necesita ajustarse en aras de esta interacción que afecta a las alumnas en su proceso. Las alumnas aprenden de su cuerpo, de sus necesidades, reconocen sus emociones a través del cuerpo y las

reflexiones en su construcción. Estos cuerpos que danzan y sienten juntos aprenden a interactuar a partir de estos reconocimientos de sí y del otro en su alteridad, y se vuelve necesario, casi inevitable aprender a convivir así, entre seres-en-el-mundo compartiendo mundo. O reconocer esta convivencia, pues siempre somos cuerpos entre otros cuerpos. Si el régimen neoliberal individualiza, como apunta Han, la sociedad se atomiza evocando a la empatía, dice; pero creo que en ese sentido, evocaría a la tolerancia. Para mí la tolerancia no es un abrirse al otro, sino más como un resignarse a la presencia del otro sin escucharlo, sin buscar conocer para comprender. Sólo seguir. Una forma de consumo de las emociones con fines productivos. En cambio, el mundo ritual es más bien una caja de resonancias, en donde se escucha al otro, se le pone atención, se abre al otro y se permite ser afectado por el otro.

*

Teniendo en cuenta los aportes que han realizado los trabajos antes mencionados, es menester señalar que el aporte de este trabajo es mostrar cómo la danza árabe con su historia de creaciones y re-creaciones permite que sus practicantes, al encontrarse con la técnica y buscando incorporarla se re-encuentren con el hecho de ser-cuerpo, un cuerpo que piensa, siente y es espacio de reflexión y construcción de conocimiento y cuestionamiento, de saberes que forjan desde lo colectivo en un proceso de reconocimiento de sí, que les permiten recrearse y construirse un mundo más vivible y convivible, además de que estos saberes tienen un valor por sí mismos fomentando la curiosidad y alimentando el espíritu, pues, el logos sin el eros es un conocimiento estéril. De manera que busco reivindicar también, como consecuencia de estos hallazgos, a actividades como la danza y cualquier actividad artística o que involucre el cuerpo como “útiles” en tanto que pueden permitir una reflexión del mundo y encontrar a través de este y del conocimiento de sí que se genera, formas más creativas y amables de habitarlo. Así como reivindicar el tiempo libre como un tiempo de contemplación y alimentación del espíritu, no como un tiempo al servicio del rendimiento y la productividad.

Capítulo 1. La danza árabe: creación del otro, re-creación y supervivencias

La historia de la danza árabe es una historia extensa, compleja y un tanto difusa, además de estar cargada de múltiples imaginarios. En este capítulo hago apenas un esbozo de ello, identificando algunos momentos y elementos que considero claves en su desarrollo, como con su relación con las historias de los diversos grupos culturales en los que tiene origen, de cuyos lenguajes dancísticos se nutre, expresando a la vez un lenguaje compartido, gestos y movimientos comunes de esta región que es difícil englobar y delimitar. De igual manera busco reflexionar desde dónde se han contado estas historias e invitarnos a hacer otra lectura de ellas, siendo la danza un pretexto para encontrar una nueva manera de aprehenderlas. Cambiar de anteojos culturales para aclarar la mirada sobre ellas, muchas veces hecha desde nuestra lógica occidental. Que al re-mirar estas historias nos permitamos también re-mirar esta danza, que es una creación de estas Historias e historias, contadas desde fuera; una construcción *del otro* desde un Occidente hegemónico.

Asimismo, hago un breve recorrido sobre su desarrollo en México: cómo es que se dieron las condiciones para su aceptación y qué es lo que motivó el gusto por esta danza; así como indagar la manera en que se asimila y re-interpreta esta danza en un contexto distinto a aquel en donde se origina. Finalizo con la presentación del Centro Cultural Jassiba, academia de danza árabe ubicada en la Ciudad de México, en donde se llevó a cabo esta investigación.

1.1 La danza árabe

De entre de las primeras reflexiones y cuestiones que me planteé al principio en esta investigación, una no menor fue el cómo me referiría a esta danza. No sólo en este trabajo sino, en general, como su practicante. Dentro del grupo con el que trabajé en esta investigación, por lo general, nos referimos a ella como danza árabe; pero, coloquialmente (o incluso, cariñosamente) nos referimos a ella como el *belly*: el *belly dance*. La danza del vientre, traducción de las palabras francesas *Dance du ventre*, fue nombrada de esta manera por los

románticos orientalistas⁵ del s. XIX, quienes, a través de su mirada, nos pasean por Oriente al ritmo del vaivén de caderas de sus mujeres. Esta mirada alimentó en mucho el imaginario sobre esta danza; no sólo al exterior, es decir para quienes la aprecian u observan, sino al interior mismo de ésta, ya que también se ha servido de esa mirada para alimentar su propio lenguaje.

Así, danza del vientre o *belly dance* serían denominaciones bastante representativas, pero que me resultan poco convenientes puesto que correría el riesgo de focalizar las posibilidades de esta danza a cuestiones meramente de lo femenino, un femenino simplista y me parece que sería posible explorar diferentes matices y complejidades sobre ello. La intención no es desacreditar estos términos que son parte misma de su historia y creación, ni negar esta cualidad (femenina) dentro de esta danza pues resulta vital en esta investigación. Lo que se busca es tratar de ampliar la mirada y conseguir un distanciamiento de ciertos estereotipos fomentados desde esta perspectiva orientalista, tanto de la danza como de las mujeres que la interpretan. Aunque, en ocasiones, pueda referirme a ella como *belly dance*⁶ porque es un término afectuoso, como comenté anteriormente, y que a mí me permite también recordar el tono de espectáculo y de fantasía que tiene, que es parte constitutiva de esta danza tanto en su práctica como en su enseñanza y que también es un punto de partida para la reflexión de este trabajo y de las bailarinas que involucra.

Siguiendo esta línea, el término danza oriental me parece que tendría un efecto similar. El nombre de esta danza en árabe es *Raqs sharqi*, que significa literalmente eso: “danza oriental”. Este quizá sea el nombre más “apropiado” y el que utilizan muchas maestras, sobre todo en los últimos años, pues representa la danza que realizamos o re-creamos⁷ actualmente. Ésta que

⁵ El orientalismo es un movimiento artístico surgido a finales del s. XVIII y que alcanzó su apogeo durante el siglo XIX. Escritores y pintores europeos buscaron inspiración en países orientales, representando y alimentando fantasías sobre el exotismo de este Oriente en contraposición a Occidente. Algunos de estos artistas no viajaron a ninguno de estos países, sino que reproducían cuadros pintados e historias de aquellos quienes sí habían realizado algún viaje de este tipo. También se conoce por orientalismo a estudios e investigaciones sobre Oriente, “una forma de aproximación occidental hacia Oriente, es una disciplina a través de la cual Oriente fue (y es) abordado sistemáticamente como tema de estudio, de descubrimiento y de práctica” (Said, 2019: 110).

⁶ También me referiré continuamente, en este trabajo, como *bellydancer* a las alumnas y bailarinas de esta danza.

⁷ André Lepecki, coreógrafo y teórico de la danza moderna, utiliza el término *re-crear* en la danza para la reinterpretación de piezas coreográficas en las que más que una copia fiel de la pieza, se renueva al interpretarse en un tiempo y cuerpo distinto al de su creación, generando nuevas reflexiones a partir de esto: “un modo privilegiado de efectuar o actualizar el campo inmanente de inventiva y creatividad de una obra” (Lepecki, 2013: 80). Yo tomo

surge en el Cairo cosmopolita de principios del s. XX. Sin embargo, el término *oriental* puede remitirnos a una gama más amplia de danzas en nuestro repertorio mental, y podríamos asociarlo con danzas taiwanesas, javanesas o japonesas, por ejemplo. Ya el historiador Edward Said nos ha hecho la invitación a reflexionar sobre cómo el término Oriente no implica lo mismo para todo Occidente:

Los americanos no sienten exactamente lo mismo acerca de Oriente, al que tienden a asociar, más bien, con el Extremo Oriente (China y Japón, sobre todo). Al contrario que los americanos, los franceses y británicos –y en menor medida los alemanes, rusos, españoles,⁸ portugueses, italianos y suizos- han tenido una larga tradición en lo que llamaré *orientalismo*, que es un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que éste ocupa en la experiencia de Europa occidental (Said, 2019: 19).

Esta cita nos hace pensar también en los alcances del término Occidente; igual de variables que aquellos utilizados para pensar el Oriente.

En este recorrido decidí emplear de manera general el término “danza árabe”, ya que no sólo me resulta más familiar y específico a mí al escribir sobre ella, sino que también al lector le puede permitir la misma familiaridad y una mayor comprensión sobre el lenguaje dancístico en el que está contextualizada esta investigación, aun con las aristas que pudiera tener el término “árabe” como una generalidad respecto a una región en la que ni siquiera todas las partes se identifican como tal. Sin embargo, reitero que es la que me parece que me permitirá abrir otras posibilidades de aproximación a esta danza, en un inicio. La danza árabe sería, entonces, una forma de referirse a la representación de un rico conjunto de danzas o expresiones artísticas, provenientes de una zona geográfica y cultural, conocida como el Mundo Árabe, lo que algunos conocemos como Medio Oriente u Oriente próximo. Dentro de las danzas o estilos que la influyen y conforman están las danzas turcas, aunque Turquía no se considere como un país árabe porque ni su lengua ni población mayoritaria son árabes, sino

este término porque parte de la idea de la inacababilidad de dichas piezas en cuanto “capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados...” (Lepecki, 2013: 66). Y me parece que puede servir para la manera en que la danza árabe se ha reinterpretado a sí misma y se ha mantenido viva dentro de los marcos de sus nuevas temporalidades, corporalidades e incluso geografías y que esta investigación se sirve de ello para analizar la incorporación de la técnica al interior de las clases.

⁸ En el prólogo a la nueva edición española (2002) de su libro “Orientalismo”, reivindica la compleja relación que existe entre España, el islam y el mundo árabe. España estuvo bajo dominio árabe durante ocho siglos (711-1492) Lo que implica una relación, mirada y entendimiento de Oriente aún más particular entre los españoles.

que se habla el turco y su población mayoritariamente es turca. Mismo caso de Irán y sus danzas cuya lengua es el persa o farsi, así como su población mayoritaria es persa.

La situación geográfica, histórica y política del mundo árabe es compleja, pero podríamos entender su configuración como países que comparten o están unidos por la lengua árabe, o en los que ésta es usada de manera mayoritaria o dominante, en coexistencia con lenguas de poblaciones que no son árabes ni por etnia ni por filiación lingüística. Esto debido a que muchas de estas poblaciones, si no es que la mayoría, habitaban en la zona antes de la llegada de los árabes desde la península arábiga en la época de expansión islámica.

Los países conocidos como árabes son 22 y se localizan en las siguientes regiones⁹:



Figura 1. “Países árabes”

Fuente: <http://www.ambergh.com/es/aprenda-arabe/el-mundo-arabe>

Magreb: Argelia, Libia, Marruecos, Mauritania, Sahara Occidental y Túnez.

Valle del Nilo: Egipto y Sudán.
Sur de África: Yibuti, Somalia e Islas Comoras.

Oriente medio: Irak, Jordania, Líbano, Siria y Palestina.

Península Arábiga: Arabia Saudita, Bahrein, Emiratos Árabes Unidos, Kuwait, Qatar, Yemen y Omán.

Así como dentro del mundo árabe existen poblaciones que no comparten un origen árabe, fuera de este *mundo*, en varios países que lo rodean, también existe una gran población árabe, como

⁹ Mapa de la Liga árabe que es una organización surgida en 1945 que busca integrar a los países de la región en torno al bien común. Utilizo este mapa porque incluye a los países que componen el mundo árabe y que son de donde provienen las danzas que conocemos las practicantes de danza árabe o *raqs sharqi*, con conciencia de la influencia de algunas zonas fuera de esta delimitación, como la turca, por ejemplo, o de zonas del centro y sur de África.

es el caso de Chad, Israel, Turquía, Mali, Nigeria y Senegal.¹⁰ Ello es un ejemplo de la porosidad con que están construidas las fronteras y los límites geográficos, así como de los desdibujamientos y reconfiguraciones que viven a lo largo del tiempo.

Encuentro vital hacer una distinción entre los términos árabe y musulmán que, aunque estrechamente ligados, no son sinónimos ni términos indisolubles entre sí.¹¹ Como ya he explicado someramente, el mundo árabe se refiere a países que se vinculan por su filiación lingüística. Musulmán, por su parte, hace referencia a la profesión del islam¹² si bien el mundo árabe es una consecuencia de la conquista islámica.¹³

Junto con la expansión del islam se da la expansión del árabe como lengua dominante, pero no todos los pueblos tomaron ambas como un combo indisoluble. Lo cual explica que haya poblaciones de habla árabe que practican otras religiones; así como musulmanes que no adoptaron el árabe como su lengua. De hecho, el mundo musulmán tiene alcances mucho más lejanos actualmente.¹⁴ Con esto podemos comenzar a dimensionar la complejidad cultural en que se gesta esta danza y que le brinda buena parte de su riqueza.

1.2 Los orígenes

Tal como la conocemos hoy, la danza árabe es el devenir de la práctica transmitida y enriquecida, creada y re-creada, entre generaciones y pueblos, de distintas danzas que fueron

¹⁰ Fuente: <http://www.ambergh.com/es/aprenda-arabe/el-mundo-arabe>

¹¹ Otra observación quizá necesaria es distinguir islámico como aquello que está relacionado con el islam como la arquitectura islámica, cultura islámica, etcétera.

¹² El islam es una religión monoteísta fundada en Arabia (s. VII) por el profeta Mahoma; quien fue elegido por Alá (Dios en árabe) como su emisario y portavoz. En el Corán se encuentran todas las palabras que recibió Mahoma mediante revelaciones, las cuales comparten algunos preceptos del cristianismo y judaísmo.

¹³ Mahoma comienza sus predicaciones en la Meca, su lugar de origen, en el año 622, de donde sale después de recibir ataques por sus detractores, dirigiéndose a Medina. Esta peregrinación es conocida como la hégira y marca el inicio de la expansión del islam además de convertirse en el punto de partida de la era musulmana (da inicio a su calendario) (Martínez, 1976: 77-78). A la muerte de Mahoma en 632 comienza la expansión del islam con mayor rapidez y fuerza.

¹⁴ Uno de los países con un mayor número de adeptos a esta religión es Indonesia, por ejemplo. (<http://www.observatorioislamofobia.org/2017/11/30/arabes-moros-musulmanes-e-islamistas-una-aclaracion/>)

asociadas a rituales de fertilidad y representaciones ritual-religiosas,¹⁵ a festividades y representaciones de actividades cotidianas.

Como señalé antes, los orígenes de esta danza milenaria son difusos e incluso míticos. Algunos suelen atribuírselos a Egipto, sobre todo, por poseer los registros pictóricos dancísticos más antiguos (Tumba de Nebamun, por ejemplo, circa 1400-1350 a.C.).



Figura 2. “Tumba de Nebamun” (Tebas) Fuente: © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

Los egiptólogos coinciden en que la mayoría de las ceremonias religiosas, rituales y festejos reales del antiguo Egipto, así como banquetes y funerales, tenían una danza y una música asociada, si bien es imposible saber cómo era puesto que todo lo que sabemos sobre el baile de la época faraónica es a través de pinturas y relieves en tumbas y monumentos y algunos papiros (Rodríguez, 2016:7).

En los papiros, por ejemplo, se señalaban las ocasiones para la danza: motivos estacionales, agrícolas, astrológicos y divinos. Además de contar con “los nombres y nacionalidades de los

¹⁵ En estos contextos, lo religioso no implica una adscripción a algún tipo de doctrina, sino que la vida espiritual, ritual, mágica y sobrenatural estaba vinculada con la vida cotidiana y con otros ámbitos de la existencia. La comprensión y aprehensión del mundo se expresaba dentro de sus maneras cotidianas y las regían, entendiendo la vida en todos sus ámbitos como parte de un todo.

cantantes y bailarines/acróbatas participantes que no sólo provenían de Egipto sino también de Asia y Nubia” (Rodríguez, 2016:12).

Y, ciertamente, Egipto mantuvo contacto con muchas civilizaciones a lo largo de su historia; de manera dominante, en algunas ocasiones, y en la posición de subordinado, en otras (bajo el mando de Persia, Grecia y posteriormente del Imperio Romano, por citar algunos ejemplos de la antigüedad). Pero, sin lugar a dudas, contactos que dejaron huella en su danza, en su repertorio de movimientos, al adoptar o encontrar afinidad en gestos de las otras danzas.

Por otro lado, también podemos rastrear sus orígenes hasta India, donde la danza también cumplía una función social, educativa y ritual-religiosa o sagrada, como podemos dar cuenta en la propia literatura hindú, por ejemplo, en *Natyasastra*,¹⁶ un tratado artístico, escrito alrededor del año 400 a.C.

Se dice que los pueblos Rom, quienes dejaron la India en el s. V d.C., huyendo de hambrunas, en búsqueda de trabajo y una mejor vida, fueron transmitiendo sus danzas por Asia central, Medio Oriente y el Norte de África, alimentándose a su paso de otras expresiones tanto dancísticas como culturales y religiosas. En Turquía antiguamente se le denominaba *cingi* a la bailarina, vocablo derivado de *cingene*, “gitana”,¹⁷ lo cual evidencia la influencia de estos pueblos en estas danzas. En Egipto estas gitanas eran conocidas como las Ghawazee (s. Ghaziya) que significa, literalmente, “invasores” o “forasteros” (Buonaventura, 1998: 39)¹⁸. Estas gitanas, viviendo siempre al margen social y dentro de las clases más bajas, adoptaron ritmos y pasos locales, mezclándolos con los propios y representaron sus danzas principalmente en las calles.

¹⁶ Tratado que describe las convenciones del teatro que incluyen la danza, la música, la poesía, etc. En India la danza no suele ser un arte independiente, sino que se encuentra unida al resto de las artes.

¹⁷ El grupo o pueblo a quienes conocemos como gitanos tienen este origen. También conocidos como romaníes, cingaros o Rom, precisamente. Su lengua es el romaní, derivado del sánscrito.

¹⁸ Este texto está en inglés y toda la información que utilizo durante este apartado es traducción mía.

Un momento importante dentro del desarrollo de la danza árabe está en su contacto con el islam. Aunque se prohíben las representaciones públicas de la danza y el canto, estas quedaron presentes dentro de las cortes de los sultanes y los califatos medievales, lo que permitió el enriquecimiento de estas artes con la influencia de aquellas regiones que alcanzó el islam (Shokry, 1995).

Sin embargo, la influencia del islam, así como de otros cultos ortodoxos, y su repudio hacia la exhibición del cuerpo como algo vergonzoso, tuvo entre sus consecuencias que el registro histórico y pictórico de esta actividad quedara prácticamente nulificado. Además de orillar su práctica, por un lado, al ámbito de lo privado: “su práctica fue reprimida en espacios públicos y reservada exclusivamente a la intimidad del hogar, a unos cuantos festejos o celebraciones familiares y a las reuniones privadas que tenían las mujeres donde charlaban, tomaban té y hasta fumaban, como lo hacen en la actualidad” (Briceño, 2006: 345) y, por otro, que fuera relegada a sectores con estatus inferiores o marginales.

Las Ghawazee, por ejemplo, bailaban en el espacio público, en las calles, sin cubrirse el rostro con el velo. Se les solía contratar para animar las fiestas de las clases trabajadoras y fiestas



Figura 3. “Ghawazees or Dancing-Girls”
Émile Prisse d'Avennes (1807-1879)

Fuente: <https://www.tregeaglefineart.com/>

populares y muchas veces combinaron esto con la prostitución, factor que ha estigmatizado a esta danza hasta nuestros días y que ha devenido en prohibiciones hasta el hecho de asumir que la danza debe fundamentalmente complacer los ojos y deseos masculinos.

También existía otro grupo de bailarinas, las Awalim (en singular *alima*, *almeh* que significa “instruida”) quienes eran una especie de bailarina-cortesana, pero quienes también cantaban, escribían poesía, sabían de literatura, política y diversos temas. Ellas, generalmente danzaban dentro de las cortes, harenes y fiestas de mujeres (Bracco, 2017: 57). Estas bailarinas, aunque

respetadas por sus saberes y virtudes tan amplias, no quedan absueltas de este estigma que las reduce a un objeto de deseo principalmente masculino.

1.3 Orientalismo

En el s. XIX apareció la posibilidad para estas danzas de salir de la clandestinidad en la que se habían mantenido (con vida), gracias a un movimiento artístico -principalmente literario y pictórico- conocido como orientalismo.

Pero vayamos primero hacia un periodo anterior. A finales del s. XVIII, en el contexto de la Revolución Industrial y el cambio tecnológico, sociopolítico y cultural que esto conllevó, surgió en Alemania e Inglaterra (extendiéndose posteriormente a buena parte de Europa occidental) un nuevo movimiento artístico como respuesta al racionalismo ilustrado que invadía Europa: el romanticismo. Este movimiento se caracterizó por generar una primera crítica a la modernidad. Una crítica al exceso de racionalismo y a la creciente tecnologización y quizá a una búsqueda de nuevas formas de pensamientos *otros*. Se trataba de romper con las reglas establecidas, cuestionar la objetividad y el racionalismo que reducían la vida a lo cuantificable, a través de la expresión de sentimientos y emociones siempre de manera intensa. La subjetividad y la libertad creativa eran una búsqueda de la libertad individual, lo cual, también se encuentra dentro de los ideales revolucionarios de la época. La imaginación tomó relevancia pues era considerada una forma de pensamiento filosófico.

El romántico se sentía emocionado por los valores Revolucionarios (libertad, igualdad y fraternidad), a la vez que se sentía agobiado por los cambios surgidos a consecuencia de la revolución industrial, que le generaría un desencanto del mundo a medida que la vida se iba instrumentalizando y desacralizando. Esto le generó una nostalgia por el pasado, aquel en que existía una unidad entre el hombre y la naturaleza, a la que no se le veía meramente como materia prima, sino como parte del hombre, y al hombre como parte de ella. Pasado en el que existía cierta sacralidad en lo cotidiano, cierta poesía y magia en el día a día.

En la búsqueda de esta *unidad perdida*, de esta magia eliminada, algunos intelectuales románticos voltean a la edad media, al folklor o la sabiduría popular, sobre todo de tipo local o nacional (se puede decir que muchos de los nacionalismos europeos surgen en esta época), y también hacia las culturas “exóticas” o “primitivas”, es decir, aquellas fuera de Occidente. Esto es un pensamiento influido por Rousseau y su “buen salvaje”, que sembró la idea de culturas que supuestamente mantenían un estado de pureza y convivencia con la naturaleza, y que era un estado de desarrollo por detrás -o por debajo- de Occidente.

Así, estos artistas románticos, principalmente franceses, ingleses, españoles, alemanes e italianos (algunos estadounidenses, también) miran hacia su fuente de exotismo más cercano: el Oriente Próximo,¹⁹ en donde se fascinaron retratando imágenes pictóricas y literarias, enaltecendo *lo exótico*,²⁰ incluidas sus danzas y sus mujeres, con una carga de imaginación y prejuicios, innegables. Muchos de los representantes de esta corriente ni siquiera viajaron a alguno de estos países, pero se alimentaban de las historias contadas por viajeros, o de las imágenes reproducidas en la época como dijimos antes.

De esta manera surge el movimiento artístico llamado orientalismo, de suma importancia en el desarrollo de la danza árabe. Por un lado, porque permitió tener registros pictóricos, nuevamente, de la danza en esta región, limitados a partir del contacto con el islam que prohibía reproducir figuras humanas; por otro lado, por el hecho de que estas imágenes e historias surgidas durante este periodo sirvieron como dato y como referente en sus posteriores reproducciones.

Estas imágenes e historias crearon lo que el historiador francés Alain Corbin denomina como un *imaginario erótico colonial* respecto de lo oriental y sus mujeres, construido por estos

¹⁹ Se denomina Oriente próximo, Cercano Oriente, Medio Oriente u Oriente Medio (por influencia anglófona: el Middle East) a la región de Oriente más próxima al Mediterráneo, que abarca Asia sudoccidental y el norte de África; de límites variados pero que incluyen, generalmente, lo que delimité anteriormente como el mundo árabe además de otros países como Turquía, Georgia, Irán, Israel, Chipre, Armenia y Azerbaiyán. Términos espinosos pues hacen referencia a una señalización o ubicación a partir de Occidente.

²⁰ Las primeras dos acepciones de DLE-RAE de “exótico,” son: 1. adj. Extranjero o procedente de un país o lugar lejanos y percibido como muy distintos del propio. 2. adj. Extraño, chocante, extravagante.

orientalistas pues, debido a su auge a principios del siglo XIX y la conquista de territorios como Argelia, norte de África y el imperio Otomano, estos se convierten en territorios de “fantasías y deseos insatisfechos del blanco occidental” (Corbin, 2005: 182) plasmados en sus relatos, novelas y cuadros²¹.

El encuentro con costumbres locales que no son menos colonizadoras respecto a los cuerpos de las mujeres aun cuando se trate de las “mujeres propias”, también fomentó o sirvió de justificación para la manera en que se decidió interpretar a “la mujer oriental”, generalizadamente. Por ejemplo, el ofrecimiento de mujeres como muestra de hospitalidad por parte de algunas tribus del desierto fomentó “la idea de que se trata de mujeres fáciles a las que automáticamente el europeo considera como prostitutas” (Corbin, 2005: 182).

Estos viajeros artistas buscaban ver a las bailarinas que eran ya un atractivo en la región, “convirtiéndolas en la fuente de atracción e inspiración más popular de la época, espectacularizando sus cuerpos, sexualizando el paisaje” (Bracco, 2017: 57) Relatos como aquellos que escribía y describía tan exuberantemente Flaubert de sus encuentros con una famosa bailarina de la época, Kuchuk Hanem, quien popularizó el “baile de la abeja” en donde la bailarina simulaba tener una abeja entre sus ropas, mientras se desvestía lentamente. La politóloga argentina Carolina Bracco señala también cómo el hecho del uso del velo en estas fantasías orientalistas representaba la idea de un Oriente como algo “femenino, siempre velado, seductor, y por ello, peligroso” (Bracco, 2017: 57).

De esta manea, podemos ver que este interés en Oriente surge también como consecuencia de conquistas europeas al norte de África, de las invasiones realizadas por Napoleón Bonaparte a Egipto y Siria a finales del s. XVIII, con lo que se revivieron estas gloriosas-civilizaciones-perdidas en el imaginario europeo de la época y tiempos posteriores, igualando la gloria de estos imperios (en tiempo pasado) con la de los nuevos imperios creados por Occidente. Ideas que no fueron menores o independientes dentro de este periodo de producción artística, por lo

²¹ En su texto “Historia del cuerpo (vol. 2) De la Revolución Francesa a la Gran Guerra” (2005) se pueden encontrar ejemplos de algunos relatos que ejemplifican este “erotismo colonial” del que habla Corbin.

que no es extraño entender que estas representaciones “sirvieron más de anecdotario de su posición privilegiada como colonizadores de una cultura ‘exótica’ y de sus conquistas personales (en todos sentidos) que, como material antropológico, creando con ello el imaginario occidental que aún se tiene sobre el Cercano Oriente y sus ‘misteriosas’ mujeres” (Briceño, 2006: 344).

Y vuelvo a citar a Corbin:

En resumen, odaliscas, moriscas, bereberes, mujeres wolof, peul o tutsi, sin olvidar a tonquinesas y tahitianas -cuestión que también merecería entrar en detalles-, constituyen otras tantas metáforas de las carencias de los occidentales. El cuerpo de las mujeres de las colonias ofrece un complemento al deseo inspirado por las europeas²². Ofrece, a buen precio, una carne exótica que renueva profundamente las fantasías” (Corbin, 2005: 186).

En este sentido, Edward Said propone, a finales de los años setenta del siglo pasado, una revisión del orientalismo como una forma de conocimiento y un campo de estudio de lo oriental a partir de la visión propia realizada por Occidente. Como una aproximación que trata de resaltar que más allá de ser un intento de conocer y comprender, implica una forma de construcción del Otro. Un Otro que es Oriente. Una construcción que implica una relación de poder y una forma de justificación de la dominación.

Los primeros estudios orientalistas formales comienzan con la decisión del Concilio de Vienne²³ en 1312 de establecer cátedras de árabe, griego, hebreo y siríaco, conocimiento imprescindible para la evangelización en Oriente durante las cruzadas. Por mucho tiempo, el interés académico de los orientalistas se dirigía, en su mayoría al período clásico de la lengua o la sociedad que estudiaban, conociendo a Oriente, principalmente, a través de manuscritos y no de obras. Así se crea una institución dedicada a los estudios de Oriente que de alguna manera es más una institución creadora de Oriente. De este modo “Cuando un orientalista

²² Esta inspiración de las europeas hace alusión a las clasificaciones raciales que señala Corbin hechas por europeos para designar los cuerpos coloniales en cuanto a belleza (así como inteligencia, salvajismo, etc.) de acuerdo a su semejanza con rasgos europeos, tonalidades de piel, entre otros.

²³ Concilio ecuménico de la iglesia católica celebrado en Vienne, Francia. Estos concilios son celebrados por las iglesias católica y ortodoxas para tratar asuntos en materia de doctrina y su práctica.

viajaba al país en que estaba especializado, lo hacía llevando sentencias abstractas e inmutables sobre la civilización que había estudiado; pocas veces se interesaron los orientalistas por algo que no fuera probar sus <<verdades>> idiotas” (Said, 2019: 84).

Algo similar sucedió con los artistas orientalistas, quizá de manera menos consciente o como resultado de lo mismo. Estos artistas buscaron lo desconocido-conocido -y observaron muchas veces con los anteojos de su propia cultura y haciendo proyecciones de ésta- para encontrar aquella grandeza ancestral de la que habían leído, aquel pasado glorioso e integrado, la exuberancia, el misterio y el deseo anhelado.

Así Occidente, a través de sus interpretaciones vertidos en sus textos y representaciones, se convierte en una especie de “autoridad intelectual sobre Oriente” (Said, 2019:43) como tiene a bien sentenciar Said. Mucho de lo que actualmente conocemos o entendemos como Oriente (incluida esta danza²⁴) se sostiene aún en vestigios intelectuales de este orientalismo (Said, 2019). Lo cual hace tan relevante al orientalismo, no sólo como movimiento artístico sino como ideología, dentro de la historia de esta danza, que toma mucha de su forma a partir de estas representaciones.

Claro que Oriente no es una mera invención occidental. Las mismas traducciones de manuscritos y textos, son revelaciones de Oriente desde Oriente, de sus dimensiones intelectuales e históricas. Así como la observación y el registro de sus expresiones artísticas y de su gente son una ventana que nos permite mirarlo más de cerca. Lo que me parece vital es, a partir de esto, tener conciencia de los filtros con los que nos aproximamos, principalmente a esta danza desde México, que es el tema que nos atañe, a reflexionar sobre su proceso y tratar de no caer en estereotipos superfluos que podrían velarnos muchas otras virtudes propias no sólo de esta danza sino de estas culturas a las cuales, de alguna manera, estamos celebrando también.

²⁴ Adición mía.

Y es que muchas veces podemos convertir una cultura *otra* en el depósito de nuestras fantasías, y buscamos encontrar en ellas aquello de lo que se carece o se desea dentro de nuestro propio contexto, perdiendo de vista o pasando por alto la riqueza propia de ésta y perdiendo otro tipo de descubrimientos. De esta manera, se hizo de Oriente el lugar de posibilidades para un encuentro con un pasado que ya se sentía lejano y al que quizá tampoco se deseaba volver sino recuperar elementos que hacían la vida más placentera, a los cuales poder acudir a gusto, en un lugar otro que no interfiriera con la cotidianidad de la cultura propia y otro tipo de placeres que en ella se encuentran. El énfasis en la sensualidad de estas culturas, de sus mujeres específicamente, la libertad de expresión, no de la palabra o de ideas, sino de su cuerpo, de las emociones, podría representar una búsqueda de satisfacción de un deseo velado en la cultura propia; no porque no se anhelara en ella, sino porque podría resultar peligrosa para mantener un *status quo* que también resultaba apreciado y funcional.

Éste no es un ejercicio inocente. Las fantasías proyectadas o depositadas interfieren en la realidad propia de la cultura y continúan dándole forma, sobre todo si pensamos que se trata de ideas que vinculan los extremos en una relación de poder en la cual uno es el dominante. Incluso cuando los artistas orientalistas pudieran haber buscado esta pureza y bondad perdidas, también buscaban afianzar sus propios saberes, no buscaban descubrir Oriente sino encontrar el Oriente ya asimilado, y lo hacían con la ayuda de su posición como occidentales.

Así como el orientalismo se alimenta de aquello que encuentra y busca en Oriente, Oriente se alimenta de este orientalismo. Lo mismo sucede con la danza y su orientalismo artístico (sin olvidar que ambos orientalismos son realmente uno), es necesario aceptar que estos procesos de ida y vuelta de ideas están inscritos en esta danza y en su desarrollo.



Figura 4. "Odalisque, Enslaved Woman, and Eunuch", Jean-Auguste-Dominique Ingres), 1943.251".
Fuente: Harvard Art Museums collections online
<https://hvard.art/o/299806>.



Figura 5. "An Egyptian Peasant Woman and Her Child" Léon Bonnat, 1869-70
Fuente: www.metmuseum.org



Figura 6. "Dance in the desert", Otto Pilny.
Fuente: www.sothebys.com



Figura 7. "Dance of the almeh", Jean-Léon Gérôme, 1863.
Fuente: www.daytonartinstitute.org



Figura 8. "Dancing girl", Achille-Constant-Theodore Emile Prisse d'Avennes, 19th century,
Image ID :2006BF3075 © Victoria and Albert Museum, London
Fuente: www.vandaimages.com



Figura 9. "The Hhareem of a Mamluke Bey, Cairo; the introduction of an Abyssinian slave", John Frederick Lewis, c. 1850
Image ID: 2006AP7356
© Victoria and Albert Museum, London
Fuente: www.vandaimages.com



Figura 10. "Femme Arabe and Femme Turque in traditional costume.
Albumen print. England, 1860-80.
Image ID: 2006BC6129
© Victoria and Albert Museum, London
Fuente: www.vandaimages.com

Figura 11. "Massage, hammam scene", 1883.
Debat-Ponsan, Édouard (1847-1913
Collection of Musée des Augustins, Toulouse.
Fuente: www.es.wikipedia.org



Figura 13. "Soudja Sari",
Gaston-Casimir Saint-Pierre
Fuente: www.es.wikipedia.org



Figura 12. "Femmes d'Alger dans leur appartement",
Eugène Delacroix, 1834
INV 3824 ; LP 679
Fuente: www.collections.louvre.fr



1.4 Raqs sharqi o danza oriental

Este imaginario exótico, erótico y sensual de Oriente continúa su proceso de expansión, encontrando un nuevo momento cumbre a principios del s. XX con las Ferias o Exposiciones Universales (tanto en Europa como en Estados Unidos) y las películas de Hollywood, en las cuales se catapultan las culturas de Medio Oriente, especialmente a través de su danza y sus llamativos movimientos de cadera, de ahí la popularización del nombre Danza del Vientre²⁵ y de donde provienen o, mejor dicho, hasta donde se extienden y se reproducen las connotaciones de erotismo y sexualidad atribuidas a estas danzas.

Durante la Feria Mundial de Chicago (1893) como parte de la exhibición Streets of Cairo, se podían observar encantadores de serpientes, grupos de danza de diversas zonas de Oriente Próximo, en los que se incluían bailarinas que hacían gala de sus pronunciados movimientos de cadera y movimientos vibratorios.²⁶ Dentro de esta exhibición surge la mítica *Little Egypt*, cuya identidad se atribuye a por lo menos tres bailarinas, y que cautivó con su danza y sensualidad, y escandalizó con su escasez de ropa, disparando la fantasía del *belly dance* en Estados Unidos.

En el cine y otro tanto en el teatro (Broadway) se recrearon danzas dentro de sagas bíblicas o de historias exóticas como “*Arabian Nights*”, en las que se explota el exotismo, la sensualidad y la sexualidad de las bailarinas, sentando precedentes nuevamente para esta danza y sus mujeres. Bailarinas como Ruth St. Denis, pionera de la danza moderna, y Maud Allan realizaron representaciones de danza oriental, para lo cual recurrieron a fuentes e imágenes icónicas del antiguo Medio Oriente, en lugar de aproximarse a las danzas practicadas en su actualidad (Shay y Sellers-Young, 2003: 17)²⁷.

²⁵ El término *belly dance* se le atribuye al empresario Sol Bloom para nombrar la danza realizada por las bailarinas en la Feria Universal de Chicago de 1893 con intención de despertar el interés del público (Shay y Sellers-Young, 2003: 16) en las bailarinas que se presentaban dentro de la exhibición Street in Cairo. Traducción mía.

²⁶ Lo que conocemos como *shimmies*: movimiento vibratorio realizado con las piernas u hombros, característico de la danza árabe.

²⁷ Este texto está originalmente en inglés, las traducciones son mías.

La danza árabe como la conocemos hoy, con sus estilizaciones de acuerdo con estándares occidentales, así como su profesionalización, es decir, en su vertiente como espectáculo y negocio, tiene sus inicios en la primera mitad del siglo pasado, en la ciudad de El Cairo, el centro cosmopolita de Oriente.

En los años 20 del siglo pasado, el Cairo era el centro de la industria del entretenimiento en la región, donde se materializaba el fuerte contacto con Occidente y se exportaban muchas ideas hacia el resto del mundo árabe. Aun tras recibir su independencia del protectorado británico bajo el que se encontraba Egipto en 1922, una buena cantidad de población europea continuaba habitando en El Cairo, principalmente. Los británicos buscaban mantener el control sobre el canal de Suez,²⁸ clave en el contacto comercial de Europa con el sur de Asia. Posteriormente, a raíz del auge de excavaciones arqueológicas y de grandes descubrimientos del Egipto antiguo, se despunta el turismo, en su mayoría proveniente de las clases medias y altas europeas y norteamericanas, además de la clase burguesa que comenzó a emerger en la ciudad egipcia a partir de la ocupación británica.

La incipiente industria del cine llegó con una gran aceptación al Cairo. Se abrieron salas de cine y se comenzó a gestar a su vez una industria cinematográfica egipcia, que alcanzó su gloria a mediados de siglo. La apertura de centros de espectáculos y entretenimiento también se hizo necesaria para satisfacer los deseos de habitantes y turistas europeos, así como de los ciudadanos.

Badia Masabni, empresaria y bailarina siria,²⁹ inaugura en 1926 el primero de varios casinos en la calle de *Emad el Din* en el Cairo, famosa por sus clubes y una activa vida nocturna. En esta Sala Badia el show estaba a cargo de ella, bailando y cantando junto con otro cantante y

²⁸ El canal de Suez, inaugurado en 1886, es una ruta marítima artificial, que une el mar Mediterráneo con el mar Rojo, y permite acortar la distancia entre Europa y el sur de Asia, evitando rodear el continente Africano.

²⁹ Algunos se refieren a ella como libanesa. La confusión quizá se deba a que al dividirse el imperio Otomano (1920), el sur de Siria quedó bajo el mandato británico, mientras que a los franceses se les otorgó la parte septentrional de Siria, de la cual formaba parte el Líbano.

un grupo de músicos. Con el paso del tiempo fue cerrando y abriendo otros casinos³⁰ o clubes e incorporando bailarinas al espectáculo³¹.

En 1938 abrió un nuevo club llamado Casino y Cabaret Badia que funcionaba como casino hasta la media noche y podían asistir familias a disfrutar de comida y espectáculos familiares. Después de la media noche y hasta a la mañana cambiaba de giro, funcionando como cabaret con entretenimiento dirigido a adultos.

Badia Masabni creó un espectáculo para complacencia, principalmente, de los residentes y turistas europeos, aprovechando la búsqueda del imaginario exótico que tenían sobre oriente, capitalizándolo dentro de sus espectáculos. Con influencia del Cabaret,³² el Vaudeville³³ y otras formas innovadoras de la danza que estaban en boga en ese tiempo, comienzan a incorporar nuevos elementos, visiones y alcances a esta danza, con lo que el Casino Badia también conocido como Casino Opera, fue un parteaguas para la danza árabe,³⁴ al sentar las bases de su práctica como la conocemos en la actualidad.

En principio, establece el formato de bailarinas solistas y la implementación de coreografías. Anteriormente, las danzas por lo general se ejecutaban de manera improvisada y más bien colectiva en reuniones en casas entre mujeres, a manera de gozo y celebración, y también en

³⁰ Se les llama casinos o salas a los clubes o centros nocturnos que no son como los centros de apuestas que conocemos. En estos había un espacio interior con sillas, barra de café y bebidas y alimentos; y en algunas ocasiones podían contar con áreas exteriores también.

³¹ Fuente: <http://www.shira.net/about/badia-lady-and-clubs.htm>

³² Cabaret proviene del francés cuyo significado original era “taberna”. Tiene sus orígenes en el *café-concert* surgido en tiempos de la revolución francesa. Dentro de sus espectáculos se mezclaba la música, el baile, el humor, la pantomima, la magia entre otras artes, cuyo contenido tendía hacia la sátira política y crítica social. Durante los años 20s, Berlín se convierte en la capital del Cabaret hasta el ascenso de Hitler al poder. Ya para los años 30-40 se populariza y pierde parte de este aire contestatario que lo caracterizaba (Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Cabar%C3%A9#>). “Se distinguen de otros locales de espectáculos, entre otros, porque tienen un bar cuando son pequeños, y un bar y un restaurante cuando son grandes. A diferencia de lo que sucede en el teatro, los asistentes pueden beber y conversar con otros espectadores durante las actuaciones” (Pulido, 2016 :423).

³³ Del francés *voix-de-ville* o voz del pueblo, se le conoce a una especie de teatro de variedades popular en Estados Unidos entre 1880-1930. En Francia, originalmente se acompañaba o enriquecía la comedia teatral con el uso de melodías populares; mientras que su modalidad en Estados Unidos tendía más hacia el espectáculo de variedad como bailes, proyección de películas, burlesque, *freakshow*, acrobacias, animales entrenados, entre otros.

³⁴ Existieron muchas salas y casinos de este tipo, y en el que se dieron estos procesos de construcción de esta danza, pero me centro en los de Badia Masabni por la influencia medular que tuvo en el desarrollo de ella.

espacios públicos. A partir de entonces, sin embargo, se crearon números de baile o coreografías pensadas para la bailarina solista o acompañada de una especie de coro dancístico. Esta danza es, principalmente, un género que se ejecuta de manera individual, en el que se enfatiza la expresión de la bailarina solista, pero es muy común encontrar grupos estudiantiles y formales que practican en conjunto coreografías empleando este lenguaje; lo que llamamos grupos, compañías o ballets.

Al pensar ya en un público, se comienza a trabajar en los alcances visuales del espectador, surgiendo una reflexión y conciencia del espacio escénico. Esto provocó que la danza que otrora fuera más contenida y que ocupara espacios más reducidos en su ejecución, comenzara a requerir de movimientos más amplios, dinámicos y con mayor fuerza, más desplazados para abarcar o, como decimos, “llenar” el escenario.

A razón de esto y con la influencia que tenía Badia Masabni de otras culturas a las que había viajado, de la gente con que se rodeaba y su conocimiento de las tendencias en la danza moderna, implementa técnicas del ballet como forma de estilizamiento y entrenamiento del cuerpo. Se le otorgó gran importancia a los movimientos de brazos y el serpenteo del torso, además de complementar la danza con elementos como, por ejemplo, el velo.³⁵ También se dio una transformación del vestuario tradicional que cubría el cuerpo entero por el de dos piezas que tomó inspiración en las bailarinas de cabaret europeo (Van Niewkerk [1997] en Bracco, 2017: 58).³⁶

Otro aporte fue el acompañamiento de una orquesta que estaba formada por instrumentos tanto árabes como occidentales, lo que motivó a que la bailarina ampliara su “vocabulario” dancístico al responder corporalmente a nuevos sonidos. En ocasiones, las bailarinas más

³⁵ Se dice que el origen del uso del velo como elemento, está en este entrenamiento del cuerpo. Fue utilizado para fortalecer los brazos y mejorar la postura de la bailarina, convirtiéndose después en uno de los elementos más populares de la danza árabe. También, como tantas veces en esta danza, se dicen otras cosas, como que hubo inspiración en las túnicas que utilizaba Isadora Duncan y el movimiento que se apreciaba en ellas, o el famoso *Serpentine Dance* de Loïe Fuller, grabado por los hermanos Lumière.

³⁶ De acuerdo con Carolina Bracco es en una fotografía datada en 1919 que se observa por primera vez el traje de dos piezas. Probablemente esta época corresponde al auge de las salas y los casinos en que se populariza.

diestras podían improvisar al son de la orquesta en vivo. La improvisación sigue siendo una característica central en la danza árabe.

El Casino Badia fue semillero de muchas de las grandes bailarinas de la época de oro, tanto de la danza como del cine egipcio. Samia Gamal³⁷ o Tahiya Carioca³⁸, por mencionar sólo a algunas de las más representativas y fundamentales, se prepararon en el Casino y despuntaron sus carreras incursionando en el cine, dando pie a la consolidación, en los tiempos modernos y en el mundo, de la danza árabe o el *raqs sharqi* como se le empieza a llamar en esta época³⁹, como un espectáculo digno y de altos niveles artísticos y como una expresión propia de los países árabes. En Egipto fue “percibido con el fervor nacionalista-modernista de la época, como ‘típicamente egipcio’ (...) su aparición y éxito eran un fenómeno patriótico... los egipcios sufrían ocupación... la del Ejército, el Gobierno, la economía y hasta la ocupación de la danza” (Bracco, 2017:59).

Más que su origen, el cual se vincula con un pasado mítico y un tanto místico al que prácticamente todos los practicantes de esta danza nos asimos e identificamos, fueron sus inicios digamos, formales, los que generaron una especie de conflicto entre los seguidores prácticos y aquellos que la aprecian como una expresión artística. La danza árabe se encuentra en una especie de intersección entre la tradición y la modernidad. Si pensamos que las bases estructurales de esta danza se encuentran apenas a principios del siglo pasado, nos enfrentamos ante la necesidad de tratar de discernir entre los límites de la autenticidad, la tradición y la invención, entre la estaticidad y la movilidad. Pero, sobre todo, enfrentar el temor a la pérdida de identidad ante el monstruo que es la hegemonía cultural occidental.

Y es que hay bailarines de danzas orientales (refiriéndonos en este caso a aquellas englobadas en lo que señalé como Medio Oriente) que no son adeptos al *belly dance* por entenderlo como

³⁷ Por respeto a derechos de autor, adjunto un enlace a fotografías tomadas a Samia Gamal por Loomis Dean, 1952, para la revista Life: <https://artsandculture.google.com/search?q=samia%20gamal%20loomis%20dean&hl=en>

³⁸ Enlace a fotografías de Tahiya Carioca por Bob Landry, 1942, para revista Life: <https://artsandculture.google.com/search?q=tahiya%20carioca&hl=en>

³⁹ Se empieza a utilizar *sharqi* (oriental) para señalar la pertenencia y distinguirlo de la danza occidental, pues pensemos que probablemente antes sólo se le llamaba *raqs* (danza).

una adaptación occidentalizada enfocada al espectáculo y que se aleja de lo tradicional e incluso de lo auténtico, que siempre imprime cierto valor. En palabras más o menos textuales de Lila Zellet Elías,⁴⁰ directora y profesora de la Escuela de danza morisca⁴¹ Al-Mosharabía, quien también expresó su respeto y apreciación de esta danza como una expresión artística, el *belly* es el espectáculo que el capitalismo se tragó, regurgitó y regresó a Oriente. Esta aseveración toca fibras que, aunque sensibles, urgen a una resignificación de la danza árabe en términos de su propia identidad.

La cultura no es un cúmulo estático o fijo de tradiciones ni costumbres sino más bien un proceso dinámico de significación y producción simbólica. Néstor García Canclini propone una definición de cultura como “la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y estructuración del sentido” (García Canclini, 1989: 41), es decir, que es un proceso vivo y por ende dinámico, en continua construcción mediado por las condiciones económicas, políticas así como por las ideas y todo aquello que le da sentido a la realidad, a través de sus producciones artísticas, tradiciones, reglas o normas. Y tanto los individuos como las instituciones que la conforman tienen un papel vital en su organización, reorganización, reproducción y transformación. Así, la danza árabe como un fenómeno o producto cultural no está exento de estas dinámicas, sino que es parte o representación de ellas.

La danza árabe se encuentra ligada a una tradición dancística, más allá de un género o un baile específico. Se identifica con una cultura de movimiento en movimiento, de expresión, de

⁴⁰ Notas tomadas por mí, durante el curso “Morisca: una danza étnica, mexicana y contemporánea” impartido por Lila Zellet Elías, dentro del marco del III Coloquio de Danza y Filosofía. Cuerpos en resistencia. Campos de acción en movimiento (4-7 de nov de 2019).

⁴¹ La danza morisca está “inspirada en el cruce cultural sucedido en Al-Andalus (hoy Andalucía, al sur de España), la Danza Morisca es una invención basada en el encuentro de dos danzas étnicas: la árabe y la flamenca. Fuente: <http://almosharabia.com/portfolio-items/danza-morisca/>. España estuvo bajo el dominio árabe durante ocho siglos lo que ocasionó un amalgamamiento de estas culturas reflejado en mucha de su producción artística, incluida la danza. Contacto que tuvo impacto incluso en nuestras latitudes como consecuencia de la conquista española, al ser una España ya penetrada por la cultura árabe.

desplazamientos y de intercambios. Es una danza que, como muchas otras, es reflejo de una realidad expresada a través de su exacerbación, y de la fantasía sobre lo oriental, en este caso. Representa la realidad del encuentro, el contacto y su inherente conflicto; incluso de la dominación. Y es esta dominación cultural, política y económica ante la que se enfrenta, se autoidentifica por contraste, y la que le obliga a repensarse y reconfigurarse. El cambio o la transformación implica, más que suma, expansión, a *pesar de o incluso como consecuencia de* la posible “pérdida” de elementos que la configuran.

Carolina Bracco llama el “artefacto colonial ‘danza oriental’” (2017) a esta danza desde el entendimiento de la doble colonización que representa, en el que se crea un oriente feminizado, es decir una relación oriente-mujer y así se legitima la colonización no sólo de lo territorial sino también una colonización en el ámbito de la corporalidad, pero que es parte de los escozores que causa esta danza en su legitimación como danza perteneciente a una cultura, la problemática que genera el indagar en su autenticidad, en la delimitación de su tradición y su innovación. Sin embargo, aun con la implementación, por ejemplo, de las técnicas del ballet, la influencia de sus cánones estéticos y estilísticos, la incorporación de instrumentos occidentales, etcétera, esta danza mantiene un lenguaje corporal, ciertos gestos que la identifican, que persisten como *supervivencias*, acercándome a las ideas de Lepecki (2010) y que sobre sí mismos se renuevan; y esto representa una forma de resistencia, aun cuando conviva con estos elementos en una forma de hibridación.

La propuesta es reflexionar sobre el mundo de categorías dadas en las que nos movemos y sobre cómo es que miramos al mundo, mientras repensamos a esta danza. Permitirnos encontrar otra forma de mirarla y, en consecuencia, de re-mirar nuestro mundo. La danza árabe se nos puede presentar como una especie de “metáfora cultural”, como propone la antropóloga Najwa Adra (Shay y Sellers-Young, 2005), y así desvelar otros aspectos no sólo del *mundo árabe* sino de la propia cultura de las bailarinas que buscan interpretar esta danza en diversas regiones del mundo a través del conocimiento y reflexión de esta danza en su práctica.

1.5 La danza árabe en México

El 13 de abril de 1917 se instituye por ley el Departamento Universitario y de Bellas Artes, con la intención de facultar a la Universidad Nacional Autónoma de México como un “Centro orientador del cultivo de la República” (Aulesta, 2011: 22). Se buscaba fomentar y difundir el arte por todo el país y formar ciudadanos ilustrados, con una preparación crítica que les permitiera enfrentar cualquier tipo de problemas de índole personal, así como aquellas concernientes a la colectividad nacional.

De esta manera surge una amplia oferta cultural destinada a formar artísticamente al pueblo; se organizaron conciertos de distintos géneros, conferencias, exposiciones, puestas en escena, concursos de artes plásticas y una gran variedad de actividades dirigidas a fomentar la apreciación artística. Por supuesto, la danza tuvo un espacio de oportunidad en medio de este ímpetu artístico. Importantes compañías de danza internacionales, sobre todo del género clásico y otras danzas modernas, trajeron sus espectáculos a México.

Aquí es en donde se abre una ventana para el acercamiento a otras danzas, por ejemplo, la española, a cargo de Antonia Mercé “La argentina”, quien presentara su danza en México en 1917; o de Carmen Tórtola Valencia “La bailarina de los pies desnudos”, quien se consideraba gitana y además era especialista en danzas *orientales*, con especial interés en las árabes, indias y africanas, lo cual se reflejaba en su danza. En su visita a México, además de dar muestra de danza española, compartió con el público su influencia oriental al estrenar “Salomé” en el Teatro Virginia Fábregas en 1918, y diversas interpretaciones como la Serpiente, la Danza del incienso, la Danza árabe, el Capricho árabe, de entre su amplio repertorio (Aulesta, 2011: 64).

En ese contexto, José Vasconcelos como Secretario de Instrucción Pública reconocía la importancia de la cultura física como un elemento clave en el desarrollo cultural e intelectual del país, por lo que impulsó la construcción de gimnasios, piscinas y centros deportivos, estimulando la práctica de la gimnasia rítmica, disciplina en que encontraba la conjunción de la estética, lo mental y lo físico, lo que aunado a sus elementos interpretativos y creativos le

relacionó con la danza, favoreciendo a la postre la apertura de escuelas de danza, siendo la más popular el ballet clásico, considerada la danza “seria” o “de arte”.

La bailarina, escritora, actriz, traductora y activista armenia, Armen Ohanian, profunda conocedora de danzas de Medio Oriente, especialista en arte persa y co-fundadora del Teatro Nacional Persa en Irán, llegó a México tras casarse con el economista y diplomático Macedonio Garza. En 1923 se convirtió en profesora de danzas interpretativas en el Conservatorio Nacional de Música. Introdujo la danza Oriental a México a través de las representaciones de sus danzas en escena además de que se dedicó a la enseñanza de danza en la Ciudad de México, a lo cual dedicó mucho empeño con la intención de que muchas mujeres aprendiera estas artes, se liberaran y recuperaran capacidad de agencia, uno de los tantos intereses de Armen.⁴²

Por otro lado, México fue receptor de diversas migraciones durante el s. XX. Entre ellas la de pueblos árabes. Como resultado de la expansión económica y territorial de los estados coloniales sobre los países de Oriente próximo de finales del s. XVIII hasta principios del s. XX, la incorporación al mercado global de estos últimos como abastecedores de materias primas, principalmente, a las industrias imperiales, se generaron cambios y conflictos en niveles políticos, sociales y económicos en la región. Grandes movilizaciones migratorias hacia las zonas urbanas en busca de empleos, provocaron un desajuste demográfico en las ciudades en donde se acumulaba la industria y los recursos, deviniendo en una distribución de estos de manera desigual (Pastor, 2015: 142-145).

El estire de fuerzas entre los estados imperiales occidentales y los imperios orientales repercutió principalmente en la vida de los países árabes que se encontraban bajo el mando del

⁴² En Irán organizó una gala en donde se interpretó música, literatura y se presentaron obras de teatro y cine, siendo la primera vez que las mujeres podían ver películas y participar en una obra. Estas aportaciones provienen de notas tomadas en mi asistencia a la conferencia “Armen Ohanian: Una bailarina de Medio Oriente en México” impartida por el Dr. Carlos Antaramián el 05 de marzo de 2019 en el Museo de las Culturas del Mundo, dentro del marco del Seminario Universitario de Culturas del Medio Oriente y del sitio: <https://equalityarmenia.org/f/armen-ohanian-a-queer-armenian-artist-you-should-know-about>

Imperio Otomano que, al dividirse en 1926, reconfiguró la geografía política de la zona, incrementando el conflicto. Esto, aunado a la inestabilidad política que precedía a la Primera Guerra Mundial, fueron factores de búsqueda de mejores condiciones de vida, búsqueda dirigida principalmente a países que se proyectaban como emergentes naciones modernas. (Araneda, 2015: 127).

Por ese entonces, Estados Unidos era el país referente de modernidad y libertad lo que explica que fuera el destino principal de los migrantes, y por consecuencia, México fuera la estación de paso para varios de ellos, aunque muchos encontraron razones para asentarse en México donde encontraron en el comercio una lucrativa actividad económica. La mayoría eran de origen libanés (que pertenecía anteriormente al imperio Otomano), en esta diáspora se recibió gente de Siria (también perteneciente al Imperio Otomano), palestinos, iraquíes, egipcios y jordanos.

Con su llegada, aportaron a México buena parte de la vida comercial y cultural de sus países de origen. Muchos profesaban la religión católica, lo que debió ser uno de los factores que facilitaran su asimilación dentro de la cultura mexicana. El ímpetu cultivador de principios del siglo XX en México y la avidez de conocer otras expresiones culturales y artísticas debió sentar las bases sensibles de la población para asimilar, a su vez, nuevas formas culturales.

El cine mexicano, en especial aquel de la época de Oro, coincide con la época de Oro del cine egipcio. Al igual que en las películas egipcias de la época, muchas de las películas del Cine de Oro mexicano incluían actos de bailarinas árabes, aunque en el caso mexicano se trataba de representaciones muy particulares de las “odalisca”.⁴³ Particulares porque los personajes de estas bailarinas enfatizaban los estereotipos de la exótica fantasía árabe. No había un conocimiento *formal* de la danza árabe: muchas veces eran interpretados por bailarinas de otros

⁴³ Odaliska, según el diccionario de la Real Academia Española (RAE) es persona del sexo femenino, sumisa o esclava del harén del gran turco y asistente de las concubinas o esposas del sultán. Proviene del turco “odalik” formada por “oda” que significa “cámara, pieza, dormitorio” y “lik” expresa “doncella, señorita o camarera”, sin embargo, el término odaliska tomó como significado “concubina”. <https://www.significados.com/odaliska/> Actualmente también se les conoce así a las bailarinas de danza árabe, aunque es un término utilizado de manera deliberadamente exotizante con el fin de atraer la atención del público.

géneros que resultaban similares o con puntos de encuentro al ojo del mexicano, como la rumba u otros géneros con mucha cadencia, donde se acentuaba el movimiento de caderas. Hubo una amplia producción como por ejemplo “El Mago” (1949) protagonizada por Cantinflas, “Las Mil y una Noches” (1958) con Tintán, “La Odalisca No. 13” de Viruta y Capulina o la participación de María Félix como bellydancer en el filme “French Can Can” (1955), dirigida por Jean Renoir.⁴⁴

Precisamente en los años cincuenta, el ambiente artístico urbano comenzaba a florecer con mayor manifestación en la Ciudad de México, en donde los sectores populares buscan proveerse de centros de entretenimiento como respuesta a una oferta dirigida principalmente hacia la clase media y alta. Las artes plásticas, la literatura y el teatro, se labraron espacios creativos que pudieran satisfacer y reflejar otras realidades. De esta manera el baile también encontró su lugar en espacios al margen de los establecimientos habituales. El cabaret, el vaudeville, no representaron simplemente aportaciones o importaciones culturales que encontraron en México un lugar más en donde asentarse, sino que México (o una parte de él) encontró en estas formas un espacio de expresión propia en estos años donde el proyecto de modernidad ya estaba en marcha y tomaba forma de manera irregular.

El surgimiento en estos lugares de la *Vedette*,⁴⁵ creó un preámbulo para la incorporación del imaginario de la bailarina de danza árabe: “La vedette de cabaret o ‘night club’ empezó a hacer sus propias creaciones híbridas de bailes que iban desde el hawaiano, polinesio, africano, antillano hasta el veracruzano; la imaginación era el único límite” (Briceño, 2006: 353). Las



Figura 14. “Jenny Duina con vestimenta tipo árabe”, Ca. 1950, Simón Flechine SEMO
Fuente: Mediateca INAH.
D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

⁴⁴ Fuente: <https://unmundodeluz.wordpress.com/2017/04/01/danza-oriental-en-mexico/>

⁴⁵ La vedette “En el espectáculo es una mujer artista versátil que domina varios géneros: canto, baile, comicidad y actuación. Huelga decir que es poseedora de evidentes atractivos físicos femeninos, pero también perspicacia y audacia (Briceño, 2006: 353).

vedettes “que imitaban a las bailarinas de cancán, lo cual se consideraba indecente aunque muy europeo” (Pulido, 2013: 32) dieron paso a lo que se conocería como “las exóticas”, “tongoleles” y “kalantanas”⁴⁶, “las encueratrices”, entorno a quienes surgió o, mejor dicho, se construyó un imaginario respecto a lo femenino⁴⁷, atravesado por moralismos y clasismos, de la mano y tinta de la prensa sensacionalista y de nota roja. La etnohistoriadora Gabriela Pulido Llano apunta cómo a través de estos medios se construyó y divulgó un *discurso del miedo* (2016) en torno a la vida nocturna de la ciudad, poniendo en pugna los valores perdidos en esta modernidad que generaba sentimientos encontrados entre el progreso y la pérdida de la virtud y la moral de las buenas

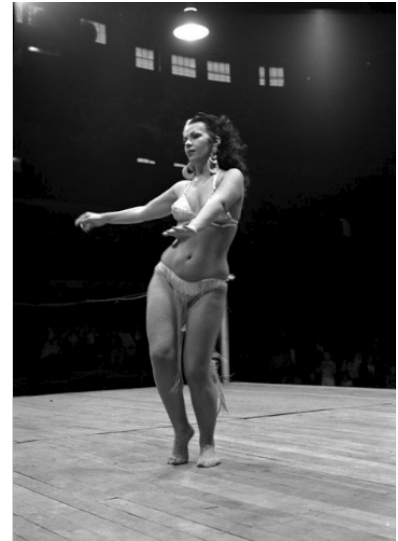


Figura 15. "Tongolele, bailarina durante una actuación", Casasola, Ca. 1958
Fuente: Mediateca INAH
D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

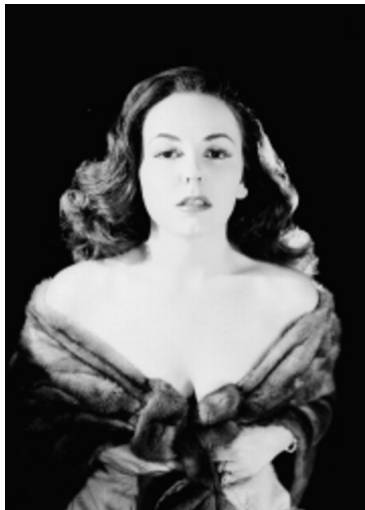


Figura 16. “Kalantán, vedette, con estola en los hombros retrato”, Simón Flechine SEMO, Ca. 1955
Fuente: Mediateca INAH
D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

costumbres. En estos medios se presentaban relatos e historietas apoyados fuertemente de recursos visuales como fotografías y dibujos, en los que se estigmatizaba a ciertos personajes de la vida nocturna de la ciudad, de estratos populares, así como sus medios de esparcimiento y diversión.

Los principales sujetos de estos medios eran las cabareteras o vedettes, prostitutas, mujeres vulneradas por la violencia y pobreza (así como su aparente imposibilidad de desempeñar otro tipo de trabajos), policías, padrotes, “cinturitas”, y demás personajes marginados de la vida nocturna de la ciudad (Pulido, 2016). Relatos en los que se “constituyó el pretexto para hablar del cuerpo, su desnudez y su construcción en objeto público”

⁴⁶ Categorías cargadas de todo un sistema de valores, tomadas de los nombres de las bailarinas o *vedettes* Yolanda Montes “Tongolele” y Mary Ellen Tillotson “Kalantán” (Pulido, 2013). Tongolele fue la primera en bailar con el vientre descubierto popularizando también otro término, el de “ombliuistas” que calificaba a las bailarinas de cabaret (Briceño, 2006).

⁴⁷ Y de lo masculino a través de la imagen de los “pachucos”, “cinturitas” que eran “individuos de mala conducta” que explotaban jovencitas inexpertas como medio de subsistencia (Pulido, 2016)

(Pulido, 2013: 33). En estos mismos relatos y notas periodísticas se cuestionaba la calidad artística y dancística de los movimientos que hacían estas bailarinas, exaltando lo provocativo y “animal” de estos, al tiempo en que se enfocaban en la cantidad de cuerpo exhibido, así como las bondades visuales de estos cuerpos. Es de esta manera que surge una asociación que estigmatiza al mundo del cabaret y la vedette, como centros de mala muerte y prostitución. Elementos que, como mencionamos, fungen como preámbulo para el imaginario de la bailarina de danza árabe.

Gloria Briceño (2006) apunta que este origen o antecedente sea motivo de las dificultades con que esta danza se encontró para ser considerada como una expresión artística como tal⁴⁸ y fuera de la etiqueta peyorativa del cabaret y la vedette para la sociedad mexicana, en la que, como refiere Briceño al periodista, investigador, historiador y crítico Alberto Dallal, existen muchos prejuicios “hacia la sensualidad del cuerpo y a los ritmos que la provocan, en especial, cuando se trata de incorporar tendencias artísticas nuevas. Actitudes inculcadas evidentemente por una educación moralista y conservadora que prevaleció hasta la mitad del siglo pasado” (Briceño, 2006: 356). Como menciona Briceño, fueron casi cuatro décadas las que tomó que esta danza pudiera liberarse de esa etiqueta peyorativa “pero más aun para que la sociedad mexicana se abriera sin prejuicios a una danza, por excelencia femenina y sensual, que podía ser apreciada tanto en los centros nocturnos como en escenarios culturales” (Briceño, 2006: 355).

1.6 Centro Cultural Jassiba

En los años 60 del siglo pasado se da un incremento de academias de diversas danzas. En cuanto a la danza árabe, la falta de especialización hizo que aquellas personas interesadas en esta danza, y que contaran con las posibilidades económicas, salieran del país en la búsqueda de un aprendizaje más cercano a la “realidad” de esta danza; o bien, que encargaran videos, igualmente, del extranjero, de bailarinas egipcias o libanesas para tratar de desenmarañar la técnica, sus gestos y sus características con mayor fidelidad.

⁴⁸ A diferencia del flamenco o la danza jazz, por ejemplo, que en México no surgen en este contexto, no corrieron con esta misma suerte.

La danza árabe, no tan difundida aún, se practicaba principalmente por parte de la comunidad árabe en sus restaurantes y algunos antros, en ámbitos familiares o actividades diplomáticas. Su aprendizaje era de manera prácticamente autodidacta hasta entrada la década de los 90s, siendo una danza muy bailada casi en cada gimnasio o casa de cultura, pero poco profesionalizada en términos de claridad de una técnica que procurara la conciencia y el cuidado corporal, así como planes de enseñanza-aprendizaje. La presencia de la cultura árabe se incorporó de tal manera que ha transitado de manera imperceptible, es decir, que se ha sentido casi *natural* la convivencia y la adopción de muchas manifestaciones culturales llegadas junto con las primeras migraciones.⁴⁹

En conversaciones con varias profesoras, han coincidido en que existen dos motivos para el auge de la danza árabe en el país en los últimos 20 años, principalmente: la difusión en medios de comunicación masiva de Shakira haciendo gala de sus saberes en esta danza, lo cual provocó que muchas chicas buscaran aprender a bailar como ella, y la propagación de novelas con temática árabe en la televisión mexicana como “El Clon” con sus representaciones de danza árabe; ambas formas de difusión del mundo árabe cargadas del exotismo que ha permeado a estas culturas, pues no debemos olvidar que son múltiples, y sus danzas. Esto incrementó la demanda de clases formales de esta danza y resultó en el florecimiento de academias dedicadas a ella.

Actualmente existe una amplia oferta de aprendizaje. Cuento por lo menos 7 academias con sedes exclusivas para la enseñanza de danza árabe y del medio oriente en la Ciudad de México; certificaciones que incluyen conocimientos en técnica, diversos géneros de danza dentro del repertorio de ésta, así como una gran variedad de bailarinas que imparten clase en gimnasios, casas de cultura, salones o espacios adaptados para impartir clases de danza e incluso en sus propias casas.

⁴⁹ Quizá, como explicara de una manera muy hermosa Lilla Zellet, haciendo referencia a la herencia árabe en la mexicana, vía la conquista española: la sangre que ha caminado junta se encuentra. No es un argumento, es una propuesta, un recordatorio de los lazos de la memoria, de nuestra memoria como humanidad siempre conectada.

De entre la amplia oferta de escuelas con que se cuenta actualmente para aprender danza árabe, me enfocaré en una, que además de ser de las primeras academias de danza árabe en la Ciudad de México, es el espacio dentro del que se llevó a cabo esta investigación.

La Academia Jassiba Danza Árabe fue creada hace más de 20 años, por la bailarina Erika García Niño “Jassiba”. Ubicada inicialmente en la calle de Arquitectura, posteriormente se trasladó a la calle Cerro de las Palomas, ambas en las inmediaciones de Ciudad Universitaria, en Copilco, lo que permitía la adhesión de una buena cantidad de mujeres pertenecientes a la comunidad universitaria.

La academia contaba con una compañía profesional de danza árabe, *Malaki Dahab*, que incluso fue representante de la embajada egipcia en México, participando en eventos oficiales de la embajada como encargadas de la representación de las danzas tradicionales de Egipto.

En 2018 la academia cambió de nombre a Centro Cultural Jassiba con la intención de ampliar la propuesta cultural a otras danzas o expresiones artísticas con el objetivo de lograr que las alumnas tuvieran una formación más nutrida, así como ofrecer un espacio más para la diversidad artística. Se incorporaron clases de otras disciplinas dancísticas como ballet, jazz, danza africana, además de clases de *stretching* (estiramiento) para mejorar la fuerza y flexibilidad y pilates, por las posibilidades de reconocimiento y aprendizaje del cuidado corporal que brinda; llegó a haber talleres de pintura, escritura y la propuesta seguía abierta para más. Y es que la danza no sólo son cuerpos en movimiento, son cuerpos y mentes sensibles y desbordados de experiencias.

Ese mismo año se logra llevar a la realidad un proyecto que se venía gestando por la necesidad de sistematizar la enseñanza y profundizar en el conocimiento de la danza árabe. Se establece SIMAJA (Sistema Modular de Aprendizaje Jassiba) como guía dentro de las clases y se ofrece la posibilidad de una certificación por parte de CCJ de aprendizaje integral tanto en técnica como en historia y herramientas de ejecución y enseñanza. En todas las clases se imparte historia, ritmología y técnica, pero quienes se preparaban mediante la certificación

medían sus avances y conocimientos a través de exámenes y algunos retos creativos de manera individual y colectiva. La finalidad era obtener una experiencia formativa integral, conocer y comprender la danza que se practica, y reflexionar desde la propia experiencia y cuerpo cómo es que se asimila esta danza, cómo se apropia cada alumna de ella y que ellas mismas se concienticen sobre su propia danza.

Esta certificación también tenía la finalidad de dedicarse a brindar una preparación para aquellas alumnas que desearan hacer de la danza árabe una profesión, ya sea bailando o impartiendo clases y que ambas posibilidades se lleven a cabo de manera ética y bien fundamentada.

Las clases dentro de la academia se divide en 7 niveles:

- Principiante 1 y 2: Se comienza a conocer el cuerpo, identificar las partes del cuerpo en donde se enfatizará el trabajo en la danza árabe. Movimientos básicos de la danza, el lenguaje –corporal- más común. Trabajo con elementos (velo, crótalos, bastón).
- Intermedio 3, 4 y 5: Se trabaja con elementos (velo, crótalos, bastón, abanicos, candelabros). Se comienza a jugar con la técnica y la improvisación. La intención, los gestos. Acercamientos más profundos a los folclores y otras danzas de la región del medio oriente.
- Avanzado 6 y 7: Técnica, elementos. El tema central es la interpretación, la apropiación de la danza.

No existía un tiempo definido de cuánto debían durar estos niveles, pero de acuerdo con las dinámicas que se realizaba como una muestra escénica cada seis meses con sus respectivas pruebas teóricas y prácticas (se revisaba la técnica en cada nivel con muestras de ejecución de movimientos y secuencias) podría calcular una duración total de entre 3.5 y 4.5 años.



Figura 17. "Examen práctico"
Fuente: Facebook Jassiba Danza Árabe

Figura 18. "Examen teórico"
Fuente: Facebook Jassiba Danza Árabe



Posteriormente, el ahora Centro Cultural Jassiba, se ubicó dentro de las instalaciones del Centro Cultural Los Talleres A.C, sede África, ubicado en Av. Miguel Ángel de Quevedo 842, Barrio de la Concepción, Coyoacán, 04020 Ciudad de México, CDMX. Las clases forman parte de la oferta de C.C. Los Talleres, pero las clases de danza árabe, las maestras y alumnas pertenecemos a C.C. Jassiba y a su sistema de certificación SIMAJA. En esta ubicación, las clases extracurriculares cesaron. La academia se redujo tanto en su planta docente como en el número de alumnas, por factores como falta de espacio para las clases, la nueva ubicación no les favorecía a todas y coincidencias con los cambios de planes en alumnas y profesoras en cuanto a su vida personal, laboral y dancística. Durante el tiempo de esta investigación, la planta docente estaba conformada por "Jassiba" Erika Niño, la directora, y las profesoras Raquel Dávila y Tania Estrada, ambas con amplia trayectoria en danza, y en continua preparación a través de diplomados, seminarios, etc. Contaban en ese momento con 40 alumnas, aproximadamente.

Las alumnas que forman parte de esta investigación pertenecen al grupo de Intermedio 5, con la maestra Raquel Dávila como tutora (así se le llama dentro de la certificación, porque es

quien decide los retos grupales e individuales de las alumnas inscritas a las clases con la modalidad de certificación, y quien las guía en este proceso).

Durante la crisis sanitaria ocasionada por Covid-19, las clases se trasladaron a la plataforma Zoom y se mantuvieron así hasta 2021 en el que se dieron por concluidas las clases en el Centro Cultural Jassiba, aunque implementaron algunos diplomados en línea. En el año 2022 la profesora Jassiba retomó actividades y volvió a formar algunos grupos, nuevamente situadas en los Talleres de Coyoacán, sin embargo, sólo una de las alumnas que forman parte de esta investigación se encuentra dentro de su matrícula en un grupo de nivel avanzado que se formó en 2023.

1.7 Conclusiones

La danza árabe es un género dancístico conformado por una rica mezcla de danzas provenientes de una zona geográfica y cultural conocida como el Mundo Árabe o Medio Oriente. Se trata de una danza que ha cambiado constantemente a lo largo del tiempo hasta la actualidad y que ha sido influida por una gran diversidad de culturas, de momentos históricos e incluso de estilos de movimiento.

Esta danza es compleja incluso en su denominación, pues cada nomenclatura contiene una cierta postura, una perspectiva desde dónde se mira o desde dónde decide mirarse. Tanto su origen como todo su proceso hasta nuestros días ha estado atravesado por el colonialismo tanto cultural como corporal para sus mujeres, atravesada por el ojo pornográfico que le ha cargado de un erotismo, sexualidad, exotismo y sensualidad del que esta misma danza se nutre y utiliza.

Los orígenes de esta danza son difusos, pero hay indicios, pistas, gestos que nos dan cuenta de una tradición corporal, expresiva y emotiva que surge en un tiempo pasado, ya sea que nos remontemos a los míticos orígenes rituales o bien al Cairo cosmopolita de principios del siglo pasado, pero este origen deja de sentirse lejano, anclado en otro tiempo en tanto forma parte del presente como un eco, convive con él, le da forma y se re-forma a su vez, cada vez que se

re-crea esta danza. Durante su desarrollo ha cambiado, y esta no estaticidad, este dinamismo, es precisamente lo que la mantiene como un arte vivo.

Mi intención en este capítulo fue exponer un panorama histórico y mínimo de su complejidad constitutiva, así como exponer los elementos que le dan forma y a partir de los cuales se hace un uso y re-uso, se reinterpretan, incluso se resignifican, lo que en los próximos capítulos trataré de mostrar. Cómo estos elementos culturales e ideológicos que forman parte de su técnica, mediante su incorporación, permite a las alumnas constituir su propia danza, su propia expresividad, mientras construyen su cuerpo para poder interpretar y expresar-se a través de este lenguaje, mientras mantienen en movimiento esta danza. La vida siempre es en movimiento.

Capítulo 2. La creación del cuerpo alter-ego *bellydancer*. La re-creación del ser

En este capítulo busco mostrar brevemente cómo se ha construido este cuerpo-objeto, cuerpo-proyecto, escindido arbitrariamente del individuo y cómo es que la incorporación de la técnica de la danza árabe le permite cuestionarse esta división, en tanto que interviene en la construcción del cuerpo, reconfigurando al sujeto desde, con y en su cuerpo, mismo que se moldea a través del esquema, imagen y postura corporales y es a través de estas dimensiones que las alumnas re-descubren su cuerpo, mientras lo construyen de acuerdo a las necesidades de la danza árabe re-creándose, cuestionando su subjetividad así como reconociendo la imposibilidad de tener un cuerpo sino de serlo.

Practicar una actividad corporal como es la danza, posibilita la concientización constante del cuerpo, del propio cuerpo, del ser cuerpo. Tratar de sacar un paso, lograr un movimiento, fortificar su musculatura, aumentar su elasticidad, permite conocer y re-conocer su configuración, sus posibilidades motoras actuales y tratar de indagar en sus posibilidades futuras, en expandirlas.

El cuerpo es una preocupación constante en nuestras vidas, sobre todo en cuanto a su producción, la producción de la imagen de sí mismo (belleza, salud). Pero esta dedicada ocupación por el cuerpo parece eclipsar la experiencia de la corporalidad. Digamos, sentir el cuerpo.

Estamos acostumbrados a caminar, correr, sentarnos, tomar una taza, sonreír, etcétera. El cuerpo y el movimiento son dimensiones tan comunes que las damos por sentado y rara vez nos frenamos a reparar en ellos. Generalmente las sensaciones de dolor y molestia suelen ser las que alteran nuestro cotidiano y, por ende, el de nuestra corporalidad: una enfermedad, la aparición de síntomas, una contractura... nos hacen detenernos y pensar en nuestro cuerpo: ¿Qué le está pasando? ¿Por qué? ¿Qué hice? Una emoción como el enfado nos puede provocar una reflexión respecto a la manera de expresarla corporalmente: hacer una mueca o *lanzar una mirada fulminante*; o bien, sobre la sensación corporal que puede provocar dicha emoción: el cuerpo tenso, una sensación de calor, o de frío ante una mala noticia, nos hace detenernos a sentir y pensar al cuerpo. Sin embargo, en el salón de clases, el cuerpo y el movimiento vuelven

a hacerse presentes de una manera distinta y menos intempestiva como podría ser en los ejemplos anteriores. Existe una intención consciente de moverse con un objetivo que es bailar. Bailar implicaría pensar el movimiento y pensar -y sentir- el cuerpo todo el tiempo como una decisión premeditada (aunque, cada paso que damos es una decisión premeditada aun si no somos del todo conscientes de ello).

Pero ¿cómo es que podemos pensar al cuerpo, preocuparnos y ocuparnos de él continuamente y, simultáneamente, experimentar una distancia sensorial con respecto a él?

2.1 La individualización del cuerpo moderno

Animarse a entrar a una clase de danza implica ya un pensamiento respecto al cuerpo, sea cual sea la razón o la búsqueda:

[Me inscribí a danza árabe] Pues porque tenía dinero [risas] digamos que fue la principal razón; porque tenía ya un trabajo y no quería como que eso absorbiera todo mi tiempo, entonces tenía que buscar una actividad... *física*, que me distrajera un poco y entonces encontré *muuucho*... mucha oferta como en CU de nuestra academia Jassiba, entonces (...) Pues digamos que se me presentó [la danza árabe], no fue algo decidido conscientemente del todo, porque, en realidad, sólo buscaba clases cerca de mi zona como de este... bueno, en donde estaba yendo a clases y, además, que me quedara cerca del metro, y cosas así; entonces cuando vi que estaba danza árabe en ese lugar, pues... me quedaba cerca y pues tenía como la opción de ver de qué se trataba.

Helena

[Bailo] Desde que empecé a caminar y porque me gusta moverme y me gusta explorar mi cuerpo, me gusta ver qué cosas puede y no hacer mi cuerpo, y qué cosas puede hacer, pero le dan miedo a mi mente. (...) [A danza árabe] Llegué después de bailar muchas danzas: ballet, luego fui a gimnasia, luego decidí volver a bailar porque la gimnasia no me gustaba y me metí a hawaiano, luego me metí como un mes a jazz y luego... mmm... No me acuerdo porqué, vi una clase de danza árabe en un lugar al que mi mamá fue y yo estaba esperando afuera, me gustó y dije: “¡voy a intentarlo!” Y busqué una clase que me quedara cerca porque ese lugar era lejísimos y encontré que en el gimnasio que estaba a 4 calles de mi casa daban danza árabe. Fui a la clase muestra y ¡me enamoré! Sí, desde esa clase me enamoré de la danza árabe y ya, jamás he dejado de bailar árabe.

Alicia

Me mandaron por terapia emocional [risas]. Me mandó mi terapeuta... para... trabajar... la feminidad. (...) Según... Bueno, los conocimientos de ella hablan acerca de los chacras y ella sabe que la danza árabe hace que muevas el chacra de la feminidad que se encuentra en la pelvis, con los movimientos que te da esta danza, activas ese chacra.

Irma

Sea por un deseo artístico, razones de salud física, salud emocional, un interés por manipular la estética corporal, por esparcimiento, etcétera, inscribirse a una clase de danza tiene al cuerpo como motor y medio para lograr el objetivo principal, cuando no es el cuerpo mismo el objetivo. El cuerpo que “de tan cotidiano se torna inobservado” (Guzmán, 2016: 47) y al mismo tiempo, nunca deja de estar en la mira ni en el centro de nuestras existencias.

Preguntando a las alumnas, de manera aleatoria entre clases o conversaciones “para ti ¿qué es el cuerpo?” la respuesta común fue: un espacio/lugar en el que habito/ vivo. En el que siento, con el que me expreso.

El cuerpo es una dimensión de la vida que resulta de muy compleja reflexión. Y es que carga con o es la representación de diversas cargas simbólicas de la existencia. Es la representación encarnada de la identidad del individuo: “La existencia del hombre es corporal. Y el trato social y cultural del que es objeto, las imágenes que muestran su espesor oculto, los valores que lo distinguen nos hablan de la persona y de las variaciones que su definición y sus modos de existencia conocen de una sociedad a otra” (Le Breton, 2021: 16).

El sociólogo y antropólogo francés David Le Breton, plantea en “Antropología del cuerpo y modernidad” (2021) que el ascenso del individualismo occidental avanzó de la mano de una escisión del hombre, su cuerpo y el entorno. La humanidad se desvincula de su entorno, de su comunidad y asimila al cuerpo como una frontera de individuo a individuo, que los diferencia entre sí, “el cuerpo humano es ahora su forma accesoria. La definición moderna del cuerpo implica que el hombre está separado del cosmos, de los otros y de sí mismo” (Le Breton, 2021: 53).

Para las sociedades de tipo comunitarias (Le Breton, 2021) el cuerpo es el vehículo entre el sujeto y el entramado del mundo. Siente al mundo. Es a través del cuerpo que se contacta con y se aprehende al entorno, al mundo. La carne del hombre y la carne del mundo se corresponden. La separación hombre-cuerpo-entorno que florece en occidente eclipsa y relega esta otra manera (u otras maneras) de concebir y vivir el cuerpo superponiendo su nueva visión del mundo (proveniente de ciertas élites) y la manera de aproximarse a él, de conocerlo y medirlo, a través de la razón, como única y legítima. Descartes consideraba la razón como un rasgo humano superior a todo lo demás y en detrimento del cuerpo. Lo único cognoscible son las ideas. “La razón se abre camino, disipa los equívocos, impone su verdad abstracta en contra de las evidencias sensibles. Acceder a la verdad consiste en despojar a las significaciones de sus restos corporales o de la imaginación” (Le Breton, 2021: 95). El cuerpo es falible; su mundo, el mundo de las sensaciones y las percepciones se interpreta como ambiguo, equívoco, carente de certezas.

Aquí se sientan en buena medida las bases del dualismo occidental moderno:

(...) la física, la química, la biología y la medicina (en todas sus especialidades), son disciplinas dedicadas al estudio del cuerpo en tanto materia y fisiología; otras como la filosofía y la psicología, se dedican al estudio de la mente y sus productos. [Edgar] Morin establece que el paradigma simplificador vigente en Occidente, ha encontrado que separar, mutilar, reducir a su dimensión carnal el cuerpo humano, aparentemente, facilita su conocimiento; no obstante, al final, limita el alcance de su cabal comprensión (Muñiz, 2010: 18).

La dicotomía cuerpo-mente desencadena otro tipo de dicotomías (naturaleza/cultura, sujeto/objeto, femenino/masculino, etc.) que responden la división entre aquello que se asocia con lo emocional y con lo racional, fragmentando y llegando a reducir la complejidad de la vida en aras de simplificar su conocimiento.

En la tradición moderna el cuerpo es relegado al campo de los objetos con la finalidad de poder asirlo, aprehenderlo, manipularlo. Este pensamiento responde al pensamiento de una época, de ciertos grupos sociales pertenecientes a ésta y que se condensa en Descartes y su filosofía. El cuerpo y todo lo viviente se subordinan al modelo de la máquina, que en el s. XVI genera en

el hombre la sensación de control (y dominación) sobre el mundo. El cuerpo se concibe como un mecanismo carente de razón y voluntad, que se movía por una entidad, si no ajena, sí distinta de él, la mente, el alma secularizada, la portadora de la razón. De esta manera se ha inventado al cuerpo moderno: un accesorio de la persona cuya fiabilidad en cuanto a la información que provee del mundo es poca pero que ahora es un objeto que puede ser manipulable y factor de individuación lo que “(...) le permite al sujeto decir ‘mi cuerpo’, adoptando el modelo de la posesión. Esta representación se ha ido construyendo a lo largo de la historia occidental, acompañando la emergencia del capitalismo” (Le Breton, 2021: 26). El mundo corporal de las percepciones y, por ende, el de la imaginación, se considera improductivo e irracional, debido a que las percepciones son consideradas más bien como interpretaciones, datos inciertos, consideradas improductivas e irracionales. De poca utilidad para el nuevo pensamiento burgués. El cuerpo moderno se construye a conveniencia, se diseña, se produce. Se domina en favor del mundo racional productivo.

Por mediación del mercado y de sus ofrecimientos, el cuerpo tiende a convertirse en una empresa que hay que gestionar lo mejor posible (Le Breton, 2021: 189). En tanto que imagen y personalidad que se ofrece como un recurso al servicio de la productividad y el control social. Un recurso que puede ser optimizado, disciplinado, supervisado y explotado. Sometiéndose así a un ciclo interminable de consumo y autocorrección, de mejoras. El cuerpo se ha vuelto un proyecto interminable.

Sin embargo, el cuerpo no es ni objeto ni un mero “conjunto de sistemas orgánicos que constituyen al ser vivo” como expresa la RAE, un cúmulo de reacciones físicas y biológicas. El cuerpo es eso que posibilita la existencia, que la materializa. Que permite ser. Decía Gabriel Marcel que “*el cuerpo es un ‘misterio’*, en tanto que remite a una situación esencial de la vida humana: la ‘encarnación’ como inserción en la existencia y mediatización de nuestra presencia en el mundo” (Baz, 1996: 17). El cuerpo es portador de significados, de relaciones entre el ser y el entorno. Es una construcción que a su vez construye.

Todo cuerpo es una construcción en la que (...) ni siquiera la estructura anatomofisiológica es un dato inalterable, puesto que incluso ella y todo lo que el cuerpo involucra, es decir, el sujeto en su totalidad, son maleables y se construyen cotidianamente a partir de la experiencia personal que, invariablemente, está inmersa

en el caleidoscopio de determinantes culturales.(...) No es posible entender al cuerpo si al mismo tiempo no se considera al sujeto, su experiencia y el contexto que determina a ambos (Guzmán, 2016: 47-48).

2.2 El encuentro con la técnica de la danza árabe: un re-encuentro con el cuerpo

El acercamiento a la técnica, sobre todo en un principio, cuando se comienzan a desvelar los misterios del movimiento en la danza árabe, tiene una relevancia no sólo en el aprendizaje de su lenguaje sino en el re-conocimiento del propio cuerpo a partir del descubrimiento de esta danza. *Re-conocimiento* porque se da un encuentro con *algo* que siempre ha estado ahí: el cuerpo. No se puede ser sin ser cuerpo (Guzmán, 2016).

En una de las entrevistas, Alicia me compartía sus momentos favoritos de la clase, entre ellos el calentamiento:

(...) el calentamiento lo disfruto mucho porque me doy cuenta si venía o no tensa, y qué partes de mi cuerpo venían tensas y, a veces... siempre bostezo en el calentamiento, pero porque es como el momento en el que me relajo y en el que suelto *todo* lo demás para concentrarme en bailar.

Alicia

Esta es una observación común entre las bailarinas, sobre todo, después de llevar un tiempo (meses, años) bailando. Incluso se utiliza este conocimiento para evitar lesiones, evitar sobrecargarse o con el propósito de aprovechar la clase para sentirse mejor.

Sin embargo, desde las primeras clases, el cuerpo, que es el centro del trabajo, digamos, empieza a revelarse en toda su complejidad. Descubrimos cuál es su estado actual en cuanto a fuerza, resistencia, elasticidad, agilidad y coordinación.

Los primeros movimientos con los que las alumnas comienzan a familiarizarse con la danza árabe son, principalmente, movimientos ondulatorios de cadera y torso y contracciones de glúteo y pelvis. Movimientos ondulatorios básicos como “péndulos”, “ochos”, “*mayas*”, “*mayas* invertidos”, “*omis*”, “círculos”, “medias lunas” (todos estos son movimientos de

cadera) con los que se empieza a trabajar para adquirir mayor elasticidad, sobre todo, en cuanto a estos grupos de movimiento, en oblicuos y muslos. Esta zona se prepara y entrena moviendo o jalando la cadera (tratando de mantener el torso inmóvil y en el centro) de un lado a otro (derecha, izquierda, frente, atrás) hasta el máximo posible actual y gradualmente, con el paso del tiempo y la práctica, se irá logrando elongar más la zona y ampliar el movimiento: *sacar* cada vez más la cadera. Aprender a contraer glúteos para marcar acentos básicos de la danza como el paso “básico”, el “péndulo con golpe de cadera”, el “uno y medio”⁵⁰ o los “*hip drops*”⁵¹, entre otros. “Camellos” que son movimientos ondulatorios de cadera en los que se contrae la pelvis y después se libera, generando un movimiento como serpenteante de la cadera y que puede incluir el torso o ejecutarse únicamente en pecho, para lo que preparamos y entrenamos la zona aprendiendo a proyectar el pecho hacia el frente, hacia arriba y hacia abajo partiendo desde los omóplatos y estirando y/o contrayendo el vientre.

Estos movimientos siempre se ejecutan, en los niveles básicos, tratando de sostener los brazos en segunda posición de ballet, es decir, con los brazos estirados (pero no completamente sino elevando un poco el codo) a la altura de los hombros no más arriba ni muy abajo, ligeramente direccionados hacia las diagonales. O bien, en una cuarta posición también tomada del ballet, en la que un brazo está como en la segunda que expliqué anteriormente y el otro levantado en dirección hacia el techo/cielo, casi a la altura de las orejas, que la mano se pueda ver de reojo por encima de la frente. Es importante aprender y concientizar en el cuerpo que en estas posturas de brazo se parte de los omóplatos, abriendo codo, proyectando el pecho *hacia el cielo*, estirando un poco el vientre, bajando hombros como recostándolos en los omóplatos, porque luego, por los nervios y la falta de conciencia y fortaleza (son posiciones que cansan cuando no hay entrenamiento) podemos *comernos* el cuello con los hombros y/o estirar demasiado los brazos.

⁵⁰ Cuando lleva golpe, pues en algunas técnicas o estilo puede no llevarlo. Pero es la forma genérica o básica.

⁵¹ Los nombres pueden tener variaciones, según el maestro, la técnica, el estilo, el país o región. Este también se puede llamar “golpe con cadera hacia abajo”, por ejemplo.

Y es que, además, aquí podemos ver cuál es el estado corporal: a veces por el trabajo, estudios, estados de ánimo, mantenemos cotidianamente una “mala postura”, estamos jorobadas, lo que dificulta sostener estas posturas mientras tratamos, además, de implementar nuevos movimientos con el resto del cuerpo. Los brazos son un tema difícil, porque pueden dotar de mucha expresión y belleza a la danza, y en mucho (junto con los giros que requieren mucha estabilidad en *core* -glúteos, abdomen y espalda- y fuerza en piernas y pies), denotan cierta maestría en la danza cuando se ven ondulantes y con gracia, o demeritarla cuando están como olvidados; pero es importante aprender primero a controlarlos de manera estática (sosteniendo las posiciones mencionadas) o con movimientos más enfocados en coordinar y comenzar a darles movilidad (por ejemplo, cuando intercalamos las cuartas de brazos: brazo izquierdo hacia el cielo/brazo derecho horizontal y cambiamos a brazo izquierdo horizontal/brazo derecho al cielo por intervalos de 8, 4 o dos tiempos mientras el resto del cuerpo hace otra cosa), antes de poder bailar con ellos. Aun en estas posturas básicas pueden verse lindos cuando están bien sujetos y no se ven “muertos”, como decimos cuando están sueltos sin ninguna intención, como olvidados. O con *brazos de pollo* (dobladitos como alitas y pegados al torso).

“No saquen la cola”, es una corrección muy común. En la tesis de pregrado “Sobre magia, sensualidad y belleza...” de la antropóloga Ángela Botero Cabral, se hace alusión a esta “postura usual con la que las mujeres suelen pararse: ‘sacar pecho y sacar la cola’, que está cargada de significación moral -Bourdieu, 1979:43-, porque destaca estos atributos femeninos para asemejar al cuerpo al ideal físico de moda pero es inadecuada porque de esta forma la columna vertebral está desalineada” (Botero, 2016: 23) a lo que me suscribo porque es algo que he visto pero añado que también observé que mucho venía de buscar las formas sinuosas de las maestras (o de las bailarinas que vemos en internet) cuando aún no se ha alcanzado a comprender enteramente la técnica o mecánica de los movimientos. Generalmente, las bailarinas de *belly dance* lucen unas caderas “enormes”, pero no tiene que ver con la configuración o anatomía del cuerpo de la bailarina sino del entrenamiento de fuerza y elasticidad en dicha zona, lo que les permite movimientos grandes que acentúan esos atributos;

y las alumnas sacan mucho el trasero o exageran lo de sacar el pecho, descomponiendo la línea de la columna, porque se parece a lo que están viendo en el cuerpo entrenado de la maestra.

Sobre todo, en los inicios, la danza de cada una surge de las indicaciones y, en mayor o menor medida, de la imitación. Observamos a la maestra y copiamos lo que hace, tratamos de emular con nuestro cuerpo las figuras que logra con el suyo, lo cual es muy común y hasta diría que natural porque la imitación es la manera que desde niños hemos tenido para aprender y aprehender al mundo, para incorporarnos en él, y en el mundo social: “Parte importante de la aprehensión del mundo se da por el acto de mimesis o imitación (...) el cuerpo percibe y organiza al mundo de acuerdo a su experiencia en la cual, por su puesto, antes que la palabra está la observación e imitación del entorno” (Guzmán, 2016: 67). La mimesis es entonces lo que pone en juego al hombre con su entorno (Jousse en Guzmán, 2016: 67). Dependiendo del bagaje previo de formación corporal (haber tomado otras danzas, algún deporte, etc.) la incorporación del lenguaje de la danza árabe puede, en mayor o menor medida, partir en un inicio más de la imitación mientras se va aprendiendo al cuerpo y sus partes, así como las posibilidades de movimientos y las mecánicas de estas, también con palabras.

El aprendizaje o incorporación de la técnica permite adquirir conocimientos de anatomía. Por lo menos, se aprenden las partes del cuerpo que más se trabajan, incluso aquellas que duelen y no deberían doler. Cómo se debe sentir. Es parte del autoconocimiento que se va dando y que se requiere para incorporar la técnica y que deviene en una conciencia de sí y permite el autocuidado. Aun la estudiante más desinteresada en el conocimiento “teórico”, por decirlo de alguna manera, adquiere este conocimiento porque lo escucha en cada clase y además porque lo va experimentando y viviendo: “Ay, maestra, me dolieron partes de mi cuerpo que ni sabía que existían”. Frase casi genérica en las clases de danza, sobre todo cuando se está iniciando.

Es cansado mantener una postura adecuadamente erguida cuando la costumbre es estar encorvada frente a la computadora. Por costumbre y falta de fuerza aflojamos el vientre o nos *acostamos* en él en vez de sujetarlo y desde ahí sostener la posición, ocasionando una mala postura como jorobarse o meter el pecho. Lo cual no sólo demerita la estética, sino que puede

provocar lesiones, o sujetar partes del cuerpo que no son las que se necesitan y entorpecer los movimientos. Mantener una postura adecuada en el torso permite aligerar el peso, liberar las piernas para que puedan hacer otros movimientos con mayor facilidad y correctamente, por ejemplo.

La maestra empieza a corregir detalles: levanta o proyecta más el pecho, no lo saques tanto, baja los hombros, cierra un poco las piernas... Estas indicaciones delatan la falta de fuerza, de estabilidad, porque el cuerpo hace sus trucos para no tambalearse y es algo de lo que en un inicio no nos damos cuenta; sólo solucionamos con lo que tenemos y como podemos. O bien, delatan una mala postura adquirida por actividades cotidianas como el estudio o trabajo.

Otro factor que puede intervenir en la colocación adecuada del cuerpo proviene de la dimensión emocional de la bailarina. Una personalidad tímida puede tender a cerrar el pecho encorvando hombros y espalda hacia adelante, bajar la mirada (mirar al piso).

Cuando se corrigen los brazos es común observar, como mencioné anteriormente, que por cansancio comienzan a bajarlos de la altura de los hombros, a estirarlos demasiado haciendo visible un exceso de tensión, o enchuecarlos y pegar los hombros al torso haciendo las famosas *alitas de pollo*.

También es común ver manitas en puño o con los *dedos como patitas de araña*, apretar los dientes o morderse el labio, así como *comerse* el cuello con los hombros porque hay mucha tensión, como decía Alicia; algo así como nerviosismo.

Alicia hablaba de llegar tensa a la clase, y es que, por factores externos a la danza como estrés, cansancio, incluso una personalidad nerviosa o aprehensiva puede reflejarse en la postura y en los movimientos. Los nervios también pueden ser originados dentro de la clase misma, cuando no se está logrando el movimiento del todo y la desesperación comienza a apoderarse de la alumna, o porque todavía no se tiene la condición física para sostener los movimientos y toda la fuerza se enfoca en zonas donde no se ocupa. Aprender a modular la fuerza que se va

adquiriendo requiere tiempo y que los movimientos se hagan con conciencia de dónde se está trabajando; estar una y otra vez recordando de dónde parten los movimientos porque con las repeticiones se va aflojando por el cansancio, aunque son las repeticiones las que van permitiendo que el cuerpo registre los movimientos, su origen, de dónde se sujeta para tal o cual posición o movimiento y, a su vez, es así como se van fortaleciendo las zonas que sí se ocupan, relajando las que no, cada vez con mayor “naturalidad” o facilidad.

Trabajar en estos vicios corporales permite que las alumnas empiecen a desarrollar conciencia de su propio estado corporal y emocional a través de las correcciones y observaciones de la maestra y de sus propias sensaciones.

El antropólogo estadounidense Thomas Csordas nos habla de los modos somáticos de atención como “modos culturalmente elaborados de prestar atención a, y con el propio cuerpo en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros” (Csordas, 2011: 87). Son modos con los que aprendemos a experimentar y poner atención a, y en nuestros cuerpos de determinada manera en ciertos contextos señalando cómo la conciencia no es solamente mental, sino que está corporizada o encarnada. La técnica de la danza árabe requiere que las alumnas trabajen y concienticen ciertas posturas, movimientos y sensaciones para ejecutarla de manera adecuada no sólo para la danza sino para ellas mismas. Estos modos se aprenden mediante la interacción con las maestras y compañeras, pues tanto las correcciones de las maestras como el observarlas y observar a las compañeras permiten la incorporación de la técnica, es decir un modo particular de poner atención al cuerpo que requiere la danza árabe.

Parte de la dificultad del aprendizaje de la técnica de la danza árabe (y probablemente, cualquier tipo de técnica corporal) se encuentra en el aprendizaje de nuevos movimientos y nuevos rangos de movimiento, lo que implica de inicio conocer y reconocer una forma de moverse que tiene el cuerpo propio como resultado de las prácticas cotidianas como el trabajo o los estudios, por ejemplo, así como de otras actividades corporales previas como haber practicado otra técnica de danza o algún deporte. En donde se hace presente lo social y cultural que hace que un niño se mueva más que una niña en su infancia por el tipo de juegos que se

les inculca, o que mantengan posiciones más contenidas o expandidas, por ejemplo, cuando nos sentamos, que es visto como correcto en las mujeres sentarse con las piernas cerradas y con una postura más contenida en sí, y en los hombres con las piernas abiertas y abarcando más espacio porque no usan una falda, por dar alguna explicación de lo mismo. Incluso comenzar a reconocer cómo la dimensión emocional se puede estar manifestando corporalmente e interviniendo en el proceso de incorporación de la técnica. Es decir, a través de la incorporación de la técnica, las alumnas también comienzan a reconocer los modos somáticos de atención que han aprendido dentro de su cultura y experiencia, de manera que pueden comenzar a reconfigurarlos por lo menos para la danza.

Y así es como las alumnas van descubriendo el cuerpo, re-descubriendo su cuerpo como una construcción. Una construcción no en el sentido de un objeto manipulable, pues eso requeriría una entidad externa para tomarlo, para hacerlo y deshacerlo a modo. Aun si es verdad que, en tanto maleable, es posible cambiar su anatomía (dietas, ejercicio, cirugías, etc.), decorarlo (vestimenta, tatuajes, maquillaje, etc.), pensarlo como un objeto le conferiría una connotación de intercambiable. Uno no puede cambiar de cuerpo, porque uno no tiene un cuerpo, uno es su cuerpo. El cuerpo es un ser-en-el mundo (Merleau-Ponty, 1994), una entidad que experimenta la realidad y de esta manera la aprende y aprehende, la percibe: “el cuerpo organiza lo percibido según sus posibilidades y necesidades y forma con ello un sistema, una estructura” (Guzmán, 2016: 80). Es una estructura que se forma de diversos elementos como pertenecer a una nación, una clase social, un género, una historia individual, un presente o una cotidianidad, etcétera. De esta manera es una construcción que a su vez construye. Construye al sujeto que a su vez sigue construyendo a este cuerpo.

El mundo está inserto en el cuerpo, así como el cuerpo está inserto en el mundo. El cuerpo es el “ser en situación, situación que se vive, se existe, según una peculiar modalidad de la conciencia. La propia corporalidad forma parte de las estructuras de la autoconciencia, pero de aquella que se le llama como no posicional, es decir, que el cuerpo no aparece, en principio, como objeto cognoscible, sino vivible y, en esa medida la conciencia no cesa de tener un cuerpo” (Guzmán, 2016: 80). Pero ¿cómo se construye el cuerpo?

2.3 El cuerpo que (se) construye

En este apartado me basaré en tres categorías de autoría de la antropóloga y bailarina Adriana Guzmán elaboradas a partir de los trabajos de distintos autores para dar cuenta de cómo es que el cuerpo se construye en sí mismo, teniendo esto relación, como hemos planteado, con la construcción del sujeto: el esquema, la imagen y la postura corporal (Guzmán, 2016).

El esquema corporal

Por esquema corporal Guzmán entiende al “Mapa tridimensional de la estructura anatomofisiológica en movimiento -en vida- que cada uno tiene de sí; es una vivencia propioceptiva imposible de traducir, es el mundo de las impresiones y sensaciones” (Guzmán, 2016: 82).

Es decir que se trata de la representación interna que cada uno tiene de su cuerpo en el espacio, que se va construyendo a través de la experiencia motriz y sensorial, principalmente en los primeros años de vida, pero nunca deja de configurarse.

El esquema corporal no es sinónimo de la estructura anatomofisiológica, la cual está siempre en movimiento, sino que es la vivencia (tanto visual como motriz) tridimensional (es una percepción, una sensación y una apariencia) del funcionamiento de ésta (Guzmán, 2016: 83).

Digamos que es la representación que va más allá de lo mental, pues es sensorial, que cada uno tiene de su cuerpo, de sus partes y la relación del cuerpo como unidad en el espacio posibilitando su interacción con el entorno, con el espacio físico a través de nuestros sentidos.

El individuo se crea un tipo de cartografía o topografía corporal mental que le permite ubicar las partes de su propio cuerpo sin necesidad de observarlo (propiocepción).⁵² Por ejemplo: si

⁵² Cabría aquí hacer una llamada a reflexionar sobre la existencia de diversos modelos de cuerpo y distintas formas de percepción dada la tendencia a pensar en un modelo de cuerpo estandarizado. Si, por ejemplo, en el salón de clases alguna de las alumnas presentara una corporalidad sin una o ambas extremidades superiores o inferiores, la incorporación de la técnica tendría que adaptarse a esa corporalidad en un trabajo de aprendizaje en conjunto maestra-alumna. Lo mismo sucedería en casos en donde una persona experimente dificultades con la propiocepción

alguien nos dice tócate el ombligo, podemos hacerlo sin necesidad de tener un espejo en frente o voltear a ver nuestro abdomen para encontrarlo. Tenemos noción de dónde están nuestras piernas, nuestros pies y sabemos, porque lo sentimos, que los pies reciben mayor carga del cuerpo que otras partes⁵³ y las variaciones de sensaciones se van registrando en distintas partes del cuerpo.

De la misma manera nos permite tener una conciencia, control y coordinación de nuestros movimientos, puesto que cada nueva postura o movimiento va quedando registrado en relación con algo que pasó antes y con el grupo de sensaciones suscitadas por esa nueva posición. Estas relaciones permiten un conocimiento de la posición y este conocimiento se da constantemente y se registra sobre un conocimiento anterior. Es así como podemos caminar “sin pensar” cada movimiento del cuerpo en cada paso, encontramos puntos de apoyo en nuestro cuerpo, alcanzar cosas con nuestros brazos o, por ejemplo, cuando bailamos y sentimos que nos tambaleamos quizá abrimos un poquito más la piernas para generar estabilidad cuando todavía no hay tanta fuerza, situación que mediante la observación de la maestra o mirarse en el espejo irá cambiando, conscientemente, para buscar otras formas de mantener el equilibrio en tal o cual posición o movimiento. No abrir tanto las piernas, además de una idea subjetiva de estética o alguna connotación moral, tiene importancia en cuanto a la precisión de los movimientos. Abrir de más o de menos las piernas, puede hacer que nos atrasemos o adelantemos en una secuencia, según el movimiento; lo que provocaría que quizá los movimientos dejen de tener congruencia con lo que se escucha (cuando hay música) por la falta de precisión, o bien que complique la ejecución de un siguiente paso o que esté entorpeciendo la ejecución del mismo movimiento que se está buscando realizar. También podemos pensar en esto cuando estamos haciendo un paso o movimiento de piernas y la maestra dice: agréguenle los brazos, intercalen mano derecha a la cabeza luego mano izquierda. Esto se puede hacer sin necesidad de mirarse en el espejo, aunque mirarse al espejo puede ayudar a buscar formas en las que ese movimiento

o la interocepción. Como nota extra, quiero destacar que he presenciado en muestras escénicas de los Talleres libres de la UNAM coreografías de danza contemporánea interpretada por personas con sordera, en un esfuerzo por reconocer la existencia *otras* corporalidades.

⁵³ Otros puntos que soportan una gran carga corporal, además de los pies, son el abdomen y la parte inferior de la cabeza.

se vea más gracioso o bonito en el propio cuerpo y en algún momento no será necesario mirarse pues la mano irá hacia la cabeza en esa forma graciosa que se haya descubierto conforme el cuerpo vaya registrando esas sensaciones físicas. También en saber cómo acomodar, por ejemplo, los brazos cuando están estirados para no pegarle a alguien más, porque se puede “intuir” (conocer) el rango máximo. Cada individuo tiene una kinesfera, que es el rango máximo que alcanza el cuerpo con sus extremidades. Es un espacio imaginario que rodea al cuerpo, como una esfera “en la medida del alcance de los miembros del mismo, sin que exista traslación, pues cuando esta se da es como si la esfera en su totalidad se moviera con el cuerpo” (Guzmán, 2016: 130-132).

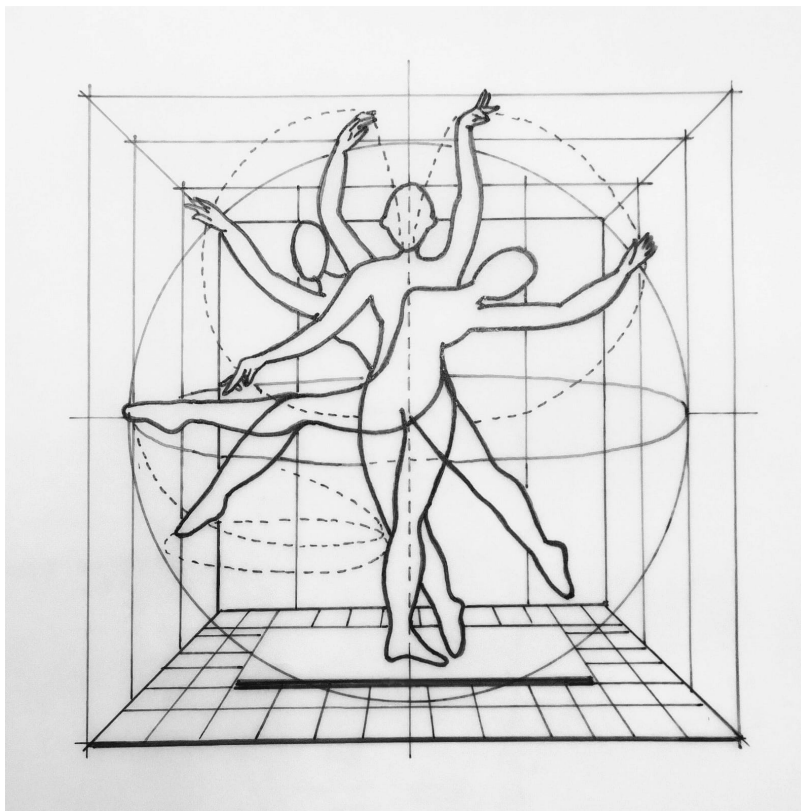


Figura 19. “Esfera kinestésica o kinesfera”.
Fuente: Elaboración propia.

Con este conocimiento, podemos controlar mejor el movimiento de brazos sin atacar a alguna compañera o a la pared. O calcular el paso que vamos a dar en un desplazamiento para no avanzar más rápido o más lento; igualmente, en alguna coreografía, podemos calcular

intuitivamente cómo igualar nuestro paso al de las compañeras de acuerdo con nuestro propio rango, y diversidad de situaciones similares en las que nuestra kinesfera comparte espacio con las kinesferas de las compañeras.

Cuando hablo de *intuición*, no estoy refiriéndome a un acto mágico o premonitorio, ni como se solía entender a los instintos⁵⁴, como una respuesta meramente biológica e incluso involuntaria. Considero la intuición más como una respuesta rápida que surge del conocimiento. Más en el ámbito de la memoria. Ya sea, corporal⁵⁵ o cinestésica, como en este caso, pero que aplica para distintos ámbitos de la vida. Como un bagaje de conocimiento inscrito en el ser, en el cuerpo, que actúa prerreflexivamente, que no de manera irreflexiva. Algo aprendido en el pasado que se hace presente. Y esta forma de conocimiento encarnado es la que permite en el momento de bailar (en este caso) *fluir*, bailar *libremente* que no inconsciente, dejarse ir en el *flow*.⁵⁶ Que el cuerpo se haga danza.

Por *memoria cinestésica* hago referencia al concepto desarrollado por la filósofa Maxine Sheets-Johnstone, entendiendo a esta como una forma de memoria corporal que, más que una repetición muscular automatizada, refiere al “*recuerdo* de una dinámica corporal sentida (...) trabajan músculos muy diferentes y sin embargo somos capaces de hacerlo sin ningún problema. Esta secuencia de movimientos es compleja pero una vez aprendida, disponemos de ella sin mayor esfuerzo y podemos aplicarla en diferentes situaciones (...) Memoria significa en este caso la actualización, la repetición de una secuencia de movimientos que nos permiten actuar en el mundo y que constituyen en gran parte la base de nuestros hábitos” (Alarcón, 2009: 6).

⁵⁴ A partir de críticas post-dualistas, los instintos surgen de la naturaleza biológica del ser humano pero son inseparables de su experiencia psicológica reforzando la idea de que cuerpo y mente actúan de manera entramada.

⁵⁵ El psicólogo y filósofo alemán Thomas Fuchs desarrolla la idea de la memoria corporal como una sabiduría implícita con base o sedimentada en la estructura habitual del cuerpo vivido. Para Fuchs la memoria no comprende sólo los recuerdos explícitos del pasado sino también las tendencias, habilidades y hábitos adquiridos que influyen de manera implícita en la experiencia y comportamientos presentes. De esta manera, esta memoria del cuerpo vivido nos conecta con el mundo a través de sus acciones (Fuchs, 2012. Paráfrasis y traducción propia).

⁵⁶ El antropólogo Rodrigo Díaz se refiere al *flow* como: “una sensación holística y presente cuando actuamos con total participación; es un estado en que la acción sigue a la acción de acuerdo con una lógica interna que parece no necesitar una intervención consciente de nuestra parte. En el *flow* hay poca distinción entre el yo y el ambiente; entre un estímulo y la respuesta; entre el pasado, el presente y el futuro (...) Disolvemos nuestra conciencia en la acción, una acción que se sujeta sin duda ni reflexión” (Díaz, 1997: 12).

Imagen Corporal

Por imagen corporal Guzmán se refiere a “un cuadro mental o una representación imaginaria -real o ficticia, es decir, que refleja con precisión o distorsión- del esquema corporal” y que involucra tanto aspectos biológicos como psíquicos en su construcción (Guzmán, 2016: 88).

A diferencia del esquema corporal que es igual a todos con las variaciones concernientes a la edad, sexo, estrato cultural... la imagen corporal pertenece a cada uno porque está formado por la historia personal del sujeto y se construye de la percepción que cada quien tiene de su estructura anatomofisiológica y de su esquema corporal; aunque es importante señalar que pueden existir incongruencias, es decir, puede haber una imagen corporal que no coincida con la estructura anatomofisiológica y el esquema corporal que se tiene.

La imagen corporal está permeada de factores culturales, psicológicos y sociales que influyen en los procesos intelectuales que crean esta percepción. “Hay una línea que comunica la sensación, la percepción, la imaginación y el pensamiento” (Guzmán, 2016: 88). Mirar otros cuerpos, la mirada de los otros sobre el cuerpo propio, ideas sobre el cuerpo en determinado tiempo y espacio influyen en el proceso de creación de la imagen corporal y pueden provocar alteraciones en estos procesos de pensamiento, percepción e imaginación del individuo generando distorsiones en la imagen corporal.

De acuerdo con la autora:

Esta dependencia de la imagen corporal propia con el entorno se torna particularmente significativa al observar la correspondencia entre las construcciones culturales del cuerpo y las individuales; lo que se diga del cuerpo, lo que de él se exalte, las imágenes -por lo general idealizadas como la publicidad bien lo sabe- que se presenten, tendrán un lugar prioritario en la construcción de la imagen corporal que cada quién se haga de sí y que serán, a su vez, primordiales en la elaboración del esquema corporal de cada quien (Guzmán, 2016: 91).

Buenos ejemplos de este tipo de alteraciones o delirios en cuanto a imagen corporal se pueden observar en casos como los miembros fantasmas en alguien que haya sufrido una amputación

y que sigue sintiendo el miembro amputado. Otro tipo de distorsión en cuanto a la imagen corporal puede ser generada de manera externa por algún tipo de estándar en cuanto a la delgadez, provocando que alguien no se considere delgado a pesar de estarlo. Este tipo de distorsiones no son concernientes a un sujeto individual como en el caso del miembro fantasma, en donde la sensación del miembro inexistente podríamos decir que surge en sí misma, sino que son resultado de violencias estructurales, histórica y culturalmente construidas sobre los cuerpos, designando cuáles y cómo son bellos y deseables y cuáles y cómo no lo son, mediante estándares hegemónicos muchas veces descontextualizados, en donde se expresan racismos, opresiones y colonialismos y en estas distorsiones se expresa cómo estos están internalizados.

Por ejemplo, entre las alumnas de danza árabe que a veces miran a los cuerpos de las maestras o de las bailarinas famosas (que pueden ser de otras complexiones -pensemos ahora, con el *boom* de las rusas y ucranianas que, en general, suelen tener cuerpos muy distintos y son quienes marcan canon-, que echan mano de la cirugía estética, trucos como rellenos en los brassieres y faldas que acentúan sus caderas, etc.) e incluso de otras compañeras y perciben su cuerpo de distinta manera. Y es que “En el aprendizaje de todo estilo de danza el bailarín no tiene que ver solamente con el entrenamiento de su propio cuerpo, sino también con un ideal de corporalidad al cual trata de asemejarse” (Alarcón, 2015: 118). Lo que puede influir en cómo se perciben en tanto que bailarinas: nunca lo suficientemente delgado, nunca tan voluptuosas, y eso condiciona su danza porque creen que no alcanzan los rangos de los movimientos por estas “carencias” o “excesos” físicos y, a veces, llegan a distorsionar un poco su imagen corporal.

En clase escuché a algunas alumnas decir que cierta parte de su cuerpo era de tal manera y que por ende no podían hacer lo que se les estaba pidiendo, porque no estaba capacitada para hacerlo en ese cuerpo: *es que yo tengo las piernas más gordas entonces pues me cuesta trabajo o no puedo hacer ese movimiento que a ti (maestra) o a ella (compañera x) sí les sale*, y en muchas ocasiones sucedía que realmente sus piernas no eran gordas como ella pensaba, sino que todavía no lograba descifrar el movimiento o no lograba adquirir la fuerza necesaria para

realizarlo con fuerza o agilidad, pero en la confusión se llegan a asumir variaciones corporales que difieren con la realidad. De igual manera pensar que se está demasiado gorda o demasiado flaca, que si las caderas no son lo suficientemente anchas o los pechos o el cabello no son tal o cual. Pues, como nos recuerda la filósofa Mónica Alarcón:⁵⁷ “El cuerpo en la danza está sujeto siempre a estructuras de poder y a la influencia de determinados discursos” (Alarcón, 2015 :117). La imagen corporal llega a verse, no en todos los casos, mermada mientras no se comprenden o se descubren los resultados del entrenamiento y la práctica, lo que, una vez descubierto, puede volver a cambiar esta percepción.

En la danza, como señala Guzmán, es importante comprender que:

Imitar las acciones de los demás es un factor sensorio básico al que las tendencias emocionales van adheridas y utilizan la construcción sensoria de la imagen corporal - de aquí la importancia de la mimesis y la construcción de la gestualidad-. Se debe insistir en que los movimientos, las acciones, siempre se hallan vinculados con su imagen corporal (...) (Guzmán, 2016: 98).

Podemos decir que la imagen corporal se construye a partir de la mirada del otro, la propia, las normas sociales y los estándares de belleza e ideas del cuerpo de una época y una cultura (como en este caso podría ser también la del mundo del *belly dance*) así como de procesos psíquicos.

Postura corporal

La postura corporal puede definirse como “la síntesis de la vivencia y percepción del esquema y la imagen corporal” (Guzmán, 2016: 100). Es el cuerpo puesto en práctica de manera consciente o inconsciente.

Es la parte visible, observable del cuerpo y que puede ser nombrada y definida. “Tiene que ver con la altura, las medidas -gordura, delgadez, caderas anchas o estrechas, grosor de las piernas-

⁵⁷ Mónica Alarcón Dávila. Doctora y maestra por parte de la Albert-Ludwigs-Universität, Friburgo, en Alemania, previamente realizó su licenciatura en Filosofía en Chile. Su especialidad es la fenomenología del cuerpo y de la danza y sus intereses e influencia abarcan la investigación artística, los medios y la transculturalidad. Fuente: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762015000100005

la flexibilidad, las posiciones para caminar, sentarse o dormir, expresiones, etcétera...” (Guzmán, 2016: 100).

La postura corporal comunica, expresa emociones, actitudes y estados de ánimo o psicológicos. La carga genética influye, pero no la determina: la postura corporal es modificable ya que también influyen otros factores como las actividades cotidianas, el tipo de alimentación y la actitud psíquica.

La actitud psíquica modifica la tensión muscular en forma de esfuerzo (tensión, despliegue de energía) o aflojamiento (pérdida de energía, sensación de pesadez en distintas partes del cuerpo). Los movimientos expresivos (Guzmán, 2016:101) son aquellos que *responden a o resultan de* una emoción. Estos movimientos alteran el esquema, la imagen y la postura corporales. Ante emociones como el miedo o nervio, enojo, tristeza... el cuerpo experimenta secuencias musculares específicas: “se tensa, se contrae, se torna más firme y los contornos que lo separan del mundo se hacen más netos, pues precisamente lo que busca es distanciarse del entorno” (Guzmán, 2016:102). De manera opuesta, al experimentar placer o alegría se expanden, se dilatan y las fronteras corporales pareciera que pierden nitidez. El cuerpo se relaja.

Estas secuencias musculares están profundamente interrelacionadas con la actitud psíquica puesto que, así como ésta interviene y provoca a las primeras, estas secuencias musculares específicas también pueden provocar ciertas actitudes, que incluso pueden llegar a crear situaciones imaginarias que se adaptan a la nueva situación muscular. Entonces, toda emoción se expresará en la postural corporal modificando a su vez el esquema e imagen corporales.

Se dilata y se contrae el esquema corporal, se le quitan determinadas partes y se le agregan otras. Se construye sin cesar, se le funden algunos detalles, se crean otros nuevos y todo esto se lleva a cabo con el propio cuerpo y con su expresión. Continuamente se experimenta con él; se le agregan ropas, máscaras, joyas y toda suerte de adornos que expanden, contraen, desfiguran o destacan el esquema y la imagen corporales o partes determinadas de las mismas. Todo esto repercute en la colocación

de miembros, músculos, tendones y así, paulatinamente, se va construyendo la postura corporal (Guzmán, 2016: 103).

David Le Breton define la emoción como:

La resonancia propia de un acontecimiento pasado, presente o futuro, real o imaginario, en la relación del individuo con el mundo; es un momento provisorio nacido de una causa precisa en la que el sentimiento se cristaliza con una intensidad particular: alegría, ira, deseo, sorpresa, miedo, allí donde el sentimiento como el odio o el amor, por ejemplo, está más arraigado en el tiempo, más integrado en la organización corriente de la vida, más accesible, también, a la posibilidad de un discurso. La emoción llena el horizonte, es breve, explícita en términos gestuales, mímicos, posturales, e incluso de modificaciones fisiológicas (Le Breton, 1999:105).

Como mencioné anteriormente, en el salón de clases el cuerpo no sólo descubre la técnica de la danza árabe, sino que se descubre a sí mismo, se (nos) desvela con toda su historia. Siguiendo a Csordas:

Prestar atención a una sensación corporal no es prestar atención al cuerpo como un objeto aislado, sino que es prestar atención a la situación del cuerpo en el mundo. La sensación se compromete con algo en el mundo porque el cuerpo está ‘siempre ya en el mundo’. La atención a una sensación corporal puede así volverse un modo de prestar atención al entorno intersubjetivo que da pie a esa sensación. Asimismo, uno presta atención *con* su propio cuerpo (Csordas, 2011: 87).

El cuerpo muchas veces llega de cierta manera al salón de clases, como en la experiencia que compartía Alicia, que reconoce un estado corporal y aprovecha para trabajar en él durante la clase. Este conocimiento del propio cuerpo, además de permitirle proteger al cuerpo para no lastimarlo (si están rígidos los músculos pueden romperse o desgarrarse, mejor dicho) puede permitir a la alumna cambiar su actitud, pues al cambiar las secuencias musculares previas (Alicia llamaba “tensión” a lo que podemos indagar como estrés, o una sobrecarga muscular por exceso de una posición incómoda para los músculos por estar sentada en la universidad, que, como lo expresó al nombrar de esa manera a esta sensación, estaban generando que los músculos se sintieran tensos, rígidos o pesados) estas pueden actuar en la actitud psíquica y “hacerla sentirse bien”. Comparto un fragmento de la entrevista con Brenda que, aunque no

habla precisamente de procesos anatómicos o musculares, creo que permiten corroborar que las alumnas intuyen, cuando menos, que existe una relación entre la motricidad y la emoción:

Aunque a veces no estás *bieeeen* emocionalmente pero justamente vas a la clase para sentirte mejor. Cuando te sientes bien emocionalmente, eh, también llevas una carga de energía muy padre que pues, obviamente eso se ve reflejado en tu danza. Pero sí, o sea, considero que para entrar a la clase lo primordial es este sentido de sentimiento de cómo estás tú emocionalmente, más allá de comer bien, por supuesto... ehh... Comer bien, estar bien físicamente, llevar ropa deportiva, todo lo que tú quieras, o sea son cosas muy específicas en ese sentido, pero creo que emocionalmente es más importante.

(...)

Cuando no estás bien emocionalmente y sabes que vas a ir a tu clase, este... eso de alguna manera pues te preparas porque sabes que te vas a sentir, mejor... es como un sentimiento que sabes que al bailar sabes que vas a poder tal vez descargar algunos sentimientos que tienes ahí atorados... Eso poniéndolo cuando no estoy bien. Me ayuda como a liberar estrés cuando lo he sentido a lo largo del día (...) Y cuando estoy bien emocionalmente, que sé que voy a ir, ¡es todavía mejor! O sea, el sentimiento que es llegar al salón de clases, convivir con tus amigas, con una actitud más alegre, más dinámica y tal vez tu danza va a expresar algo distinto, ¿no?

Brenda

Tanto el esquema, la imagen como la postura corporal son maleables, la autoconstrucción y autodestrucción son sus constantes; sin embargo, la postura corporal es la menos flexible pues se ancla en la tónica muscular, tendones, huesos, ligamentos y nervios y en ella está inscrita la vida entera y cambiara más lentamente y, a la vez, más perdurablemente. Sostener mucho tiempo una posición como el repetido ejemplo de estar frente a la computadora con el cuello agachado y la columna encorvada, o la personalidad tímida que provoca meter continuamente el pecho o agachar la cabeza construirán cierta postura corporal como consecuencia de mantener constantemente tensión en el área de hombros, que también irá modificando la estructura ósea, e incluso podrá afectar a los órganos pues se les limita el espacio o se ejerce presión sobre ellos, etcétera.

El entrenamiento sistemático de alguna actividad corporal como la danza construirá un cuerpo adecuado a las necesidades de dicha actividad modificando así, nuevamente esquema, imagen y postura corporales.

Físicamente siento que, justo la parte del abdomen y por tanto movimiento de vibraciones que maneja y que tienes que soltar, como no apretar todo, sí se vuelve un poquito flexible, no flácido porque no es flácido, pero no hay un abdomen musculoso, sino pues con movimiento, natural. Sí creo que esa parte cambia físicamente el cuerpo de la *bellydancer* y, pues la postura; creo que te enseñan a enderezarte bien, a pararte derecha, a caminar, a no sacar las nalgas sino meter un poco la pelvis y tener la postura correcta y no lastimarte y todo eso, y creo que en el día a día eso lo aplicas ya inconscientemente, o sea, ya no camino, por lo menos yo, tan jorobada como lo hacía antes. Y pues sí, te obliga a colocarte mejor.

Irma

Estas modificaciones se pueden hacer nuevamente evidentes si pensamos en bailarinas que cambian de disciplina corporal ya sea de un deporte a la danza o incluso de una técnica de danza a otra:

(...) pues yo venía de folclor que es puro zapateado y faldeo ¿no? Pero pues no hay como esa libertad del torso ¿no? Porque aquí tenemos como la libertad de la columna pues que no hay en el folclor ¿no? que es como más aquí [se pone recta] o sea... es bien diferente.

Maestra Raquel

De tal manera que el cuerpo es una constante autodestrucción y autoconstrucción, porque no es una mera acumulación de experiencias que le dan forma, sino que, así como de estas experiencias incorporadas se construye, a su vez puede destruir las que no necesita más, es decir las que ya no está continuamente practicando. “Lo que se aprende con el cuerpo no es algo que uno sabe sino algo que uno es (...) el cuerpo cree sólo lo que hace, no memoriza el pasado, él actúa el pasado anulado, así como tal, y lo revive” (Bourdieu en Tortajada, 2011: 21). Así como Foucault en “Vigilar y castigar” (2002) nos muestra que las prácticas disciplinarias moldean la subjetividad, el aprendizaje de una técnica dancística como la danza árabe interviene en la configuración del cuerpo y por ende del sujeto, porque como hemos visto, no se pueden separar al uno del otro. Digamos que la técnica de la danza árabe es la estructura que interviene en la subjetividad de las bailarinas pero que les permite reconfigurarse a través del autoconocimiento y de la adaptación dentro de sus propias

posibilidades corporales a dicha estructura. Haciendo al cuerpo un espacio de potencial de cambio de la manera de incorporar e interactuar con las reglas dentro de la estructura social dominante. El cuerpo se construye y re-construye no como una maquinaria perfecta, un proyecto perfectible e interminable, sino como un espacio de posibilidad de cambio en la manera en que el mundo se introyecta en él y en que él se proyecta ante el mundo.

Le Breton, nos habla de un cuerpo alter-ego consecuencia de la separación del sujeto con el cuerpo. Al no *ser* sino *tener* un cuerpo, éste se torna manipulable y se convierte en un espacio de negociación con el entorno que le permitirá, como un objeto que representa su identidad, adaptarlo a diferentes contextos: “el cuerpo, lugar de soberanía del sujeto es la materia prima de su vínculo con el mundo” (Le Breton, 2022: 224). El cuerpo alter ego permite el diseño de la identidad, el cuerpo se convierte en “afirmación personal, puesta en evidencia de una estética y una moral de la presencia” (Le Bretón, 2022: 225). Es así como el cuerpo se convierte en una tarjeta de presentación en la que la salud se vuelve un fin más que un medio para la “buena vida” (Han, 2019), puesto que ser fitness y estar delgado representan la idea de una persona disciplinada. La cosmética y las medicina que cada vez evoca más a la cirugía estética o cosmética permite cumplir con estándares de juventud o responder a cánones de belleza en cierta lógica cultural. La vestimenta, los tatuajes, etc. permiten mostrar ideas de pertenencia, de éxito. La “liquidez” (Bauman, 2000) de la vida moderna pueden ocasionar la sensación de una falta de control o de tener a donde asirse y el individuo busca cada vez más en la esfera privada lo que no es tan fácil encontrar en la esfera pública y entre más se centra en sí mismo, el cuerpo, como objeto manipulable, va abarcando mayor importancia y siendo cada vez más el centro de la preocupación y ocupación del sujeto. El cuerpo toma una forma accesoria que vende una imagen de identidad. Hay que construirse un cuerpo para ser uno mismo.

Sin embargo, me pregunto si esta *construcción cuerpo alter-ego* puede convertirse en una herramienta de resistencia incluso a la misma concepción de un cuerpo/sujeto escindido, precisamente partiendo de la conciencia de ser cuerpo.

2.4 El cuerpo alter-ego *bellydancer*. Reflexiones sobre la feminidad

El centro de esta investigación son estudiantes de danza árabe, mujeres en proceso de descubrir e incorporar el lenguaje de la danza árabe. Mujeres construyendo su cuerpo dentro del marco de la danza árabe. En este proceso, las alumnas encuentran un campo de reflexión respecto a su propio cuerpo, su cuerpo femenino explorando dentro de una danza cuyo vínculo con la idea y los conceptos de feminidad es innegable porque es en buena medida a partir de donde se construye esta danza y de donde se crean sus propios estereotipos, pues no podemos dejar de lado la mirada exotizante, erotizante y como *artefacto colonial* en términos de Carolina Bracco, que ha permeado esta danza y su visión de lo femenino desde su base constitutiva, y que la ha acompañado, manifestándose de distintas formas a lo largo de su desarrollo hasta la actualidad.

Le pregunté a las alumnas si consideraban que existía un tipo de cuerpo en la danza árabe a lo que todas, incluida la maestra, respondieron que no. Voy a comenzar por unas respuestas que señalan algunos factores importantes en la construcción del cuerpo femenino en la modernidad.

Pues sí, o sea, sí creo que exista bajo criterios estéticos muy normados en todos aspectos, pero lo que sí he visto ya cuando estudias más a profundidad un poco la danza es que en los países árabes, en realidad, entre más... como... más llenita o más gordita esté la persona, es más atractivo ¿no? O sea, que en realidad no tiene que definirse a partir de un cuerpo ideal o como unas medidas estándares occidentales, que hay otro tipo de cuerpos que para ellos son súper atractivos y para nosotros siguen siendo estigmatizados ¿no? y que si vemos a alguien con dimensiones más grandes [risas] que las que estamos acostumbrados a ver los criticamos, los juzgamos y decimos que por qué siguen haciendo esto ¿no? Sí es algo que sucede mucho.

Helena

Yo creo que algo que me gustó desde el principio es que las maestras hablaban de la cultura de los egipcios y que ellos admiraban un cuerpo voluptuoso y voluminoso, y que a nosotras como cultura occidental nos han metido en la cabeza que lo femenino y lo bello es una chica muy delgada, sin celulitis jajaja una cinturita, unas nalgotas y unas chichotas; y esa parte egipcia del cuerpo natural de una mujer que es femenina por el simple hecho de serlo, y que *mientras más se mueva, mejor*, me gustó. Pero creo que no quita el cuidarnos por salud, físicamente, pero no pelearnos por no cumplir un canon de la estética que occidentalmente nos metieron.

Irma

No, no creo que haya como tal porque, a lo mejor es contradictorio con lo que dije⁵⁸ ¿no? Pero sí, o sea, por ejemplo, gorditas que bailan *muuy* bien, incluso mejor que, a lo mejor, personas más estilizadas, digamos delgadas; y, a lo mejor, se ha impuesto que tiene que ser delgado el cuerpo, por lo mismo que te digo que sí es como visual, pero alguien que se jacte de apreciar bien esta danza, al menos a mí sí me ha pasado que me doy cuenta que *nada que ver*, o sea, puede ser la persona más delgada pero no tiene la técnica, o no tiene... ¿cómo decirlo?... El sentimiento ¿no?, para bailar eso. Y, a lo mejor, alguien gordito o gordita, ahí sí le pone todo su empeño y le sale bonito y, y se nota ¿no? la diferencia. No tiene por qué ser precisamente delgado.

Mariana

Pues no creo que haya como un tipo de cuerpo, porque siento que cualquier tipo de cuerpo puede como expresar lo que muestra la danza árabe. En algún momento llegué a pensar que tenía que ser como muy caderona y si no eres muy caderona no podías mostrar como *todo eso*. Pero pues no, o sea, porque me fui dando cuenta que no, que cualquier tipo de cuerpo podía bailar esta danza, solamente que sí era también importante la disciplina y el fortalecimiento de tu cuerpo, o sea, fueras delgada, gordita, como fueras, ¿no? Que en algún momento también yo pensé que las personas que eran muy gorditas... decía: “¡Qué complicado!” Pero también, de repente, pues se me fue quitando todo eso porque dije: “No, lo que se necesita es cuidar tu cuerpo y entrenarlo como para la fuerza”.

Sandra

Podemos advertir que comparten la noción de que existen ciertos tipos de cuerpos, normados socialmente como ideales, incluso sanos: los cuerpos delgados, aunque para cada una representará algo distinto lo *delgado*. O, más que nada, comparten la idea de cuerpos no *normales* o un tanto fuera de la norma o del estándar de lo adecuado o de lo sano: cuerpos más voluminosos, de dimensiones más grandes o gordos. También vemos que existe el cuerpo voluminoso *gordo* y el voluminoso con cierta *carga erótica* (ser caderona, tener mucho busto o glúteos).

Sin embargo, se puede ver que más allá de su estructura anatomofisiológica, para las alumnas el cuerpo de la *bellydancer* es un cuerpo fuerte, apto para bailar y resultado de una preparación o entrenamiento consciente y sistemático. Es decir, no hay un cuerpo anatómicamente

⁵⁸ Respondiendo a otra pregunta, me comentaba que le gustaba hacer ejercicio y mantenerse en forma porque esta danza también “es visual”.

estereotipado, un cuerpo prerequisite para bailar danza árabe, pero sí un cuerpo que se construye para adecuarse a esta danza y que esta danza construye.

Las alumnas van construyendo su cuerpo durante las clases de tal manera que se adapte a las necesidades de esta danza. Sin embargo, no podemos olvidar que la danza es una actividad humana, portadora de claves sobre la sociedad en donde surge y en donde se desarrolla. “Tiene la lógica de una metáfora, es decir, de un símbolo del humano batallando con su subjetividad, con y desde su cuerpo” (Baz, 1996: 13). La danza árabe surge en un contexto (ver cap. I) en el que el cuerpo en movimiento representaba una idea de lo femenino y se ha ido transformando conforme se han ido transformando estas ideas. Las alumnas de esta investigación son mujeres que buscan aprender esta danza prácticamente un siglo después de su surgimiento como técnica, digamos; con cierta estructura que la hace ser lo que es. Esto en un país que ni siquiera se encuentra cerca de esta región, ni geográfica ni culturalmente: México. La Ciudad de México, siendo más precisas. Por lo que las alumnas van a enfrentarse, experimentar e indagar la corporalidad, su corporalidad en ámbitos tanto motrices como ideológicos.

En clase continuamente se hace hincapié en que esta danza la puede bailar cualquier tipo de cuerpo y de cualquier edad porque es una danza muy noble con el cuerpo debido a que no lleva al cuerpo a límites extremos:

Porque no... no lo lleva a sus límites o más allá de sus límites en el sentido de cómo lo hacen por ejemplo otras danzas como contemporáneo o el ballet con los saltos o con las deformaciones incluso corporales que sufren los practicantes. Por eso.

(...)

Pues yo siento que [el cuerpo en la danza árabe] ¡es como es! [risas]. Pues sí, literal, como que no necesita entrar en un molde ¿no? Ni de como algo ya preestablecido: tienes que tener cierta talla, cierta altura, cierta figura... sino pues sólo como se es. Siento que sí puedes llegar a tener como estas... pues desarrollar estas habilidades corporales que de pronto tienen bailarinas de otras danzas ¿no? o sea, sí tener súper elasticidad o mucha fuerza y demás, pero pues eso ya va de la mano de cómo te entrenes, pero en realidad, para esta danza *pus* no lo... yo no lo siento necesario, lo veo como un *plus*.

Maestra Raquel

Las alumnas se enfrentan a la exploración de movimientos extra cotidianos, el cuerpo empieza a trabajar en rangos de amplitud, fortaleza física y elasticidad que pueden salir de lo normal para cada cuerpo. Sin embargo, es muy frecuente escuchar en clases que en esta danza los movimientos son más *orgánicos*, de ahí su “nobleza” con el cuerpo. Por orgánicos se refieren a que son movimientos que el cuerpo hace con cierta naturalidad, claro que llevados al mundo de la danza donde dichos movimientos se hacen con una intención, de manera organizada, expresiva y evocativa que salen de lo cotidiano⁵⁹. Pero no requiere que la pierna suba más allá de las orejas o que las piernas se roten más de 180° ni que los *cambrés*⁶⁰ sean los más profundos⁶¹. Me parece que esta danza, permite recuperar y trabajar, sobre todo en un inicio, ciertas capacidades del cuerpo que en mayor o menor medida han mermado con el paso del tiempo. Todos tenemos cierta capacidad de movimiento en la infancia y es al socializar que estos movimientos pueden llegar a desarrollarse o constreñirse. Rudolf Von Laban, bailarín, coreógrafo y teórico del movimiento y la danza austriaco postuló respecto al movimiento que:

Tanto los animales como los humanos jóvenes tienen a su disposición una variedad mucho más amplia de esfuerzo que los viejos (...) mayor movilidad (...) Lo que ocurre es que las características de esfuerzo que son típicas de los individuos, y de las distintas especies no han sido desarrolladas en su totalidad en los seres jóvenes. (...) La influencia de la vida que se lleve y del entorno durante el periodo de selección en los primeros años de vida será claramente visible en ciertos matices de las características del esfuerzo finales, en el ser humano o animal adulto (Laban, 1987 :29).

De niños vamos creciendo dentro de un entorno que comprende tanto actividades que nos permitan continuar desarrollando estas capacidades de esfuerzo o, por el contrario, influyen en su pérdida paulatina, como el contexto cultural en el que crecemos, que interfiere en el cómo

⁵⁹ Tomo de referencia el concepto de danza formulado por Ada Rábago: “Construcción humana de movimientos corporales espacio-temporalmente organizados, mediante una expresión motora diferente a la cotidiana, que se valora por evocar percepciones dotadas de estados cognitivos, emocionales y figurativos capaces de ser compartidos (Rábago, 2012: 480).

⁶⁰ Movimiento del ballet en el que la bailarina flexiona el torso hacia atrás de manera que la espalda se arquea.

⁶¹ Que se pueden hacer, y se hacen algunas proezas corporales, sobre todo en el ámbito profesional, o en el mundo del *belly dance* como campo artístico (Bourdieu) pues las exigencias corporales son otras y a veces muy específicas tanto en habilidades como en imagen, en el que se evidencian los estándares estéticos corporales, dancísticos y de consumo, locales y globales; así como la influencia e incorporación de otras técnicas corporales. Y estos a su vez influyen en la manera en que se percibe la danza y al cuerpo también dentro del salón de clases. También me parece pertinente señalar que esto tampoco es nuevo, pues en la técnica libanesa es común e incluso en la época de oro egipcio ya se hacía uso y muestra de ciertos trucos o habilidades corporales, como los *cambrés* profundos o trabajos de piso vistosos. Pero no son un elemento medular de esta danza.

y cuánto nos movemos de acuerdo con diversos factores intrínsecos a la estructura social y cultural en la que nos formamos. “Cada sociedad y cultura tienen sus formas concretas de moverse, generalizadas y utilizadas en todas las esferas de su vida” (Tortajada, 2011: 20).

Las alumnas llegan con un cuerpo en donde su historia personal está inscrita y que la actúa, porque el cuerpo *es/está* siempre en movimiento, y a través del entrenamiento este cuerpo/sujeto se irá construyendo a sí mismo dentro de la estructura (técnica) de la danza árabe o *belly dance*. Entonces me parece que puedo tomar el concepto de cuerpo alter-ego en tanto que sí las alumnas construyen a este cuerpo fortaleciéndolo, incrementando su elasticidad, resistencia y agilidad para crear a la bailarina de *belly dance*, y que resultarán en cambios en el esquema, imagen y postura corporal que como hemos visto son formadores del sujeto porque no se puede hablar de cuerpo sin pensar en el sujeto ni en el sujeto sin pensar en el cuerpo. Entonces quizá este cuerpo alter-ego deja de ser una alteridad para el sujeto o lo sigue siendo, pero el sujeto empieza a reconocer las identidades múltiples que construye y le conforman.

La búsqueda de cierto acondicionamiento del cuerpo tiene como objetivo lograr expresarse dentro del margen de la danza árabe, tener una capacidad motriz que permita moverse libremente dentro de este marco. Que los movimientos expresados sean los deseados, que expresen cierta intención cuando se requiera o desee. Es decir, que puedan mover su cuerpo a voluntad, tener control de sus movimientos de manera consiente, intuitiva. Y en este proceso, las alumnas se sienten más fuertes y seguras de sus movimientos, de su danza y de sí mismas conforme van desarrollando estas habilidades técnicas y expresivas. Así como un cuerpo entrenado dentro de una disciplina no deja de estarlo fuera del salón de clases o del escenario, todo esto que logran las alumnas se lleva a otras esferas de su vida.

Sandra me compartía que un motivo para estudiar danza árabe y no alguna danza mexicana, con temor a parecer malinchista, tenía que ver con que le gustaba que era una danza muy femenina:

(...) no solamente esta cuestión de la cultura, sino lo que representaba o este tipo de movimiento que era como que muy femenino, entonces eso a mí me gustaba. Pero sí, como mexicana en algún momento me lo llegué a cuestionar, como decir “¡Ah qué mala onda, no estás bailando algo mexicano!” ¿no? Pero decía: “Bueno, no sólo bailo

la danza árabe porque es de otro país, sino porque me gusta cómo se ve la mujer, como que se pueda expresar de esa forma”.

Sandra

El *baladi* es una danza que no es propiamente un estilo dentro de la danza árabe u oriental, aunque sí parte del repertorio⁶². Un *must*, de los favoritos de las bailarinas, por la música, la capacidad de interpretación y del lenguaje *oriental*⁶³ que el cuerpo puede demostrar, la sensualidad. Es el epítome de la *orientalidad* en el cuerpo, es todo un *mood*. Es un tema muy complejo y de mucha carne para el que no hay tanto espacio para profundizar en esta investigación, pero que resulta relevante su mención. Podemos decir que es una danza del pueblo, local, de lo social, *de a pie*, como diría otra maestra, Nasma. *Baladi* significa *perteneciente a, del pueblo*. *Balad*-país, i-posesivo: mi país, mi pueblo, mi provincia, mi localidad. Y denota cierto orgullo de pertenencia aun si tiene una acepción peyorativa, pues es como popular, como de barrio. Es una danza que se bailaba principalmente entre mujeres, en las casas, en lo privado, para celebraciones, de manera más bien espontánea y que después fue llevado al ámbito público, pero que también lo bailaban los hombres⁶⁴ en tanto que danza social. Para mí es la madre de lo que conocemos como el *raqs sharqi* o *belly dance*, de donde parte, pues es la danza que *se bailaba* el *raqs baladi*; de donde proviene el movimiento, ese que bailaban hombres y mujeres a manera de celebración, lo que bailaban las *awalim* y las *ghawazee*. Es eso que llamo tradición de movimiento en tanto que práctica, no como institución; es más bien una familia de movimiento o de lenguaje corporal. Ese que capturaron los ojos orientalistas con su ojo pornográfico, erótico, colonial en el que se enfocaron en sus mujeres, y de donde se desarrolló posteriormente la danza árabe, o *belly dance* como técnica.

En una clase con la maestra y directora Jassiba, en la que nos iniciaba en el *baladi*, empezó a esbozarnos a la mujer *baladi*, cómo es este “personaje”, esta mujer que baila, que es el epítome

⁶² No es un folclor aunque, por ejemplo, dentro de los concursos suele incluirse en la categoría de folclores.

⁶³ Para distinguir entre folclores y lo que propiamente viene siendo la técnica del *belly dance*, danza árabe, *raqs sharqi* (remitirse al Capítulo 1 en donde se diserta sobre el nombre “más adecuado” para esta danza y se contextualiza históricamente) en los últimos años se ha optado por llamarle “oriental” o técnica de oriental, a este baile formulado para presentarse en restaurantes, bares, fiestas o teatro, haciendo alusión al término en árabe *raqs sharqi*, es decir, danza oriental.

⁶⁴ Entre más conservadora o tradicionalista la sociedad donde se baile, las fiestas pueden estar segregados por género.

de la mujer árabe, es la feminidad bailando... así que nos preguntó qué era para cada una de nosotras la feminidad, qué es lo femenino, ser mujer... Se hizo un silencio porque esta pregunta, cuya respuesta parecería evidente por nuestra condición de mujer, de pronto nos dejó flotando en el cuestionamiento. Entonces para darnos un empujoncito, nos dijo que podíamos sólo decir palabras que nos remitieran a eso que entendemos por la feminidad. Sonaron palabras como delicadeza, sensibilidad, sensualidad, ternura, aunque más sonaba el silencio entre palabras que brotaban y de repente dejaban de fluir pues parecía que no era tan fácil seguir enlistando. Después de algún silencio alguien dijo que también pensaba que podía ser fuerza porque encontraba mucha fortaleza dentro de las mujeres que la rodeaban en cuanto a cómo enfrentaban su día a día; incluso se hacía alusión al hecho de que esta fuerza no apelaba tanto a lo físico sino a un tema más de carácter o espíritu. Finalmente, Jassi nos pidió que nos diéramos el tiempo para reflexionarlo cada una en y fuera de clase, nos hizo notar cómo había muchas ideas en cuanto a lo femenino que quizá tengan más que ver con cómo nos han descrito a la feminidad, y que era algo que nos invitaba a reflexionar y explorar. Nos preguntó si creíamos que las mujeres árabes tendrían una idea similar a la que teníamos nosotras de lo femenino. Y nuevamente parecía que la respuesta brotaría fácilmente, pero otra vez hubo un silencio antes de emitir palabra alguna. Se dijo que sí, porque ser mujer es ser mujer en todos lados, aunque se hizo la acotación de los temas religiosos y la vieja confiable: “pues es otra cultura”. Buscamos elementos conocidos por nosotras de esa “otra cultura”, encontramos similitudes y diferencias, también se habló de cómo se ven los cuerpos y aunque asegurábamos que había un ocultamiento del cuerpo por ideas religiosas también pensamos que pues lo que nosotras bailamos no era precisamente recatado, entonces empezamos a separar lo árabe de lo religioso y quizá a medio empezar a reflexionar que esa región tal vez no era tan homogénea o no era enteramente lo mismo, etc. No profundizamos tanto en nada porque había que tomar clase y era más una invitación a la reflexión de nuestras propias construcciones sobre todo en cuanto a ser mujer. Jassi nos dijo que la mujer *baladi* era una mujer orgullosa, segura de sí, sin miedo a mostrarse. Y agrego lo que, en otra clase, nos comentaba la maestra Nasma: es orgullosa de ser mujer, de ser egipcia, de ser su cuerpo.

Esta danza parte de la técnica oriental (o la técnica oriental parte de ella) pero se caracteriza por movimientos más terrenales⁶⁵, es decir, se trabaja más en planta⁶⁶ que en los etéreos *relevés* del ballet y que se usan mucho en la técnica oriental o de *belly dance*. Son movimientos más amplios, quizá más “pesados” por esta *terrenalidad* mencionada, sin dejar lo *acuoso* que sería un término que indicaría una cualidad de movimiento que se refiere a movimientos sinuosos y muy fluidos aunque con cierta densidad, que suelen compararlo mucho con el movimiento del agua, *ser agua* dicen, y que mezcla delicadeza y fuerza pues son movimientos que requieren mucho control, elasticidad y fuerza muscular, sobre todo en la zona de las caderas y torso. Los brazos pueden ser más ligeros o sueltos, que no flojos o muertos. Como todo en la danza, y en la vida, se trata de un juego de tensiones y aflojamientos, guiados por la música que, en términos generales (no voy a ahondar en la estructura y los tipos musicales del *baladi* porque es todo un tratado), llevan a la bailarina, de manera progresiva, de un segmento más contenido y hasta introspectivo dicen, o íntimo entre ella y la música, en el que se suele ilustrar con el cuerpo el *solo* de un instrumento melódico, no percutivo⁶⁷, seguido por uno más dinámico donde aparece la percusión y movimientos más fuertes, etc., llegando a una especie de clímax donde quizá los movimientos son más explosivos, pero siempre, en todos los segmentos de la pieza, con matices. La delicadeza puede ser fuerte y la fuerza puede ser delicada.

Estos requisitos técnicos para los que, como se ha expresado, las alumnas se preparan con el fin de poder cambiar de un movimiento a otro, jugar con las intenciones, cualidades, fuerza, direcciones, longitudes de los movimientos⁶⁸ a placer y según las necesidades musicales y expresivas de la pieza, además buscan transmitir la feminidad de la bailarina.

⁶⁵ Es decir, que los movimientos se dirigen más hacia la tierra, hacia el suelo, se sienten más “pesados”, no con dificultad o toscos, sino bien plantados en el piso, como más arraigados a la tierra, y no tanto buscan elevaciones o aligeramientos del cuerpo como sucede cuando las bailarinas se paran en relevé que hacen ver los movimientos más flotados o ligeros.

⁶⁶ Trabajar en planta es la forma en que decimos a trabajar con los pies bien plantados en el suelo, a diferencia de hacerlo en *relevé* en que el cuerpo se sostiene con las medias puntas del pie o metatarsos.

⁶⁷ Puede ser acordeón que es quizá el más común, violín, *mizmar* (instrumento de viento, como flauta), cello, *qanun* (un instrumento de cuerda pulsada), guitarra, saxofón... y que dará pauta a las cualidades del movimiento e incluso las partes del cuerpo en donde el movimiento será más protagonista).

⁶⁸ Para Laban los movimientos poseen características que dan significado y expresividad, son las cualidades del movimiento. Él identifica 4:

- Peso: Es la fuerza y energía utilizadas. Características: fuerte o suave, pesado o directo.
- Espacio: Es la trayectoria y dirección. Puede ser Directo o indirecto, flexible o rígido.
- Tiempo: Velocidad y duración del movimiento. Rápido o lento, sostenido o súbito.

Entonces ¿Qué es lo femenino para estas bailarinas?

¡Ay, ésta es pregunta de examen, Diana, ¡no se vale! O sea, sé que, como no sé, que... yo sé que está muy relacionado a la mujer, pero sé que no es solamente de la mujer sino como... es esta cuestión de cómo se atribuye que son las mujeres, pero para mí lo femenino tiene que ver con una forma de expresar como... muy... sí es típica de la mujer, pero no es solamente de la mujer. Ay no sé ni cómo expresarlo, Dianis. Como algo fuerte y algo delicado. Como ternura. Como estos rasgos como... es que sí no me quiero ver... como esta parte muy delicada porque no es así solamente. Sino que tiene como estos dos aspectos y eso es a lo que me refiero incluso de la parte de la danza árabe, que de repente parece algo muy suave, pero se puede volver algo muy fuerte de repente, y como para mí eso podría ser como esta parte femenina.

Sandra

Es algo que creo que no se puede describir justo por lo que estoy diciendo, que lo que nos enseñan es algo como: *somos sensibles y somos delicadas y nos gusta el rosa y somos para la familia...* al menos aquí en México, no sé cómo lo vean en otros lugares. Como: *estamos para la familia y...* no sé... todas esas cosas y yo también digo: “pero... o sea sí soy delicada ¿no? y tengo mucha delicadeza para hacer muchas cosas, pero también soy bien *tooosca* y soy muy fuerte y como lo contrario.” Y no tiene que ver con lo femenino y lo masculino. Lo femenino también incluye fuerza, también incluye la frialdad, o sea, no solamente somos pura emoción, también somos cerebro, y no estamos desconectadas de. Entonces, yo no podría definir lo femenino, *ni lo masculino*, porque creo que esas definiciones nos eliminan, porque queremos entrar dentro de las definiciones y no en nuestro ser completo.

Alicia

Lo femenino para mí... Es como la delicadeza ¿tal vez? con la que te observes, la suavidad con la que te trates a ti mismo, y con la perspectiva que tienes de ti frente a un espejo, donde te guste lo que ves y aceptes y reconozcas que ese reflejo es tuyo y lo abrazas. Que estés contenta y feliz con lo que estás viendo y pues femenino por el simple hecho de que pues soy mujer y creo que también los hombres tienen parte femenina que esa parte sutil y suave que hace un equilibrio en un ser humano.

Irma

-
- Flujo: Fluidéz del movimiento. Puede ser libreo o contenido, continuo o discontinuo, suave o brusco.

Como hemos visto, una *bellydancer* se construye mediante un entrenamiento que fortalece ciertas zonas específicas del cuerpo, que promueve la elasticidad y ambas se utilizan como fuerzas complementarias la una de la otra. Ambas se desarrollan y se utilizan al momento de bailar. A través de este fortalecimiento físico pueden encontrar que pierden cierta fragilidad o debilidad que muchas veces se dice que caracteriza a las mujeres. Mariana me contó una anécdota que de tan cotidiana resulta reveladora de cómo pareciera que la *bellydancer* también va construyendo al sujeto:

(...) no sé, sí me ha hecho más consciente de mi cuerpo, más...un *poquito*, no tanto, más flexible [risas]. Es divertido porque luego, no sé en el camión jajaj ¿ves que luego van así, hechos la... raya? Y entonces, así como que digo: “voy a poner en posición, en segunda” ¿no? Y ahí estoy... toda bien paradita, así de: “¡aprieta, aprieta!” y me ha ayudado [risas] de que se da el enfrenón y es como: “oh, sí”, todos por allá: pssshhhh [sonido que junto con ademanes emulaban gente perdiendo control y equilibrio y chocando entre sí] y yo así bien fuerte: “no, no pasa nada”.

Mariana

Esta experiencia, que sucede en un ámbito cotidiano y que cobra importancia en Mariana porque por algo hizo esta aportación, me parece que es representativa de cómo el entrenamiento consciente, en este caso de la danza árabe, brinda fortalecimiento y control físicos, conocimientos para saber cómo colocarse para no lastimarse, para salir mejor parada (literalmente) de situaciones cotidianas pero que fueron previamente experimentadas a través de la danza, pueden brindar a las alumnas una sensación de control, de autosuficiencia y de fuerza para enfrentar situaciones cotidianas que se les presentan a partir de lo aprendido y construido. Si bien este es un ejemplo de una situación completamente física o corpórea, puede influir en la psique de las alumnas, haciéndoles sentir que pueden y saben cómo cuidarse a sí mismas en todas las esferas que abarcaría un autocuidado, disminuyendo quizá la sensación de fragilidad en tanto que vulnerabilidad, no negándola sino encontrando maneras o herramientas en sí mismas de enfrentarlas y resolverlas. Siendo la fragilidad una conceptualización común respecto a lo que es ser mujer, así como la vulnerabilidad, que además de estar dentro del mundo de los conceptos también entra en el mundo de las sensaciones que nos genera el entorno:

Y creo que hasta que llegué a la danza árabe me di cuenta que era esa búsqueda de mi feminidad porque, a pesar de que yo era súper femenina y usaba vestidos así gigantes, esponjosos, hermosos, yo no me sentía tan femenina porque aun con mi vestido esponjoso, rosa, hermoso iba y me subía a los juegos y terminaba toda llena de tierra, y las rodillas abiertas y ya no me sentía como “niña bonita”, aunque me vestía así y me encantaba vestirme así y me encantaría seguirme vistiendo así si no fuera porque me sentiría muy acosada... por la sociedad jejeje.

Alicia

Compartí ese fragmento de la entrevista con Alicia porque habla, primero, de cómo distingue lo femenino con *lo rosa*, insinuando quizás una especie de cuidado de la compostura en contraposición con lo masculino que pareciera tener la posibilidad de jugar con la libertad de ensuciarse, descomponerse, “descuidarse”. Y por otro lado que justamente esta feminidad le gusta, pero la convertiría en una especie de víctima de un deseo sexual descontrolado del otro masculino. Es a esa sensación de vulnerabilidad a la que hago referencia.

Sin embargo, me pareció interesante esta anécdota de Sandra:

(...) me acuerdo que la primera vez que bailé danza árabe como en un... ni era escenario, pero era un salón y era una presentación del semestre. Todas las que salimos, salimos muy tapadas, bueno no tapadas, sino como con la blusita negra pegada y la falda y unos mallones, ¿no? porque a todas nos daba pena salir de esta forma. Y entonces, ya después fue como... pues ¿por qué? O sea, como... tal vez... fue lo primero que pensé cuando me ----- porque ya después como que ya yo sola decía: “ay pues, ¿qué tiene, no? Salir sin esto o con esto, pues este es como mi cuerpo y no tiene nada de malo”. Aunque sí es como una cosa rara porque de repente te ven varios y es como ¡ahh! y como que tú lo haces así, más libre y hasta me ha pasado así como: “¿por qué no me cambio en el camión?” y digo: “ah, Okay, no” [risas] Pero es como, no sé, hasta como tener más libertad de hacerlo ¿no? y decir “ah, pues ya, véanme en *brassiere*”, ¿no?

Sandra

Estamos en una sociedad que por un lado fomenta cierto recatamiento, porque su sexualidad y sensualidad se remite al ámbito de lo privado, a pesar de la cosificación que existe del cuerpo femenino. Y ambos factores limitan la libertad de expresión corporal femenina, causando vergüenza por exhibirse, incomodidad, vulnerabilidad y por otro lado fomentando esta exhibición en ciertas circunstancias y de ciertas maneras. Y en esta danza que tiende a exponer

el cuerpo por el tipo de vestimenta, los movimientos, la sensualidad que se hace danza, quizá permita a las alumnas reflexionar sobre los *usos* de su cuerpo, o mejor dicho, las formas de expresarse en tanto que cuerpo y, quizá, plantearse una nueva manera de vivirlo incluso reappropriarse de su cuerpo o más bien, reconciliarse, reintegrarse como sujeto/cuerpo y a partir de eso, replantearse de qué manera es más agradable, placentero o cómodo exponerse, presentarse al mundo en tanto que cuerpo, qué tanto y cómo se quiere exponer esta corporalidad que se es. Este orgullo y disfrute de ser ese cuerpo. Incluso por el hecho de pensar que hay más diversidad en la belleza de los cuerpos y que ni su forma o imagen son impedimento para expresar-se. Continúo con la intervención de Alicia porque me parece que complementa esta propuesta:

(...) no solamente el aceptar mi cuerpo sino como el lado interno de aceptar que no me identifico con... con el estándar femenino que nos enseñan... que no... que no... sí, que no concuerdo con muchas cosas que nos impone la sociedad, pero que, a la vez, esa búsqueda de mi lado femenino está y mi lado femenino también es muy fuerte y no tiene por qué ser como dicen, sino... ¡Es! ¿sabes? Sólo *es*. Y es hermoso y es sensual y es tímido y a la vez es *todo* lo contrario: es torpe, y es todo debilucho y es *inteligente* y es *tonto*, no sé, como todas esas dualidades están en mí, y aceptarlas, aceptar que soy muy cruel y soy muy tierna a la vez, me costaba mucho trabajo, me quería quedar sólo con *una* parte y rechazar la otra, pero a partir de la danza empecé a darme cuenta que no, que ambas partes me hacen quien soy y que *soy*. Entonces eso cambió la danza, la forma de cómo me veo y cómo verme en relación a los demás. Y que, a lo mejor no concuerdo o no me identifico con los estándares o parámetros que nos dicen pero que no por ello es menos válido cómo soy.

Alicia

Como podemos ver existen ciertas actitudes o formas de sensibilidad que se asocian con lo femenino -independientemente que puedan o no ser incorporadas por una mujer-: la delicadeza, la sutileza, la misma *sensibilidad* como un sentir-se afectables mayormente desde la condición de feminidad. El género “como una organización social y simbólica con efectos subjetivos [Scott, 2008] tiende a arraigarse en los cuerpos como *disposiciones sensibles*, cuyo efecto inmediato es la naturalización de tales identidades” (Cedillo, 2019 :68). De acuerdo con la socióloga Priscilla Cedillo, esta sensibilidad se produce mediante gestos y actitudes que se expresan no sólo corporalmente como lenguaje, dándole forma o una cierta apariencia (Cómo

se muestra, cómo se es visto), sino que los mismo sujetos lo introyectan en su dimensión más íntima, es decir sienten, actúan y responden de acuerdo a esas disposiciones y lo hacen de manera prerreflexiva, que como apunto cada vez, no implica que sea irreflexiva, sino que se actúa de manera intuitiva, en el sentido que lo he expresado, como un saber o un conocimiento que se expresa inmediato, desde una especie de *know-how* que dada su inmediatez e irreflexividad, se perciben como naturales.

Estas disposiciones sensibles se aprenden también de cuerpo a cuerpo, observando otros sujetos en nuestra misma situación o condición: mujer, en México, en la ciudad de México o si tenemos una experiencia viviendo o con familia de otro estado, de cierta edad, en cierto sector socio económico. Es decir, dependen de dónde nos situemos en el espacio social.

Cedillo habla de un *habitus sexuado*, como una forma de encarnar la feminidad y masculinidad, es decir prácticas. Comprendiendo el *habitus* de Bourdieu como una “matriz que configura pensamientos, sentimientos y acciones (...) [que] opera entonces como un sentido práctico, en tanto nos habilita para actuar sin que nos detengamos a pensar en ello” (Cedillo, 2019: 70), es decir, encarnamos el rol de la feminidad que nos resulta no como una condición sino como una determinante natural, biologizada que incluso resulta fisiológica, pues existe un *trabajo somático* (Vannini, Waskul y Gottschalk), cómo los individuos interpretan, eliminan, mantienen, exaltan y comunican ciertas sensaciones somáticas, es decir, corporalmente, que le son “congruentes con sus nociones personales, interpersonales y/o culturales sobre la moral, la estética y/o deseabilidad lógica” (Vannini et al. en Cedillo, 2019: 81).

Existe un análisis de filtro (Friedman) mediante la percepción como “procesos de atención, pero también de desatención, que amplifican ciertos rasgos y tienden a olvidar otros” (Cedillo, 2019: 77) en los que se tienden a amplificar (lo que Friedman llama *polarización*) las diferencias en detrimento de las semejanzas fomentando su naturalización a partir de expectativas sociales de género. Es decir, este trabajo somático que permite la expresión del *habitus sexuado* adecuadamente, es un proceso que demuestra la relacionalidad de estas prácticas, la interdependencia en su aprendizaje y en sus prácticas. Se crea de manera colectiva.

Siendo el cuerpo el vehículo de la danza, el cuerpo en movimiento, es que las bailarinas pueden encontrar un espacio de reflexión sobre, con y desde éste. Siguiendo a Margarita Tortajada, bailarina e investigadora:

Lo femenino y lo masculino, la ‘esencia’ de ser mujer y de ser hombre, se acepta socialmente como algo natural, no como algo construido simbólicamente en función de las estructuras sociales y las cognoscitivas. El género se explica, siguiendo a Bourdieu, en términos de *habitus*: ser hombre o *ser* mujer es un proceso de interiorización de lo social y permite que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas.

Según Bourdieu, a través del *habitus* se inscribe en el cuerpo, bajo la norma de ritmos, gestos y palabras, toda una relación con el tiempo y el espacio que el sujeto vive en forma orgánica y natural. Los movimientos que realiza forman parte de su cultura, de su vida social e individual; no son arbitrarios, son producto de su realidad histórica. Así viven las mujeres y los hombres su cuerpo (Tortajada, 2011: 25).

Los sociólogos Candace West y Don H. Zimmerman propusieron en su artículo “Haciendo género” (*Doing gender*, 1987) que el género no es una cualidad natural de la persona sino una cualidad que se produce, que se hace y se demuestra día con día, a través de las interacciones entre las personas. Incluso en la misma danza hacemos o performamos el género.

El género se va haciendo en situación, pues no responde a un cúmulo de normas fijas sino que depende de ciertos contextos en los que los atributos de género se consideran correctos o no. Estos atributos o conductas se *demuestran*, es decir, deben ser visibles y deben ser explicables. “Hacer género es comprometerse en una conducta, con riesgo de evaluación de género” (West y Zimmerman, 1999: 127). No sólo es responder en cierto contexto o circunstancia dentro de ciertos imperativos, sino que también se depende de las expectativas normativas, depende de la interpretación y aceptación que hacen los otros de esta *performance*, digamos, de género. Esto tiene se relaciona o identifica con la *polarización* de Friedman en tanto la forma relacional de este *hacer género*.

Cada individuo tiene la responsabilidad de actuar y representar el género y hacerlo bien, hacerlo adecuadamente (*Accountability*) ante los demás, quienes evaluarán y aprobarán o

sancionarán esta representación. De esta manera el individuo se autorregula también para evitar estas sanciones.

Esta práctica legitima y naturaliza los convenios basados en categorías sexuales. No sólo los legitima, sino que los reproduce manteniendo la estructura o el orden social. Desde esta perspectiva no existe un espacio de ruptura ni de confrontación. Sin embargo, lo que me parece interesante o donde puedo encontrar un espacio de transformación de la estructura es precisamente en el reconocimiento de esta circunstancialidad de las normas. Si “nos convertimos en lo que practicamos ser” (West y Zimmerman, 1999: 141) quiere decir que la estructura hace, pero también se hace a la estructura. El género no se es dado, se hace. La práctica es proceso. La práctica es estructura, pero también puede ser anti-estructura.

Podemos ver que las alumnas van reflexionando y llegando a conclusiones similares respecto a la construcción de su condición dentro del ámbito de lo femenino. Descubren esta movilidad de los conceptos, las normas y las ideas y las van readaptando a su conveniencia, no en un sentido individualista, sino en una manera que les resulten más amables a sí mismas.

Esto sucede mediante las clases, en la incorporación de su técnica pues en la danza árabe conlleva un tipo feminidad que se enseña y se aprende, que se transmite, que se imita. Una feminidad o ideal de feminidad que considero parte de su técnica también.

Y también sucede que a través del descubrimiento de su cuerpo y del *ser su cuerpo*, de estos cuestionamientos que la misma práctica de la danza árabe pueden generar, que las maestras propician; reflexiones que son encarnadas, que surgen en su cuerpo y también con su cuerpo, desde su cuerpo, desde sus propias experiencias corporales en el entrenamiento. Desde cuestionarse ¿cómo se mueve su cuerpo? ¿por qué se mueve así? ¿cómo quieren ellas que se mueva su cuerpo? Puesto que el cuerpo se-construye en movimiento y en y con el cuerpo se inscriben y expresan las subjetividades, se simboliza la cultura, el tiempo, las ideas y conceptos, pero “En el caso del cuerpo, expresar un significado es serlo” (Guzmán, 2016: 101). Y de esta manera, reconociendo estas subjetividades discursivas sobre él y en él, pueden resignificarlo, decidiendo sobre él, sobre sí mismas a partir de estos descubrimientos. “La

mujer que baila actualiza permanentemente su vínculo con el cuerpo” (Baz, 1998, 13). Y, por ende, se actualiza a sí misma, se sigue re-construyendo desde la corporalidad, desde su ser cuerpo.

2.5 Re-creación *de y en* la danza árabe

La incorporación de la técnica de la danza árabe, como hemos comenzado a observar, tiene implicaciones en sus practicantes en relación con su propia historia, que es compleja y que forma parte de su propia técnica en tanto que se ha constituido de esta misma historia.

En su artículo “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas”, el teórico y crítico de danza, André Lepecki reflexiona, a partir de sus conceptos “cuerpo-archivo”, “deseo de archivo” y “deseo de recreación”, sobre la tendencia dentro de la danza contemporánea de recrear obras coreográficas pasadas como una forma de indagar la relación entre la danza, la historia y la memoria, así como sus implicaciones políticas, y las posibilidades de resistencia que se pueden encontrar en la danza, ante la manera en que se accede a la información histórica y se construye la memoria.

El cuerpo-archivo no es cuerpo recipiente, sino un cuerpo en el que están inscritas las experiencias vividas del individuo y de una colectividad. Experiencias, gestos y movimientos. A través del movimiento y de manera especial en la danza, se pueden invocar a estas memorias contenidas en el cuerpo. Para Lepecki, particularmente, a través de la coreografía: el cuerpo es un archivo que no almacena, sino que actúa. (Lepecki, 2010: 73).

Desde la perspectiva de Lepecki sobre la coreografía, podemos abordar la danza árabe como una forma de archivo de movimientos delimitados dentro de una temporalidad, de un cierto momento o contexto histórico, y que sería una pieza inacabada debido a esta misma temporalidad, comprendiéndola más como un proceso, como un elemento potencialmente creativo, capaz de generar más conocimiento. Así, el *deseo de archivo*, entendido como la “referencia a una capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no

agotados...” (Lepecki, 2010:66), nos permite abordar la danza árabe comprendiendo el momento en que surge, pero como una obra con la posibilidad latente de seguir expandiéndose mediante sus recreaciones en otros momentos históricos. Plantea la recreación como reconstrucción, más que una repetición o reproducción. Lepecki habla de incorporaciones y excorporaciones, digamos, la capacidad de aprender movimientos y gestos dentro de cierto contexto (incorporación) y la posibilidad de liberarse de estos (excorporación) para después generar nuevos movimientos o nuevas comprensiones del movimiento a través de su revisión y posterior reestructuración. Consecuentemente, sugiere que la recreación coreográfica puede generar relecturas o revisiones históricas, perturbando ciertas narrativas hegemónicas sobre el pasado, lo que permite crear nuevas formas de entenderlo y experimentarlo.

La danza árabe como un conjunto de ciertos códigos de movimiento que surgen dentro de ciertos contextos culturales, espaciales y temporales, funge como una especie de archivo en movimiento, porque es el movimiento el que escribe su propio proceso y porque lo hace de manera constante. Se ha seguido explorando, revisitando y recontextualizando; transmitiéndose de generación en generación de esta manera. Cada vez que se ha recreado y así transmitido, podríamos decir que ha existido una suerte de “deseo de archivo”.

De esta manera, las practicantes de esta danza, cuando aprenden estos códigos de movimiento dentro de la técnica de esta disciplina, generan reflexiones desde su propia corporalidad como archivo de su propia historia al incorporar gestos y formas de movimiento surgidas en cierto contexto, confrontándolas con el propio y generando, así, nuevas formas de movimiento o nuevos repertorios a partir de estos cuestionamientos, tanto para su danza como para su propia vida.

Es este deseo de archivo, por lo que hoy, en el siglo XXI, esta danza, esta tradición de movimiento sigue viva. Se siguen recreando estas “supervivencias”, como les llama Lepecki a gestos o movimientos que perduran a través del tiempo y que se siguen utilizando y explorando. Incluso fuera de su contexto espacial “original”, pensando en la región que llamamos Medio Oriente, de la cual ha salido, y que hoy se recrea esta danza prácticamente en

cualquier lugar del mundo a donde haya llegado la curiosidad por esta forma de expresión. Por ejemplo, México, desde donde se escribe esta tesis; pensemos en Estados Unidos, Argentina o Rusia a donde llegaron estas *supervivencias* y en las que se hace muy clara la re-creación de estas, no como meras reproducciones o copias, sino que proponen dentro de los límites de su propia estructura o técnica formas renovadas de ésta. Ha habido un ejercicio de incorporación del movimiento que se revisa, se recontextualiza en tiempo y espacio, en otras corporalidades, desde otras tradiciones de movimiento.

Pensar en el origen o los orígenes de la danza árabe y su desarrollo como un proceso, como una obra inacabada (en términos de Lepecki) o mejor dicho, no finita, potencialmente creativa y expandible, nos permite comprender mejor su desarrollo y su actualidad, y las alumnas, al incorporar estas *supervivencias* incorporan una forma de pensamiento-conocimiento y todo el proceso que le ha dado forma hasta llegar a ella y, a su vez, les permite actualizarlo y generar nuevas formas de movimiento y pensamiento, incluso cuestionamientos, a partir de la propia exploración creativa de la bailarina, convirtiéndose en un archivo vivo.

2.6 Conclusiones

La incorporación de la técnica de la danza árabe permite a las alumnas reflexionar-se desde, con, en y respecto a su propio cuerpo a través del movimiento, mediante el entrenamiento. La construcción del cuerpo alter-ego *bellydancer*, a través de la incorporación de la técnica en tanto que estructura o marco de referencia generadora de subjetividades, permite que la alumna se descubra como sujeto dentro de su propia estructura cultural mientras re-descubre su cuerpo, a partir del movimiento, permitiéndose re-construirse a través de él, y reconociendo de esta forma que no se puede tener un cuerpo sino ser cuerpo. A través del entrenamiento las alumnas descubren sus capacidades corporales, y aprenden a desarrollar e incorporar nuevos tipos y rangos de movimiento, expandiendo sus propias posibilidades intuitivas y expresivas. Aprenden y reconfiguran formas de atención *a* y *con* sus cuerpos.

La memoria se desvela como activo para la re-creación de las alumnas. La memoria cinestésica les permite tener mayor control de sí en tanto que cuerpo, brindándoles seguridad al bailar y a

su vez, estas nuevas aptitudes se pueden expandir a la vida cotidiana de manera contundente tanto corporal como emocionalmente.

La diversidad de cuerpos que permite encontrar esta danza promueve desmitificaciones de ideales de cuerpo, aun si esta danza en tanto que campo artístico está permeada de, e incluso reproduce, muchos estereotipos y estándares de belleza femeninos y de lo que se espera o se piensa de la feminidad o de cierto ideal de feminidad. La reflexión y el autoconocimiento que se genera dentro de las clases, como consecuencia del entrenamiento y de la aproximaciones teóricas e históricas a esta danza, pueden generar un espacio de resistencia ante normativas estéticas y de género. Por un lado, pensar que el cuerpo de la mujer es delicado y no tan fuerte, se ve cuestionado ante la fortaleza que tienen que desarrollar las alumnas para conseguir su objetivo que es bailar. Por otro, esta misma fuerza es la que permite lograr la suavidad, la ligereza y el control de la danza de las alumnas, la cual es delicada pero también fuerte y dinámica. Entonces se desmoronan ideas respecto a lo femenino y masculino. Los movimientos y la vestimenta de esta danza permiten decidir sobre la exposición de sí en tanto que cuerpo y de la propia sensualidad. Y también esta exploración que hacen de sus emociones, de sus concepciones de ser mujer, de sí, les permiten tener mayor decisión de cómo vivir su feminidad, pues descubren que son formas múltiples de experimentarla y esto les permite elegir formas de vivirla y expresarla de maneras más amables consigo mismas.

De esta manera, así como las alumnas aprenden a moverse y expresar-se “libremente”, es decir, bailar, dentro de del marco de la técnica de la danza árabe, de la misma manera se abre una oportunidad de convertir el mundo con todo y sus estructuras sociales y culturales, espacios de mayor libertad para ellas, más vivibles, en los que se puedan sentir más cómodas y orgullosas de ellas, en su cuerpo, de ser su cuerpo.

Por otro lado, me parece que todos estos procesos que incorporan las alumnas que no sólo son movimientos como un lenguaje sino como una expresión de la propia danza, de su historia, de su contextos en diferentes tiempos, en diferentes cuerpos, permite que sus practicantes la mantengan con vida, en movimiento pues no existe vida sin movimiento, a la vez que a través de ella, de la danza árabe las alumnas tienen la posibilidad de re-crearse mientras la re-crean.

Capítulo 3. El ritual de incorporación de la técnica: una clase en el Centro Cultural Jassiba.

Mediante una especie de disección de la estructura de las clases en el Centro Cultural Jassiba y narrado a manera de collage de varias sesiones, trataré de mostrar en este capítulo cómo es el acercamiento de las alumnas a esta danza y sus códigos de movimiento; cómo es su proceso de aprendizaje e incorporación, cómo se apropian de estos movimientos para poder hacer uso de ellos *a gusto* y conseguir expresar-se a través de ellos.

En este capítulo se muestran las fases que a manera general tiene cada clase en el CCJ y lo que busco es mostrar el proceso que experimentan estas alumnas, semana con semana, con la intención de formarse como bailarinas de danza árabe, de incorporar este lenguaje dancístico particular, incorporar toda esta codificación de movimientos teniendo la repetición como una clave para incorporarlos activando la memoria del cuerpo; y, a partir de esto, poder crear su propio lenguaje expresivo dentro de este marco, dentro de la estructura de la técnica de esta danza.

Cada fase se enhebra de modo que se dan sentido la una con la otra. Y en este proceso surgen descubrimientos y reflexiones en las alumnas conforme inscriben este lenguaje en sus cuerpos. Además, este proceso se repite semana con semana dentro de un proceso más amplio, digamos, que es el de la formación de las alumnas como bailarinas de danza árabe. Aun cuando se trate, como es en el caso de este grupo de estudio, de una formación que se da, principalmente, en el ámbito de lo lúdico o recreativo; un *hobbie*, vaya, sin tintes profesionales. Y, aunque la certificación que ofrece la academia sí tiene una intención de preparar a las alumnas, ya sea como docentes o como bailarinas profesionalizadas, todas las alumnas, inscritas o no, viven el mismo proceso, la única diferencia son los exámenes individuales de las inscritas a la certificación.

Este proceso me resulta relevante porque me parece que encuentro en él un modo de vivir el tiempo que se rebela ante la manera en que percibimos y vivimos el tiempo en estos tiempos, valga la redundancia, en esta modernidad tardía.

El filósofo surcoreano Byung-Chul Han, en su ensayo “El aroma del tiempo” (2019), parte de la idea de la *aceleración* del filósofo y sociólogo alemán Harmut Rosa, en la que plantea que, en la modernidad tardía, las nuevas formas de producción y de comunicación, han provocado una aceleración tanto en lo tecnológico, en lo social, como en las relaciones personales. Han observa que, más que una aceleración, vivimos en un tiempo asincrónico. Esta *disincronía* ocurre porque vivimos en un tiempo atomizado, disperso sin un sistema ordenador. Para Han, el tiempo ha perdido su forma narrativa, en la que la vida tenía ritmo y estructura temporal que le daba sentido y, en cambio, esta atomización, esta percepción del tiempo como fragmentado, a lo que conlleva es a una pérdida de la *duración*. La vida ahora carece de inicios, intervalos, umbrales, finales, momentos significativos. Los intervalos de tiempo se rellenan con cantidades de momentos, de acontecimientos, uno y otros iguales entre sí; se surfea como el internet, de dato en dato, de vivencia en vivencia, que no es lo mismo que una experiencia, puesto que esta se sostiene en la duración y en el pasado que se hace presente, y la vivencia son momentos de puro presente. El tiempo está desarticulado, es esto lo que da la sensación de vivir una vida acelerada.

Esta sensación de aceleración tiene como su principal consecuencia la pérdida de la *vida contemplativa* o, la capacidad de *demorarse*, por la premura de ir de un acontecimiento a otro, de una vivencia a otra, y ya no se vive la duración de una experiencia. Ya no se demora en ello. Se pierde la capacidad de espera. Incluso se le teme: “Demorarse largo y tendido sólo provocaría aburrimiento” (Han, 2019: 64).

Lo que busco es mostrar cómo este proceso de incorporación de la técnica provoca un empleo del tiempo que se resiste a esta aparente aceleración del tiempo fragmentado, aun si dentro del mismo proceso se refleja esta manera de vivir el tiempo también se propone, aunque no intencionadamente, una forma de superar esta “crisis temporal” (Han, 2019). Cómo dentro de

este panorama que propone Han existen espacios como es éste, el salón de clases, la danza, en donde se puede salir de esta norma o normalidad, pues por sus propias necesidades tiene y requiere otras formas, otra estructura temporal, otro ritmo, su propio ritmo para desarrollarse. Requiere otra forma de experimentar el tiempo.

Como todo género dancístico, la danza árabe tiene su propio “lenguaje”, códigos de movimiento que la distinguen de otras danzas. Cuando me preguntaban qué tipo de danza practicaba, recién comenzando con mis clases, al responder que hacía danza árabe, no pocas veces me sorprendió la respuesta de muchos de hacer espontáneamente movimientos ondulatorios de brazos y caderas, acompañado por un: “¡danza árabe! Así le hacen, ¿verdad?”. Aunque uno que otro más parecía que imitaba alguna danza polinesia, podía entender la referencia, el imaginario de movimientos sinuosos y, sobre todo, el protagonismo de las caderas, a lo que les remite esta danza.

Desde mi perspectiva, a manera general, la danza árabe cuenta con 5 grupos de movimientos característicos:

- Ondulantes
- Vibratorios (*shimmies*)
- De golpe o secos
- Disociación
- De torsión

Estos grupos de movimientos se llevan a cabo principalmente de la zona del torso (zona pélvica, vientre, pecho), brazos y cabeza. Piernas (como *shimmies*, por ejemplo). La gama de variaciones posibles de estos es amplia y está condicionada por la zona corporal en que se realizan, por las combinaciones que se puedan hacer con ellas y por las cualidades de movimiento que se les imprima; así como el uso de la sagitalidad, horizontalidad y verticalidad del cuerpo.

Las clases se imparten en una sesión semanal con duración de dos horas.⁶⁹ El grupo de Intermedio-5 tiene asignado el horario de jueves de 19-21 horas con la maestra Raquel Dávila.⁷⁰ Cada sesión se divide en tres bloques: calentamiento, técnica y aplicación de la técnica por medio de secuencias o coreografías grupales. En el último bloque se realiza un “enfriamiento”, al finalizar la clase, que consiste en ejercicios de estiramiento y relajamiento corporal, enfocados en las partes del cuerpo que se trabajaron con una mayor intensidad. Suele ser un lapso de tiempo relativamente corto, a veces inexistente, últimamente, porque es muy común que la emoción se apodere de maestras y alumnas sin mirar la hora, especialmente cuando es la última clase del día y no hay otro grupo esperando su turno para ocupar el salón, que ayuda como señal de que la clase va a terminar pronto y hay que enfriar. Es por esto que no lo marco como todo un bloque como en el caso del calentamiento, imprescindible y que sólo llega a variar ligeramente en duración o intensidad de una sesión a otra.⁷¹

Siempre se solicita que las alumnas lleguen con anticipación a la clases; unos diez o quince minutos para prepararse, ir al baño, ponerse la ropa que usarán en clase: unos mallones o *leggings*, tops que muestren la zona del vientre o alguna blusa un poco ajustada (para las más tímidas) que permita observar el movimiento muscular de esta zona, junto con la característica fajilla, que es una especie de faldoncillo que se coloca sobre la cadera y que suele estar

⁶⁹ Horarios referentes al periodo de campo realizado de diciembre de 2019 a marzo de 2020, de manera presencial en el Centro Cultural Los Talleres de Coyoacán, sede de la academia. Las dinámicas cambiaron en periodo de cuarentena, y las clases se dividieron en dos sesiones de una hora, guardando la misma estructura.

⁷⁰ Durante esta parte del texto, me voy a referir a “la maestra”. La razón es que voy a exponer la estructura general de las clases dentro de la academia CCJ, la que se utiliza en todos los niveles, y que cumplen todas las maestras, quienes pueden añadir ciertas variaciones ocasionales, siempre dentro de la misma estructura, y que suelen ser significativas. Además de que busco mostrar, en esta sección, cómo es el proceso de incorporación de la técnica, en una mirada amplia, identificando la lógica de esta estructura y cómo es que se desarrolla con el tiempo, más que una forma cronológica desde el día uno hasta el momento en el que se encuentra la mayoría de las alumnas con las que trabajo en esta investigación, y que han aprendido con una buena parte de la planta docente de la academia.

⁷¹ Me gustaría señalar la importancia e imprescindibilidad del enfriamiento que, al igual que el calentamiento, previene lesiones. La finalidad de este momento final de la clase es relajar el cuerpo y regresar gradualmente al organismo a la situación inicial de reposo, ayudando a mejorar elasticidad y la fuerza muscular, así como evitar dolores.

Fuente: <https://www.efadeporte.com/blog/deporte-y-salud/enfriamiento-despues-del-ejercicio-es-importante>
Calentamiento: [https://efdeportes.com/efd108/el-calentamiento-tipos-y-fases.htm#:~:text=Villar%20\(1992\)%20define%20calentamiento%20como,del%20deportista%20y%20disponerle%20para](https://efdeportes.com/efd108/el-calentamiento-tipos-y-fases.htm#:~:text=Villar%20(1992)%20define%20calentamiento%20como,del%20deportista%20y%20disponerle%20para)

adornada con monedas de fantasía o lentejuelas, barbillas de tela, o algún otro tipo de elemento que den volumen y enfatizen la cadera y sus movimientos.

Aunque diez minutos es un tiempo más que suficiente, las alumnas suelen llegar, en promedio, con una media hora de anticipación. Algunas llegan juntas, después de pasar por un café para “aguantar la clase”. Sentadas en la banquita afuera del salón de clases, empieza la cambiadera de ropa, y conversaciones variadas: sobre danza, sus emociones previas a la clase, comentarios referentes a las maestras, a la academia, sus sentires respecto a alguna clase anterior o futuras presentaciones. Pero estas pláticas también versan sobre lo íntimo, en sus propias cotidianidades fuera del ámbito de la danza: trabajo, escuela, amores, desamores, etcétera. Las historias de ambos mundos se cuentan y entrelazan en la banquita, o tiradas en el suelo del salón de clases si ya está desocupado, descalzas, por fin, refrescándose del bochorno y del cansancio del día, en lo que llega la maestra, quien también se integra en las charlas, mientras se cambia.

3.1 El calentamiento

Llegadas las siete de la noche, las alumnas colocan sus cosas personales en el área asignada para ello en una esquina del salón de clases, mientras continúan o dan fin a la conversación del pasillo cuando la maestra dice que ya fue mucha plática, que ya es hora de bailar. Las chicas toman un lugar en el espacio de baile. Lugares no asignados, pero sí habituales: algunas siempre están adelante a la derecha, o en el centro, o en el lado izquierdo trasero del salón, con referencia al espejo como frente.

Siempre se inicia con respiraciones. No por un largo periodo de tiempo, apenas son dos o tres respiraciones conscientes, breves y profundas, especialmente, la última. Es un guiño muy sencillo que permite empezar a concentrarse en el cuerpo que está *aquí*, presente en el salón de clases, en ese cuerpo que no es sino uno mismo. Alguna vez una maestra dijo, entre inhalaciones, exhalaciones y ojos cerrados, algo así como: “En este momento estamos aquí, en este salón de clases, para bailar. Si existe algún problema, preocupación o pensamiento que no

se relacione con la danza de esta clase, por este espacio de hora y media (anteriormente las clases tenían una duración de hora y media, dos veces por semana) vamos a guardarlo y dejarlo un ratito afuera del salón y permitírnos darnos este espacio y este disfrute”. Las respiraciones son más breves, regularmente, y no da tiempo de tanta palabra, sin embargo, todas esas palabras siempre abarcan a ese breve momento.



Figura 20. "Calentamiento ensayo 'Diáspora'" Fuente: Facebook Jassiba Danza árabe

Después de las respiraciones, se comienza a activar el cuerpo, a calentarlo, fragmentándolo por zonas. Empezamos haciendo movimientos suaves que activen articulaciones: tobillos, rodillas, ingles, cintura, hombros, codos, muñecas, cuello. La cabeza, el cuello, una zona muy delicada a la que hay que estimularle el calor pronto; delicados movimientos con el cuello, volteando la cabeza de un lado a otro, atrás-adelante, semicírculos y círculos completos hacia un lado, hacia el otro. Preparar músculos para su fortalecimiento: piernas, abdomen, glúteos, brazos y espalda. Esto es el calentamiento, propiamente; un conjunto de ejercicios de intensidad progresiva y que van de lo general a lo específico, es decir, se comienza con movimientos suaves en una zona que pueden ser los pies, por ejemplo, pero con el resto del cuerpo ya activo: conciencia de la postura de pies, espalda y cuello, vientre contraído, costillas no demasiado abiertas, pelvis en el centro... Este esfuerzo por mantener una postura saludable del cuerpo también le genera calor. Se va aumentando gradualmente la intensidad; los ejercicios van demandando cada vez más esfuerzo muscular, intención y conciencia de los

movimientos por parte de las alumnas. Las maestras, por lo general, proponen ejercicios en cada clase, o un cierto periodo de clases, que trabajen áreas específicas relacionadas con los movimientos a trabajar en dicha clase o periodo de clases.



Figura 21. "Calentamiento" Fuente: Facebook Jassiba Danza Árabe



Figura 22. "Calentamiento 2" Fuente: Facebook Jassiba Danza Árabe

El calentamiento también está integrado por ejercicios que permitan desarrollar mayor flexibilidad en el cuerpo; esto no solo permite relajar a los músculos tensos por el esfuerzo de los ejercicios que, opuestamente trabajan el fortalecimiento y endurecimiento, a manera de compensación, sino que son parte vital de la danza, que requiere constantemente de este juego de tensiones entre fortaleza y flexibilidad. La primera permite estabilidad y precisión, incluso brinda la sensación de ligereza en los movimientos para el observador; mientras que la segunda, permite dar matices a los movimientos, aumenta el rango de movimiento y evita lesiones. En la danza árabe, por ejemplo, posibilita la cualidad chiclosa y sinuosa que caracterizan a esta danza. Aunque debo señalar que la *chiclosidad*, la sinuosidad y la flexibilidad, requieren también de fuerza en su ejecución para que no se vean flojos o descontrolados.



Figura 23. "Haciendo la 'Cobra' en el calentamiento"
Fuente: Facebook Jassiba Danza Árabe



Figura 24. "Flex: Practicando la segunda feliz" Fuente: Archivo personal de Sofía Barrera

Como podemos ver, la importancia y finalidad del calentamiento es activar las articulaciones y músculos a manera de preparación, para poder ejecutar al máximo y sin riesgos las

actividades de la clase. A esta actividad se le suelen dedicar los primeros 20 a 30 minutos, aproximadamente.

3.2 La técnica

La transición del calentamiento al bloque de incorporación de la técnica suele hacerse a través de una sesión de *shimmies*, un elemento característico de la danza árabe. Los *shimmies* son movimientos vibratorios que se realizan principalmente en el tren inferior del cuerpo, pero también pueden llevarse a cabo en otras zonas como vientre u hombros. A grandes rasgos (ya que existen más de diez tipos de *shimmies*⁷²) se trata de un movimiento vibratorio, en el que se mueven las piernas alternadamente y genera una sensación de *caderas sacudidas*.

La sesión de *shimmies*, que tiene una duración aproximada de unos seis minutos (dependiendo de la canción que se ponga),⁷³ se encuentra en un punto cuasi liminal de la clase, porque se utiliza como calentamiento, “los diez minutos de cardio” ya que debido a su naturaleza y sus

⁷² Tronco inferior:

- Shimmy* de rodillas alternadas o egipcio (como el descrito en el ejercicio)
- De cadera o libanés o americano: piernas semiflexionadas, pelvis en el centro y se mueven las caderas de arriba a abajo desde oblicuos. Las caderas están sueltas y los glúteos pareciera que se golpean entre sí, independientemente de la tonicidad de cada una. Es la sensación correcta del movimiento.
- Mezcla de los dos anteriores.
- Choo-choo shimmy*: como libanés, pero en relevé y puede ser desplazado.
- Ambas rodillas se flexionan y estiran al mismo tiempo. Entre más rápido más pequeña es la flexión.
- Africano: pelvis se contrae y se relaja (incluso más que relajarse, se llega a sacar “la cola”) pero en movimientos rápidos que provocan la sensación de vibración. Se sacude la cadera, pero de adelante para atrás.
- De tensión: la vibración es provocada por la tensión-relajamiento de las piernas. Se contrae o tensan al máximo las piernas y se relajan de manera continua y acelerada.
- Twist: se tuerce la cadera como exprimiendo el torso, una cadera gira hacia delante al máximo y en consecuencia la otra hacia atrás y se van alternando aceleradamente.

Tronco superior:

- De hombros: sacudir hombros moviendo uno y otro alternadamente. Variaciones de intensidad. Los brazos pueden variar de posiciones, pero generalmente se colocan ligeramente estirados hacia las diagonales y a la altura de los hombros, o más flexionados, pero existen infinidad de variantes como abrazando torso, *shimmie* de un solo hombro, etc.
- De vientre o *flutters* -con sus respectivas variaciones-: se contrae y afloja el vientre de manera continua y acelerada (variación de intensidades) con vacío en el estómago, es decir se expulsa todo el aire. Puede ser sin el vacío. Otra variante es la contracción de vientre continua y acelerada, o el golpe de vientre hacia afuera (igual se contrae, pero la intención o marcación es el golpe hacia afuera)

Existen movimientos de marcación que si se aceleran pueden ser variaciones de *shimmy* como el *twist*, el *Hagalla* (o *shimmy* ^{3/4}), golpes o círculos de pecho, etc.

⁷³ Generalmente un *drum*: pieza musical en la que se enfatizan las percusiones, en que la *darbuka* es protagonista o, incluso puede tratarse de un solo de *darbuka*, es decir, que sea el único instrumento.

variantes en relevé, en cuclillas, desplazados... suministra una buena cantidad de calor en el cuerpo y ayuda a mejorar la condición pulmonar (muy importante para mantener el nivel de energía al bailar y que sus variaciones sean intencionales, no por agotamiento); pero es parte de la técnica, siendo un movimiento clave en esta danza y que requiere muchísima práctica para poder ejecutarlo con fluidez, fuerza, definición y claridad, evitando que se vea como un simple *sacudidón de caderas* y que no se pueda distinguir entre una variante y otra. Y es aquí en donde se da pie al bloque de técnica. A veces se da alguna retroalimentación respecto a qué se siente con cada variante de *shimmy*, qué siente cada alumna, qué se le dificulta, para comenzar a re-conocer cada una su cuerpo en este movimiento y entenderlo, de manera que se pueda descifrar cómo es necesario colocarse para que salga mejor, reconocer en dónde y por qué se trava, qué hay que relajar y qué hay que apretar, aunque algo *rico* y liberador del *shimmy* es que entre menos apretado esté todo, mejor sale. Muchas veces, lo que trava el *shimmy* es precisamente la vergüenza de aflojarlo todo, y es que es extraño mirarse en el espejo con la piel del vientre o de piernas, incluso de las mejillas, vibrando tanto... las *carnes sacudiéndose*. Estamos acostumbradas a desear ver nuestras pieles firmes, duras, a demostrar la fuerza a través de la tensión muscular, y cuesta trabajo asimilar la fortaleza o la potencia que se genera con esta sacudida, con esta vibración sobre todo al sentir expuesta esta falta de tensión. Este tiempo de reflexión y retroalimentación también sirve, veladamente, para *agarrar aire*, o más bien, estabilizar la respiración agitada por el cardio-*shimmy* y permitir que las piernas dejen de temblar, sin que la maestra se dé cuenta del estado de agonía que los *shimmies interminables* generan, en ocasiones.

Ya desde la sesión de *shimmies* todas traen puesta la fajilla, en especial en los primeros años de danza,⁷⁴ es impensable no traerla porque además de permitir observar los movimientos de cadera con mayor claridad cuando aún no hay tanta fuerza (el tintineo de las monedas o los flequillos volando ayudan a saber si se está *dando todo* en el *shimmy*, por ejemplo); pero también porque permite “entrar en papel”, usando un argot del teatro, entrar en el papel de

⁷⁴ Invito al lector curioso a revisar la tesis doctoral en filosofía “Dressing the Dancer: Identity and Belly Dance Students” de Margaret Anne Deppe (University of Minnesota, 2010), en la que se explora cómo la vestimenta en las clases de belly dance en EUA influye en la construcción de la identidad de las estudiantes de esta danza.

bailarina de danza árabe, en esta fantasía árabe, lo cual también puede ser estimulante para la alumna, porque deja detrás a la chica del cotidiano con sus problemas de la vida diaria y permite a la bailarina gozar del momento.

En el proceso de incorporación de la técnica observo que tiene un modelo que se despliega conforme se recorren los niveles de aprendizaje; pero que se desarrollan alrededor, digamos, de un eje rector que es la repetición. En los niveles básicos o principiantes se trabajan los pasos característicos o *base* de esta danza, a manera de figuras o poses un tanto más estáticas, sobre todo, y en las que la dinámica es más repetitiva. Y conforme se va avanzando en la maestría de dichas poses, empiezan a trabajarse mediante pequeñas secuencias que van de 8 tiempos (intervalos que duran lo que la cuenta del 1-8), a 16 tiempos y cada vez más largas, con transiciones que requieren cierto control abdominal, fuerza en las piernas, la adquisición de coordinación y más memoria para ejecutarlos sin perder fuerza o intensidad, sin perder el equilibrio ni el ritmo mientras se pasa de un movimiento a otro, movimientos que, a veces, pueden requerir fuerzas opuestas. Estas secuencias no son tan extensas como una coreografía, pero podrían ser el fragmento de alguna en un futuro.

Por ejemplo, un básico en la danza árabe es el paso “uno y medio”⁷⁵; en este movimiento se coloca el peso sobre una pierna, digamos la izquierda, mientras que la derecha se sostiene ligeramente al frente, con el pie en punta o sosteniéndolo en media punta o metatarsos (esta pierna se mantiene libre de peso o carga del cuerpo porque va a ejecutar el movimiento principal), rodillas ligeramente flexionadas. Con la cadera derecha, es decir la de la pierna “libre” se va levantar un poco contrayendo el oblicuo, y se va a dejar caer o dar un *golpe* o un movimiento con intención hacia abajo (*drop/drop down*) apretando o contrayendo el glúteo izquierdo, estirando ligeramente esa pierna izquierda y estirando oblicuo derecho, acto seguido, la cadera regresa contrayendo oblicuo y vuelve a bajar de la misma manera apretando el glúteo contrario, pero dando una especie de patadita suave, apenas levantando el pie del suelo y manteniéndolo apuntado. Regresa la pierna.

⁷⁵ Siempre existen variaciones en la técnica, y depende el estilo que se vaya bailar, pero esta es una forma de describirla que considero genérica o base.



Figura 25. "Uno y medio: *uno*" Fuente: Archivo personal

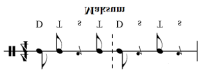


Figura 26. "Uno y medio: y *medio*" Fuente: Archivo personal

Estos movimientos se ajustan a algún ritmo básico de la música árabe⁷⁶ de 4/4, quizá un *maksoum*⁷⁷ en el que caben dos “uno y medio” por cada *maksoum*. Paramos. Cambio de peso, vamos con el izquierdo. Pierna derecha sostiene el peso, cadera izquierda da un golpe hacia

⁷⁶ Generalmente se utilizan ritmos que se encuentran comúnmente en la música árabe para ejercitar la musicalidad que a la larga será clave en la interpretación de la bailarina. De manera muy personal, el hecho de contar con el ritmo más allá de ir contando 1,2,3...8 me ha ayudado más a sentir la danza y también me distrae menos en las presentaciones, por ejemplo, seguir el ritmo o la melodía o algún adorno, me facilita llevar a cabo una coreografía, no salirme de tiempo tanto, etcétera. Incluso recuperar o resolver algún olvido. Pero es muy personal. Hay quienes prefieren contar; yo misma en algunas ocasiones lo necesito también.

⁷⁷ Uno de los ritmos base de la música árabe, cuatro cuartos 4/4, es decir, el compás dura 4 tiempos, y que en palabras

se cantaría algo así como dum tak tak-dum tak 

abajo, regresa y suelta la patadita. Se repite continuamente dos ritmos *maksoum*. Se puede repetir el ejercicio de ambos lados alternadamente: 4 veces con la derecha, paramos, cuatro veces con la izquierda, después dos veces derecha-paramos-dos veces izquierda, uno-paramos-uno. Lo siguiente sería no parar entre las repeticiones del lado derecho al lado izquierdo sino hacerlo de manera continua y que el cambio no se vea abrupto. Posteriormente se repite, pero sin seguir a la maestra, quien observará mientras las alumnas repiten 4 veces de un lado, 4 veces del otro... que parecen realizarse *infinitamente*. La maestra puede acercarse a hacer algunas correcciones de posturas como mantener la espalda derecha, posición de pelvis en el centro, es decir, “sin sacar la cola” (vicio recurrente y difícil de erradicar sobre todo por el deseo, a veces, de exagerar los movimientos o por vanidad), levantar la cabeza, sostener los brazos con firmeza ya sea en segunda o cuarta posición⁷⁸ y sin hacer puños con las manos, meter la barriga y cerrar costillas sin dejar de respirar, señalar si se necesita más fuerza en el golpe, si hay que liberar más la pierna libre, no separar tanto las piernas, etcétera. Si no hay dudas (o no tantas), se cambia de paso o figura y se repite la dinámica.



Figura 27. "Maestra acomodando a alumna" Fuente: Archivo personal

Con el tiempo, estos ejercicios se van tornando cada vez menos repetitivos, no porque se repita menos, pues la repetición es clave, ya que así es como el músculo se acostumbra a cierto movimiento; sino porque, en vez de hacer infinitamente *un solo pasito*, éste se conecta con los

⁷⁸ Posiciones tomadas del ballet y que suelen usarse en los primeros niveles de danza árabe para que la alumna aprenda a tener conciencia y control de los brazos y sus músculos sin aflojarlos o encogerlos (los brazos de pollo, como alas dobladas) y posteriormente poder manejarlos a voluntad.

otros pasos que anteriormente también se repitieron infinitamente, y ahora son estos combos los que se ejecutan una y otra vez, hasta que disminuye el titubeo, se hacen en el tiempo -ni más lentos ni más rápidos que el ritmo o tiempo en que van marcados-, es decir, que se pueden conectar sin torpeza, con mayor fluidez cuando se pasa uno al otro sin descuidar la ejecución de un paso por sacar el otro. La agilidad o fluidez para ejecutar estos combos se logra gracias a la seguridad que se genera cuando el cuerpo ya memorizó el movimiento y digamos que se piensa menos y se actúa más, sin titubeos, así como en la medida de la fuerza de cada cuerpo para sostener y no agotarse en los movimientos. Esto se trabaja con mayor ahínco en la sección de coreografías, además de que se exploran otros elementos de la ejecución como la intención de los movimientos, la interpretación, etcétera.

He observado que en los niveles más avanzados este tiempo de incorporación de la técnica puede durar menos y estar más directamente implicada en la sección de coreografía grupal. Más que repetir un paso para aprenderlo, porque ya está aprendido, lo que se hace en estos casos es un trabajo de “limpieza” de ciertas figuras o pasos aislados que ya se tienen conocidos o incorporados, antes de repasar alguna coreografía que se esté trabajando, es decir, que los pasos se estén haciendo con tal o cual intención, que el cuerpo haga el movimiento deseado y que éste no sea resultado del azar, que sea un movimiento definido lo que permite hacerlo más evidente al ojo del espectador; así como también se busca que el cuerpo adopte ciertas posturas que lo harían ver más estético al ojo del público y que responden a ciertos convenios sociales y culturales. Sin dejar de lado el tema de la salud, pues también se busca que el movimiento se ejecute de una manera sana y amable para el cuerpo y así evitar lesiones.

En niveles más avanzados, generalmente se trabaja con dos coreografías o secuencias (tipo mini coreografías) en cada clase, porque se suele trabajar dos temas de acuerdo con el programa; por ejemplo, se puede estar conociendo algún género o estilo tradicional o de lo que conocemos como folclore y, por otro lado, un elemento como bastón, velo, crócalos, etcétera. Entonces la forma de incorporar la técnica es distinta. Se incorpora a través de las secuencias o coreografías mediante su repetición, y las figuras o pasos se trabajan aisladamente para

clarificar los movimientos que, a veces, con el ímpetu de la coreografía empiezan a descomponerse o cambiarse por algunos similares que el cuerpo reconoce o “recuerda” mejor.

3.3 La secuencia coreográfica

Este es el bloque de la danza. Es el momento del baile, propiamente. El favorito de la mayoría, aunque los bloques anteriores tengan sus adeptas también. Es en este bloque en el que la técnica cobra sentido.

En esta parte de la clase la intención es utilizar los pasos que se han aprendido, el repertorio de movimientos que se han incorporado por separado, ahora en secuencias coreográficas que comiencen a generar “historias”. Y no es que los movimientos aislados no cuenten algo por sí mismos, ya que una pose o un movimiento puede decir algo, y generar diversas reacciones tanto en la bailarina como en el público u observador. Ahora, estas poses o pasos anteriores se van a construir en “frases” o secuencias, que se irán conectando con otras. En ocasiones, previo a comenzar una coreografía, la maestra hace una introducción a la canción corriendo un fragmento de ella y preguntando ¿qué emoción es la que les transmite? Esto es interesante porque las canciones están en árabe y la verdad es que ninguna sabe árabe... apenas es reconocible un *habibi* por aquí o por allá, pero el contenido de la letra es siempre un enigma la primera vez.⁷⁹ La dinámica es escuchar y sentir qué transmite la melodía, el ritmo, la voz.

Puede existir la solicitud explícita de que sea una sola palabra/emoción la que defina la canción. Algunas veces, las maestras experimentan y solicitan que se le asigne un color, por ejemplo; en otras, han permitido una asociación libre, que abarque desde una palabra hasta

⁷⁹ Las maestras siempre señalan la necesidad de conocer la letra de una canción, sobre todo cuando se va a presentar en público. La principal razón es porque se podría tratar de una canción con temática religiosa o de algún tipo de relevancia nacionalista y se podría incurrir en una falta de respeto. Sin embargo, otra razón para conocer el significado de la letra de una canción (incluso cuando se trata de su versión instrumental) es porque puede dar un motivo para crear una pieza de danza. También hay que tener en cuenta que muchas canciones están intervenidas por diversos músicos y pueden sufrir alteraciones como el no tener ya concordancia con la letra, por ejemplo, puede sonar muy alegre, pero tratarse de una canción de desamor; o puede suceder que suena alegre a nuestro oído y en nuestra experiencia, teniendo una intención distinta de inicio. Es por esto que se invita a las alumnas a conocer las letras, siempre.

recrear toda una imagen o escena; o bien, conforme se va montando, se van solicitando ciertas actitudes o intenciones en determinados momentos.

También cuando se estudian los ritmos que suelen venir como base de la música árabe, se reflexiona sobre las sensaciones que provoca, en cuántos tiempos está dividido (lo cual ayuda eventualmente a llevar un conteo en las coreografías que va más allá de 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4... y que puede permitir, de acuerdo a la preferencia de cada alumna, distraerse menos al bailar pensando en el conteo y mejor guiándose de la musicalidad, bailar la música, usar sonidos como pistas, pero esto es muy personal y hay que conocer qué cuadra mejor con la propia personalidad) y se analiza qué tipo de pasos de los que ya se conocen podrían utilizarse para acompañarlo.

Estas dinámicas tienen múltiples objetivos. La idea es escuchar la música, relacionarla con ideas o emociones y trabajar desde ahí el movimiento.

Esto permite reconocer la manera en que percibimos el entorno, en este caso una pieza musical, más allá de las palabras, empezar a reconocer sensaciones y emociones, cómo las vivimos, cómo las sentimos, cuándo, de qué manera las expresamos y de qué maneras las podemos expresar corporalmente. Es decir, cómo actuamos estos sentires. Es importante que el ejercicio comience buscando sentir antes de comprender las palabras, es decir, la letra de la canción, porque es un primer paso para acercar a las alumnas a una dimensión expresiva no verbal en ellas mismas; aun si el siguiente momento del ejercicio es compartir esto que se experimenta mediante el lenguaje verbal.

Ay no sé, siento que [la interpretación/expresividad] es algo que a mí en lo personal me cuesta mucho trabajo. Sobre todo como que siento que en danza árabe me cuesta más trabajo que en otras... bueno como en jazz, siento que se me hace más sencilla la interpretación (...) Pero en danza árabe me cuesta más trabajo ese... no sé, como que ir sintiendo la música pero también, a veces, necesito como entender qué están diciendo las canciones y, a veces, no es tan fácil traducir las canciones. Y, entonces, digo: “bueno estoy interpretando lo que yo pienso que dice”, pero en esa parte de la interpretación, a veces, es importante saber qué es lo que dice la letra (...) Creo que sí una parte, para mí, *para mí*, limitante es esta parte de no entender por completo la música, digo, creo que

también con el tiempo, como con toda la parte teórica y todo eso, como que me ha hecho ir entendiendo más, y siento que eso ayuda también. Pero de repente esta parte de ir entendiendo lo que dice, creo que para mí sí se me complica... No lo había pensado.

Sandra

Y es que puede resultar difícil la aventura de comprender y expresar sin tener palabras que nos guíen la emoción, y aunque las canciones pues tienen historias y nos resulte más evidente buscar en ellas un motivo para contar con el cuerpo, es importante aprender a identificar sensaciones y emociones. Las emociones son encarnadas y hay que aprender a identificarlas, cómo se sienten en el cuerpo, porque se expresan *en él*; y así, después podremos expresarlas nuevamente mediante o con el cuerpo con una intención. Una intención artística, en este caso. Haciendo danza.

Por un lado, aunque una coreografía pudiera tener una historia relacionada con la letra de la canción o que la música se utilice para narrar una historia o la emoción misma, el cuerpo actúa o se expresa más allá de las palabras, o fuera de ellas. Es importante aprender a expresar-se sin palabras aun si, como en estas dinámicas, partimos de ellas. Comenzar a generar-se un lenguaje corporal propio,⁸⁰ aunque estemos aprendiendo a utilizar los códigos corporales de esta danza, porque digamos que, estos movimientos como códigos son como palabras, pero la manera en que se utilizan para expresar, cómo se van uniendo uno con otro, es individual o particular, de quien está bailando y/o de quien está creando la coreografía (sea la maestra o la misma bailarina). Se tiene que aprender a crear el propio lenguaje dentro de la estructura del lenguaje de la danza árabe para permitir la expresividad.

⁸⁰ El lenguaje corporal estaría incluido en los lenguajes no verbales de los que habla el antropólogo Edward T. Hall en sus textos "The silent Language" y "La Dimensión oculta". En ellos propone que mucha de la comunicación humana no se da mediante el habla sino a través de gestos, posturas, uso del cuerpo y del espacio (proxémica), contacto visual, entre otros; y son formas de comunicación que se interiorizan de manera cultural. La danza es una forma de lenguaje corporal estructurado que expresa y comunica mensajes, ideas, sentimientos, que narra a través del cuerpo en movimiento.

Por otro lado, aprender a escuchar la música o los sonidos en general, aprender a reconocer el ritmo de la música y el entorno, la melodía en una canción, los adornos, la atmósfera, permitirá a la bailarina encontrar la manera de traducirlos en su cuerpo o mediante su cuerpo, seguirlos, sentirlos, encontrar el movimiento dentro de su repertorio que le haga sentido, es decir, que le sea congruente, y que los movimientos tengan sentido en sí mismos y adquieran una intención expresiva; o, más bien, surjan de ella⁸¹.

Dejar de lado el lenguaje (hablado o escrito) permite agilizar la respuesta corporal al ritmo sea de la música, de la voz, de los sonidos. Es como una manera prerreflexiva de actuar, que no irreflexiva. Más bien intuitiva, diría yo. Es hasta un tema de economía de tiempo:⁸² pensar en palabras cada acto toma más tiempo de lo que a veces puede tomar la ejecución de un movimiento o una serie de movimientos y esto puede entorpecer e interrumpir el *flow*.

Además, al *dejar de lado* la palabra se está reconociendo al cuerpo como pensante no independiente de la mente, sino como un cuerpo que siente y piensa. Un cuerpo *sentipensante*. Las alumnas pueden comenzar a reconocerse como una unidad en la que mente, cuerpo, razón y emoción actúan al unísono. Se reconocen a sí mismas como un ser-cuerpo sentipensante⁸³. Es con la mente y el cuerpo con lo que se está sintiendo, reflexionando a partir de esta sensación o emoción y actuando en consecuencia y de manera consciente:

La conciencia no consiste únicamente en un reduccionismo representacional que se queda en el interior de la mente, ni en una evaluación y planeación de una tarea cognitiva. Más bien, se vincula con la experiencia de la existencia en un entorno

⁸¹ La música es un elemento vital en la danza árabe pues es la que guía la danza, los movimientos: la música se escucha o se ve en el cuerpo de la bailarina, y más allá de la letra, la misma música tiene intenciones. El *maqam* o los *maqamat* en plural, son, a grandes rasgos, un sistema de escalas, frases o patrones melódicos en la música árabe. Son como familias de emociones. Cada *maqam* expresa alguna emoción en sus distintos matices o maneras de sentirse. En ellos radica en buena medida la sensación, emoción o motivo de la canción, más allá de la letra; es la que guía su color o intención. Por lo que es importante aguzar el oído musicalmente, pues es la guía de la bailarina. Hay que entrenarlo musicalmente para aprender a responder a las variaciones emocionales de la melodía.

⁸² Porque en la danza se aprende cuándo hay que tomarse su tiempo para hacer las cosas como en el entrenamiento, en la incorporación de la técnica, en la preparación de una coreografía y cuándo es vital minimizarlo como en una improvisación en que es necesario actuar más rápido, en el momento.

⁸³ Sentipensar “desde las pedagogías descoloniales, indica el proceso de vinculación dialéctica de dos maneras de aprehender la realidad en el que convergen pensamientos y acciones, ideas y emociones, conceptos y afectos” (González-Grandón y Suárez-Gómez, 2023: 293).

material y social que cobra sentido al realizar un monitoreo afectivo a través del cuerpo que siente y que se mueve en función de la circunstancia (González-Grandón y Suárez-Gómez, 2023 :291).

Lo que me parece que, como efecto colateral, independientemente de las intenciones de las maestras en estas dinámicas, puede permitir que las alumnas comiencen a aproximarse al mundo de una manera distinta, más allá de las palabras (discursos, narrativas) y más a través de las emociones y los sentidos aun si las emociones también están generadas o condicionadas desde cierta lógica cultural,⁸⁴ que pueden surgir o fundamentarse en narrativas culturales más allá de ellas (las alumnas), puesto que las emociones son producto y a su vez constitutivos de los procesos sociales, económicos y políticos (Besserer, 2014). El objetivo es conocer o reconocer qué o cómo sienten y perciben el entorno. Y, cómo el cuerpo interpreta y actúa esto a partir de la experiencia.

La experiencia es vivida y constituye y configura la identidad tanto en lo individual como lo colectivo, y lo que va “modificando, afinando y solidificando los contenidos asociados a la trama conceptual de la mente: intenciones, creencias, deseos intereses, emociones y afectos” (Díaz, 1997: 12); siempre en resonancia con la corporalidad puesto que, como plantea el antropólogo Rodrigo Díaz: “Cualquier bucle desplegado de la trama conceptual de la mente necesita de un trasfondo de comprensión que incluye habilidades motrices y técnicas y memoria corporales que arraigan en la estructuración sociobiológica de nuestra corporalidad, bucle que se vivencia, encarnadamente también, en el ámbito de una interacción histórica y culturalmente constituida” (Díaz, 1997: 13-14).

Una coreografía se va a comenzar a montar por pedazos, de “frase en frase”.⁸⁵ Se empieza por un combo no muy extenso, que abarque unos 8 tiempos, quizá, la maestra da las indicaciones

⁸⁴ “Fredric Jameson (2001) usó el concepto de “lógica cultural” para referirse al conjunto de ideas, estéticas, y afectos que subyacen a la organización del mundo en distintos momentos de desarrollo de la sociedad, y del capitalismo en particular. En este sentido, todos estos elementos que forman parte de una lógica cultural son históricamente específicos y al mismo tiempo, articuladores de la sociedad que los produce (Besserer, 2014: 59).

⁸⁵ La noción de frase se retoma de la música, y es una idea o línea melódica, una serie o secuencia de sonidos o notas que hacen sentido y producen una idea (musical) completa o expresan una emoción musicalmente. En danza puede ser como un conteo rítmico de las secciones de una pieza musical en las que se van ajustando secuencias de pasos.

mientras marca los pasos, por lo general sin música, primero; en seguida las alumnas copian los movimientos. Dos o tres veces se repite y se intenta marcar con música, es decir, cuadrarla en ella. Puede ser necesario ver una vez más la frase bailada por la maestra con la música, sobre todo si hay necesidad de enfatizar o marcar algún acento o adorno en la música o, simplemente, para memorizar bien en qué parte de la pieza musical se comienza y se termina esta frase. Algunas maestras presentan primero el fragmento de la pieza musical para escuchar adornos y detalles de la música, y después marcan los pasos de ese fragmento, y así se van con cada uno. A veces sólo la cantan o tararean. Se repite varias veces la secuencia con la maestra bailando al frente junto con las alumnas, hasta que se considera que se puede intentar sin copiarle a la maestra y comprobar que los movimientos ya estén memorizados. Cuando queda claro, se pasa a la siguiente frase y se repite la dinámica, y después se repite desde el inicio hasta la frase más recientemente añadida. En una clase puede montarse un buen segmento de coreografía o uno menor, dependiendo de la dificultad que pueda causarles a las alumnas alguna parte de esta o lo que demoren en aprenderla.

En este ensamblaje de frases puede clarificarse la mecánica de algún movimiento, algunos pareciera que cobraran sentido en el cuerpo. Puede suceder que, conforme avanza la construcción de la pieza, haya necesidad de volver a algún paso o una frase anterior debido a algún olvido total o parcial de la frase, o porque ya en el ensamble o debido a la velocidad algunos pasos se complejizan y, por continuar la secuencia, se empiezan a modificar por alguno similar que al cuerpo se le facilite más o reconozca mejor y le permita continuar bailando sin interrumpir, sin adelantarse o sin atrasarse. También es común que un movimiento que en las repeticiones había agarrado definición y fuerza, dentro de toda una frase pierda definición, pero con el paso del tiempo, con la adquisición de fuerza, resistencia y también un poco de maña corporal, se minimiza este efecto. Aquí es necesario señalar que se utiliza el término “maña” no como “trampa” en un sentido negativo, o no siempre, sino que en este caso implica que cada una vaya descubriendo cómo es su cuerpo, algo que enfatizan constantemente las maestras, y de esta manera, al entender la mecánica del movimiento, puedan resolverlo a su favor. No es “cambiar el paso”, es descubrir cómo hacer tal paso posible de acuerdo con la

propia configuración corporal. Es conseguir ejecutar el movimiento, pero sin forzarlo de manera tal que puedan lastimarse:

Pero bueno, hay que entender que no todos los cuerpos son iguales, y que algunos cuerpos tienen unas carencias más que otros. En mi caso, hay unas cosas que no... en cuanto a técnica, que yo solita he tenido que trabajarlas para poder apropiarlas a mi cuerpo; es decir, yo tengo un problema en un pie, hace años me accidenté entonces no quedé como tan bien, este.... en ese pie el equilibrio no es tan bueno, entonces yo recuerdo que hace mucho tiempo bailamos una coreografía en la que específicamente yo tenía que poner todo mi peso en esa rodilla, digo, en ese pie y, aunque nuestra maestra en turno, que era Ximena, nos había dicho: "Bueno, tienen que ponerla de esta manera... y así todo su peso se va a ir sin que se caigan", qué sé yo, y: "pues así hacen el paso", ¿no? Pero yo me daba cuenta que eso a mí no me servía, pero porque yo tenía un problema en el pie, entonces yo... yo tuve que buscar la manera de incorporar ese movimiento a mis limitantes. Es decir, mi pie no puede estar completamente así [hace movimiento con las palmas de las manos encontradas, simulando un pie apoyado en el piso] así no puede estar, yo tengo problemas para... de equilibrio en ese pie, y lo que yo hice y encontré fue apoyarlo levemente para que todo el peso quede así. Por eso tengo como una bola... un callo muy grande, tengo un como callo muy fuerte en esa parte de mi pie, porque es la forma en la que yo he adaptado esa limitante a un paso que exige tener mucho equilibrio. Entonces muchas veces, muchos profesores te pueden decir: "La técnica de esto es así", y está bien, pero pues tenemos que tener en cuenta que no todos los cuerpos son iguales y, sobre todo la búsqueda de uno mismo para saber qué es lo que sí te entra a tu cuerpo y qué no, y ¡y encontrarlo! O sea, encontrar la manera de poder adaptarlo a tu cuerpo, creo que es importante, entonces la técnica sí me ha ayudado muchísimo, pero, sobre todo, también me ha ayudado el encontrar como... las formas de hacer *mi* propia técnica porque es algo que a nadie más le va a funcionar, te lo aseguro. Entonces es la forma de encontrar mi propia técnica para mis limitantes.

Brenda

No siempre imprimir mayor velocidad complica las cosas. Los movimientos lentos o que solicitan sostener una pose por un momento, requieren de equilibrio y fuerza en zonas específicas (y aquí también cobra sentido el calentamiento) incrementando su grado de dificultad. O bien, la necesidad de conseguir mayor agilidad para unir una frase cuyo movimiento final tiene una dirección o una fuerza opuesta al paso que inicia la frase con la que ha de unirse y que, posiblemente, dicha unión tenga que ser en un periodo corto de tiempo (segundos).



Figura 28. "Bailando con velas" Fuente: Archivo personal



Figura 29. "Tratando de sostener el *passé* en una transición" Fuente: Archivo personal



Figura 30. "Trabajo de piso. Camellos en plancha invertida" Fuente: Archivo personal

Atrasarse es muy común y se va resolviendo conforme se agarra agilidad, se memorizan los pasos (se piensan menos y se actúan más) y/o se entiende la mecánica del movimiento, distinguiendo que es un paso y no otro, como mencionaba anteriormente, que puede suceder incluso como una *maña* del cuerpo (en este caso, *maña* sí es utilizado como "trampa"). La

aceleración, por otro lado, surge del ímpetu y la emoción al bailar, de una energía desbordada o desequilibrada en la ejecución. Es necesario identificar y distribuir la energía, para no agotarse antes de la mitad de la coreografía y que el resto se sienta bajo de energía, así como para matizarla y que no se vuelva plana y se pierda el interés y disfrute del espectador (aunque aquí el espectador es imaginario o es la maestra). Es como darle textura o matices.

Que la energía sea constante no significa que se mantenga igual durante toda la pieza, sino que se mantenga, digamos, con el mismo nivel de *entrega*. Dentro de una coreografía existen distintos momentos, que requieren distintos tipos de energía. Entonces sucede que el nivel de energía se confunde o se come a los tipos de energía que lleva una pieza dancística. Esto se hace muy notorio en los movimientos lentos o aislados, porque dan miedo, se teme que aburran (al que mira), por lo que se apresuran. A veces un solo movimiento puede llenar un tiempo si se alarga y puede ser muy disfrutable y darle matices y respiros a la danza, aun si se está bailando una pieza *movida*.

En un seminario con la bailarina ucraniana Julia Farid, enfatizó en la necesidad de perderle el miedo a los movimientos lentos, incluso a los espacios “sin baile” o “sin pasos”, porque también son disfrutables. Así como en la música el silencio también dice, también “suena” y es expresivo, en danza el no movimiento puede ser expresivo también. Y un movimiento lento, que perdure, que se demore, no tiene por qué ser aburrido. Dijo algo como “disfrútenlos y disfrútense ustedes mientras los bailan, que la gente también goza de verlas disfrutar y disfrutarse”. Es difícil, no



Figura 31. “Bailando” Fuente Archivo personal.

sucumbir ante el deseo de ir de un paso a otro y rellenar todo momento, todo silencio, sobre todo pareciera que el nervio (o la emoción) provoca o invoca el ruido. Requiere casi el mismo esfuerzo lograr sacar un paso que darle sentido a una pausa. Cuanto más si se trabaja en una

coreografía propia, así sea una improvisación en clase, toma tiempo incluir las pausas, los respiros como parte del repertorio personal.



Figuras 32-35. "Clips de secuencia coreográfica"
Fuente: Archivo personal

3.4 La improvisación

La improvisación es una de las características fundamentales de esta danza, si no es que es *la* característica de esta danza;⁸⁶ y técnicamente, es un elemento cuya práctica no es constante como lo es en el caso de los *shimmies*, por ejemplo, pero que se trata de implementar lo más seguido posible, ya sea, antes de empezar con la técnica, como para aflojar un poquito el cuerpo y la mente o, con mayor frecuencia, para cerrar la clase: la profesora escoge alguna canción de manera aleatoria, un descubrimiento musical reciente o cuando la coreografía con la que se ha estado trabajando no está completamente montada, se improvisa el resto de la canción para finalizar el proceso de montaje del día.

La improvisación es un momento de autoexploración de las alumnas, puesto que tienen que hacer una revisión rápida de su repertorio de movimientos, tomar decisiones al momento, aguzar el oído. Ser intuitivas. Ahí radica su importancia. Decidir un movimiento implica confianza, tanto en que vaya acorde con lo que se escucha y lo que se busca expresar, como en que se pueda ejecutar. Confianza en lo que se sabe. Aquí se explora la memoria cinestésica de cada una. Su repertorio. Cuando se empieza a improvisar puede suceder que se recuerda un paso, pero el cuerpo todavía no lo tiene tan grabado, o bien, se hace un movimiento “espontáneamente”, que se recuerda al momento de ejecutarse. Así, poco a poco la alumna va conociendo su propia danza, en lo que respecta a su archivo corporal, su repertorio personal y la manera en que interpreta. Es decir, en cómo escucha lo que escucha, cómo lo traduce o quiere actuar con su cuerpo y con qué elementos cuenta para hacerlo. Basta detenerse un segundo a observar a ocho alumnas bailando una misma canción para tener un atisbo de la gama de posibilidades interpretativas. Esto también les permite vislumbrar sus propios procesos: ¿Por qué se me ocurrió este paso y no este otro? ¿Por qué no me salió tan bien como cuando lo hago en la clase, en los ejercicios, siguiendo a la maestra? Además de que

⁸⁶ En unas *stories* en el Instagram de Adriana Lezama, *bellydancer* profesional mexicana, entre otros temas señaló cómo en el *belly dance*, en México, por lo menos, se ha dejado mucho de lado la improvisación, siendo su característica más particular, fundamental y principal, tradicionalmente; enfocándose mucho más en el trabajo coreográfico, para shows en teatro, concursos, etc. Las bailarinas que se dedican a show en restaurantes, bodas, etc. son quienes, me parece, mantienen más vigente esta particularidad de la danza árabe, aun si también hay trabajos coreográficos en los shows.

familiarizarse con la música árabe también ayuda a intuir los cambios rítmicos y melódicos en una pieza musical, lo que permite a su vez intuir posibles pasos; sin lugar a duda, entre más se baila, ya sean coreografías de clase, improvisaciones, repeticiones de pasos, etcétera, el cuerpo va registrando más movimientos que ayudan a decidir en un siguiente momento de danza. A bailar más intuitivamente: a dejarse ir en el *flow*, que el cuerpo se haga danza. Y ante todo esto, también influye el estado anímico de la bailarina: a veces se está distraída por alguna situación que no se logra dejar fuera del salón de clase o bien, aun concentrada en el tiempo presente, las emociones de cualquier índole influyen en la danza de cada una de las alumnas.

Terminando la improvisación, la maestra hace algunos comentarios generales sobre lo que observó durante la improvisación. Las más comunes son tratar de no sacar todo el repertorio de pasos durante la primera mitad de la canción, modular la energía, relajar el rostro, no sonreír todo el tiempo ni estar con cara de susto, variar en lugar de marcar todo el tiempo el ritmo base o seguir la pura melodía, también hay que escuchar y marcar los adornos, los silencios, la voz, enfocar los movimientos a un área específica del cuerpo, es decir, no hacer movimientos complejos con brazos, cadera y torso al mismo tiempo porque se ve muy cargado y no se aprecia ni uno ni otro. No quedarse todo el tiempo de frente al público imaginario (el espejo) ni bailar todo el tiempo en un solo punto en el espacio, atreverse a desplazarse; y es que entre la manía de estar viéndose en el espejo por saber qué y cómo es lo que se está haciendo y que el espacio se comparte con otras siete o más personas, a veces pareciera que se reducen las posibilidades de expresión y movimiento. Lo primero, se ha resuelto poniendo a las alumnas mirando hacia la pared para evitar el estarse viendo en el espejo, e incluso, evitar el copiarle discretamente a las compañeras reflejadas en él. No porque esté bien o mal, sino porque podría indicar que no se está escuchando la música y no se está experimentando con el propio cuerpo. Lo segundo implica tener noción del propio espacio vital con referencia a las demás bailarinas y tratar de hacer de este espacio un mini escenario, concientizarlo y después aprovecharlo. Si hay tiempo, se puede hacer otra improvisación, tratando de implementar las observaciones hechas por la maestra. Estas observaciones implican un modo de atención al cuerpo y con el cuerpo que, poco a poco, conforme se repiten (es decir, se implementan en cada improvisación)

se van interiorizando, o mejor dicho, incorporando, permitiendo actuarlas cada vez con mayor fluidez, de manera más intuitiva⁸⁷.

Todo este saber incorporado o encarnado o conocimiento corporizado, permite las *improvisaciones felices*, robándome un término que escuché en conversación con el Dr. Rodrigo Díaz.

El momento de la improvisación, aunque podría ser muy disfrutable, en ocasiones genera preocupación entre las alumnas.

Cuando te dicen: “¡Improvisa!” [risas] es la parte que me da miedo, me asusta porque siento que mi vocabulario dancístico aún no es tan amplio y caigo en muchas repeticiones y me es imposible no voltear a ver a mis compañeras, y pensar: “Ay, es que lo hace mejor o lo hace más bonito”, el comparativo cuando estamos haciendo... [risas] cuando estamos haciendo improvisación, ahí como que conecto con esa parte de mí que aún no logro soltar. Y no me gusta. Porque, aun cuando bailamos en grupo, en una presentación, bailamos lo mismo pero diferente, no es lo mismo a sí, a llegar a compararme. Entonces, es lo que me cuesta trabajo.

Irma

Esta inseguridad al momento de improvisar puede generarse sí de una inseguridad respecto a la propia danza, a no tener pleno conocimiento del repertorio adquirido, incorporado o construido, como de la propia técnica, sentir que hay un movimiento que quiero hacer, pero no estoy segura aún de que me salga así, al momento, sin previo ensayo. Aunado a esto, también en este momento de reflexión que se da al improvisar es común ver al entorno, o mejor dicho ver al espejo, ver el reflejo de las otras y compararse, comparar lo que una considera que son los logros en otras y medirse respecto a ellas. Incluso medirse a sí misma y sentir que no se ha logrado tal o cual cosa, como esto que Sandra me comparte respecto a su proceso de construir una coreografía para sí misma, pero que sucede del mismo modo al momento de improvisar:

⁸⁷ Thomas Csordas en “Modos somáticos de atención” (2011) concibe la intuición como un conocimiento corporizado (p. 97).

Creo que a veces, aparte de que yo soy muy crítica conmigo misma, entonces digo: “No, eso no. ¿Ya viste? Estás repitiendo”. Y entonces de repente me cuesta trabajo, como soltar esta parte de mí tan crítica. Y en general.

Sandra

El temor de no tener aún un repertorio tan amplio parece que imposibilitara el momento de creación. Y claro que a mayor repertorio hay más *de dónde tomar*, hay más con qué actuar, pero también con unos pocos pasos se puede lograr expresar, contar algo, siempre que haya una concordancia, una especie de orden de ideas a expresar, se puede jugar con la lentitud, con los silencios y provocar algo, crear algo. Pero también hay que permitir dejarse guiar por la música, permitirse expresar. La idea es trabajar con lo que se tiene o se va teniendo cada vez. Y esto nuevamente se logra con la práctica, con la repetición de este ejercicio, sea improvisar, sea montar una coreografía, sea pulir una coreografía ya aprendida. A diferencia de la información, que es acumulativa, que se almacena, el conocimiento requiere tiempo. Como permitirse vivir su *duración*, *demorarse* en su incorporación, intentando usar los conceptos de Han (2019). Incluso permitirse disfrutar de la repetición, encontrar el goce en ello.

Irma dijo esto respecto a lo que más le gusta de practicar danza árabe, y me parece que ilustra esta idea:

Escuchar música nueva a la que yo conozco o la que voy poniendo en el internet y que te salen ahí opciones, y que la maestra te dé como diferentes *tips*, bueno, pasos para poder poner en un ritmo, para posteriormente saber más o menos qué bailar y cómo hacerle (...) Me gusta mucho la parte de que te enseñan algo y te ponen a hacerlo varias veces, como la parte técnica, me gusta aprender a hacer las cosas, aunque siento que es muy poco a poco [risas].

Irma

Otra traba que se pueden encontrar al momento de improvisar puede surgir de la técnica, no desde el aspecto del lenguaje y la mecánica corporal de los movimientos, en este caso, sino la técnica como la estructura normativa de esta danza, es decir: las reglas, lo que *se debe hacer o no*, sobre todo si pensamos en algún folclor o en una entrada oriental⁸⁸ en que la pieza musical

⁸⁸ También conocido como *megance* o *mejanse* (términos que vienen del francés *mis-en-scène* o puesta en escena). Es una pieza musical que utiliza varios ritmos y estilos de la danza árabe y que sirve como una presentación de la bailarina, para demostrar sus habilidades y versatilidad en distintos géneros dentro del *belly dance*.

está compuesta de varios ritmos de la música oriental, que responden a distintos estilos o géneros de las danzas que componen esta danza, como folclores, y en los que cada ritmo tendría cierto código distintivo del otro.

Improvisar, de entrada, para mí, es sacar cualquier movimiento que tengas en todo tu repertorio después de los tantos años y ponerlo en un paso, en una canción, esto es improvisar. Cuando yo improviso sola, es decir, que una maestra no me está viendo o que no me sienta juzgada por nadie porque estoy metiendo un paso de un *shaabi* en algún otro donde no debería de ir, lo hago. Sé que no está bien, pero, *de repeeenteeee* digo: “¿por qué no?”. Y meto algo que tal vez, si yo metiera en una clase o algo así todas quedarían horrorizadas [gritito] Bueno, no sé, es mi pensamiento ¿no? Es *mi* pensamiento. Siento que tal vez en un grupo tengo que cuidarme más en ese aspecto (...) te dan como estas señas que tienes que seguir como si fuera una lista de todo lo que a fuerza tienes que hacer en tu improvisación, pero ¡es una improvisación! [Risas] no sé... (...) Como que todos así ya tienen su estructura, ¿no? De cómo se “debe de bailar” [hace señas de comillas con las manos] entonces creo que va por ahí, no sé. Un poco de eso, sí.

Brenda

Entonces el temor de no hacer “lo correcto”, cohíbe un poco, o genera dudas que impiden que la alumna entre en el *flow*, sobre todo cuando se está en público, aunque éste sea la maestra y las compañeras. O, precisamente, aquí este sentimiento surge porque ellas, la maestra y las compañeras, *saben*.

Pero esto, conforme se va desarrollando el aprendizaje, va quedando más como un temor inicial que como una limitante porque a partir de esto es que las alumnas pueden explorar su creatividad dentro de la danza árabe, teniendo puntos de referencia.

Yo digo que antes no era consciente de todas estas normas y todo esto que uno tenía que seguir para poder bailar algo que te gusta y que quieres ¿no? Entonces yo era súper feliz bailando, aunque tal vez estuviera bailando, esteee... encima de un *baladi* con movimientos de *drum* y cosas así extrañas... no sé si la ignorancia me hacía muy feliz en ese momento [risas] pero sí, yo era feliz bailando y ¡aunque le metía de todo! Pero bueno, ahorita con todo lo que se supone que ya tendría que saber [risas] este... pues sabes que tienes que bailar pues como un poquito de acuerdo a lo que estás bailando; si es un *baladi*, si es un *shaabi*, si es un... todo, ¿no? O sea, cada uno tiene sus propias reglas y pues sí ¿no? Bailar de acuerdo... no exactamente de acuerdo a esas reglas, porque bueno... las grandes bailarinas se las saltan todas y por eso son grandes bailarinas ¿no? Pero sí como un poquito estar dentro, ¿no? O sea, como hacer esto que

dices: “oh, esto es un baladi”, “oh, esto es un drum”.(...) por supuesto que era *munuy* feliz bailando sin reglas, pero bueno, también tienes que ser consciente de qué estás bailando y por qué estás bailando y con qué sentido lo estás bailando. No puedes estar toda la vida así.

Brenda

Y claro que las “grandes bailarinas” rompen estas reglas en esta exploración, pero siempre que se rompen es porque se conocen. No dejan de estar dentro de la estructura de la danza árabe porque es lo que decidieron bailar.

Me gustaría ligar con este tema de la improvisación con una reflexión que hace Han sobre la “libertad” a partir de su etimología en alemán.⁸⁹ Esta palabra comparte su raíz indogermánica (*fri*) con la palabra “amigo”, por lo que, para Han, la libertad se relaciona con el compromiso, no con la ausencia de éste. Es el compromiso, el vínculo, lo que hace libre:

La libertad es una palabra relacional *par excellance*. La libertad no es posible sin un *sostén* (Han, 2019: 53).⁹⁰

Esto lo relaciono con la libertad de bailar, de bailar libremente, sobre todo improvisando, en tanto que más que bailar dentro de un marco que constriñe, se baila dentro de un marco de referencia que da sentido. Aun cuando se juegue con sus reglas.

La práctica continua de la improvisación permite explorar y ejercitar la propia memoria cinestésica, el archivo propio y actuar para afianzarlo aún más en el cuerpo para cada vez ser más intuitivos. Y junto con la creación coreográfica, crear un lenguaje dancístico propio. En general, además de las repeticiones infinitas de movimientos aislados, poner en práctica estos movimientos en una secuencia en clase, una coreografía o en la improvisación permitirá al

⁸⁹ Han hizo sus estudios superiores en Alemania; de hecho, su obra está escrita en alemán, originalmente.

⁹⁰ Comparto la cita completa porque se me hace una idea muy bella: “El concepto de libertad resulta muy problemático. Ser libre no significa tan solo ser independiente o no tener compromisos. La ausencia de lazos y la falta de radicación no nos hacen libres, sino los vínculos y la integración. La carencia absoluta de relaciones genera miedo e inquietud. La raíz indogermánica *fri*, de la que derivan las formas libres, paz y amigo (*frei, Friede, Freund*) significa <<amar>> (*lieben*). Así pues, originariamente, <<libre>> significaba <<perteneciente a los amigos o amantes>>. Uno se siente libre en una relación de amor y amistad. El compromiso, y no la ausencia de éste, es lo que hace libre. La libertad es una palabra relacional *par excellance*. La libertad no es posible sin un *sostén*” (Han, 2019: 53).

cuerpo vivir el movimiento, relacionarlos emocionalmente e inscribirlo en él y permitirle actuarlos cuando sea *necesario* o deseado de manera intuitiva.

Pero en la improvisación sucede y se necesita algo más que todos estos desempeños técnicos: “Durante la improvisación es necesario un estado de atención permanente (presencia) que permite a los bailarines percibir el flujo de diversa información tanto del interior (pensamientos, imágenes, impulsos, preferencias, reticencias, entre otros) como del exterior (...) el bailarín se deja afectar por el mundo e interactúa con él” (Alarcón, 2015: 129).

Como vimos, además de activar la memoria cinestésica para poder actuar (bailar) de manera intuitiva, es necesario que en este actuar exista una correspondencia entre el interior, es decir lo que piensa y siente la bailarina y o con respecto al exterior, el entorno, que en este caso es la música, principalmente. Aunque en el salón de clases influye la presencia de las alumnas el salón mismo con su propia configuración espacial.

Es necesario aprender a estar atentas a la música y como decimos: *sentirla, conectar* con ella. Se necesita escuchar, estar atentas a los cambios. En esto interfiere la intuición en tanto que pensamiento rápido resultado de un conocimiento previo, la memoria cinestésica, el repertorio corporal de cada una, así como del poco o mucho conocimiento de la música árabe en este caso. De sus estructuras. Es bueno saber de ritmología, de las estructuras musicales de manera teórica pero muchas veces el ejercicio de escuchar continuamente y con conciencia nos permite intuir estas estructuras más allá de la teoría musical. O antes de ella. Todo este conocimiento que se encuentra en el ámbito de la memoria corporal sensorial (que incluye lo auditivo) se hacen presentes.

Existe una experiencia de la temporalidad, del presente, del aquí y ahora que no es un mero momento o vivencia en los que se pasa de uno a otro nada más; sino uno en el que el pasado, lo conocido, se hace presente a la vez que se proyecta hacia el futuro, en una especie de presente continuo: “Cada movimiento real aquí-ahora que de la danza tiene tal densidad, un gestar de ser que extiende el momento presente, transfigurándolo de una simple fase pasajera de movimiento en una abundancia o plenitud cinética que irradia hacia fuera en una ilimitada

procesión de movimiento. El presente continuo que experimento es indistinguible del movimiento real que aquí y ahora estoy creando” (Alarcón, 2015: 130).

La presencia requiere estar aquí-ahora en tanto que experiencia del entorno, hay que estar atento y perceptivo de este. Como dice Kent DeSpain, teórico e investigador de danza, la improvisación:

Es una práctica de la atención: cuánto más se atiende al movimiento y a la memoria y a la percepción e intención, más se llega a comprender que la realidad misma se basa en la relación entre nuestra atención y el mundo. Se percibe que nuestra atención está a la vez seleccionando y formando nuestra experiencia en tiempo real, pero que lo que selecciona y forma no es completamente de nuestra elección, porque el mundo está improvisando también; y que la danza, nuestra interacción con el mundo nos forma como nosotros formamos al mundo (DeSpain en Alarcón, 2015: 129).

3.5 Enfriamiento: el final de la clase

Para terminar la clase se hacen algunos ejercicios compensatorios para enfriar el cuerpo, como estiramientos suaves de cuello, brazos, torso, glúteos, piernas, para relajar los músculos después de pasar por tantos procesos de tensión. Muchas veces, recostadas boca arriba, para cerrar, la maestra indica cerrar los ojos y respirar profunda y conscientemente, hacer un recorrido mental por el cuerpo y sentirlo, cada parte de él, agradecerle por permitirle bailar en esta clase, por lo recordado y lo aprendido. Por nuevos descubrimientos. Cuando la alumna se sienta lista puede ir abriendo los ojos y cuando se sienta preparada se puede ir reincorporando, sin prisa, a su tiempo, poco a poco, hasta quedar sentada y posteriormente ponerse de pie. Siempre con cuidado y con calma. La clase termina, se dan unos aplausos y se agradecen alumnas y maestra por la clase. Se despiden y recogen sus cosas, se cambian de ropa para salir a la calle. También este tiempo sirve para continuar una conversación sobre la clase, con la maestra incluida muchas de las veces, se hacen pequeñas remembranzas de algunos momentos de la clase, momentos en los que algo se les dificultó, en que aprendieron algo nuevo, alguna anécdota incluso hilarante de la clase o de alguna otra y se acompañan a la salida, en el caso de este horario que es el último por la noche. Cuando las clases eran por la tarde, las alumnas solían irse a comer o tomar café después de la clase o bien, continuar con otras clases igual de

danza árabe con otras maestras, de flexibilidad, o de otras danzas, cuando la oferta de la academia era más amplia.



Figura 36. "Enfriando" Fuente: Facebook Jassiba Danza Árabe

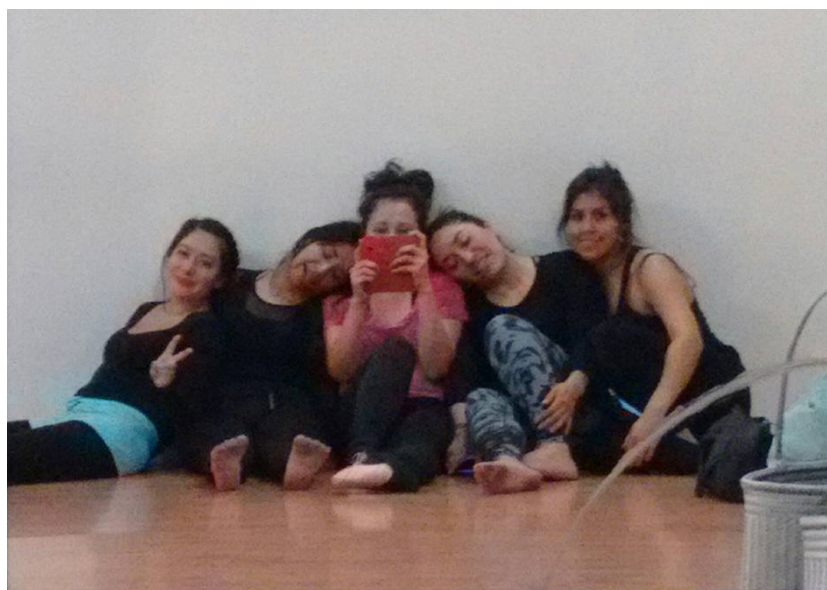


Figura 37. "Cansadas pero felices" Fuente: Archivo personal

La técnica permite conocer el lenguaje mediante el cual se va a expresar la bailarina. En este caso, el lenguaje corporal de la danza árabe. Como hemos observado, la repetición es un elemento clave. Permite su incorporación, es decir su aprendizaje a través del cuerpo, en el cuerpo, que es el medio por el cual se expresa en la danza. Una vez aprendidos es posible usarlos, explotarlos y exponenciar sus posibilidades. El conocimiento de la técnica, por un

lado, permite saber que lo que se baila es danza árabe y no otra danza. Aun si se incorporan otros aprendizajes corporales tanto de danza como de otras actividades físicas, para apoyar la expresión de la misma. Recordemos que en esta danza se utilizan muchos elementos de otras danzas como el caso del “*shimmy* africano”, variante del *shimmy* que, precisamente, toma su nombre y movimiento de danzas que vamos a generalizar como africanas más que nada por su geografía y para no entrar en honduras que ya tenemos suficientes con la danza árabe;⁹¹ o pensemos en el ballet, del que toma posturas de brazos, los *relevés*, los *arabesques*, por nombrar algunos movimientos muy evidentes en esta danza, sin hablar de los elementos técnicos que se utilizan como apoyo en el acondicionamiento físico cuando se prepara corporalmente para hacer *belly dance* y de los que mucho se toman como referencia estética cuando hablamos de estilización de la danza, sobre todo cuando la intención es presentarla en un escenario y distinguir el movimiento de la danza de otro tipo de movimientos más coloquiales u ordinarios, o incluso diferenciarla de algunos momentos dentro de las danzas “folclóricas”, como apuntar el pie cuando se separa del piso, siendo que las danzas folclóricas no suelen reparar en este gesto fuera de los ámbitos profesionales o académicos, en los que podemos encontrar posturas opuestas, de quienes afirman tajantemente que en el folclor no se apunta jamás el pie, y quienes, por el contrario, encuentran una aberración en no hacerlo.

Por otro lado, la incorporación de la técnica permite clarificar los mensajes corporales. Con mensaje no me refiero a una historia o a algún tipo de discurso detrás de la danza para lo cual la técnica también puede ser un buen auxiliar, a la hora de la claridad del mensaje o de la idea. Con mensaje corporal me quiero referir en este momento a dos cosas. En primer lugar, al ámbito de la intención como expresiva, digamos: si es una danza alegre, tímida, sensual, agresiva, etcétera. La técnica, permite conocer y reflexionar sobre las convenciones corporales, tanto de la danza (árabe) como sociales (de quien la baile y para quién) lo que permitirá expresar dicha alegría, melancolía, o cualquier otra emoción. En segundo lugar, y no en orden

⁹¹Existen otros géneros: *belly dance* fusión, *belly dance* fusión tribal, danza etnocontemporánea, danza contemporánea, etc., que, en términos generales, mezclan abiertamente y de manera enfática, no sólo como un guiño en alguna pieza, movimientos de danza árabe con otros movimientos u otros lenguajes, como suelen referirse, que van desde danza contemporánea hasta danzas polinesias, africanas, samba, danzas de la india, salsa etc. Prácticamente todas las maestras que imparten estos géneros enfatizan la importancia de conocer la historia y técnica de los géneros que se emplean en la fusión, por respeto a las culturas de donde provienen, sobre todo en el caso de danzas tradicionales, y para evitar una mezcla amorfa, si ésta no es la intención.

de importancia, al mensaje corporal de cada movimiento por sí mismo, como significativo; el que sea claro que la intención (como voluntad) es hacia adelante, que se está haciendo un descaderado con cadera izquierda y no un golpe hacia arriba con la cadera derecha⁹² o que se está haciendo un *shimmy* libanés y no uno egipcio, lo cual nos brinda mayor variedad en la danza. Si no se ve definido que es un *shimmy* y no otro, estamos reduciendo las posibilidades expresivas. Es como quedarse con un movimiento teniendo dos, en este ejemplo de los *shimmies*; y es lo que puede tornar la danza repetitiva, monótona y quizá pierda posibilidades de expresión. Una danza con pocos pasos o una técnica no tan “pulida” puede ser muy expresiva. La interpretación y la maleabilidad corporal, su capacidad de reacción ante cualquier estímulo, es decir, que se sienta que se está sintiendo, hacen diferencias abismales, sin lugar a dudas, o con poco lugar para ellas. Y quizá sea una de las claves principales en esta o cualquier otra danza: estar presentes sintiendo. Pero creo que es importante reconocer a la técnica, no como una limitante, que lo puede ser en algún momento, sino como posibilitante, porque también lo es. Precisamente en esas limitantes es en donde se pueden encontrar puntos de creatividad, en la manera de resolver con ciertos recursos. Pero lo que quiero decir que aun teniendo “pocos” pasos, la técnica permite que esos pasos se hagan con conciencia, definidos, con seguridad lo que permite su cualidad expresiva con mayor facilidad pues es lo que permite que la bailarina se deje ir en ese *flow* del que hemos hablado. Es decir que haya un control corporal, que el movimiento sea consciente, que el cuerpo se mueva a voluntad de manera intuitiva o prerreflexiva con *libertad*.

También encuentro que la técnica puede ser relevante como medio de cuidado corporal y emocional. Conocer la mecánica de movimiento de cada figura dancística de la danza árabe, ayuda en el reconocimiento de la configuración corporal propia de cada bailarina. Saber qué se quiere hacer (con el cuerpo) implica tener que saber desde dónde se parte, en qué estado está el cuerpo y posteriormente indagar las posibilidades para hacer otra cosa. Se requiere

⁹² Son movimientos opuestos que pueden confundirse si no están bien definidos. En un *drop* o descaderado, la intención de la cadera debe sentirse verse hacia abajo: si es cadera izquierda, ésta da un golpe con intención hacia abajo, estirando el oblicuo izquierdo y quedando como consecuencia la cadera derecha hacia arriba. Mientras que el golpe hacia arriba, el golpe debe verse con intención hacia arriba, por ejemplo, si es con la cadera derecha se aprieta el glúteo derecho, con el golpe con intención hacia arriba y en consecuencia la cadera izquierda queda hacia abajo.

aprender a escuchar al cuerpo, es decir, a sentirlo. En cada cambio de estado, el cuerpo va a *decir* algo y con el tiempo, y con atención, se van descubriendo, no sólo los mensajes, sino la manera que tenga de expresarlos. Es así como se aprende a cuidar de esta dimensión corporal del ser, así como de la dimensión emocional, precisamente al reconocer su estado, su manera de aprender y los tiempos que le requiere, que son variados en un mismo cuerpo, un cuerpo que es un proceso particular, en ese sentido desde su propia historia de movimiento. El tiempo se percibe distinto, lo que nos puede permitir eliminar algunas presiones relacionadas con la necesidad de medir “avances” del conocimiento de manera acumulativa-lineal-ascendente en un determinado periodo. “Cuando uno se dirige únicamente a un objetivo, el intervalo espacial hasta el destino sólo es un obstáculo que debe superarse lo más rápido posible” (Han, 2019: 61). La preocupación y ocupación no es ¿en cuánto tiempo llego a ser bailarina? Sino ¿cómo llego a serlo? Y, finalmente, se comienza a entender la relación intrínseca entre estas dos dimensiones “corporal” y “emocional”, porque, así como la sensación de frustración, sentir que no se “avanza” afecta el ánimo y las ganas de seguir, de manera inversa, un estado anímico afectado de manera negativa o violenta puede dificultar la maleabilidad corporal.

Sandra me compartió un pensamiento respecto a lo que más le gusta de las clases y me parece que engloba todo lo que se ha dicho hasta ahora:

Creo que hay dos momentos. Hay un momento en el que, por ejemplo, cuando está la primera parte de entrenamiento, me gusta... se puede decir que como la flexibilidad, amo ser flexible, bueno, hacer como estiramientos, esa parte me gusta mucho. No sé cómo que la disfruto, mi cuerpo la disfruta. Y, entonces, el hecho de ir logrando como estirarme más y decir: “¡Ah, estoy logrando esto!” me gusta. O incluso ver como... cuando identifico que ya puedo hacerlo de una forma más sencilla o mi cuerpo está un poquito más fuerte, y hay veces que ni me doy cuenta. También la parte cuando ya hay secuencia y tal vez hay veces que no la logro hacer como perfectamente, pero ese momento en donde realmente me meto en la canción y estoy bailándolo, es algo que me gusta porque como que empiezo a disfrutar la canción y digo: “Ah, no importa”, y ya: “Bye”. Y como que esa parte también me gusta. O, incluso, ir identificando mis logros yo misma y también que me lo digan, así de: “Oye, estás haciendo esto”. Porque hay veces que ni yo me doy cuenta, y digo: “¡Aaayy! Cualquiera lo puede hacer...” y luego me digo: “No, no cualquiera. Tuviste que practicarlo”. Y esas partes creo, me gustan. ¡Qué íntima entrevista!

Sandra

3.6 La incorporación de la técnica como ritual

El ritual para Víctor Turner es una práctica transformadora. En el ritual los individuos pasan de un estado a otro, no como una transición sino como un proceso: “...Yo personalmente prefiero considerar la transición como un proceso, un llegar a ser, y, en el caso de los *rites de passage*, como una transformación” (Turner, 2007: 104). En el proceso existe la durabilidad, un demorarse en él, volviendo a las ideas de Han. De acuerdo con los trabajos de Van Gennep, el rito de paso cuenta con tres fases: separación, margen (o limen) y agregación. En la primera fase el individuo se separa de su estado anterior, en la segunda fase, el individuo se encuentra en un estado ambiguo, en el que no encuentra atributos claros ni de lo que fue ni de lo que será, se encuentra en un estado de liminalidad. Y en la tercera fase, se ha dado el paso ya y el sujeto ha alcanzado su nuevo estado a través del rito (Turner, 2007: 104).

Podemos entender el proceso de incorporación de la técnica como un rito de paso, en el que las alumnas llegan a ser bailarinas de danza árabe. Comienzan en una primera fase por re-descubrirse a través de su re-conocimiento del cuerpo. Han cita a Gadamer: “*re-conocer* no es volver a una cosa (...) significa: reconocer algo como lo que ya se conoce (...) En el reconocimiento ocurre que siempre se conoce más propiamente de lo que fue posible en el desconcierto del primer encuentro. El *re-conocer* capta la permanencia en lo fugitivo” (Han, 2021: 11-12). No es que las alumnas dejen un estado anterior, se despojen de su identidad no-bailarina, pero sí comienzan a dejar atrás una idea de su identidad, a partir de reconocerla y los cuestionamientos que esto le provoca y por lo tanto se transforma o se expande, se re-crea. El proceso de incorporación de la técnica que conlleva todos los segmentos que vimos en la clase (que incluye “el calentamiento” porque funge como acondicionamiento o preparación del cuerpo no nada más para la clase) y el conjunto de muchas, muchas repeticiones de esta estructura, a lo largo de los meses y años de preparación, podemos entenderlo como la liminalidad de las alumnas, así como cada clase se vive una liminalidad, en el que las alumnas dejan su yo cotidiano y se entregan a conocer, crear y construir su yo *bellydancer*, su alter-ego *bellydancer*, mediante repeticiones infinitas, porque los rituales se tratan de la repetición y de un estado de atención plena y consiente de sí, del cuerpo, del ser cuerpo y de su ser cuerpo

bellydancer. En este proceso incluso se revela la *communitas* en el que las alumnas se encuentran en un mismo estado de descubrimiento, compartiendo esta experiencia en común y en el que se generan lazos de afecto, se apoyan en este proceso que comparten juntas desde su individualidad pero que siempre se crea en conjunto.

Finalmente, podemos entender que, en la fase de agregación, la alumna ya es una bailarina, aunque nunca se deja de aprender. Puede poner en práctica todo lo aprendido cada vez. Bailar con libertad, intuitivamente. Aunque desde muy temprano las alumnas pueden comenzar a bailar, quizá cada vez con mayor fluidez, soltura, pero podemos sentir este punto en cada presentación, después de meses de ensayo, cada vez que logran bailar con mayor satisfacción de sí mismas. Cada vez que descubre cómo ha cambiado su corporalidad, su danza, cómo han cambiado ellas. Porque, así como un cuerpo entrenado no deja de estarlo en la vida cotidiana, ciertos rasgos de la bailarina, de la *bellydancer* no dejan de estar en la alumna en su vida cotidiana.

Mi foco está en las clases mismas como el proceso de las alumnas. Ahí donde el eje es la repetición y la atención. En el ensayo “La desaparición de los rituales” (2021), Han plantea cómo la actual presión para producir y consumir “destruye la *durabilidad de la vida*” (Han, 2021: 14). Existe una *percepción serial* que no permite experimentar la duración, *demorarse* en las cosas porque se capturan informaciones, vivencias una tras otra incansablemente, lo cual es distinto del ejercicio de la atención profunda, algo que las prácticas rituales permiten a través del acto de repetición. “Aprender de memoria se dice en francés *apprendre par cœur*. Al parecer sólo las repeticiones llegan hasta el corazón (...) las repeticiones hacen que la atención se establezca y se haga más profunda” (Han, 2021: 19).⁹³

Sin embargo, Han encuentra que la autenticidad, la creatividad y la innovación se han convertido en dispositivos neoliberales, es decir, que los ha tomado y utilizado en aras de una productividad en un estado de acumulación, estar continuamente creando-se, inventando-se,

⁹³ Han hace un comentario en referencia a un estudio en el que se propone incorporar la repetición ritual como técnica cultural para contrarrestar el aumento en casos por déficit de atención en las escuelas.

mostrando algo nuevo cada vez sin demora, lo que ha devenido en la pérdida de muchas formas de repetición, bajo el argumento de que esto más bien reprime estos atributos.

Como hemos visto en todo este capítulo, son la repetición, la atención, incluso la técnica como marco de referencia, como estructura que da sentido, las que permiten a las alumnas explorar dentro de su propia creatividad. Es decir, se encuentran como complementarias, no opuestas. Además de que precisamente a través del conocimiento de la estructura de esta danza y de su propia corporalidad, aprenden cómo modificarla a conveniencia como una forma de autocuidado, a partir de cómo se hace, pero también cómo se siente, y buscar la manera en que esta estructura, es decir la técnica se adapte a su cuerpo, o mejor dicho ellas la adapten a su cuerpo mientras lo adaptan a ella, con la finalidad de sentirse mejor en ella. Las alumnas aprenden que lo que sienten también es una forma de saber, de saber cómo cuidarse.

Han define los rituales como “técnicas simbólicas de instalación de un hogar. Transforman el <<estar en el mundo>> en un <<estar en casa>>” (Han, 2021: 12). La formación deja de ser un medio y pasa a ser una finalidad misma. Las alumnas tienen la oportunidad de percibir la temporalidad de una manera más amable al encontrar una manera de volver a la vida contemplativa, demorarse en el proceso antes de consumir al tiempo, convirtiendo así la vida en una más habitable, más vivible y amable para ellas mismas.

3.7 Conclusiones

Mi intención al describir una clase, más a manera de collage de distintas sesiones y no de una en específico, es enfatizar, a través de elementos comunes de cada clase que me resultan clave, la importancia del aprendizaje de la técnica, no sólo como un fin en tanto que técnica incorporada, la cual tiene su importancia en tanto facilitadora de una danza consiente, cuidadosa con su practicante y que permitirá una danza más libre en tanto que fluida e intuitiva, sino como un proceso que tomo como punto de partida para desarrollar mi propuesta. Mi interés surge y se centra en las clases, en el proceso de incorporación del lenguaje de la danza

árabe, en donde encuentro los elementos, incluso los conceptos, que dan pauta a este trabajo. Teniendo la experiencia corporal o el cuerpo experimentado como su centro.

Encuentro que, durante las clases, las alumnas tienen la oportunidad de re-pensar-se, mediante un re-descubrimiento de sus propios cuerpos a través de la incorporación del lenguaje de esta danza. Pensar en bailar es pensar en moverse y por ende pensar al cuerpo. Y es en este pensar constantemente al cuerpo en el que se puede descubrir una nueva manera de vivirlo, partiendo de conocer el estado actual de nuestro cuerpo e indagar en todas sus posibilidades motoras, reflexionando cómo es mi cuerpo, cómo es mi movimiento, indagando en las facilidades y dificultades para ejecutar algunas posiciones, incluso algunos gestos. Preguntarse incluso, cómo interpreto yo este sentimiento que quiero expresar y cómo se expresa en este lenguaje corporal que estoy aprendiendo. Así como con las canciones están en lengua árabe, los movimientos digamos que están en lenguaje corporal árabe (con todo lo que vimos en el capítulo 1 que lo “árabe” implica). Aunque en esta ocasión, me parece más correcto referirme a esto como la *orientalidad* de esta danza. Esto hace casi inevitable pensar que existen distintas dimensiones del cuerpo o de la corporalidad: sociales, culturales, hasta emocionales, por decir algunas. Quizá surgen preguntas. ¿Cómo afectan estas dimensiones a mi cuerpo? ¿cómo me afectan a mí? ¿Mi cuerpo me afecta a mí o yo afecto a mi cuerpo? Estos cuestionamientos me parece que pueden llegar a perturbar la “normalidad” de las alumnas. A replantear su manera de vivir, sus conductas, sus necesidades y deseos. También existe una perturbación a la manera de concebir el tiempo que puede resultar en una suerte de alteración al orden más desde la reflexión y la cavilación. Se genera una percepción de un tiempo más *habitable* (Han, 2021), más vivible. Un tiempo que puede hacernos más sentido y resultar más amable, ante las vicisitudes de la vida.

Capítulo 4. El salón de clases. Cuerpos que (se) crean (en) el espacio

El aprendizaje del lenguaje de la danza árabe es un proceso individual que también resulta de un proceso colectivo. Cada alumna va a descubrir su propia corporalidad, pero, como hemos visto, este es un proceso en el que intervienen elementos que podemos llamar externos o mejor dicho, interactuantes, jugando con la conjugación de este verbo. Y es que la presencia de otras corporalidades que están en este mismo proceso tiene una relación importante dentro de la individualidad de cada alumna. Hemos visto que, conforme las alumnas incorporan la técnica y van construyendo su cuerpo *bellydancer*, el entorno es un elemento activo en este proceso. Como la música, el espacio también tiene un papel importante. En este caso se trata del salón de clases con su arquitectura, unas veces más favorable que otras, y cuya forma también resulta de la presencia de las compañeras: quiénes y cuántas están ese día, quiénes están cerca de mí, etcétera. En conjunto, todos estos elementos crean este entorno que hay que aprender a percibir, para poder moverse dentro del salón de clases de manera más fluida.

En este capítulo me propongo mostrar cómo es este proceso, a la vez que individual y colectivo, que parte desde el encuentro y descubrimiento del otro, de las otras en tanto que conformadoras y configuradoras de un entorno que en conjunto con el espacio físico las configurará a ellas.

4.1 El espacio de la danza: el salón de clases

El salón de clases es el espacio en donde se lleva a cabo esta investigación, pues el foco de ésta son los procesos que viven las alumnas en su transformación como bailarinas de danza árabe, y esto sucede, principalmente, aquí. Elemento vital en su proceso, es en este espacio en donde van a re-conocer su cuerpo mediante la incorporación de la técnica y en donde van a experimentar con él de diversas maneras. Es un espacio en el que deben sentirse cómodas y seguras: de vestir ropa ajustada, mostrar ciertas partes de su cuerpo, hacer posiciones extrañas que quizá en otro entorno no resulten tan cómodas, lo cual no permitiría su plena realización. Sobre todo en un inicio, como hemos visto, las alumnas pueden llegar con ciertas ideas sobre

su corporalidad que les provoquen algunas emociones como vergüenza o pena de exhibir la barriguita en público, mostrar las piernas, contonearse, etcétera

Mucho se habla, en el medio de la danza árabe, de generar espacios seguros y de confianza en el aula, refiriéndose al respeto entre compañeras y maestras, la ausencia de juicios, malas prácticas; pero también esta seguridad y esta confianza radican en la materialidad de éste. Que sea un espacio lo menos público posible, por comodidad emocional y para evitar distractores como gente pasando, hablando fuerte o que se quedan mirando. Que esté acondicionado para que las alumnas no se lastimen en el entrenamiento, por ejemplo, que cuenten con suelos acondicionados para amortiguar los brincos, las pisadas y así proteger articulaciones, columna y músculos involucrados. Que no se resbalen pero que tampoco haga tal fricción con los pies que no puedan deslizarse y se atoren en los giros o en desplazamientos, lo cual también ocasionaría lesiones y una incorporación inadecuada de la técnica. Espejos de tamaño y ubicación adecuadas para que se puedan ver mientras practican y les permita corregirse y, también, para que aprendan a apreciarse a sí mismas, aprendan a mirarse bailando y puedan buscar su propia estética corporal en movimiento, por sí mismas y con ayuda de las maestras. Que tenga un buen sonido (equipo de audio) para ayudar en su musicalidad, buena iluminación para evitar fatigas visuales y que les de sueño o una luz que les provoque mucho calor. Buena ventilación para poder tener una respiración adecuada, lo que es muy importante para hacer bien los ejercicios y en la formación de la memoria muscular, por ejemplo. Para evitar el exceso de calor o un exceso de frío que puede provocar calambres, gripas, y demás.

No quiero decir que esto siempre suceda. No todas las maestras forman parte de una escuela ni todas las escuelas cuentan con un espacio propio y, en ocasiones, los costos de las rentas son elevados en relación con la calidad de las instalaciones y/o la ubicación (cercanía con medios de transporte, vías importantes, etc.) por lo que muchas veces, las maestras se ven en la necesidad de rentar salones que no están tan bien adecuados, que son casas adaptadas, con pisos de loseta, con mala ventilación, espejos pequeños o colocados (debido a la arquitectura del espacio que no está ideada para impartir clases de danza) en lugares donde no permiten tanto a las alumnas aprovecharlos, o que el espacio no es tan amplio, tiene formas irregulares,

columnas en medio del salón, por nombrar algunas situaciones. Esto para poder costear las clases con cierta cantidad de alumnas y que les sea rentable a ambas partes y que depende, en buena medida, de temas de ubicación y/o disponibilidad (también de horarios) en la zona en donde se imparten las clases.

Afortunadamente, en el caso de la academia de Jassiba siempre buscaron adecuar los espacios de la mejor manera para las alumnas. Cuando esta investigación se llevó a cabo, las clases ya se impartían en los salones del Centro Cultural Los Talleres A.C, sede África, ubicado en Av. Miguel Ángel de Quevedo 842, Coyoacán, 04020 Ciudad de México, CDMX.

Este es un espacio especializado para promover la danza y otras disciplinas corporales y artísticas. La sede África cuenta con dos salones, uno en la planta baja y otro en la planta alta. En la planta baja hay un pequeño lobby donde se encuentra una pequeña recepción (un escritorio), unas banquitas pegadas a lo largo de las paredes y un árbol en el centro, y da a la entrada del salón en donde toman clase las alumnas de Intermedio 5. En la planta alta están los baños, unos vestidores y el otro salón de clases.



Figura 38. “El salón de clases. Vista desde la puerta”
Fuente: <https://www.lostalleres.com.mx/content/instalaciones>

El salón es un espacio con forma casi rectangular, puesto que tiene una curvatura que une un muro largo con otro pequeño y en el que hay otro espejo más pequeño y un ventanal mediano que da a la avenida Miguel Ángel de Quevedo. Las ventanas están esmeriladas y son abatibles. El piso es de duela. Cuenta

con espejo de pared a pared en uno de los muros largos, dos pequeños, uno en cada uno de los

muros menores, con barras para ballet en todas las paredes, incluidas las de los espejos. El Centro proporciona un equipo de audio que se ubica en la esquina del espejo grande junto al espejo pequeño del lado del ventanal. En ese mismo lugar hay unas repisas donde las alumnas y maestras pueden colocar sus pertenencias.



Figura 39. “El salón de clases. Vista desde el muro irregular”
Fuente: <https://www.lostalleres.com.mx/content/instalaciones>

Cuando empezaron las clases en Los Talleres, con todo y la nostalgia de abandonar el muy querido espacio de Cerro de las Palomas, en el que prácticamente se dio el grueso de su formación, las alumnas expresaron su contento por la comodidad que se sentía en el nuevo salón. Había más espacio y estaba mejor distribuido, lo que les permitía más apertura en sus movimientos, en los desplazamientos, verse mejor en el espejo, había menos probabilidades de colisión entre compañeras y raspones en la pared. Y es que el espacio anterior era más largo que ancho y hacia el fondo tenía una forma irregular porque era la entrada a un salón más pequeño entonces, además de que reducía el espacio, había que estar más alerta a la hora de bailar para calcular los movimientos.

Todas estas inclemencias espaciales son elementos que intervienen en la formación de las alumnas. Recordemos los conceptos de esquema, imagen y postura corporal, tres dimensiones de la corporalidad que lo van configurando a través del movimiento, la experiencia y siempre en interrelación con el entorno. Este entorno que es el salón de clases, un espacio que está formado tanto por su diseño arquitectónico como por los cuerpos que comparten esa espacialidad, le dan forma y que, en conjunto, van configurando la corporalidad individual de cada alumna desde lo colectivo.

4.2 Cuerpos creando-se en el espacio: lo individual en lo colectivo

Este tipo de actividades suelen practicarse en grupo y más en los primeros acercamientos, porque no se conoce tanto de maestras ni de estilos, entonces una busca escuelas, ves anunciado un grupo, una academia, o de manera fortuita se encuentra una clase en un club, en un gimnasio; o alguien que conoces te invita a tomar clases. Es poco común que alguien busque clases individuales para iniciarse en esta danza, por lo menos. En mi experiencia, que siempre tengo la manía de preguntar a quien voy conociendo, fuera del ámbito de esta investigación, cómo comenzaron en el *belly*, no he conocido a alguien que lo haya hecho de esta manera.⁹⁴

El grupo de intermedios 5 se comenzó a formar desde finales de 2013. Con altas y bajas, se ha mantenido desde entonces conformado por prácticamente las mismas 8 alumnas regulares (algunas veces más, pocas veces menos) en un rango de edad que va de los 24 a 39 años⁹⁵. Algunas en etapa universitaria y muchas ya con cierta estabilidad profesional y laboral en diversas áreas de desarrollo: actuación, sociología, diseño gráfico, psicología, ciencias políticas, etc.

Para unas, comenzar clases de danza árabe en la academia de Jassiba fue darle continuidad a la experiencia previa en danza árabe o en algún otro género de danza; incluso de algún deporte. Para otras fue su incursión, ya en edad adulta, al mundo de la danza o, incluso, al mundo del movimiento corporal.

Raque pone una *playlist* de canciones que prepara para la clase, es como una primera llamada para empezar. Canciones árabes por lo general, de pop, o clásicos, o de *shaabi mahraganat* que está muy de moda en los últimos años, y que a mí me recuerda mucho al urbano o al

⁹⁴ He escuchado, en entrevistas a maestras que en sus comienzos, sobre todo cuando había menos oferta de esta actividad, narrar que conocían esta danza y se acercaban a algún maestro o maestra de alguna comunidad como la libanesa, por ejemplo, y comenzaban sus estudios con este/a como su mentor/a. Pero me parece que sí se formaban grupos y, además, siempre hay una experiencia grupal en estos acercamientos, porque formaban ballets o pequeñas compañías para presentarse en eventos de la comunidad como embajadas, shows, etc.

⁹⁵Edades cumplidas a la fecha en que se realizó el trabajo de campo en 2019.

reguetón, pero en árabe. O dice: *“Miren, acabo de descubrir esta rolita ¡y está buenísima! ¡Ya, pónganse en sus lugares!”*.

No es que haya lugares asignados; cada quién se pone dónde quiere y puede. A veces unas corren para agarrar un buen lugar al frente y que nadie se atravesase entre el espejo, la maestra y ellas. O las tímidas corren a su rincón para que nadie se lo gane. Otras se ponen en los espacios que quedan. Aunque es un poco aleatorio, hay una especie de constancia en los lugares, casi siempre se ponen en el mismo lugar, o por la misma zona, que a veces es decidido o a veces se llegó a él porque no quedaba otro, pero no importa, se vuelve tu puntito en el espacio. Sí puede llegar a generarse cierta territorialidad, que se nota más cuando la normalidad es alterada por una alumna que viene a su clase muestra o se acaba de incorporar y toma “el lugar de alguien”.

Empieza un juego de ubicación espacial en relación con el otro. En un inicio es más común ponerse en un sitio y no darse cuenta si se tapa a la de atrás o si se está muy cerca de la otra. De por sí, cuesta trabajo ubicarse a uno mismo en su propia espacialidad, tener claridad de qué tanto abarca uno en su puntito en el espacio (aunque también hay chicas que llegan con una propiocepción más desarrollada. En especial, si han tenido algún tipo de experiencia corporal/grupal previa), ahora, saber ubicarse adecuadamente en relación con otras chicas que quizá están en tu misma situación de conocimiento es complicado y no siempre se piensa en ello al principio.

Precisamente, mientras no se ha desarrollado una noción del espacio vital, de la relación entre tu espacio y el de las otras, el más ligero cambio como que descoloca: como cuando llega alguien tarde y se tiene que acomodar entre los intersticios, en las primeras etapas de formación es común ver que el grupo no se reacomoda, o no se reacomoda bien, si uno se pone de pie puede ver cómo existen cúmulos de gente por un lado y espacios vacíos por otro, y la maestra tiene que decir: “Intercálense, unas vénganse para acá, otras para allá” y distribuir mejor a las

alumnas en todo el espacio disponible.⁹⁶ Incluso llega detener por un momento la clase para organizar en filas e intercalar a las chicas para que cada una quede en *ventana* (que las chicas de la línea de atrás queden cada una colocada en el espacio entre dos de adelante y no exactamente atrás de alguna dificultando su visión).

Algunas alumnas con un poco de más intuición se reacomodan por sí mismas o cambian de lugar incluso antes de comenzar a bailar. Algunas más directas pueden decirle a la compañera que si se mueve un poquito porque no alcanza a moverse bien o verse en el espejo. Sobre todo, cuando estaban en un lugar y llega otra y se pone enfrente o demasiado cerca, lo que no tiene que ser malintencionado, sino que evidencia la falta de conciencia de la presencia de otros y la falta de conciencia del propio cuerpo y del espacio que necesita para poder bailar sin chocar con otras. A veces, un manotazo accidental ayuda a regular el espacio. Suena gracioso, pero sí es como uno de los primeros encuentros más comunes con el otro en el salón, como un golpe casi literal de conciencia y un primer paso para cuestionarse su propia ubicación en relación con el otro.

Conforme van pasando las clases sí se puede observar cómo las alumnas tienden intuitivamente a reacomodarse cada vez de mejor manera. Una se hace a un ladito hasta donde puede, otra por allá se mueve y se pueden reacomodar tanto la que recién llega como la primera voluntaria en ceder y compartir el espacio. Y lo que no se logra, por ejemplo, en el calentamiento porque ya están en acción y es complicado mover a varias que quizá por distancia no notan el amontonamiento en una zona, ya bailando se vuelve a reacomodar el espacio de manera óptima para todas. Y es que estar en grupo implica formas de relacionarse tanto en lo corporal como en lo afectivo⁹⁷ que se van aprendiendo con el tiempo y la convivencia. Aprendiendo, solucionando y diría que hasta negociando.

⁹⁶ Esto puede llegar a suceder más de una vez durante la clase en los niveles principiantes, principalmente; aunque puede ocurrir en grupos más avanzados cuando tiene poco de haberse formado ese grupo y todavía no se conocen, por ejemplo. Sin embargo, tendería a ser cada vez menos frecuente, mientras más se baila en grupos, aunque es verdad que en niveles más avanzados se le empieza a dar prioridad a la expresión de la bailarina solista.

⁹⁷ La relación entre lo corporal y lo afectivo, se desarrollará más adelante.

En las clases se aprende a usar el espacio y se aprende de distancias. Quizá más corporal que conceptualmente. Se tiene conciencia de “mi espacio vital” o “mi espacio personal” y a partir de eso se miden todas las distancias que la danza requiere. Así como el cuerpo expresa y comunica mediante la gestualidad, la postura, también lo hace a través de su relación con el espacio. El antropólogo estadounidense Edward T. Hall planteó en sus estudios sobre la proxémica cómo el uso del espacio personal y su relación con el entorno es una forma no-verbal de comunicación que se aprende culturalmente y también se va personalizando según las circunstancias de cada uno (Hall, 2003). Él distingue 4 niveles de distancia, de las cuales, las dos primeras son las que se utilizan en el salón de clases:

- Distancia íntima (0-45cm): “La presencia de otra persona es inconfundible y a veces puede ser muy molesta por la afluencia excesiva de datos sensorios. La visión (a menudo deformada), el olfato, el calor del cuerpo de la otra persona, el sonido, el olor y la sensación del aliento, todo se combina para señalar la inconfundible relación con otro cuerpo” (p. 143) Se da entre personas que tienen mucha confianza o están emocionalmente relacionadas, como sucede entre parejas, familiares y amigos. También puede ser utilizada como forma de agresión o intimidación.
- Distancia personal (45-120 cm): “Es la distancia que separa constantemente los miembros de las especies de no contacto. Puede considerársela una especie de esfera o burbujita protectora que mantiene un animal entre sí y los demás” (pág. 146). Se da en relaciones cercanas, en oficinas, reuniones, conversaciones amistosas, por ejemplo. Es la distancia más común entre las relaciones interpersonales que permite el contacto físico y cuyo límite sería la distancia de un brazo, permitiendo el contacto físico sin esfuerzo.
- Distancia social (1.2-3.5 m): “No se advierten detalles visuales íntimos del rostro y nadie toca ni espera tocar a otra persona a menos de hacer un esfuerzo especial” (p. 148) Sucede en situaciones más impersonales, entre personas extrañas o desconocidas. Puede mostrar relaciones de poder entre jefes y trabajadores o comerciantes y clientes, por ejemplo.

- Distancia pública (3.5m hasta el límite de lo visible): es la distancia en los actos públicos, coloquios, discursos, conferencias. Aquí el tono de voz es alto o incluso se llega a utilizar micrófonos.

Estas distancias se utilizan e interpretan de distinta manera tanto cultural como socialmente. Suele señalarse que para las culturas latinoamericanas las normas proxémicas pueden ser distintas de regiones como Europa septentrional, algunos lugares en Asia como Japón, por ejemplo, y resaltarse la comodidad que encuentran latinoamericanos en distancias interpersonales más cortas y el contacto corporal.

Las condiciones y necesidades cotidianas propias de una ciudad como la Ciudad de México, donde habitan las alumnas de Intermedio 5, y que son equiparables con muchas otras grandes urbes, en la que existe una densidad de población alta, y zonas en donde el asentamiento es mayor, las grandes distancias que hay que atravesar del hogar al trabajo y otras actividades debido a la distribución de la ciudad y las zonas de servicios se refleja en la manera de vivir el transporte público así como dichos servicios: médicos, centros comerciales, bancos, supermercados, plazas como el Centro Histórico. De igual manera la asistencia a actividades recreativas comunes a la vida de esta ciudad: bailes, festivales de música, exposiciones, eventos deportivos, etcétera, provocan una cierta costumbre a la invasión del espacio personal, donde pareciera que la piel no es una frontera infranqueable. Esta costumbre no implica que estas situaciones provoquen comodidad. Si bien, creo que sí son culturas en las que el contacto físico es común, sobre todo entre círculos que consideramos cercanos, y que va disminuyendo esta sensación de comodidad en tanto el círculo se va considerando menos íntimo, me parece que sí existe un recelo para con el espacio personal que se busca proteger y defender. Sobre todo, en este contexto de ciudad, pareciera que constantemente se invade nuestro espacio personal e íntimo, más allá de nuestros deseos. Entonces, el salón de clases se convierte en un lugar en el que se busca recuperar esa decisión o control sobre el uso del espacio, aunque esto no siempre suceda de manera consiente en un inicio. Sin embargo, aquí existe un juego implícito del uso, cuidado y protección del espacio personal y al mismo tiempo una necesidad de romper esa barrera las unas con las otras. Implícito y necesario porque es la danza la que requiere que convivan ambas esferas. Que se expandan y contraigan ambas distancias.

Cuando llegan al salón de clases, todas se saludan (y, a la salida, se despiden) de beso y abrazo. Si llega alguien nuevo, son pocas las que saludan de beso, generalmente es un “*hola*” dirigido a todas, a cierta distancia, algo así como una distancia social, en términos de Hall, pero muy probablemente para la despedida o el siguiente saludo ya el besito y, todavía más posteriormente, quizá también el abrazo, comienzan a aceptarse e incorporarse como vínculo y elemento ritual, digamos, entre las chicas. La confianza que van generando entre sí y que la misma danza les solicita muchas veces, genera una mayor aceptación incluso deseo de compartir este espacio íntimo con las otras.

La maestra siempre está al frente en el centro, de cara al espejo. Si hay espacio está ligeramente más al frente, si no, ocupa un lugar al centro de la primera línea. Más que una posición de autoridad es una posición que la representa como guía: es quién va llevando la clase y llevando a las alumnas quienes tratan de *seguirle el paso* mientras la imitan. Probablemente sea la maestra la primera en atravesar la distancia de lo personal a lo íntimo porque mientras las alumnas están haciendo sus repeticiones de pasos ella suele dejar su lugar y empezar a recorrer el espacio entre las alumnas quienes siempre buscarán tener una distancia como mínimo personal entre ellas. Recorre esos intersticios observando de cerca detalles de los movimientos de cada una y se acerca a una alumna, a otra, corrige algo y para ello tiene que tocarla. Casi siempre piden permiso las primeras veces, “Te voy a tocar un poquito ¿está bien/me permites?” y te toca en el vientre indicando dónde debes sentir que contraes, te endereza y baja los hombros, “estás toda tensa, mira...”, te estira los deditos.



Figura 40. “Maestra Raquel corrigiendo posturas”
Fuente: Archivo personal de un taller con Raquel Dávila

El espacio o distancia íntima que en el cotidiano buscamos proteger tan recelosamente y que confiamos un círculo de relaciones de mayor cercanía y confianza, en la danza suele ser traspasado en el salón de clases por la maestra y compañeras. En las coreografías muchas veces existe el contacto entre las alumnas porque tienen que tomarse de los brazos, manos, hombros, cadera o en formaciones en donde tiene que estar muy juntas o hacer contacto con la mirada si

en una coreografía una secuencia se baila en pareja, por ejemplo. La mirada otra forma de tactilidad que “hace de ella, según las circunstancias, un arma o una caricia que apunta al hombre en lo más íntimo y en lo más vulnerable de sí mismo” (Le Breton, 1999: 196).



Figura 41. "Manitas al hombro de la compañera"
Fuente: Archivo personal



Figura 42. "Miradas bailando"
Fuente: Archivo personal



Figura 43. "Aprendiendo a bailar *dabke*"
Fuente: Archivo personal



Figura 44. "Intentando bajar juntas en el *dabke*"
Fuente: Archivo personal

Dice Le Breton en su libro “Pasiones Ordinarias. Antropología de las emociones” que “La interacción, que en nuestras sociedades occidentales se basa en una borradura del cuerpo, exige que la mirada no se detenga en nada, que nadie sienta su peso insistente” (Le Breton, 1999: 197). En los espacios sociales como el transporte u otro tipo de espacios públicos, la proximidad física, incluida una mirada fija se puede convertir en una suerte de provocación, descaro o abuso de la situación (Le Breton, 1999: 198). Cuando en el salón de clases hay que enfrentarse a estas situaciones, pueden resultar incómodas por el recelo con que se guarda esta distancia o este espacio íntimo en un aspecto ordinario o cotidiano, aunado a estas situaciones de desborde de intimidad quizá no se tenía contemplado cuando se decide entrar a una clase de danza. De repente este espacio que buscaríamos mantener en una distancia social o como mínimo personal se reduce a una íntima.

Esta intimidad se comparte de manera consensuada (a veces, un poco resignada) y conforme se van traspasando los poros de la intimidad, con el paso de las clases, de las dinámicas, pues no es inmediato, va generando en las alumnas cierta complicidad en movimiento. Además de percibir el entorno, la presencia de otros a partir de su estar presente, también aprenden a observar abiertamente y en confianza al otro. Empiezan a crear un lenguaje corporal colectivo como grupo, para comunicarse entre sí, a partir de conocer el lenguaje corporal propio de cada una, de distinguir entre las distancias personales e íntimas y traspasarlas por necesidad con respeto y cuidado de la otra y de una misma.

Entre las alumnas la distancia personal y, sobre todo, la íntima es la que se cuidan y protegen. En un principio menos logradamente porque hay menos conciencia y control corporal, aunque probablemente sea la etapa en la que más se lucha por ello porque de otra manera se siente que no se puede bailar bien, que quizá hasta te estorba un poquito la otra persona precisamente por la falta de conciencia y control corporal de cada una. Para mí esta distancia personal, en la danza, se mide mediante la esfera kinestésica de cada una, ahí donde puedas estirar una pierna a tu máximo por detrás e inclinando tu torso y estirando tus brazos hacia el frente, ahí está uno de tus rangos máximos de delimitación. Probablemente esta figura nunca suceda en danza árabe, pero me parece un buen ejemplo. O en el estiramiento que sentadas abren de piernas en segunda, es decir, estiran piernas hacia los costados, buscando formar una línea recta, de acuerdo con los rangos de cada una.

Regresemos al esquema corporal, esta imagen o mapa mental y sensorial que tenemos de nuestro cuerpo que nos permite ubicar sus partes, sensaciones, registrar movimientos, a manera de conocimiento inconsciente o irreflexivo mediante el cual podemos actuar y movernos en el espacio, de manera coordinada y automática. En el entrenamiento las alumnas van registrando movimientos, posturas, explorando y definiendo sus propios rangos tanto de amplitud de movimiento como de extensión de sus cuerpos. Van desarrollando su propiocepción, este sentido que les permite percibirse y percibir sus movimientos y posiciones en el espacio. Esta exploración y construcción que van haciendo con y desde sus cuerpos no se da de manera aislada; no son sólo ellas con su cuerpo sino ellas, cada una, cada cuerpo en relación con el entorno, con las formas espaciales, en este caso, el salón de clases y las compañeras que también le están dando forma al espacio. Por lo que el cuerpo se va organizando de tal manera que mientras va conociendo y creando sus posibilidades, esto lo está efectuando conforme va reconociendo, respondiendo y adecuándose al entorno, adaptándose una y otra vez a él.

Es así que, al momento de bailar una secuencia, además de recordar los pasos y sincronizarlos con la música, sus movimientos también tienen en cuenta el espacio que abarcan sus extremidades: brazos en segunda posición, en cuarta, una pierna elevada al frente, cuánto se

desplazan en un *chasé*, es decir, conocen su esfera kinestésica, estática y en movimiento, pero siempre en relación con su entorno: a cuánto de mí está el muro de atrás, y cómo soluciono el brazo para no golpearme con él, no rasparme en la pared. Qué tanto se expande mi compañera que el día de hoy está a mi derecha, la de mi izquierda, la que está enfrente o detrás de mí, si no es el muro; y el cuerpo va aprendiendo cómo actuar en esta situación cada vez, porque, aunque las alumnas suelen colocarse casi siempre en los mismos lugares, a veces una decide ponerse más adelante o más al centro porque llegó primero a colocarse o la maestra las hace cambiar de lugar y, de repente, la situación espacial de una o varias cambia ese día.

Entonces, las alumnas quizá expanden menos sus brazos cuando van a dar la vuelta y el brazo va a pasar cerca del muro, o ven o sienten la presencia de una compañera, porque saben que no están solas, que hay elementos alrededor y así van actuando cada vez, en correspondencia con el entorno.

Este tipo de situaciones van configurando la manera de bailar de las alumnas también. Es un elemento del entrenamiento que también permite a la alumna construir este *cuerpo bellydancer* en lo individual, pero a partir de lo colectivo. Conforme se va entrenando el cuerpo, a través de la repetición de figuras, pasos y secuencias, la memoria corporal o cinestésica que se va manifestando, así como la fortaleza que van adquiriendo, también se manifiesta en cómo es que su cuerpo está aprendiendo a adaptarse a la presencia del otro. Una de las alumnas, en una clase, me decía que prefería buscar lugares con más espacio donde no estuvieran tan cerca las chicas ni quedara ella tan cercana al muro irregular, porque esto hacía que no bailara con libertad, y empezara a *cerrarse*, contraer sus movimientos, sobre todo de los brazos, y esto sentía que le provocaba un vicio corporal que luego le iba a costar trabajo quitarse en escena, por ejemplo. Era como una especie de *tip* para conseguir mejores movimientos.

En otra clase, mucho, *mucho* más adelante, esta misma alumna me decía que era necesario que no faltáramos y que bailáramos mucho juntas porque sentía que de otra manera no sabríamos cómo acomodar nuestros cuerpos y empezar a resolver estas variables y el cuerpo no se acostumbra a estas situaciones. Y es que como dice Le Breton: “Para desplegar plenamente su

relación con el mundo, el hombre necesita la reverberación en él de la presencia de otros” (Le Breton, 1999: 35).

Volvamos a la *presencia*, “la atención dirigida a lo que sucede en el presente” (Alarcón, 2015: 130) ese estar en un aquí-ahora atento y percibiendo el entorno: la música, el espacio y la presencia del otro. No solo al improvisar se necesita este *estar presente y atento*, expuesto en el capítulo anterior. Probablemente en una coreografía la sincronización de movimientos resultado de la repetición y adecuación premeditada de los lugares de cada alumna ayudará a moverse de manera menos peligrosa entre ellas y con mayor gracia en lo individual, sin comprometer su postura corporal adquirida; aun así, es necesario tener conciencia del entorno todo el tiempo porque los cuerpos en movimiento son cuerpos vivos que están expuestos al azar de variables que puedan ocurrir, como que alguien pierda el equilibrio en un giro, o que se caiga un elemento que se esté usando perturbando por unos momentos el *flow* de la pieza, etc. Esto en un escenario, pero en el salón de clases, un espacio para experimentar y jugar con el “error”, esto puede suceder constantemente por cambios de lugares, alumnas nuevas, invitadas, etc. cambios en la secuencia porque Raquel cree que ya no se ve tan bonito este paso entonces decide poner otro o se le ocurrió algo *más fregón*.

Este estar atento constantemente al entorno, a las señales en la música, al movimiento de las compañeras como al propio, con conciencia, en cada clase, o como propondría Nancy Stark Smith⁹⁸ “una forma háptica-cinestésica de percibir el propio cuerpo en movimiento en contacto con otro y lo que está alrededor” (Alarcón, 2015: 125), constituirán este esquema corporal, que es lo que va dando las herramientas en tanto que memoria cinestésica, permitiendo actuar cada vez con mayor congruencia incluso en lo estético. Que cuando se sienta la presencia de una compañera se baje el brazo de manera intencionada y que se siga viendo *un brazo que baila* y no un brazo muerto que ya se cayó, que se descolocó, que se contrajo (ala de pollo). Además de que cuerpos presentes que interactúan coordinan ritmos y “se modulan en una especie de reciprocidad, el movimiento de uno suscita en el otro un cambio de actitud o de entonación,

⁹⁸ Bailarina estadounidense de *Contact improvisation*, género de danza posmoderna desarrollada por Steve Paxton en los 70's, en la que no existe coreografía, sino que el movimiento se explora y genera a partir del contacto entre los bailarines.

una pausa, etcétera, en un proceso en espejo que perdura a través de toda la interacción y contribuyen a su mutua inteligibilidad para los actores que prevén o siguen los comportamientos de sus interlocutores” (Le Breton, 1999: 99-100).

Esto se va facilitando mediante la constante convivencia con los otros cuerpos y la aceptación consiente de la presencia del otro, de una constante co-presencia.

4.3 El grupo: un espacio afectivo

Hasta aquí hemos visto que la incorporación de la técnica o el lenguaje de la danza árabe posibilita y a la vez necesita que las alumnas generen un conocimiento de sí mismas en relación consigo mismas y con el entorno, este que es un espacio creado de otros individuos en movimiento en la misma situación y con objetivos comunes: convertirse en bailarinas de danza árabe. Para cuando se realizó el trabajo de campo con el grupo de intermedios 5, las alumnas llevaban alrededor de 6 años bailando, mínimo 5 todas juntas. Durante este tiempo las alumnas aprendieron mediante la incorporación de la técnica de la danza árabe a re-conocer su cuerpo y a partir de esto, construir este *cuerpo bellydancer* una al lado de la otra (o detrás o adelante). Este proceso, por tanto, aunque individual es colectivo: el proceso de cada una tiene influencia en el de la otra. Además, el modelo de formación de la academia propicia experiencias explícitamente grupales como presentaciones cada fin de semestre, las mismas secuencias en clase o actividades artísticas o culturales a las que son invitadas a participar de manera grupal. De manera tal que, así como las alumnas en su proceso individual aprenden a reconocer sus propios tiempos y necesidades, también dependen de un ritmo general que es el del grupo. Y, en paralelo, el grupo también requiere de conocer, entender y ajustar los procesos individuales en lo colectivo pues es un conocimiento que se va adquiriendo en conjunto y en el que se crea una especie de *communitas*, si volvemos a la idea de la incorporación de la técnica como un ritual, y del que me hago eco con hallazgos encontrados por la Dra. en Antropología María del Rosario Ramírez Morales en su tesis “Lo femenino resignificado: Discursos y concepciones de lo femenino desde los círculos de mujeres”:

Otro elemento que se encuentra presente es la generación de *communitas*, ya que la convivencia y la idea de que las asistentes son “compañeras de camino”, genera una cierta afinidad que va más allá de los lazos formales que existían entre ellas fuera del espacio liminal. La *communitas* se hace más evidente en la liminalidad y frecuentemente es una condición sagrada o puede transformarse con rapidez en una (...) Como dice Turner ‘*communitas* es una relación entre individuos concretos, históricos e idiosincráticos –y agregaría genéricamente situados- [...] una confrontación directa, inmediata y total de las identidades humanas’ (...) El círculo, así como sus rituales internos, permite a las asistentes el acercamiento con una serie de técnicas y saberes que de otro modo no se conocerían, además, se generan relaciones y concepciones del mundo social y del mundo interior que, como menciona Segalen, no se pueden entender sin la experimentación del rito. Es así que se construyen lazos y relaciones igualitarias y emocionales, no racionales, que se presentan como relaciones cara a cara (Ramírez, 2017: 96).

Estos lazos que se crean en el salón surgen de la necesidad de las alumnas de estar presentes, atentas y receptivas al entorno, este que modifican y a la vez las modifica, pues es una relación interactuante o de acción recíproca, se permiten ser afectadas por él, tocadas y esta manera afectiva de vincularse es mediante la cual dan estructura y orden a este espacio que construyen.

Para Le Breton:

El hombre no está en el mundo como un objeto atravesado a ratos por sentimientos. Implicado en sus acciones, en sus relaciones con los otros y los objetos que lo rodean, en su medio ambiente, etcétera, está permanentemente afectado, tocado por los acontecimientos. Aun las decisiones más razonadas, más “frías”, movilizan la afectividad y son procesos a los que subyacen valores, significaciones, expectativas, etcétera. Sus procesos se mezclan con los sentimientos, lo que lo diferencia de la computadora (Le Breton, 1999: 103-104).

De manera que yo no calificaría de “no racionales” a estos vínculos, puesto que la afectividad requiere de procesos o elaboraciones mentales y corporales tanto en su identificación como en su expresión, como hemos visto, y ambas dimensiones (mental/corporal) son los elementos con los que las alumnas construyen este orden o estructura en conjunto, en una dinámica de tensiones y relajaciones, utilizando estas cualidades corporales, de los valores en juego. El individuo evalúa las situaciones a través de su sistema de conocimiento y valores siendo “la afectividad desplegada su resultado” (Le Breton, 1999: 112), por lo que el conjunto de

particularidades se tiene que poner en sincronía entre todos, aun si algunos son opuestos o excluyentes.

El conflicto es inherente al grupo y es lo que permite darle su estructura y a la vez su dinamismo. Por lo tanto, el conflicto no tiene que entenderse con una connotación negativa, sino parte del proceso. Al ser esta actividad una experiencia compartida, a la par que se generan descubrimientos de sí, estos se van entrelazando con descubrimientos sobre el otro y es probablemente de donde surjan tanto el conflicto como la resolución.

(...) me pasa mucho que en mi familia... la familia de mi papá es muy seca, entonces les preguntas: "Hola ¿cómo estás?" y te responden: "Bien" y a veces su "bien" no quiere decir "bien", quiere decir: "me estoy muriendo de sueño" o "me estoy muriendo de tristeza" o "estoy muy encabronado" o lo que sea que esté sucediéndoles, pero no dicen eso y tal vez, si los pusiéramos a bailar, reflejarían lo que realmente están sintiendo. Y eso nos pasa. Nos damos cuenta luego, luego, cuando alguien viene no... no como normalmente a nuestro grupo de danza porque se nota luego, luego, en la danza, o en la dispersión, o en el tipo de movimientos que está haciendo, o en cómo está haciendo los movimientos. Se nota luego, luego cuando alguien está, o no está, o, si está, qué está pasándole.

Alicia

Comienzo con esta observación de Alicia porque, por un lado, en una situación fuera del contexto del salón de clases y a partir de sus saberes corporales/emocionales y en relación con la experiencia grupal, hace explícito que reconoce la existencia de formas de comunicación más allá de lo verbal, que incluso le resultan más expresivas o atinadas. Por otra parte, porque muestra cómo en el grupo existe una manera de intuirse entre el grupo, comprenderse y comunicarse que va a permitir mover las relaciones y las dinámicas inherentes a este. Pues bien:

Al considerar la subjetividad y el cuerpo como elementos que están articulados en la construcción del sujeto, se pueden cuestionar cuáles han sido los mecanismos de cambio y reproducción de los sistemas sociales, así como la universalidad de los supuestos, presupuestos y normativas que han establecido la diferencia entre hombres y mujeres. De este modo, a través de la interacción se reconoce la existencia humana a partir de su proximidad corporal y subjetiva; y es en la experiencia vital compartida que los sujetos no sólo se hablan, se reconocen y se recrean entre sí, sino que se alude a una

naturaleza sensible que genera estados afectivos que posibilitan formas específicas de vinculación con los otros, pero también de reconocimiento de uno mismo a través de la identificación de las similitudes y diferencias (Ramírez, 2017 :211).

Siguiendo a Le Breton: “Nuestras emociones nacen, crecen o se extinguen en un medio humano que las refuerza o modera según la sacudida que reciben de él (...) Los otros son los moduladores, y de acuerdo con las circunstancias y su influencia ejercen un papel de apaciguamiento o exacerbación (...) El grupo es la tierra nutricia de las emociones, de su plena dimensión” (Le Breton, 1999: 150-151). Algunas dinámicas de las clases y la certificación generan situaciones en las que surgen emociones que las alumnas van identificando en sí mismas y en las compañeras, buscando maneras de gestionarlas.

Yo siento que yo soy una persona que se acopla muy fácil, si a mí me dicen: “Es este movimiento”, lo hago ¿no? Y... y... y a mí a veces me cuesta demasiado cuando tengo roces con alguna porque no se acoplan a eso. Pero es mi forma de ser, o sea, yo soy muy accesible, y si a mí me dicen: “No, pues ahora vas aquí”, lo hago, sin problemas, no tengo ningún problema, y tal vez no me la sé pero trato de acoplarme, entonces, eso es lo que *a mí* se me dificulta demasiado, como dices pues no somos clones, al final cada quien tiene pensamientos distintos, pero el hecho de tratar que en grupo se haga un paso así y decirle a otra persona que lo tenga que hacer y ¡que no quiera hacerlo! eso me quiebra la cabeza completamente, me quiebra, o sea, no sé qué hacer, me... me molesta a veces, un poco... pero bueno, al final... al final... creo que todas... o sea, es que sabes, al final hay una amistad más allá de eso, entonces, bueno, estás en clase y nos podemos decir de cosas pero ya sales y ya es como de: “¡Aahh! bueno ¡ya!” ¿no? “Ya pasó”.

Brenda

Situaciones que exigen cierta independencia de las alumnas con la maestra, en que deben gestionar, por ejemplo, entre ellas sus propias coreografías, ensayos u otras dinámicas, son un motivo de conflicto y que a veces son consideradas como una dificultad de estar en un grupo, pues involucra las subjetividades de cada una en pugna y sin un mediador:

Lo que no me gusta es cuando nosotras tenemos que montar sin dirección de la maestra porque, por ejemplo, los primeros ensayos que tuvimos en los tríos que hice, era muy complicado cuando no había un líder y no sabíamos qué hacer y todas proponíamos, pero nada nos gustaba y estábamos como “no, mejor eso no”. *Eso* me parece muy complicado y no me encanta porque yo siempre cedo el poder, a menos que nadie lo

tome, es como: “Aaah, ok, yo digo qué hago, qué hacemos”. Pero eso me parece muy complicado, cuando no hay algo que nos acote ya bien, y sobre todo porque los dos tríos que he montado apenas conocía... en el primero apenas conocía a las dos, y en el segundo apenas conocía a una de ellas, entonces sí era muy complicado de: “Mmm... no sé exactamente cómo, cuáles son sus caras de cuando algo no les gusta o cuando algo les encanta...”. Entonces no sabía muy bien cómo son. Ahora quizá si montara algo, ya sería más fácil porque ya sé cómo reaccionan, porque ya sé más o menos qué les gusta o qué les cuesta trabajo o qué les sale muy fácil, pero al principio cuando no las conocía tanto eso me parecía muy complicado y ¡No me gustaba! ¡No me gustaba porque yo entraba en estrés, intentaba no demostrarlo, pero yo entraba estrés así de “¡Aaaaah! ¡Quiero matar a alguien porque no sé qué hacer!” [risas]. Y se me hace complicado la sincronización, o coordinar cuando, aunque nos pongan la coreografía, sincronizarnos todas, sobre todo cuando somos muchas, se me hace complicado, pero aun así me gusta.

Alicia

Como la organización... Siento que si no hay como un líder que muestre como orden, pero un líder que no sea como... que se enoje, ¿no? O que sea: “¡Ay no, es que este lo está haciendo todo mal y...!!” Sino como... sí siento que la organización es la parte más difícil del grupo, porque si no hay un líder que esté diciendo cómo hacerle, cómo moverte, o... o incluso... y ni siquiera tiene que ser la maestra, también a veces las mismas compañeras, pero... pero esa parte creo que es complicada: encontrar en el grupo una líder adecuada, ¿no? Sin que se enoje de más, sin que te haga caras, sin que... o sea, porque ya... si no ya *se siente* la otra persona y todo, y somos muy sensibles y entonces: “Ya me afectó...” [risas] Entonces la organización y encontrar como un líder, o sea, fuera de la maestra.

Sandra

Yo creo que los caracteres. Llega un punto en que sí salen a la luz y, creo que luego hay veces en que uno se quiere... no imponer, pero sí como... Pues... tu punto de vista... De “es que yo pienso esto y creo que es lo más correcto”. Y luego creo que es difícil tener esa apertura de que no... ¿sabes? no tiene que ser blanco, puede ser también café. Creo que sí es más que nada, los caracteres lo que se me ha hecho difícil. Yo soy una de ellas [risas] De esos caracteres fuertes. Ajá, más que nada eso.

Mariana

Sí, mucho. Mucho mi forma de ser, de que me gustan las cosas como yo las quiero, y el ceder a una opinión distinta a la mía, a mí me ha costado mucho trabajo. Porque pues muchas veces crees que tú tienes la razón y que tú sabes cómo haces las cosas, ¿no? Y, aunque a veces no reconoces que te falta o que te equivocaste o que no va así o... es como que aprender a escuchar opiniones y tomar una decisión basada no sólo en tu criterio sino en aceptar una opinión distinta a la tuya. Eso ha sido nuevo para mí [risas] porque siempre prefería, hasta en la escuela, trabajar sola, me costaba trabajo.

Irma

Podemos ver que una fuente de conflicto es la falta de la figura de la maestra en ciertas dinámicas, siendo la maestra quien absorbería la discrepancia, decidiendo. Es la figura a la que se le otorga este poder o control de las situaciones. Cuando esta figura está ausente son ellas quienes tienen que resolver el conflicto y entran en juego tanto el carácter de cada una, así como la disyuntiva de quién decidiría, quién tomaría el control lo cual requeriría una cierta jerarquización de las alumnas. Sin embargo, en un grupo en condiciones de igualdad de circunstancias esto podría desequilibrar, es de ahí de donde surge buena parte del conflicto: cómo llegar a acuerdos entre todas a partir de la diferencia de perspectivas.

Aunque hablamos de caracteres y distintas perspectivas como fuente de conflicto para llegar a acuerdos, me parece que estos conflictos también responden a ciertas dinámicas sociales: “La dinámica productiva, individualista y de eficiencia como resultado de las dinámicas modernas, ha implicado la separación cada vez mayor entre los individuos, alimentando la competencia” (Ramírez, 2017:79).

Le Breton nos exponía cómo el ascenso del individualismo occidental avanzó de la mano de una escisión del hombre, su cuerpo y el entorno. En esta escisión el individuo y su entorno, transita sólo y, de acuerdo con Han, se ha generado una erosión del otro; el otro desaparece, sumiendo al individuo a “un excesivo narcisismo de la propia mismidad” (Han, 2019: 19). Para Han, la actual sociedad de consumo elimina la alteridad, buscando igualar todo a favor de diferencias consumibles. Aunque de alguna manera la diversidad siempre se manifiesta, si pensamos que aun si la cultura está globalizada siempre encuentra una expresión particular o local en cada grupo, en cada cultura o sociedad a la que toca. Existen adaptaciones o hibridaciones provocando nuevas formas o expresiones culturales. Incluso podemos pensar cómo los algoritmos pareciera que nos encierran o reducen a un círculo de mismidad, pues nos facilita el acercamiento a nuestros gustos e intereses, gente afin en pensamiento, y al mismo tiempo esta reducción de *mundo*, digamos, puede provocar que tanta mismidad sustente o nos sirva de argumento casi científico de nuestra perspectiva del mundo, pues incluso los pensamientos divergentes (al nuestro) nos aparecen, la mayoría de las veces, previamente señalados como opuestos, es decir, aparecen o son presentados desde un lugar

similar al nuestro, en una negatividad que más bien reafirma nuestra propia *verdad*, dejando poco espacio para el cuestionamiento; sin embargo, no se anulan o desaparecen, ni se encuentran unificados. Lo que quizá suceda es que provoca una mayor dificultad para reconocer y convivir con estas diferencias.

“El actual sujeto narcisista del rendimiento está abocado, sobre todo al éxito. Los éxitos llevan consigo una confirmación del uno por el otro” (Han, 2019: 21). Esta búsqueda del éxito genera una sensación de competencia en la que hay que reafirmarse continuamente, en tanto ideas, capacidades, habilidades. El otro representa algo que no soy, que no controlo ni puedo poseer, que me confronta. Es por esto por lo que el sujeto narcisista busca eliminar la alteridad “...diluye el límite entre él y el otro. El mundo se le presenta sólo como proyecciones de sí mismo. No es capaz de reconocer a otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad” (Han, 2019: 21) Es lo que en textos como “La agonía del eros” (2019) o “La expulsión de lo distinto” plantea como una imposibilidad de reconocer la negatividad, es decir la alteridad⁹⁹, y se busca siempre la positividad, es decir, aquello que no perturba nuestras propias estructuras, se propone una diferencia entendida como una variación de lo mismo. “En una sociedad donde cada uno es empresario de sí mismo domina una economía de supervivencia” (Han, 2019: 55). La competencia en muchas ocasiones no permite o dificulta el reconocimiento de la alteridad, de las ideas, pensamientos y deseos del otro, pues un individuo en competencia no quiere perder. El conflicto no es productivo para el sujeto del rendimiento.

Además, esta competencia muchas veces se nos dice que tiene una forma distinta o especial entre mujeres. Como que si fuera una competencia aparte o especial o distintiva del género. Incluso las alumnas expresaron creer o haber sentido que existe una relación particularmente difícil entre mujeres:

⁹⁹ Han distingue alteridad como negatividad y diferencia como positividad, en tanto que se convierte en un elemento consumible como, por ejemplo, el tema de los indígenas es positivo en tanto que nos es exótico y consumible, por sus artesanías, etcétera, pero es negativo en tanto que su cosmovisión y estilo de vida nos requiere reflexión y además nos puede llegar a perturbar mientras no se compagina con el nuestro.

O sea, siento que para mí ha sido... como... sí me ha sido difícil porque yo por ejemplo siento que me relaciono muchísimo más fácil con los hombres. Entonces, por esa razón siento que a mí sí se me ha dificultado, porque incluso yo no soy *taan* expresiva con las mujeres, porque siento como que estoy mucho a la defensiva. Porque con las mujeres siento que son muy críticas a veces, o no sé, a veces me cuesta trabajo entrar en confianza. Y siento que así me pasó (...) Pero hasta hablar con todas...mmm... y creo que hasta la actualidad, digo, me he soltado un poquito más, pero hasta la actualidad me cuesta mucho trabajo. Y no porque no quiera, pero el hecho de que no... como que no se acerquen tanto a mí, pues digo como: “Pues yo tampoco”. Y eso, de repente a mí me cuesta trabajo. Y aparte, cuando se enojan de repente... o sea, siento que a veces nos excusamos mucho en: “Ay, son mis hormonas”, ¿no? O todo eso, para ser tan explosivas o ser tan, a veces, pasivo-agresivas con las otras. Cuando los hombres, en ese caso siento que son como un poquito más directos y a las mujeres nos cuesta más trabajo ser directas. Entonces a mí eso me cuesta mucho trabajo porque yo sé que tampoco soy tan directa, ¿no? Pero por eso siento que a mí me cuesta tanto con las mujeres porque no siento que yo lo haga tan fácil. O incluso, eh... poner como cuestiones muy íntimas con otras, con el mismo grupo, de repente no lo digo, pero porque a veces siento que no que no les interesa o como que no ponen eso no, y no sé... es raro.

Sandra

La misma Sandra me compartió una experiencia previa con otro grupo de danza árabe en el que se enfrentaba a una situación similar:

Como que siento que también la relación con las compañeras, o sea, me costaba mucho trabajo, o sea, de por sí a mí me cuesta relacionarme con mujeres y el hecho de estar con puras mujeres y tener que relacionarme... sentía que me tenía que relacionar pero no sabía cómo. Y además las sentía súper competitivas y divas y como muy adolescentes ¿no? Pero sí, como muy a la defensiva, como muy estar en competencia, y creo que por eso en algún momento dije voy a dejar esto, porque es mucho la competencia y a mí me gusta como bailar pero no estar en competencia, y si de esto se trata, no. Afortunadamente, después me salí de danza árabe y después las conocí a ustedes y dije: “Ah bueno, esto es otra cosa”. Pero sí lo que más me costó yo siento que fue la relación o relacionarme con otras compañeras, porque incluso yo sentía que, o sea, en esta misma parte de querer competir... era mucho en el escenario de: “Yo quiero estar allí... enfrente”, y no notaba como ese compañerismo. Entonces eso hacía que yo dijera: “Este... no, no me gusta ya... la danza”. Sentía que era así todo en general.

Sandra

Ramírez explica cómo uno de los motivos por los que surgen los Círculos de Mujeres responde entre otros factores a:

La ausencia de espacios colectivos propiamente femeninos en los cuales se propicie el diálogo, la convivencia igualitaria y sororaria entre las mujeres, bajo la idea de que estos espacios han quedado relegados al ámbito privado o apelando a una cierta imposibilidad de organización femenina dada la lógica de separación de los sexos y la competencia, incluso intra-genérica, que se refleja en frases cotidianas como ‘mujeres juntas, ni difuntas’, donde se manifiesta esta aparente imposibilidad de organización y convivencia entre mujeres (Ramírez, 2017: 93-94).

Encuentro en esto un reflejo de cómo socialmente se ha construido una relación de competencia adicional o particular entre mujeres. Si retomamos la idea de Han de cómo nos es difícil enfrentar la alteridad, la situación de la feminidad cobra otro cariz. La feminidad surge de la diferenciación entre sexos: femenino/masculino, se construye por medio de supuestos atributos biológicos y sociales. La antropóloga Marcela Lagarde apunta:

Efectivamente, el problema de la diferencia remite a la dificultad de integrar por cada cual lo constituyente del otro género, en una cultura del antagonismo genérico. No significa que no exista, lo diferente es sublimado, reprimido, compensado o proyectado, negado por los hombres. En cambio, las mujeres debemos construir nuestra subjetividad e incluso la autoidentidad genérica siempre a partir de valores, códigos, lenguajes y contenidos masculinos que definen nuestra feminidad en esos términos: lo humano -desde la mitología hasta la filosofía- es lo masculino: en castellano, esta homologación se sintetiza en la igualdad establecida entre humanidad y hombre. Pero la diferencia no ocurre sólo entre mujeres y hombres sino también entre mujeres. Es tal la enajenación, que la separación entre yo y la otra se convierte en distanciamiento, en desconocimiento, de aquello que compartimos como condición genérica, así como de lo específico: desconocemos también mi yo en la otra, y su yo en mí. Así, la diferencia para las mujeres es doble; se trata de una diferencia en relación con los hombres como paradigma patriarcal y estereotipo de lo humano y, a la vez, de la diferencia de cada una en su individualismo antagonizante en relación con las otras (Lagarde, 2013: s/n).

Sin embargo, me parece que aun en este aparente *territorio bélico* como lo nombra Lagarde, las mujeres siguen buscando encontrarse y pueden descubrir maneras de desarticular o debilitar estas dinámicas relacionales. Para ejemplificar lo anterior agregó esta reflexión que hace Helena de cómo ha re-interpretado la feminidad a partir de su experiencia en clases y con las otras alumnas:

Pues sí... lo femenino lo... entiendo también un poco como esta relación con más mujeres ¿no? con las mujeres que toman la clase y además con las maestras, entonces, yo antes de esto no tenía una relación tan estrecha con las mujeres ¿no? O sea, sí era un poco... hasta recelosa ¿no? Como de... negativa, no sé, así lo viví. Y después de la danza encontré todo un... un... un grupo de mujeres que te apapachan, que están contigo, que además te podían enseñar y te exigen como este aprendizaje ¿no? Y creo que cambia mucho, *mucho* mi percepción de esta parte femenina con otras mujeres, no tanto de la propia sino de explorar y el preguntar en cómo ellas vivían sus cuerpos, cómo ellas habían desarrollado pues la... la expresión, ¿no?

Helena

Compartir el proceso e interesarse tanto en los procesos propios como de las otras, como expresa Helena, preguntar por la experiencia de la otra, genera una forma de vincularse que involucra el afecto, el cuidado además de aprender a considerar a la otra (en este caso, pues puede ser un otro) como un ser que sabe, que descubre que explora al igual que yo llegando a resultados distintos o similares quizá e incorporarlo a mi propia experiencia. No es alguien que aprenda más o menos, sino que descubre otras cosas a partir de su propia perspectiva y experiencia. Entonces la “competencia” se convierte en compañía, pues están viviendo una experiencia común que, precisamente, cada una experimenta de manera distinta, desde su historia, desde su perspectiva, desde su lugar en el mundo.

Al igual, las otras alumnas expresan una cómo logran elaborar maneras de propiciar este encuentro con las otras y crear un espacio de inclusión de estas alteridades incluso cuestionando sus propias ideas del mundo y de sí mismas, lo que permite convertir este *territorio bélico* en un espacio más armónico para ellas.

Yo creo que la autocrítica es lo fundamental porque si no reconoces, empezando por ti, tus... a lo mejor no errores, pero sí tus debilidades, muy difícilmente vas a aceptar la de alguien más, entonces siempre lo vas a sentir como un ataque personal, cuando... pues no, yo creo que no, yo creo que el fin es crecer juntas y no... vaya, no creo que el estarnos diciendo: “Oye, es que te faltó esto” o “Mira, yo lo haría así o asá”, no creo que sea el fin molestarnos como tal, pero sí hay que tenernos humildad y autocrítica, para saber lidiar con ese tipo de cosas.

Mariana

No me preocupaba... ni me preocupaba de lo que yo realmente estaba sintiendo ni de lo que a la otra persona le estaba sucediendo en su vida. Y a partir de ahí empecé a ocuparme de mí, pero también a ver a la otra persona y reconocer que existe y que ¡es! y es válida con todo lo que es. Entonces sí. Creo que sí, la danza ayuda a tener un sistema de apoyo porque en las compañeras bailarinas, creo que la relación que se crea en la danza es muy diferente a la relación de amistad que se crea en otros círculos, porque “sin querer” al bailar decimos todo lo que somos, y nuestras compañeras de baile ven todo lo que somos y nosotras vemos todo lo que son. Y es quizá, inconscientemente, una relación más estrecha porque nos conocemos muy inconscientemente más estrechamente que con las personas que convivimos en el día a día.

Alicia

Pues ha sido... que me he sentido incluida, me he sentido querida, me he sentido aceptada. He encontrado gente que creo que me aprecia al igual que yo a ellas y este... mmm... al principio yo no había bailado nunca nada y sentí un apoyo muy grande de ellas hacia mí porque, a pesar de que no estás al mismo nivel porque no tienes la misma experiencia nunca me sentí como: “Mejor tú no bailes porque te falta”, sino siempre era de: “¡Vamos todas!”. O sea, una inclusión muy bonita, y también pues una camaradería, un apoyo; e, incluso también, un encontrarnos en nuestras formas de ser y nuestras energías que no siempre es el equilibrio rosa y al mismo tiempo pues saber que todas tenemos nuestra parte oscura y aun así seguirnos queriendo... ha sido bonito [risitas]

Irma

Ah, y a tener como un poco más de... de... paciencia a otras opiniones porque como que sí, de pronto yo soy muy cerrada de: “Ah no, no, no, es lo que yo digo y así se hace”. También eso me ha ayudado a ser más paciente de: “A ver, no tiene por qué ser así siempre”.

Mariana

Siento que fue parte de eso de no competir...o sea, siento que sí hay una competencia, hay como una competencia, pero no tan, *tan* fuerte. Además, creo que también es el sentido de... que todas tenemos como hacia la danza: respetamos mucho el sentido que cada una le da a su danza, entonces, si tú quieres bailar porque quieres competir¹⁰⁰, ¡adelante! ¿No? Y si tú quieres bailar porque nada más quieres disfrutar, pues ¡adelante! Pero no es un como estamos exigiendo incluso entre nosotros de “Ah no, tienes que bailar en esa competencia, tienes que ser mejor”. Y como respetar el ritmo que tiene cada una, esa parte creo que es muy valiosa porque a pesar de que tenemos pues, mentalidad diferente, cosas diferentes, como que somos muy respetuosas entre nosotros de decir: “Muy respetable lo que estás haciendo, mi forma de pensar es esta,

¹⁰⁰ Se refiere a las competencias o concursos de *belly dance*.

pero muy respetable la tuya”, ¿no? Yo siento que también por eso no entra cualquiera a nuestro grupo ¿no?

Sandra

El proceso que viven las alumnas durante la incorporación de la técnica, les permite explorar y aprender a reconocer sus emociones, a expresarlas corporalmente y también de manera verbal. Una de las alumnas es poeta y socióloga y me contaba cómo incluso su escritura había cambiado y se había vuelto más expresiva.

A partir de esta nueva forma de relacionarse o con-vivir con sus emociones, de reconocerlas, reflexionarlas y pensarlas desde, con y en sus cuerpos, las alumnas pueden exponerlas y comprender quizá que la otra también está sintiendo y viviendo situaciones y que se están compartiendo en este espacio, en esta danza que hacen juntas, y precisamente, así como en cada una el lado emotivo está ejerciendo influencia dentro de su danza y corporalidad, al ser cuerpos que bailan juntos las emociones están siendo parte de esta danza que hacen en conjunto y se afectan entre sí.

Por otro lado, toda esta corporalidad conjunta que tienen que experimentar, desde reconocer cómo está la otra, a través de su movimiento como comentaba Alicia, hasta este traspasar lo personal incluso hasta lo íntimo, traspasar estas distancias continuamente por solicitud de la danza, tocarse, mirarse, es como atravesar la porosidad de cada una, como atravesar su piel, generando intimidad, una intimidad particular que propicia bailar juntas. Reconocer al otro, reconocer que *es* como una *es* también. Un ser-en-el-mundo. Reconocer al otro como parte del mundo del que soy parte es pertenecer entre sí.

La Dra. Emma León¹⁰¹ señala que “nuestra realización en el mundo es originariamente sensible y por ello afectiva. Siempre estamos entre cosas y criaturas que [...] son motivo de profundas elaboraciones sensoriales, perceptuales y valorativas que las convierten en contenido de experiencias significativas (...) enfatiza que se experimenta en un cuerpo tal como lo

¹⁰¹ Psicóloga social, Dra. en Ciencias Sociales, fundadora y coordinadora del “Laboratorio de cultura sentimental y ética de la convivencia”. Fuente: <https://renisce.com/2023/01/19/emma-leon-vega/>

sentimos” (Vargas, 2024: 161) Cada experiencia vivida o vivencia experimentada sucede en cuerpos que perciben, siente, interpretan y dan significado en interacción con otros cuerpos.

Esta forma de relacionarse como una afectividad encarnada se hace evidente o, mejor dicho, se siente de manera más enfática en la danza pues, como hemos visto, ella misma la solicita, la necesita y se construye de ella mientras construye a las alumnas. Sin embargo, es así como nos relacionamos con nuestro entorno; es así como sentimos, percibimos, interpretamos, aprendemos y aprehendemos al mundo.

Por afectividad encarnada podemos entender, siguiendo a la antropóloga Berenice Vargas, a “la experiencia sensible, sentida (con y desde el cuerpo) y dotada de sentido, que conjuga afectos, percepciones, sensoriales, pensamientos, ideaciones, proyecciones y memorias sensibles (...) una experiencia que apela a nuestra constitutiva condición relacional: ser un cuerpo entre otros cuerpos” (Vargas: 2024: 159).

El encuentro con la alteridad sucede como una experiencia en la que nos encontramos con el otro, con lo otro, con los otros que son toda forma con que co-habítamos el mundo y en cuyo encuentro, en esta interacción, se entrelazan de manera comunal todo aquello que nos atraviesa y se entrelaza en lo individual. Es decir, todos enfrentamos este encuentro con el otro desde nuestra historia encarnada, desde nuestro contexto encarnado, con todo el entramado cultural, social, biológico que nos atraviesa, que es lo que nos permite sentir, entender e interpretar este encuentro y que es desde donde surgen ciertas reacciones o respuestas a éste, y desde donde también, después, lo calificaremos [al encuentro] como bueno, malo, angustiante, desagradable, cómodo, etcétera; dependiendo desde dónde se sitúe cada uno de los sujetos interactuantes en este entramado de elementos y condiciones que nos configuran: “en tanto somos cuerpos-materia que se ubican y transitan en entramados sociales finamente tejidos, que se enredan en los hilos de la raza, la clase, el género, el sexo, la especie, la neuronorma, la integridad/capacidad corporal obligatoria¹⁰², entre otros más” (Vargas, 2024: 162).

¹⁰² Por integridad/capacidad corporal obligatoria podemos entender un “concepto que alude a la ficción de un cuerpo normativo (deseable y obligatorio) es decir, completo, sano, con todos sus sentidos, una inteligencia promedio y salud

Así como en los primeros encuentros con la técnica y estos movimientos *otros*, que la enfrentábamos y solucionábamos *con lo que teníamos y como podíamos*, para no perder el equilibrio, mientras comprendíamos los movimientos, adquiríamos más fuerza, así como nos íbamos abriendo a la técnica (o conforme nos íbamos permitiendo abrirnos a ella), a ser afectadas por ella, desconfigurábamos una postura y configurábamos o reconfigurábamos otra, nos íbamos transformando y reconfigurando nuestro ser-cuerpo, de igual manera enfrentamos esta experiencia, este encuentro que es afectivo pues afecta a cada interactuante, y partimos desde nuestra situación encarnada. Y así como en el proceso las alumnas reflexionan y reconfiguran desde su corporalidad sus subjetividades, sus emociones, sus contextos encarnados en ellas mismas, también lo hacen respecto al otro, al compartirse, mediante la convivencia, mediante sus objetivos propios y grupales. Esta experiencia afectiva de encuentro con el otro también puede ser reconfigurado, pues todo esto que atraviesa y encarna a las alumnas, se reflexiona, se cuestiona, se comparte y se puede reconfigurar.

Esto lo relaciono con la idea de Han respecto al Eros, que se vincula con la experiencia del otro y su alteridad, no en su eliminación o negación, ni en su consumo, ni dominación sino su apertura al otro, dejarse afectar por él:

La primacía del otro distingue el poder de Eros de la violencia de Ares. En la relación de poder y dominación me afirmo y opongo al otro en la medida en que lo someto. En cambio, el poder de Eros implica una impotencia en la que yo, en lugar de afirmarme, me pierdo en el otro o para el otro, que me alienta de nuevo (Han, 2019: 53).

Las alumnas mediante las dinámicas inherentes a las clases reconocen su dimensión emocional y es a través de esta que descubren y reconocen a las otras como presencias no solamente corporales sino emotivas, con las que interactúan y juntas crean un espacio al que dan orden y estructura en tanto que se permiten ser afectadas por esta interacción. Se permiten abrirse al

mental óptima. Este ideal corporal se complementa con los estándares estéticos que impone occidente”. Fuente: Colectivo “La lata” <https://colectivolalata.com/integridad-corporal-obligatoria/>.

Esta categorización se internaliza e impone a través de instituciones como la familia, escuela, medios de comunicación, etcétera, privilegiando a quienes encarnan estos cuerpos en detrimento de cuerpos fuera de esta norma en tanto que discapacitados, neurodivergentes, con géneros disidentes, etcétera.

otro, lo reconocen en tanto que lo aceptan, se reconocen en la otra, como igual aún en la diferencia.

El amor es una conclusión absoluta porque presupone la muerte, la renuncia a sí mismo. La ‘verdadera esencia del amor consiste en renunciar a la conciencia de sí mismo, en olvidarse de sí en otra mismidad’ (Han, 2019: 51).

Por supuesto que existe cariño entre las alumnas, incluso sus relaciones van más allá de la danza, pues se han convertido en amigas. Sin embargo, el amor, el Eros al que hago referencia a través de Han, sí es ese cariño también y que lo dirijo a un re-encantamiento de la vida. Para Han el sujeto del rendimiento es narcisista, vive eternamente referenciado a sí y es como se desencanta del mundo, pues no es capaz de dotarse de él, sino que quiere un mundo dotado de sí mismo: “El hombre actual permanece igual a sí mismo y busca en el otro tan solo la confirmación de sí mismo” (Han, 2017: 45), entonces trata de domesticar la vida en una fórmula de consumo, un producto sin riesgo. La mera vida, como dice. Eliminando el dolor de lo otro, cuando se genera, más bien, un dolor por ausencia de lo otro.

El Eros se dirige al otro y es en esta apertura en que el hombre se permite ser afectado por el mundo y se permite reconocerse en él, en los otros. Es dejarse transformar. El eros es transformador.

Las alumnas experimentan un cambio en su manera de negociar emociones y opiniones a partir de su experiencia corporal en conjunto, lo que se refleja cuando bailan por ejemplo ya en un escenario, cómo se trasciende el conflicto y crean un espacio de danza en armonía, y cosas que parecían como una incomodidad en los primeros encuentros con el otro resultan incluso tranquilizadoras, como las miradas:

Me gusta imaginar energías de diferentes colores y siento que cuando bailamos juntas estamos haciendo un dibujo de luz. Me gusta en escena llegar a voltear y chocar ojos, la mirada con una de mis compañeras, que más que compañeras son mis amigas, y me hace sentir muy feliz; ahí siento una felicidad de estar compartiendo lo que yo sé que hace otra persona y siente también alegría de que estamos ahí juntas, como una

complicidad y, a parte como... pues sí, unos trazos gráficos me imagino cuando estamos bailando juntas.

Irma

Aun cuando siga habiendo emociones encontradas, se sigue negociando quizá ya de manera más implícita, como Mariana que toma decisiones por su bien y el del grupo de manera más intuitiva ya, sin necesidad de dialogar todo cada vez:

Pues, me hace sentir confiada porque al final creo que tenemos el apoyo mutuo entre todas. Sí me da confianza, me siento contenta, alegre, es como otra descarga de energía, porque la estás compartiendo con más personas, no sólo es *tu* momento, es el de *todas*. Al final, todas vamos a brillar. Entonces siento como esa vibra bonita que se pasa ahí entre todas. Pero, de pronto, luego sí me abruma, la verdad, que están las demás nerviosas y yo no suelo ponerme nerviosa, no sé por qué, pero no me pongo nerviosa, entonces, de pronto estar ahí con tantas personas que sí están ansiosas, o que les da el pánico escénico, luego no me agrada (...) yo es como “No, no, no, hagan ustedes sus cosas, yo ya me sé lo mío o lo que tiene que ir, pero hasta ahí”. Sí es... es bonito, pero a la vez me estreso que se estresen y estén nerviosas.

Mariana

Todos estos procesos ritualísticos que viven las alumnas, en lo individual y lo colectivo, desde el primer encuentro con la técnica, consigo mismas, con las otras y todo el proceso que hemos visto, son experiencias transformadoras pues las alumnas se permiten esta vulneración y transformación desde la danza. Transformación que yo traduzco en un re-encantamiento de la vida, en un crearse espacios más vivibles y convivibles y que se pueden trasladar a distintos ámbitos de sus existencias pues uno nunca está separado de su cuerpo, de sus cuerpos alter-ego, finalmente, a pesar de la teoría, estas dicotomías modernas se pueden desvanecer en la práctica, se puede aprender a acortar las brechas que dividen.

Yo no diría resistencia sino más bien resiliencia. O sea, no es como *resistirse a* sino más bien saber que está esa imposición, están esas cosas en el día a día que pareciera que nos quieren destruir, pero creo que la danza te lleva al autoconocimiento, el autoconocimiento te lleva al amor propio y el amor propio al respeto hacia ti y hacia los demás. Y creo que ... a mí, al menos, me ha ayudado a ser empática, tanto el teatro como la danza me han ayudado a ser empática con los demás y respetar sus puntos de vista y respetar sus individualidades y respetar cómo están percibiendo y viviendo el mundo las demás personas, sin eliminar cómo lo estoy viviendo yo y cómo lo estoy

sintiendo yo, y aunque sea completamente diferente y no esté de acuerdo en algunas cosas, tener el respeto y... le llamaré *límite*, como de no permitir ni que lo de afuera me afecte de forma negativa, ni yo afectar... ni yo echarle mi mierda a los demás, sino he aprendido a tener como este... que sigo desarrollándolo porque me sigue costando trabajo... este recibir, sentirlo, pero no reaccionar sino solo aceptarlo y, si es algo que me puede ayudar o me puede servir, bien, y si no, dejarlo ir. Y creo que cualquier danza o arte podría ayudar a eso, porque finalmente es una forma de expresión y de autoconocimiento. La expresión es autoconocimiento porque al ver lo que sale de ti, que estaba atrapada en el inconsciente y sale al consciente eres capaz de... de darte cuenta qué está pasando dentro de ti; y cuando te das cuenta de qué está pasando, puedes hacer cambios. O elegir *no* hacerlo pero...

(...)

Yo era muy.. *caprichosa*. O sea, yo vivía como... [risas] desde *mí*, *mí*, *mí*, lo que *yo* siento, lo que *yo* pienso, lo que *yo* hago, y no me paraba a pensar cómo lo que yo decía, lo que yo hacía le afectaba a los que me rodeaban, pero sí pensaba en cómo lo que los demás hacían y decían me afectaba a mí, o cómo me dolía o me hacía sentir bien. Y en algún momento, en un ejercicio de teatro nos hicieron darle peso al otro y minimizar lo que nosotros sentíamos, pero justo para reconocer que *el otro también está sintiendo*, no lo que yo siento, pero también está sintiendo. Entonces, ese ejercicio después se pareció mucho a uno que hizo mi segunda maestra de danza, que ella fue la primera que nos empezó a dar como ejercicios de interpretación y que eran un poco más técnicos, porque de la primera eran un poco más... libre [risas], y con mi segunda maestra ya empezó a ser un poco ya más técnico, pero era casi el mismo ejercicio que me habían puesto en actuación, pero en danza, o sea, en vez de *diciendo*, *bailando*. Entonces el *ver al otro*, el realmente *ver al otro*, no solo verlo como la imagen sino realmente observar lo que la otra persona estaba haciendo o diciendo y qué era lo que quería decir, o sea, quizá no solamente escuchar “Hola, me llamo Alicia” sino detrás de esas palabras qué quería decir, o detrás del movimiento que estaba haciendo qué realmente me quería transmitir fue lo que me hizo decir: “¡Ah! ¡Creo que he estado haciendo todo mal! Y en vez de sólo yo hacer y decir y dar nunca me he dado chance de recibir, y todas las personas me han estado dando regalos de su persona toda la vida, y yo no los he recibido, los rechazo inmediatamente”. A partir de ahí fue cuando empecé a observar y empecé a escuchar y empecé a sentirlos, y mis relaciones cambiaron drásticamente porque ya era pues recíproco, pero también más profundo. Antes era como: “Ah sí, somos migas y platicamos lo que nos pasó y hacemos la tarea juntas, hacemos los ejercicios de la escuela juntas”, pero, realmente como no algo más profundo sino siempre un poco más superficial todo.

Alicia

Sí, siento que, o sea, sí nos ayuda a tener como mayor libertad. Incluso de pensamiento, de irnos cuestionando más de lo que sucede a nuestro alrededor: “¿Por qué debe de ser de esta forma? ¿por qué no puede ser esto?” O como... sí, mayor libertad de pensamiento y cuestionarte más las cosas, que no te quedes como: “Pues esto es lo que es y ya” ¿no? Sino como que también al momento en que tienes como esta libertad con el cuerpo de decir: “Puedo hacer esto con el cuerpo”, como que siento que te empiezas

a cuestionar tú misma de: “Si puedo hacer esto con el cuerpo, entonces ¿también por qué eso no es diferente? o ¿por qué esto tiene que ser así?”. Entonces sí siento que ayuda y te abre fronteras, porque yo incluso, no sé, cuando me hacías algunas preguntas... una pregunta... No me acuerdo qué pregunta me hiciste, de cómo influyó en mi vida personal, también hasta pensaba en que esto me hizo hasta como decidirme de carrera, porque fue como tener mayor libertad y no decir lo que me han dicho que tengo que ser sino decir: “No, yo quiero esto” ¿no? Y “tengo mayor libertad acá que acá, sí me gusta esto pero lo siento más así, entonces acá hay más libertad y lo que yo quiero hacer es como ayudar, entonces ¿Cómo puedo ayudar? Pues acá hay una parte muy... en donde no solamente ayudas a los otros sino también a ti mismo.” Como que sí siento que eso fue también a partir de la danza.

Fue en una época crucial en mi vida. Creo que sí. Aunque me hubiera gustado empezar a practicarlo desde antes, como también tener esa libertad desde antes, o esa especial libertad.

Sandra

4.4 Conclusiones

El salón de clases es el espacio de la danza, pero este espacio es uno que más allá de su materialidad como espacio físico, es un espacio que se construye o que las mismas alumnas construyen con sus corporalidades en movimiento, con su presencia emotiva. La danza requiere presencia, estar plenamente atentos, en un presente que va más allá de la momentaneidad, sino uno que se extiende a un pasado y un futuro constante, un presente denso, pleno, significativo, experiencial. Estar presente exige de las alumnas estar atentas y perceptivas del entorno, abrirse a él y aceptarlo en un interactuar con él. Es mediante esta interacción que se permiten la afectación, reconfiguración y transformación en un dinamismo constante.

El espacio de la danza es este que crean las alumnas en el que se permiten ser a sí mismas y a las otras y consiguen construir un lugar o un *territorio* más vivible y convivible, lo cual me parece un logro cuando en el mundo externo muchas veces nos encontramos en territorios hostiles o *bélicos*. Lo cual también me parece que permite a las alumnas reconocer otras formas de construir espacios más allá del salón de clases, más allá de la danza.

Conclusiones

En esta investigación busqué mostrar cómo a través de la incorporación de la técnica de la danza árabe, del trabajo corporal que solicita, las alumnas, mientras re-conocen su cuerpo, descubren en él la capacidad de aprender y crear conocimiento, reflexiones y cuestionamientos del mundo.

Esto a partir de un trabajo de construcción del cuerpo extracotidiano, un cuerpo que llamo cuerpo alter-ego *bellydancer*, que implica re-conocer al propio cuerpo, como una construcción que es fisiológica a la vez que es social, cultural y emocional, pues todas estas dimensiones lo configuran; reconocer su propia historia inscrita en el cuerpo mediante una examinación de su configuración, a partir del movimiento, su propio movimiento, su postura. De esta manera las alumnas no sólo conocen de sí sino del mundo, el mundo en ellas. Y lo cuestionan en, desde y con su propio cuerpo.

El encuentro con la técnica de la danza árabe es un encuentro con un repertorio de movimientos otros que al incorporarlos confrontan a repertorio propio, y es aquí donde descubro que la memoria no es estática, que el pasado no son momentos congelados en un tiempo lejano inasible al que sólo visitamos como en una especie de museo interior, sino que más bien es como un motor, un pasado que se activa en el presente permitiéndole la acción. La memoria del cuerpo es en movimiento. Toda historia, toda experiencia, toda emoción, toda idea está inscrita en el cuerpo y se hace presente y expresa través del movimiento, en la postura, configurando a su vez al sujeto quien también configura al cuerpo, al sujeto que es ese cuerpo quien vive y experimenta esas historias, emociones e ideas. Y esta memoria es la que les permite expresarse, responder al entorno de manera más intuitiva, pues parten de su propia experiencia que es conocimiento, un conocimiento que han construido desde sus cuerpos.

Responder al entorno implica estar atentos, perceptivos, abrirse al otro, a lo otro. Bailar o danzar implica estar presente mientras actúa el pasado, la técnica como memoria se hace

presente en el cuerpo mientras interactúa con el entorno de manera vivida, experiencial, en un estado de atención profunda.

Encuentro que esta memoria del cuerpo es desde donde se posibilita la transformación, la re-creación del sujeto. Así como la danza árabe se re-crea, en términos de Lepecki, cada vez en cada cuerpo en cada nuevo contexto reconfigurándose a través de su propia historia re-creada, las alumnas de igual manera se van re-creando cada vez de maneras que les puedan resultar más amables para consigo mismas.

Lo que busqué con este trabajo es mostrar la importancia de las actividades artísticas en especial de aquellas que involucran al cuerpo, pues el cuerpo es creador de conocimiento y reflexión, y que, precisamente por su condición de cuerpo carnal, sensible, perceptivo este conocimiento y estas reflexiones pueden ser más profundas, más sentidas. La reflexiones y saberes encarnados me parece que tienen posibilidades de ser más disruptivos y quizá menos agresivos por su misma característica sensible y emotiva.

También es un esfuerzo por que se reconozca en la danza árabe todo su potencial creativo como danza y como generadora de sujetos -sus practicantes- reflexivos, creadores y generadores de saberes para poder construir un mundo mejor. No es que la danza árabe lo necesite ni que lo pida. La danza árabe tiene sus propias formas de constituirse y genera una belleza en el mundo que ya en sí misma es disruptiva. Pues en este mundo que plantea Han, donde la contemplación se ha perdido por las necesidades mismas que provoca la sociedad del rendimiento, el goce y el disfrute por sí mismos ya son una rebeldía, y disfrutar bailar al son de la música, dejarse llevar por sus sonidos, sus detalles o permitirse admirar y disfrutar de una *bellydancer* disfrutando, me parecen actos disruptivos en sí mismos.

Sin embargo, mi afán intelectual quizá me traiciona y sí, era mi intención ver más allá del exotismo y los clichés que circundan esta danza y mostrarlo. Si bien, estos elementos son parte de su forma en tanto que género dancístico, en tanto que lenguaje corporal, en tanto que danza, me gustaría haber logrado mostrar que precisamente como danza, como una técnica corporal

es compleja, requiere un estudio y una atención plena y detallada, que vas más allá de una complacencia masculina, sino que requiere y provoca elementos expresivos en sí misma que conllevan todo un proceso. No busco que se compare con otras danzas, ni que se le considere como una danza elevada, porque sería caer en las mismas dicotomías coloniales que se busca cuestionar y derribar. Pero que en este derribamiento de dicotomías simplistas de superior e inferior, se demuestre que es una danza valiosa en sí misma como una forma de expresión. Que va más allá de un artefacto de complacencia masculina, y que es una forma de expresión, de complacencia para quien la practica y para quien se abra a experimentarla y apreciarla desde el goce de su expresividad.

Que en este proceso, además de generar espacios de comunidad, se provocan transformaciones en sus practicantes. Sujetos que se cuestionan y cuestionan desde, con y en su cuerpo, que generan reflexiones, preguntas, diálogos, que se permiten abrirse al otro, sea una técnica, sea ideas, sea otros como ellos que también son diversos. Y que no necesita de grandes narrativas (a menos que así se desee) para reflexionar, sino que lo hace desde la misma sensualidad de la danza, en tanto que sensible, emotiva, sintiente. Con toda esa presencia y atención plena que requiere en el proceso de incorporación y aprendizaje, así como al ejecutarse.

También desde mi posición como bailarina que hace una antropología de la danza árabe tuve la necesidad de poner sobre la mesa estos elementos que constituyen la danza más allá de sus posibilidades expresivas y transformadoras, que también son parte de mi antropología. Incluso para mi danza, para mi práctica y mi propio desenvolvimiento en ella, me resulta importante siempre ser crítica de esta colonialidad que constituye a la danza que practico, tanto cultural como corporalmente en tanto que mujeres y con otras mujeres que practicamos esta danza, incluso hombres que bailan, pues estas ideas que colonizan cuerpos y que feminizan desde una mirada particular, nos atraviesa como practicantes, como bailarines. Conocer y tener conciencia de esto también nos permite ejercer una danza que puede ser más amable para nosotras mismas y para con nuestra relación con otras bailarinas pues nos permite buscar danzar sin colonizarnos a nosotras mismas y entre nosotras mismas.

En este sentido, me gustaría que este trabajo pudiera aportar una reflexión, para que los espacios de aprendizaje puedan construir danzas más amables para sus practicantes, desde la conciencia de la técnica como una forma de cuidado, así como desde esta crítica que propongo. Que pensemos qué se enseña y qué se aprende cuando se pone esta danza en un salón de clases.

Por otro lado, mi postura como antropóloga que practica esta danza hizo plantearme y reconocer la oportunidad de hacer una antropología que no reproduzca en colonialismos, quizá no desde las palabras, pero sí desde las posibles omisiones. Edward Said critica la actividad de la antropología que ha funcionado como una empresa de conquista (Said, 1996 :45), pues esta construcción del Otro y de la diferencia son formas de colonialismo, pues como vimos en el capítulo uno, se hace una construcción del otro, Oriente, desde Occidente, pero ese otro ha de ser Oriente y todo aquello que no es Occidente. Precisamente, la importancia de mostrar a través de la historia de la danza árabe, la historia de toda una región, de toda una otredad o diferencia que son múltiples, me parecía una responsabilidad como bailarina practicante de esta danza, en la que como dije, de alguna manera también hacemos un homenaje a estas culturas que le dan vida, que le dan esa riqueza y belleza que nos atrae y enamora. Como dice Said “la representación es una elección política” (Said, 1996: 57), por lo que me posiciono desde la no reproducción de imágenes simplistas, clichés y exotismos reduccionistas que funcionan en detrimento de esta región, particularmente, de estas culturas, que el pequeño esbozo histórico, cultural, político y geográfico de la danza árabe permita crearnos un panorama de su complejidad que nos invite a superar todas las imágenes fijas que tenemos de estas culturas, de estas sociedades. Que en tanto que es una antropología que surge desde otro Otro, pues aunque occidentalizados, existe una otredad dentro de esa occidentalidad que convive híbridamente en esta región, que es México, que es Latinoamérica, que también ha sido víctima de interpretaciones reduccionistas y textualizadas a conveniencia. Que sea más difícil caer en estos colonialismos, pues existe la conciencia de que también nos atraviesan.

También me gustaría señalar todo aquello que me parece que quedó fuera de esta investigación, por cuestión de tiempo, por cuestión de metodología, por la necesidad de acotar. Pues creo que existe mucho potencial también desde la danza árabe. Siento que me faltó indagar más sobre

la diversidad de ritmos individuales, pues como vimos cada alumna aprende a reconocer su propio ritmo y el del grupo se nutre y organiza a partir de estos; pensar qué conflictos genera, si es que los genera. En este sentido, también me hubiera gustado profundizar más en el tema del conflicto, cómo se vive, cómo se van resolviendo. Quizá explorar o haber integrado otras corporalidades practicantes de esta danza. Corporalidades que salen de la norma física, neurológica y de la heteronormatividad. Por pensar en algunos.

Y, por último, enfatizar en la importancia del apoyo a estas actividades. El fomento cultural, que ahora está reducido, muchas veces se enfoca en la creación de proyectos y subvenciones para obras, puestas en escena, etcétera; sin embargo, me gustaría señalar que también es importante buscar cómo fomentar los procesos detrás de ellos y ampliar estas posibilidades a mayores sectores, lo que también generaría proyectos más diversos, con perspectivas más plurales. Formar públicos es imperante, pero también es necesario fomentar las prácticas, los procesos, fomentar que se generen creadores, que no tienen que convertirse en artistas como profesión, aunque si lo deciden así, también es maravilloso. Creadores de mundos mejores.

Bibliografía

- Abu-Lughod, Lila (2010). La resistencia idealizada: trazando las transformaciones del poder a través de las mujeres Beduinas. En Antropología política. Temas contemporáneos, Editado por Montserrat Cañedo Rodríguez y Aurora Marquina Espinosa, España, Ediciones Bellaterra
- Aguado, José Carlos y Portal, María Ana (1991). Tiempo, espacio e identidad social. *Alteridades*, 1(2),31-41. [fecha de Consulta 5 de Julio de 2020]. ISSN: 0188-7017. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/747/74745539005.pdf>
- Aguiluz, Maya (2014). Más allá de lo interdisciplinario, los estudios del cuerpo como están aquí. *INTERdisciplina* Vol. 2 (3) pp. 9-39 2014.
- Alarcón Dávila, Mónica (2009). La inversión de la memoria corporal en danza. A Parte Rei: revista de filosofía, ISSN 1137-8204, N°. 66, 2009.
- Alarcón Dávila, Mónica (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37(106), 113-147.
- Araneda, Jorge (2015). Las ilusiones y los padecimientos de la emigración. El caso de los inmigrantes árabes musulmanes levantinos a Chile 1930-1950. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No. 125-146, enero-junio 2015 Recuperado en 06 de Julio de 2020, de <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n22/n22a07.pdf>
- Aulestia, Patricia (2011). Despertar de la república mexicana dancística, México, Ríos de tinta, Arte, cultura y sociedad editores.
- Baz, Margarita (1996). Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza, México, UAM-C, CSH, Educación y comunicación, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa
- Bénard Calva, Silvia (Comp.) (2019). Autoetnografía. Una metodología cualitativa, México, UAA, COLSAN
- Besserer Alatorre, Federico (2014). Regímenes de sentimientos y la subversión del orden sentimental. *Hacia una economía política de los afectos*, Nueva Antropología, XXVII(81), 55-76.

- Botero, Cabral, Ángela (2016). Sobre magia, sensualidad y belleza: procesos de subjetividad femenina, sororidad y empoderamiento a través de la danza del vientre en la Academia Anasi de Bogotá, Universidad del Rosario, Colombia
- Bourdieu, Pierre (2007). El sentido práctico, Argentina, Siglo XXI Editores
- Bracco, Carolina. (2017). La invención de las bailarinas orientales. Un artefacto colonial. The invention of Oriental dancers. A colonial device. Journal of Feminist, Gender and Women Studies.
- Briceño Alcaraz, Gloria (2006). “De una tradición del medio oriente al oficio: la inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural en México”. *La ventana. Revista de estudios de género*, 3(24), 343-379. Recuperado en 02 de marzo de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362006000200343&lng=es&tlng=es.
- Briceño Alcaraz, Gloria (2007). Danza, cuerpo e identidad: espacios abiertos a la creación y transformación. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. <https://www.aacademica.org/000-066/1875>
- Buonaventura, Wendy (1998). Serpent of the Nile: Women and dance in Arab World, Brooklym, N.Y., Interlink Books consultado en https://archive.org/details/isbn_9781566563000/mode/2up
- Cedillo, Priscilla (2019). El género en clave sensorio-fectiva. Aportes de la sociología disposicional y los estudios sobre percepción. En Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género. Sabido ramos, Olga (Comp.) UNAM, CIEG, pp. 67-84.
- Chang, Heewon (2008). Chapter 3: Autoethnography. In “Autoethnography as method” (pp43-57). Walnut Creek, CA: Left Coast Press
- Corbin, Alain (2005). Historia del cuerpo (Vol. 2). De la Revolución Francesa a la Gran Guerra, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Correa, A. y A. Orozco (1998). Literatura Universal, Pearson Addison Wesley Longman de México.

- Csordas, Thomas (2002). Embodiment as a paradigm for Anthropology. In: Body/Meaning/Healing. Contemporary Anthropology of Religion. Palgrave Macmillan, New York
- Csordas, Thomas (2011). Modos somáticos de atención. (Trad. Ana Sabrina Mora) En Cuerpo plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos. Citro, Silvia (comp.) (pp 83-104), Biblos
- Deppe, M. A. (2010). Dressing the dancer: Identity and belly dance students (Tesis doctoral), University of Minnesota Digital Conservancy.
- Díaz Cruz, Rodrigo (1997). “La vivencia en circulación. Una introducción a la *antropología* de la experiencia”. En *Alteridades*, vol. 7, núm. 13, 1997, pp. 5- 15. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Díaz Cruz, Rodrigo (2008). La celebración de la contingencia y forma, Sobre la antropología de la *performance*, Nueva antropología, XXI (69), 35-39.
- Diz, C. (2018). Tácticas del cuerpo: activismo y resistencia en la ciudad en crisis. *Disparidades. Revista De Antropología*, 73(1), 127–152. <https://doi.org/10.3989/rntp.2018.01.005>
- Esteban, Mari Luz (2013). Antropología del cuerpo Género, itinerarios corporales, identidad y cambio, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Foucault, Michel (2002) Vigilar y castigar, El nacimiento de la prisión, Argentina, Siglo XXI Editores.
- Fuchs, Thomas (2012). The phenomenology of body memory. In Sabine C. Koch, Thomas Fuchs, Michela Summa & Cornelia Müller, Body Memory, Metaphor and Movement. John Benjamins. pp. 84--9.
- García Canclini, Néstor (1989) Las culturas populares en el capitalismo, México, Nueva Imagen, la edición.
- González-Grandón, Ximena A., & Suárez-Gómez, Ainhoa. (2023). Hacia una pedagogía fenomenológica del sentipensar. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 49(especial), 287-305. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-07052023000300287>

- Guzmán, Adriana (2016). Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto, México, CONACULTA/INAH.
- Guzmán, Adriana (2014). Danza: creación de tiempos. *Alteridades*, 24(48),35-45
Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74738787004>
- Hall, Edward T. (2003). La dimensión oculta, México, Siglo XXI editores.
- Han, Byung-Chul (2017). La agonía del eros, Barcelona, Herder.
- Han, Byung-Chul (2019). El aroma del tiempo, Barcelona, Herder.
- Han, Byung-Chul (2021). La desaparición de los rituales, Barcelona, Herder.
- Illouz, Eva (2007). Intimidades congeladas, Buenos Aires, Katz editores.
- Islas, Hilda (1995). Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia, Serie investigación y documentación de las artes Segunda época, México, INBA
- Laban, Von Rudolf (1987). El dominio del movimiento, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Lagarde, Marcela (2013). Enemistad y sororidad: Hacia una nueva cultura feminista, revisado en: <https://e-mujeres.net/wp-content/uploads/2016/08/Enemistad-y-sororidad.pdf>
- Larraín, América (2021) Antropología de la danza. En *Revista colombiana de antropología*, 57(2), 9-14
- Le Breton, David (1999). Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones, Buenos Aires, Nueva visión .
- Le Breton, David, (2021). Antropología del cuerpo y modernidad, Buenos Aires, Prometeo libros.
- Lepecki, André (2012). El cuerpo como Archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas, Pp-63-84 Traducción Antonio Fernández Lera (2012) Texto original publicado en inglés, «The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances», en *Dance Research Journal*, Volumen 42, Número 2, Invierno 2010, University of Illinois Press. Para información adicional sobre este artículo, véase <http://muse.jhu.edu/journals/drj/sum-mary/v042/42.2.lepecki.html> ©André Lepecki 2010
- Martínez, J. (1976). El mundo Antiguo, V Persia/Islam, México, SEP.

- Merleau- Ponty, Maurice (1993). Fenomenología de la percepción, México, Editorial Planeta Mexicana.
- Mora, Ana Sabrina (2010). Movimiento, cuerpo y cultura: perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.
- Muñiz García, Elsa et al. (2007). Pensar el cuerpo, México, UAM-A.
- Muñiz García, Elsa et al. (2010). Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas, España, Anthropos editorial, UAM-A.
- Ordine, Nuccio (2013). La utilidad de lo inútil. Manifiesto, Barcelona, Acantilado.
- Pastor de María y Campos, Camila, & Cota Meza, Ramón (2015) Movilización y modernidad en el Medio Oriente. *Estudios de Asia y África*, 50(1), 141-169. Recuperado en 04 de julio de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-654X2015000100141&lng=es&tlng=es.
- Posey, Hillary Elise (2015). Transformation in Belly Dance: Movement, Rhythm, Ritual, and Connection, Dance/Movement Therapy Theses. 6.
- Pulido Llano, Gabriela (2013). Tongolele y las “exóticas” en Magazine de Policía y VEA. En *Diario De Campo*, 13, 32-36. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/859>
- Pulido Llano, Gabriela (2016) El mapa “rojo” del pecado. Miedo y vida nocturna en la Ciudad de México, 1940-1950. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Secretaría de cultura, Colección Historia, Serie Logos
- Rábago, Ada (2012). Antropología y danza. En <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/10773>
- Ramírez, María del Rosario (2017). Lo femenino resignificado: Discursos y concepciones de lo femenino desde los círculos de mujeres, Tesis de doctorado en Ciencias antropológicas. UAM, Ciudad de México.
- Ramos, Maya y Patricia Cardona (compiladoras) (2002). La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo II: Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos

(1521-2002), México, D.F.: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/Escenología.

- Rodríguez, Giselle, (2016). Danza Oriental en Egipto. México, Estudio Giselle Habibi.
- Said, Edward (1996). Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología, en Cultura y tercer mundo: 1. Cambios en el saber académico, Beatriz González Stephan Compiladora, Venezuela, Nubes y tierra, Editorial nueva sociedad.
- Said, Edward, (2019) Orientalismo, (2ª ed.), México, Debolsillo, Penguin Random House.
- Shay, Anthony & Sellers-Young, Barbara, (2003). Belly Dance: Orientalism—Exoticism—Self-Exoticism, Dance Research Journal 35, no. 1, 13-37.
- Shay, Anthony & Sellers-Young, Barbara, (2005), Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy, Costa Mesa, CA, Mazda Publishers.
- Shokry, Mohamed, (1995) La danza mágica del vientre, Madrid, Mandala Ediciones.
- Tortajada, Margarita (2011) Danza y Género, México, INBA.
- Turner, Víctor (2007). La selva de los símbolos, España, siglo XXI editores.
- Vargas García, Berenice (2024). Afectividad encarnada: una estrategia situada para el estudio de las opresiones. Revista Ecúmene de Ciencias Sociales, 2 (8), 159-184.
- Wacquant, Loïc (2004). Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador, Epub libre.
- West, Candace y Don H. Zimmerman (1999). Haciendo género, en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson, Sexualidad, género y roles sexuales, Fondo de Cultura Económica, Argentina, pp. 109-144.

Fuentes electrónicas:

- <https://elmundoarabe.org/paises-arabes/>
- <http://www.icarito.cl/2009/12/79-3390-9-el-mundo-arabe.shtml/>
- <http://religionesymitos.blogspot.com/2017/01/la-danza-en-india.html>
- <https://www.culturagenial.com/es/romanticismo/>
- <http://algargosarte.blogspot.com/2014/10/orientalismo-en-el-siglo-xix-la.html>
- <http://www.shira.net/about/badia-lady-and-clubs.htm>
- <http://babayagamusic.com/Encyclopedic-Dictionary-Ethnic-Arts/Ethnic-Music-and-Dance-Performers/badia-masabny.htm>

- <http://disociandoinfinitos.blogspot.com/2014/03/badia-masabny-y-el-casino-de-la-opera.html#:~:text=Muchas%20de%20las%20bailarinas%20y,lanzamiento%20a%20actores%20y%20escritores.>
- <https://orientaldanceonline.com/blog/badia-masabni-8>
- <https://unmundodeluz.wordpress.com/2022/05/21/badia-masabni-la-fuerza-detras-de-la-danza-del-ventre-moderna-en-egipto/>
- <https://bailaconmiren.com/badia-masabni-la-sultana-delamusica-danza/>
- <https://www.jotdown.es/2016/01/tortola-valencia-entre-la-danza-y-el-deseo/>
- <https://equalityarmenia.org/f/armen-ohanian-a-queer-armenian-artist-you-should-know-about>
- <http://totaladanza.cult.cu/perfiles/avatares-te%C3%B3ricos/puede-ser-el-cuerpo-un-archivo/>
- <http://www.madamasr.com/opinion/culture/notes-belly-dance>
- <https://e-mujeres.net/wp-content/uploads/2016/08/Enemistad-y-sororidad.pdf>