

PUBLICACIÓN GRATUITA

ES.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN ESTUDIO SAHAR

WWW.ESTUDIO SAHAR.COM

DIRIGIDO POR MARINA BARRIONUEVO

2020

Bellydance, su perspectiva posmoderna

Virginia Scocchera

Trabajo final Certificación en Historia del Bellydance

La temporalidad no sincrónica de las culturas nacionales y globales abre un espacio cultural— un tercer espacio— donde la negociación de las diferencias incommensurables crea una tensión peculiar a las existencias fronterizas.

(Bhabha, 1998, p. 300)

El posmodernismo ha resignificado la visión del arte en su totalidad —lo posmoderno como símbolo de fusión, de nuevas lecturas, incluso, de caos—, ha planteado “la ruptura de la historia” para darle lugar a nuevas perspectivas y formas de concebir el mundo. Dentro de este plano, se inserta el bellydance, que, como arte contemporáneo, ha ido mutando según los tiempos y los territorios en los que se ha realizado. Si bien el bellydance tiene un origen en los pueblos árabes, al ser parte de la era moderna, esta danza se concibe como un algo híbrido, que se sostiene no solo con discursos posmodernos, sino también, con discursos colonialistas y orientalistas que se mezclan con el fenómeno de la globalización. En este escrito, se verá el proceso que sufrió el bellydance a lo largo de distintos períodos y cómo varios conceptos occidentales han ido moldeando esta danza para poder entender la función del bellydance en tiempo presentes.

Cabe destacar que las danzas provenientes de los pueblos árabes son vastas y varían según las zonas. En lo que respecta al bellydance propiamente dicho, este estilo como tal nace aproximadamente a fines del siglo XIX, y se origina desde una perspectiva occidental. Con la llegada de distintas danzas egipcias, persas, marroquíes y tunecinas a la feria universal Chicago World’s Fair, que se llevó a cabo en Chicago, Estados Unidos, las danzas de las regiones árabes adquirieron cierta visibilidad, que terminaron mezclándose con estilos de cabaret (Dox, 2006). Así, se produjo una primera fusión de géneros oriental/occidental. Las variaciones se dieron tanto en el baile como en el vestuario del bellydance. Durante varias décadas, el bellydance fue considerada una danza exótica y

sensual, que concordaba con las nociones orientalistas y colonialistas de la época. Edward Said, en su libro *Orientalismo* (1990), denuncia la fuerte impronta que ha dejado el pensamiento etnocentrista en cuanto a la concepción de lo que significa oriental. Said escribe que “Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia” (1990:130). Said considera que las imágenes que fueron construyendo los occidentales han creado un oriente imaginario, un oriente que existe no solo en el inconsciente sino en la narrativa de los viajeros (franceses y británicos, sobre todo), lo que permitió exotizar al Medio Oriente. “Si el bellydance occidental y el retrato orientalista sobrerrepresentan el harén como un lugar de misterio, ambos revelan, de forma simultánea, un yo que es construido por los valores occidentales” (Dox, 2006:8). Desde la danza, elementos como el harén o el velo han contribuido al esquema etnocentrista que forjaron los viajeros del siglo XIX y XX para elaborar el pensamiento orientalista. Así, estos elementos adquirieron otros matices y se moldearon para que coincidan con valores europeos y colonialistas. “Una mentalidad colonial cree que remover el velo es vital porque sacarse el velo y modernizar en consecuencia la mujer oriental, significa la transformación del oriente mismo” (ibíd.).

En relación a los discursos y las prácticas colonialistas, Sirin Adlbi Sibai (2016), analiza:

Este sistema se encuentra inextricablemente ligado a unos campos semánticos, a unas redes de significados, a unas imágenes, a unos discursos —en definitiva— que lo generan, lo legitiman y lo dotan de sentido. (...) Estos discursos parten de la incuestionable superioridad de algo caracterizado como genuinamente “occidental” y funcionan también a partir de marcos, variados y variables, binarios y antiéticos (...) que generan toda una serie de jerarquías globales, lingüísticas, culturales, etno-raciales, económicas, epistémicas, sexuales, humanas (...).

Adlbi Sibai, 2016:21

El bellydance se inscribe en un mundo colonialista, en donde se transforma lo árabe en algo inferior con la necesidad de sacarlo de ese estado salvaje. Lo hace a través de sus

discursos y de sus imágenes estereotipadas. Este encuentro con el otro provoca, en palabras de Peter Burke (2005), una exageración de ciertas características de la realidad o, incluso, provoca la omisión de otras realidades. Se asimila al otro desde la diferencia, como un espejo retrospectivo. Así, los relatos de viajeros europeos construyen estereotipos basados en sus contextos blanco-occidentalocéntrico. La danza se estableció como un arte sexualizado que intentaba alcanzar ese oriente mágico y secreto. Dentro de este pensamiento etnocentrista, también se incluye la mirada patriarcal. “El bellydance así fue apropiado por su supuesta función como una danza erótica al ser realizada para una audiencia principalmente masculina”, escribe Jarmakani (2008:11) al hablar de la transición que tuvo el bellydance cuando se fusionó con estilos occidentales como el *burlesque* o el *striptease*.

Ahora bien, los movimientos feministas de mitad del siglo XX comenzaron a revisar este bellydance, que se presentaba como exótico y sensual. Los feminismos de la época lograron sacar esta danza del estado sexual, y lo llevaron hacia un estado, más bien, ancestral. Durante las décadas de los sesenta y setenta, se comenzó a visibilizar una revalorización de los orígenes y de la espiritualidad. Así, comenzó una búsqueda de resignificación del bellydance, que dejó de lado su carácter sexualizado y construyó un origen matriarcal, en donde la mujer se convirtió en la figura importante y empoderada de la danza. Bailar por, para y entre las mujeres. “Las bellydancers usaron una combinación de resistencia, secreto, manipulación semántica, *management* y educación para cambiar la idea de la bailarinas erótica. La imagen de la diosa continúa siendo hoy una estrategia de las bellydancers para resolverla tensión psicológica y emocional en la búsqueda de nuevas identidades y performance en el Bellydance” (Sellers–Young, 2016:5). Así, el bellydance trazó un nuevo rumbo: una introspección hacia la mujer desde diosas ancestrales y desde lo femenino, se resaltó la sexualidad pero para la mujer misma, no como aparato de consumo masculino. Como dice Andrea Deagon (1998), se necesitó crear un nuevo trasfondo a esta danza, una sensualidad basada en la femineidad misma, en el empoderamiento. “La danza comenzó como un ritual de nacimiento, o por las sacerdotisas de los templos en honor a la diosa Madre. Estas historias rechazan la noción de que las mujeres se expresaban físicamente en servicio de los hombres” (Deagon, 1998:2). De esta forma, se dio pie a un nuevo estilo de danza, que enaltecía la maternidad, lo femenino, lo ancestral y lo sagrado.

Junto con las técnicas New Age, que comenzaron a estar muy de moda para ese entonces, el bellydance tomó un nuevo camino.

De hecho, durante estas décadas, un nuevo estilo proveniente del bellydance se estaba desarrollando: el estilo tribal americano (ATS®, por sus siglas en inglés). Es esta danza la que termina plasmando en estado puro la hermandad, feminidad y revolución que caracterizaba a la época (movimientos feministas, antirraciales, antibélicos, la comunidad hippie en auge) en Estados Unidos (Rothman, 2013). El ATS® significó un cambio paradigmático en el bellydance norteamericano, no sólo la forma de bailar y de adornarse había tomado otro rumbo, también se vio explícitamente una gran fusión de diversas danzas denominadas tribales, todas juntas en un mismo formato (ibíd.). Y digo explícitamente ya que, como se venía constatando en este artículo, desde un primer momento, el bellydance ha consistido en un estilo fusionado —combinación no solo de distintos bailes, sino también de distintas épocas de la historia—, el cual hoy en día sigue rigiéndose por el mismo camino: va cambiando según su entorno y su época.

“(E)ntiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. (...) No hay duda de que estas mezclas existen desde hace mucho tiempo, y se han multiplicado espectacularmente durante el siglo XX” (Canclini, 2000:3). Es justamente en el siglo XX y el siglo XXI en donde las artes interdisciplinarias comienzan a tener vigor. Existe un énfasis de lo subjetivo que traspasó la objetividad y el refinamiento que caracterizaban a otras épocas del arte. Lo contemporáneo se definirá como una negación de los principios de “verdad, perfección y unidad” que existían tiempo atrás y se centrará en el caos, el desorden y la imperfección (Perduca y Beacon, 2008). Hoy en día, el bellydance se ha beneficiado de técnicas de ballet, contemporáneo, y ha mezclado estilos con otras etnias, como danzas romaníes, hindúes, africanas, etc. La danza pasa por un estado de subjetividad e hibridación que permite abrir un amplio abanico en las *performance* de las y los bailarines.

Ya desde sus principios, vemos que el bellydance recorre su camino de la mano de otras disciplinas: se entremezcla con bailes y estilos occidentales, por lo que se produce una unión entre lo oriental con lo occidental, que fusiona no solo lo artístico sino la idiosincrasia de ambos lados. “El posmodernismo cultiva una concepción del tejido urbano

necesariamente fragmentada, un «palimpsesto» de formas de pasado superpuestas unas a otras, y un «collage» de usos corrientes, muchos de los cuales pueden ser efímero (Harvey, 1998:85). Esta hibridación surge, sobre todo, en las grandes urbes —lo mismo sucedió con el ATS®, originado en San Francisco, California—, en donde hay más acceso a información de otras culturas y en donde coexisten personas de diversas nacionalidades. “El énfasis en la hibridación no sólo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización” (Canclini, 2000:6). El bellydance ya no forma parte solo de la comunidad árabe, el contexto en el que se desarrolla permite que diversas nacionalidades se apropien de este, logrando distintos estilos a lo largo del mundo— hoy en día se puede hablar del bellydance estilo argentino, estilo ruso, estilo egipcio, etc.—; las fronteras van desapareciendo a medida que la globalización se hace más presente en los distintos países. Como dicen Gupta y Ferguson (2008), se representa al mundo como una colección de “países” —un mapa fragmentado según intereses geopolíticos—, lo que genera un vacío en la descripción de aquellas personas que viven cerca de las fronteras y trabajan y cruzan muy a menudo de un país al otro. Esto, a veces, no permite entender el fenómeno posmoderno de hibridación, y es cuando aparecen detractores de nuevas formas de artes (como ha sucedido con el bellydance moderno, el tango estilizado, el folklore argentino de proyección, entre otros).

“El concepto de una identidad individual discreta y estable se ve alterado en un mundo posmoderno” (Lynn Haynes-Clark, 2010:1), esa identidad se difumina y entra en un estado heterogéneo, compartiendo infinitas perspectivas en un mismo plano, que provoca una “crisis de identidad” (ibíd.) en el individuo: El bellydance, esparcido por gran parte del mundo, ha trascendido fronteras y estilos, mezclándolos y haciendo un nuevo producto, cuya autenticidad es tan válida como lo que supo ser en sus principios. Ulf Hannerz denomina “ecúmeno global” (1992) a estas interacciones e intercambios culturales que trazaron las migraciones, los viajes, las comunicaciones y la circulación de mercancías y de la cultura misma. No es posible hoy en día naturalizar la cultura en un solo lugar (Abélès, 2008). El bellydance, así, va juntando rastros de diversos territorios en los que se estudia y se baila, y va creando distintos estilos en un mismo período de tiempo. “(E)l bellydance se distribuye a través de varios instrumentos de homogeneización (técnicas publicitarias,

hegemonías lingüísticas modos y estilos de ropa, etc), que son absorbidos en cada país, en cada cultura local, pero es repatriada en forma particular. (...). Se busca reconvertir un patrimonio (...) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado, para apropiarse de los beneficios de la modernidad.” (Barrionuevo, 2009).

Desde fines del siglo XIX hasta el día de hoy, el bellydance ha ido absorbiendo diversos elementos, culturalidades y estilos de las épocas y de los territorios en los que se desarrolló. En términos de Eric Hobsbawm (2012), podríamos decir que el bellydance forma parte de una tradición inventada: se le adjudicaron diferentes orígenes para servir a ciertos fines de la época y, a partir del sentido común, la danza fue moldeando su forma de expresarse, su vestimenta y su función. Hoy en día, esos distintos orígenes siguen vigentes, pero se han entremezclado con los atributos del posmodernismo: la hibridación del arte per se, no para brindarle un nuevo origen a la danza, sino, más bien, para perpetuar en un mundo en el que la globalización y las demandas actuales permiten —o exigen— un arte integral, que habilita la creatividad y la subjetividad de las personas. “Cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos «yo» que ha asimilado a lo largo de su vida, en contacto con las distintas «voces»” (Cornejo y Orellana, 2015:3). Así, el bellydance se sumerge en una “polifonía” (Bajtín, 2000) entre territorios, costumbres, consumos y épocas absorbidos y entremezclados con el presente y con las distintas teorías de sus orígenes, una hibridación entre colonialismo/orientalismo, poscolonialismo, y los abordajes posmodernistas.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ Abélès, M. (2008). *Antropología de la globalización*. Ediciones del sol. Buenos Aires.
- ❖ Adlbi Sibai, S. (2016) *La cárcel del feminismo (Hacia un pensamiento islámico decolonial)*. Akal/Inter Pares. México D.F.
- ❖ Bajtin, M. (2000). “Yo también soy. Fragmentos sobre el otro”. 1ª – edición Taurus La Huella del Otro. México.
- ❖ Barrionuevo, M. (2015). El bellydance en contexto: los procesos de hibridación y nuevas consideraciones sobre el cuerpo. En *Publicación sobre la historia del bellydance de Estudio Sahar*, Nro. 26, primavera.
- ❖ Bhabha, Homi K. (2004). *The Location of Culture*. Abingdon: Routledge.
- ❖ Burke, P. (2005) *Lo visto y no visto (El uso de la imagen como documento histórico)*. Crítica. Barcelona.
- ❖ Canclini, N. G. (2000). Noticias recientes sobre la hibridación. *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 60-82
- ❖ Citro, S. y Aschieri, P. (2015, en prensa) “El cuerpo, modelo para (re)armar: cartografía de imágenes y experiencias en los consumos urbanos”. En Alberto Quevedo (comp.). *Tendencias! Claves sobre la cultura argentina hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ❖ Cornejo, L. y Orellana, J. (2015). *Polifonía e interdisciplina para la creación artística*. Recuperado el 14 de diciembre de 2018 de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/cuerpodeldrama/article/view/292>
- ❖ Deagon, A. (1998). In search of the origins of dance: Real history or fragments of ourselves. *Habibi: A Journal for Lovers of Middle Eastern Dance and Arts*, 17(1), 20-21.
- ❖ Dox, D. (2006). Dancing around orientalism. *TDR/The Drama Review*, 50(4), 52-71. (trad.)
- ❖ Gupta, A., & Ferguson, J. (2008). Más allá de la” cultura”: espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (7), 233-256.
- ❖ Hannerz, U. (1992), *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. Nueva York, Columbia University Press.
- ❖ Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad (investigación sobre los orígenes del cambio cultural)*. Amorrortu Editores. Buenos Aires
- ❖ Haynes-Clark, J. L. (2010). *American belly dance and the invention of the new exotic: Orientalism, feminism, and popular culture*. (capítulos 3 y 4)
- ❖ Hobsbawm, E. (2012). *La invención de la tradición*. Crítica
- ❖ Jarmakani, A. (2008). *Imagining arab womanhood: The cultural Mythology of veils, Harems, and Belly Dancers in the U.S*. New York: Palgrave Macmillan. (cap. “Dancing the Hootchy Kootchy”)
- ❖ Perduca, F y Beacon, G. (2008) “Modernidad y Posmodernismo” (Apuntes de cátedra). *Arte del siglo XX*. Escuela Normal Sofía B. de Spangenberg.

- ❖ Rothman, R. (2013). From Cairo to California: a concise history of bellydance in Egypt and America. Recuperado el 14 de diciembre de 2018 de <https://dancedocsthinktank.wordpress.com/>
- ❖ Said, E. (1990) Orientalismo, Ediciones Quibla -Libertarias, Madrid.
- ❖ Sellers – Young, B. (2016). Dancing the Goddess in Popular Culture: Resistance, Spirituality and Empowerment. En Bellydance, Pilgrimage and identity. Londres: Palgrave Mcmillan.