



## La invención de las bailarinas orientales. Un artefacto colonial

*The invention of Oriental dancers. A colonial device*

Carolina Bracco <sup>1</sup>.@

<sup>1</sup> Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Argentina.

@ Autor/a de correspondencia: carobracco@gmail.com

### Resumen

El artículo analiza cómo el ojo pornográfico colonial construyó el artefacto colonial “danza oriental” para avalar la mirada del hombre colonizador y de su cómplice, el hombre colonizado, y cómo, a su vez, este artefacto se volvió sobre el cuerpo de las mujeres occidentales blancas convirtiéndolas en un objeto de consumo visual. Para ello se propone una lectura del proceso a partir del pensamiento decolonial propuesto por Quijano, Lugones, y Segato entre otras. Se analiza a su vez cómo el cuerpo de las mujeres colonizadas como paisaje racializado fue el territorio sobre el que se construyó una imagen de un Oriente feminizado y exótico.

**Palabras clave:** danza oriental, Egipto, cuerpos, colonización, exotismo.

### Abstract

The paper analyzes how the “Oriental dance” as a colonial device was built by the colonial pornographic eye to reinforce the gaze of the colonizer man and his accomplice, the colonized man; and how, in turn, white western women’s bodies through this device became visual consumption objects. In order to do this, I propose an interpretation of the process through the decolonial perspective proposed by Quijano, Lugones and Segato among others. At the same time, I analyze how the bodies of colonized women as racialized landscapes became the base on which the image of the feminized and exotic Orient was constructed.

**Keywords:** Oriental dance, Egypt, bodies, colonization, exotism.

## INTRODUCCIÓN

En línea con la concepción del sistema colonial/moderno de género desarrollado por la teoría descolonial (Quijano, 2002, 2000, 1991), el sistema de pensamiento fundamental para pensar la relación entre Occidente y Oriente ha sido, y continúa siendo hasta ahora, el propuesto por el intelectual palestino Edward Said en su ya clásico *Orientalismo* (2008).

El “orientalismo”, explica Said, no tiene una sola definición ni es una unidad definida sino más bien una serie de cuestiones dependientes entre sí: es un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que éste ocupa en la experiencia de Europa; y es también un estilo de pensamiento que se basa en la distinción entre Oriente y Occidente. Esta distinción ha sido el punto de partida para las teorías, epopeyas, novelas y otros textos sobre Oriente, sus gentes y sus costumbres.

Uno de los objetivos de su obra es demostrar cómo la cultura europea adquirió fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente —el Oriente creado por Europa— a quien considera inferior y rechazable. Así, dirá Said, la relación entre Oriente y Occidente es una relación de poder y de complicada dominación. Para demostrar esto, utiliza un ejemplo de gran utilidad y coincidencia con la temática que aquí se propone: la relación entre Gustave Flaubert y la cortesana egipcia Kuchuk Hanem: “...encuentro que debió de crear un modelo muy influyente sobre la mujer oriental; ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él hablaba por ella y la representaba. Él era extranjero, relativamente rico y hombre, y esos eran unos factores históricos de dominación que le permitían, no solo poseer a Kuchuk Hanem físicamente, sino hablar por ella y decir a sus lectores en qué sentido ella era típicamente oriental” (Said, 2008: 25). La tesis de Said es que la situación de fuerza de Flaubert en relación a Kuchuk Hanem no era un hecho aislado, sino ejemplificador de un modelo de la relación de fuerzas entre Oriente y Occidente y el discurso acerca de Oriente que lo avalaba.

Fue a partir de estos relatos que se comenzó a crear y representar a la “mujer oriental” como categoría central de este sistema de pensamiento, destinado a legitimar la ocupación colonial de los territorios y de los cuerpos. A su vez, el hecho que se trate de una bailarina es elocuente ya de que la concepción misma de la “mujer oriental” danzante se relaciona directamente con la exposición y espectacularización de los cuerpos racializados y colonizados.

En este contexto, lo que me interesa destacar es cómo el ojo pornográfico colonial<sup>1</sup> construyó lo que denominaré artefacto colonial “danza oriental” para avalar la mirada masculina del hombre colonizador y de su cómplice, el hombre colonizado, y cómo, a su vez, este artefacto se volvió sobre el cuerpo de las mujeres occidentales blancas

1 Derivo el concepto “ojo pornográfico colonial” de los trabajos de la antropóloga argentina Rita Segato y de mis propias reflexiones sobre la experiencia colonial en el Mundo Árabe y sus mujeres a partir de mis conversaciones con ella. Tomo como referencia sus investigaciones sobre los efectos de la experiencia colonial y el avance estatal en las comunidades indígenas de Brasil (Segato, 2014). Allí, la autora identifica al ojo pornográfico como “la mirada exterior y objetivante así como la comprensión del acceso sexual como daño, profanación y apropiación” (Ibidem: 613).

convirtiéndolas en un objeto de consumo visual.

Tomo aquí al género, siguiendo a Rita Segato (2015), como una categoría central “capaz de iluminar todos los otros aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno” (Ibidem: 81) con la creencia de que la colonialidad reorganizó los roles de género y, a su vez, la sociedad colonizada buscó entrar en esas categorías apropiándose del artefacto colonial “danza oriental”.

Dentro de esa reorganización fue fundamental el lugar de inferioridad constitutiva otorgado al cuerpo oriental danzante a partir de su irrupción en el espacio público, eminentemente masculino. Fue entonces el hombre colonizado, en tanto agente disciplinador de esos cuerpos, quien medió en la doble subordinación de las mujeres promoviendo la domesticación, la distancia y la sujeción (Gautier, 2005). En otras palabras, los hombres orientales fueron —y son— los interlocutores privilegiados de la colonialidad, a partir de lo que Segato (2010: 26 y ss.) denomina “el pacto entre hombres” destinado a disciplinar el cuerpo de las mujeres, y que en la experiencia colonial tiene a la masculinidad blanca, vencedora, como canónica.

Ello, tuvo como correlato un doble impacto; de un lado, los hombres colonizados sujetaron con sus miradas a sus mujeres a través del ojo colonial-pornográfico; del otro, los hombres colonizadores llevaron esa mirada a casa a través del artefacto colonial “danza oriental”.

Una de las cuestiones que señala Oyèronke Oyèwùmí en *La invención de las mujeres* (2017) que ha inspirado por su elocuencia el título del presente trabajo, es que los investigadores presuponen que las “costumbres” con las que se encuentran están necesariamente enraizadas en antiguas tradiciones, asumiendo la atemporalidad de las mismas y, agrego yo, desconociendo u ocultando la influencia de la experiencia colonial. Complementariamente, el recorrido propuesto por esta autora en el texto señalado se basa en la negación de que el género sea una categoría social fundamental o un principio organizador de todas las sociedades. En este sentido, me parece especialmente significativo su aporte en el tema que en las páginas siguientes desarrollaré en relación a la construcción de las categorías y roles de género impuestas por la colonialidad, teniendo en cuenta que su influencia directa en la construcción del artefacto colonial “danza oriental” fue asociado a un componente erótico para el hombre blanco heterosexual y, por lo tanto, relatado como exclusivamente ejecutado por mujeres, negando con ello la existencia de hombres danzantes.

## LA CONSTRUCCIÓN DEL ARTEFACTO COLONIAL “DANZA ORIENTAL”

En los albores de la edificación del discurso orientalista, se reconocían en “Oriente” diferentes estratos de artistas. Entre las bailarinas, aquellas que tenían más prestigio eran contratadas para celebraciones privadas. La jerarquía más elevada la tenían tanto en Egipto como en Turquía, Persia e India aquellas *troupes* de artistas que formaban parte de la casa real.

Otras, generalmente esclavas, eran miembros del harén real y oficiaban de concubinas de los gobernantes y sus parientes hombres. Eran muy reconocidas en todas las artes

y, en la mayoría de los casos, estas bailarinas-cortesanas eran las únicas mujeres educadas de la sociedad; sabían leer y escribir, eran muy buenas conversadoras y excelentes cantantes, bailarinas y músicas. En Egipto, eran conocidas como *awalem* (sing. *alima*, literalmente “instruida”, en Egipto para referirse específicamente a cantantes y bailarinas).

Las *awalem* seguían la tradición de las cortesanas. Empezaban su carrera en casas de gente adinerada donde su oficio era el de instruir a las mujeres de los harenes. Eran cantoras, poetisas y compositoras, destacando en sus improvisaciones cantadas. También bailaban, pero sólo delante de mujeres. En 1777, Savary las describe como “*savantes* [Con] Una educación mucho más cuidada de la de otras mujeres que han sido así llamadas. Forman una comunidad celebrada dentro del país. Para pertenecer a este grupo hay que tener una voz preciosa, un buen manejo del idioma, un conocimiento de las reglas de la poesía y una habilidad para componer y cantar espontáneamente coplas adaptadas a las circunstancias.” (Savary, 1787: 124-125).

Cuando una *alima* se hacía mayor, o simplemente su voz perdía frescura, se retiraba. Frecuentemente seguía ligada a su antiguo patrón o se casaba. En las bodas de clase alta su función era la de instruir a la novia en el arte de hacer el amor a través del lenguaje de la danza y el canto y también cantaba detrás de las celosías para hombres en las bodas de clase media.

Edward Said resume esta idea en la siguiente definición: “La *alima* era una cortesana, si se la puede llamar así, pero una mujer de grandes habilidades. Bailar era solo uno de sus dones; otros eran la destreza para cantar y recitar poesía clásica, para conversar con ingenio o para que los hombres de leyes, de la política o la literatura buscaran su compañía.” (Said, 1990: 8).

Otro grupo descrito por los viajeros y recogido por las investigadoras e investigadores era el conformado por las *gawazi* (en dialectal, “bailarina del ámbito rural”, su singular es *gazeya*), provenientes de la tradición nómada y marginal que llevaron los gitanos a Egipto. Allí, como en tantos otros lugares, los gitanos adoptaron ritmos y movimientos del folclore local adaptándolos a los propios. Las *gawazi* conformaban la clase más baja, bailaban sin velo en las calles y frente a los cafés. Eran contratadas por las clases trabajadoras para animar las fiestas de hombres en las bodas y en las fiestas populares.

Así, mientras las *awalem* se reservaban para el espacio privado, casi íntimo, de los harenes y bailaban exclusivamente para —y frente a— mujeres; las *gawazi* hacían suyo el espacio público, irrumpiendo en cafés, mercados, fiestas paganas y bodas de las clases bajas. Muchas combinaban danza con prostitución y todas transgredían a cabeza descubierta ese espacio que había sido siempre reservado para los hombres, siendo por ello marginadas hasta el punto de que la propia palabra *gazeya* se convirtiera en un insulto<sup>2</sup>.

La importancia de la delimitación entre estos dos tipos de bailarinas es fundamental ya que las descripciones de los viajeros ingleses y franceses parecen confundir ambos grupos. Sin embargo, según Karin van Nieuwkerk (1996:

27) existía un tercer grupo entre las *awalem* y las *gawazi*, conformado por cantantes y bailarinas de clases bajas a las que llama “*awalem* comunes” y que actuaban en los barrios populares, por lo que la delimitación entre ambos grupos aparentemente no era estricta.

Con la invasión napoleónica de 1798, las *awalem* abandonaron la ciudad tras negarse a entretener a los soldados y sólo regresaron tras la retirada de las tropas en 1801, lo que podría quizás leerse como un acto de empoderamiento femenino anticolonial, aunque no contamos con las fuentes suficientes para afirmarlo. En 1834, Muhammad Ali proscribió con un edicto a las bailarinas, intentando apartarlas de la vista de los extranjeros y queriendo reafirmar su poder sobre sus cuerpos y sus movimientos. Sin embargo, la prohibición tenía efecto sólo en El Cairo, por lo que las *awalem* “comunes” y las *gawazi* se trasladaron a la zona del Alto Egipto, adonde fueron seguidas por los ojos de los europeos. Es muy probable que la prohibición haya respondido a la presión interna que ejercía un poder masculino mayor, los ulemas, en el mantenimiento de la moral pública identificada con el ocultamiento del cuerpo de “sus mujeres”.

Muchos de los artistas que viajaron en el siglo XIX a Egipto aprovecharon para ver a las bailarinas o fueron específicamente en su búsqueda, convirtiéndolas en la fuente de atracción e inspiración más popular de la época, espectacularizando sus cuerpos, sexualizando el paisaje. El correlato de ello fue que se convirtieran en un símbolo de sensualidad que, a los ojos del extranjero, caracterizaba al conjunto de la sociedad (Graham-Brown, 1988).

La bailarina más famosa entre los viajeros fue la mencionada Kuchuk Hanem, a quien conocemos principalmente por los fascinantes relatos de sus encuentros con el escritor Gustave Flaubert (1972) recogidos a su vez por Said (2008). Ella popularizó una de las danzas que luego fue de las más solicitadas por los viajeros: “la danza de la abeja” que consistía en que la bailarina iba desvistiendo poco a poco, simulando que una abeja estaba entre sus ropas. De los relatos de Flaubert, como de los de los otros viajeros, se infiere la “liberación” que sentían los europeos al estar en Oriente, así como la relación de doble dominación constituida en la relación colonialista-colonizado y hombre-mujer (Said, 2008: 206 y ss.).

En la imagen del velo los artistas orientalistas encontraron la metáfora perfecta para representar lo desconocido, lo oculto, lo prohibido (Bracco, 2007). En ese sentido, el extenso estudio de Meyda Yeğenoğlu (1998) sobre el tema demuestra cómo la de la “mujer velada oriental” en este discurso no sólo juega un papel importante significando a la mujer oriental como misteriosa y exótica, sino también como metáfora de todo el Oriente como algo femenino, siempre velado, seductor, y por ello, peligroso.

Dentro de este esquema se inscribe “Danza de la *alima*” de Jean-Léon Gérôme (Figura 1, 1870) donde se representa a una bailarina danzando en un lugar público, en lo que parece ser una taberna donde todos los espectadores son hombres. Esto no concordaría con la definición de *alima* ya que los hombres sólo podían oír e imaginar a las *awalem*, ocultas tras las celosías de los harenes. En cualquier caso, lo que me interesa destacar es la construcción del cuerpo colonizado y la habilitación del ojo pornográfico colonial mediatizado/habilitado por la mirada del hombre local.

2 Como las gitanas, son vistas por la comunidad como forasteras y malas compañías, lo que se refleja en una expresión que es un fuerte insulto en la zona del Alto Egipto: “*ibn al-gazeya*”, literalmente, “hijo de *gazeya*”.



Figura 1. Gérôme, Danza de la alima. Fuente: <http://www.shafe.co.uk/> (Consulta: 05/06/2012).

La lectura que se hizo en ese momento de la *alima* de Gérôme queda plasmada en las palabras del crítico de arte Edward Strahan, según el cual “la presencia de los soldados sentados con una mirada que enfatiza la degradación de la sociedad oriental, las bases del sistema familiar, el desprecio brutal de las mujeres, los horrores de una religión carnal. Aquí, con un vigor nunca antes visto, somos transportados físicamente entre mujeres sin alma, y devotos que se permiten estudiar las danzas de las *awalem* como una imagen certera del paraíso” (Strahan, 1879: 80).

Las palabras de Strahan arrojan luz sobre dos cuestiones principalmente. La primera es cómo a través de la imagen de la bailarina se quería dejar en evidencia la relación entre sexualidad y religión en el islam a través de las bases del sistema familiar —que contempla la poligamia— y la institución de los harenes. La segunda es el juicio de valor que se hacía tanto del pintor como de la sociedad desde la mirada eurocéntrica y colonialista, señalando a la sociedad oriental como amoral —tomando como referencia la moral cristiana— y, yendo más allá, “sin alma”. Todo ello escrito en el cuerpo de las mujeres como paisaje racializado.

Así, la imagen de la “mujer oriental”, su cuerpo, necesariamente colonizado, racializado, se convirtió en un factor fundamental de la historia colonial de “Oriente”. En el imaginario construido alrededor de la danza, veremos, encontraron el dispositivo ideal para colonizar también los cuerpos de las mujeres blancas occidentales.

### EL CUERPO DE LA BAILARINA ORIENTAL COMO ESPECTÁCULO

Con el cambio de siglo y el fortalecimiento de la ocupación británica que comenzó en 1882, se incrementó la presencia militar y civil extranjera y comenzó a emerger una incipiente burguesía urbana en la capital egipcia. Ello dio como resultado la proliferación de un nuevo tipo de espacio que centralizó y fusionó diversas artes performativas como la música y el teatro incluyendo, por primera vez, a la danza como un arte separado. Fue con el nombre de “sala” que se conoció a este espacio que era manejado principalmente por mujeres.

El repertorio de las salas consistía en una variedad de entretenimientos ligeros como monólogos, números de

danza tanto occidental como “oriental”, música y *sketches* cómicos. En este contexto, y con el cine apenas dando sus primeros pasos, el programa ofrecido por las salas era muy atractivo para evadirse de la depresión económica y el clima de abatimiento tras la fracasada revuelta independentista de 1919 que culminó en 1922 con un tibio reconocimiento por parte de Gran Bretaña de la independencia egipcia (Baraka, 1998: 130).

Por esos años, parte de la *intelligentsia* egipcia ocupaba y animaba con su conversación las mesas de las salas, que durante la Segunda Guerra Mundial se atestaron de soldados ingleses y australianos que constituyeron su principal público.

La exposición de las bailarinas despertó la crítica de muchos periodistas y artistas que lo encontraban vulgar y decadente comparado con el arte presentado en los teatros. Las críticas eran parte del discurso nacionalista-moralista de la época, y se focalizaban en la exposición de las bailarinas y el uso de lenguaje indecente en los *sketches*.

Este moralismo se erguía como protector de los cuerpos femeninos que consideraba bajo su tutela, mientras el cuerpo colonizado de la mujer se convirtió en espectáculo público sólo para las élites y su impronta colonialista.



Figura 2. El Casino Badia y sus artistas. Fuente: Gentileza de Muhammad Diyab.

Tanto las dueñas de las salas como los coreógrafos extranjeros que trabajaban allí incluyeron nuevos movimientos al artefacto colonial “danza oriental” añadiendo elementos de las danzas occidentales, transformándola en una danza de escenario. Estos movimientos incluían una mayor utilización del torso y los brazos, así como una elevación facilitada por el uso de las puntas de los pies; giros y *arabesques* se añadieron a su vez a los desplazamientos. Las coreografías generalmente eran grupales y, tomando el nombre de *comparsa*, un grupo de bailarinas solía acompañar a los cantantes en sus shows, mostrando varias partes desnudas de su cuerpo, como las piernas y el abdomen.

La espectacularización de los cuerpos colonizados se completaba con la sustitución del traje tradicional que cubría el cuerpo entero con el traje de dos piezas, inspirado en parte por la vestimenta de las bailarinas de los cabarets europeos (van Niewkerk, 1997) y la propuesta sincretista de las bailarinas extranjeras, como veremos en el apartado siguiente.



Este nuevo tipo de danza fue percibido, en el fervor nacionalista-modernista de la época, como el “típicamente egipcio”, al punto que el famoso músico egipcio Muhammad Abd al Wahab llegó a decir que la bailarina Tahia Carioca “liberó la danza oriental de la influencia de los extranjeros (...) Gracias a ella se formó el carácter de la bailarina egipcia entre un montón de bailarinas extranjeras, turcas y armenias. Sentíamos con esas bailarinas la ausencia de la bailarina íntegramente egipcia. El baile de estas extranjeras era como comer algo soso pero el de ella era sabroso, originalmente egipcio. Su aparición y su éxito era un fenómeno patriótico... los egipcios sufrían la ocupación... la del Ejército, el Gobierno, el comercio, la economía y hasta la ocupación de la danza... cuando apareció Tahia liberó la danza del dominio de las extranjeras. Los egipcios se alegraron por eso tanto como por el establecimiento del Banco de Egipto como uno de los aspectos de la independencia económica” (al-Hakim, 2000: 25).

Así, se cimentaba con esta percepción la relación del artefacto colonial “danza oriental” con la identidad nacional y con ella la reapropiación de los cuerpos femeninos colonizados.



Figura 3. Tahia Carioca en el Casino Badia vistiendo el traje de dos piezas, circa 1940. Fuente: Gentileza de Nabih Lutfi.

Famosas bailarinas como Bamba Kasha y Shafiq al-Copteya ya habían aparecido en las revistas publicando anuncios de sus actuaciones, pero en la época de las salas se abrió un nuevo capítulo en la presentación de las bailarinas en la prensa. Esta presencia era ahora percibida como legítima por su ligazón con la burguesía local y su mirada colonial y acorde con el movimiento hacia la “modernidad” que estaba siendo llevado a cabo por diferentes medios, incluida la recientemente surgida prensa de espectáculos.

“Las revistas egipcias populares de la primera mitad del siglo XX” — escribe en este sentido Robertha L. Dougherty (2000: 244) — “dan una rica cantidad de información sin

explorar sobre una identidad nacional moderna definida a través de una yuxtaposición aparentemente bizarra de elementos”. Ello produjo, según la investigadora, una atmósfera casi “carnavalesca”, compuesta por anuncios de bienes de consumo modernos como películas de Hollywood y egipcias, salas y bebidas alcohólicas que se conjugaban con otras más “tradicionales” como *sheijs* de al-Azhar, recatadas mujeres de barrios populares y simpáticos campesinos. La prensa replicaba —y alimentaba— el contraste entre el incipiente estilo de vida urbana con el imaginario social de las clases populares.

En 1934, la revista *al-Iznayn* publicaba un dibujo (Figura 4) de un póster con unas bailarinas en *shorts* bajo el rótulo “Cine Jasibal” el nombre del cine, sin significado en árabe, remite a su origen extranjero. Las bailarinas, sonrientes y luciendo sus piernas desnudas, también parecen ser —por sus peinados y rasgos— extranjeras o extranjerizadas. Mirando el poster están dos personajes típicos de la época: Kish Kish Bey —representado por el cómico Naguib al-Rahani— y al-Barbari (“el Bárbaro”), un muy famoso personaje del actor nubio Ali al-Kassar creado para contrastar las costumbres del Alto Egipto y las atracciones de la ciudad. Un interesante intercambio se da entre ambos, al pie de la imagen: al-Barbari pregunta “¿Por qué el ministerio quiere prohibir las imágenes de mujeres en traje de baño?”, a lo que Kish Kish responde: “Porque los periódicos están dejando al cine sin negocio”.

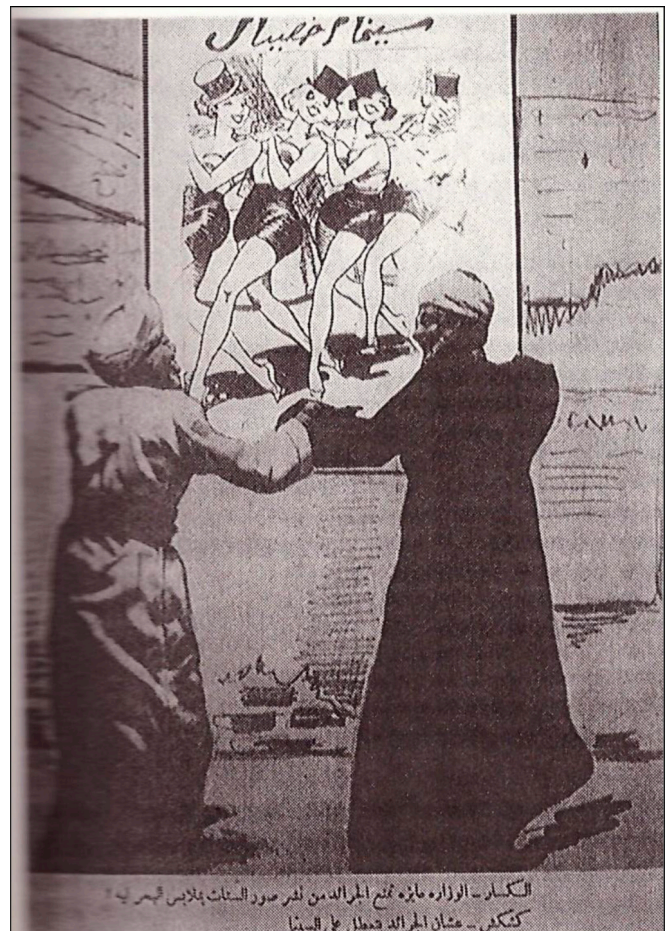


Figura 4. Kish Kish y al-Barbari en la revista *al-Iznayn* del 20 de agosto de 1934. Fuente: Walter Armbrust. *Mass Culture and Modernism in Egypt*, p. 81.



A partir de este ejemplo, recogido por Walter Armbrust (1996: 81), podemos inferir por lo menos dos cuestiones. Primero, el interés gubernamental (masculino) de reglamentar o silenciar de algún modo las imágenes de mujeres con determinado grado de desnudez en la prensa. Luego, según resaltan los interlocutores (hombres también), se echa luz sobre lo absurdo de la medida, ya que de una y otra forma el público estaría expuesto a dichas imágenes.

La publicidad y el cine, industrias pertenecientes a las burguesías locales y extranjeras, se apropiaban del cuerpo femenino colonizado contribuyendo a su percepción de objeto de consumo visual. La tensión y la reapropiación de los cuerpos queda manifiesta en esta instantánea de una idea ya instalada.

### ORIENTALIZACIÓN DE LA DANZA ORIENTAL Y COLONIZACIÓN DE LOS CUERPOS BLANCOS

En 1904, la bailarina de danza contemporánea Ruth St. Denis reparó en una publicidad de los cigarrillos Egyptian Deities que representaba la imagen de la diosa egipcia Isis. Sintiendo inspirada por esta imagen, desde entonces comenzó a investigar sobre las danzas de Egipto e India. Luego, “viéndose a sí misma como una embajadora cultural de Oriente, combinó un vestuario revelador con un estilo de movimiento que evadía la obvia sexualidad de la pelvis y se concentraba en movimientos de la parte alta del cuerpo” (Shay y Sellers-Young, 2005: 7).

Así, la apropiación de la “danza oriental” por parte



Figura 5. La Meri bailando “una danza del Maghreb”, 1930. Fuente: Colección Arabesque.

de las mujeres occidentales dio lugar a la construcción de una nueva imagen e imaginario que se construía sobre la “bailarina oriental” y habilitaba la categoría de “bailarina oriental occidental”.

En una foto de 1916 se vio por primera vez la imagen de mujer delgada en un traje de dos piezas, hasta entonces desconocido en Egipto, donde las bailarinas famosas como Bamba Kashar o Shafiq al-Copteya lucían trajes de una pieza sobre cuerpos más rollizos.

Así, una imagen esbelta y estilizada se contrapuso a aquella más tradicional de las bailarinas egipcias, creando una nueva, más cercana al ideal de belleza norteamericano, que las bailarinas egipcias adoptaron posteriormente. El relato de otra bailarina estadounidense de la época es ilustrador en este sentido: “El uso constante de los músculos del vientre muchas veces desarrolla esta parte del cuerpo en proporciones excesivas; pero esto, en una bailarina es considerado un símbolo de belleza artística” (La Meri, 1961: 45).

Las palabras precedentes pertenecen a La Meri (nombre artístico de Russel Meriwether Hughes) quien, atraída por “La danza de los cinco sentidos” de St. Denis, en 1915 viajó a diferentes países orientales para estudiar sus danzas, para luego, junto a aquélla, fundar un estudio



Figura 6. Ida Rubinstein con el vestuario de una presentación privada de Salomé en 1908 durante la que interpretaba la danza de los siete velos hasta desnudarse completamente. Fuente: <http://www.bridgemanart.com>. (Consulta: 05/04/2014).



de danza en Nueva York en donde enseñaban sus versiones coreográficas de las “danzas orientales”. A principios de los 40 —y hasta 1956— La Meri fue directora de su Ethnologic Dance Center (“Centro de danza etnológica”) donde se impartían cursos sobre el contexto histórico y cultural de las danzas que allí se enseñaban a los alumnos (Ruyter, 2005: 212).

Otro aporte a la construcción del discurso apropiador del artefacto colonial “danza oriental” llegó desde el ballet ruso —tanto zarista como comunista— que, a través de las producciones de Serguéi Diaghilev como *Scheherazade* con sets y vestuario de León Bakst, presentaron una imagen orientalizada de sus colonias musulmanas del Cáucaso y Asia central (Wood y Shay, 1976).



Figura 7. Póster de Cleopatra, 1917. Fuente: <http://fineartamerica.com/> (Consulta: 16/03/2014).

En Estados Unidos, la Fox Film Corporation adaptó vestuarios y movimientos del ballet y danza contemporánea en la creación de la *vamp* Theda Bara (Theodosia Goodman), cuyo nombre era un anagrama de *Arab death* (“muerte árabe”). Con su vestuario de dos piezas y sus ojos pintados con kohl, Theda Bara sostenía ser una egipcia que había “crecido a la sombra de la esfinge (...) cuando en realidad era de Ohio” (Golden, 1996: 19).

Insertándose también en la industria cinematográfica tras presentarse con mucho éxito entre la élite estadounidense y europea, Ruth St. Denis y su marido, Ted Shawn, fueron convocados para trabajar en las películas de D.W. Griffith. En 1915 fundaron la compañía Denishawn, donde Jack Cole se convirtió en uno de los coreógrafos más importantes de los años 40 y 50 que, junto a otros —siempre hombres occidentales, como se dio también en Egipto<sup>3</sup>— creó la imagen de un Oriente híbrido que era una mezcla de movimientos y vocabulario de diferentes regiones.

De esta manera fue cómo “Desde 1910 hasta 1960, películas con guiones orientalistas y temas de Medio Oriente como la vida de Cleopatra y Salomé se convirtieron en vehículos para presentar *performances* cargadas de erotismo” (Shay y Sellers-Young, 2005: 10).

El misticismo que envolvía las coreografías justificaba el erotismo —y el *voyeurismo*— y, tanto en el caso de Ruth St. Denis como en el de su contemporánea Isadora Duncan, “elevaba” su arte sobre los límites sociales. “Todos los pensamientos lascivos huyen tímidamente al rincón más alejado... [la danza ha] liberado nuestras almas de las garras de la rutina”, manifestaba Ruth St. Denis (citada en Schlundt, 1971: 24). Sin embargo, señala Desmond, el efecto era el contrario, ya que su representación de la mujer oriental tenía el efecto de sexualizarla en la mente del público (Desmond, 1999).

Así, mientras algunos opinan que “Ruth St. Dennis ha hecho mucho por quitar el estigma resultante del arte de India y Egipto” (West Kinney, 1936: 199), otros piensan que “incluso el arte serio de Ruth St. Denis no fue suficiente para superar el estereotipo tan fácilmente creado y perpetuado” (Berger, 1961: 6), reconociendo que “las bailarinas orientales” que se presentan en los cafés de Nueva York siguen más la tradición del *burlesque* americana que la de un arte genuino” (Ibidem).

Una combinación de ambas lecturas llevaría a pensar que el estereotipo sólo podía ser borrado por quien lo había asignado en un primer lugar, la intervención colonial. Ello porque cuerpo-objeto y colonia surgen a la vez (Segato, 2014). El cuerpo-objeto de la mujer mediatizado entonces por el artefacto colonial “danza oriental”, en este doble movimiento que anticipaba al comienzo, habilitó el voyeurismo en las sociedades colonizadoras y colonizadas a la vez que contribuía a la creación de un estereotipo difuso de la “mujer oriental”.

Desde la academia estadounidense también se buscó perpetuar esta visión de un Oriente híbrido, místico y femenino y del artefacto colonial “danza oriental”. Así por ejemplo Curt Sachs (1937) incluye un capítulo en su *Historia universal de la danza* en el que, hablando indistintamente de Japón, Persia, China, India, Siam y Egipto, circunscribe los orígenes de la “danza oriental” a la religión (Sachs, 1937: 128-129), sosteniendo además que las bailarinas son exclusivamente mujeres (Sachs, 1937: 223-224), contrariamente a lo que han demostrado otras investigaciones<sup>4</sup> y replicando los roles de género impuestos por el ojo pornográfico colonial. Luego,

3 Como es el caso por ejemplo de Isaac Dicson, quien trabajaba en la sala de Badia Masabni.

4 Anthony Shay ofrece un estudio mucho más detallado de la historia de los bailarines en Egipto en “The male oriental dancer”. En Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (2005).

introduce el Oriente “misterioso” y la fuerte carga de sentido que según el autor tienen sus danzas: “En estas culturas, lo que es verdadero para las ornamentaciones también lo es para las danzas: es necesario conocer el tema para entender el significado” (Sachs, 1937: 232).

Un segundo ejemplo es el capítulo “Oriental dancing” incluido en *The dance. Its place in art and life (La danza. Su lugar en el arte y la vida)* de Troy y Margaret West Kinney (1936), que comienza declarando: “A una raza de artistas Mohammed quitó la libertad de pintar o modelar representaciones de seres vivos” (West Kinney, 1936: 196). Éste, según los autores, es el motivo por el cual “los mahometanos” desarrollaron la danza dignificándola “con su conocimiento acumulado de decoración y la impregnaron con el simbolismo místico de su mente especulativa” (West Kinney, 1936: 198).

En ambos textos, las descripciones que se ofrecen de las danzas incluyen expresiones “explicativas” cargadas de significado como “se supone que”, “como si”, intentando forzar con ello el ingreso de la descripción de la danza en el discurso colonial-orientalista.

Incluyendo una serie de fotogramas de danzas “árabes” “de agradecimiento”, “de luto”, “de esclavas” y “del pañuelo” (West Kinney, 1936: 196-201), sin especificación alguna sobre el país o región donde se interpretan ni citar ninguna fuente más que la bailarina “Zourna” (quien aparece en los fotogramas), los autores encuentran en cada danza una historia, como expresaban en la cita más arriba transcrita, creando un Oriente que parece danzar sin respiro al punto de manifestar que “incluso las noticias del día son danzadas, ya que las doctrinas de Mohammed prohíben la impresión de casi todo exceptuando el Corán” (West Kinney, 1936: 201).

Contradiendo esta percepción, según el trabajo académico de al-Faruqi, en todo el mundo islámico no hay registros de danzas narrativas<sup>5</sup> ya que es, en sus propias palabras, “un arte abstracto” (al-Faruqi, 1987: 7). Luego, queda manifiesta en el texto la responsabilidad histórica de revelar los misterios de Oriente, de explicarlo, ya que “que el tesoro de la coreografía árabe no haya sido nunca abierto realmente a los ojos occidentales es probablemente debido, tanto como a otras cuestiones, a la incapacidad de los árabes de contribuir a alguna explicación de algo que, a su modo de pensar, se explica por sí mismo. No ha visto otra danza que la propia de su raza. Para él la danza árabe no es árabe, es simplemente danza. En sus ojos los símbolos miméticos son tan descriptivos como palabras dichas. Excepto que pudiera verlas con ojos occidentales, no vería nada en ellas para explicar” (West Kinney, 1936: 198-199).

En esta última cita queda manifiesta la inmanencia de la mirada occidental en la construcción del imaginario en torno a lo que llamo aquí artefacto colonial “danza oriental”. De un lado, “la incapacidad de los árabes” no ya a explicar sino siquiera “de contribuir a una explicación”; del otro, complementariamente, la necesidad de la mirada occidental para construir dicha explicación.

Para comprender sobre qué terreno se construyó esta mirada es interesante el aporte de Jane Desmond (1999), quien sostiene que la danza de Ruth St. Denis surgió en un

momento de complejo cambio social en Estados Unidos. En el cambio de siglo, explica la autora, se creó en el país una mixtura social volátil a partir de la suma de cambio de los roles de género, las diferencias raciales y étnicas y los antagonismos de clase que se manifestaron en un cambio en las actitudes respecto al cuerpo y la popularización de lo “exótico” en manifestaciones culturales (Desmond, 1999: 33). Lo “exótico”, el refugio en un pasado glorioso de civilizaciones milenarias, daba una sensación de seguridad en un momento de caos en el que la cambiante situación social era percibida como un riesgo para las clases medias y altas (Desmond, 1999: 35).

Continuando el trabajo de los europeos, y con la misma percepción de que Oriente es “incapaz de hablar por sí mismo” (Said, 2008: 93), los estadounidenses querían encontrar las “razones ocultas”, un significado al que aferrarse en una época en la que era necesario encontrar un sentido, exotizando al otro y —ahora— también exotizando y por lo tanto avalando la mirada del ojo pornográfico de la mirada colonizadora (Quijano, 1992) a sus mujeres.

El orientalismo europeo era de esta manera reformulado por los estadounidenses revelando lo que se presentaba como el “verdadero Oriente”, es decir, una nueva forma de comprender a Oriente, de relacionarse con él, tomando algunas categorías preexistentes y aportando otras que eran útiles para definir a la sociedad estadounidense, ya hegemónica en este período, donde la “danza oriental” servía, de uno y otro lado, para mostrar los cuerpos femeninos con una carga de sentido propiamente moderna.

Así, el discurso orientalista europeo encontró su continuidad en el estadounidense, exotizando a las bailarinas a partir de la construcción y creación de una serie de imágenes y construyendo la categoría “mujer oriental” que permeó el imaginario social occidental a partir de las novelas, las películas, las artes visuales, la ópera, el ballet, no sólo en Occidente sino en un cada vez más globalizado mundo hasta llegar a Oriente, que replicó esta imagen (Bracco, 2015).

## COMENTARIOS FINALES

Quisiera retomar, para finalizar, el análisis de Oyèwùmí en *La invención de las mujeres* (2017) para dejar abierta la invitación a seguir profundizando en algunas de las cuestiones que delineé a lo largo de mi argumentación y que creo de suma importancia.

Si bien no lo he desarrollado en profundidad en este texto, que se propone como un primer acercamiento a la temática desde esta perspectiva, se hace necesaria una reflexión profunda sobre el hábito de tomar como dadas las categorías de género y “mujer” como inmanentes y principios organizativos de todas las sociedades. Afortunadamente, contamos hoy cada vez con más estudios desde las perspectivas de/des/poscolonial que nos ayudan a deconstruir y repensar las categorías que percibimos como “dadas”.

Es a partir de estos modelos teóricos que he intentado entonces arrojar luz sobre cómo se ha construido la categoría “mujer oriental”, a la que se le ha asignado, entre muchas otras cualidades, una subordinación que se supone ancestral.

Productos de este silenciamiento e invisibilización, tanto Oriente como las mujeres son categorías construidas

<sup>5</sup> Se conoce como “danzas narrativas” o “de imagen” aquellas en las que se imitan los movimientos o características de un animal o persona.



desde Occidente, forman parte del “elenco de los oprimidos” (Spivak, 1998: 282) “naturales” pero “diferentes”, y por ello necesitan ser explicados, investigados, disciplinados o redimidos, manteniendo la “doble dominación”. El conocimiento de ambos es erotizado a la vez que exponen un significado oculto que debe “revelarse”. La percepción de que tanto Oriente como las mujeres son sumisos e incapaces de hablar por sí mismos hace, en este esquema de pensamiento, imposible la construcción de una historia propia y crea las condiciones de posibilidad —y necesidad— para el espectáculo visual como lugar o fuente de conocimiento.

Como un juego de espejos, las mujeres blancas occidentales vieron —y ven— a las mujeres orientales a través del ojo pornográfico-colonial del hombre blanco burgués heterosexual y en esta cadena, por una especie de astucia del dispositivo, avalan la colonización de sus propios cuerpos también.

Siguiendo el argumento propuesto, el cuerpo-objeto femenino depositario del artefacto colonial “danza oriental” queda entonces legítimamente objetivado, colonizado, penetrado, al identificarse con elementos de una cultura “inferior” presentada como incapaz de explicar sus propias prácticas y por ello interpretadas y representadas por Occidente y sus mujeres.

## REFERENCIAS

- Al-Faruqi, Lois Ibsen. 1987. Dance as an Expression of Islamic Culture. *Dance Resource Journal*, 10: 6-17.
- Al-Hakim, Solaiman. 2000. *Tahia Carioca, bayn al-raqs wal-siasa (Tahia Carioca, entre la danza y la política)*. El Cairo: Dar al-Jilal.
- Armbrust, Walter. 1996. *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baraka, Magda. 1998. *The Egyptian Upper Class between Revolutions 1919-1952*. Beirut: Ithaca Press.
- Berger, Morroe. 1961. The Arab Danse du Ventre. *Dance Perspectives*, 10: 4-42.
- Bracco, Carolina. 2007. El velo. Fantasía occidental, realidad oriental. Un aporte a la mirada occidental orientalista. Ponencia presentada en el *I Congreso Internacional Oriente-Occidente, Los campos de la diversidad y el encuentro*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, mayo de 2007.
- Bracco, Carolina. 2015. *Espacio público y mujeres en Egipto. Un recorrido por la imagen y el imaginario social de las bailarinas*. (Tesis doctoral inédita). Granada: Universidad de Granada.
- Desmond, Jane. 1999. Dancing out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's “Radha” of 1906. *Signs*, 17(1): 28-49.
- Dougherty, Roberta. 2000. Badi'a Masabni, Artiste and Modernist. The Egyptian Print Media's Carnival of National Identity. En Armbrust, Walter (ed.). *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Berkeley: University of California Press.
- Flaubert, Gustave. 1972. *Flaubert in Egypt: a Sensibility on Tour; a Narrative Drawn from Gustave Flaubert's Travel Notes & Letters*. Boston: Little Brown.
- Gautier, Arlette. 2005. Mujeres y colonialismo. En Ferro, Marc (dir.) *El libro negro del colonialismo. Siglos XVI al XXI: Del exterminio al arrepentimiento*, 677-723. Madrid: La esfera de los libros.
- Golden, Eve. 1996. *Vamp. The Rise and Fall of Theda Bara*. Nueva York: Emprise Publishers.
- Graham-Brown, Sarah. 1988. *Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1960-1950*. London: Quarter Books Limited.
- La Meri. 1961. Learning the Danse du Ventre. *Dance Perspectives*, 10: 43-9.
- Oyèronke Oyèwùmí. 2017. *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. E-book disponible en: <http://glefas.org/la-invencion-de-las-mujeres-oyeronke-oyewumi/>
- Quijano, Aníbal. 1991. Colonialidad, modernidad/ racionalidad. *Perú Indígena*, 12(29): 11-29.
- Quijano, Aníbal y Wallerstein, Immanuel. 1992. La Americanidad como concepto, o América en el moderno Sistema Mundial. *Revista Internacional de Ciencias Sociales. América: 1492-1999*, XLIV(4): 583-91.
- Quijano, Aníbal. 2000. Colonialidad del poder y clasificación social. Festschrift for Immanuel Wallerstein. Parte I, *Journal of World System Research*, V(XI): 342-88.
- Quijano, Aníbal. 2002. Colonialidad del poder, globalización y democracia. *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. 7-8: 58-90.
- Ruyter, Nancy-Lee. 2005. La Meri and Middle Eastern Dance. En Shay, Anthony y Sellers-Young, Bárbara (eds.) *Belly dance. Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*. California: Mazda Publishers.
- Sachs, Curt. 1937. *World History of Dance*. Nueva York: Norton.
- Said, Edward. 1990. Homage to a Belly-dancer. *London Review of Books*, 12(17): 7-9.
- Said, Edward. 2008. *Orientalismo*. Barcelona: Cultura Libre.
- Savary, Claude-Etienne. 1787. *Letters on Egypt, 2 vols*. Dublin: Luke White 1.
- Schlundt, Cristina. 1971. Into the Mystic with Miss Ruth. *Dance Perspectives*, 46: 36-45.
- Segato, Rita Laura. 2010. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Segato, Rita Laura. 2014. El sexo y la norma: Frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad. *Estudios Feministas* 22(304): 593-616.
- Segato, Rita Laura. 2015. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.
- Shay, Anthony y Sellers-Young, Bárbara (eds.). 2005. *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. California: Mazda Publishers, Inc.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1998. ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 6: 175-235.
- Strahan, Edward. 1897. *The Arts Treasures of America, Being the Choicest Works of Art in the Public and Private Collections of North America*. Philadelphia: George Barrie.
- Yeğenoğlu, Meyda. 1998. *Colonial Fantasies. Towards a Feminist Reading of Orientalism*. New York: Cambridge University Press.
- van Nieuwkerk, Karin. 1996. *A Trade like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt*. El Cairo: AUC Press.

West Kinney, Troy y Margaret. 1936. *The Dance. Its Place in Art and Life*. Nueva York: Tudor Publishing Co. Wood, L. Wood, Leona y Shay, Anthony. 1976. Danse du Ventre: A Fresh appraisal. *Dance Research Journal*, 8(2): 18-30.