

¿Es feminista la danza oriental? Transferencias culturales entre el empoderamiento femenino y el imaginario orientalista

Maria Patricio Mulero

UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS

maria.patricio-mulero@univ-tlse2.fr

ORCID: 0000-0001-5333-9727

*Caroline Achouri**

UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS. PROFESORA DE DANZA ORIENTAL

caroline.achouri@free.fr

Recibido: 04/06/2019

Aceptado: 04/09/2020

RESUMEN

La danza oriental es uno de los símbolos más importantes de la identidad de Egipto como atracción turística, y su práctica se ha extendido por todo el mundo desde las últimas décadas del siglo xx. Sin embargo, esta danza ha tenido diferentes recepciones dependiendo del periodo histórico y de los públicos. Con un origen todavía incierto, la popularización de la danza oriental llegó con el colonialismo, para ser luego representada en las películas de la era dorada de Hollywood, construida como una fantasía oriental. Durante el siglo xx y hasta hoy, mientras los mundos del arte egipcios niegan la inclusión de la danza oriental como un arte, la disciplina sigue enseñándose por todo el mundo, y ha evolucionado en nuevas disciplinas, como el ATS o la Tribal Fusion. Esta primera contradicción entre la recepción egipcia y la extranjera es crucial, especialmente para las artistas de danza oriental en el mundo árabe. Pero otra ambigüedad establece otra cuestión global sobre el género: mientras que los bailarines consideran la danza oriental como una expresión feminista de empoderamiento y liberación, el público en Occidente percibe los espectáculos como objetificación de la mujer. ¿Es la danza oriental una disciplina que debe ser experimentada para ejercer el feminismo? ¿Cuáles son las condiciones que permiten la recepción de la danza oriental como empoderadora para las mujeres? ¿Es la recepción ambigua de la danza una consecuencia de las diferentes explicaciones sobre sus orígenes y un imaginario particular de Oriente?

Palabras clave: danza oriental, feminismo, orientalismo, Egipto, violencia, empoderamiento.

ABSTRACT. *Is Oriental Dance Feminist? Cultural transfers between women's empowerment and the Orientalist imaginary*

Belly-dancing is one of the things we associate with Egypt and it has become a major tourist attraction. The dance has spread round the world since the late 20th Century. Nevertheless, the dance has been received differently depending on tastes at the time and audiences. Belly-dancing's origins remain murky but we know that it became popular during colonial times. It became much more widely known during Hollywood's 'Golden Age' when it was used as an Orientalist fantasy. From the 20th Century to the present, the Egyptian art world has refused to include belly-dancing as an art form. However, that has not stopped it spreading world-wide. Belly-dancing is now taught all over the globe and has even evolved into new disciplines such as ATS and Tribal Fusion. This first contradiction between home and foreign reception is a crucial one, especially for belly-dancers in the Arab world. Yet another ambiguity arises from the global issue of gender: while dancers consider belly-dancing as a Feminist expression of empowerment and liberation,

* **Agradecimientos.** A mis mentoras y mentores, Leila Haddad, Diana Tarkhan, Rachel Brice, Mahmoud Reda e Ibrahim Akef.

average audiences in the Western world see the shows as objectifying women. Is belly-dancing a discipline that must be experienced if one is to put Feminism into action? What conditions must be met so that belly-dancing can be seen as something that empowers women? Is the varied reception of belly-dancing a result of different explanations of its origins and a particular imaginary of The East?

Keywords: belly-dancing, Feminism, Orientalism, Egypt, violence, empowerment.

SUMARIO

La danza oriental, un fantasma occidental entre dominación cultural, transculturación y apropiación cultural
 La problemática posición de la danza oriental en el campo cultural egipcio y la violencia contra las bailarinas
 La recepción de la danza oriental en Occidente: una reapropiación de lo femenino a través del cuerpo
 Conclusiones
 Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Maria Patricio Mulero, 23 rue des salenques, apt 107. 31000 Toulouse (Francia).

Sugerencia de cita / Suggested citation: Patricio Mulero, M. y Achouri, C. (2020). ¿Es feminista la danza oriental? Transferencias culturales entre el empoderamiento femenino y el imaginario orientalista. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 134(2), 109-122. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-134-2.8>

LA DANZA ORIENTAL, UN FANTASMA OCCIDENTAL ENTRE DOMINACIÓN CULTURAL, TRANSCULTURACIÓN Y APROPIACIÓN CULTURAL

El objeto de este artículo concierne al solo bailado femenino profesional, denominado danza oriental en España y Francia, *belly dance* en los países anglosajones y *raqs el shaqî* (danza de Oriente) en Egipto. Las características que hoy conocemos del solo femenino surgieron en los años 20 en los cabarets de El Cairo, equipamientos de ocio a la europea, y actualmente el *raqs el shaqî* se encuentra presente en fiestas, en la televisión y en las manifestaciones públicas y privadas de Egipto (Henni-Chebra y Poché, 1996: 65). Si decidimos observar en primer lugar la historia de la construcción de esta danza es para demostrar su vínculo inextricable entre Oriente y Occidente a lo largo de su desarrollo.

De hecho, la danza oriental se construyó, desarrolló y profesionalizó —hasta convertirse de algún modo

en un símbolo de Egipto— a través de la mirada y la influencia de la presencia occidental en Egipto, desde los inicios del siglo XIX: «Los orígenes de la danza oriental se encuentran en una compleja red de intercambios interculturales desde el siglo XIX, dinámicas globales de género y poder, e imágenes reificadas creadas por la mirada masculina colonial» (Burnam, 2012: 12). Paralelamente, la influencia de la danza oriental se ha sembrado en Occidente, aportando una nueva visión del cuerpo femenino y de los códigos de feminidad, hasta influir en las coreógrafas pioneras de la danza moderna del siglo XX¹ —Loïe Fuller (2016), Ruth Saint Denis, Isadora Duncan (1999)— cuya mayor preocupación fue la

1 «De fait, Loïe Fuller (car la *Danse Serpentine* était en essence une réinterprétation de la «danse des voiles») tout comme Ruth St. Denis (dont le chef d'œuvre *Radha. La danse des cinq sens* mettait en scène une déesse indienne), recourent largement à l'imaginaire orientaliste». (Uffreduzzi, 2018)

liberación del cuerpo femenino.²

En el cambio de siglo, lejos de la tradición del ballet, Loie Fuller (1862 – 1928) e Isadora Duncan (1878 – 1927) sentaron las bases de un nuevo arte, produciendo estéticas singulares, teorías sobre la danza, las artes y el mundo. Con ellas se inicia una era donde las mujeres dominarán la creación coreográfica. Ellas disponen de su cuerpo y de sus representaciones, cuestionando los estereotipos vinculados a la danza, controlando el espacio, gestionando su carrera personal y su compañía, pensando nuevas pedagogías. (Marquié, 2008)³

La danza oriental se construyó en Egipto y en Occidente de forma paralela según los diferentes procesos de intercambios culturales, entre dominación cultural, transculturación y apropiación cultural: «Las ideas globales sobre la danza oriental y las prácticas que se le asocian se construyeron transnacionalmente en Egipto y en Estados Unidos entre un entorno cultural de explotación imperialista y las políticas nacionalistas» (Burnam, 2012: 11).

En 1798, el general Bonaparte dirige la campaña de Egipto, trayendo con él no solamente militares, sino también escritores, pintores y numerosas personalidades de la sociedad civil, mayoritariamente hombres. Ellos serán los primeros reporteros de la sociedad egipcia de la época. Como en toda relación entre una civilización dominante y otra dominada, la mirada de los hombres hacia la sociedad egipcia no fue neutra ni estrictamente informativa. Las primeras imágenes de las bailarinas

orientales constituían representaciones exageradas de la sexualidad que justificaron la ocupación colonial, a través de una percepción patriarcal colonialista (Burnam, 2012: 12-13) y de una suplantación de sus voces a través de los artistas orientalistas:

La relación entre Oriente y Occidente es una relación de poder y dominación [...]. Tomemos como ejemplo el encuentro de Flaubert con una cortesana egipcia. [...] Es él quien habla por ella y quien la representa. No obstante, es extranjero, relativamente rico, es un hombre, hechos históricos que le permiten poseerla no solamente a nivel físico, sino también hablar por ella y decirles a sus lectores de qué manera ella es típicamente oriental. (Said, 1978: 36)⁴

La mirada occidental era extremadamente ignorante hacia una sociedad que descubrían como colonos, y bajo una lógica de dominación, no se trataba sencillamente de conocer una nueva sociedad, sino de someterla a los postulados y a los fines de conquista por parte del dominante: «El Oeste era representado como cambiante, progresista, activo, racional y austero; el Este era rígido, estancado, pasivo, irracional y sensual» (Van Nieuwerk, 1995).

El descubrimiento de la mujer oriental y de la danza formó parte de este proceso. Entre las fantasías en torno a los harenes —en los cuales ningún viajero extranjero, fuera pintor, escritor, soldado o político, había podido entrar—⁵ y la visión de las mujeres sin corsé en oposición total a un Occidente puritano donde el cuerpo de la mujer era frecuentemente «rigidizado», se generó una incompreensión frente al sentido de las danzas que podían ver en las

2 «In Europe and North America at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries, a few dancers, of whom Ruth St. Denis and Maud Allan are among the best known, performed their interpretations of oriental dancing. Rather than using actual dances, they “brought to life” movements from iconic sources from the ancient Middle East. Throughout the twentieth century major film stars Theda Bara, Dolores Gray, Hedy Lamarr, and Rita Hayworth performed Broadway and Hollywood versions of this dance in biblical sagas, “Arabian Nights” films, and “Kismet” musicals from the earliest periods of the film industry. These productions helped to create the widespread icon of exotic dance as a representation of the Middle Eastern woman» (Shay y Sellers-Young, 2012).

3 Traducciones de las citas realizadas por las autoras.

4 Edward Said se refiere a Koutchouk, célebre bailarina *almée* que fue amante del escritor francés Gustave Flaubert durante sus viajes a Egipto.

5 «Les Occidentaux n'ont en tête que des harems élaborés à partir d'images que leurs artistes ont fabriquées – des tableaux et des films surtout (...). Mon harem se référait à une réalité historique. Le leur tire sa vitalité des images créées par des peintres comme Ingres, Delacroix, Matisse ou Picasso, qui prenaient plaisir à faire des femmes des odalisques (...). Images peintes ou images filmées, voilà le territoire du harem occidental (...).» (Mernissi, 2000: 20–21).

calles durante las fiestas tradicionales y sociales, y el malentendido se instaló rápidamente, reforzado por una convicción: «El erotismo era uno de los aspectos principales del Oriente exótico» (Van Nieuwerk, 1995). Rápidamente, las danzas fueron calificadas como «voluptuosas, vergonzosas, estúpidas, abyectas o salvajes» (Van Nieuwerk, 1995).

Debe precisarse que, a su llegada a Egipto, los occidentales identificaron a dos tipos de bailarinas. Por un lado, estaban las *a'oualem*, que no actuaban en público sino en las casas de las clases acomodadas y sobre todo en los harenes, sin contacto con los hombres⁶ (Henni-Chebra y Poché, 1996: 68). Por otro lado, las *ghawazi* actuaban sin velo en las calles y delante de los cafés, por lo que eran más accesibles a los extranjeros (Van Nieuwerk, 1995). Esta segunda categoría de bailarinas es la única que los occidentales pudieron observar de primera mano. Las *ghawazi* eran poco apreciadas por las clases altas locales, por lo que raramente bailaban en las casas particulares, extendiéndose su valoración entre los extranjeros: «En su *Description de l'Égypte* (1821-1829), G. A. Villoteau calificó su danza como indescriptible y juzgó los movimientos que la componían como perfectamente obscenos» (Henni-Chebra y Poché, 1996: 67).

Este binomio de fascinación y repulsión por las mujeres que bailaban trastornó completamente la forma de representación de la danza. La mirada masculina occidental la transformó, por una parte, cosificando a la bailarina y sexualizando todos sus movimientos, y por otra parte, profesionalizándola de una determinada manera, puesto que los occidentales empezaron a pagar a las bailarinas para verlas bailar y poseerlas. En contrapartida, y pese a tener una reputación escandalosa, encontraron la forma de ganarse la vida y emanciparse: empezaron

a modificar su danza para adaptarla a las expectativas del hombre occidental. Este movimiento no hizo más que intensificarse durante la dominación inglesa en Egipto en el siglo XIX. La sociedad egipcia, por su parte, deploraba este entusiasmo y condenaba frontalmente la danza oriental como contraria a su cultura, su religión y sus costumbres.⁷

Los orientalistas volvieron a Europa cargados de dibujos, cuadros, ensayos y libros que exponían su visión errónea de Oriente, olvidando la realidad de un área conquistada y sometida. Las obras orientalistas fomentaron en Europa la fantasía de un Oriente lascivo, pasivo, entregado, con una imagen de la feminidad y de la danza que caló en el imaginario colectivo occidental. Los primeros días de la danza oriental aparecieron en oposición a la sociedad de la que surgió y bajo la influencia de la mirada occidental totalmente fascinada por la fantasía de Oriente.

El harén de los occidentales, según parece, es una especie de lugar orgiástico donde los hombres consiguen un milagro imposible en Oriente: ¡disfrutar sin trabas de la multitud de mujeres que han reducido a la esclavitud! En su harén, las mujeres no intentan vengarse por haber sido agredidas, sometidas, rebajadas al humillante estatuto de cautivas. [...] De esta forma he actualizado el segundo rasgo distintivo del harén occidental: el intercambio intelectual, obstáculo para el placer, es inútil. [...] Había, entre otras fantasías, el de la mujer muda, pasiva tanto intelectual como físicamente. (Mernissi, 2000: 36-37)

A finales del siglo XIX, los occidentales pudieron finalmente observar en sus países esta fantasía oriental. Las exposiciones coloniales en Europa y Estados Unidos (1866 – 1948) trajeron a las primeras bailarinas orientales a los pabellones de Egipto, pero también del Magreb. La transformación de la danza, adaptada a las expectativas y a la mirada de

6 «Conformément aux coutumes locales, le maître de maison et ses invités écoutaient chanter les *a'oualem* depuis une pièce voisine du harem, ou depuis la cour de la maison. A l'arrivée des Français au Caire, ces dernières refusant de chanter devant des hommes et en particulier devant des soldats français, s'éloignèrent de la capitale» (Henni-Chebra y Poché, 1996: 68).

7 «The excessive European interest in female dancers, and the fact that Europeans monopolized the dancers' services, intensified the dissatisfaction of the *ulamâ* and caused a more general Egyptian protest» (Van Nieuwerk, 1995).

los occidentales siguió su curso, tergiversando aún más la realidad. Sol Bloom, productor americano de espectáculos, explica su encuentro con la «cultura argelina» durante la exposición colonial en París en 1889, y su deseo de promover esta «falsa realidad»:

De todas las exhibiciones de la feria, las de las colonias francesas me han parecido las más fascinantes. Dudo mucho que nada parecido se haya visto nunca en Argelia, pero no me preocupaban las tonterías. Los argelinos eran genuinos sin ninguna duda, y lo que era realmente importante era que representaban un entretenimiento variado que iba incrementando mi excitación a medida que me iba familiarizando con él. Sabía que nada igual a esas bailarinas, acróbatas, comedores de vidrio y tragadores de escorpiones habían sido nunca vistos en el hemisferio occidental, y estaba seguro de que podría hacer una fortuna con ellos en Estados Unidos. (Burnam, 2012)

Esta es la visión de la danza que ha inspirado a Occidente y Oriente y que se ha propagado en Europa y los Estados Unidos hasta llegar a influir en la danza occidental. Un entusiasmo frenético invadió los cabarets occidentales y todo tipo de locales de espectáculo, hasta coincidir con la liberación del movimiento y del cuerpo de la mujer, con las premisas de la *modern dance* de principios del siglo xx, con las americanas Loie Fuller, Ruth Saint Denis e Isadora Duncan. En esta fase, se inicia un nuevo proceso de reapropiación. Para mejorar la reputación de esta inspiración, estas bailarinas buscaron las raíces divinas de un tiempo antiguo en que estas danzas eran sagradas, una visión completamente hipotética no contrastada con ningún estudio de referencia. Presentaban un feminismo «natural» e universal a través de nociones esenciales de las mujeres y el cuerpo, la raza y la nacionalidad, usando la idea de un Oriente misterioso y espiritual que legitimaría el cuerpo como vehículo de expresión (Burnam, 2012).

Por su parte, las bailarinas de las exposiciones coloniales se acomodaban perfectamente a las nuevas expresiones e intentaban intensificar esta fantasía para quedarse en Occidente y desarrollar una carrera en

locales donde podían bailar con seguridad. En esa época se usaban los términos «Hoochee-Coochee» o «The Shimmy and Shakedese», y algunas bailarinas consiguieron un gran prestigio, como la siria Fahreda Mazar Spyropoulos, o Fatima Djemille (de origen desconocido), ambas llamadas Little Egypt. La danza se vio transformada, con movimientos pélvicos cada más pronunciados (Edison, 1896; *The original Little Egypt*, 2013), vestuarios que empezaban a mostrar el vientre, joyas, perfumes y largas melenas sueltas. Todos estos detalles se introdujeron para adaptarse a la fantasía occidental. Las bailarinas que volvían a Egipto transmitían la nueva visión a las bailarinas egipcias, quienes, en los cabarets de El Cairo, remodelaban poco a poco su danza para adecuarse a la nueva tendencia.

El exotismo de esta danza tan visual no escapó a la industria del cine de Hollywood en pleno desarrollo: muchas películas históricas, bíblicas y mitológicas optaron por representar a este tipo de mujer oriental. Actrices como Hedy Lamarr (*Sansón y Dalila*, de Cecil B. De Mille, 1949) o Rita Hayworth (*Salomé*, de William Dieterle, 1953), encarnaron bellezas orientales, con evidente influencia de la danza oriental a través del uso de velos, vientre descubierto y pies descalzos.⁸ Paralelamente, en El Cairo, la producción cinematográfica también se encuentra en pleno auge:

1932 [...], punto de partida de una nueva época en la historia del cine egipcio, que comenzó a explotar la fascinación popular por la canción y el gusto de la pequeña burguesía por la «danza turca» (llamada danza del vientre en Occidente y atribuida al folklore árabe por error) ejecutada al ritmo de una musiquilla oriental heteróclita (¡turco-árabe-judeo-mediterránea!). Esta pequeña burguesía empezó a frecuentar cada vez más este nuevo género de cine egipcio, que atraía a la vez

8 «Les Américains, eux, me décrivait leurs danseuses hollywoodiennes en voiles vaporeux aux couleurs de bonbons acidulés (...). Hollywood avait une expression pour ces mélés orientalo-suggestifs : «T and S». T est la première lettre de tits «nichons», et S est la première lettre de sand «sable» (Mernissi, 2000: 20-21).

a las multitudes populares. Las salas de cine se multiplicaron rápidamente (hasta llegar a la cifra de 50) así como el número de películas realizadas y difundidas durante este periodo. (Farid, 1973: 25)

Las bailarinas egipcias de cabaret de El Cairo, como Samia Gamal o Tahia Carioca, aparecen en las pantallas de cine provocando la misma fascinación que en Estados Unidos. Las representaciones de Hollywood y El Cairo colisionan. La imagen de la bailarina oriental con su vestido de dos piezas (sujetador y falda) y los cinturones de lentejuelas se convierten en la visión más extendida en el cine norteamericano y egipcio, e influye en los cabarets orientales y occidentales. El vestuario hoy generalizado no es más que una visión hollywoodiense de la danza oriental, a la que las bailarinas egipcias se adhirieron. Como la presencia occidental siempre fue importante en Egipto —especialmente en el periodo de entreguerras—, se homogeneizaron las diferentes representaciones de la danza oriental.

El vestuario se «orientalizó» con purpurina, abalorios y perlas en un estilo que debía su inspiración sobre todo a Hollywood. El velo, preeminentemente oriental, se introdujo para elevar la misteriosa imagen de vampiresa de las bailarinas. En los años 20, el atuendo del cabaret occidental se había convertido en un presunto disfraz oriental, es decir, un top de bikini con lentejuelas, una falda de gasa baja con aberturas laterales, y el vientre descubierto. La versión orientalizada, introducida en Egipto por bailarinas y las primeras películas americanas, influyó mucho la industria cinematográfica egipcia en la década de los treinta y se fue introduciendo gradualmente en la vida nocturna egipcia. (Van Nieuwerk, 1995)

Es esta la imagen que representa hoy la bailarina egipcia, y por extensión, la danza oriental, en el inconsciente colectivo. No es extraño encontrar turistas, viajeros y apasionados de Egipto que creen sinceramente que la danza oriental siempre ha sido así, con ese vestuario y esa forma de bailar. Y no obstante surge de un contacto reciente entre dos culturas, una relación asimétrica de dominación entre Oriente y Occidente, con un trasfondo de colonialismo patriarcal, para

reflejarse después en las sociedades occidentales y remodelar la visión de lo femenino.

Nos parecía imposible omitir esta realidad histórica, necesaria para comprender mejor los retos que ofrece la danza oriental. En Oriente crea un rechazo hacia la bailarina oriental y lo que representa, pero a pesar de todo, a contracorriente de todo un sistema (religioso, social y del estatuto de la mujer), forma parte incontestablemente de la sociedad actual, y nos habla de esta sociedad. Y en Occidente genera fascinación por esta danza exclusivamente de género, y que por ello aporta un discurso sobre lo femenino, su empoderamiento y, por ende, el feminismo.

LA PROBLEMÁTICA POSICIÓN DE LA DANZA ORIENTAL EN EL CAMPO CULTURAL EGIPCIO Y LA VIOLENCIA CONTRA LAS BAILARINAS

Si la complejidad de los orígenes de la danza oriental deriva en interpretaciones completamente distintas de la danza, la posición de la danza oriental en el campo cultural egipcio no es menos controvertida. Partiendo en primer lugar de la representación de la mujer como intérprete artística —como hemos destacado antes, en el solo de danza oriental—, la recepción viene condicionada por la compleja relación que tiene el público egipcio con esta expresión artística. Relacionada con la dominación occidental, bajo el yugo de la cual se desarrolló en los cabarets de principios del siglo xx, la sociedad egipcia no ha considerado la danza oriental como un patrimonio propio. En este contexto, la adscripción de la danza oriental como parte del campo cultural no posee una legitimidad ni una consagración artística. Los egipcios relacionan las interpretaciones de las bailarinas orientales con los cabarets de El Cairo, los obligados espectáculos en las bodas y el cine de los años cincuenta.⁹

⁹ Mención aparte merece la representación de la bailarina oriental en el cine egipcio de los años 50, una imagen que se transmitió en todo el mundo árabe y que se sigue asociando a Egipto.

Si a esta situación de rechazo se le añade que las bailarinas no poseen canales donde manifestar su propio discurso respecto al valor cultural de la danza, entenderemos la posición marginal que esta ocupa. Sin embargo, existen acusaciones de apropiación cultural a las bailarinas occidentales por practicar ese patrimonio denostado en su patria original. La escena cairota contemporánea cuenta con un elevado número de bailarinas procedentes de Occidente. Las historias sobre sus trayectorias profesionales son diversas, pero generalmente coinciden en evocar una fascinación temprana por la imagen relacionada con una belleza intemporal y femenina de las bailarinas: «Estaba fascinada y quería convertirme en esa bailarina que el público esperaba y deseaba. Como tenía una mala imagen de mí misma, soñaba con la transformación del patito feo en princesa».¹⁰

La bailarina Diana Tarkhan descubrió la danza en los cafés de Belleville (París) en 1975, y viajó al Cairo por primera vez cuatro años más tarde. Al poco tiempo se instaló como bailarina y profesora de danza. En aquella época todavía eran pocas las occidentales que actuaban «de modo que las egipcias no sabían muy bien qué pensar de estas extranjeras: si eran una amenaza potencial o un objeto risible». Su experiencia en Egipto desprende la complejidad que rodea la situación de la danza oriental:

No se puede decir que bailar en Egipto sea fácil, tiene un determinado precio y hay que ser capaz de descodificar rápidamente los usos y costumbres, a riesgo de encontrarse en situaciones que sería preferible evitar. [...] La forma en que las egipcias perciben las bailarinas es ambivalente, son aduladas y odiadas. Son mujeres de mala vida que han caído en el pecado y que desvían al hombre honesto de su mujer y su familia. Esta es la posición oficial. Muchas personas lo piensan y son más numerosas hoy que cuando llegué a Egipto. (*ibid.*)

Sonya, bailarina profesional que actualmente trabaja en El Cairo en el barco-cabaret Nile-Maxim, explica que cerró su escuela en Francia para vivir «su sueño en El Cairo». El público del barco es básicamente familiar y turístico, mientras que la juventud cairota asiste a sus espectáculos en discotecas. Sus alumnas en El Cairo son mayoritariamente extranjeras, y las egipcias que toman clases con ella lo hacen «por placer personal».

La doble percepción de la danza en la sociedad, admirada por el aura imaginaria que envuelve una técnica compleja del cuerpo femenino y detestada por imperativos morales y religiosos, ocasiona contradicciones, como la de varias mujeres de la alta burguesía, que explicaron a Tarkhan que habían aprendido a bailar mirando cine egipcio, desarrollando una técnica profesional, y le confesaron que hubieran querido ser bailarinas «si hubieran podido». Pero si la respetabilidad de las egipcias pelagra si admiran la danza, incluso para las profesionales extranjeras, su oficio no es completamente aceptado, ni siquiera entre las clases educadas:

Aprendí rápidamente a no hablar de mi oficio ante egipcios de quienes no conocía las opiniones. De hecho, este oficio me obligaba a seleccionar a mis conocidos entre los egipcios que mostraban una actitud liberal. Y digo «mostraban», porque es posible que en fondo se encuentre un juicio de valor en línea con el pensamiento mayoritario. Para detectar esto, es necesario tiempo y conocimiento de la cultura. Cuando lo percibes, tienes la sensación de haber sido engañada. (*ibid.*)

La misma paradoja le ocurre a Sonya, que explica que sus amigas expatriadas saben a qué se dedica, pero en cambio, en el barrio donde vive creen que trabaja en la exportación de bolsos para evitar que la consideren «una chica fácil».

Respecto a la recepción entre los extranjeros que visitan el Cairo, Tarkhan no describe una mayor comprensión: «Para ellos se resume en una forma de *striptease*, una exhibición vulgar, porque no pueden en absoluto descodificar esta danza, ni el sentido del

¹⁰ Entrevista realizada para este artículo por las autoras en mayo de 2019 a la bailarina francesa Diana Tarkhan, quien fue bailarina en El Cairo durante varias décadas.

humor que a menudo la acompaña». Para Tarkhan, las bailarinas orientales son percibidas igual que en el imaginario occidental del siglo XIX, «con quienes el burgués y el aristócrata van a gastarse el dinero y a encanallarse para escapar del peso de sus funciones oficiales». A lo largo del siglo XX se ha mantenido la asociación de la danza oriental relacionada con el lujo y el alcohol de los cabarets, lugares donde se toleran estos hábitos por su contacto histórico con la población occidental. Hoy la burguesía egipcia, incluyendo a las mujeres, asiste a los cabarets, que siguen siendo un refugio para estos hábitos.

La sociedad egipcia sigue sin considerar lo que denominamos danza oriental como patrimonio cultural o una danza folclórica,¹¹ cuando paradójicamente es uno de sus productos turísticos más cotizados desde hace aproximadamente un siglo. Pese a la complejidad técnica de los movimientos y de que la danza oriental egipcia es la base de todas las derivaciones artísticas de las demás disciplinas Tribal y Fusion Bellydance, consideradas danzas de pleno derecho en Occidente, la danza oriental depende administrativamente del Ministerio de Turismo egipcio, y no del de Cultura, mostrando su vinculación con el público extranjero.¹²

La situación actual de las bailarinas orientales en los países árabes sigue las pautas de otras represiones relativas a la emancipación femenina vinculadas con los regímenes religiosos. En Oriente Medio, la danza oriental como práctica profesional sufre un gran desprestigio, basado no tanto en el puritanismo como en la costumbre que dicta que las mujeres no deben aparecer descubiertas ante hombres con los que no

poseen parentesco. Las bailarinas que aparecen en público son percibidas por la sociedad egipcia como desobedientes a estas costumbres y en el imaginario social se vincula a las profesionales de la danza con la prostitución. En los bazares de El Cairo, los vendedores denuncian amenazas para que no se vendan determinados vídeos de bailarinas. Pese a que las creencias fundamentalistas no son universalmente aceptadas, este tipo de danza es muy controvertido en las sociedades musulmanas, a diferencia de las danzas regionales folclóricas (Shay y Sellers-Young, 2012).

Al margen de la percepción en relación al público masculino, las profesoras de danza oriental en Egipto trabajan de forma prácticamente clandestina, y según Tarkhan, los egipcios ignoran que las egipcias toman clases. «Además, si eres extranjera ejerciendo la profesión en Egipto, se crea un resentimiento, como si estuvieras cometiendo un robo cultural». Sin embargo, la discriminación hacia la bailarina oriental, independientemente de su origen, degenera en violencia, especialmente aplicada a las profesionales egipcias, puesto que agredir a una occidental está severamente castigado. «Los insultos, las violaciones, el chantaje económico y el desprecio son frecuentes», explica Tarkhan.

Una de las paradojas más importantes en el campo cultural egipcio es que es el consumo de los occidentales, cuyos circuitos turísticos incluyen siempre un espectáculo de danza, lo que ha conseguido preservar la danza oriental hasta hoy pese a la voluntad de los sectores religiosos que han actuado contra ella, especialmente desde la revolución. El público occidental se encuentra igualmente dividido entre dos recepciones en torno a la danza: por una parte, quienes la consumen como producto exótico, y en segundo lugar, un grupo formado por *amateurs* o profesionales de la danza, que se aproximan a ella como un retorno a las raíces. La excelencia técnica e interpretativa de la danza oriental egipcia es reconocida por las bailarinas occidentales, que acostumbran a viajar a menudo a Egipto para seguir con su formación. Algunos estudios apuntan a un cierto discurso orientalista por parte de las bailarinas occidentales

11 Las danzas folclóricas adquirieron su legitimidad cultural bajo la dirección de Mahmud Reda, coreógrafo encargado de su institucionalización.

12 «En el campo artístico egipcio, la danza oriental sufre de una doble marginalización: por una parte, la presión religiosa y la jerarquía eurocéntrica presionan a los poderes gubernamentales para promover únicamente las danzas folclóricas tradicionales y la danza clásica, como el ballet; por otra parte, la reivindicación de la danza como femenina se ha convertido en un obstáculo para su reconocimiento como arte escénica» (Tena Medialdea, 2015).

(Hooi, 2015) que perpetuaría una mirada colonialista, reforzada por un imaginario romántico criticado por los estudios poscoloniales. Otros, sin embargo, afirman que la danza oriental moderna es un «estilo autónomo fruto de la cultura urbana de *fin-de-siècle* y caracterizado por su condición transnacional e híbrida» (Tena Medialdea, 2015). Finalmente, la tesis de Caitlin McDonald expone cómo la danza oriental introducida en los procesos de globalización dialoga constantemente con las culturas que la acogen, la desarrollan y acaban influyéndola, manteniendo en todos los casos una centralidad como herramienta feminista de construcción de la feminidad, una consideración contemporánea y básicamente occidental (McDonald, 2010).

LA RECEPCIÓN DE LA DANZA ORIENTAL EN OCCIDENTE: UNA REAPROPIACIÓN DE LO FEMENINO A TRAVÉS DEL CUERPO

A partir de la década de los 90, la transmisión de la danza oriental se ha desarrollado en Occidente de forma exponencial hasta hoy. Esta fascinación se traduce en una amplia oferta de clases, pese a que la situación inestable en los países de Oriente Medio y una actualidad ansiogénica en torno a esta región hubieran podido crear una desafección (Aprill, Djakouane, Nicolas-Daniel, 2013). La predominancia de la imagen orientalista basada en una intemporalidad de la bailarina parece desconectada de una realidad geográfica y política. A la vista de este hecho, parece interesante entender las motivaciones que mueven a las alumnas de los cursos de danza oriental, excluyendo la cultura de un país y su realidad actual.

La experiencia de Caroline Achouri como profesora de danza oriental desde hace 20 años en Francia me ha permitido comprender las razones más o menos conscientes que llevan a las occidentales a tomar clases de esta disciplina. Una primera conclusión se impone: las alumnas de danza oriental tienen en su mayoría muy pocos vínculos con la cultura oriental. Una segunda observación es la importancia de la

bailarina y de la mujer oriental como motor inicial, incluso si las alumnas no tienen ninguna referencia precisa de ninguna bailarina oriental real, histórica o contemporánea. Se trata «esencialmente de familiarizarse con los ritmos y los movimientos y de adherirse a un imaginario exótico de la danza oriental» (Boldrin, 2015).

Por el contrario, la cuestión de la feminidad se evoca frecuentemente en términos de seducción, gracia, voluptuosidad, belleza, libertad del cuerpo. Con estas asociaciones, parecería que nos hallamos ante una búsqueda individual y personal de reapropiación del cuerpo femenino, con el añadido de suceder en un lugar (la academia de baile) de carácter generalmente no mixto.¹³ Poder bailar lejos de la mirada masculina y de los dictados sociales sobre la identidad femenina parece permitir una experiencia de libertad y de búsqueda de la identidad de la mujer:

La práctica de la danza oriental dentro de las clases es un momento de juego, de sensualidad, de puesta en escena de una misma al abrigo de la mirada masculina. [...] Exteriorizar el placer del movimiento y del dejarse ir emocionalmente, guiadas por la música, favorece la experimentación de nuevas relaciones con una misma. Para las mujeres occidentales en particular, la expresión de las emociones es a menudo considerada como una actitud vergonzosa, que deroga la imagen social y profesional que cada cual debe asumir. [...] En un espacio cerrado como es la clase de danza, muchas mujeres aprenden una corporeidad emocional. (Boldrin, 2015)

Resulta paradójico dirigirse a otra cultura, utilizando una de las expresiones icónicas de esa cultura, no para conocerla, sino para conocerse más a una misma, en su propio contexto cultural. No se trata en la mayoría de los casos de una mirada hacia el exterior, sino de un retorno sobre una misma y la propia identidad,

¹³ Esta no suele ser una decisión de la profesora, sino que la experiencia constata que generalmente las clases de danza oriental son muy poco frecuentadas por un público masculino, cuya participación sigue siendo anecdótica.

bajo la apariencia de un desarrollo personal y de un empoderamiento femenino. La primera persona a la que quieren conocer y seducir las alumnas de danza oriental es a sí mismas como mujeres.

Las evoluciones de la disciplina de la danza oriental han seguido la senda de la introspección femenina, sin aproximarse con curiosidad a la cultura oriental y sin embargo alejándose de la imagen de la bailarina de cabaret cairota. El ejemplo de la Tribal Bellydance, y particularmente su primera rama, el American Tribal Style®, es revelador. Este estilo de danza nació en San Francisco, la meca del *new age*, a principios de los ochenta. Fue creado por estadounidenses que poseían una lejana idea de la cultura de Oriente Medio, tomando prestadas diferentes estéticas de danzas llamadas orientales, en un sentido amplio, que abarcaban desde el Magreb y Egipto hasta la India. Respecto a la filosofía que vehicula la danza —no entraremos a detallar la técnica—, busca destacar, en lugar de la seducción y la mirada frecuentemente masculina, la solidaridad entre mujeres, la sororidad de una «tribu» exclusivamente femenina que baila entre y para ellas, para encontrar una fuerza colectiva exclusivamente femenina. La anécdota del nombre de la tribu creada por Carolina Nericcio, fundadora del ATS® es reveladora:

Quando tuvimos que buscar un nombre para la compañía de baile, un amigo sugirió la rima FatChanceBellyDance, a partir de la pregunta tonta que se hace a las bailarinas, por parte de un público que piensa que la hermosa y femenina danza oriental es simplemente un entretenimiento exótico para su placer personal. En otras palabras, la respuesta es «Puedes esperar sentado a que te haga un show privado». ¹⁴ (Nericcio, 2019)

El desvío de la mirada es en este caso evidente, porque se dirige a una misma y solo tiene importancia respecto a una misma y al grupo con el que se baila. La mirada exterior del público y sus expectativas (o sus fantasías) son enteramente secundarias. Se trata de un empoderamiento colectivo en femenino, donde todas

las descodificaciones de la danza oriental se ponen en cuestión: el vestuario es mucho más cubierto, la noción de solista se diluye en una danza de grupo, en cuyo interior la imagen de la feminidad es múltiple, incluso la música, que no suele pertenecer al repertorio oriental. Lo que interesa a la corriente coreográfica de la Tribal BellyDance es más una búsqueda de las feminidades y sus expresiones por encima de la adhesión a una cultura y a su historia. Como explica Tina Frühauf respecto al Gothic Bellydance: «Esta disociación de Oriente — podemos llamarla una descolonización cultural— no es tanto una decisión consciente como un desarrollo genuino» (Frühauf, 2009).

¿Se trata realmente de una «descolonización» o más bien de una forma de apropiación cultural? Esta evacuación de la cultura y la historia de origen en la práctica occidental y en la recepción femenina sugiere algunas preguntas. La falta de informaciones veraces sobre los orígenes de la danza oriental, su distorsión a través del orientalismo, así como la falta de reconocimiento en su país de origen, abren la puerta a diferentes interpretaciones y reescrituras de la realidad de esta danza. De esta forma, no es extraño actualmente que para evacuar la reputación escandalosa de la danza oriental se le invente una nueva historia que le confiera una respetabilidad milenaria y casi divina, que conviene a la búsqueda de la «feminidad sagrada». Sin embargo, esta visión no ha sido demostrada ni apoyada históricamente. No es la posición de las bailarinas egipcias, que acusan a las bailarinas occidentales —sobre todo a las americanas— de «evocar la danza oriental como una forma de comunión misteriosa y arcaica» (Boukobza, 2009). La motivación sería «legitimar la disciplina a los ojos de un público amplio, inscribiéndola en una historia milenaria que daría testimonio de su pertenencia a los géneros de rituales y eruditos» (Garrec, 2013).

Los coreógrafos intentan valorizar la danza oriental atribuyéndole un origen ancestral: sería la heredera de un rito de fecundidad practicado en los templos antiguos por bailarinas-sacerdotisas en honor a la Diosa Madre. Pero ninguna huella escrita o iconográfica atestigua con certeza una

¹⁴ «Fat chance you can have a private show», en el inglés original.

tradición milenaria de naturaleza sagrada. Como subraya el etnomusicólogo Christian Poché, «es cierto que volcándose hacia el lado de lo sagrado, la *raqs sharquí* sería automáticamente legitimada y sustraída del oprobio que la rodea». (Garrec, 2013)

Esta reinterpretación y reapropiación histórica comete una transgresión en cuanto que reemplaza en su discurso una realidad, no solamente histórica, sino también la realidad actual de las bailarinas orientales en Egipto. El proceso a través del cual la danza oriental puede generar un empoderamiento femenino y una conciencia feminista es perfectamente comprensible y aceptable, pero no es fiel a la realidad en un contexto global en que precisamente los dos hemisferios que practican la danza oriental no se comunican. Como lo describe la exbailarina profesional Diana Tarkhan:

Si Occidente siente la necesidad de apropiarse de esta danza para convertirla en un símbolo de reivindicación feminista, ¿por qué no? Pero ¿cómo justificar el hecho de centrarse en transformar lo que las feministas perciben como un símbolo de la mujer objeto? Entonces, ¿sería algo que debe enderezarse y llevarse por el buen camino? Creo que es más complejo, y que la lectura aplicada a la danza oriental por el feminismo es demasiado reduccionista. A fin de cuentas, parece que las feministas quieren justificar su atracción por esa representación de la mujer vistiéndola con nuevas galas, para hacer aceptables sus deseos inconscientes.¹⁵

Resulta paradójico que en Occidente exista un gran entusiasmo por la danza oriental acompañado de una falta de conocimiento de Oriente que no siempre evoluciona hacia un interés o curiosidad hacia la cultura oriental. La experiencia nos muestra que lo atractivo de esta danza parece referirse mucho más a la búsqueda de lo femenino, entendido en este caso como universal, más allá del espacio y el tiempo. De este modo, en el imaginario occidental, paradójica-

mente, esta imagen femenina correspondería a una bailarina oriental.

Precisamente, el espectro del orientalismo es lo que ha generado una autonomía de la bailarina hacia una evolución introspectiva en la práctica *amateur* en el Occidente contemporáneo. Si por una parte su *performance* en cabarets parece otorgar una importancia capital a la capacidad de la bailarina de seducir al público, las declaraciones de las bailarinas permiten intuir que, más allá del marco determinante económico, el objetivo final del espectáculo de danza oriental no es la reacción masculina, sino la sensación de la propia bailarina. «La visión orientalista de la danza desencadena un imaginario que juega a favor de estos objetivos, relacionando por ejemplo los vestidos como expresión de poder sexual y, por lo tanto, emanación de una visión positiva del propio cuerpo femenino, relacionada con el poder y la confianza, de forma mucho más intensa que en otros estilos de danza» (Dox, 2006). Además, en el caso de determinadas estéticas de las evoluciones de la danza oriental, como el Gothic Bellydance, la estética gótica elegida por un lado, y la actitud distante de las bailarinas que no buscan la interacción con el público, representan formas de autonomía del sujeto danzante respecto a la mirada masculina asociada con el público de la danza oriental de cabaret (Frühauf, 2009).

Existen numerosos estudios acerca de cómo la práctica de la danza en general aporta en los sujetos una herramienta fundamental de construcción de la propia identidad. Partiendo de un feminismo materialista de construcción del género (Marquié, 2008, 2016), las nuevas metodologías en las que el investigador se sitúa como practicante permiten aproximarse a una mayor comprensión del impacto que esta práctica tiene sobre las mujeres, por ejemplo en casos de una relación problemática con el cuerpo o cuando hay consideraciones respecto a la mirada masculina en contextos patriarcales (Thorin, 2017). La asociación generalizada de la danza oriental con lo socialmente reconocido como femenino representa su mayor atributo entre las occidentales que la practican (Reis y Zanella, 2010). Especialmente, por el hecho de su

15 Entrevista realizada por las autoras para el presente artículo.

práctica desde cualquier morfología femenina «ofrece una escapatoria de la tiranía de los estándares de las imágenes del cuerpo en la moda y los medios de comunicación occidental» (Dox, 2006).

Esta autonomía de las bailarinas *amateurs* tiene lugar en el seno de una mala interpretación de la danza por parte la mayoría del público masculino. A juzgar por los testimonios de las bailarinas profesionales y *amateurs*, el público masculino occidental todavía no parece haber comprendido hoy el poder emancipador de la danza oriental ni poseer los códigos para comprender el lenguaje de la danza más allá de un ejercicio de seducción. Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, la motivación principal de las occidentales para practicarla surge de una voluntad de relacionarse con su propio cuerpo, sin pensar necesariamente en actuar en público. Pero la perspectiva occidental sí que prima *a priori* en los prejuicios sobre la danza, al menos en un estadio inicial. De la misma manera que una parte de las bailarinas *amateurs* acceden por primera vez a la danza oriental siguiendo una fantasía orientalista, la interpretación masculina de la danza como público remite a una imagen patriarcal integrada en el colonialismo con el que se decodifica el mundo oriental, y particularmente a la mujer oriental. Una especie de «consumo erótico» que además de accesible es barato (Deagon, 2018: 71). Andrea Deagon, académica y bailarina oriental, se incluye a sí misma al explicar cómo las bailarinas son percibidas como «criaturas de una sexualidad desempoderada y a la vez entusiasta», en clara oposición con la comunidad de *amateurs* y profesionales:

El discurso autodefinido de la comunidad de danza del vientre en los Estados Unidos busca mantenerse alejado de los mercados de esclavos y de las chicas del harem, centrándose en cambio en la comunidad de mujeres, la historia de las mujeres, la solidaridad femenina, el disfrute personal, la experiencia sensual, el intercambio cultural y el arte, a menudo entrelazado con la teología de la diosa. Sin embargo, los espectros de venalidad, la sexualidad comercializable y el negocio del sexo se niegan a desaparecer. Ya sea en foros de Internet o en clases y talleres,

las bailarinas estadounidenses están en guardia contra las prácticas de danza sexualmente contaminadas, que critican con vehemencia y no consideran como danza oriental. (Deagon, 2018)

Sin embargo, las raíces del orientalismo patriarcal han calado profundamente en el imaginario occidental. Un ejemplo literario —por citar solo uno— es el del escritor y crítico francés Théophile Gautier, que expone en *Loin de Paris* cómo interpretar la danza de Zorah: un esclavo ilumina diferentes partes del cuerpo de la bailarina mientras baila, y el público le ofrece monedas y otras ofrendas colocándolas en la parte que más han admirado. Según Deagon, Gautier nunca considera la posibilidad de que fueran los movimientos, y no las partes del cuerpo, lo que, «como artista y sujeto», Zorah elige presentar, sino que el escritor lo relaciona directamente con propinas a una apreciación parcial de la bailarina (Deagon, 2018: 75).

Este malentendido interpretativo parece inherente entre quienes practican la danza, conscientes de cómo esta desarrolla la construcción de la identidad femenina, y quienes a lo largo de la historia la han observado desde lejos, instituyéndola en una fantasía autosuficiente y ahistórica. No obstante, la mayor de las paradojas parece haberse instalado entre las bailarinas, que como hemos expuesto anteriormente, no conciben la danza de la misma manera dependiendo del hemisferio donde la practican.

CONCLUSIONES

La complejidad de la interpretación de la danza oriental procede de su origen como expresión artística híbrida vinculada a la historia colonial de Egipto y al movimiento orientalista. Su evolución se encuentra tan estrechamente vinculada a las relaciones de dominación entre Egipto y las potencias coloniales (Francia y Reino Unido) que su recepción ha sido polémica y condicionada por el receptor. Las artistas egipcias son reconocidas en la escena internacional pero no forman parte del ámbito cultural local, y sin embargo, la disciplina goza de un éxito global.

Precisamente por la falta de reconocimiento oficial de la danza, que no es aceptada en la sociedad egipcia (pese a ejercer una cierta fascinación), su transmisión en Occidente ha permitido obviar el contexto colonial en que nació y potenciar una imagen orientalista en la que, sin embargo, el empoderamiento femenino, la aceptación del propio cuerpo y la sororidad entre mujeres serían características propias de la danza desde sus orígenes. Las bailarinas *amateurs* occidentales practican la danza oriental desde una óptica individual, en busca de un bienestar armónico con su cuerpo y de la construcción de una identidad femenina. Probablemente por desconocimiento de la situación actual de las bailarinas egipcias, o porque el objetivo personal trasciende al colectivo, no parecen manifestar interés por la contienda de las bailarinas egipcias. En este contexto, tal vez sería pertinente preguntarnos si la danza oriental en Occidente no se estaría transmitiendo como una forma de apropiación cultural.

En Egipto, las bailarinas orientales viven una lucha cotidiana, sin teorizarla ni mostrarla en sus discursos, contra el sistema social, religioso y cultural que espera de la mujer la discreción máxima y pudor, que la relega al hogar, y en ningún caso la anima a

bailar en público. A través de su presencia, las bailarinas que han encontrado su autonomía económica en la demanda turística viven diariamente las dificultades de practicar una danza que les permite una emancipación económica, pero ningún reconocimiento social y las consecuencias de distintas formas de violencia. Desde nuestro punto de vista, pese a que estas no se manifiesten a través de un discurso explícito en sus declaraciones, su lucha cotidiana y sin teorizaciones puede ser considerada como feminista, hacia una autonomía de la mujer artista y la representación legítima de una forma de feminidad liberada de las imposiciones religiosas y sociales.

Puesto que el punto de partida es la danza oriental, resulta paradójico que las dos interpretaciones por parte de las bailarinas de aproximarse a la danza en Oriente y Occidente no dialoguen entre sí para participar de una misma causa a favor de la mujer y su emancipación. Actualmente, mientras que las bailarinas occidentales se dedican a utilizar la danza para desarrollar prácticas de empoderamiento y sororidad, las bailarinas egipcias, origen histórico de la disciplina, se enfrentan diariamente y de forma aislada a los retos contemporáneos del patriarcado internacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apprill, C., Djakouane y A., Nicolas-Daniel, M. (2013). *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*. París: L'Harmattan.
- Suriol, B. (26 de agosto de 2013). *The Original 'Little Egypt'*. [Vídeo] https://www.youtube.com/watch?v=xLgk3Lsp6g8&list=PL9YW2ILM5wI2Zj90PmwNOHSrU2_vWq-c1&index=2
- Boldrin, B. (2015). Le voile dans la danse orientale ou les codes du dévoilement de l'intime. *Recherches en Danse*, 4. DOI: 10.4000/danse.1110
- Boukobza, J. (2009). Danser l'Orient: Touristes et pratiquantes transnationales de la danse orientale au Caire. *Cahiers d'études africaines*, 193-194, 203-226. DOI: 10.4000/etudesaficaines.18692
- Burnam, A. R. (2012). *Bellydance in America: Strategies for Seeking Personal Transformation*. (Tesis doctoral, University of California, Los Ángeles, EE.UU).
- Deagon, A. (2018). The Golden Mask : Tipping the Belly Dancer in America. *Feminist Studies*, 39(1), 71-97. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/23719295>
- Dox, D. (2006). Dancing around Orientalism. *TDR/ The Drama Review*, 50(4), 52-71. DOI: 10.1162/dram.2006.50.4.52
- Duncan, I. (1999). *Ma vie*. París: Gallimard.
- Farid, S. (1973). Naissance et développement du cinéma égyptien (1922-1970). *Ecran*, 15, 21-33. Recuperado de http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2013/06/DCQ_1984_13_p21-33w.pdf

- Frühauf, T. (2009). Raqs Gothique: Decolonizing Belly Dance. *TDR*, 53(3), 117-138. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25599497>
- Fuller, L. (2016). *Quinze ans de ma vie*. París: Mercure de France.
- Garrec, A. L. (2013). Danse indienne vs danse orientale. Divergence des danses extra-occidentales en France. *Corps*, 1(11), 315-322.
- Henni-Chebra, D. y Poché, C. (1996). *Les danses dans le monde arabe, ou l'héritage des almées*. París: L'Harmattan.
- Hooi, M. (2015). *Oriental Fantasy: A Postcolonial Discourse Analysis of Western Belly Dancers' Imaginations of Egypt and Dance Festivals in Egypt*. Linköpings universitet.
- Marquié, H. (2008). Engagements chorégraphiques: Danse, féminisme et politique. *Femmes, création, politique*, Aug 2008. Francia: Cerisy-La-Salle.
- Marquié, H. (2016). *Non, la danse n'est pas un truc de filles! Essai sur le genre en danse*. Toulouse: Éditions de l'Attribut.
- McDonald, C. (2010). *Bellydance and Glocalisation: Constructing Gender and on the Global Stage*. (Tesis doctoral, University of Exeter, Reino Unido).
- Mernissi, F. (2000). *Le harem et l'Occident*. París: Albin Michel.
- Nericcio, C. (3 de junio de 2019). About American Tribal Style. Recuperado de <https://fcbd.com/about/about-ats/>
- Reis, A. C. y Zanella, A. V. (2010). A constituição do sujeito na atividade estética da dança do ventre. *Psicologia & Sociedade*, 22(1), 149-156. DOI: 10.1590/s0102-71822010000100018
- Said, E. W. (1978). *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. París: Éditions du Seuil.
- Shay, A. y Sellers-Young, B. (2012). Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism. *Dance Research Journal*, 35(1), 13-37.
- Watson, S. (20 de febrero de 2013). *Little Egypt (Fatima Djemille) 1896 Edison*. [Vídeo] https://www.youtube.com/watch?v=L0bvE8C5dGI&list=PL9YW2ILM5wI2Zj90PmwN0HSrU2_vWq-c1&index=4
- Tena Medialdea, M. D. (2015). *Danza oriental, género y políticas coloniales: Del cabaret moderno al mercado global de la cultura*. Universitat de València. (Tesis doctoral, Universitat de València, València). DOI: 10.13140/RG.2.2.33662.18241
- Thorin, E. (2017). *Dancing Interventions: A Feminist New Materialist Engagement in Three Dance Stories*. (Tesis doctoral, Universiteit Utrecht, Países Bajos).
- Uffreduzzi, E. (2018). Danse et orientalisme dans le cinéma muet italien. *Danse & cinéma, la recherche en mouvement*, 1. Recuperado de <https://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/28/danse-et-orientalisme-dans-le-cinema-muet-italien/>
- Van Nieuwerk, K. (1995). *A Trade like any Others : Female Singers and Dancers in Egypt*. Texas: University of Texas Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Maria Patricio Mulero

Es doctora en Sociología y Gestión de la Cultura por la Universitat de Barcelona y por la Université Paris 8, con la tesis *La ciudad literaria. Representación urbana y creación literaria en Barcelona (1970 - 2015)*. Ha enseñado lengua y civilización españolas en el Institut d'Études Européennes de la Université Paris 8 y en la Université Toulouse Jean Jaurès.

Caroline Achouri

Tiene un máster en Literatura Moderna por la Université Jean Jaurès y es profesora de danza oriental y Tribal Belly dance (ATS® y Tribal Fusion Datura Style) en Toulouse desde 1997. Coreógrafa formada en el Centre de Danse James Carlès e intérprete, es directora artística de la compañía Al-Raqs y de las tribus Purple Haze y BellyWarda, además de cofundadora del Festival Back to the Roots. Actualmente sus creaciones coreográficas abordan los dos temas centrales de su trayectoria profesional: la identidad femenina y las transferencias culturales entre Oriente y Occidente..

