

Sobre magia, sensualidad y belleza: procesos de subjetividad femenina, sororidad y empoderamiento a través de la danza del vientre en la Academia Anasi de Bogotá

**Monografía de grado
Escuela de Ciencias Humanas
Programa de Antropología
Universidad del Rosario**

**Presentado por
Ángela María Botero Cabral**

**Director
Juan Thomas Ordóñez Roth**

Semestre II, 2016

Agradecimientos

Muchas personas me acompañaron durante este largo proceso de realización de la monografía de grado, en los momentos difíciles estuvieron ahí para darme ánimos y alientos para continuar cuando yo no los encontraba. Agradezco en primer lugar a mis padres, que me impulsaron y acompañaron de comienzo a fin en este recorrido y todo lo que implicó. Agradezco a Thomas por su paciencia y apoyo a esta hereje en el proceso, durante los obstáculos que hubo en el camino y por apostarle a un tema nuevo para ambos. Gracias a Laura y a Claudia, porque sus intervenciones contribuyeron para potenciar este trabajo. También agradezco a los profesores de la universidad y a los conocimientos que me proporcionaron durante la carrera, que reconocí y aprecié en la realización de esta investigación, gracias por complejizarme la vida y darme herramientas para ampliar mi marco de visión del tema y del mundo.

Un especial agradecimiento a Caro por sus múltiples ayudas y por los ánimos que siempre me brindó; a Georgie, por estar siempre ahí para resolver mis múltiples dudas; a Juan porque en este tiempo su cuarto se convirtió en mi oficina de trabajo; a Rocío, mi ángel de la guarda tesística; y claro, a mi familia y amigos también.

Resalto mis agradecimientos a la Academia Anasi, a su directora, que es mi maestra de vida y a cada una de sus integrantes, por abrirme las puertas de este lugar como mi universo de investigación y como mi segundo hogar. Y también a todas las mujeres inmersas en este mundo de la danza del vientre, que viven y disfrutan la danza a su manera única y con las que comparto esta pasión.

Agradezco a la danza árabe por darme tanto de qué hablar, hacer y sentir, porque soy afortunada de haberla incorporado en mi cotidianidad; a lo largo de las páginas siguientes, espero que el lector comprenda un poco porqué le rindo tanto homenaje a este baile que transformó mi vida y la de las mujeres que aparecen aquí.

Por último, me siento agradecida y afortunada de haber tomado la decisión de escribir esta monografía; del día uno a hoy he aprendido y crecido mucho como antropóloga, como bailarina y como persona. Gracias a aquellos que se interesen en leerla y gracias al arte y a mi cuerpo en movimiento, que siempre me sacan del hoyo más oscuro.

Tabla de contenidos

Introducción.....	1
Estructura del texto.....	8
 Capítulo I. Danza del vientre: Sobre una práctica milenaria y una etnografía encarnada.....	10
Sobre una danza milenaria y una historia mitificada.....	10
Sobre una investigación encarnada.....	13
 Capítulo II. La danza del vientre como práctica corporal de transformación de las subjetividades femeninas.....	20
Una clase en Anasi.....	20
La técnica corporal de la danza del vientre.....	22
Danza, espacio y sanación.....	25
La transformación del significado de ser mujer.....	29
Cuerpos sensuales empoderados.....	32
Danza y poder espiritual.....	37
Conclusión.....	40
 Capítulo III. La transformación de la experiencia de bailar en público.....	41
El origen de una incomodidad.....	41
El público objetivante y las primeras transformaciones en la bailarina.....	44
El proceso de disciplinamiento corporal en la experiencia de bailar en público...	51
La bailarina en escena: La máxima expresión de la experiencia de bailar	55
Danza y sororidad.....	60
Conclusión.....	63
 Conclusiones.....	64
Bibliografía.....	70
Anexos.....	75
Anexo 1. Lista de entrevistas.....	75
Anexo 2. Preguntas base de la entrevista.....	76

Introducción

Anasi es una academia de danza árabe¹ y yoga ubicada al norte de Bogotá, fundada en 2006 y a la cual pertenezco desde el 2010 como alumna avanzada, bailarina y profesora de esta danza. Sin embargo, no fue sino hasta el 2013 que empecé a desarrollar mi trabajo investigativo, en el cual observé en las mujeres integrantes una experiencia compartida de amor por el belly dance y de transformación corporal y emocional desde que comenzaron a bailar. La danza del vientre es una práctica sociocultural (Citro, 2012; 10) y por ello me interesa analizar cómo ésta influye en las mujeres que la practican, tomando como estudio de caso dicha academia. En palabras de la antropóloga Silvia Citro (2012) la danza no sólo es una producción artística, sino que también genera cambios en las realidades de las personas que la practican.

Entonces, el objetivo de esta monografía es analizar el proceso a través del cual se construyen las subjetividades femeninas, a partir de una práctica corporal como la danza del vientre y del cuerpo en movimiento. Para desarrollar dicho propósito propongo cuatro categorías de análisis. En primer lugar, la incorporación como una manera de apropiar en el cuerpo un conocimiento o algo externo a él, que produce un modo de estar y ser en el mundo. En segundo lugar, la subjetividad femenina como una forma constitutiva en la que la mujer asume su cuerpo, su posición como mujer y sus relaciones. En tercer lugar, la sororidad la expongo como una versión femenina de la fraternidad, en tanto en este contexto las mujeres crean lazos de solidaridad y transforman sus relaciones entre el género. En cuarto lugar, el empoderamiento como el resultado de un proceso en el que se transforma la concepción de la mujer en tanto reconoce su propio poder, pues la forma en la que usa su cuerpo tiene efectos prácticos en su cotidianidad y en sus relaciones; ese poder también se construye y se reconoce al interior del grupo como producto de un trabajo colectivo.

Ahora bien, esta investigación se enmarca en las discusiones que se dan a partir de la idea de una sociedad patriarcal², donde los cuerpos femeninos están cargados de

¹También llamada danza árabe, danza oriental, belly dance o Raqs Sharqui.

²*Sociedad patriarcal* es aquella cuyos pactos han sido creados por manos masculinas, ponen el control y la ventaja en ellas, en quienes recaen las decisiones, el poder público, político y económico (Posada Kubissa, 1995; 1). Otra noción sugiere que el lenguaje social del patriarcado se encarna en los cuerpos de los

connotaciones y limitaciones. Este estilo dancístico, en particular, ha sido cargado histórica y socialmente de prejuicios y nociones sexistas y machistas en torno a él y a sus bailarinas (Korek, 2004; 23-24), imagen que no hace justicia a las experiencias y posiciones de quienes lo practicamos y que hemos transformado nuestro lugar en el mundo y visión de éste. Es decir, esta danza tiene efectos disruptivos en las nociones patriarcales del *deber ser* de la mujer en los ámbitos privado y público, pues se da en el seno de sociedades patriarcales y al mismo tiempo, abre nuevos espacios para que la mujer reconstruya su posición en el mundo.

Este tipo de discusiones se han abordado en los estudios de la antropología del cuerpo, de la danza y de las emociones, subdisciplinas que están tomando fuerza. Por ejemplo, las antropólogas Zandra Pedraza (2009) y Mari Luz Esteban (2004) han enfocado sus investigaciones en la idea del cuerpo como un objeto de estudio primordial, no un mero signo, símbolo, significado o espejo y mediador de la cultura, sino también como un todo en constante transformación y que produce realidades.

A partir de esa concepción, incorporación resultó un concepto pertinente para referirme a la forma como el cuerpo es susceptible de ser transformado, en este caso, por medio de una práctica corporal como la danza. Su definición la retomé de los aportes del antropólogo Thomas Csordas (1997, 2011) y de la filósofa, política y feminista Iris Marion Young (2005), así presento incorporación como una forma de ser y estar en el mundo, producto de la experiencia y de la apropiación de conocimiento o de algo externo a él. Situado histórica y socialmente, es el cuerpo vivido y encarnado desde la experiencia el que le da capacidad de producir otro cuerpo (Young, 2005; 7).

En relación con esto, empleo el concepto de subjetividad proporcionado por el Equipo de Antropología de la Subjetividad de la Universidad de Buenos Aires, como

aquello que refiere a los modos de pensar, sentir y hacer constituidos – internalizados, corporizados – a la vez que constituyentes, tanto a nivel individual como social. (...) Maneras de ser y de hacer. (...) [Atiende] al campo de la práctica, experiencia, sentido, representación y sensibilidad de los sujetos, contextualizados social, espacial y temporalmente (Web Cabrera [et. Al.], Antropología de la Subjetividad, S.F., 1).

individuos de la sociedad y se naturalizan las relaciones sociales que produce, lo que conduce a que los cuerpos femeninos asuman una posición de subordinación y quedan relegados en el ámbito privado (Pedraza, 2009; 157).

Esta definición me permitió sintetizar los efectos que tiene esta práctica en las mujeres de la academia, ya que se manifiesta en el baile como acción y en la vida diaria. Sin embargo, es fundamental resaltar que, aunque la subjetividad tiene factores comunes en este grupo de mujeres – subjetividad femenina –, sucede en cada cuerpo individual y lo noté a partir de experiencias propias y colectivas.

En cuanto al concepto de sororidad, los trabajos de la antropóloga Marcela Lagarde (2009) y de la filósofa y teórica feminista Luisa Posada Kubissa (1995) me permitieron establecerlo como un concepto ético y práctico entre mujeres, equivalente a la “fraternidad” entre hombres, en tanto que grupo más o menos organizado en el que se establece un pacto de alianza y solidaridad entre mujeres y la identificación positiva con el género, en pro de generar en ellas cambio, libertad y justicia. Para estas autoras, nace de la conciencia femenina de su sometimiento dentro de la estructura patriarcal y es una forma de manifestación política del feminismo contemporáneo que revoluciona esa posición desigual (Posada Kubissa, 1995; 2). Aunque en Anasi no se manifiesta una ideología política, los efectos de la sororidad sí pueden interpretarse como resultados políticos, en tanto la hermandad que allí se establece, fomenta el apoyo, solidaridad, inclusión, confianza, reconocimiento recíproco, identificación positiva de género y agregación en sintonía, a partir de las experiencias individuales y compartidas. Es decir, “cuerpo a cuerpo y subjetividad a subjetividad personal entre mujeres” (Lagarde, 2009; 125). Entonces, en el marco de la sociedad patriarcal mencionada, la sororidad es una alianza entre mujeres que transforma la vida y el mundo con un sentido justo y libertario y contribuye a la eliminación de formas de opresión y al empoderamiento de cada una, por medio del apoyo mutuo y la creación de una identidad colectiva (Lagarde, 2009; 126).

Retomando el marco de reflexiones de Pedraza (2009) y Esteban (2004), me fue posible definir el empoderamiento como el resultado de un proceso sustancialmente corporal en el que las bailarinas transforman el uso de sus cuerpos y su cotidianidad en una afirmación individual y social de lo que implica ser mujer, que les permite construir poder positivo (Esteban, 2004; 100). Más adelante demostraré que este proceso es producto de las paradojas y efectos del control sobre el cuerpo, en tanto sucede en cuerpos controlados por ideas patriarcales y, al mismo tiempo, es producto del aprendizaje del estilo dancístico y de nuevas formas de conducir el cuerpo propio. Esto se debe a que se reconoce la necesidad de

entender al cuerpo en su multiplicidad, como un sitio en el que muchos discursos coexisten, a menudo en competencia (Shilling, 1993; Wright & Dreyfus, 1998).

En las crecientes investigaciones de la antropología en torno a la danza, muchas mujeres investigadoras, antropólogas y bailarinas en Latinoamérica han estudiado diversos estilos dancísticos. Las antropólogas Silvia Citro y Patricia Aschieri (2012) realizan una genealogía de la forma en la que esta práctica corporal ha sido abordada desde la disciplina y recopilan algunas investigaciones contemporáneas producidas en Argentina, Perú y Bolivia³. Exponen que, a través de la danza y el cuerpo en movimiento, se genera capacidad de agencia y de transformación de subjetividades de los sujetos danzantes. En cuanto a la metodología, sostienen que en esta subdisciplina es un requisito tácito el hecho de que el/la investigador/a encarne también la práctica estudiada. Así, resaltan y dan peso en el trabajo de campo a la reflexividad del investigador involucrado e inmerso en el universo estudiado y la reflexividad de los informantes, como aspecto fundamental para reconocer al sujeto cultural (Citro y Aschieri, 2012; 6). Adicionalmente, hacen hincapié en que la mayoría de estudios dancísticos son producidos por mujeres que combinan su labor intelectual con la práctica y formación en alguna danza (Citro, 2012; 10).

Remitiéndome al caso colombiano, encontré que se han realizado recopilaciones sobre investigaciones en danza. Una de ellas es *Pensar con la Danza* (Sanabria y Ávila, 2014), obra que reúne las experiencias del Congreso de Investigación desarrollado en 2013 por la alianza entre el Ministerio de Cultura, la Universidad Jorge Tadeo Lozano y el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) en Bogotá. En esta obra, se entiende la danza como

movimiento y acción, también es pensamiento que permite conectarnos con contextos sociales, teorías e historias. La danza es un campo de estudio sin límites, a partir del cual se crean metodologías para su propia investigación, donde la experiencia del cuerpo es el punto de partida de cuestionamientos prácticos y teóricos que permiten reconstruir experiencias y transformarlas en procesos investigativos, de construcción de conocimiento. (Mariana Garcés Córdoba, Ministra de Cultura, “Presentación” en *Pensar con la Danza*, 2014; 15)

Cabe recalcar de manera positiva que desde la institucionalidad se reconozca la danza como un campo de estudio actual y de amplia riqueza analítica, práctica y teórica, que no se reduce simplemente a sus dimensiones estéticas.

³ Por ejemplo, danzas folclóricas y danzas internacionales adoptadas en tales países, al tango, meditación hindú, capoeira, danza contemporánea, entre otras.

Desde la academia colombiana, existen algunas tesis de maestría sobre prácticas corporales en las que se destaca en éstas la capacidad de transformación de subjetividades y relaciones de poder, además de la creación de lazos de hermandad y comunidad. Algunas relacionan la danza con prácticas sociales de subjetivación, como la del antropólogo Jorge Salcedo Ortiz (2001) sobre danza contemporánea; la de Lina Lionza (2011), desde los estudios de género, que desde el caso de hombres bailarines de la Academia Superior de Artes de Bogotá habla sobre reconstrucción de género y masculinidades, a partir del ballet.

También, desde los estudios culturales, está la tesis de Juan Camilo Cajigas (2008) donde presenta la Capoeira angola como una disciplina artística, terapéutica y contemporánea, que por medio de la experiencia y del movimiento brinda a los sujetos formas de resistencia, liberación y descolonización de la subjetividad, en tanto pone en suspensión los mecanismos de sujeción y que “lleva a cuestionarse por nuevas formas de resistencia que toman como locus de enunciación la corporalidad y las intervenciones creativas en el habitus y en la cotidianidad” (Cajigas, 2008; 106). Además, esta práctica remite tanto a la experiencia personal como a la creación de un sentido de solidaridad, comunidad y comunicación gestual con el grupo, donde se generan relaciones y prácticas comunitarias y horizontales que subvierten las relaciones de poder (Cajigas, 2008; 112). Mi investigación también comparte enfoques similares a los de estas tesis, en tanto que resalto la transformación de subjetividades y relaciones de poder, la creación de lazos de hermandad y reconstrucción de género, todo esto a partir del baile como práctica corporal.

Los estudios sobre mujeres practicantes de belly dance se han mantenido inexplorados en Colombia, mientras que en diversas áreas de Estados Unidos éstos incrementaron los primeros años del siglo XXI, gracias a la popularidad que ganó esta danza en un contexto de conflicto político y guerra con Medio Oriente. Sunaina Maira (2008), por ejemplo, en su trabajo desde los estudios culturales, resalta que el baile se entremezcla con las relaciones entre Estados Unidos y el Medio Oriente y que revela políticas profundas del país norteamericano sobre imperialismo, racialización y feminismo. Tras los acontecimientos del 9/11 aquella danza, que se decía otorgaba bienestar a la mujer del común en Occidente, se convirtió en una práctica cultural que llegaba a justificar la guerra, sustentada en ideas de libertad de género occidentales, que generaban inconformidad con esa otredad. Sirvió para que las practicantes aliviaran el experimentar

sentimientos de ambivalencia y culpabilidad sobre la “guerra del terror” entablada con Medio Oriente (Maira, 2008; 341, 342). En este sentido, cabe resaltar las reflexiones que hace Silvia Citro sobre la danza como un campo en el cual es posible identificar relaciones sociales y políticas que van más allá de una práctica de entretenimiento.

Otras investigaciones más recientes en el país norteamericano se han enfocado en la experiencia corporal de practicar danza del vientre, al tomar la relación entre los cuerpos de las bailarinas, las subjetividades y los discursos culturales (Banasiak, 2014, 1), en una línea de análisis similar a la que presento. Angela Moe (2012) y Krista Banasiak (2014), la analizan como una actividad de ocio feminista a través del estudio del movimiento, de casos de experiencias individuales de bailarinas que hacen parte de grupos de baile y ellas mismas la danza, como Moe que la practica. La danza árabe está marcada por los estereotipos, imágenes esencializadas de seducción, titilación, subyugación (Moe, 2012, 20) y por las connotaciones negativas de su historia, de las visiones colonialistas, imperialistas, Orientalistas⁴(Said, 2008) y las mercantilizaciones de género. Pero, a su vez, otorga a las mujeres libertad, sanación, espiritualidad, hermandad con otras mujeres, empoderamiento y agencia, lo que transforma su percepción sobre sí mismas y sobre el mundo que las rodea (Moe, 2012, 2, 25; Banasiak, 2014, 1). Afirman que a través del belly dance se lleva a cabo en las mujeres un proceso de reclamación del cuerpo holístico, ocurre una reconexión entre cuerpo, mente y espíritu y se resisten y retan las percepciones externas en torno a la figura ideal femenina, a través de las acciones corporales, creatividad y habilidades autónomas (Moe, 2012, 24; Banasiak, 2014, 1). Ambas autoras muestran que las mujeres no bailan pasivamente, sino que traen sus historias de vida y posiciones sociales en el proceso de experimentar, interpretar la danza y usarla en sus vidas cotidianas, además de que establecen una postura crítica, empoderada y con dominio en torno a las ideas orientalistas, las miradas masculinas y erotizantes y su capacidad de seducción, posturas que comparto en esta investigación al hablar de las subjetividades femeninas, surgidas a partir de la danza árabe en Anasi.

⁴*Orientalismo*: término acuñado por Edward Said para referirse a la construcción occidental sobre Oriente, como una otredad y bajo un discurso imperialista y de poder, que pretende ubicar a Oriente en una posición de inferioridad jerárquica (Said, 2008).

Como mencionaba anteriormente, en el caso colombiano las investigaciones sobre el belly dance desde la antropología de la danza no existen, por lo cual mi investigación es un aporte valioso para iniciar una serie de estudios que pueden aportar a la comprensión de esta práctica que se ha popularizado a nivel nacional. En las últimas dos décadas han sido creadas varias academias especializadas, al igual que han surgido un gran número de grupos de danza institucionales en diversas universidades de Bogotá y del país. De manera que con este proyecto busco generar un aporte que dé a conocer esta danza foránea que ha sido incorporada culturalmente, dar voz a sus bailarinas, incluyéndome; destacar lo importante que ésta puede llegar a ser para nuestras vidas, resaltar su carácter sociocultural e interesar a quienes lean estas páginas en esta actividad corporal. Sin embargo, existen aspectos que merecen ser investigados y que en mi estudio no fueron abordados, tales como otros cuerpos danzantes que se dedican a esta práctica – niños, hombres –; relaciones de raza, relaciones económicas; ampliar los estudios sobre la visión del público desde su testimonio; posibles aplicaciones de la danza como terapia y bienestar.

Para resumir, la danza del vientre es una práctica sociocultural que transforma las subjetividades femeninas. Los nuevos usos del cuerpo y la incorporación de una serie de técnicas corporales, la pertenencia a un grupo donde se genera sororidad y la exposición en público al practicarla, produce en las mujeres liberación y la oportunidad de trascender barreras sociales de género incorporadas y naturalizadas, es decir, empoderamiento. Al generar sororidad entre las bailarinas, también es posible pensarla como una forma de lucha feminista para reivindicar, fortalecer y unir las relaciones de género, a partir de actos artísticos como éste. Por medio de acciones tan humanas y ancestrales como bailar, se hacen visibles formas de transformar desde las subjetividades las relaciones de poder (Cajigas, 2008; 112) en torno al género. Al pasar por el cuerpo e inscribirse en éste desde la experiencia, las emociones y los sentidos, al igual que vivir en carne propia la experiencia de enfrentarse aun “otro” en diversos contextos y situaciones distintos a los cotidianos, el baile es una forma de impulsar la búsqueda por el cambio social duradero y con efectos visibles de manera individual y colectiva.

Este documento es el resultado de una investigación de carácter cualitativo y autoetnográfico, que desarrollé en la Academia Anasi a lo largo de dos años, desde junio de 2013 hasta agosto de 2015. Durante los primeros meses realicé un trabajo de campo

etnográfico, en los que asistí de forma permanente en condición de alumna y profesora a clases, talleres y actividades que allí se desarrollaron, además como bailarina participé en celebraciones y eventos especiales para los que la academia fue contratada. De las notas de campo realizadas durante esos eventos obtuve el cuerpo de información de la investigación, sumado a cuatro entrevistas semiestructuradas dirigidas a las tres profesoras y bailarinas de Anasi – mis colegas Ana María, fundadora, directora y profesora principal, Natalia y Gina⁵, también alumnas avanzadas– y Sandra, la alumna con más antigüedad en la academia. Los meses siguientes los dediqué al análisis de la información recolectada a la luz de la antropología de la danza, antropología del cuerpo y antropología de las emociones, tomando las experiencias de mis compañeras y las mías como fuentes principales de información, que abordo desde esas perspectivas disciplinarias y que presento más a profundidad en el capítulo siguiente.

Estructura del texto

En el Capítulo I expongo la historia de la danza del vientre y de la academia Anasi, para contextualizar las dinámicas en las que se han desarrollado éstas. Al conocer estos aspectos, me resultó pertinente abordar esta danza como una práctica sociocultural y enfocar metodológicamente esta investigación desde la antropología de la danza, del cuerpo y de las emociones. Presento la forma en la que la autoetnografía y la participación observante, junto con otras herramientas cualitativas, me fueron útiles para acercarme a los cuerpos en movimiento y llegar de esta forma a la danza, las experiencias y las emociones en la construcción de subjetividad, identidad colectiva y transformación social. Sin duda, las implicaciones éticas en este tipo de trabajo merecen una reflexión, en tanto mi desempeño como bailarina, alumna, profesora y antropóloga permearon el acercamiento al universo estudiado.

En el Capítulo II hago referencia al proceso de incorporación de las técnicas corporales de la danza para mostrar que generan emociones, sentimientos y efectos, que se vinculan con las prácticas cotidianas de cada mujer, transforman la construcción de su subjetividad femenina y conllevan a un empoderamiento individual.

⁵Los nombres de las integrantes de la academia han sido modificados para proteger su identidad

En el Capítulo III muestro la forma como la subjetividad femenina, a partir de esta práctica corporal, trasciende en otros contextos y permea diversas relaciones sociales. Es decir, la construcción de la subjetividad femenina de las bailarinas que se da en relación con otros. La experiencia de bailar lleva a la mujer a vivir un proceso que le permite trascender la barrera de lo privado en la que se le mantiene en las sociedades patriarcales, en la medida que su cuerpo danzante se convierte en herramienta de expresión. La subjetividad es relacional y en torno a la visión del “otro” y las relaciones con el “otro” genera empoderamiento. Esto lo presento en diversos escenarios, tales como presentaciones y reacciones expresadas por personas frente a esta práctica. Sustento que la práctica colectiva de la danza árabe genera sororidad, es decir, lazos de hermandad, empatía, apoyo mutuo y un gusto compartido, con lo que se fortalecen las relaciones entre el propio género y se encuentra empoderamiento colectivo.

De esta forma, evidencio la importancia y el poder que adquieren los cuerpos femeninos por medio del trabajo corporal individual y colectivo, desde este estilo dancístico en particular. Analizo la danza del vientre como una práctica sociocultural, en la que la mujer transforma su cuerpo, su mente y sus relaciones – subjetividad –, a partir de una incorporación de prácticas y de creación de lazos de hermandad – sororidad –.

Capítulo I

Danza del vientre: Sobre una práctica milenaria y una etnografía encarnada

En este capítulo expongo la historia de la danza del vientre y de la academia Anasi, para contextualizar las dinámicas de la práctica, abordarla socioculturalmente y enfocar metodológicamente esta investigación desde la antropología de la danza, del cuerpo y de las emociones. De este modo, diversas herramientas cualitativas como la autoetnografía, la participación observante y las entrevistas, fueron útiles para acercarme a los cuerpos en movimiento y llegar de esta forma a la danza, las experiencias y las emociones en la construcción de subjetividad, identidad colectiva y transformación social. Dado el carácter autoetnográfico de la investigación, resalto las implicaciones éticas de mis múltiples posiciones en el contexto, como bailarina, alumna, profesora y antropóloga, que permearon el abordaje de la investigación.

Sobre una danza milenaria y una historia mitificada

La danza del vientre es reconocida como una danza milenaria. Es la adaptación, estilización y el compendio de danzas folclóricas de países de Medio Oriente que actualmente es practicada por hombres y mujeres. Según la bailarina, profesora y estudiosa de danza del vientre, Devorah Korek (2005), es producto de una evolución de los bailes más antiguos del mundo recopilados a través de los años –turco, egipcio, persa, tunecino, del Golfo Pérsico, etc.–. Hay testimonios escritos de bailes del Oriente Medio que datan de más de 1000 años atrás. Su origen real es incierto por la poca atención que históricamente se dedicaba al estudio de actividades femeninas, pero existen teorías al respecto: se cree relacionada con ritos religiosos prehistóricos y ceremonias de fertilidad; otros señalan que fue creada por gitanos que en su tradición nómada se expandieron y fusionaron danzas de diversas regiones, bailadas por mujeres del Medio Oriente, del norte de África y de Asia Central e India, transmitida por tradición generacional entre mujeres (Briceño Alcaraz, 2006).

El significado de la danza oriental cambió gracias a diversas religiones, como el islam, el cristianismo y otros cultos. Gracias al islam (663 d.C.), en Medio Oriente las

mujeres comenzaron a bailar sólo en el hogar o en fiestas de mujeres, pues la práctica fue reprimida en el espacio público y estigmatizada asociándola con la seducción y al baile de las prostitutas o esclavas, lo que transformó el significado de la exhibición del cuerpo como algo sacro a algo repudiable y vergonzoso, imagen que aún no se abandona del todo. La danza perduró de manera clandestina y marginada por varios siglos hasta su traslado a los países occidentales, pues allí comenzó un gusto por lo exótico y lo oriental. El islam prohíbe reproducir figuras humanas, por lo cual los viajeros, pintores, poetas y músicos europeos comenzaron a representar aquellos países exóticos a partir de imágenes obtenidas de festivales, basados en imágenes ficticias y su imaginación. Esas representaciones orientalistas europeas en los siglos XVIII y XIX, que mostraban su visión de Oriente con prejuicios y exotismo, eran los primeros testimonios para Europa de ese mundo hasta el momento desconocido (Korek, 2005, 27; Briceño, 2006, 344). A finales del siglo XIX y XX, las películas de Hollywood exotizantes y las exposiciones universales realizadas en el continente europeo y en Estados Unidos fueron unas de las referencias de Medio Oriente. En estas figuraban los bailes orientales, donde sorprendía y escandalizaba ver a mujeres muy cubiertas, incluyendo el abdomen, pero los tobillos desnudos, los cabellos sueltos y un movimiento de caderas exagerado y fue allí donde el nombre de danza del vientre se popularizó y adquirió una connotación inmoral, erótica y publicitaria. De esas representaciones exotizantes nació un estereotipo de la mujer de Oriente Medio y sus danzas, como la idea de los harenes y bailarinas prostitutas y esclavas (Korek, 2004).

En América inició la danza teatral o escénica con elementos orientales desde principios del siglo XX por bailarinas de formación clásica quienes, insatisfechas con los moldes rígidos de la época, comenzaron a bailar en teatros de “revista” luego de incursionar en ámbitos de otras culturas y tradiciones, al igual que por vedettes que actuaban en cabarets. Las nuevas danzas “exóticas” en la época (1910) fueron calificadas como “inmorales” (Briceño, 2006; 8), pero no fue sino hasta los 40s en los que comenzó como baile de bares nocturnos y más adelante se fue desarrollando como baile profesional, gracias a los movimientos feministas y de liberación sexual, que en los 70s se apoyaron de esta danza (Shay y Sellers-Young, 2003). Más adelante, se dio la apertura a la nueva conformación en los cuadros de formación dancística, de las danzas que no pertenecían a la academia clásica, que la fuerza del gusto popular y de los nuevos ritmos terminaron por

imponer. Hubo un cambio sustancial en la formación, ya que el semillero de bailarinas pasó del cabaret a las escuelas de baile, en donde se inició la profesionalización de la danza árabe. De tal manera, el significado de esta danza se ha transformado históricamente como resultado de su expansión e interpretaciones de las cuales ha sido objeto.

A finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, por motivos comerciales, hubo una migración importante de minorías árabes y libanesas al continente americano. El estilo dancístico llegó a Colombia también con estas mujeres migrantes, que traían consigo tradiciones como la danza y al integrarse en círculos académicos, universidades y, en general, en la sociedad, por lo cual nacieron semilleros o academias. En algunos países latinoamericanos, la expansión y el boom de la danza árabe se fortaleció en el año 2000, impulsado por la artista Shakira, la globalización y los medios de comunicación como la internet. Desde la fecha, ha alcanzado su más alto grado de masificación y con ello la apertura de varias academias, escuelas, gimnasios y centros especializados en su enseñanza.

Así nació Anasi en el 2006, fundada por su actual directora Ana María Salcedo. El estilo dancístico de la academia está influenciado por la danza “Samkya”, una danza terapéutica sólo para mujeres que fusiona y rescata elementos de las danzas que se dicen sagradas de diversas civilizaciones –África, Medio Oriente, Asia, Lejano Oriente e India–. Reúne visiones orientalistas y técnicas ancestrales y modernas de esas regiones en torno a la terapia corporal, al cuerpo femenino y por medio del movimiento, contribuye al desbloqueo de la rigidez física, emocional, mental y espiritual de quien la práctica. En su trato holístico del cuerpo hay un discurso de género sobre “recuperar la energía femenina, la belleza, la magia, la fluidez y la sensualidad, elevando así la autoestima y el gozo” (Web Robledo, La Casa de Luz, 2016). Adicionalmente, debido a su origen ayurvédico, se afirma que los movimientos corporales de la danza trabajan y equilibran los diversos centros energéticos del cuerpo, conocidos como chacras⁶. Según Samkya, desbloquearlos implica “liberar el stress y expresar las emociones de la vida cotidiana, logrando una mayor eficacia

⁶*Chakra o chakra* significa "rueda" en sánscrito. Rescatado de la medicina ayurvédica, se denominan siete centros energéticos principales distribuidos a lo largo del cuerpo humano, como anillos energéticos que componen y conectan la consciencia y el sistema nervioso. Cada chakra se asocia con alguna de las glándulas endocrinas del cuerpo. Establecen un puente por medio del cuerpo entre lo terrenal y lo espiritual, donde el cuerpo refleja el estado interior de la persona; así, por medio de las tensiones o malestares generales, se pueden conocer en las personas sus problemas emocionales, sociales o espirituales. Se dice que los chakras pueden ser activados y desbloqueados a través del movimiento (Korek, 2005; 68); por esto, en Anasi se habla de chacras, energías corporales y bloqueos energéticos y hago referencia a ello a lo largo del texto.

en el tiempo invertido, posibilitando el crecimiento personal, espiritual y grupal” (Web Álvarez García, 2005).

Bajo la influencia de la danza Samkya, Ana María creó Anasi en el 2006, tras apasionarse con este baile y experimentar en carne propia sus efectos. Desde pequeña había practicado muchos estilos dancísticos, pero asegura que éste fue el que la “enamoró” y cambió su vida. Tomó la decisión de dejar atrás su estresante trabajo como ingeniera rígida y dedicarse de manera profesional a la danza árabe, en un período de su vida en el que enfrentaba a situaciones difíciles: un divorcio reciente y doloroso, el reto nuevo de ser madre soltera, una inconformidad con su cuerpo, más aún después del embarazo; y un nuevo estilo de vida tras una adolescencia difícil por problemas en la relación con sus padres, especialmente con su padre militar retirado y conservador quien siempre desaprobó sus decisiones, le criticó y prohibió la danza pero, con Anasi, Ana María logró mejorar su relación con él y enorgullecerlo. De manera que su vida dio un giro de 180° gracias a esta práctica y quiso crear un espacio donde pudiera transmitir y generar aquello en otras mujeres y lograr cambiar sus realidades empoderando su feminidad.

A nivel metodológico, indagar por estos detalles se asemeja a la reflexión de Citro (2012) sobre la necesidad de examinar “la historia de los géneros dancísticos, las genealogías del movimiento o sus vinculaciones con las prácticas cotidianas y otros estilos culturales” (20) para así enmarcar la práctica corporal en un contexto que permite resaltar su carácter sociocultural, su transformación histórica, su trasfondo y el origen de los prejuicios en torno a ella, manifestado en trayectorias particulares. De modo que fue importante para mi investigación porque tuve presente que, desde su origen, Anasi está trazada experiencias de transformación y empoderamiento femenino a partir del cuerpo, por medio de una práctica cargada de significados y de una historia mitificada.

Sobre una investigación encarnada

Como mencioné en la introducción, esta investigación fue de carácter cualitativo y se desarrolló con el grupo de bailarinas de la Academia Anasi desde el año 2013 hasta finales del 2015. Mi interés por estudiar las subjetividades femeninas, a partir de la danza, nació como resultado de mi experiencia y trayectoria como bailarina, alumna y profesora del lugar desde el 2010. Durante los primeros meses de investigación, realicé un trabajo de

campo etnográfico en los que estuve como alumna y profesora en clases, talleres y actividades que allí se desarrollaron, además como bailarina participé en celebraciones y eventos especiales de la academia y otros más para los que fue contratada. De allí elaboré mis notas de campo y obtuve el cuerpo de información de la investigación, sumado a cuatro entrevistas semiestructuradas⁷ dirigidas a las tres profesoras y bailarinas de Anasi – mis colegas Ana María, fundadora, directora y profesora principal, Natalia y Gina, también alumnas avanzadas– y Sandra, la alumna con más antigüedad en la academia. Los meses siguientes los dediqué al análisis de la información recolectada a la luz del marco teórico, las experiencias de mis compañeras y la mía.

La etnografía fue mi principal herramienta de investigación porque me permitía hacer observación participante, entrevistas y convivir prolongadamente con los sujetos de estudio. La antropóloga Rosana Guber (2001) señala que la etnografía es una metodología que destaca de los sujetos estudiados su capacidad de agencia social, pues persigue la comprensión de los fenómenos sociales desde la perspectiva de quienes los protagonizan, postulados como “actores”, “agentes” o “sujetos sociales” en una posición privilegiada al tener voz y ser informantes que dan cuenta de sus pensamientos, experiencias, emociones y acciones respecto a su cotidianidad y a los eventos de los que son partícipes (5; 13).

La etnografía tiene un impacto directo en el intelecto del antropólogo y en su vida personal. Le brinda libertad de expresar y explorar su interpretación problematizada sobre aspectos de la acción, de la realidad humana y de captar "ideas marginales" (Mills, 1961) y diversas, que pueden provenir de conversaciones y sucesos de la vida diaria, incluso de sueños e “incidentes reveladores” (Guber, 2001; 13). Al ser anotados pueden llevar a un pensamiento más sistemático y a darle valor intelectual a las experiencias. En mi caso, las reflexiones iniciales que hice sobre la práctica de la danza del vientre se transformaron, a medida que avanzaba mi proceso investigativo y tomaron un rumbo inesperado. A nivel personal, cuando inicié esta investigación, en mi trayectoria como bailarina estaba experimentando varias sensaciones frente a este estilo dancístico: veía que en Anasi se exaltaba a la mujer y nos ofrecían bienestar y liberación por medio del baile y, a su vez, participábamos en eventos dirigidos a un público masculino con el objetivo de satisfacerlo. Era una impresión que me desencantaba de la práctica que me apasionaba, pero esa

⁷ Ver Anexos. Pp.75-78

reflexión que para mí era el punto final a demostrar en mi labor antropológica, se convirtió en el punto de partida al experimentar los efectos de empoderamiento de la práctica de la danza desde mi propia corporalidad, desde las experiencias de mis colegas y de identificarme con sus testimonios al vivir en carne propia la transformación de nuestras subjetividades.

En efecto, al estar involucrada en Anasi, se me hizo difícil distanciarme, observar mi pasión desde una mirada crítica y realizar una etnografía en el lugar donde yo ya pertenecía con múltiples cargos, donde practicaba una danza que me apasiona y donde había conocido personas que, podría afirmar, se han convertido en mi segunda familia. Es decir, realizar una *autoetnografía* (Ellis y Adams, 2010). Estar inmersa en este contexto supuso un reto investigativo y ético de cómo y por qué contar las experiencias de las bailarinas que también eran mi familia. El papel que ocupaba en Anasi me brindó algunas ventajas, pues ingresar a la academia desde la posición de investigadora y hacer etnografía desde mí misma, fue una labor enriquecedora como antropóloga y como bailarina. Mi subjetividad me permitió un acercamiento distinto al tema y el uso de mis experiencias personales en la investigación y narrativa permitió que la intensidad de las emociones fuera más accesible para los lectores, en tanto están expresadas por quien las encarna (Rosaldo, 1991). Sin embargo, a lo largo de esta investigación estuve atenta a no desconocer mis límites como investigadora ni como bailarina. Procuré ser reflexiva sobre este punto ya que de ello dependía mi capacidad de observación en el campo y la posibilidad de establecer un argumento estructurado.

Vale la pena resaltar la reflexión que hace Esteban (2004) cuando menciona que “[la] etnografía desde una misma sirve para validar otras formas de expresión y acercamiento a la realidad social, y reconoce el valor de lo personal, lo subjetivo, en la práctica científica o académica, sin descomprometer la tarea antropológica” (49), en tanto acoge el análisis de las impresiones y percepciones propias y también amplía el espectro de pensamiento e investigación. Por ejemplo, las emociones desde la antropología de las emociones son fundamentales para producir conocimiento y para superar los límites de la “objetividad” (Davies, 2010). La familiaridad, la complicidad y la amistad ya establecida con las integrantes de la academia fueron útiles para preguntarme y entender situaciones más allá de lo aparente y transformar lo familiar en exótico (Da Matta, 1999). Además,

pude encontrar sentimientos compartidos de identidad colectiva, lealtades afectivas involucradas y amor al grupo al prestar mayor atención al valor de mis emociones en campo (Jasper, 2012). Es decir, esto surgió de la combinación de hacer una labor autobiográfica con una etnografía de un grupo social determinado y de experiencias personales que me llevaron a cuestionar la danza, de momentos que impactaron de forma significativa mi trayectoria de vida como bailarina y que me llevaron a analizarla como practicante y como antropóloga.

Entonces, esta etnografía nace desde mi experiencia personal y de una necesidad por investigar más allá de lo aparente. Surgió de epifanías (Ellis y Adams, 2010) y experiencias personales que me llevaron a investigar sobre las subjetividades femeninas desde la danza del vientre, aprovechando los momentos que impactaron de forma significativa mi trayectoria como bailarina y que me llevaron a analizar este baile como practicante y como antropóloga. Por ello me resultaron válidas preguntas como ¿Quién mejor para dar una voz a las mujeres que practican danza árabe que una bailarina inmersa en ese universo? ¿Y quién está más calificado para hablar de un empoderamiento encarnado, más que alguien que ha encarnado ese empoderamiento en su cuerpo?

Junto con la falta de trabajos investigativos desde la antropología del cuerpo y de las emociones en estilos dancísticos como la danza del vientre, consideré que la autoetnografía me permitiría centrarme en las personas involucradas en la academia y en mi experiencia. Exponer con mayor rigor la voz que hasta el momento no habíamos tenido y hacer inteligible nuestra experiencia – emocional, corporal, colectiva y social – de ser bailarina de danza árabe ante quienes no la practican. Como mencionaba anteriormente, mi relación de confianza previamente establecida con las bailarinas, el conocimiento previo de la danza árabe y la pertenencia a la academia me permitió estudiar con mayor rigor las anécdotas y testimonios hasta llegar a reflexiones más concretas sobre la construcción de subjetividades en los cuerpos danzantes y las relaciones que surgen desde esta práctica. Por ejemplo, mientras participé y observé talleres y actividades, me fue posible estudiar el discurso sobre la danza y ver la relación que, como bailarina, se establece con el público externo. El trato y las reacciones recibidas frente al belly dance y a las practicantes refleja un imaginario colectivo en torno al género dancístico y a los cuerpos danzantes.

De otra parte, mi labor como antropóloga también supuso cambios en mí como profesional y como bailarina. En otras palabras, realicé una “etnografía reflexiva” (Ellis y Adams, 2010), que es en la que el investigador cambia a medida que realiza su trabajo de campo, teniendo en cuenta su biografía – mi experiencia como bailarina y alumna – y estudiando la experiencia personal junto con la de los otros miembros del grupo – las integrantes de Anasi –. Esta labor es terapéutica porque los cuestionamientos y aspectos de la vida personal también adquieren sentido, se disminuyen prejuicios y permite la asunción de responsabilidad personal. Provee, entre otras cosas, agencia, conciencia para promover cambios sociales, da voz a los sujetos involucrados quienes, probablemente, antes sentían que no la tenían. Contrario a lo que se piensa, una etnografía desde uno mismo permite identificar problemas antes invisibles y desnaturalizarlos (Boylorn, 2006; Ellis y Adams, 2010). Justamente, para mí, esta experiencia investigativa me llevó a agradecer aún más haber decidido bailar y reconocer la transformación que ha generado en mí practicarla, pues ha incrementado mi confianza con mi cuerpo y con el público. A medida que avanzaba en el trabajo de campo y, posteriormente, con la escritura del texto surgían cuestionamientos, análisis, reflexiones y conclusiones que no había identificado antes de emprender esta investigación, aunque decidí enfocar esta monografía sólo en algunas de ellas.

En este punto quiero enfatizar sobre los retos que implica reconocer el carácter humano del investigador, es decir, entender que como tales tenemos cuestionamientos, reflexiones y curiosidad sobre temas cercanos a nuestro diario vivir. Desde la labor investigativa podemos brindar visiones y aportes a dicho universo y transformarnos introspectiva y colectivamente, como sucedió en mi caso. Por supuesto, las pretensiones de “neutralidad” y “objetividad” en la etnografía han sido ampliamente debatidas, incluso, han sido catalogadas como falacias del pensamiento moderno y colonial (Gómez C., 20015; 117). En lugar de buscar una neutralidad basada en una distancia que tarde o temprano será quebrada, al establecer contacto constante con el grupo particular estudiado, se reconoce y asume que todo conocimiento afecta y produce, es decir, es poder.

Ahora bien, tal y como reflexiona la antropóloga Diana Gómez Correal (2015), ser parte del universo estudiado es una ventaja, en tanto esa posición brinda una perspectiva privilegiada para responder preguntas particulares de la historia de los sujetos involucrados y de la propia trayectoria. Estos enfoques permiten ir más allá de lo académico, para darle

paso y relevancia al papel de las emociones y la experiencia (17). Ello era lo que buscaba con esta investigación, ahondar en la experiencia de una bailarina que mira con ojo crítico la danza que practica, que da voz a otras danzantes en su experiencia – corporal, emocional, social – y que se encuentra frente a un público externo, de visiones particulares y diversas en torno a la danza.

Como se verá en los siguientes capítulos, una etnografía del cuerpo y de la danza árabe debe partir del estudio de la situación histórica y geopolítica de quienes la crearon, pero también de adentrarse en “una dimensión más micro y cotidiana, la de sus experiencias corporales y también dancísticas, en tanto seres encarnados en el mundo” (Citro y Aschieri, 2012; 18). Esa cotidianidad no sólo la observé en las bailarinas de la Academia, sino también en mi propia experiencia, como parte de ese reto por unir la praxis y teoría (20). La frase “si pudiera decirte lo que siento, no valdría la pena bailarlo” de la reconocida bailarina Isadora Duncan es muy útil para evidenciar lo difícil que resulta formular en palabras, la manera en que una danza puede transformar la vida. Para quienes bailamos, explicar lo que genera en nuestros cuerpos no es posible y no hay mejor explicación que la experiencia de danzar en sí misma.

Ahora bien, más difícil y lejano aún es pretender acceder a la experiencia y comprender a los sujetos si no se practica también y se encarna la danza. Hacer antropología del cuerpo y de la danza requiere el uso del propio cuerpo como herramienta de investigación, pues gracias al proceso de aprendizaje del baile es que resulta posible vivenciar el proceso de cambio corporal y emocional que las practicantes vivimos, aun cuando cada cuerpo atraviesa por una experiencia única y particular, en medio de encontrar afinidad colectiva.

Poner el propio cuerpo en esa práctica es una fuente de conocimiento que permite comprender de otro modo aquello que vemos y que escuchamos, y también abrir el pensamiento, la escucha y la mirada a numerosas cuestiones que de otro modo tal vez no tendríamos presentes. Estamos considerando dos dimensiones asociadas del carácter de conocimiento corporizado que tiene toda práctica etnográfica: el reconocimiento de la implicación corporal que todo conocimiento del mundo y de sí mismo tiene, y, en un nivel más concreto, la inclusión en el proceso de investigación del conocimiento producido por nuestras propias experiencias corporales. Esto complementado con la interrogación, la observación participante y la recolección de entrevistas, para no reducir la investigación a una labor netamente autobiográfica. (Citro y Aschieri, 2012; 104)

Por ello, parte del reto en esta monografía es presentarle al lector mi voz como bailarina y como antropóloga, y también el de mis compañeras y entrevistadas. Considero

que ese equilibrio me lo permitieron mi trayectoria y mi posición dentro de la Academia, ya que logré realizar una observación más detallada de las bailarinas en ese contexto, contrastarla con mi experiencia, hacerlas partícipes de mi investigación y sentir su participación activa en la misma.

En conclusión, desde la antropología de la danza y del cuerpo, rescato las narrativas y experiencias de las bailarinas de Anasi y refuerzo un estudio donde la antropología se enmarca en un contexto donde el afecto, las emociones y los sentimientos cobran relevancia en la producción de conocimiento (Lara y Enciso, 2013; 101). En otras palabras, las emociones y sentimientos de estas mujeres son testimonio de sus experiencias corporales, que tienen efectos en sus prácticas y que permiten hablar de transformación y dotación de sentido de la danza y del cuerpo propio en términos de empoderamiento.

Capítulo II

La danza del vientre como práctica corporal de transformación de las subjetividades femeninas

En este capítulo describo la estructura de una sesión de clase de danza árabe en la academia y el efecto de aprender esta práctica en los cuerpos. Hago referencia a las técnicas corporales para mostrar que ésta es una práctica que, en la experiencia personal de cada mujer, se vincula con sus prácticas cotidianas y genera emociones, sentimientos y efectos corporales que transforman la construcción de su subjetividad femenina y que conlleva a un empoderamiento individual.

Una clase en Anasi

La danza árabe es reconocida por el movimiento de caderas y de vientre que conforman sólo una pequeña parte del repertorio de movimientos corporales que se aprenden y desarrollan al practicarla. Gracias a la influencia de la formación de Ana María en Danza Samkya, desde el primer día en que se asiste a clase, ella busca que las alumnas logren un equilibrio corporal a través del movimiento de cada parte del cuerpo. Comienza por el movimiento de los pies, las rodillas y la cadera, sube al tronco y al pecho, luego al cuello y a la cabeza, acompañado del movimiento constante de manos y brazos, finalizando con la compilación de todos los anteriores, en secuencias que los combinan rápidamente. Ana María explica que de esta forma, por medio de los movimientos se activa, desbloquea y eleva la energía corporal, distribuida en siete puntos energéticos ubicados en distintas partes del cuerpo, los chacras⁸. Esta visión quiebra con esa visión de Occidente, que divide y contrapone cuerpo y mente, lo físico y lo emocional, lo terrenal y lo espiritual. La directora de Anasi afirma que se puede crear en el equilibrio del cuerpo un canal para la conexión con un Ser superior, cualquiera que éste sea. Por esto, a partir de la danza, busca lograr una sanación de la salud holística –física, emocional, espiritual – de sus alumnas.

Siempre se inicia y se finaliza una clase con algo que yo llamo el “círculo de energía”, donde las alumnas se sientan en el centro del salón de danza, preferiblemente en

⁸Ver nota al pie sobre *chakras* en la página 12 de este documento.

posición de medio loto⁹ y forman un círculo cerrado en el que todas pueden verse, saludarse, hablar y realizar una primera conexión con las energías de su cuerpo y las del universo. Es una conexión muy importante, pues como dice Ana María, se hacen “canales de una energía mágica, superior, que se canaliza y se aterriza para bailar”. En este círculo se realiza el calentamiento inicial para la relajación corporal, acompañado de música suave, para aliviar las tensiones y cargas que cada alumna trae de su vida laboral, del estrés citadino y de su cotidianidad. Así, comienza la conexión energética, el saludo inicial de cada sesión de danza diciendo: “Nos conectamos con la tierra, con el fuego, con el aire, con el agua, con toda nuestra magia, sensualidad y belleza”, pues en esta danza cada movimiento interpreta y conecta con alguno de los elementos y con el éter, la magia y singularidad de cada mujer, de esta forma se honran e invocan, acompañados con unos movimientos ondulatorios de las manos.

Se deshace lentamente la posición de medio loto, se hace un estiramiento de piernas y toda participante se levanta del suelo sin apoyar las manos, utilizando únicamente la fuerza de ambas piernas al tiempo para no realizar esfuerzos inadecuados. Al comienzo, la ondulación de las manos y levantarse de esta forma no son fáciles de lograr y desde ahí se aprecia la dificultad de la danza y la adaptación corporal que implica practicarla. Luego es momento de utilizar el caderín o cinturón de monedas¹⁰, que no es obligatorio, pero es de gran motivación para las alumnas y se enseña la postura básica necesaria¹¹, que también resulta de una adaptación corporal. Se utiliza una canción entera para explicar y trabajar movimientos específicos y en todo momento las manos y los brazos participan y acompañan el movimiento que se trabaja, a ritmos diferentes y de forma independiente. Los movimientos se trabajan en todas las direcciones –izquierda y derecha, arriba y abajo, adentro o afuera–, según Ana María de esta manera se activan, trabajan, desbloquean y

⁹ Posición sentada en el suelo, con las piernas cruzadas y una encima de la otra.

¹⁰ Indumentaria característica del belly dance. Se desconoce su origen, pero hay teorías que afirman que antiguamente a las bailarinas les pagaban con monedas y ellas las cosían en la ropa para cargarlas. Otras afirman que usaban esas monedas de plata para proteger energéticamente la región pélvica. También se dice que fue de carácter estético, porque el movimiento de las monedas engrandece los movimientos y el sonido hace que el baile se convierta en un instrumento más de la danza

¹¹ Pies paralelos separados a la distancia del ancho de un puño, rodillas levemente flexionadas, pelvis alineada a la columna vertebral, apuntando a la tierra y no hacia atrás como normalmente se nos enseña a las mujeres de “sacar cola”, espalda recta, hombros y cuello relajados, barbilla paralela al piso, rostro relajado a pesar de la dificultad que nos generen los movimientos y lo más importante: la sonrisa, para que la mente se convenza de que está disfrutando.

equilibran los chakras. Durante la última parte danzada, se realiza un recorrido por todos los movimientos enseñados en clase, lo que motiva a las alumnas y les deja ver todo lo que aprendieron. Es momento para relajarse de la dificultad corporal que se siente al comienzo del proceso de aprendizaje y al intentar manejar movimientos aislados y secuencias de movimiento nuevos, por lo que la profesora ignora en este punto la parte técnica para dar a las alumnas un cierre de goce y relajación de toda tensión que tanta información nueva y abrumadora pueda generar.

Los diez minutos finales se dedican al estiramiento de pie y respiraciones profundas, se suelta el caderín y luego la profesora agradece e invita a las alumnas a agradecer las energías con las que se conectaron al comienzo, de nuevo a través de un círculo energético. Se vuelve a formar el círculo de mujeres sentadas en el suelo en posición de medio loto y se pone música suave de meditación para normalizar la energía. Se concreta con todos los elementos con los que se inició y se les agradece con el mismo movimiento de manos, cada mujer se agradece a sí misma por regalarse ese espacio de danza, reconoce sus bondades y agradece a cada mujer que estuvo presente con ella en la clase, por acompañarse y compartir la experiencia de bailar.

Con esta descripción quiero llamar la atención dos aspectos: primero, las implicaciones físicas que tiene el aprendizaje de esta danza, en tanto se trabajan diferentes partes del cuerpo que exigen constancia y conocimiento; segundo, los aspectos energéticos – emocional, mental, espiritual, auto reconocimiento – que se movilizan e inculcan en esta práctica dancística a nivel individual y colectivo.

La técnica corporal de la danza del vientre

Las clases y la danza al inicio tienen un alto grado de dificultad, si se logra un movimiento de cadera o de pecho para el lado izquierdo, éste se pierde cuando se devuelve hacia el lado derecho y si se intenta hacer un poco más rápido o con el movimiento de brazos y manos que la profesora hace al mismo tiempo, se suelen perder el movimiento y la postura. Probablemente ninguna continuaría con el reto porque los cuerpos parecen no responder a lo que se les enseña, de no ser porque maravilla la forma de bailar de la profesora que hace desear lo mismo para uno. Practicar danza árabe implica adquirir una técnica corporal (Mauss, 1979; 340), esas habilidades corporales específicas de la danza –

disociación, una postura determinada, flexibilidad, desarrollo de movimientos— obtenidas a partir de entrenar y disciplinar al cuerpo, por medio de la imitación de actos realizados con éxito por alguien con prestigio, como las profesoras – en Anasi, Ana María, Gina, Natalia y yo—, que se logran de manera progresiva. La práctica constante de la técnica genera habilidad en los cuerpos danzantes (Mauss, 1979; 345) y en la capacidad de disociación, en la que se logran aislar las partes del cuerpo y mover sólo algunas de manera selectiva o varias al mismo tiempo en diferentes ritmos, direcciones y movimientos; poco a poco se adquiere dominio sobre cada parte del cuerpo, hasta tener poder consciente y deliberado.

Para realizar la danza de manera adecuada se incorpora, además, la mencionada postura básica que también hace parte de la técnica y que corrige la postura usual con la que las mujeres suelen pararse: “sacar pecho y sacar cola”, que está cargada de significación moral (Bourdieu, 1979; 43), porque destaca estos atributos femeninos para asemejar al cuerpo al ideal físico de moda, pero que es inadecuada porque de esta forma la columna vertebral está desalineada. De igual forma, la posición de medio loto posibilita la apertura de las piernas, también evitada por la vulgaridad con la que es vista (Bourdieu, 1979; 43). La repetición de los estiramientos del comienzo y el final de cada clase desarrolla también la flexibilidad corporal, lo que para algunas es un gran cambio, tras años sin realizar una actividad física y de no conservar la elasticidad de su infancia, aun cuando ésta no había sido exigente porque las actividades físicas y deportivas suelen ser socialmente asociadas a los varones (Bourdieu, 1979; 88).

La técnica corporal saca al cuerpo de los movimientos cotidianos y, a su vez, se incorpora y mecaniza en el cuerpo de tal manera que se convierte en disposiciones cotidianas de las mujeres practicantes de esta danza. Se aprenden los movimientos, la disociación, la postura y todo, a tal punto en que se normalizan hasta volverse cotidianos, actos inconscientes y mecanizados como caminar. En mi caso, puedo decir que por la danza mantengo de manera inconsciente la espalda erguida o cuando bailo por diversión mis movimientos delatan mi trayectoria; Natalia me contaba con gracia que, en una exposición de un proyecto en la universidad, se percató que señalaba las ayudas visuales al público con la elegante postura básica de manos¹² que se maneja en Anasi. Así como señala Mauss (1979; 338), cada técnica corporal tiene su forma específica y costumbres propias, que se

¹² Dedos rectos, pulgar paralelo al dedo corazón, sin tocarse.

vuelven distinguibles y reconocibles entre quienes la han aprendido, por eso las bailarinas de danza del vientre nos reconocemos en otros contextos con ademanes tan simples como un movimiento de manos.

Como señala Citro (2012):

[Las] técnicas corporales cada vez poseen una presencia mayor no sólo en la formación y entrenamiento de los bailarines y actores contemporáneos, sino también en muchas personas que, sin dedicarse a estas actividades de manera profesional, cada vez más sienten la ineludible necesidad de “hacer algo con su cuerpo”, movilizándolo más allá de los hábitos corporales que les imponen sus vidas cotidianas. (9)

La técnica corporal no se limita a una preparación física del cuerpo, también es el montaje psicológico y sociológico de una serie de actos (Mauss, 1979; 354) que se convierten en formas de andar adquiridas y no naturales. Se incorpora por medio del método impartido en clases y la constancia en éste a través de un proceso de disciplina, que se puede entender como “una serie de técnicas de coerción que se ejercen de acuerdo con un encasillamiento sistemático del tiempo, el espacio y el movimiento de los individuos, y que invisten particularmente las actitudes, los gestos, los cuerpos, rapidez” (Revel, 2009; 46). Con el disciplinamiento, el cuerpo es manipulado, se le da forma, se educa y progresivamente obedece, responde, se vuelve hábil o sus fuerzas se multiplican (Foucault, 2002b; 125). Es la educación en los métodos de la danza del vientre lo que permite el control minucioso de las operaciones del cuerpo – trabajado en cada una de sus partes –, al imponerles una relación de docilidad-utilidad y brindarles poder infinitesimal¹³ sobre el cuerpo activo (Foucault, 2002 b; 125- 126; Revel, 2009; 46). Así, con la danza y en las clases se ejerce un tipo de poder que no es rígido sobre las alumnas por medio del disciplinamiento en la técnica. Una vez incorporada la disciplina y con la adquisición de habilidad por medio de la experiencia, encuentran herramientas para manejar sus cuerpos y expresarse a través de ellos, lo que conlleva a actos de empoderamiento y libertad.

El disciplinamiento del cuerpo, a través de la danza, se incorpora de manera inconsciente en la cotidianidad y tiene así un efecto en la vivencia, en la forma de percibir el entorno, relacionarse con él y usar el cuerpo como herramienta de comunicación.

¹³ En palabras de Foucault, es un poder infinitesimal en tanto es en una escala de control débil, que no se refiere a “tratar el cuerpo, en masa, en líneas generales, como si fuera una unidad indisociable, sino de trabajarlo en sus partes, de ejercer sobre él una coerción débil, de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez” (Foucault, 2002b; 125). Por habla de un poder infinitesimal sobre el cuerpo activo.

Rescatando la filosofía de Samkya, el cuerpo en Anasi es entendido no sólo como el cuerpo físico, sino que también hay una conexión con la mente, las emociones y la experiencia (Restrepo, 2005; 37), donde el movimiento activa el flujo de energías y se suma a un discurso en torno a la liberación de la esencia femenina y al significado de ser mujer. Fuera del espacio de clases también conduce a cambios emocionales, de pensamiento y sociales, pues ver que los cuerpos responden cada vez más a lo que se les exige, genera confianza y seguridad que se transmite en otros contextos y transforma las subjetividades de las bailarinas.

Una clase de danza en Anasi trabaja formas de pensar, hacer y sentir, enmarcadas en prácticas y experiencias que constituyen la subjetividad (Web Antropología de la Subjetividad, S.F., 1). No sólo se imparten y practican los movimientos del estilo dancístico que tienen efectos físicos, sino que también se convierte en una práctica con la que se fomenta el bienestar personal, el auto-reconocimiento, el reconocimiento de y agradecimiento por compartir con otras mujeres y con el entorno. Como señala Citro (2012), la práctica corporal tiene incidencia en las subjetividades de los performers, en sus “trayectorias personales, en la percepción de la propia imagen corporal y la de los otros, en las significaciones y valoraciones otorgadas a las experiencias corporales, [así como] en la relación consigo mismo” (59), que genera nuevas formas de usar el cuerpo de manera cotidiana.

Danza y sanación

Una de las clases para alumnas básicas e intermedias¹⁴ a la que asistimos Gina, Natalia y yo como profesoras invitadas, con Sandra, Lucy – alumnas intermedias, ambas mayores de 40 años – y Sofía –de 17 años, una alumna de nivel básico que asistía por segunda vez –. En este contexto quiero resaltar dos formas en las que se transforma el uso cotidiano del cuerpo, una se refleja en la apropiación del espacio físico, tanto en el uso del espacio en un salón de clases, como en un escenario; la otra, en la capacidad sanadora de esta danza.

De una parte, alguien experimentado escoge un espacio amplio para moverse, con buena visibilidad y distanciada de las demás; así nos ubicamos todas las participantes de la

¹⁴ Las clases en Anasi son dictadas de lunes a viernes en horas de la tarde. Los lunes y los miércoles las clases de 6 p.m. son para alumnas básicas e intermedias y las clases de 7 p.m. son para alumnas avanzadas.

clase, excepto Sofía. Como alumna novata, en aquella sesión limitó su kinesfera¹⁵, se ubicó en la parte de atrás del salón y muy cerca de sus compañeras, a pesar de que el lugar era amplio y en aquella posición limitaba su visibilidad y desaprovechaba el espejo. El uso limitado del espacio es tendencia en las alumnas nuevas, como reflejo de la educación patriarcal sobre los cuerpos femeninos que les enseña a las mujeres a ocupar el espacio de forma limitada y con el que adoptan a lo largo de sus vidas “unas posiciones corporales convenientes (...), permanecen encerradas en una especie de *cercado invisible* que limita el territorio dejado a los movimientos y a los desplazamientos de su cuerpo (...). Como si la feminidad, se resumiera en el arte de «empequeñecerse»” (Bourdieu, 1998; 43-44). Las formas de moverse con amplitud y en posturas y posiciones relajadas son asociadas a una actitud moral de los hombres, que tienden a ocupar más espacio porque denota seguridad, sobre todo en lugares públicos (Bourdieu, 1998; 44).

La danza, en cambio, implica utilizar el espacio ampliamente, por esto cuando una alumna es nueva la profesora trabaja sobre esas disposiciones corporales, la guía para romper ese confinamiento corporal al que está habituada y la reacomoda en el espacio para que se mueva sin chocar con sus compañeras y sin limitaciones. A medida que la bailarina adquiere habilidad en la danza, mejora su auto confianza y realiza los pasos y movimientos con mayor velocidad, amplitud y movilidad, busca un espacio amplio para girar y desplazarse sin chocar o rozar con otras, respeta el espacio de las demás, se otorga a sí misma el que necesita para bailar cómodamente y deja de limitarse a uno reducido si la amplitud y concurrencia del lugar lo permiten. La habilidad en danza genera que se le dé importancia al espacio propio, al de los demás y que éste sea respetado, ya sea dentro o fuera de clases o sobre un escenario.

De otra parte, cuando a una clase van alumnas básicas e intermedias, se procura mantener la exigencia del baile en un punto intermedio a ambos niveles para que todas puedan realizar los ejercicios y disfrutar la sesión. Pero ese día Ana María hizo una clase mucho más exigente porque quería sudar y aliviar una fuerte gripa por medio del baile, resaltando su capacidad sanadora. La práctica de la danza árabe es una experiencia sanadora en varios sentidos, no sólo en el aspecto físico –enfermedades y problemas de salud–, también en la recuperación de lo emocional y lo psicológico (Moe, 2012; 13).

¹⁵ El espacio personal del bailarín

Bailar brinda a las mujeres que la practican una posibilidad de sanación de la salud holística, pues como observan Moe en su investigación y la bailarina y pionera del arte experimental Anna Halprin, existen unas interconexiones de cuerpo, mente y espíritu que pueden ser trabajadas por medio del movimiento y pueden impulsar la curación mental, física y espiritual (Halprin, 2000; Moe, 2012; 13). Algunos movimientos de belly dance tienen beneficios físicos, afirman Ana María y Korek. Por ejemplo, se dice que movimientos como los camellos¹⁶ y las ondulaciones trabajan fluidez y liberan bloqueos en los órganos del pecho y el abdomen, son benéficos para los riñones, el colon, para liberar toxinas y para la respiración, dado que se suelta y se expande el diafragma. Los omis¹⁷ también son benéficos para el estreñimiento y los cólicos menstruales (Korek, 2005; 172), además de relajar la mente y aliviar dolores de cabeza.

Gina da testimonio del poder sanador de la danza, como profesora capacitada de Anasi, tiene un amplio conocimiento sobre la relación entre movimientos corporales y desbloqueo de energías. Afirma haber sentido aquellos cambios en su vida, lo que le da convencimiento de que así sucede y de que el manejo de chacras empodera la capacidad de sanación corporal. La práctica de esta danza ha traído paz a su vida, alivia sus malestares de salud ocasionales, comunes en las mujeres –causados por el ciclo menstrual, estrés y/o fuertes cambios de clima–, atribuye ese poder al desbloqueo chacrático y lo ve como un beneficio adicional a la pasión que siente por bailar.

Varias alumnas de Anasi han enfrentado cáncer o se encuentra en el proceso de tratarlo y recurren a la danza del vientre como apoyo para liberar el estrés que la enfermedad y los tratamientos les genera, además de fortalecerse físicamente. Hay dos mujeres que están actualmente en la lucha contra el cáncer y un par de años atrás asistía a la academia otra alumna en la misma situación que lo pudo superar en poco tiempo. Hoy en día esta última le agradece a la directora de Anasi por haberle dado fuerza en su proceso de sanación, pues la danza significó de manera inconsciente para ella un gran apoyo y acompañamiento durante las quimioterapias, pues lograba olvidar el tema por un rato, relajar su mente y su cuerpo y compartir con otras mujeres en el espacio de clase.

¹⁶ Movimiento ondulatorio del cuerpo, que inicia con un movimiento del pecho que desciende en una onda por el abdomen hasta la pelvis, con una leve flexión de rodillas.

¹⁷ Movimiento avanzado de cadera, en forma circular que combina movimientos horizontales y verticales.

Sandra también superó un cáncer años antes de ingresar a la academia. Su oncólogo le sugirió realizar actividades físicas para mantenerse sana y, a raíz de la quimioterapia y los medicamentos que aún debe tomar, el estado de sus huesos se deterioró por lo que el ejercicio no podía ser de alto impacto para las articulaciones. Así recurrió a esta danza, en un consenso entre esas recomendaciones médicas y sus gustos personales y ahora considera que bailar ha sido una de las mejores decisiones que ha tomado, pues siente que llegó a la academia por “orientación divina”. No le gustaba el gimnasio, ni tenía la disciplina para ir y encontró en la danza esa cuota de ejercicio que necesitaba y una pasión.

Retomando a Mauss (1979), la danza como técnica corporal genera una transformación en el aspecto psicológico que llega a significar una sanación emocional. Según Ana María, esto sucede en parte por la estimulación energética que producen los movimientos y que permiten la liberación de las inevitables cargas emocionales que se acumulan, que afectan a diario a las personas y que se manifiestan como malestares corporales. Expertos en la danza, como Korek (2004), afirman que movimientos como el desplazamiento de cadera o péndulo de cadera trabajan los músculos a la altura de la zona púbica y pélvica, lo que conecta con el primer chacra, donde residen las emociones y los movimientos circulares de cadera favorecen el tránsito intestinal porque estimulan la zona y así desbloquean tensiones; otros movimientos, como las manos de serpiente equivalen a hacer un masaje en las terminales nerviosas de estas extremidades, que transmiten relajación al resto del cuerpo.

En Anasi, las mujeres aseguran encontrar apoyo para superar situaciones o días difíciles. Desde que se curó del cáncer, Sandra procura no acumular más cargas emocionales para mantener su salud y evitar que la enfermedad regrese, asegura que en gran parte lo ha logrado por la práctica de la danza y que ha encontrado sanidad emocional en la academia en compañía de las mujeres del lugar:

Yo vivo muy estresada, (...) venir a las clases es lo que me vuelve y me aterriza y me vuelve y me tranquiliza y sí, sí muchísimo. Para mí ha sido definitivo, ha sido un bálsamo, como un masajito rico, sí claro, yo vuelvo y salgo de aquí lista, renovada. (Sandra, entrevista realizada por la autora, diciembre de 2013)

Incluso algunas alumnas han llegado a la academia por recomendaciones de profesionales de diversas medicinas como la homeopática o la bioenergética, que sugieren los beneficios terapéuticos de la danza para tratar bloqueos energéticos y las enfermedades que éstos

producen. Según Ana María, se generan del conflicto interno que se tiene con la feminidad y el cuerpo propios. Me comentaba de un caso específico en el que una alumna llegó a Anasi por esta razón, siguiendo a regañadientes las indicaciones de su bioenergético y sin convicción en el efecto positivo que podía generar la danza en su cuerpo y, en el proceso, encontró disfrute y alivio de sus malestares, cambios que también reconoció su médico.

Como mencioné anteriormente, la danza influye en las formas de pensar, sentir y hacer en la cotidianidad de sus practicantes y, al mismo tiempo, trasciende la concepción de sí misma como algo meramente estético, pues incurre en otras esferas como el espacio, la salud y la feminidad.

La transformación del significado de ser mujer

El trabajo corporal que se realiza con las alumnas de Anasi, involucra e incorpora también discursos sobre el significado de ser mujer. No se define lo que es ser mujer como tal, sino que se reconoce en ésta una serie de atributos que provienen de su esencia. En cada sesión de clase, durante el círculo¹⁸ de conexión energética, la profesora los menciona e invoca: la magia – la capacidad creativa –, la sensualidad – la conexión con los sentidos – y la belleza – el auto reconocimiento de las cualidades propias –. Estos, según la directora de la academia, hacen parte de la esencia de cada mujer, pero que se han silenciado como efecto de las presiones e imposiciones sociales que las mujeres enfrentan a lo largo de sus vidas y que les genera malestar corporal, tal como resaltaba Bourdieu (1998; 55).

La directora de la academia define sensualidad como lograr el dominio y el conocimiento del cuerpo, de manera que los movimientos se desarrollan hasta trascender a algo más que una expresión corporal e instrumental. Éstos se convierten en la expresión de sentimientos, emociones e intenciones:

(...) está muy vinculado es con el tema de los sentidos, con sentir, (...) es un sentir completo y no sólo es sentir el tacto ¿sí? Es sentir cosas sutiles. Entonces eso te conecta con otros niveles de energía donde cada parte de tu cuerpo, cada pedacito de piel en tu cuerpo, cada pelo en tu cabeza está conectando con algo, entonces el movimiento puede venir rodeado de magia, entonces eso hace que sea sensual. Puede ser sensual un parpadeo, así de sencillo, (...), eso sutil que se puede percibir con todos los sentidos, o sea lo oyes, lo hueles, lo sientes, lo ves diferente, (...) la sensualidad está, es ahí, más que ese revuelto entre si es sexy o si es seductor el tema, es más de sentirlo, es más como muy

¹⁸ Ir a la página 21 de este documento.

desde adentro pero que sale por todos los poros del cuerpo. (Ana María, entrevista realizada por la autora, mayo de 2014)

Entonces, sensualidad es entendida como algo que cada persona lleva de manera interior, que se aprende a despertar y a liberar. Efectivamente, en clase hay formas específicas de generarla y la herramienta es la misma: la técnica corporal y el cuerpo, pero en cada mujer el baile es un medio de expresión individual vivido en trayectorias particulares, es parte de su subjetividad. La sensualidad también se incrementa con la adquisición de habilidad en la danza y la fluidez de los movimientos, que demuestran un gran dominio del cuerpo y que permiten cada vez más que el movimiento sea realizado de manera mecánica, conectado con una intención emocional y más trascendental al movimiento. Depende principalmente de un aspecto individual, de lo que transmite la bailarina y su seguridad para hacerlo, que mejora de manera progresiva.

Por otra parte, la magia significa la capacidad creativa de las mujeres que se logra desarrollar por medio de la danza. Ello se logra en el marco de los espacios de improvisación en clases y la participación de las integrantes de la academia, por ejemplo, en los shows propios y encuentros universitarios donde se da la oportunidad de formar parte de un equipo coreográfico y expresarse de manera individual y colectivo, muy ligada al desarrollo de la sensualidad. En cuanto a la noción de belleza en Anasi, más allá de referirse a atributos físicos, significa un estado emocional y personal de auto-reconocimiento de la forma como cada mujer es, se siente cómoda y bien consigo misma y, en la medida que incrementa su experiencia en danza y va adquiriendo seguridad, también logra transmitirlo y expresarlo hacia los demás. Ana María afirma que no habla de “estereotipos, es como tú te sientes linda, no como se supone que te debes ver (...). Tus alumnas deben ver en ti sensualidad y belleza, si no la expresas, no te ves así”. En suma, sensualidad, magia y belleza son actitudes, formas de ser, pensar y de autopercepción incentivados en las clases de danza, incorporadas en la subjetividad de las mujeres de manera progresiva y paralela a sus trayectorias dancísticas.

La mayoría de las mujeres llegan a Anasi pensando que no son sensuales, mágicas, bellas ni aptas para serlo porque se alejan de los cánones estéticos de moda, algunas por considerarse gordas o flacas, otras porque son madres o consideran que únicamente se puede ser sensual durante la juventud, creen que ya no tienen la edad adecuada y que sus

cuerpos están marcados por el tiempo y los cambios físicos —estrías, celulitis, arrugas, sobrepeso—. Además, socialmente parece inadecuado ser públicamente sensuales y por esto, es algo que no han explotado en sí mismas (Vance, 1985; 1). Llama la atención la forma como estas estructuras comúnmente aceptadas constriñen y limitan la capacidad para hacer, sentir y pensar para sí mismas. En sus cuerpos femeninos están inscritas disposiciones en torno a sus posibilidades de ser o hacer, que se presentan como naturales y las limitan:

Las conminaciones constantes, silenciosas e invisibles que el mundo sexualmente jerarquizado en el que están confinadas les dirige, preparan a las mujeres, en la medida por lo menos en que las llaman explícitamente al orden, a aceptar como evidentes, naturales y obvias unas prescripciones y unas proscripciones arbitrarias que, inscritas en el orden de las cosas, se imprimen insensiblemente en el orden de los cuerpos. Se presentan como cosas de realización posible o imposible, naturales o impensables, normales o extraordinarias (...) para un hombre o para una mujer (Bourdieu, 1998; 75-76).

En contraste, la danza árabe proporciona herramientas para generar confianza en las mujeres que se encuentran en ese contexto. En medio de la dificultad que genera la técnica al comienzo por la falta de dominio sobre el cuerpo, las mujeres se sienten torpes, incómodas con los movimientos e incluso sienten vergüenza y frustración. Emociones corporales que son resultado de la aceptación de los límites impuestos sobre los cuerpos, tanto aquellos socialmente incorporados como los que son producto de la falta del disciplinamiento del cuerpo. Pero a pesar de las incomodidades, las mujeres continúan porque desean lograr aquello que ven en su profesora y en las bailarinas, la habilidad y la forma como ellas se expresan, las hacen lucir seguras de sí mismas y con dominio sobre sus cuerpos, hacen deseable poder expresarse con tal libertad. Además, la alegre y variada música invita al que la escucha a danzar y, a lo largo de la clase para relajar a las alumnas, las profesoras las miran y tratan de manera alegre mientras les enseñan los pasos, les dedican su magia y sensualidad con gestos como un guiño de ojo ocasional a cada una, contacto visual fijo y una sonrisa sutil a modo de invitación. La reacción es inmediata, reemplazan su expresión tensa por una sonriente y se sonrojan ante el coqueteo inesperado. No es costumbre que mujeres dediquen señales de coquetería a otras mujeres, pero recibir ese trato intencional de la profesora persuade, incluso es un espacio donde se reconocen los logros y se celebran los progresos individuales.

A partir del trabajo corporal se incorpora en las mujeres el dominio del cuerpo que les permite cada vez mayor habilidad de transmitir lo que sienten. Por ejemplo, el

desarrollo de esa sensualidad genera un cambio en las disposiciones de las practicantes, se perciben con mayor auto confianza e incluso adoptan las formas de expresarse de la profesora. Se desarrolla la sensualidad al punto tal que serlo para las integrantes de Anasi deja de depender de la mirada de terceros y comienzan a serlo para sí mismas. Deja de tener importancia esa mirada de otros que era necesaria para construirse a sí mismas y a la percepción torno a su apariencia corporal (Bourdieu, 1998; 87). Las alumnas de la academia, a medida en que adquieren habilidad, se sienten más sensuales durante la clase, se miran al espejo del salón y no se sienten juzgadas por otros, se motivan y ven que sus movimientos están más conectados con sus intenciones por el dominio corporal que han logrado.

Natalia afirma que por la danza se ha conectado con su sensualidad “no sólo en los movimientos, sino que tú por ejemplo en clase estás bailando para ti (...), no para mostrar algo y ese mismo bailar para ti te saca la sensualidad que tienes” (Natalia, entrevista realizada por la autora, junio de 2014). La danza del vientre siempre ha representado un reto para ella, así que define sensualidad como aquel sentimiento de logro y de superación cuando domina cada vez más los movimientos, los realiza con mayor fluidez y cuando reconoce en ella, cada vez más, una capacidad de transmitir sentimientos a través de su cuerpo. Así como el caso de Natalia, las bailarinas entrevistadas manifestaron que esta danza les permitió expresar mejor lo que desean, dominar sus movimientos, confiar en expresarlo públicamente y autodefinirse como mujeres sensuales, mágicas y bellas en la vida cotidiana.

Cuerpos sensuales empoderados

En una ocasión dicté una clase a dos estudiantes principiantes, Camila de 15 años y Maribel de unos 45, estábamos ensayando la coreografía para el evento anual de la academia. Maribel usaba un cinturón de monedas y se sentía motivada con él, pues el sonido y el movimiento de éste hacen que los shimmies¹⁹ se noten mucho más. Era evidente su alegría y entusiasmo en la clase, se miraba al espejo y trataba de relajar su expresión –al comienzo todas bailan con expresión tensa porque les cuesta realizar los movimientos –. En

¹⁹ Movimientos rápidos que siguen vibraciones o percusiones. Se dice que son los mayores desbloqueadores energéticos, elevan limpian y sanan la energía. Existen varios tipos de shimmy: hip shimmy, shimmy tradicional, shimmy egipcio o africano, shimmy folklórico, Shu shu shimmy, shimmy recto, twist.

tan sólo cuatro clases notaba un gran cambio en su cuerpo y en su actitud frente a éste: “Ahora soy consciente de cómo camino y de mi postura,” decía, “uno viene y deja de preocuparse por todo lo demás, son tantas las cosas en las que uno piensa; que la cadera, que la mano, que la sonrisa. Así uno venga súper cargado o lleno de cosas, aquí se le olvidan” (nota de campo, julio de 2013).

Camila aún no tenía un caderín porque afirmaba que esperaba mejorar su habilidad para comprarlo. “Pero no creas, el sonido y movimiento de las moneditas motivan muchísimo porque uno ve que sí vibran y se mueven”, le dije. Los shimmies son difíciles de lograr, de mantener y de hacer con potencia, así que le presté uno de los míos y retomamos el ensayo. Fue sorprendente la transformación de su expresión facial, que de inmediato se volvió más alegre, más sonriente y se lo resalté. Camila respondió: “Jaja, ¿en serio? Sí, la verdad sí sirve muchísimo, me voy a comprar uno” (nota de campo, julio de 2013).

Luego de ensayar varias veces, Maribel se levantó la blusa y dijo: “voy a empezar a bailar así para acostumbrarme para el show a que se me vean los gorditos con esos trajes.” Ella es madre y tiene sobrepeso, así que me pareció valiente que se animara a hacerlo, tenía una motivación y, aunque sentía inconformidad con su figura, no tuvo temor de ser juzgada. Admiré su determinación, pues yo no me habría animado a hacer eso en mi cuarta clase y continuaba sin hacerlo, así que ese día me uní a su iniciativa. Gracias al baile tenía una confianza en mí misma y en mi cuerpo que no tenía antes y ahora encontraba a otras mujeres que me impulsaban, motivaban y ayudaban a fortalecer mi auto confianza. Camila también se levantó la camiseta y afirmó que a ella tampoco le gustaba mostrar el abdomen, aunque al poco tiempo se la bajó de nuevo, me recordaba un poco a mí.

Era la primera vez que bailaba así en clase, la primera vez que me miraba bailar frente a un espejo con el estómago descubierto y no podía evitar mirarlo y fijarme en cómo se movía. Al comienzo estaba algo nerviosa de ver algo que no me gustara con respecto a mi figura y me detuve a detallar mi abdomen por unos instantes y, efectivamente, noté aspectos que no me gustaban, pero también veía cosas que me gustaban y que no esperaba encontrar. Luego, toda mi atención se centró en mi forma de bailar cuando comencé a ver lo marcados y bien realizados que se veían los movimientos; mi estómago se veía mucho mejor de lo que yo pensaba y me sentí agradecida por la iniciativa de Maribel que me había

llevado a hacerlo. En ese momento podíamos superar nuestras inseguridades compartidas sobre el cuerpo, generadas por la comparación con los cánones estéticos de moda y la presión por alcanzarlos, que hasta el momento nos habían limitado (Butler, 1993; Muñiz, 2004; 41; Bourdieu, 1998; 43, 51).

Unas nuevas disposiciones en torno a las posibilidades del cuerpo propio frente a las formas de vestir y portarlo surgieron de manera espontánea aquel día, lideradas por una alumna de la academia que generó identificación y apoyo colectivos en la clase, evidencia de una sororidad – los lazos de hermandad, apoyo y empoderamiento generados entre grupos de mujeres –, tema que profundizo en el Capítulo III²⁰. Por medio de la actividad corporal compartida, nuestros cuerpos eran agentes en sus diversos procesos vitales individuales, confrontaban y oponían resistencia a los esquemas sociales hegemónicos y contrarrestaban el malestar corporal encarnado y colectivo (Esteban, 2004; 13).

Para las alumnas, la danza es una actividad corporal que las libera del estrés y de las presiones diarias. El uso de vestimentas, elementos y movimientos distintos, propios de la práctica del baile, conllevan a un proceso de empoderamiento en el que se desarrollan la autoestima, el orgullo sobre sí mismas, las capacidades y posibilidades de ser y actuar frente al espejo, frente a los demás y en compañía de otras mujeres en un proceso paralelo. Ana María afirma que en sus años como profesora de la danza del vientre ha vivido y ha sido testigo de las mujeres que han transformado la relación con sus cuerpos y los han apreciado gracias a esta práctica corporal, así como también lo apreció en las demás y en mí.

Camila dejó de asistir a la academia casi por un año, así que me sorprendió encontrarla tiempo después en una clase que dicté, había retornado cuatro meses atrás. La primera vez que fue mi alumna era una adolescente tímida, callada e incómoda con su cuerpo y con la idea de exhibir el abdomen; en ese nuevo encuentro ensayaba junto a 10 alumnas para una presentación y parecía una persona distinta, una mujer joven que reflejaba seguridad, llevaba una camiseta corta que revelaba el estómago, le encantaba mirarse al espejo y cuando lo hacía reflejaba comodidad y confianza, bailaba muy bien y se destacaba entre ese grupo de mujeres. Ello fue resultado de un trabajo de disciplina del cuerpo que implica la danza y al cambio del significado de ser mujer, que se construye en

²⁰ Ver Capítulo III, *Danza y sororidad*, pág. 59

Anasi. En la academia se reconoce la importancia de la experiencia personal de cada mujer reflejada en su sensualidad, en el uso de su cuerpo que se convierte en una interpretación construida sobre su capacidad de transformar su subjetividad y empoderarse (Esteban, 2004).

Las mujeres que hablan a lo largo de estas páginas aseguran que a través de la danza han vuelto a ser ellas mismas, es decir, han encontrado una forma de expresar su personalidad, han reconfigurado la percepción de sí mismas y la proyectan discursiva y físicamente, como Camila. Todo aquello que se despierta y recupera con la danza es lo que Ana llama esencia femenina, que no se refiere a atributos específicos y generalizados e interiorizados en las mujeres, sino a la forma de ser innata de cada mujer que se había apaciguado y contenido. Esto debido a esa mirada occidental moderna en torno a las emociones, que las entiende como algo natural y no cultural, como irracionales, caóticas en vez de ordenadas, físicas en vez de intelectuales, peligrosas, incontrolables e indeseables, reflejo de la debilidad y que, además, están generizadas y asociadas con lo femenino (Lutz, 1996; 151). En la pretensión de racionalidad para ser aceptadas socialmente, las mujeres tratan de controlar sus emociones, como una forma de ejercicio de poder sobre ellas y sus cuerpos (Lutz, 1996; 152). En medio de esto, afirman que la danza les permite reconectarse con la parte sensible y emocional de cada una:

Entonces, cuando quieres ser súper guerrera empiezas a negar los sentimientos porque llorar te hace débil o porque amar demasiado te hace débil o demostrar demasiado te hace débil (...). Entonces feminidad sí debe ser esa mezcla de esas dos cosas. Tener esa capacidad de aterrizar y de hacer las cosas y de concretar y de ser una guerrera, una verraca en lo que estás haciendo, pero sin desconectarme de esa esencia, de trabajar con mi intuición, vale creerle a mi intuición, de darme el permiso de sentir. Porque las mujeres somos sensibles, sentimos. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Para Ana María, aquello que se disfruta, nace y comienza a surgir de las mujeres con la práctica corporal, se llama esencia femenina, el empoderamiento de la expresión de la subjetividad de las mujeres, perdida históricamente al buscar reconocimiento público e igualdad de géneros. La estrategia fue reprimir aquello asociado con la feminidad, que socialmente era considerado débil e irracional, generando represión de lo propio de cada quien. Liberar la esencia femenina por medio de la danza permite el empoderamiento de las mujeres en el lugar que ocupan en el mundo, en tanto encuentran reconciliación personal, expresión y el reconocimiento de su lado emocional. Liberar los cuerpos femeninos de

presiones impuestas socialmente sobre ellos, ayuda a estar en paz con las contradicciones inherentes de como son leídas las mujeres y las libera, en la medida que las ayuda a valorarse.

Otro aspecto de la feminidad es la vivencia corporal (Esteban, 2014) que se encarna, se dinamiza y está en constante cambio, producida principalmente a través de actos corporales en interacción continua con los otros. La combinación de esta danza junto con la alternatividad, la contradicción y la reflexión que produce acerca de la propia experiencia como mujer, conlleva a modificaciones significativas en los cuerpos (Esteban, 2004; 13).

Así pues, feminidad es el desarrollo de las capacidades interiores y la emocionalidad de cada mujer y desarrollar la feminidad conecta a las mujeres con su propósito de vida. Más allá de la reproducción de atributos físicos o actitudes que se consideren femeninos, la realización de la capacidad física, corporal y mental que trae consigo el baile es lo que en Anasi se considera feminidad. No significa que aquellas mujeres que no danzan no tengan desarrollada su feminidad, pues esta hace parte de cada persona. Simplemente que, el hecho de realizar un arte o una actividad corporal como ésta, permite que se exalte aún más que la condición humana es corporal e indiscernible del cuerpo y trabajar con éste otorga a las personas la sensibilidad de su ser en el mundo (Le Breton, 2002; 9).

La danza árabe empodera a las mujeres que comienzan a expresarse libremente perdiendo el temor a parecer débiles, como le sucedió a Ana María cuando se inició en este baile, pues sintió que pudo empoderar la expresión de su feminidad y perder el miedo a hacerlo:

Empoderé expresar la feminidad, más que el concepto de feminidad era la expresión de esa feminidad, el hecho de [expresarla]. Entonces era más el concepto de ser, de la libertad de expresar esa sensualidad, ese expresar, de sentirte en un ambiente donde te daba la oportunidad de expresar la sensualidad, magia, coquetería sin rollo, sin que pasara nada al lado, (...) esa seguridad para hacerlo y poder trabajar con ser una mujer sensual, mágica y linda sin que eso te hiciera ver o sentir como una mujer débil, que es generalmente la razón por la que la mayoría de las mujeres dejamos de expresarlo, por sentirnos débiles o vulnerables. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Es un empoderamiento que no escapa de las contradicciones subjetivas de ser mujer, pero que permite apropiarse de ellas de manera en que se exalta su capacidad de autonomía, reacción y contestación frente a la posición de subordinación y pasividad que les suele ser

adjudicada. Incluso en una actividad como esta, que no escapa de lo socialmente determinado como propio del género, pero que las relaja de sus rutinas y quehaceres diarios (Esteban, 2004; 24). Se reconoce como efecto de la danza una posibilidad de mejorar la autoestima, la confianza propia y la aceptación del cuerpo, a través del establecimiento de redes diversas entre mujeres y al cuerpo como un agente cuya trayectoria personal puede transformar su realidad y contribuir a una transformación colectiva.

Danza y poder espiritual

En Anasi, las clases de danza están fundamentadas en la creencia de que a través de ella se elevan las energías corporales hasta adquirir un significado espiritual, mediante el movimiento, la vivencia de la danza, el desbloqueo, el equilibrio de las energías corporales – chacras – y a la expresión de la magia. Por medio de esto, afirman que es posible lograr una espiritualidad que no sólo hace referencia a un dios o un Ser superior, sino también al bienestar y a la paz interior por medio del trabajo corporal, de salir de la rutina y de hacer una actividad por gusto que las libera del estrés diario y renueva su energía.

Algunas practicantes de esta danza experimentan mientras bailan y estando en contacto con otros cuando lo hacen, una conexión profunda y espiritual que describen como un particular flujo de energía; todo esto conlleva a una mayor conciencia espiritual, conectividad y bienestar. Esto lo definen las entrevistadas como un misticismo particular, que genera en ellas un atributo diferenciador de los demás. Esta cualidad es lo que hace que muchas de las mujeres se sientan atraídas por esta danza más que por otros estilos dancísticos, como sucedió con Sandra, que encontró en el belly dance una experiencia distinta y única que superó sus expectativas:

Místico todo, totalmente, cada lenguaje, cada filosofía, cada sentimiento, todos los significados que tiene el bailar con alas, el bailar con velo, el bailar con bastón²¹, todo se da alrededor de sentimientos, de lenguajes, y todo eso yo lo supe aquí y lo conocí. Fue aquí porque es obvio, cada baile, cada folclor y cada cosa pues tiene un lenguaje y tiene todo un significado, pero este significado de esta danza es muy diferente a todo lo que uno ha visto y ha conocido. Mística toda, total. (Sandra, entrevistada por la autora, diciembre de 2013)

Esa sensación de misticismo nace en el espacio de clases de Anasi y se propicia en momentos como el círculo de conexión energética del comienzo y del final²². Según Ana

²¹ Alas de Isis, velo y bastón son elementos con los que se baila en belly dance.

²² Ir a la página 21 de este documento.

María, es “un círculo poderosísimo” de mujeres pues en aquel momento todas unen sus energías en un círculo cerrado, de manera que se intensifica la fluidez energética y, además, se convierte en un espacio donde se comparten tranquilidad y confianza, se expresan problemas, alegrías o algún acontecimiento importante, es un espacio de diálogo, contacto e intercambio de experiencias. Durante el círculo, muchas veces la profesora o las alumnas ponen una intención a la clase del día, que puede ser individual y en silencio o una intención compartida, se pueden además ofrecer propósitos. Como afirma Ana María, la conexión de ese momento los potencializa para que se cumplan.

En una ocasión Lorena, alumna avanzada, comentó en el círculo inicial que su tío abuelo había fallecido por esos días y decidimos dedicar la intención de esa clase a ella y a su familia. Al finalizar la clase, Ana María hizo que la alumna pusiera sus manos en una posición de recibir mientras las demás con un movimiento de manos le enviábamos energía de apoyo, mientras decía: “Hoy le enviamos una energía especial a Lore y a su familia para todo esto que están pasando. Aquí te apoyamos, tienes gente que te quiere y dónde desahogarte” (nota de campo, octubre de 2013). Entre agradecimientos, Lorena nos hizo saber que la sesión había ayudado a aliviar un poco su dolor y que sentía el apoyo de todas, un reconocimiento a la sororidad²³ – aquellos lazos de hermandad, apoyo y empoderamiento generados entre mujeres – que se genera entre las integrantes de Anasi.

Como mencionaba en la descripción de una clase al principio de este capítulo, las mujeres que asisten a la academia encuentran una práctica corporal en la que no sólo entrenan sus cuerpos y realizan una actividad física, sino que también trae aquellos atributos que se incorporan y que transforman la manera en que se maneja la totalidad del cuerpo, mente y espíritu:

Superó mis expectativas, tenía como la idea de tener una disciplina en cuanto al ejercicio con la danza (...), pero yo encontré aquí una situación muy (...) satisfactoria en el aspecto espiritual (...). La técnica se fue aprendiendo, pero sin esa situación estricta de que tiene que hacerlo bien o si no, no sirve, sino gócelo, siéntalo, vívalo. Primero, más importante desarrolle su situación femenina, su circunstancia de mujer, su corazón, su alma femenina primero, para después transmitirlo y manifestarlo a través del cuerpo con la danza (...). La parte del calentamiento como con esa meditación que hay, como ese agradecimiento a la vida, a las cosas, a los elementos, la parte del final de la clase, (...) para mí es algo trascendental (...). Encontré mucho más que eso y me ha hecho muy feliz. (Sandra, entrevistada por la autora, diciembre de 2013)

²³ Ver Capítulo III, *Danza y sororidad*, pág. 59

Las bailarinas se expresan a través del movimiento, es un espacio en donde aprenden, se sienten apoyadas, liberan el estrés de la vida diaria, se olvidan un rato del mundo exterior, realizan una actividad para sí mismas y en conexión con sus cuerpos y su entorno, algo que en muchos casos no habían encontrado antes. Es por esto que la danza para las integrantes de la academia ha sido definida en repetidas ocasiones como el "lenguaje secreto del alma", pues a través de ella han encontrado una sensación de bienestar, conectividad y liberación interior (Moe, 2012; 22) que, en su experiencia personal, las empodera a nivel espiritual:

me empodera pero de una manera bien diferente, porque me llena el cuerpo, el alma, la energía, el espíritu de gozo, de alegría, (...) bailar me empodera pero conmigo hacia el mundo, (...) me llena de fuerza, me hace sentir capaz de vencer cualquier dificultad, me hace sentirme una mujer libre, feliz, sin ataduras, sin apegos, mágica, poderosa en una cantidad, o sea, poderosa en el sentido de tener la capacidad de poder hacer, de poder crear, de poder (...). Bailar es empoderante pero desde otro aspecto, ya no el sentirme como que "oh, síganme los buenos", sino ya, yo allá solita. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Otro aspecto de la espiritualidad de la danza sucede en otros espacios, como lo puede ser el momento de bailar en un escenario frente a un público determinado. Como explicaré con mayor detalle en el siguiente capítulo, bailar en un escenario puede entenderse como una experiencia espiritual que es resultado de un proceso de disciplina corporal, de habilidad y de confrontación que vive la bailarina, para así sentirse libre y empoderada al mostrar su arte y su feminidad ante los espectadores. Allí confluyen sentimientos individuales y trabajo colectivo. Algunas bailarinas afirman experimentar una conexión espiritual consigo mismas, con los demás y con la energía circulante durante su actuación, como la denomina Moe (2012; 22). De hecho, Ana María equipara una presentación en escena con estar en el cielo, donde a partir de una experiencia físicamente placentera – como un orgasmo – llega a una emocionalmente celestial.

Tú te paras y bailas en el escenario es como "¡ay! me entregué con toda, divino, perfecto", es el cielo, para mí es el cielo, bailar en un escenario es para mí de las experiencias más deliciosas que hay. Las luces, la música, los aplausos de la gente, eso es, estoy ¡Wah!, eso es un orgasmo, la delicia (...). Es una experiencia orgásmica, es que es delicioso. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Como afirma Moe (2012), a través del belly dance se adquiere una espiritualidad mejorada o una nueva espiritualidad, debido a que la danza otorga a sus practicantes una nueva posibilidad de interpretar la música e improvisar – entendido en Anasi como la capacidad mágica –. Esto permite, a su vez, que pongan en su danza intenciones y

significados que las lleva a experimentar una nueva forma corporal de expresar creencias propias a través del movimiento y la propia corporalidad.

Conclusión

En resumen, en este capítulo partí de la descripción de la estructura de una sesión de clase de danza árabe en la academia para estudiar los efectos de aprender esta práctica en los cuerpos. Hice referencia a las técnicas corporales de la danza para mostrar que ésta se incorpora con las prácticas cotidianas de las bailarinas y genera emociones, sentimientos y efectos que transforman su subjetividad femenina y conllevan a un empoderamiento individual. De esta forma, la danza no es sólo su dimensión estética, sino que es una práctica sociocultural con efectos en las realidades de las personas que la encarnan (Citro, 2012; 10).

Capítulo III

La transformación de la experiencia de bailar en público

En el presente capítulo exploro las dinámicas de la subjetividad femenina desde la práctica de la danza, con respecto a experiencias exteriores al mundo de Anasi. Me ocuparé de las paradojas y las problemáticas que surgen de las diversas formas de ver este baile, es decir, las bailarinas y su público. Abordaré la experiencia de bailar frente al público como un proceso que inicia con la confrontación de los prejuicios en torno a la danza y a los cuerpos de las bailarinas, conlleva a un proceso de reflexión paralelo a la disciplina y a la habilidad y se manifiesta en un empoderamiento de la experiencia individual y colectiva.

El origen de una incomodidad

Desde mis inicios en belly dance, encontré por primera vez mi vez belleza en mí, en mi cuerpo como una herramienta de expresión artística e individual, algo que he llamado “mi primera pasión”. Por esto fue chocante para mí encontrar ocasionalmente opiniones de personas ajenas a la práctica y al género dancístico: algunas eran de admiración; otras en cambio, eran lascivas y lejanas al significado que en Anasi había adquirido la danza. Desde el inicio, me topé con preguntas de amigos y conocidos sobre si hacía shows privados o cuándo les dedicaría un baile, lo que me hizo cuestionar la imagen pública de éste, ¿por qué era tan común ese pensamiento, si para las mujeres que la practicábamos tenía un significado totalmente distinto? Esto me llevó a indagar sobre la historia de la danza y el origen de los prejuicios en torno a ella, también a interesarme por las experiencias de las bailarinas de Anasi que se han presentado en público, algunas en eventos por contrato, otras como alumnas participantes de los shows de la academia y los encuentros universitarios y del género. En sus trayectorias y en torno a los comentarios que han recibido de terceros consideran que, a pesar de su masificación y popularización en el milenio, para gran parte de la población ese baile es una otredad desconocida, de una región de tradiciones y visiones del mundo distantes y diferentes.

Para mí también lo fue, desconocía los prejuicios y connotaciones sexuales alrededor de ella, publicitada por estereotipos y clichés cinematográficos de la diva y la bailarina como mujer fatal, con las películas de Hollywood de mediados del siglo XX y la

popularización del género dancístico durante la Guerra Fría como entretenimiento erótico (Korek, 2005; 50). Probablemente, es por esto que las épocas del año en las que más contratan shows de Anasi para eventos empresariales o familiares, son las celebraciones del día del padre y del hombre²⁴, días que exaltan e institucionalizan socialmente diferenciaciones de género y la masculinidad; además de celebraciones de empresas para navidades y cumpleaños de los jefes. Por lo general, las contratantes son las ejecutivas y las esposas para retribuir a los hombres en aquel día especial.

En una celebración del día del hombre en una elegante empresa, fuimos contratadas para un show Natalia y yo, acompañadas por Andrés, el novio de Natalia. Las indicaciones que recibimos de las contratantes fueron: “Láncense y bailen sobre ellos bien sexys para que se sientan súper complacidos”. Natalia y yo nos sentimos un poco incómodas, aunque Andrés iba con buena disposición porque sabía que no podía hacer nada ante los comentarios y las miradas del público. Usando un traje de luces²⁵ y maquillaje, nos dispusimos a iniciar el baile y escuchamos el primer comentario de la tarde por parte de un ejecutivo de la empresa: “¡Uy, ojalá sean strippers!” (Nota de campo, marzo de 2013), seguido de risas de sus acompañantes. Inició la primera canción, Natalia y yo entramos bailando a la sala donde había una veintena de hombres sentados y otras veinte mujeres de pie detrás de ellos. Nos recibieron con expresiones emocionadas y sonrientes, algunos comenzaron a filmar con sus celulares. No éramos strippers, pero por sus reacciones parecían no haber notado la diferencia.

El volumen del sonido era muy bajo para llenar toda la habitación, así que fue fácil escuchar los comentarios de algunos. “¡Que se me siente aquí!”, decía uno mientras señalaba sus piernas y los demás reían. En un punto de la coreografía, yo debía avanzar hacia delante y quedé demasiado cerca del sujeto, justo en frente de él y comentó “¡Ay, dios mío! ¡Ahora sí me dio!” y los demás volvieron a reír. Fue lo más cercano a ellos que llegué a estar porque me rehusé a acercarme de nuevo; me hicieron sentir cohibida con la danza con la que encontraba comodidad y seguridad, pues sentía que me miraban y trataban como un objeto sexual, como un pedazo de carne frente a un grupo de predadores. No era la primera vez que bailaba para un evento, pero era la primera vez que sentía aquello. Quería

²⁴ Fecha celebrada en Colombia el 19 de marzo, día de San José

²⁵ Brasier adornado con una tela brillante y chaquiras colgantes, una falda de corte tipo sirena que revelaba la pierna derecha y un cinturón con chaquiras, todo el traje de color plata que dejaba al descubierto el abdomen.

callarlos, gritarles que no éramos stripper ni objetos sexuales, que notaran que nuestra actuación estaba lejos de cumplir aquellas expectativas e irnos de ahí cuanto antes; pero aún quedaban dos bailes por delante y los comentarios continuaron.

En medio de ese conflicto interno, continuamos bailando sonrientes y enérgicas, manteniendo distancia en el espacio, evitando miradas e ignorando sus comentarios para reducir la incomodidad. Al terminar pidieron más bailes, pero ninguna estaba dispuesta a alargar la bochornosa situación. Tan pronto fuimos a cambiarnos, hablamos entre nosotras lo incómodos e irrespetuosos que habían sido los comentarios, sorprendidas de que en un espacio laboral se expresaran de tal modo y, más aún, de las intenciones y expectativas de las mujeres contratantes. ¿Así nos veían los demás? ¿Eso transmitía nuestra forma de bailar? ¿Nos veían así por sus prejuicios y expectativas del espectáculo?

Ese día marcó mi trayectoria como bailarina. Luego de llevar dos años de presentarme en eventos fue esa la experiencia que me hizo sentir objetivada por primera vez, donde el público buscaba un baile de seducción y atracción apto en horas laborales. Fue una situación desagradable y conflictiva, pues fue sorpresiva y una vez allí me sentí cómplice por acceder a bailar en medio de las expectativas de ese público. Hombres y mujeres nos objetivaban y nosotras participábamos en ello. Sentíamos aquellas emociones corporales que resalta Bourdieu (1998) sobre la aceptación de los límites impuestos sobre nuestros cuerpos, pues éramos nosotras las que sentíamos vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad, ira, rabia impotente (60). Para mi disgusto, al confrontar ese tipo de reacciones de otros sentía que contribuíamos con la desigualdad en torno al género femenino, en medio de la libertad que nos proporcionaba la danza. En este contexto surgieron una serie de cuestionamientos, experiencias sobre bailar públicamente y una encrucijada en torno a la danza.

El proceso de subjetividades femeninas con la danza involucra, además del trabajo corporal y de la auto percepción, una construcción a partir de las relaciones con personas externas a la práctica. En este proceso se puede llegar a sentir desilusión de encontrar opiniones en las que prevalece una imagen de la danza árabe tan distinta a la que tenemos quienes la practicamos; pero también es un reto para aprender a confrontar y seguir disfrutando del baile, a pesar de dichas posturas. De entrada, aclaro que no todo el público

reacciona a la danza como los espectadores de aquel evento, ese era un caso atípico que generó impacto y marcó el inicio de una experiencia.

En este punto, según nuestras experiencias, surgieron tres tipos de públicos a los que nos enfrentábamos durante las presentaciones y que pueden estar entremezclados “en todas sus versiones: el que te está viendo como “mamacita rica que se le está viendo todo”” o lo que aquí llamo *público objetivante*; “el que te está viendo como ¡guao! La feminidad en su mayor expresión” o al que me refiero como un *público que capta la esencia de la danza*; y “el que te está viendo como artista” que aquí defino como el que *valora la danza como expresión artística* (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014). Antes de avanzar, cabe resaltar que en mi monografía el público no aparece indagado a través de entrevistas, pues mi énfasis investigativo fue la subjetividad de las bailarinas, lo cual implica tener en cuenta cómo ellas perciben a sus espectadores. En otras palabras, aquello que atiende “al campo de la práctica, experiencia, sentido, representación y sensibilidad de los sujetos, contextualizados social, espacial y temporalmente” (Web Antropología de la Subjetividad, S.F., 1).

El público objetivante y las primeras transformaciones en la bailarina

Una de las primeras facetas a la que se enfrenta una bailarina en el proceso de vivir la experiencia de bailar, es hacerlo frente a un público. Es un momento en el que muchas hemos sentido que nuestra danza y nuestros cuerpos son juzgados equivocada e irrespetuosamente, como una fuerza de dominación se persistiera en nuestros cuerpos danzantes y que hace que el público y las presiones externas sean poderosas y originen sensaciones de contradicción en nuestro interior. Entonces, ¿qué podría decir sobre la reacción de Natalia y la mía en aquel evento? Nuestra solución fue de pasividad, bailar disimulando nuestro malestar y tratando de ignorar las reacciones del público y su mirada directa. Evaluamos opciones como dejar de bailar públicamente o también reclamarles a estas personas para que cambiaran su visión. Pero, con el tiempo, nos daríamos cuenta de que podíamos confrontar situaciones similares con una actitud corporal en la que nosotras mismas manejáramos los límites. Llegar a ese entendimiento es resultado del proceso de experiencia individual y colectiva que significa la danza, a través de una reflexión consciente e inconsciente sobre ella, su poder espiritual y corporal.

En aquel evento nos enfrentamos a un *público objetivante*, en el que predominan aquellos que nos ven como objetos sexuales – por comentarios, gestos o miradas lascivas – y que en ocasiones reaccionan como si estuvieran viendo un show erótico:

La primera idea que tiene una persona sobre la danza árabe cuando no conoce sobre el tema, es erótica. (...) cuando una persona va a un show de danza árabe (...) y nunca ha estado en una cosa de estas y no sabe lo que es, normalmente está pensando en erotismo y en que es provocativa y en que es muy sexual. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Aunque en esos contextos de homenaje al público masculino no sólo se encuentran este tipo de espectadores, es ahí donde se frecuenta identificarlos porque esa suele ser la expectativa y la intención de los organizadores.

Ahora bien, las bailarinas de Anasi expresaron que la sensación de ruptura y de choque que conllevan este tipo de experiencias y públicos son constitutivos de la experiencia dancística. Significa continuar el proceso de reflexión que implica la danza, desde el disciplinamiento en las técnicas corporales hasta la construcción de subjetividad que se vive en la experiencia personal, todo ello enmarcado en un contexto social más amplio, cargado de visiones patriarcales y estereotipadas en torno a los cuerpos femeninos y a la danza del vientre. Entonces, más que una experiencia desagradable, un evento así puede significar retos y reflexiones que hacen que la bailarina aprecie su trabajo individual y colectivo de manera integral.

Como mencionaba anteriormente, uno de los elementos significativos en esta nueva experiencia es enfrentarse a las expectativas del público sobre el cuerpo físico de la bailarina y sobre quiénes son aptas para practicarla. En la danza del vientre se utilizan trajes que dejan al descubierto el abdomen pues, como su nombre lo indica, éste tiene gran protagonismo y por esto hay una creencia popular de que es necesario ser delgadas para bailar. Aquellas que no cumplan con estas características físicas son desaprobadas por gran parte del público para utilizar esos trajes y para ser consideradas sensuales, sin antes haberlas visto bailar. No sólo es un estereotipo masculino, sino que también se reproduce entre mujeres, como suele verse en las expresiones de mujeres contratantes, quienes exigen bailarinas delgadas y bonitas para homenajear a un público masculino con una danza erótica. Bourdieu (1998) denomina esto como la reproducción de los cánones estéticos de moda y la perpetuación de las presiones sociales sobre los cuerpos femeninos; sus posibilidades y límites para ser, actuar e incluso vestir (51, 83).

Lo más chistoso [de] las que nos contratan (...) [es que] son mujeres y ellas lo hacen con la idea de llevarles algo erótico, (...) a mí me da risa porque normalmente contratan es como buscando ponerle como algo de picante a la celebración del día del hombre o del día del padre (...). Piden “que esté bien buena y que tenga buenas tetas” (...) “Que tengan bonito cuerpo”. Todas las mujeres tenemos un cuerpo bonito, todas, ¿sí? Es perfecto, igual, pero (...) las viejas están más enredadas con que tiene que ser una Barbie la que baile y uno dice “bueno, pues...”, uno las deja. No te vas a poner a discutir con ellas, eso es pelear contra el planeta, ¿no? (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Las integrantes de Anasi comprenden que estos prejuicios y críticas, sean de mujeres o de hombres externos a la danza, reflejan conflictos de las personas consigo mismas y con su entorno. Pues, como resalta Ana María, aquellos que llegan diciendo “¡Ay! ¿Pero allá sí son todas flaquititas? Porque gas ver una gordita bailando. Uno dice (...) ¿por qué gas ver una gordita bailando? (...) si ni siquiera la has visto.” (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014). Por este tipo de presiones es que, al comienzo, a más de una bailarina le cuesta sentirse cómoda usando esos trajes públicamente y enfrentarse a las ideas sobre perfección corporal. Sin embargo, la vergüenza se disipa al centrar la concentración en el movimiento, en los pasos, en el espacio, en el uso de los elementos, en la música, en la coreografía y en disfrutar la experiencia. La presentación de un baile en público, sea coreografiado o improvisado, implica un tipo de concentración y de trabajo que hace que la imagen corporal pase a un segundo plano. Es decir, los cuerpos danzantes variados y que encarnan la danza se convierten en hábiles y talentosos, independientemente de su forma física.

En Anasi, asisten mujeres de variadas formas corporales y de diversas edades, que bailan por gusto personal y utilizan los trajes característicos, realizan los movimientos sensuales, muestran sus estómagos, sin tener los llamados “cuerpos perfectos” y así demuestran gran talento, progreso en la danza y gozo en lo que realizan. Las bailarinas reciben todo tipo de reacciones e impresiones, negativas y positivas, tanto de mujeres como de hombres y de diversas generaciones; pero afirman que poco a poco abandonan esa exigencia de “perfección” sobre sus cuerpos y se concentran más en el proceso de disciplinamiento del cuerpo.

Por ejemplo, en el caso de Sandra, las reacciones de las personas que conoce tienen que ver con cuestionar su edad – 47 años –, “a veces lo que yo veo en la gente es como que eso ya no es para uno por la edad” (Sandra, entrevistada por la autora, diciembre de 2013), dice, aunque asegura que también recibe reacciones positivas, sobre todo de sus

amigos. Para el público, la edad de la bailarina es un factor que parece relevante, pues llegan a considerar que esa danza es apta únicamente para mujeres jóvenes. Aquellas reacciones y comentarios de terceros no han sido un impedimento para que Sandra continúe practicando este baile, ni la han hecho dudar acerca de si es apta para hacerlo, así como tampoco han sido inconvenientes en su relación con Pedro, su esposo que la apoya.

En el caso de Ana María afirma que, hoy en día, es una mujer segura de sí misma gracias al baile. Dejó de dar importancia a los prejuicios y malas impresiones que los demás tuvieran sobre ella y su trabajo, y dejó de lado el malestar que producía la pregunta usual por el show privado. Anasi también es su logro profesional, pues ha logrado con éxito formar una empresa y vivir de su pasión, fruto del esfuerzo y de luchar contra las críticas que ha recibido acerca de no vivir “como debería ser”. Actualmente se describe como una mujer luchadora, fuerte e intimidante a los ojos de los demás:

Cuando yo conozco personas en este momento, les intimida lo que hago (...) Yo no me atrevo a decir qué los intimida más, si es el hecho de que sea danza árabe o si es el hecho de dedicarte a hacer algo que va completamente en contra como de todo lo normal. (...) una mujer de 42 años dedicada y viviendo de la danza, dicen “pucha, esta mujer tuvo que haber peleado contra muchas cosas para estar parada donde está y mucha verraca”. (Ana María, mayo de 2014)

Gracias a su experiencia, así como otras bailarinas de Anasi, Ana María comprendió que las reacciones e interpretaciones que puedan tener las personas con respecto a su profesión y a su pasión, a su edad o a su cuerpo; son producto de conflictos internos de éstas y que no se debe sentir afectada. Ello les ha ayudado a entender y dejar de lado todo sentimiento de contradicción que surgiera de su actividad dancística.

En cuanto a Natalia, a quien también le han preguntado si ofrecería un baile privado y que ha llegado a sentir que en ocasiones los demás la ven como un objeto sexual por ser bailarina de danza árabe, afirma que siente que puede transmitir una imagen distinta sobre este baile y demostrar que es un arte. A pesar de que no todas las personas llegan a comprenderlo de la misma forma y en medio de eso acepta las diferencias:

Es diferente, tú lo logras sentir como si te estuvieran viendo como un objeto sexual, pero la idea es que tú transmitas otra cosa y no quedarte en el “ven, sí te enseño a bailar”, sino (...) que esto es un arte, esto es una forma de vida. (...) Cuando me han dicho de un show privado y eso, pues les digo que no, que mi objetivo no es como bailar para vender sino bailar para transmitir algo diferente. (Natalia, entrevistada por la autora, junio de 2014)

Entonces, encarnar esa experiencia en la que un público o personas externas a la danza juzgan el cuerpo, la edad, la pasión y la práctica de las bailarinas; las lleva por un camino en el que transforman la prioridad que se le otorga a esas preocupaciones socialmente incorporadas. El conocimiento del cuerpo propio y de las formas de ser, hacer y pensar surge de un proceso en el que ellas se hacen conscientes de que el cuerpo está demarcado por presiones sociales. Pero aprenden a ver en ello una oportunidad de resistencia y transformación con el trabajo corporal (Esteban, 2004; 24) y con la danza. Por ello, las entrevistadas afirman que en su experiencia han logrado cambiar y enfrentar esos prejuicios sobre el cuerpo propio.

Otro de los aspectos importantes en esta nueva experiencia para las bailarinas es asumir que su danza suele relacionarse con sexualidad, erotismo y todo los tabúes que se construyen sobre esas ideas. Un ejemplo cercano a Anasi fue un artículo publicado en el 2013 por el Periódico Mi Zona, el cual se distribuye semanalmente en El Tiempo²⁶ y se titulaba “Mujeres más sanas, sexuales y femeninas con el *belly dance*”. A pesar de que en la entrevista realizada a Ana María en ningún momento ella utilizó la palabra *sexuales*, la decisión editorial fue hacer énfasis en la connotación de esta palabra en la nota periodística.

La parte sexual es la mayor referencia que tiene la gente sobre la danza del vientre, porque esto genera malinterpretaciones y confusiones con nuestro oficio y con quienes nos dedicamos a esto. Confundiéndonos con prostitutas y strippers pero, efectivamente, por medio de ésta y de los movimientos se potencializa la sexualidad de la mujer. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Los prejuicios sociales sobre la sexualidad femenina son característicos de las sociedades patriarcales, donde por lo general es considerada como una fuerza peligrosa y destructiva (Vance, 1985; 57). Para las mujeres, el comportamiento erótico es censurado y el ejercicio de la capacidad erótica, la inteligencia, la curiosidad o la creatividad son socialmente reprochables e inmorales. Este tipo de estigmas mantienen algunos comportamientos sexuales como inexplorados o juzgados, y se da una sanción social tan profunda que afecta la integridad y reputación de ciertos sujetos, en este caso, las mujeres. La inequidad de género se ejerce, entre otras cosas, con el control internalizado de la sexualidad femenina para evitar que sean vistas como mujeres indecentes. Ana María reconoce que, antes de iniciarse en esta danza, sentía vergüenza y conflicto consigo misma

²⁶Mujeres más sanas, sexuales y femeninas con el *belly dance*. Periódico “Mi Zona” Página 9. 17 al 23 de mayo de 2013.

en este sentido; pero que pronto empezó a reconocerlo como un problema social, en el que no está bien visto que “tú hables así de abierto de tu sexualidad, ni que se haga público, ni que hables de cómo sería la mejor manera de tener un orgasmo para una mujer, (...) es parte de ese tabú que tenemos de sociedad” (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014).

De modo que no se trata de tener inconvenientes con la palabra “sexual” que aparece en la nota del periódico pues, como varias bailarinas lo reconocen, su experiencia en la danza transformó y mejoró su ámbito sexual. Incluso, en las clases de Anasi se trabaja en potencializar la “energía sexual” de las alumnas, para que también desarrollen ese poder en sus vidas privadas. Pero, al contrario del énfasis de la nota, entre las bailarinas este objetivo no se ve con morbo o como propaganda principal de la danza. Es posible ver esta diferencia en el testimonio de Ana María, cuando señala que

a medida en que haces danza árabe mejora tu vida sexual, (...) lo haces mejor, sí; lo disfrutas más, sí. Por una cantidad de cosas, hay una cantidad de movimientos adicionales que aprendes a hacer en la danza que cuando los llevas a la cama son increíbles. Adicionalmente te quieres más, te gustas más. Cuando una mujer se quiere y se gusta más, se disfruta más. Entonces disfruta más su sexualidad (...) disfruta más una relación sexual y hace que su pareja disfrute más (...). Ese pedacito es íntimo y ese es para ti solita, por eso ese no es el que se muestra. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

En términos de técnica corporal, la danza transforma físicamente a la mujer que la práctica y, también, modifica la percepción que tiene de sí misma (ver capítulo 2). Con la danza del vientre ciertos movimientos fortalecen los músculos de la zona pélvica, se adquiere elasticidad y flexibilidad corporal gracias al baile y a los estiramientos, lo que proporciona agilidad y dominio sobre la zona púbica. Esto se aúna con el disfrute de sus cuerpos, de la danza y de sus logros como mujeres danzantes, para combatir la culpabilidad o la inmoralidad que han internalizado desde pequeñas (Vance, 1985; 392). Lograr un poder liberador como este es el resultado de un proceso y de una evolución en sus carreras como bailarinas.

Por supuesto, estos estereotipos o tabúes también se perpetúan por algunas bailarinas no pertenecientes a Anasi que contribuyen en la reproducción de dicha imagen. Como expresa Ana María, son mujeres que utilizan trajes más reveladores de lo usual, cruzando la línea de la sensualidad misteriosa y pasando al exhibicionismo, como forma de

hacerse publicidad llamativa, afectando el verdadero sentido de la danza y lo que debería transmitírsele al público:

Lo que más publicidad genera es lo más mostroncito y lo más vulgar, (...) digamos que el concepto no es que a uno se le ocurrió que fuera así. No, es porque así se ha vendido. Realmente pues se ofrece mucho así (...), o [tener] esa misma expresión de cara de orgasmo mientras estoy bailando, pues ya estoy dañando completamente el concepto de lo que estoy haciendo, o dañando no, pues si esa es tu interpretación, si como bailarina para ti el baile es un orgasmo y es completamente sexual (...), entonces que sea eso lo que muestres. (...) Eso es lo que se queda más en el colectivo (...), entonces la gente de pronto, en su gran mayoría las primeras veces que tienen contacto con esto les parece un tema erótico y pasadito de color. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

En efecto, se genera preocupación y afán por cambiar los prejuicios que se tienen sobre la danza. Pero, este logro sobre la sexualidad femenina es esencial en una nueva experiencia o faceta para la bailarina que se presenta en público y que expone su danza a otros, tal y como es aprender a manejar la forma en la que los espectadores juzgan su cuerpo. Las entrevistadas reconocieron que son sujetos sexuales – no objetos –, que dominan y conocen su propio placer. Justamente por esa potestad sobre su sensualidad y sexualidad es que pueden llegar a ser juzgadas como objetos sexuales, mujeres “fáciles”, strippers, prostitutas o de ser excelentes en la cama. Vance (1985) afirma que el feminismo debería animar a las mujeres a resistir no únicamente la coerción y la victimización, sino también la ignorancia sexual, la privación y el miedo a la diferencia, por ello puede decirse que la danza árabe es una lucha feminista. Sus bailarinas se reconocen como sujetos sexuales, cambian de manera consciente sus vidas, vivencias y experiencias con el uso de sus cuerpos, de los cuales se apropian y adquieren dominio individual y colectivo.

En síntesis, las bailarinas de Anasi son conscientes de que la danza que practican está cargada de significaciones objetivantes por parte de una amplia parte del público. Aun cuando siguen enfrentándose a las presiones sociales sobre los cuerpos femeninos y a los prejuicios en torno a la danza, afirman que es una confrontación necesaria para transformar sus propias convicciones y visiones del cuerpo, del ser y hacer como mujeres. Ponen mayor esfuerzo en comunicar los beneficios y aspectos positivos de la danza en los términos que desean que sea comprendida; a través de la acción, del uso de sus cuerpos en movimiento, de la convicción en la danza que practican, de la afinidad y del sentimiento compartido con otras mujeres en las presentaciones.

El proceso de disciplinamiento corporal en la experiencia de bailar en público

Llegados a este punto, llamo la atención sobre las nuevas reacciones corporales que se internalizan en las bailarinas, que transforman la experiencia y la relación con el público. Tanto en eventos de homenaje a la masculinidad, como los eventos artísticos y exclusivos de la danza, – encuentros interdisciplinarios, de diversas danzas o específicos de danza árabe, de academias, interuniversitarios y en los eventos de Anasi –, incluso se llega a experimentar dominio y control sobre los espectadores. La primera vez que experimenté esa sensación de poder sobre el público, fue en una celebración del día del hombre en una empresa de autopartes, en la que se homenajeaban alrededor de 150 mecánicos e ingenieros. En esa ocasión, con mis movimientos y mi mirada intencionada tuve poder sobre los espectadores y generé intimidación, como si la balanza se hubiera invertido desde el evento en el que me había sentido cohibida y sumisa. Inicialmente sí sentí incomodidad de pensar que seríamos vistas como objetos sexuales una vez más, lo cual se reforzó cuando Natalia debió iniciar el show saliendo de una gigante torta de cartón por petición previa de los contratantes. Queríamos evitar la imagen de striptease, pero tampoco detuvimos el evento por dicha apertura.

Como ya teníamos experiencia en presentarnos, supimos manejar varios inconvenientes – equivocaciones y limitación con el espacio –, sonriendo y bailando en control de la situación y el público no se percataba de ello o no le daba importancia. Pude escuchar los comentarios de algunos espectadores – tanto comentarios lascivos como de admiración por la danza –, cámaras y celulares filmando y miradas que nos desvestían, pero esta vez iba preparada para escucharlos y, para mi sorpresa, no me afectaron, bailaba con seguridad ¿Era eso peor? ¿Me había acostumbrado a ellos y ya sonaban normales para mí?

Comencé a mirar a los ojos a varios de los espectadores de las primeras filas y al hacerlo se sonrojaban nerviosos y bajaban la mirada intimidados mientras sus compañeros se burlaban. Me sentía de maravilla, poderosa y mi incomodidad inicial desapareció. Era como si tumbara fichas de dominó con sólo mirarlas, sentía que tenía control total de la situación, nadie sabía quién sería mi próximo elegido, aquellos hombres estaban atentos y a la espera de mi siguiente movimiento. Mis intenciones y decisiones en el baile tenían poder sobre sus reacciones. También me sentí poderosa cuando noté que uno de los espectadores miraba mis senos, así que lo miré fijamente, lo hice incomodar y apartar la vista sonrojado.

Sólo con verlo de manera desafiante mientras realizaba movimientos de pecho. No era que me hubiese acostumbrado a ese tipo de comentarios, sino que ya no me sentía como un objeto sexual, ni sentía deseos de callarlos ni salir corriendo del lugar, ya no asumía una reacción de pasividad y sumisión. La transformación en mi expresión, el dominio del público y el escenario cambiaron la experiencia y lo mismo sucedió con mis compañeras; éramos 3 bailarinas en un salón con 150 mecánicos cuyas expectativas iniciales era la de un espectáculo erótico y terminaron intimidados por nuestra seguridad para bailar y para saber manejar dichos intereses.

Por supuesto, este logro es resultado de un proceso corporal y de reflexión por los que atraviesa la bailarina, que conduce a cambiar la posición que asume respecto a las críticas externas sobre el baile, ella y su cuerpo femenino. Al ser conscientes de la multiplicidad de opiniones que se gestan en el público, es capaz de confrontarse a sí misma y de notar que tiene el poder a través de una danza direccionada y fuerte. Es decir, se fortalecen, le dan prevalencia a su gusto personal y dejan de sentir incomodidad:

(...) yo digo que si tú eres la bailarina que va a ir y tienes clara cuál es tu postura (...) no creo que haya mayor problema, porque igual es muy difícil cambiar el pensamiento de todo el mundo. Pero sí puedes llegar a transmitir algo diferente, o sea, no transmitir la danza desde ese deseo que puedes llegar a generar en un hombre, sino como esa pasión por lo que haces y por ti misma. No lo vería como una contradicción, pero sí creo que está en manos de nosotras como bailarinas lograr que eso cambie. (Natalia, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Este testimonio es un ejemplo de que las entrevistadas no se victimizan. Al contrario, priorizan lo que ellas quieren, sienten y transmiten con la danza. Se convierte en una forma de resistir a los prejuicios sociales en torno a la práctica, a ellas y a sus cuerpos. De este modo, desde sus experiencias no se genera una contradicción:

Es fácil verla como contradicción (...) porque hay gente que la va a estar viendo de una manera, pero como para mí depende es de como tú lo hagas, (...) es que no hay una contradicción. (...) Para quien existe el conflicto es porque lo entiende diferente y como yo digo siempre, el problema es de él o de ella, no mío (...). Rayo en el punto y me gusta mucho y trabajo mucho en las clases con mis alumnas eso, es cualquier movimiento que yo estoy haciendo hay formas de expresión corporal que pueden verse vulgares, atrevidas, insinuantes, de una manera en que no quiero que sean, (...) efectivamente sí tengo que lograr hacer esa conexión que entre lo que hago, digo, pienso y siento sea coherente. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

En tanto sus intenciones y el concepto que expresan por medio del baile son coherentes, no hay razones para afectarse por las interpretaciones que los demás tengan

sobre ella ni para sentir que se hace algo indebido. Bien sea enfrentándose a un *público objetivante*, pero también ante aquel que valora *la danza como expresión artística* o ante al que *capta la esencia de la danza*. Cabe resaltar una reflexión que hace Goffman (1989) – aunque la hace sobre actores de teatro, no sobre bailarinas –, en la que podría decirse que la danza es una forma de expresión artística en la que no hay una comunicación verbal ni contacto físico cuerpo a cuerpo, para expresar explícitamente lo que se quiere decir. Recalca que este tipo de actuaciones se comprende según el contexto en la que se producen y de la interpretación que el espectador pueda darle. En este caso, voz no sólo depende de la intencionalidad de la bailarina, su expresividad o su capacidad para producir o emanar impresiones; sino que su presentación y su arte se alimentan de diversos prejuicios, apreciaciones, contextos y visiones que traigan consigo los espectadores. Es una construcción mutua, aunque ello no evita que haya algunas perspectivas que puedan llegar a interpretar la actuación de manera incompleta o de manera sesgada, como lo veíamos con el *público objetivante*.

Otro de los públicos a los que nos enfrentamos es aquel que valora la danza como una expresión artística tiene la oportunidad de acercarse a ella en contextos como los eventos de la academia o de otras academias – que suelen ser en teatros y eventos universitarios –. Suelen ser personas cercanas a las bailarinas, que entienden la danza con un concepto diferente y resaltan el talento:

Muchas personas también lo entienden como lo que es, que es arte (...). El arte se expresa de una cantidad de maneras, (...) la gente que tiene (...) su mente más abierta hacia el arte entiende que esto es una expresión artística, entonces le da como más libertad a lo que expresa esto. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Este grupo de personas es más sensible a comprender que las bailarinas transmiten algo más que la forma de sus cuerpos, la edad que tengan o los estereotipos que les son más comunes. Es un tipo de sensibilidad hacia la danza y su significado, como también sucede en el público que denomino como aquel que *capta la esencia* de la danza, que es justamente aquel que logra percibir las energías y la fuerza que transmiten los cuerpos danzantes. Este fenómeno se da por la misma disposición del público a recibir el mensaje del baile, pero también por las intenciones que las bailarinas tienen cuando realizan una presentación. Un ejemplo valioso es el de Gina de 32 años y revela que la experiencia de enfrentarse al

público la ha transformado como bailarina y como mujer. Comenta que, al principio, baila frente al público con muchas inseguridades; pero que el tiempo, la práctica y la reflexión ha adquirido tranquilidad y seguridad. De hecho, señala que se siente mucho más empoderada cuando el público la anima por su danza:

Es súper rico escuchar los aplausos del público, (...) mientras estás bailando estás escuchando, (...) si a la gente le gusta o no [se nota] por los aplausos, por todo, por las caras que uno también ve que hacen. Uno está como ahí, pendiente, (...) digamos, ahora; porque antes si yo veía una cara, me equivocaba. Ya puedo mirar las caras y ya no me equivoco ni nada, todo está bien. (Gina, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Tener un teatro lleno determina el éxito social y económico de la función, también contribuye a que se genere emoción y adrenalina. Al final, los aplausos y ovaciones son los que demuestran su admiración y reconocimiento, si el show fue o no de su agrado. Esa retroalimentación es importante para la bailarina, pues hace parte del proceso en el que se siente cada vez más cómoda con exponer su danza, su cuerpo y feminidad ante diversos públicos. En el cierre de una de los shows anuales de la Academia, el padre de Natalia – quien iba en calidad de fiel espectador – expresó: “*Cuando llevas el Sol por dentro, no importa si afuera llueve*. Son alegres y divertidas. Con su impulso creativo más importante que nunca y sus ideas de innovación adquieren una capacidad real de enamorar, con su danza al público”. Muchas bailarinas que lo escucharon, se sintieron satisfechas de que espectadores tan atentos y sensibles rescataran *la esencia de la danza*, más allá de su valor artístico.

Hay las personas que empiezan a entender más el concepto, ¿sí? Y sienten, pero eso sí depende mucho de la persona que está bailando, depende mucho de la bailarina (...) La feminidad, sienten la suavidad, sienten que se hace con amor, sienten que es esencia, entonces es otro estilo de público. (...) En la medida en que las personas empiezan a conocer de esto (...), como por ejemplo los shows de la academia, tu público empieza a ser el mismo en varias oportunidades, (...) ellos empiezan a entender el concepto bien diferente. Es más, desde la primera vez (...) Cuando se sientan la primera vez y se dan cuenta que ni erótico ni vulgar. (Ana María, entrevistada por la autora)

Según Natalia, este tipo de público también está a la expectativa, “no sólo de verte bailar, sino de recibir esa magia y esa energía que transmites al bailar” (Natalia, entrevistada por la autora, junio de 2014). Para las bailarinas, esta evidencia es una motivación más y una convicción en su poder de transmitir por medio de sus cuerpos, en su poder de cambio en relación con personas externas a la danza y de lograr reivindicarla.

Sea cual sea el público, realizar la danza de manera profesional implica prestar atención a una coreografía exigente, de pasos, habilidades con elementos y secuencias coreográficas, además de controlar el escenario y manejar al público. Por ejemplo, aun cuando la motivación principal es la pasión y el gusto por esta actividad dancística, no siempre se elige dónde bailar o ante qué público presentar. Es un proceso individual en el que la bailarina asume mostrar y proteger su arte y a sí misma. Como Ana María señala:

Sí, hay ambientes donde de entrada [los espectadores] son muy fuertes y te sientes agredida. Cuando uno está arrancando con este tema, (...) presentarte delante de un público tiene que ser en un bar; (...) una discoteca, o un restaurante en la noche, entonces donde hay un ingrediente adicional y es el alcohol (...) y eso genera ahí una energía como medio diferente, rara, que obviamente hace que sea un poquitico menos espiritual toda esta conexión, (...) Pero igual con el tiempo también y la experiencia hace que eso te afecte menos, no sé, si ya sabes que vas a bailar en un sitio así, digamos ya con mi experiencia, con el tiempo, tú ya sabes, (...) pero aprendes también a manejarlo y a que eso no te afecta y no te toca, tú sigues en lo tuyo. (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Como mencionaba en el subtítulo anterior, la concentración que requiere una presentación pulida, hace que las opiniones de los espectadores pasen a un segundo plano, porque se asume que se danza por elección propia y no para complacer las expectativas de otros. El significado de la danza parte del trabajo corporal de la practicante, del baile como herramienta de transformación en la que ya no se asume una actitud pasividad o una posición victimizante, sino más bien una totalmente empoderada. En contextos como el de la empresa o los del testimonio de Ana María, se puede manifestar un empoderamiento sensual y desafiante que satisface a la bailarina y también al público. En resumen, aunque existan diversidad de opiniones y no se resuelve el hecho de que socialmente hay una objetivación de las bailarinas; ellas sí forjan un sentimiento de libertad y de empoderamiento porque se transforma la experiencia de danzar (Dubet, 2010; 91).

La bailarina en escena: La máxima expresión de la experiencia de bailar

Ahora quiero ahondar en el significado de los eventos exclusivos de belly dance para las bailarinas, pues en ellos se celebra y se rinde homenaje a la danza que practican y comparten con otras mujeres por elección individual y voluntaria. Como venía exponiendo, bailar por primera vez en un evento ante un público genera nerviosismo y goce; pero bailar sobre el escenario también es una experiencia que se transforma y que transforma, que se domina con el tiempo y que permite imponer el gusto personal por encima de los juicios

que el espectador pueda generar. Esta es una experiencia compartida por Gina, Sandra y Natalia en sus trayectorias, que han atravesado por este proceso de dominio del escenario con conciencia del cambio:

Desde que empecé creo que he pasado por muchas situaciones, o sea, como que al principio ¡uy! Súper asustada. Después uno se siente juzgado. Después, pero ya a lo último, sí me siento (...) súper poderosa, pero más que eso es como que me la gozo, (...) que sí pude disfrutar que bailé. (Gina, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Hay un camino y una historia corporal hacia el empoderamiento, donde los cuerpos danzantes están en movimiento físico, emocional, experiencial y social, a través de la disciplina del cuerpo y la preparación para presentarse frente al público.

En el 2015 se presentó el último show de muestra anual de alumnas de Anasi en un importante teatro al norte de Bogotá y el evento fue llamado *Aisha*²⁷: *Enérgica, Alegre, Próspera*. Éramos 43 mujeres en escena, en diferentes etapas del proceso de aprendizaje, algunas llevaban años, otras apenas un par de meses. Había una gran multiplicidad de cuerpos – en cuanto a formas físicas, estaturas, edades y con diversas trayectorias en la danza –. Es decir, todo lo que esta danza acoge, valora y empodera.

Este tipo de eventos se preparan con tiempo y trabajo colectivo, no solo para preparar las 17 coreografías – que tomaron 3 meses de ensayos –, sino también para preparar el espacio donde todas se presentarían. Por ejemplo, las profesoras de Anasi y algunas de las bailarinas llegamos al teatro temprano, pues debíamos marcar el escenario²⁸ y decorarlo, cuadrar con los encargados del sonido y de las luces, maquillar y apoyar a las alumnas, encargarse de las alumnas pequeñas, realizar el ensayo general para marcar espacios y posiciones, practicar en el sitio y con los músicos en vivo por primera vez, alistar los trajes y todos los elementos²⁹ en el camerino, entre otras actividades que requerían un trabajo conjunto.

Desde mi experiencia como bailarina y como antropóloga, encontré en estos eventos un máximo esfuerzo y una profunda solidaridad entre las mujeres danzantes, aspecto que explicaré con mayor detalle más adelante. Y así mismo encontré en el camerino y en el escenario mujeres confiadas, seguras de sí mismas y de sus cuerpos,

²⁷Nombre árabe femenino de origen islámico, africano y árabe. Significa Viva, Activa, Enérgica, Alegre y Próspera/la líder más joven de las esposas del Profeta Maomé (Web, *Nombres Islámicos Femeninos*. Comunidad Islámica de Colombia (s.f.)).

²⁸En el centro y los lados para dar una guía a las bailarinas sobre las ubicaciones en el espacio y decorarlo.

²⁹ Bastón, chinchines, abanicos y alas.

felices por utilizar los trajes de danza, que posan con alegría frente a las cámaras de sus celulares y de los de sus compañeras, mientras esperan sus momentos sobre la tarima. Por supuesto abundan los nervios y las dudas, pero el apoyo y los ánimos que entre todas se dan, brindan tranquilidad y confianza. En el caso de aquel evento, todas las que bailaríamos esa noche íbamos preparadas físicamente para una fiesta: peinadas, cambiadas y listas, con maquillajes fuertes que exaltaban las facciones de los rostros y las miradas. "Hoy somos divas, somos las protagonistas, estamos vestidas, caracterizadas, peinadas, lindas, nos vemos lindas con ese vestido, con ese maquillaje", afirmaba Sandra minutos antes de bailar y las demás asentían con emoción. Independientemente de quién estuviera en el público, éramos las protagonistas principales esa noche y de nuestro baile dependerían sus reacciones, buenas o malas, el origen de su reacción éramos nosotras.

mi experiencia en un escenario es muy particular, porque a pesar del tiempo que llevo bailando, me sigue dando pánico, (...) esos nervios que sientes como de cosquillitas en el estómago. Dices "hay luces, hay gente, yo sé lo que hago, pero me da susto", o sea, (...) a pesar de que sé que me la sé y que no me preocupa embarrarla, es (...) mostrárselo a tanta gente, como que la gente me vea como realmente soy: lo que la danza me hace sentir. (Natalia, entrevistada por la autora, junio de 2014)

Por esto, la emoción y los nervios que produce bailar sobre un escenario no desaparecen del todo. Tener los movimientos marcados en técnicas corporales y en el aprendizaje mecanizado de las coreografías permitió que, durante nuestra actuación, nos concentráramos en realizar bien los pasos y en apreciar lo que física y emocionalmente se produce cuando bailamos. Con todo ello pasando en nosotras, sin duda se trasmitía al público y se comunicaba sensualidad por la conexión con nuestros sentidos. Una experiencia que empodera, pues puede adoptar significados personales y grupales en los que las mujeres que la viven, se ven a sí misma de una manera distinta, auto dirigida (Moe, 2012; 22) y las hace conscientes de su capacidad de agencia. La culminación de ese acto fue una explosión de alegría, sensualidad y goce, también de reconocimiento entre nosotras, de aplausos y ovaciones que incrementaron nuestra emoción de estar allí paradas. Como lo expresaba Lina, bailarina de Anasi, "me siento poderosísima, como si pudiera hacer cualquier cosa" (nota de campo, marzo de 2014). Esa era la sensación de todas nosotras.

El empoderamiento es resultado de un proceso en el que la mujer danzante reconoce su propio poder, nota que éste tiene efectos en la forma como mueve su cuerpo, en su cotidianidad y en sus relaciones. Y, por supuesto, dicho poder se construye, se

refuerza y se reconoce al interior del grupo como producto de un trabajo colectivo. En sus reflexiones, el filósofo Edmund Burke (s.f.) reconoce en los actuantes una capacidad de mistificación para generar temor sobre su público espectador, lo que le otorga cierto poder y dominio (citado en Goffman, 1989; 78). Aquello que Burke identifica como temor, en las bailarinas puede definirse como una capacidad de intimidación e impacto, que las ubica en un rango diferenciado y en una posición de misterio artificial y distinción. Por ejemplo, Natalia afirma sentirse intimidante, grande y poderosa ante el público – aun siendo una de las bailarinas más menudas de la academia por su delgadez y estatura –. Asegura poseer gran capacidad de canalizar su fuerza, su energía y transmitirlas de manera intencionada por medio de la danza sobre el escenario y ante los demás:

(...) me siento intimidante, con la capacidad de lograr que el público que me está viendo sienta como “¡guao! O sea, se ve grande en ese escenario o en ese lugar donde está bailando”. Sin embargo, lo que más siento es que sí me siento muy poderosa (...) en cuanto a la energía. Me siento con toda la energía que pueda tener, digamos, acumulada para sacar en ese momento con toda la fuerza que tenga, a través de la danza. (Natalia, entrevistada por la autora, junio de 2014)

Entonces, la técnica corporal y el disciplinamiento del cuerpo le brinda a la mujer seguridad y poder. La capacidad de interpretar la música con el cuerpo de manera simultánea con diversos movimientos –la disociación corporal –, es motivo de impacto y admiración por parte del público; pero también para la mujer, quien descubre que su cuerpo puede moverse a su voluntad con entrenamiento y disciplina. A medida que se adquiere habilidad en danza, es posible manejar más movimientos de manera simultánea, con mayor fuerza y velocidad y presenciar esas habilidades logradas al unísono por un grupo de bailarinas, suele generar admiración e impacto.

Por un lado, he sido testigo de bailarinas que han presentado *solos*, ya sea coreografiados o improvisados. Son admiradas por los públicos, pareciera que los dominan gracias a su capacidad interpretativa de la música a través de los movimientos, de la soltura y sensualidad de sus cuerpos y del poder de sus miradas. Cada gesto se vuelve relevante y emocionante, por más sutil que parezca, como lo puede ser un guiño de ojo o la sacudida de los adornos de las pulseras de su traje; las respuestas del auditorio son variadas, desde sentimientos de intimidación hasta expresiones de alegría, risas y aplausos. Con la habilidad en danza, la bailarina encuentra mayor libertad al aprovechar la técnica e improvisar, lo cual la lleva a explorar su fortaleza y creatividad de forma inconsciente y no

intencionada. Es decir, como un medio de expresión individual y personal. Lo que Foucault (2002b) resaltaba como el poder infinitesimal sobre el cuerpo activo (125- 126), que proporciona la disciplina con los métodos de la danza del vientre y que permite el control minucioso de las operaciones del cuerpo, dando pie a la sensación de libertad y empoderamiento. Gina afirma que el cuerpo hábil de una bailarina de belly dance es un cuerpo libre que no se limita por una técnica, sino que la apropia como una herramienta, crece a partir de ella y adquiere un significado de expresión y libertad individual:

Cuando tú ya has adquirido muchísimas herramientas y te logras soltar, como que ya te quitas todos, ciertos tecnicismos y como ciertos parámetros (...) y cuando logras eso, es que pasa (...) que todo el público quede como ovacionado con el movimiento que estés haciendo. Pero para eso yo creo que hay un largo camino (...), primero aprender una técnica, enfrentarla, saberla usar, para después quitártela. Porque sí, creo que para que una bailarina pueda liberarse de verdad, pueda demostrar esto de una manera artística; tiene que aprender la técnica, pero tiene que quitársela y soltarla para liberarse y ser ella misma en el escenario. (Gina, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Por el otro, el empoderamiento también se gesta en el trabajo colectivo, no solo a nivel individual. Estar en el escenario y presentarse ante un público es una oportunidad para que cada mujer se muestre de una forma distinta bien sea por su indumentaria, el maquillaje o la preparación física, o para mostrar una capacidad grupal de ejecutar de manera autentica alguna coreografía ensayada. El sociólogo clásico Goffman (1989) afirma que en un escenario un actor dramático establece tres relaciones: consigo mismo y el papel que está desempeñando, con los demás actores con los que comparte escenario y con el público. Así mismo sucede con la bailarina, quien se dirige al público, baila en diálogo con las compañeras con las que comparte escenario, camerinos y, sobre todo, baila por la satisfacción de la experiencia corporal, emocional individual y colectiva de hacerlo.

En los shows bailamos en juego con nuestras compañeras, coordinamos nuestros movimientos, nos desplazamos de manera individual, en sincronía y armonía. Todas compartimos un espacio y conservamos distancia para poder movernos cómodamente, teniendo en cuenta el bienestar y el área de las demás. Esta apreciación del espacio y del empoderamiento me permite mencionar un baile con abanicos de seda, durante el cual participamos diez bailarinas. Debíamos ubicarnos en dos círculos y caminábamos en ronda para luego ubicarnos en dos columnas. Recuerdo que quedé ubicada adelante y Susana, de 11 años y la bailarina más pequeña de esa coreografía, debía ubicarse a mi izquierda. En esa posición debíamos realizar movimientos de brazos con los abanicos y en aquel

momento, de manera inesperada, una risa por parte del público comenzó a extenderse, lo cual llamó mi atención: "algo está pasando", pensé.

Miré con el rabillo del ojo a mis compañeras más cercanas y noté que la tela del abanico derecho de Susana estaba atorada bajo mi pie y ella tiraba para liberarla, mientras seguía la coreografía con la otra mano. Me moví sin parar de bailar ni de mirar al público, pero Susana seguía en el aprieto pues lo que impedía liberar el abanico no era mi pie, sino una tabla del piso del escenario. Por un momento me sentí aliviada ya que el incidente no lo había provocado yo, pero de inmediato me preocupé y deseé ayudar a mi compañera. El público, admirado por la habilidad de la niña para manejar la situación, comenzó a aplaudirla y ovacionarla, mientras que Susana lograba soltar la seda del suelo y continuaba la coreografía como si el incidente hubiese sido parte del espectáculo. Al estilo de la reflexión de Goffman (1989), puedo asegurar que ese suceso nos permitió a Susana y a mí reconocer esa relación tripartita, es decir, con cada una de nuestras partes en la coreografía, con nuestras demás compañeras y con el público que reaccionó frente al incidente y a la habilidad de la bailarina.

Danza y sororidad

La creación de lazos de solidaridad entre las mujeres que hacemos parte de Anasi es un gesto significativo a nivel personal y también les da otro sentido a las relaciones entre el género. Por ello, profesoras y alumnas hablamos de Anasi como una gran familia en la que nos acompañamos durante procesos personales de desarrollo dancístico en comunidad. Encuentran apoyo, confianza, alianza, solidaridad, la identificación positiva con el género y, a través de ese apoyo mutuo, se forja una identidad colectiva (Lagarde, 2009; 126).

Como mencionaba en la sección de anterior, durante el evento de Anasi noté que este tipo eventos ponen a prueba y evidencian los lazos de sororidad entre las bailarinas. Su unión no sólo se da por la danza, la organización del espacio o el ambiente alegre y festivo; sino que se trata de un momento en el que se materializa un trabajo en equipo en el que comparten la experiencia de entregarse al público con sus cuerpos danzantes. Al respecto, hay que tomar en cuenta la afirmación de Moe (2012) sobre la práctica de la danza del vientre como un espacio exclusivo de mujeres que se resisten a los valores y normas sociales que suele relacionarlas con el individualismo y con los estereotipos como

inherentemente celosas y competitivas entre ellas.

Por ejemplo, antes y durante una rutina o un show, varias se preocupan por organizar el escenario o preparar los elementos necesarios que se requieren para una buena presentación. Realizar un espectáculo como éste implica un trabajo en equipo, en el que cada una está pendiente de lo que ella y las demás necesitan:

(...) apoyar al resto de mis compañeras porque no estás sola. O sea, no sólo te presentas tú, sino que estás acompañada de un equipo maravilloso que (...) están igual de nerviosas que tú, igual de ansiosas por ver cómo va a salir, de ver a las personas que aman en su público viéndolas sobre el escenario. Entonces, también es estar como en función (...) de ellas, sin olvidar que también es tu día. (Natalia, entrevistada por la autora, mayo de 2014)

Otro ejemplo, es el aprendizaje del lenguaje corporal, no solo en cuanto al conocimiento del cuerpo propio, sino que se vuelve una forma de comunicación sutil entre las bailarinas, desde un veloz cruce de miradas a un movimiento de manos. De igual forma, las bailarinas demuestran apoyo a otras bailarinas cuando son espectadoras de la danza de sus colegas, desde el público o detrás de bambalinas, pronunciando un fuerte *zaghareet*³⁰. "Cuando estás bailando y lo oyes es alguien que hace danza árabe y te está diciendo *estoy aquí, te estoy viendo y admiro lo que haces*. (...) Es una manera de celebración, (...) un reconocimiento" (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014). Escucharlo estando en escena genera emoción, orgullo e incrementa el entusiasmo de quien se presenta, pues es el reconocimiento e incluso la admiración de una colega que se identifica con la danza presentada.

Anasi también inculca este tipo de prácticas, lo cual facilita la construcción de vínculos de amistad y compañerismo, mejora la capacidad de las mujeres para relacionarse entre ellas y confiar en otras mujeres. Entrevisté bailarinas como Gina, quienes encontraron en la danza y en la academia un espacio para hacer amigas y para reconciliarse con sus relaciones con el género, tanto en este como en otros espacios. También mujeres que compartían un lazo de familia, como lo son Ana María y su hija Lina, y quienes ampliaron sus espacios de familiaridad y feminidad. En general, es un apoyo incondicional el que se

³⁰Grito de origen árabe y africano, en forma de ululatos, un sonido agudo y fuerte que se hace con la lengua como si quisieras decir "lililililili" y se cubre con la mano la boca, ubicando el dedo índice entre labios y nariz. Utilizados alrededor del mundo, con alteraciones en intensidad, sonoridad y carácter. En la danza del vientre se utiliza para fomentar la danza, aprobar, honrar o expresar respeto por alguien y se suele usar en el momento de más éxtasis de la actuación. Se dice que nació como un grito de guerra en el Antiguo Egipto para recibir a los hombres o despedirlos.

genera entre bailarinas, que también se manifiesta en el escenario gracias a la complicidad y entendimiento que genera danzar juntas y compartir el espacio.

Realizar un show hace sentir poderosa a la directora de Anasi, porque significa para ella concretar un gran montaje que dirigió y haber logrado con éxito su empresa. Cada show representa, por un lado, la realización de su sueño individual de trabajar profesionalmente como bailarina y maestra de danza; por otra parte, la realización de un sueño colectivo, pues esta empresa ha crecido en conjunto a las mujeres integrantes de Anasi, que han aprendido en el lugar, que comparten el gusto por el baile y la motivación de participar y llevar a cabo el evento. Éste se logra a través del compendio de un trabajo arduo que fortalece varios aspectos: el trabajo físico, con la adquisición de conocimiento coreográfico, memorización corporal, fluidez y pulimiento individual del movimiento y la expresividad; el trabajo emocional, con la adquisición de confianza, dominio progresivo de la coreografía, empeño dedicado, sentimiento de orgullo propio por lograrlo, empeño y la motivación para hacerlo y mejorar, gozo de hacer algo por gusto; una inversión económica, con la asunción de un compromiso de asistir a los ensayos de cada coreografía, adquisición del vestuario y el compromiso de vender boletas; todo lo anterior unido en un trabajo colectivo, con el acompañamiento en el proceso y el logro de la sincronía de los cuerpos.

Como he sustentado, practicar danza árabe posibilita superar límites y barreras sociales inscritas corporalmente sobre las posibilidades de ser y hacer, asumidas e incorporadas a lo largo de las vidas y adquirir valor y confianza propia para llevar a cabo metas y proyectos que antes no se creían posibles de lograr. Gracias a la danza y a la pertenencia al grupo, las mujeres se sienten capaces de realizar propósitos y superar antiguos temores, además de sentir que adquieren dominio sobre sus propias vidas, capacidad de impacto e intimidación en los demás, trabajo en equipo y realización personal y espiritual, lo que les permite concretar en sus trayectorias una experiencia empoderante. Es una experiencia de vida, como lo resumen Ana María, porque

Es permitirte ver el mundo y disfrutarlo desde otra perspectiva completamente diferente a la que ya lo estás haciendo, es conectarte contigo y con el mundo de otra manera, a través de un acto muy lindo que es la danza. Y yo creo que, además, ofrece esa conexión interna para que todo lo que haces salga de esencia, desde adentro, entonces es una experiencia, más bien (Ana María, entrevistada por la autora, mayo de 2014).

Conclusión

En síntesis, a lo largo de este capítulo, resalté la importancia la danza como una práctica sociocultural a partir de experiencias concretas (Esteban, 2004). Destaqué la capacidad de autonomía, reacción y contestación que han ido construyendo las bailarinas con el uso y entrenamiento de sus cuerpos, que trascienden la barrera de la esfera privada que les es adjudicada socialmente y que, a través de la creación de relaciones de sororidad entre mujeres, resignifican lo que implica la propia existencia (Mahmood, 2006; 123). Las integrantes de Anasi vivencian un proceso de empoderamiento y logran mostrarlo con seguridad ante un público, sienten una liberación que trasciende su cotidianidad y, de este modo, bailar se convierte en una experiencia de vida que confronta y transforma los efectos de desigualdad de género sociales encarnados, que operan y coexisten en sus cuerpos y socialmente. Como lo expresa Pedraza (2009), las experiencias personales y el lenguaje construido a partir de esta práctica corporal legitiman su mundo y producen y transforman sus realidades y subjetividades (150).

Conclusiones

Mi objetivo en esta monografía era analizar la danza del vientre como una práctica sociocultural que transforma las subjetividades de sus practicantes (Citro, 2012; 10) y tomé el caso particular de la academia Anasi de Bogotá, entre el 2013 y el 2015. A partir de experiencias individuales y colectivas del lugar, analicé lo anterior como un proceso que conduce al empoderamiento femenino individual y colectivo. Para esto, cuatro categorías de análisis resultaron pertinentes: incorporación, subjetividad femenina, empoderamiento y sororidad.

En el primer capítulo justifiqué la forma en que se enmarcó esta investigación histórica y metodológicamente. De una parte, consideré el contexto en el que se enmarca el en medio de una sociedad patriarcal, donde los cuerpos femeninos están cargados de connotaciones y limitaciones. Además de que este estilo dancístico, en particular, ha sido dotado histórica y socialmente de prejuicios y nociones sexistas y machistas en torno a él y a sus bailarinas (Korek, 2004; 23-24). Con el paso de los años, la imagen de la danza árabe se ha ido transformando, se ha profesionalizado y se ha popularizado su práctica por la apertura de semilleros y academias especializadas que han reivindicado el significado ancestral del estilo dancístico de manera progresiva. Entre esas se encuentra la Academia Anasi en el 2006, creada por Ana María Salcedo tras encarnar, desde su experiencia y bajo la influencia de la danza Samkya, los efectos de la práctica corporal y querer transmitirlos a más mujeres.

De otra parte, allí expliqué la investigación teórica y metodológicamente en los campos de la antropología de la danza, la antropología del cuerpo y la antropología de las emociones, que me permitieron abordarla desde metodologías cualitativas que me facilitaron combinar praxis con teoría (Citro y Aschieri, 2012; 20) y rescatar experiencias encarnadas como la autoetnografía, la observación participante y las entrevistas.

El carácter autoetnográfico de la investigación me permitió comprender y rescatar que la transformación en la actitud personal y en el manejo del cuerpo, generan efectos en las experiencias subjetivas, cambios que transforman realidades y empoderan (Citro y Aschieri, 2012; 18). Ser bailarina me llevó a encarnar las paradojas en torno a esta danza, en cuanto a las visiones estereotipadas sobre ella y sobre el cuerpo de la mujer, un cuerpo que al mostrarse en público de manera sensual era objetivado, en medio de la liberación que

para sus practicantes implicaba. De manera que ser parte del grupo social estudiado demarcó el análisis que realicé, sin descomprometer mi labor como investigadora en campo y considerando las implicaciones éticas de mis múltiples posiciones en el lugar – como bailarina, alumna, profesora y antropóloga –. Sin embargo, los análisis presentados también estuvieron sustentados con los testimonios de las cuatro mujeres entrevistadas – Ana María, Natalia, Sandra, Gina –, junto con las experiencias y situaciones vividas por las bailarinas de la academia, obtenidas a partir de la observación participante de las clases de danza, de los eventos por contrato y de los shows exclusivos de danza árabe organizados por Anasi.

En el segundo capítulo me ocupé de analizar la incorporación como una manera de apropiación y disciplinamiento del cuerpo con las técnicas corporales de la danza del vientre en Anasi, que produjeron nuevos modos de pensar, ser y hacer en el mundo, es decir, nuevas formas de subjetividad. Estudié entonces las subjetividades femeninas de las bailarinas como una forma constitutiva en la que asumían sus cuerpos, su posición como mujer y sus relaciones. Por medio del trabajo corporal, las bailarinas transformaron la imagen de sí mismas, de sus cuerpos, de sus posibilidades de ser y hacer con ellos.

Aseguraron que la práctica les ha proporcionado sanación en su salud holística – física, emocional, social, espiritual –, liberación y alivio de presiones sociales en torno a sus cuerpos femeninos. Esto ha sido logrado no sólo con el dominio del cuerpo, sino también con la pertenencia a la academia y el trabajo paralelo de la resignificación de características como la sensualidad, el misticismo, la suavidad y la belleza, que en Anasi se han atribuido a una “esencia de ser mujer”, asumidas corporalmente y que han conducido a un empoderamiento desde las experiencias individuales y colectivas. De manera que comprendí el empoderamiento como el resultado del proceso que atraviesan las mujeres con la práctica de la danza del vientre, en el que transformaron la concepción sobre sí mismas y reconocieron su propio poder en los nuevos usos y formas de asumir sus cuerpos, que tuvieron efectos prácticos en su cotidianidad y en sus relaciones.

En el tercer capítulo presenté la experiencia de la bailarina de danza árabe en el escenario, enfrentada a un público y la transformación de su subjetividad a partir de esas relaciones con otros. Desde la subjetividad de las bailarinas evidencié varios aspectos: por un lado, los fuertes juicios que reciben del público en torno a sus cuerpos y al significado de la danza como una erótica, que han generado que ésta sea escogida para homenajear al

público masculino y que se exijan bailarinas acordes a los ideales de belleza de moda. Las mujeres externas al baile han sido las más exigentes en este aspecto, lo que reflejan incomodidad con el cuerpo propio y complicidad con las exigencias sociales; por otro lado, las presiones sociales sobre el cuerpo femenino también estaban incorporadas en las bailarinas en barreras implícitas sobre los cuerpos femeninos, sobre el tabú de su sensualidad y de su sexualidad, que marcaban la forma de asumir sus corporalidades frente a otros.

Las bailarinas manifestaron transformar la visión de sí mismas, la forma como asumieron sus cuerpos en público y las relaciones con los otros externos a la práctica, todo esto logrado por medio del trabajo corporal, el disciplinamiento y dominio del cuerpo, la habilidad y la experiencia de bailar frente a un público. La figura corporal de la bailarina pasó a un segundo plano, en tanto sus cuerpos en movimiento demostraron dominio, habilidad, sensualidad y capacidad. Esto contribuyó también a contrarrestar y a alivianar las presiones sociales que sentían y a asumir una posición empoderada, de dominio sobre sí mismas y sobre los espectadores, con efectos prácticos en estos como la intimidación, la confusión, la sorpresa y/o la admiración.

Reconocí que las reacciones de los espectadores en torno a la danza no sólo dependían de la intencionalidad de la bailarina, en tanto que esta práctica es una expresión artística corporal que no hace uso del lenguaje verbal y que no establece un contacto directo con el público (Goffman, 1989; 76). No sólo dependía del mensaje que la bailarina emanara, sino que también estaba sujeta a la interpretación del espectador que se valía de la información previa que poseía sobre el tema, que puede ser nula o sesgada por la historia mitificada de la danza y la mala publicidad existente sobre ella. Como medio artístico de expresión no verbal, las interpretaciones e impresiones que las bailarinas han recibido de los espectadores frente a su danza han sido múltiples y muy distantes de los significados y expresiones que éstas últimas buscan transmitir. En ese contexto, establecí tres tipologías de público, sugeridas por los testimonios de las bailarinas: el *público objetivante*, el público que valora *la danza como expresión artística* y el público que *capta la esencia de la danza*. Así, desde la perspectiva de las bailarinas de manera progresiva han aprendido a aceptar las críticas y diversidad de posiciones en torno a su actuación, como parte implícita e inevitable de las expresiones artísticas y a priorizar sus experiencias e intencionalidades.

Adicionalmente, la pertenencia al grupo de Anasi ha generado lazos de sororidad entre las integrantes, en tanto se refieren a éste como una familia. Entonces, expuse la sororidad como una versión femenina de la fraternidad, donde las mujeres crearon lazos de solidaridad, empatía, apoyo mutuo y un gusto compartido, al compartir el espacio y la práctica de una actividad corporal femenina que contribuyó a mejorar las relaciones entre el género y a un empoderamiento colectivo.

Ahora bien, existe un amplio público que reconoce el carácter artístico de la danza árabe y el significado de ésta, que también se presenta en espacios académicos, la mayoría de las universidades más reconocidas de Bogotá y del país tienen grupos institucionales de danza árabe, además de que existen múltiples academias especializadas que ofrecen festivales entre ellas, en los que son invitados bailarines –mujeres y hombres– y músicos especializados internacionales de reconocimiento mundial y en los que se expone la riqueza de estilos dancísticos de Medio Oriente. Incluso con los años ha incrementado la población masculina practicante de la danza árabe, lo que pone en evidencia el cambio progresivo en la visión en torno a ella y la apertura y receptividad en aumento del público. Por ejemplo, en el tiempo de investigación y escritura que me tomó esta monografía, hubo una disminución considerable en Anasi de las contrataciones para homenajes masculinos e incrementaron los eventos especializados, lo que refleja que histórica y socialmente las ideas en torno a esta danza continúan transformándose y que el mensaje que las bailarinas han buscado transmitir parece estar rindiendo frutos.

La paradoja encarnada por las bailarinas de belly dance y que problematicé como investigadora, sobre la liberación y empoderamiento de los cuerpos danzantes en medio de una sociedad patriarcal y sus implicaciones en los cuerpos femeninos, algunos de ellos exaltados con la danza, no queda resuelta y no es posible resolverla. Pues esas tensiones operan en múltiples niveles, los cuerpos y formas de pensar han sido contruidos desde allí al igual que los de la sociedad y el contexto en los que se enmarcan. Sin embargo, mi objetivo fue resaltar el valor de los significados y las experiencias personales, que brindaron a las mujeres nuevas formas de asumirse, pensarse y actuar (Shilling, 1993; Wright & Dreyfus, 1998). Como afirma Dubet (2010), lo importante de tener en cuenta las experiencias es que la fe en ella para quien encarna y la sensación de libertad que brinda en su vida (91); así, desde sus experiencias, las bailarinas no se han ubicado en una posición

victimizante, sino que han destacado su capacidad de cambio desde sus acciones y han asegurado que bailar se convierte en una experiencia de vida.

Haber hecho una investigación sobre la danza del vientre en Bogotá es una contribución a las subdisciplinas de antropología del cuerpo, de la danza y de las emociones en Colombia para resaltar de prácticas corporales como ésta, sus alcances efectos de transformación de cotidianidades y realidades sociales, más allá de su carácter artístico y estético (Citro, 2012; 10; Cajigas, 2008; 106). Este aporte permite pensar en usos de la danza con un sentido terapéutico y también formas útiles para las luchas feministas de reivindicar, fortalecer y unir las relaciones de género entre mujeres, que bien puede ser enfocado a luchas de igualdad a partir de actos artísticos como éste. Pues las mujeres que presenté en mi investigación no bailan pasivamente, sino que traen sus historias de vida y sus relaciones, frente a las que asumen una postura crítica, empoderada y con dominio en torno a las ideas y miradas patriarcales, en medio de lazos de sororidad que han fortalecido sus relaciones con el género y a empoderarlo. Además, el empoderamiento incorporado a partir de la danza ha brindado herramientas para confrontar situaciones de agresión en otros espacios. Por ejemplo, el poder de la mirada y el lenguaje corporal ante el acoso que las mujeres reciben en las calles han sido armas sutiles, pero útiles para ellas que también les han brindado control y de la que fueron conscientes a partir de la práctica de la danza. Así, por medio de acciones tan humanas y ancestrales como bailar, es posible pensar formas de transformar las subjetividades y las relaciones de poder (Cajigas, 2008; 112) en torno al género de maneras accesibles, que merecen ser atendidas.

De este modo, con este proyecto busqué generar un aporte que diera a conocer esta danza foránea que ha sido incorporada culturalmente, dar voz a sus bailarinas, incluyéndome; destacar lo importante que ésta puede llegar a ser para nuestras vidas, resaltar su carácter sociocultural e invitar a las personas a realizar actividades en las que encuentren alivio de presiones y pasión. Sin embargo, sobre esta danza hay mucho aún por decir que merece ser investigado y que no abordé en esta investigación. Invito a continuar estos estudios considerando aspectos como: otros cuerpos danzantes que se dedican a esta práctica – niños, hombres –; relaciones de raza, relaciones económicas; ampliar los estudios sobre la visión del público desde su testimonio directo; posibles aplicaciones de la danza como terapia y bienestar.

En lo personal, considero que en las artes están las ventanas al cambio. Para mí arte, más allá de sus múltiples vertientes –plásticas, escénicas, performativas, etc. – significa el desarrollo de una pasión realizada por mero placer que permite el desarrollo de la expresión de la personalidad de cada individuo, en tanto no cause daño directo a un tercero. Considero que una manera de lograr un cambio social colectivo, no sólo para cuestiones de límites de género, sino todo tipo de diferencias que generan conflicto, es por medio de una educación artística, escogida acorde a los gustos y habilidades personales. Pues de esta manera, las personas encuentran medios de expresión de sentimientos y pensamientos reprimidos por las presiones incorporadas en sus realidades, además de dar espacios al desarrollo de la creatividad y la sensibilidad. Ahora, sugiero una evaluación de las formas educativas para encontrar y trabajar desde temprano y en cada persona su lado artístico, lo que además incrementaría el interés por el conocimiento y el empoderamiento de cada individuo. Concluyo estas páginas con la convicción de la posibilidad de cambio al apostarle al arte y una propuesta de trabajar por ello desde el reconocimiento de los aportes, del bienestar individual y colectivo que se obtienen de ella.

Bibliografía

- Alvarez, Marisol (2005). *Dansana Danza Samkya Como Una Nueva Alternativa De Movimiento*.
<http://www.comfama.com/contenidos/bdd/29610/marisol%20alvarez%20garcia.%20ofitness%202005.pdf>
- Banasiak, Krista (2014). "Dancing the East in the West: Orientalism, feminism, and belly dance". En *Critical Race and Whiteness Studies*. Acrawsa Australian Critical Race and Whiteness Studies Association.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas Sobre la teoría de la acción*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- _____ (1998). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Traducción de Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus.
- _____ (2007). "Estructuras, habitus, prácticas". En: *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. y Eagleton. T. (2003). "Doxa y vida cotidiana: una entrevista". En: *Ideología un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Boylorn, R. (2006). *E pluribus unum (Out of many, one)*. En *Qualitative Inquiry*, 12. Florida del Sur, Tampa, Estados Unidos
- Briceño Alcaraz, Gloria (2006). Reseña de *Relatos sobre la danza y el cuerpo: Identidad y oficio de un grupo de mujeres mexicanas y argentinas* de Gloria Briceño Alcaraz. Revista de Estudios de Género. La ventana, núm. 23, 2006, pp. 285-290 Universidad de Guadalajara. Guadalajara, México.
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabrera, Paula [et. Al.] *Proyectos de Investigación. Proyecto: Antropología de la subjetividad: una perspectiva teórico-metodológica*.
http://www.antropologiadelasubjetividad.com/proyectos_investigacion_antropologia.htm
- Cajigas, Juan Camilo (2008). *Capoeira angola: vuelos entre colibríes. Una tecnología de descolonización de la subjetividad*. Revista Tabula Rasa.
- Citro, Silvia; Aschieri, Patricia (Coord.) (2012). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos
- Csordas, Thomas (1990). "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", *Ethos*, núm. 18

- _____ (2011). *Cultural Phenomenology of Embodiment: Agency, Sexual Difference, and Illness*. Blackwell Publishing Ltd.
- Da Matta, Roberto. 1999. "El oficio del etnólogo o como tener 'Anthropological Blues'". En *Constructores de Otredad*. Antropofagia, Buenos Aires. pp.172-178
- Davies, James. (2010). "Introduction: Emotions in the Field." En Davies, James & Spencer, Dimitrina, eds. *Emotions in the Field. The Psychology and Anthropology of Fieldwork Experience*, 1-31. Stanford University Press
- Dubet, F (2010). "Capítulo 3" en: *Sociología de la experiencia*. Madrid, España: Editorial Complutense
- Ellis, C., Adams, T. y Bochner, A. (2015). *Autoetnografía: un panorama*. Traducido por Alejandra Martínez y María Marta Andreatta. Córdoba, Argentina: Astrolabio Nueva Época, CIECS UNC.
- Esteban, Mari Luz (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona, España: Ediciones Bellaterra, S.L.
- _____ (2004 b). *Antropología encarnada. Antropología desde una misma*. Papeles del CEIC # 12, junio 2004 (ISSN: 1695-6494)
- Foucault, Michel (1996). *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires, Argentina: Altamira.
- _____ (2002). *Historia de la sexualidad*. Tomo 1: *La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- _____ (2002 b). *Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A.
- Fumana, Lola (1992). "Dolores Juliano. *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Horas y HORAS, 1992. Cuadernos inacabados, 11 179 págs". En DUODA Revista d'Estudis Feministes Núm. 3
- Goffman, Irving (1989). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina
- Gómez C., Diana (2015). "From love: Becoming with Others" y "Victims, emotions, history and politics". En: *Of Love, Blood and the Belly: Politicization of Intimate ties of Caring and Belonging in Colombia*, pp. 174-185, 193-256. Tesis para optar al título de Doctora. Departamento de Antropología. University of North Carolina, Chapel Hill
- Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, Campo y Reflexividad*. Bogotá, Colombia: Editorial Norma.

- Islas, Hilda (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. México, D.F.
- Jasper, James (2012). "Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría e investigación". En: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 10: 48-68.
- Korek, Devorah (2005). *Danza del Vientre*. México: Editorial Océano, Ámbar.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2009). *Pacto entre Mujeres Sororidad*. Aportes para el debate. <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>
- Lara, Alí y Enciso, Giazú (2013). "El giro afectivo". En: *Athenea Digital* 13(3): 101-119.
- Larrosa, Jorge (2006). "Sobre la experiencia". *Aloma: Revista de psicología, ciències de l'educaió i de l'esport Blanquerna*, no. 19
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Lutz, Catherine A. (1996). "Engendered Emotion: Gender, Power, and the Rhetoric of Emotional Control in American Discourse." En Harre, Rom & Parrott, W. Gerrod, eds. *Emotions: Social, Cultural and Biological Dimensions*, 151-170. SAGE Publications.
- Mahmood, Saba (2006). *Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito*, en *Etnográfica*, vol.10.
- Maira, Sunaina (2008). *Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire*. Estados Unidos: American Quarterly, The American Studies Association.
- Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press Books.
- Mauss, Marcel (1979). "Técnicas y movimientos corporales", "El concepto de la técnica corporal", "Principios clasificadores de las técnicas corporales" En: *Sociología y Antropología*. Colección de Ciencias Sociales Serie de Sociología. Madrid, España: Editorial Tecnos, S. A.
- Moe, Angela (2012). *Beyond the Belly: An Appraisal of Middle Eastern Dance (aka Belly Dance) as Leisure*. Western Michigan University, Sociology Faculty Publications.
- Muñiz, Elsa (2014). *Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista*. Sociedade e Estado, vol. 29, núm. 2, mayo-agosto, 2014, pp. 415-432 Universidade de Brasília. Brasília, Brasil.

- Pedraza Gómez, Zandra (2009). "En clave corporal: conocimiento, experiencia y condición humana". En *Revista Colombiana de Antropología Volumen 45* (1), enero-junio 2009, pp. 147-168
- Posada K. Luisa (1995). *Pactos entre mujeres*.
http://www.mujiresenred.net/IMG/pdf/pactos_mujeres.pdf
- Restrepo, A (2004). "Fragmentos de un discurso sobre el cuidado del cuerpo". En J. A. Mesa, S.J. (et al.), *La educación desde las éticas del cuidado y la compasión*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 35-43.
- Rosaldo, Renato (1991). "Introducción. Aflicción e ira de un cazador de cabezas". *Tener y comprender el sentimiento por vivir lo mismo*. Editorial Grijabo.
- Revel, Judith (2009). *Diccionario Foucault*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires
- Said, Edward (2008). *Orientalismo*. Editorial de Bolsillo. Barcelona, España.
- Sanabria, Carlos E. & Ávila, Carolina [et al.] (2014). *Pensar con la danza*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de bogotá Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades.
- Sánchez, Lina (2011) *Masculinidades En Crisis: Cuerpo y danza. Reconstruyendo masculinidades de hombres bailarines de la Academia Superior de Artes de Bogotá*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
- Shay, A., Sellers-Young (2003). "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism" en *Dance Research Journal*. Vol. 35, No. 1, pp. 13-37 Publicado por: Congress on Research in Dance
- Shilling, Chris (1993). *The body and social theory*. London: Sage.
- Vance, Carole (1985). *Pleasure and danger: Exploring female sexuality*. Routledge & Kegan Paul. Boston, London
- Wright, J., & Dreyfus, S. (1998). *Belly dancing: A feminist project? Women in Sport and Physical- Activity Journal*, 7(2), pp. 95-115.
- Wright, Mills (1961). "Sobre Artesanía Intelectual" Apéndice de *The Sociological Imagination*. México: Fondo de Cultura Económica
- Young, Iris (2005). *On female body experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays* Oxford University Press, Inc. Oxford, New York.

Fuentes digitales y otros

Blog Samkya. *Origen Danza Samkya* (2007). URL
<http://bellydancebogotasamkya.blogspot.com.co/>

Blog Revista Luxor Magazine. *Historia de la danza del vientre en Colombia*. Diana Cárdenas Montejo. (Marzo 22-2009).URL
<http://luxormagazine.blogspot.com.co/2009/04/historia-de-la-danza-del-vientre-en.html>

Blog *Zaghareet ¿Qué es? ¿De dónde Proviene?* Daniela Espinosa. URL
<http://laynablackmoony.blogspot.com/2013/03/zaghareet-que-es-de-donde-proviene.html>

“Mujeres más sanas, sexuales y femeninas con el *belly dance*”. (17 al 23 de mayo de 2013).
Mi Zona, p. 9

Página Web Ayurveda Satba. *La filosofía Samkhya*. URL
<http://www.ayurveda-web.com/ayurveda-filosofia.htm>

Página Web Comunidad Islámica de Colombia (s.f.). *Nombres Islámicos Femeninos*. URL
<http://www.islamcolombia.org/library/nombres%20islamicos.htm>

Página Web Expresión Corporal Oriental Dilshad Makaarim. *La mística y ancestral Danza Samkya*. Mayi Saade (2008). URL
<http://dilshadmakaarim.blogspot.com.co/2008/05/la-mstica-y-ancestral-danza-samkya.html>

Olenka Magaly Robledo Fong Página Web La Casa de Luz. URL
<http://www.lacasadeluz.net/>

ANEXO 1. Lista de entrevistas

Ana María Salcedo, entrevista semiestructurada realizada por la autora el 14 de mayo de 2014

Gina Schneider, entrevistada semiestructurada realizada por la autora el 15 de mayo de 2014

Natalia Sánchez, entrevistada semiestructurada realizada por la autora el 16 de junio de 2014

Sandra Amador, entrevistada semiestructurada realizada por la autora el 10 de diciembre de 2013

ANEXO 2. Preguntas base de la entrevista

1. Datos biográficos e información personal (edad, ocupaciones, estado civil, familia, etc.)
2. ¿Hace cuánto y cómo llegaste a la danza árabe?
3. ¿Cómo supiste de Anasi?
4. ¿Cómo nació Anasi? (A Ana María)
5. Sobre la ideología de Anasi, ¿cómo la podrías resumir y de dónde nace esa filosofía? (A Ana María)
6. ¿Danza Samkia qué es? (A Ana María)
7. ¿Qué te atrajo de esta danza?
8. ¿Qué te atrajo de esta academia?
9. ¿Cómo ha sido tu proceso desde que comenzaste a practicar danza del vientre hasta ahora?
10. ¿Qué beneficios tienen los movimientos de la danza árabe?
11. ¿Cambió tu relación con las mujeres a partir de pertenecer a Anasi?
12. ¿crees que a través de la danza árabe cambió tu cuerpo, la forma como lo manejas y lo entiendes, como lo ves tú y como lo perciben los demás?
13. ¿Qué efectos ha tenido la práctica de la danza en tu vida?
14. ¿La práctica de la danza cambió tu forma de relacionarte con otras personas?
15. Por el lado de la ideología de Anasi, que se habla sobre liberación de la feminidad y de la esencia de ser mujer, que se revive, ¿crees en eso o qué piensas?
16. ¿Qué significa para ti esencia femenina?
17. ¿Qué significa para ti sensualidad?
18. ¿Qué es ser mujer?
19. ¿Sientes que con la práctica de la danza ha cambiado tu sensualidad?
20. ¿Crees que cada quien tiene una sensualidad específica, como característica única?
21. ¿Cómo caracterizarías tu sensualidad?
22. ¿Crees que la danza te ha hecho una mujer poderosa? ¿Te ha empoderado?
23. ¿Te ha empoderado en contextos distintos al del baile?
24. ¿Crees que una mujer que practica danza árabe se distingue de una que no la practica?
25. ¿habías practicado otros tipos de danza antes?
26. ¿por qué la danza árabe sobre las otras?
27. ¿Qué otros efectos crees que tiene la danza árabe?
28. ¿Te has sentido objetivada por el público bailando en algún evento de danza?
29. ¿Por qué crees que contratan tanto esto para eventos de públicos masculinos?
30. ¿En esos eventos te has sentido poderosa? ¿Cómo? ¿Por qué?
31. ¿Qué crees que transmites con tu danza en los distintos contextos?

32. ¿Qué opinas respecto al artículo del periódico Mi Zona “Mujeres más sanas, sexuales y femeninas con el belly dance”?
33. ¿Qué reacciones sueles recibir cuando dices a terceros que practicas danza del vientre?
34. ¿Crees que hay muchas asociaciones de la danza árabe con lo sexual y lo erótico?
35. ¿Crees que existen prejuicios y visiones machistas en torno a la danza árabe?
36. En tu experiencia, ¿cómo crees que las mujeres externas a la danza del vientre la perciben?
37. ¿Cómo crees que el público ve el cuerpo de una bailarina de danza árabe?
38. ¿Antes de conocerla y practicarla, qué pensabas de la danza árabe?
39. ¿Qué opinas sobre los chacras y la conexión con la danza?
40. ¿Crees que la danza árabe ha equilibrado los chacras y las energías de tu vida?
41. Recuerdas en el show de Estrellas de Oriente a Alla Kushnir (bailarina internacional), cuando comenzó a improvisar, ¿que tenía a todo el mundo maravillado con hacer algo tan simple como guiñar el ojo o jugar con sus pulseras? ¿Tú crees que las bailarinas de BD logran ese poder sobre el público?
42. Con respecto a la disociación, ¿crees que la disociación que has logrado en la danza te ha servido para aprender a disociar otras cosas de tu vida?
43. Con respecto a la academia Anasi y al gremio en general de bailarinas de danza árabe, ¿crees que se genera una hermandad, como una familia o qué has encontrado?
44. ¿Qué has encontrado en Anasi?
45. ¿Qué beneficios crees que has logrado a partir de los movimientos?
46. ¿Utilizas la danza en tu vida privada?
47. ¿Crees que la danza árabe tiene algo místico que hace sentir diferentes a las mujeres?
48. ¿La experiencia de enseñar danza árabe, ha sido muy distinta a ser alumna? (para las profesoras)
49. ¿Has visto en tus alumnas transformación con la danza árabe?
50. ¿Cómo es tú experiencia cuando tienes un show o una presentación, evento, etcétera? Describe tu día y lo que sientes al subirte al escenario.
51. ¿Cómo te sientes en el momento de estar sobre el escenario? ¿Te sientes con poder, susto, juzgada, etc.?
52. En los eventos que son para el día del hombre, ¿te sientes poderosa o te intimida?
53. ¿Cuál ha sido el papel de la danza árabe en tu vida?
54. transformó aparte de tu forma de bailar, tu forma de ver el mundo?
55. ¿Consideras que la danza es terapéutica?
56. ¿Crees que la danza árabe no sirve para hombres?
57. para ti, ¿qué es la esencia femenina?
58. ¿Cuál es la esencia de ser mujer?

59. Ana María nos decía que a través de la danza uno aprendía a leer a las personas, ver sus fortalezas, sus debilidades, sus dificultades con los movimientos, la energía. ¿Tú sientes que eso ha pasado en ti o tú puedes ver eso? (para las profesoras)
60. Cuando afirmamos que bailar se libera nuestra esencia femenina y nos liberamos, pero al participar en eventos para homenajear al público masculino, que nos exigen y tratan de formas objetivantes ¿crees que ahí hay una contradicción o qué piensas sobre eso?
61. ¿Qué buscas transmitir con tu danza cuando estás en esos eventos? ¿crees que logras que los demás lo vean?
62. ¿Qué opina tu pareja respecto a que practiques BD y a que te presentes en público?
63. Normalmente cuando tú dices “hago danza árabe” ¿qué te dicen?
64. ¿Te gusta invitar a la gente cuando tienes eventos?
65. ¿Crees que hay un poco de confusión entre la más sexual y sensual?
66. ¿Tú crees que incorporar la danza te ha cambiado en la cotidianidad? En cuanto a postura, los brazos, la forma de portar y manejar el cuerpo
67. ¿A ti qué te ofrece Anasi?
68. ¿Usas la danza árabe en tu vida cotidiana?
69. ¿Cuáles son los movimientos que a ti más te gustan?
70. ¿Crees que las preferencias y habilidades con movimientos específicos están asociados a la personalidad de cada mujer?
71. Con respecto a la sexualidad, ¿ha habido cambio en tu vida en torno a esto?
72. ¿Consideras que existe un tabú en torno a la sexualidad?
¿Conoces las diferencias o similitudes entre la danza árabe que hacemos acá de la que se hace en oriente?
73. ¿Cómo es tu experiencia cuando hay un evento, la preparación, el escenario?
74. ¿De dónde surgieron esos rituales que hay en cada clase, la conexión inicial y los agradecimientos al final? (A Ana María)