

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE LETRAS

LICENCIATURA EN LETRAS

TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA

El “cuerpo deseado” en las danzas árabes

Una aproximación sociodiscursiva al campo de las danzas árabes en Córdoba

Por:

FERREYRA, María de los Milagros

Director:

Claudio F. Díaz

Co-directora:

Natalia E. Díaz

*Mirar hacia atrás en este camino significa para mí encontrarme con las personas que
dieron cada paso conmigo.*

*A Mirtha, Chiche y Nati, mi familia. Mi vida no sería esta y yo misma no sería todo lo
que soy sin ellos, su amor, su comprensión infinita, sus mates y su compañía
incondicional. Ningún “gracias” alcanza.*

*A mis amigas, que la vida me regaló y me permite seguir teniéndolas como compañeras
de todas las aventuras posibles.*

*A Nati y Claudio, por su amorosa guía que más de una vez se corrió de lo teórico y se
metió (afortunadamente) en lo cotidiana.*

*A la “gente del equipo”, la que estuvo y la que está, por las lecturas, las sugerencias,
las enseñanzas, el trabajo compartido y el cariño.*

*A la danza y sus regalos: la pasión, la satisfacción, la curiosidad, las bellísimas
personas.*

Índice	3
1. Introducción	4
1.1. Usted preguntará por qué bailamos...	5
1.2. Las danzas árabes	10
2. Las danzas árabes en Córdoba	16
2.1. Las danzas árabes como campo en Córdoba	17
Estilos de danza	25
2.2. Condiciones de emergencia de las danzas árabes en Córdoba: la Argentina neoliberal	29
3. La dimensión discursiva de las danzas árabes	39
3.1. Los agentes del campo: una aproximación a sus posiciones	40
3.2. “Bailar es mi vida”: la pasión como criterio y requisito de legitimación	45
3.3. Los cuerpos que bailan	58
4. Los “cuerpos deseados”	67
4.1. Los cuerpos legítimos en la danza	68
El cuerpo entrenado	74
4.2. Prótesis y modelos corporales	76
4.3. Cuerpo y técnica	84
5. Conclusiones	94
6. Anexo	109
7. Bibliografía	121

1. Introducción

1.1. Usted preguntará por qué bailamos...

En los últimos años, se puede identificar con claridad un importante incremento de las prácticas de danza, al menos en Córdoba. Hombres y mujeres de todas las edades (aunque con preponderancia de los niños y jóvenes, y de mujeres) acuden regularmente a institutos, academias o clases abiertas a aprender a bailar, o se animan después de años de querer hacerlo y no poder, o eligen perfeccionarse porque ya enseñan o bailan profesionalmente. En la mayoría de los barrios de la capital (si no es en todos) se han abierto numerosos salones o academias, como así también se incorporan distintas danzas en gimnasios.

Hay, entonces, una presencia de la actividad física en general, y de la danza en particular, en la vida cotidiana de una gran cantidad de personas. Y se trata de una presencia que va en incremento. “Algo” de estas prácticas atrae, “engancha”, se introduce en la rutina y comienza a generar una serie de cambios y con el tiempo, hábitos. Hábitos en el cuerpo, en los discursos acerca de uno mismo, en la ropa que se viste, en la organización de la rutina, e incluso en los consumos materiales y simbólicos.

Quizá a nadie le sorprende conocer a alguna chica que baila danzas árabes. Para quienes vivimos en Córdoba, esto es algo “natural”, fácil de encontrar. Pero ¿y si supiéramos que en Beirut o en El Cairo hay competencias de chacarera? ¿Nos resultaría tan natural como el primer caso? Seguramente no. ¿Por qué, entonces, es tan común este tipo de danzas en nuestra sociedad? ¿Qué lleva a una chica de un barrio cualquiera de Córdoba, en 2016, a invertir tiempo, dinero, esfuerzo y emociones en bailar danzas árabes, en subirse a un escenario o participar de algún encuentro? ¿Qué sentido tiene en su vida? ¿Y para quienes enseñan? ¿Cómo se hace parte la danza de la vida cotidiana, y cómo se construye su sentido desde esa participación?

El siguiente trabajo final de licenciatura parte de una historia y unos interrogantes similares a estos que resumimos impersonalmente en los párrafos anteriores. Surge de las prácticas de cuerpo y de estudio de una bailarina que eligió estudiar Letras, y a la cual su formación académica le permitió comenzar a preguntarse por su propia vida, por el sentido común detrás de la rutina, de los decires de todos los días. Surge de una curiosidad que, en lugar de menguar, va creciendo y dando cabida a nuevos interrogantes.

Por esto, partiendo de interrogantes como los que señalamos en los párrafos anteriores, esta tesina se dedica a indagar acerca de los sentidos de las danzas árabes para quienes eligen ejecutarlas.

Para esto, no trabajaremos con las danzas en sí, sino con los discursos que forman parte del campo de las danzas árabes en Córdoba. Esto implicó definir una serie de informantes clave, a los cuales se les realizaron encuestas y entrevistas, que constituyeron nuestro material de análisis. Es decir: lo que analizaremos en este trabajo final es lo que los bailarines dicen acerca de su práctica, los sentidos que construyen a través de esos discursos, por lo cual dejaremos de lado analizar movimientos o coreografías.

Del mismo modo, a lo largo de este trabajo reconstruiremos la historización del campo cordobés de las danzas árabes, delimitaremos distintos estilos en los que se plasman estas danzas, analizaremos los criterios de valoración de las prácticas y definiremos cuáles son algunos de sus agentes más prestigiosos. Sin embargo, todos estos elementos son funcionales para el abordaje de nuestro problema esencial: qué atributos o criterios configuran el “cuerpo deseado” en estas danzas, y si este modelo delimita o no ciertos límites entre cuerpos que pueden bailar y otros que no.

Para esto, partiremos de una perspectiva teórica que considera el discurso como práctica. Esto implica describirlo en su funcionamiento, pero también considerar los sentidos que quienes están implicados en él vehiculizan en sus discursos y las tomas de posición a las que van dando lugar estos decires. Analizaremos las implicancias de este marco teórico en capítulos posteriores.

Para abordar nuestro problema, seguimos un enfoque multidisciplinar, que combinará herramientas de la sociología, el análisis del discurso y la antropología: el trabajo con las condiciones de producción de los discursos que analizamos, la puesta en relación entre esos discursos y esas condiciones, el análisis semiótico de las entrevistas y la descripción de ciertas prácticas y circuitos. Igualmente, el enfoque es cualitativo, dado que busca comprender algunas construcciones de sentido propias del universo de las danzas árabes y la acción de los agentes que las ejecutan en ese marco, a través del punto de vista de los agentes mismos y en relación al contexto más amplio de ese campo.

La reconstrucción parcial del campo incluyó también una primera aproximación (charlas informales para identificar los informantes clave a entrevistar), observaciones participantes, diarios de campo y entrevistas semi-dirigidas a directores de academias y a ballets. La selección de los entrevistados respondió a una muestra intencional, que a la vez implicó ordenar el universo caótico que es el campo de las danzas árabes en Córdoba mediante operaciones metodológicas y construir, correlativamente, criterios de selección dentro de ese mundo.

Como profundizaremos en capítulos siguientes, en Córdoba coexisten tres estilos de baile: el árabe tradicional, el árabe moderno y el árabe moderno fuertemente influenciado por el estilo de Buenos Aires. Cabe resaltar que el campo de las danzas árabes en Buenos Aires, de amplio reconocimiento nacional e internacional, genera en el de Córdoba un efecto de irradiación y subordinación, que también profundizaremos posteriormente.

Cada uno de los tres estilos de danza que identifiqué determina, igualmente, estilos de docencia que se plasman en los diferentes profesorados. De la misma forma, no todas las academias, grupos o estudios de baile tienen profesorados, y a la vez, dentro de cada estilo existen agentes más prestigiosos, tanto por reconocimiento como por trayectoria en el campo.

Estos criterios delimitan la muestra de directores de academias, docentes y ballets, como así también la factibilidad, dada por conocerlos o tener facilidad para contactarlos. A fines de poder contrastar datos, seleccionamos dos representantes de cada línea¹.

Como ya mencionamos, y en relación directa con esta muestra, el corpus discursivo en torno al cual trabajaremos estará constituido por la desgrabación de las entrevistas a estos representantes. Como ya especificamos, este corpus será trabajado con herramientas de la semiótica y del análisis del discurso, orientadas a construir sus dispositivos de enunciación.

En tanto consideramos que cada enunciado guarda las huellas de su proceso de enunciación, partiremos del análisis textual, considerando determinados elementos como símbolos e índices que refieren a la conformación del dispositivo de enunciación. A partir de ellos, elaboraremos inferencias de sentido que nos permitan reconstruir los

¹ A la hora de concretar las entrevistas, sin embargo, una de las profesoras del estilo moderno influenciado por Buenos Aires decidió no participar, por lo cual contamos con los testimonios de una sola docente y su grupo en ese caso.

elementos recurrentes propios de los discursos en torno al cuerpo en la danza árabe, los que definen la legitimidad y valoración de la práctica dancística, los que configuran el “cuerpo deseado” para estas danzas, y los que delimitan cuerpos legítimos de aquellos que no lo son.

De esta manera, trabajaremos en base al punto de vista de determinados sujetos, que dan cuenta de su propia práctica en el discurso que elaboran acerca de ella. Este material será analizado desde los interrogantes que plantea este trabajo, considerándolos producciones de sentido sociales, resultado de operaciones discursivas que las invisten de sentido (Verón, 2004), pero también como construcciones narrativas identitarias (Vila, 1996).

Como sostiene Vila (1996), nuestras experiencias, como así también las relaciones en las que participamos (étnicas, familiares, nacionales, de género, de clase, de producción, entre otras), convergen para formar una imagen de “individuo ‘único y unificado’” (11). Sin embargo, en realidad no existiría esa coherencia, sino que se trataría de construcciones culturales discursivas, es decir, mediadas por los discursos – ya sean lingüísticos o no lingüísticos– que narramos para organizar nuestra identidad social y nuestra subjetividad, de manera siempre precaria, contradictoria y dinámica. La cultura en general, y la música en particular, gracias a su diversidad de códigos – musicales, teatrales, dancísticos, lingüísticos, entre otros–, interpela de un modo especial a los individuos, y les ofrece discursos para construir estas distintas posiciones de sujeto.

En el caso de los bailarines, no solo los convoca la música que escuchan y bailan, sino fundamentalmente la práctica dancística, la performance que ejecutan a diario. La danza es construida como experiencia dentro de sus tramas argumentales, en una operación que conforma discursivamente el sentido de esa práctica.

Siguiendo a Vila, a partir de la organización de estos argumentos es como los individuos construyen sus identidades, precisamente mediante las narrativas. Por ello, la narrativa puede funcionar como una herramienta analítica para comprender las identidades sociales como relacionales y procesuales, porque es el modo en que los individuos explican sus vidas, lo que les ha ocurrido para ser lo que son.

Por otro lado, nuestra indagación acerca de las danzas árabes también toma como referencia una serie de investigaciones anteriores, que han aportado conceptualizaciones

de la danza que tienen en cuenta la complejidad de estas prácticas. Así, Citro y Ascheri consideran que las danzas constituyen

(...) prácticas sociales complejas que emergen de diversas y variadas influencias socioculturales (tanto en lo que atañe a sus estilos de movimientos, sensaciones, emociones y significaciones asociadas como a sus modos de estructurarse, ser enseñadas y practicadas) y que poseen diferentes incidencias sobre las vidas de los performers, sus posiciones identitarias y relaciones sociales (Citro y Aschieri, 2012: 60).

Se trataría, entonces, por igual, de “(...) un uso creativo del cuerpo humano en el que el cuerpo es puesto en movimiento en el tiempo y en el espacio, dentro de sistemas culturalmente específicos de estructura y significado del movimiento, es decir, son movimientos especializados que tienen significación cultural, modos socialmente contruidos de acción humana” (Mora, 2010: 95).

De modo complementario, también podemos conceptualizar la danza como técnica corporal, en el sentido que Mauss le otorga al término. Esto implica considerarlas técnicas en las que el cuerpo es instrumento, objeto y medio técnico, y que son específicas de cada cultura, grupo social y momento histórico. Son el resultado de normas sociales y por ende, conllevan un aprendizaje relacionado a la imitación. Estas técnicas solo cobran sentido dentro de un sistema simbólico particular (Mauss, en Mora, 2010: 47, 48), lo que nos lleva a considerar a las danzas árabes como un universo de sentido particular y específico.

La danza ha existido desde los inicios de la civilización humana, ya que se acompañaba y se vinculaba a distintas prácticas rituales (nacimientos, matrimonios, etc.). Precisamente por esto, no es posible identificar con claridad las coordenadas geográficas y temporales de surgimiento de lo que hoy denominamos “danzas árabes” (Korek, 2005). Sin embargo, y como desarrollaremos en profundidad en el apartado siguiente, sí podemos marcar que su difusión mundial comienza cuando en 1930 la bailarina Badia Masabni abre en El Cairo, Egipto, el Casino Badia u Opera, incorporando como número dentro de sus espectáculos algunas de estas danzas regionales.

En definitiva, las danzas árabes, como muchas otras prácticas sociales, ponen en relación cuestiones vinculadas a los modelos y disciplinamientos del cuerpo, los discursos y las tramas identitarias que construyen los agentes para darle sentido a sus vidas. Es por esto que analizar estas danzas, pensarlas, interrogarlas desde la perspectiva

sociodiscursiva nos posibilita también hablar acerca de la estructura de la sociedad, los imaginarios de cuerpo actuales y las narrativas de género, entre otras cuestiones.

A lo largo del siguiente trabajo final, nos guiarán una serie de objetivos. En la primera parte, buscaremos reconstruir históricamente las danzas árabes a nivel mundial, para luego especificar cómo llegaron y se desarrollaron en Argentina y en Córdoba. Nuestro abordaje teórico implica también la necesidad de reconstruir, además, las condiciones de producción de los discursos que analizaremos, de modo tal que retomaremos algunos datos del contexto histórico de los años 90 y 2000 en la Argentina.

Recién entonces estaremos en condiciones de pasar a la segunda parte, en la cual analizaremos los agentes más prestigiosos del campo y sus trayectorias, como así también los principios de legitimación que estos agentes citan y los modelos de cuerpo que sostienen.

Finalmente, en la tercera parte, nos centraremos en la definición del “cuerpo deseado” en estas danzas, lo cual implica, a su vez, analizar qué cuerpos son o no legítimos y por qué, qué prótesis se le aplican a los cuerpos que bailan y en función de qué modelos corporales, y qué relación se construye entre cuerpo y técnica en cada estilo de danza.

1.2. Las danzas árabes

Diversos estudios señalan que las danzas árabes surgen a partir de los ritos de fertilidad que se realizaban en honor a la diosa griega Afrodita, en Chipre, y desde allí se extienden, en sus diversas variantes, por toda la zona de Medio Oriente y el Magreb. Paulatinamente, las danzas conformarán un relevante elemento identitario y cultural (mundialmente reconocido), por lo cual, en la actualidad, forman parte de las actividades cotidianas de las niñas árabes².

² El “mundo árabe” incluye los siguientes países: Siria, Palestina, Jordania, Catar, Kuwait, Bahréin, Arabia Saudita, Irak, Emiratos Árabes, Yemen, Omán, Sahara Occidental, Mauritania, Marruecos, Argelia, Túnez, Libia, Egipto y Yibuti. El criterio con el cual se determina la pertenencia o no al mundo árabe está dada por el idioma hablado en estos países, que es el árabe; otros que tienen en común la religión musulmana y el uso de un mismo alfabeto, como Irán, Afganistán y Turquía, no son considerados en este colectivo (Gómez Font, 2017).

Las danzas estuvieron fuertemente vinculadas a los rituales religiosos, al menos hasta la llegada del cristianismo. Este implicó que el rol de la mujer, socialmente, cambiara y que muchas prácticas, relacionadas con lo pagano, se prohibieran o censuraran. Específicamente, este tipo de danzas evocaban a la deidad femenina, mientras que el cristianismo impuso como monopolizante el dios masculino, único. Por ende, la danza –en general, ya que no puede particularizarse la danza árabe por falta de registros históricos– estuvo entre estas actividades, si bien subsistió reduciendo su visibilidad y cambiando notablemente otras características, como la vestimenta utilizada.

Se considera que su expansión estuvo relacionada tanto con las performances de las bailarinas esclavas como con la emigración de pueblos del norte de la India hacia el oeste, siguiendo la ruta de la seda, en un primer momento, y luego, con la expansión del Islam. De igual modo, contribuyeron los fenómenos de la hegemonía de Aragón, Génova, Venecia y el Imperio Otomano. Posteriormente, también fue decisivo el comercio y el expansionismo colonialista (Korek, 2005).

Entre estos fenómenos, la invasión de Napoleón a Egipto (1798-1801) determinó el acceso de los europeos a un mundo visto como exótico. Lo oriental pasa a ser materia de producción para pintores, poetas, periodistas y músicos, lo cual genera toda una serie de imaginarios en torno a este nuevo mundo, filtrados por sus propias culturas e idealizaciones. A partir del siglo XVIII, entonces, hay todo un interés por esta cultura y sus manifestaciones.

El exotismo del nuevo mundo tendrá un lugar relevante también en las exposiciones mundiales, que surgen a finales del siglo XIX. Esto marcará una difusión sin precedentes de la danza árabe en Occidente, que tomará como escenarios los vodeviles y cabarets, además de encontrar cabida también en el cine. La Exposición Mundial de Chicago de 1893 será la que introduzca el término “danza del vientre” (*bellydance*) para esta danza, pero también provocará que estas danzas queden vinculadas a lo erótico.

Estos fenómenos que permiten la difusión serán centrales, dado que construirán una representación de “lo árabe” y las danzas vinculada a la sensualidad, a lo exótico y al erotismo, que se difundirá mediante imágenes y fundamentalmente, el cine. Lo que hoy conocemos como danzas árabes es entonces una imagen construida y reproducida,

incluso cuando ha existido la posibilidad de viajar, estudiar y formarse con maestros de esos países para algunos agentes.

Volviendo a este proceso, un hito será fundamental, como mencionamos anteriormente, en 1926, con la apertura del Casino Opera o Casino Badia, de la bailarina Badia Masabni. A partir de esto, la danza árabe sería adaptada al escenario y a lo grupal, coreografiándose y quedando vinculada al vestuario de pedrería que aún hoy se utiliza. Incorporará también el uso de elementos, como el velo, y movimientos ondulantes de brazos. De este lugar surgirían bailarinas fundamentales para esta danza, como Samia Gamal y Tahia Carioca, además de importantes músicos y compositores.

Otro impulso fundamental sería el dado por 1959 con el surgimiento de la compañía de Mahmoud Reda, la Reda Troupe. Reda desarrolló una importante labor de investigación de las danzas folklóricas egipcias³, buscando en esto el fundamento de sus producciones. Además, consiguió que el gobierno egipcio, luego de varios devenires y prohibiciones de determinados movimientos y atuendos, finalmente apadrinara esta danza, a partir de considerarla de valor folklórico y representativa de la nacionalidad.

Sin embargo, recién en 1970, a partir del impulso que el empresario Paul Monty brinda a la danza organizando una serie de seminarios, se multiplicarían las bailarinas y los lugares donde exhibir esta danza, como así también publicaciones y compañías orientadas a continuar la difusión. También comienzan a surgir escuelas y festivales.

Desde entonces, y hasta la actualidad, las danzas árabes se relacionan con otras prácticas orientales, tales como el yoga o las artes marciales. Todo este conjunto de actividades y los conceptos que traen aparejados consideran que el vientre es el centro de la persona, y como tal, contiene la espiritualidad. Esto la ha vuelto una danza prestigiosa en Occidente, con connotaciones de descubrimiento personal y espiritual. Esto se debe, en gran medida, al contexto contemporáneo, en el cual uno de los rasgos de los sujetos es la búsqueda de espiritualidades alternativas. En función de esta búsqueda, “lo oriental” es visto como un gran conjunto en el que no se diferencia, por ejemplo, lo japonés o chino de lo árabe.

³ Egipto es considerado la cuna de las danzas árabes. De allí la relevancia de las manifestaciones de esta cultura en la definición de las danzas árabes. Asimismo, las bailarinas pioneras de estas danzas serían egipcias, lo cual delimitaría una impronta de estas figuras en el desarrollo en general de las danzas y en su difusión mundial.

Más allá de estas apropiaciones, lo cierto es que el Casino Badia implicaría el inicio de una transformación: el paso de las danzas desde un contexto ritual a uno espectacular. Esto conlleva una serie de mutaciones (Sachs, en Mora, 2010; Díaz y Díaz, en Díaz, 2014; Hirose, 2009): fundamentalmente, la adaptación a los escenarios, lo cual supone incipientes coreografías y figuras, articulaciones grupales y la creación de un vestuario más visual y llamativo.

A partir de la fundación del Casino, comienza un proceso de diferenciación y autonomización de estas danzas que posibilita hoy analizarlas en términos de campo, es decir, un microcosmos social que consta de reglas específicas de juego, pero también, de agentes con posiciones relativas, relaciones entre ellos y capitales (Bourdieu, 1997). A la vez, dentro de este sistema los agentes construyen un universo de sentido específico.

En tanto campo, las danzas árabes incorporan ciertos capitales específicos, como desarrollaremos posteriormente, tales como la formación con algunos agentes prestigiosos y la ejecución de performances que muestran la influencia de ellos. Igualmente, está organizado según reglas de juego específicas, vinculadas en gran medida a la participación voluntaria de todos los agentes en esta danza, pero también, a la exhibición de coreografías y vestuarios con fines de lograr reconocimiento. Si bien estas características le brindan a las danzas árabes una autonomía relativa, otros campos sociales y dancísticos también la atraviesan y conforman su contexto.

En función de esos capitales, los individuos que eligen participar de este campo, es decir, practicar, enseñar y formarse en estas danzas, se relacionan de manera diferencial, buscando tanto ser eficientes como generar efectos y dando lugar a distintas posiciones, más o menos legítimas, prestigiosas, reconocidas y visibles. Lógicamente, cada agente tiene también distintas motivaciones e intenciones, de modo tal que habrá por igual intereses en ocupar posiciones prestigiosas y agentes que no participen de estas luchas. La posición de cada agente dentro del campo es definida según la estructura (importancia relativa de cada capital dentro del volumen) y el volumen (suma de capitales) de los capitales que posean, y la producción, distribución y consumo de los capitales posibilitan la constitución de un mercado. La lucha por la posesión de capitales, por definición escasos, hace del campo un espacio dinámico de disputas, pero también de consensos (Gutiérrez, en Mora, 2010: 71).

De igual manera, las prácticas de un agente están condicionadas tanto por esa posición relativa en el campo como por sus habitus, es decir, las formas incorporadas de percibir, pensar y actuar, internalizadas e inconscientes.

Ahora bien, si retomamos la consideración de Mauss (en Mora, 2010: 47, 48) acerca de que toda danza tiene un sistema simbólico de referencia, en el caso de las danzas árabes, esta referencia se complejiza. Las danzas árabes son significadas tanto en Oriente como en Occidente, y a la vez, dentro de Occidente, Argentina y Córdoba constituyen dos casos específicos, con una serie de particularidades que trabajaremos luego. Remitir a las danzas árabes en Córdoba es, al mismo tiempo, remitir a esta serie de apropiaciones. De alguna forma, los materiales que los profesorado brindan a sus alumnas buscan reconstruir y recuperar ese sistema simbólico cultural original, pero dadas las distancias temporales y espaciales, es posible que en realidad lo recreen e incluso lo creen.

Esta dualidad simbólica se origina, como ya mencioné, cuando la danza pasa de ser una práctica ritual a una práctica espectacular, y cuando la lógica colonial (del cine, de las exposiciones mundiales) la difunde por todo el mundo como encarnación de valores como la sensualidad, el exotismo, el erotismo, etc.

Sachs, por ejemplo, reconoce un devenir de las danzas desde que son expresión rítmica de emociones, forma de liberar energía e incluso juegos, luego se cargan con algunos usos prácticos vinculados a rituales, posteriormente se diferencian de otras como danzas sociales, y finalmente, pueden especializarse, espectacularizarse y profesionalizarse (Sachs, en Mora, 2010: 102).

Díaz y Díaz (en Díaz, 2014) efectúan un análisis similar en torno a las danzas folklóricas argentinas, señalando que las academias “han sistematizado, codificado y normalizado las danzas a partir de ideales regulatorios nacionalistas (...)” (323). Postulan entonces que “el campo del folklore fue fundado en la Argentina sobre la base de lo que podríamos caracterizar como un acto de expropiación”, iniciado por Andrés Chazarreta y su compañía al convertirlas en “un espectáculo para ser presentado en los teatros” (323). Esto implicó, a la vez, que las danzas adquirieran la forma mercancía e ingresaran al mercado de la incipiente sociedad industrial, y también generó las condiciones para la profesionalización de músicos y bailarines y la creación de instituciones de producción y reproducción de estos sujetos. En consonancia con estos planteos, Hirose reconoce como otras instancias de legitimación y reproducción los

certámenes, cuyos criterios se basan en la fijación y ritualización de una “tradicción” (2009: 2-6).

Como mencionamos anteriormente, la constitución de un campo define, a su vez, la circulación de discursos específicos que recuperan los capitales valorados según su lógica interna. Es así como se impone en este campo un determinado concepto de belleza, asociado a una forma del cuerpo particular, a la presentación personal, a la indumentaria utilizada, a la exhibición de un excelente cuidado de la piel, las uñas y el cabello. Estas construcciones condicionan los cuerpos de las bailarinas, y definen también criterios para evaluarlas, como así también legitiman o afianzan la legitimidad de una escuela o ballet.

Estos discursos, que constituyen el foco de análisis de mi investigación, incorporan elementos tales como la belleza, la actitud en el escenario (desenvolvimiento, sonrisa, expresión corporal, confianza, soltura y fluidez en los movimientos), la técnica (disociación, postura de brazos, piernas, pies y torso, ejecución de movimientos, elongación), y el “oído” (escucha atenta de los ritmos, reconocimiento, anticipación, capacidad de improvisación), etc. Estos discursos impactan en los criterios de legitimación de la danza y en un modelo de cuerpo propio del campo, pero que también incorpora elementos de un estereotipo social de cuerpo.

Ahora bien, esos discursos suponen agentes sociales que los enuncien, y estos agentes no pueden ser considerados independientemente de su lugar en el campo. Esto define que algunos discursos sean legitimados y legitimantes, en tanto que otros permanezcan en la periferia del campo y se definan como marginales.

2. Las danzas árabes en Córdoba

2.1. Las danzas árabes como campo en Córdoba

Dijimos ya que una de nuestras herramientas teóricas será considerar a las danzas árabes como un campo. Para esto es necesario, por ende, desarrollar previamente las conceptualizaciones de Pierre Bourdieu, de quien tomamos el concepto.

Este autor denomina a su pensamiento constructivismo-estructuralismo, ya que considera que existen sistemas de relaciones sociales independientes de los sujetos, pero también, que estas se articulan con los sujetos y sus actuaciones, en lo que respecta a sus puntos de vista, representaciones y perspectivas. De este modo, postula que no existe estructura sin sujetos que la corporicen, y viceversa.

Específicamente, el autor (retomando los planteos marxistas) entiende que la sociedad es un sistema de relaciones de lucha por el control de recursos escasos, control que se traduce en poder. Bourdieu considera que la sociedad (macrocosmos) está constituida por una serie de microcosmos: los campos. Definidos como un sistema de relaciones y de relaciones entre posiciones, “(...) un conjunto de relaciones de fuerzas objetivas que se imponen a todos los que entran en ese campo y que son irreductibles a las intenciones de los agentes individuales (...)” (Bourdieu, 1990; 281, 282), históricamente constituidos, se constituyen en torno a capitales y reglas de juego específicas. La relativa autonomía característica de cada uno de ellos deviene de la particularización que sus capitales y reglas de juego, su lógica específica de funcionamiento, le otorgan, pero al mismo tiempo, existen ciertos elementos de diversos campos que se atraviesan entre sí.

Asimismo, las diferentes posiciones de los agentes dentro del campo son desiguales, dadas las cuotas diferenciales de poder y recursos que poseen. Estos últimos son definidos como capitales, es decir, recursos socialmente valorados, eficientes en una relación particular, cambiantes; pueden ser de distintos tipos y pertenecen específicamente a determinados campos (Bourdieu, 1990; 281, 282).

Desde este punto de vista, cualquier recurso puede ser analizado como “capital”, siempre y cuando genere una capacidad diferenciada de relación, o lo que es lo mismo, poder.

Para este TFL, nos parece especialmente relevante el concepto, puesto que las danzas árabes constituyen un sistema de relaciones con una historia específica, con

lógicas particulares de relación en su interior y con una posición y determinadas relaciones con respecto a los campos de las demás danzas.

Como hemos podido reconstruir a partir de las entrevistas efectuadas, la danza árabe desembarca en Córdoba alrededor de la década de 1990, y a lo largo de su desarrollo en esta provincia no perderá nunca sus importantes vínculos con las danzas tal como se daban en Buenos Aires. Su difusión comienza cuando algunas mujeres, inmigrantes sirio-libanesas, se reúnen espontáneamente a ver videos de bailarinas egipcias, como Samia Gamal, Fifi Abdo, Dina, etc. Luego, comentaban los videos y practicaban los pasos ejecutados en ellos.

El impulso a esta actividad cultural estuvo dado por miembros de la comunidad sirio-libanesa, si bien contó con la asistencia de personas ajenas, que siguieron formándose en danza y que incluso hoy, en algunos casos, continúan dando clases (como Karina Cuello y Mariela Gramajo, por ejemplo).

La Sociedad Sirio Libanesa se fundó en 1907, con el nombre de “Sociedad Siria de Amor Patriótico”. Iniciaron su fundación un grupo de integrantes de la comunidad de inmigrantes radicados en esta provincia, a partir de los contingentes que estaban ingresando a Argentina desde fines del siglo XIX, impulsadas por las políticas migratorias estatales. Se estima que la cantidad de inmigrantes en 1917, según el tercer censo nacional, era de aproximadamente 13.940 personas, dentro de las cuales los miembros de esta comunidad ocupaban numéricamente el quinto lugar.

En 1920, la Sociedad cambiaría su nombre a “Sociedad Sirio Libanesa de Socorros Mutuos”, y finalmente, en 1946, volvería a modificarlo para asumir el actual, “Sociedad Sirio Libanesa”.

Desde su fundación, y hasta la actualidad, este organismo se ha mantenido en estrecha relación con otras asociaciones de la comunidad, tanto de Córdoba como del resto de Argentina, y ha tenido una función imprescindible en la difusión de la cultura árabe, desde la organización de congresos, la fundación de su biblioteca (que cuenta con obras en lengua árabe), el dictado de seminarios y fundamentalmente, el auspicio de reuniones sociales, literarias, artísticas, deportivas y culturales.

Si bien la danza siempre ha estado presente como parte de la celebración de sus costumbres, recién en 2003 se inicia el espacio destinado a su enseñanza, tanto de las danzas árabes en general como de las folklóricas (dabke, raksa, etc.), de la mano de

Ivana Fernández Sabah y Cecilia Abuh y Yamil Mustafá, respectivamente. La iniciativa de abrir estas instancias de formación fue responsabilidad de quien entonces se desempeñaba como contador de la Sociedad, Guillermo Badra. Ambos espacios continúan en funcionamiento en la actualidad (Pacha y Albarracín Godoy, 1993).

Hoy por hoy, las danzas árabes se encuentran en un auge importante. Desde que fenómenos como Shakira (con su exhibición de danza en los recitales y canciones como “Ojos así”, de sonoridades claramente orientales) y la novela *El Clon*, cuya trama introducía y acercaba al espectador a las particularidades del mundo árabe, ha tenido un importante crecimiento que, con más o menos vaivenes, se mantiene hasta la actualidad. De ello da cuenta la presencia de entre dos o más academias de danza árabe en cada barrio de la ciudad⁴, la introducción de esta disciplina en gimnasios, y el amplio espacio que se les concede en los certámenes, especialmente Danzamérica, Córdoba Danza y Oriente Danza⁵.

El público de este tipo de academias, especializadas o no, proviene de las clases medias y medio-altas, sobre todo por el costo: muchas academias exigen un uniforme (cuyo costo, por los materiales, nunca es menor a los \$250 aproximadamente) y cobran una cuota mensual de entre \$300 y \$450. A esto se suma el uso de elementos: caderines (\$100 en adelante, dependiendo de la cantidad de monedas y adornos), bastones (\$30), velos (realizados con gasa; el metro de gasa común cuesta \$50), pero también sables (\$700), alas o wings (\$800), túnicas (\$450), abanicos de seda o fan veils (\$800), velos de seda (\$600). En muchos casos, se trata de elementos que son importados, cuya materia prima no se produce en Argentina, lo cual los encarece notablemente. También es considerable el costo de los trajes que se realizan para bailar, sobre todo por el trabajo de bordado y los materiales que se utilizan, ya que se trata siempre de trabajos manuales y no industrializados. Muchos diseñadores, además, cobran su diseño o su marca como un plus.

⁴ Este número se trata de una estimación realizada en base a un relevamiento aproximado. Lógicamente, hay barrios en los que no se cuenta con la presencia de ninguna academia, y otros, como Centroamérica, donde esta danza parece tener un polo importante de difusión. De hecho, allí se sitúan tres de las academias más importantes, seleccionadas para la muestra.

⁵ Danzamérica nuclea una diversidad de danzas (jazz, contemporáneo, ballet, folklore, árabe), mientras que Oriente Danza y Córdoba Danza se especializan en danza árabe. Si bien he podido constatar que la presencia en los certámenes ha disminuido, debido a la suba en los aranceles (entre \$90 y \$350 por cada coreografía, en 2015, sin contar los costos de movilización, ya que la sede es la localidad de Carlos Paz pero acuden academias de todo el país), el número de academias inscriptas todavía genera que el certamen ocupe dos días completos, desde las 8 a las 23 h, aproximadamente. En Danzamérica, de igual forma, es la danza más masiva, y puede ocupar cuatro días de las dos semanas que se le dedican al certamen en total.

Si de por sí un traje de danzas árabes costaba alrededor de \$600, en el caso de un modelo sencillo, sin muchos bordados, desde 2008 en adelante, aproximadamente, ha habido un cambio notable en el uso de materiales, que ahora incorporan armazones de alambre forrados en tiras de strass o espejos. Nuevamente, esto los ha encarecido notablemente: en primer lugar, porque imposibilita que lo realicen particulares (generalmente, los familiares de las bailarinas bordan los trajes para abaratar costos), y en segundo lugar, porque el metro de strass cuesta alrededor de \$150. Un traje no muy elaborado no lleva menos de 10 metros de strass, de modo que estaríamos estimando un costo básico de material de \$1500, sin contar telas ni mano de obra (costura).

Cabe señalar que si bien los trajes no son usados una única vez (menos cuando se trata de trajes tan costosos), en un año, dependiendo de la cantidad de coreografías que baile un grupo o de los eventos a los que se presente, cada bailarina debe realizarse más de un solo traje. En el caso de pertenecer a un ballet, la cantidad de trajes realizados en un año pueden ser entre tres y cinco, aproximadamente, ya que muchas danzas requieren vestuarios específicos.

De igual modo, las bailarinas que cursan el profesorado deben abonar el denominado “derecho a examen”, que en algunos casos duplica y hasta triplica el valor de la cuota mensual, y que tiene por finalidad permitirles rendir el año cursado y avanzar en su camino hacia el título de maestra o profesora. Esta práctica, tomada desde las escuelas superiores en ballet, jazz y flamenco, implica la evaluación de un tribunal en el que generalmente se incluye la docente, el o la directora/a de la academia y otro miembro llamado para la ocasión.

Finalmente, a esta estimación de costos se suman los aranceles abonados para participar de los certámenes y las entradas que cada bailarina debe vender a mediados o fines de año, para la muestra anual de la academia a la que asiste. Cada una de estas entradas cuesta entre \$70 y \$500 (depende mucho de dónde se realice el evento), y cada bailarina debe vender entre tres y cinco para poder bailar, o de lo contrario, abonarlas aunque no las venda.

Los certámenes merecen una atención especial, en tanto constituyen circuitos de legitimación de bailarinas y ballets. Se trata de eventos organizados, generalmente, por la Confederación Interamericana de Profesionales de la Danza (CIAD), de carácter competitivo, aunque generalmente incluyen también seminarios brindados por los miembros del jurado e incluso un espacio de discusión vinculado a la investigación. No

existen registros de que este espacio haya sido utilizado por los participantes; generalmente, solo se brindan los seminarios. Los jurados son siempre bailarines prestigiosos de Argentina, aunque ocasionalmente pueden llamarse a algunas personalidades internacionales.

En estos eventos, las bailarinas y grupos son clasificados por edad y por categoría (“árabe tradicional”, “show”, “moderno”, “fusión”, entre otras), y tiene la posibilidad de presentar coreografías realizadas por solistas, dúos, tríos, cuartetos y grupales. En razón de las edades, son separadas en “baby”, “pre-infantil”, “juvenil I”, “juvenil II”, “mayores”, “profesores I”, “profesores II” y “master/profesionales”. En función de sus performances, las bailarinas y grupos son premiados con un primer, segundo o tercer premio, o con una mención. Estas distinciones pueden hacer que alguna bailarina acceda al premio de “Mejor intérprete” o “Revelación del certamen”, que un grupo resulte “Mejor grupal del certamen” o “Mejor coreografía” y también que la profesora gane el premio de “Mejor maestra preparadora”. Además de las medallas, trofeos y certificados, hay premios especiales en efectivo y becas de formación en las escuelas de los jurados.

Lógicamente, este sistema de distinciones genera una cierta de visibilidad de algunos agentes, mientras que de otros no. Quienes mejor se adapten a los criterios de los jurados serán quienes accedan a las premiaciones. Si bien no se especifican los criterios de un modo explícito, de las devoluciones que se entregan a los profesores puede deslindarse que se valora la técnica (posición de brazos, torso, piernas, pies), la adecuación entre danza y vestuario (las danzas tradicionales imponen vestuarios distintos), el oído (seguimiento de ritmos y pasos ejecutados en los tiempos precisos), la expresividad, y en el caso de grupales, las decisiones coreográficas y de figuras, además de la coordinación, la homogeneidad de vestuario y la técnica.

La participación sucesiva de un mismo grupo y profesor, a lo largo de distintos años, así como la valoración positiva de las propuestas escénicas presentadas, va generando un vínculo entre algunos agentes y los miembros del jurado y la organización. Esto redundará en un cierto prestigio de estos agentes, ya que las sanciones positivas, evidenciadas en las premiaciones, representan la valoración de los agentes más prestigiosos del circuito a nivel nacional. En este sentido, confirman algunas líneas de danza, mientras que marginan otras.

Otro factor de prestigio está dado por el hecho de contar o no con el aval de la CIAD, tanto como profesor (lo cual permite otorgar a los alumnos una certificación

avalada por esta entidad) como a la hora de organizar un evento. La CIAD es un proyecto fundado a partir de 1986 por Rodolfo Solmoirago⁶, que buscaba generar una red de congresos, certámenes, seminarios, talleres, muestras y exposiciones, entre otros eventos, para poner en contacto a todos aquellos profesionales dedicados a la danza. Dado que Argentina aún no cuenta con una ley que regule el estudio y la profesionalización de la danza como disciplina, y que los profesorados de validez oficial en danza han sido abiertos solo hace algunos años, la CIAD constituye en la actualidad el único organismo regulador existente. De allí que muchos profesores y academias busquen contar con su aval, ya que es el único que pueden ofrecerle a sus alumnos.

Retomando el cálculo de costos que efectuábamos en párrafos anteriores, cabe señalar que más allá de los esfuerzos (sobre todo económicos) que implica bailar danzas árabes, igualmente sigue tratándose de una actividad concurrida. De hecho, las academias con las que trabajé a la hora de realizar las entrevistas cuentan con entre 50 y 200 alumnas.

Además de las exhibiciones anuales de cada academia, existe otro circuito donde se visibilizan las danzas árabes: algunos restaurants o cantinas con cena-show, que brindan también comidas típicas árabes. Algunos de estos lugares, como Mikonos (luego llamado Maktub, y ahora Divino Oriente), funcionaron durante muchos años como un lugar de prestigio al que solo llegaban ciertas bailarinas reconocidas, ya que se trata del único lugar de la ciudad donde pueden bailar acompañadas de una orquesta árabe local, Khalil Gibrán. Actualmente, la posibilidad de acceso a bailar en este espacio ha variado mucho: todos los fines de semana participan bailarinas distintas, con el requisito de vender cierto número de entradas o derechos a espectáculo, fundamentalmente para contribuir a la rentabilidad económica del local. Este cambio en los criterios de acceso y selección ha generado, lógicamente, que bailar en este lugar ya no sea un indicador de prestigio para la bailarina.

Hoy en día, además, a Divino Oriente se suman el restaurante árabe Emir, la Cantina de Don Carlos y el Espacio San Miguel. En este último, los shows son más bien ocasionales, mientras que en los demás hay exhibiciones frecuentemente, viernes y sábados. También suelen presentarse grupos pequeños de algunas academias.

⁶ En un primer momento, se la denomina Asociación Latinoamericana de la Danza (ALAD).

Otro espacio donde es frecuente la exhibición de bailarinas o grupos de bailarinas son las fiestas privadas, de casamientos, cumpleaños y aniversarios.

Por otro lado, existió durante algunos años (2010-2014) la revista *Anisa*, un proyecto de dos jóvenes comunicadores sociales –uno de ellos Yamil Mustafá, profesor de danzas folklóricas y miembro de la Sociedad Sirio-Libanesa– que apostaban a difundir la danza y la cultura árabes en general. La revista, editada e impresa de manera independiente, contenía secciones dedicadas a la comida, a la vestimenta, al idioma, a la música, recetas de cocina, clasificados en los que publicitaban modistos, bailarinas para shows y academias, y una sección central en la que se entrevistaba a personalidades de la danza. Así, la revista *Anisa* fue haciendo un recorrido por figuras jóvenes y de trayectoria en la danza árabe de Córdoba, pero también aprovechaba los ocasionales eventos o seminarios para incorporar a esa sección personalidades de Buenos Aires.

Si bien su costo siempre fue muy accesible, finalmente la revista salió de circulación a causa de la poca cantidad de ventas. Mientras existió, sin embargo, construyó a partir de sus entrevistas un paneo general de la cultura árabe en Córdoba. La fiesta anual que organizaba, además, constituía otro espacio de difusión y exhibición de las bailarinas y ballets de la ciudad, sin fines competitivos.

Así como situamos el inicio del desarrollo del campo de las danzas árabes a partir de 1930, con el Casino Badia, esto implicará un posterior desarrollo y la constitución de sus capitales específicos y de sus reglas de juego. Las danzas árabes en Córdoba son parte de este devenir, incluso con sus especificidades, y siempre en estrecha relación con Buenos Aires y sus tendencias.

En lo que respecta a los capitales específicos, la formación académica es particularmente importante, como así también estudiar con ciertos maestros. En este sentido, cabe resaltar también el efecto de irradiación que genera el campo de la danza árabe de Buenos Aires con respecto al de Córdoba, al cual subordina. Las bailarinas de Córdoba son tradicionalmente definidas por los agentes del otro campo (ampliamente legitimado a nivel nacional e incluso mundial) como “de cantina”, lo cual implica un reproche hacia la falta de “técnica” (es decir, formación en técnica clásica y contemporánea). De allí que nacionalmente se busque estudiar en las escuelas de Buenos Aires, entre las cuales resaltan ciertos nombres (Amir Thaleb, Saida Helou, Yamil Annum). Contando con los certificados específicos que dan cuenta de una formación con estos agentes, la bailarina de Córdoba se legitima especialmente, como

así también si es invitada a formar parte del staff de profesores de la escuela, o de algún ballet particular⁷.

Este efecto de irradiación nos permitiría sostener que el de Córdoba no es en sí un campo independiente, sino un campo subordinado al de Buenos Aires, ya que muchos de los elementos que lo conforman están condicionados o definidos por este último.

A diferencia de Buenos Aires, además, las posibilidades de prestigio y legitimidad de las prácticas de estas danzas en Córdoba son mucho más restringidas. En Buenos Aires, los agentes más prestigiosos tienen la posibilidad no solo de abrir sus escuelas, a las que asiste un gran número de alumnos, sino también de organizar eventos, brindar seminarios a nivel nacional e internacional, bailar en galas propias y como invitados, etc., es decir, de desarrollarse como bailarines profesionales y como profesores. En Córdoba, en cambio, el prestigio está dado por tener una cierta trayectoria que habilita a abrir una escuela y dar clases, o lo que es lo mismo, se trata de posibilidades restringidas de prestigio, salvo en algunos casos puntuales (por ejemplo, Sofía Díaz).

En la actualidad, el ingreso al campo de danza árabe en Córdoba puede suceder a cualquier edad, pero las posibilidades de gestar una trayectoria exitosa aumentan si sucede en la infancia o en la adolescencia, como así también si se complementa el estudio con otras danzas valorizadas por su técnica (danza clásica y jazz). La ilusión que guía este ingreso está vinculada al goce de la danza en tanto expresión artística, pero luego puede convertirse en una búsqueda de mayor reconocimiento, es decir, de posiciones más prestigiosas en el campo. Para ello, se debe contar con capitales diferenciales en lo que respecta a la formación: particularmente, capital cultural, que implica formarse con reconocidos maestros, estudiar en Buenos Aires si es posible, capacitarse durante años en la danza, su historia y sus ritmos⁸, mantener constancia y disciplina durante esos años, buscar la mayor exposición posible en diversos circuitos de legitimación, gestar relaciones con personalidades del ámbito. Este capital requiere, evidentemente, un cierto capital económico que permita costearlo, y a su vez genera un

⁷ Así sucedió, por ejemplo, con Ángeles Cayunao, una bailarina neuquina que, habiendo estudiado con Thaleb, pasó a formar parte de su ballet y posteriormente, del espectáculo estadounidense Bellydance Evolution, dirigido por Jillina, una bailarina de gran trayectoria y amplio reconocimiento mundial.

⁸ La bailarina no solo aprende a bailar, sino también sobre los diferentes instrumentos que conforman una orquesta y las bases rítmicas que guían cada rutina. Cada ritmo es tocado por instrumentos específicos y conlleva una rutina particular.

especial capital simbólico, fuertemente vinculado a la trayectoria, la formación y la actividad actual⁹.

Siguiendo con los planteos de Bourdieu, en lo que respecta a los procesos de subjetivación, cobran relevancia las categorías de campo, habitus, trayectoria y capitales. De estos elementos dependerá la posición de cada agente en el plano social, en cada uno de los campos específicos.

Una particular articulación entre posición y habitus condicionarán al agente en sus prácticas. El habitus, sistema de disposiciones duraderas socialmente adquiridas, estructuradas y estructurante, creativas, se adquiere e internaliza a lo largo de la trayectoria del agente (su dimensión diacrónica), dependiendo de su posición, mediante la práctica, y hacia ella se orienta. Debido a esta internalización, genera reacciones automáticas, sin mediación de la conciencia. Puede estructurarse en tres dimensiones: eidos (ideas prácticas), ethos (sistemas de valoraciones) y hexis (disposiciones corporales socialmente instituidas).

En lo que al habitus respecta, las disposiciones prácticas internalizadas determinan en gran medida que una bailarina sea reconocida o no como tal. La dimensión del eidos puede ejemplificarse en el trabajo coreográfico constante, que adquiere un ritmo más intenso en vistas a la cercanía de algún evento, y es todavía más intenso si implica un grupo en lugar de una bailarina solista. El sistema de valoraciones, por su parte, está dado por los capitales consignados anteriormente: no solo importa el desempeño en escenario de la bailarina, sino también su trayectoria y su formación. La hexis puede relacionarse, como analizaremos luego, con el ingreso del estereotipo de belleza propio de los medios y la publicidad a este campo.

Estilos de danza

Si bien la danza árabe se ha ido diversificando a partir de su fusión con otras y de la incorporación de la técnica clásica y de jazz al baile, en Córdoba se pueden identificar

⁹ Un buen indicador de esto lo proveen las muestras anuales o semestrales. En ellas se pone en juego toda la actividad desarrollada durante el año académico: coreografías, profesoras, ballets, artistas invitados, vestuario, performances.

tres estilos bien marcados. Denominaremos a estas modalidades como danza árabe tradicional, árabe moderno y árabe moderno influenciado por el estilo de Buenos Aires.

El primer estilo es minoritario en relación a los otros dos. Es el que menos técnica clásica y de jazz incorpora, fiel al estilo de las bailarinas clásicas egipcias.

Personalidades como Samia Gamal, Tahia Carioca, Dina y Randa Kamel, entre otros nombres, son los ejemplos que estas bailarinas siguen y estudian. Su baile se caracteriza por movimientos pausados, que priorizan la pauta melódica musical, y sobre todo, por una postura del torso no totalmente erguida. A esto se suma también el uso de una postura de brazos no extendidos y el hecho de no estirar el empeine. Estas bailarinas no realizan grandes despliegues coreográficos, ni en cuanto a movimientos, desplazamientos ni figuras.

Las bailarinas y profesores del estilo tradicional siguen estas pautas. La música que se baila es más pausada, y para bailar, se prioriza atender a la melodía antes que a la percusión. Las coreografías suelen tener menos desplazamientos e incorporar elementos orientales clásicos (como el velo, el bastón o el sable, en lugar de otros como las alas, los abanicos de seda o los velos de seda). El vestuario no deja de tener pedrería ni bordados, pero se prioriza el uso de túnicas y vestidos, como así también el desarrollo de danzas tradicionales¹⁰, no fusionadas. Como mencionan las informantes entrevistadas que autodenominan su danza dentro de esta línea, otro rasgo característico es el desinterés por la competencia, es decir, por asistir a certámenes o eventos competitivos que implican tanto evaluación como premios. Por el contrario, tanto profesoras como alumnas de este estilo prefieren abocarse a la organización de eventos particulares o a la muestra anual de la academia. Profundizaremos en estos aspectos en otros apartados, ya que hay varias notas distintivas que se derivan de este punto.

Dentro de esta línea, podemos reconocer una figura principal, que fue surgiendo en las entrevistas de todos los informantes: Samia Yasbek. Karina Cuello (su nombre real) cuenta con una trayectoria de veinte años en esta danza, que incluye viajes a Egipto y a varios países de Medio Oriente, y es una de las primeras personas en

¹⁰ Cuando hablamos de “danzas tradicionales”, nos referimos al conjunto de danzas que se estudian como pertenecientes a regiones o grupos específicos del mundo árabe. Entre estas danzas, podemos mencionar la danza del bastón, de los jarrones, khaleege, y otras denominadas tunecinas, marroquíes, etc. Se caracterizan por el uso de un vestuario específico (túnicas, vestidos, pañuelos en la cadera, pompones, flores), por la escasa variación de pasos, por la vinculación con ritmos particulares (no pueden bailarse con cualquier música de fondo) y por lo ya descrito como propio del estilo tradicional: una postura no erguida, brazos no totalmente extendidos, empeines no estirados.

Córdoba que comenzó a bailar. A poco de iniciada su carrera, fundó su escuela (que ha ido cambiando de lugar, pero que hoy se sitúa en barrio Centro), la cual históricamente ha contado con un alumnado masivo (como ella misma cita, han llegado a tener 400 alumnas), incluso cuando ha cambiado su ubicación y ha visto pasar por ella una diversidad de profesoras que ayudaban a la directora, sobre todo en sus viajes. Hoy por hoy, si bien la escuela se ha diversificado e incluye disciplinas como danza hindú y reiki, sigue contando con un número importante de alumnas.

El árabe moderno, o *bellydance*, por otro lado, incorpora más elementos posturales de la técnica de ballet y de jazz (postura erguida del torso, empeines estirados, caminatas y giros en media punta, brazos y manos extendidas), utiliza melodías más rítmicas y combinaciones de pasos más rápidas, con menos repeticiones. En cuanto a lo musical, se prioriza la atención de la pauta de percusión, aunque también puede alternarse con la preponderancia de lo melódico. El vestuario es mucho más vistoso, y puede fusionarse conforme a la propuesta coreográfica. También son más vistosos los elementos incorporados a la danza, y las coreografías incorporan figuras, mayores movimientos y distintas destrezas (exhibición de trucos o ejercicios de elongación, por ejemplo, como aperturas de piernas, saltos estilo *grand jete*, *temps de flèche*, etc.). La música incorpora más instrumentos occidentales (en algunas pistas, incluso, la percusión, siempre marcada por el *derbake*, pasa a estar desarrollada por la batería) y fusiones con otras sonoridades, como por ejemplo el pop.

Este es el estilo en el que más actores se reconocen actualmente en Córdoba. Precisamente por esa masividad, esto impide que los informantes entrevistados reconozcan, como en el caso del estilo anterior, una o varias representantes de la línea.

A diferencia del estilo tradicional, las bailarinas del moderno sí enfocan muchas de sus energías en la participación en eventos competitivos. De hecho, una misma academia puede asistir a tres o más certámenes a lo largo del mismo año, y ocasionalmente, viajar a otras provincias para hacerlo. Entre las motivaciones que se encuentran para esto, está el hecho de lograr reconocimientos de los jurados, adquirir visibilidad y prestigio ante ellos¹¹ (y las demás academias participantes), y acceder a los

¹¹ Señalo aquí un caso particular: luego de presentar un cuadro de la danza, relativamente nueva, *kawleeya* (un estilo de baile gitano caracterizado por movimientos continuos de cabeza y cabello), uno de los jurados le pidió a una de las profesoras participantes de la última edición de *Oriente Danza* que diera un seminario de esta danza en Buenos Aires, en su escuela, para sus alumnos y quienes quisieran sumarse. No ha habido precedentes de que la relación entre Buenos Aires y Córdoba (donde la primera

premios (que van desde medallas y certificados a becas de estudio en Buenos Aires y dinero en efectivo).

Finalmente, el árabe moderno influenciado por Buenos Aires se caracteriza, como el *bellydance*, por su incorporación de otras técnicas (jazz y ballet) y fusiones (con tango, con salsa y ritmos brasileños como el samba, entre otros), el uso de músicas fusionadas con otras sonoridades o más marcadas rítmicamente, coreografías complejas, que incluyen gran cantidad de figuras y desplazamientos y mayor cantidad de pasos por secuencia y fundamentalmente, por una apuesta más fuerte a lo escénico. Esto incluye un despliegue de vestuarios sumamente elaborados y con grandes cantidades de bordados, que abundan en armazones de alambre, strass y gemas, pero también la exhibición de muestras en las que predomina marcadamente la dimensión teatral. Así, muchas de las muestras tienen una historia de fondo que da una unidad a la serie de coreografías y grupos exhibidos, y pueden incluir hasta escenografía. En este estilo de danza se han formado, en los últimos años, varias bailarinas jóvenes de Córdoba. Es así como han “traído” desde la Capital un nuevo estilo de baile, similar al *bellydance*, pero con las características antes señaladas.

Que Buenos Aires funcione como un centro que genera un efecto de irradiación sobre la zona de Córdoba no es ocasional. Precisamente, esta provincia –y específicamente, algunos bailarines, como Saida Helou, Amir Thaleb y Yamil Annum, entre otros– ha marcado una impronta en las danzas árabes a nivel mundial. Hoy por hoy, el *bellydance* argentino se diferencia de cualquier otro por su incorporación de técnica y su nivel de fusión con otras danzas, así como también por su continua innovación en elementos.

De esta manera, estudiar con docentes porteños, ser evaluado por ellos en certámenes o exámenes, contar con certificados avalados por sus academias, trabajar en sus escuelas o espectáculos o ser invitado a formar parte de sus ballets son recursos valorados dentro del campo cordobés, lo cual produce o incrementa el prestigio de los agentes locales. Es por esto que muchos de los agentes del campo cordobés optan por formarse en las escuelas porteñas, para lo cual existen cursos diseñados especialmente para alumnos del interior, que condensan las horas de clase en un fin de semana.

siempre es sede de escuelas formadoras, eventos y seminarios) se invierte de esta forma, lo cual sin duda repercute en el aumento de prestigio de la docente en cuestión. De hecho, a partir de volverse visibles en algunos certámenes, muchos agentes de Córdoba comienzan a tejer vínculos distintos con los de Buenos Aires.

Es el caso de Sofía Díaz, de nombre artístico Safia. Con apenas veinte años, esta bailarina constituye una figura de Córdoba, reconocida tanto por su performance como por su escuela, abierta hace cuatro años, pero aun así, masiva. Aunque inició sus estudios en esta ciudad, con una profesora de corte tradicional, Sofía también se recibió en una de las escuelas más prestigiosas de Buenos Aires, con Amir Thaleb. Posteriormente, abrió su escuela en Córdoba, que hoy ya lleva cuatro años funcionando e incorpora disciplinas como jazz, pole dance, hip hop y ritmos, entre otras.

A medida que vayamos introduciéndonos en las entrevistas, iremos delineando más diferencias entre cada estilo de danza.

2.2. Condiciones de emergencia de las danzas árabes en Córdoba: la Argentina neoliberal

Rastrear las condiciones actuales de la Argentina implica remitirse a los últimos grandes procesos que han tenido lugar a nivel social, político y cultural.

Siguiendo los planteos de Maristella Svampa (2010), los años 90 implicaron el desmantelamiento del modelo de integración nacional-popular, que había tenido su auge durante el primer período presidencial de Juan Domingo Perón (1946-1955). Durante esos años, las políticas estatales se habían orientado a lograr la sustitución de importaciones, el desarrollo del mercado interno y fundamentalmente, la ampliación de la esfera de la ciudadanía mediante el reconocimiento de los derechos sociales de amplias capas de trabajadores.

Sin embargo, el proceso que llevaría a instaurar un nuevo régimen, eminentemente neoliberal y con la centralidad puesta en el mercado, iniciaría en la década de 1970 y se extendería a los años 80 y 90, durante los cuales se profundizaría significativamente.

Uno de los hitos más significativos en este cambio estructural sería el golpe de Estado de 1976. A partir de entonces, se exterminó y disciplinó a los sectores movilizados mediante el terrorismo de Estado y a la vez, la economía fue profundamente reestructurada. Paulatinamente, el nuevo modelo económico supuso la apertura financiera, la vuelta a la importación, el fin de la industrialización sustitutiva, el

decaimiento de la producción interna y el aumento de la deuda externa, entre otros procesos. Como corolario, fue instalándose la supremacía de ciertos grupos económicos nacionales y transnacionales, que a partir de 1989 se aliarían con el peronismo triunfante y consolidarían de esa manera su dominación.

A nivel social, esta serie de cambios provocarían consecuencias nefastas: la expulsión de mano de obra del sector industrial al terciario y cuentapropista, la generación de mano de obra marginal, el deterioro de salarios y el aumento de las disparidades intersectoriales.

Aunque durante el retorno a la democracia de la mano de Raúl Alfonsín (1983-1989) se intentó revertir esta tendencia económica y social y reorientarlo, este gobierno no contó con la fuerza ni las alianzas necesarias para llevar a cabo su plan. De hecho, para fines de los años 80, la crisis económica se exacerbaba, caían las inversiones, crecía la fuga de capitales y la inflación alcanzaba valores récord. Estos factores, junto con el golpe de mercado (la crisis hiperinflacionaria de 1989), acelerarían el retiro de Alfonsín.

En este contexto, resultaría electo Carlos Menem, que permanecería en el poder durante una década y acabaría de consumir la denominada “gran mutación” (Svampa, 2010: 25).

Estos hechos estuvieron enmarcados, a nivel internacional, por el fin del mundo bipolar, que a su vez abrió el espacio para que la matriz neoliberal se instalara como pensamiento único. En América Latina, como en Argentina, la situación de retracción económica, hiperinflación, endeudamiento, caída del empleo, aumento de la pobreza y devaluación de la moneda eran las marcas de la época.

El contexto de anomia general y falta de estabilidad impactaría directamente en la sociedad, ya que como consecuencia de estos fenómenos se disolverían los vínculos sociales que habían funcionado hasta entonces. A grandes rasgos, la mutación de estos años conllevaría la conciencia de que el modelo nacional-popular se había agotado, como así también el proyecto de integración social. De allí que una de las principales demandas de la sociedad argentina durante los años 90 haya sido precisamente la estabilidad.

Paulatinamente, fue desapareciendo la injerencia de la izquierda populista revolucionaria, y por ende, también un tipo de militancia social y política.

Poco a poco, los antagonismos políticos irían desdibujándose y aumentaría la polarización social, una tendencia que a medida que fueran pasando los años se acentuaría cada vez más. La crisis de la militancia política, la desmovilización general y la fragmentación de las organizaciones de derechos humanos iría mermando cada vez de manera más significativa la acción colectiva. Un hito fundamental en este proceso fue la firma de los dos decretos de amnistía de la cúpula militar durante el primer gobierno menemista, una cuestión que Alfonsín no había podido manejar durante sus años de presidencia. La oposición a esta medida fue generalizada, pero no generó una marcha atrás.

1989 marca, en definitiva, la acentuación de profundos cambios a nivel político, económico y social en Argentina. El eje de estas dimensiones, sin embargo, estaría siempre dado por la infiltración del discurso económico neoliberal, que poco a poco colonizaría los dos grandes partidos políticos, y que generaría un acercamiento entre estos colectivos y las sectores económicos dominantes. Como ya mencionamos anteriormente, la alianza entre ambos quedaría sellada con la asunción de Carlos Menem, candidato del Partido Justicialista. Sistema de poder y sistema político, a partir de entonces, coincidirían, lo cual implicaría a la vez el abandono de los sindicatos como actores de apoyo fundamentales del Partido Justicialista.

En el ámbito económico, la principal medida sería la adopción del Plan de Convertibilidad, que a partir de emparejar pesos y dólares, y combinando severas políticas de ajuste y estabilización y la apertura al mercado y a las inversiones internacionales, generaría durante los primeros años una recuperación económica y la reducción de la pobreza. Como contraparte, sin embargo, se acentuaría cada vez más la dependencia nacional con respecto al mercado internacional, dado que Argentina no logró desarrollar la competitividad suficiente y el efecto fundamental fue la “reprimarización de la economía” (Svampa, 2010: 34).

Las medidas, en general, se orientarían a reestructurar globalmente el Estado, reduciendo el gasto público, descentralizando la administración y trasladando educación y salud a los niveles provincial y municipal, a lo cual se sumaría la privatización y la desregulación general de los servicios. Consecuentemente, se generaría una dinámica de polarización y se multiplicarían las desigualdades. En el ámbito laboral, este contexto estaría signado por la flexibilización y la precarización, así como por altos índices de desempleo.

La nueva estructura del Estado estaría sostenida en tres ejes: el patrimonialismo, el asistencialismo y el reforzamiento del sistema represivo institucional, fenómenos que reconfiguraron la relación entre lo público y lo privado.

El patrimonialismo supondría la pérdida de autonomía del Estado, frente a los actores multinacionales que habían ocupado los espacios abiertos por las privatizaciones. Esta dinámica estuvo impulsada por la corrupción y la cooptación de la clase política local, e implicó también la sanción de nuevas normas jurídicas, en muchos casos vigentes hasta la actualidad.

Por otro lado, el asistencialismo constituyó la respuesta por excelencia frente al aumento de la pobreza, y constó en la distribución de planes sociales y de asistencia alimentaria a las poblaciones afectadas y movilizadas. Esta dinámica se acentuaría e institucionalizaría a lo largo de ambas décadas, al punto de constituir una característica fundamental de las políticas del Partido Justicialista incluso en la actualidad.

Finalmente, el último eje apuntó al control de las poblaciones pobres, fundamentalmente mediante la represión y la criminalización de las protestas sociales. A nivel de medidas, esto supuso ampliar las fuerzas policiales y delinear nuevas fronteras jurídicas y políticas.

El impulso de recuperación económica iniciado por el Plan de Convertibilidad se vería frenado a partir de 1995, cuando iniciaría la recesión. La desocupación comenzó a aumentar de manera exorbitante, y con algunas oscilaciones, la recesión se profundizaría, en un proceso que implicó el anticipado abandono del poder de Fernando De La Rúa y que llevó al estallido del modelo con la crisis de 2001. Esta crisis marcaría un quiebre en la historia contemporánea argentina, e impactaría en una serie de ámbitos: no solo la economía, sino también la representación política y el crecimiento de las movilizaciones sociales.

De igual manera, este período estaría signado por la introducción de un nuevo modelo de producción agraria, orientado a la concentración de la producción en unidades de mayor tamaño. Los ejes de este modelo fueron, por un lado, las semillas transgénicas (soja, mayormente) y por otro, la megaminería, explotada por multinacionales como Golden Barrick y Yamana Gold Inc. Esto supuso, a nivel agrícola, la reducción del número de explotaciones (que se concentran en pocos productores), la disminución del uso de mano de obra por la introducción de diversas

tecnologías, y en correlación, un éxodo de la población. Por otro lado, la megaminería implicó el desalojo de comunidades campesinas y aborígenes, muchas veces de forma violenta, y una contrapartida de movilización que cuestionó fuertemente los métodos de explotación y las consecuencias tóxicas sobre el entorno y las poblaciones aledañas a los yacimientos.

Esta serie de transformaciones iría cambiando también los procesos sociales. A grandes rasgos, la principal consecuencia de esto sería la descolectivización de la sociedad, es decir, “(...) la pérdida de los soportes colectivos que configuraban la identidad del sujeto (sobre todo, referidos al mundo del trabajo y la política) y, por consiguiente, la entrada en un período de ‘individualización’ de lo social” (Svampa, 2010: 47). Frente a la nueva realidad, el tejido social no sería suficiente para amortiguar estas consecuencias negativas.

A nivel social, de igual modo, el paisaje fue cambiando y las desigualdades, radicalizándose, de lo cual dio cuenta el crecimiento, por un lado, de las villas de emergencia y los asentamientos precarios, y por otro, de los *countries* o barrios cerrados, en los que se autosegregó la clase media en su búsqueda de seguridad. Junto al esquema de crecimiento económico, modernizado y escindido del bienestar del conjunto de la sociedad, Svampa denomina a este nuevo modelo “sociedad excluyente” (2010: 52).

A los fines de nuestra investigación, nos centramos específicamente en el desarrollo que Svampa (2010) realiza acerca de las mutaciones de la ciudadanía.

Mencionamos ya que así como cambió estructuralmente el Estado, las consecuencias de las numerosas medidas neoliberales implicarían un proceso de descolectivización social. De igual manera, la primacía del mercado erosionaría importantemente el modelo de ciudadanía social que había imperado durante el Estado de Bienestar.

Este proceso de individualización configuraría, a su vez, un nuevo tejido social, sobre todo en los casos de las clases populares, en las cuales se desarrollarían numerosas redes de supervivencia y organizaciones territoriales, en muchos casos vinculados a las políticas asistencialistas y compensatorias. Frente a la reducción, privación y cercenamiento de los derechos, estas organizaciones se estructurarían en torno al reclamo del reconocimiento de la existencia y las necesidades de esta serie de

actores colectivos. Estas necesidades no se reducían a lo económico-social solamente, sino que también incluían lo cultural-simbólico.

De igual modo, poco a poco se iría configurando un nuevo modelo de dominación, caracterizado por la pérdida de derechos sociales y laborales, la disminución del ejercicio de libertades individuales y la restricción de la participación ciudadana.

Por otro lado, la sociedad contemporánea le exige al individuo tanto que se haga cargo de sí mismo como que desarrolle soportes y competencias suficientes para acceder a los bienes, independientemente de sus recursos materiales y simbólicos. En este contexto, el bienestar no es un derecho sino una oportunidad, y en la medida en que es responsabilidad de cada uno poder alcanzarla, también lo es no poder hacerlo.

Cabe señalar que este imperativo tiene lugar en una sociedad en la cual el neoliberalismo ha generado y profundizado las marginaciones, desigualdades y la desintegración social, de manera tal que es imposible considerar que todos los sujetos tienen, por igual, las mismas posibilidades de construir sus oportunidades de acceso. Encontraremos un correlato de estos imperativos cuando analicemos en el Capítulo 3, junto con Martuccelli (2007), la dinámica de soportes de la existencia de los individuos como una nueva forma, contemporánea, de la dominación, y cómo estos se relacionan con la narración de las identidades de los agentes.

Por otro lado, el proceso de individualización generaría también la ampliación de los reclamos y la construcción de nuevos espacios de demanda. Asimismo, daría lugar a la legitimación de modelos de ciudadanía restringidos. En el contexto de las exigencias de brindarse a sí mismo las posibilidades de acceso a los bienes, esto implicaría nuevos procesos de autorregulación individual para quienes sí cuentan con recursos y soportes, pero para quienes no, apuntaría al desarrollo de formas compensatorias, como la autoorganización colectiva o comunitaria.

En definitiva, esta serie de cambios organizaría los modelos de ciudadanía en torno a la propiedad, el consumo y la autoorganización. Por contrapartida, define, para quienes no pueden acceder a estos elementos, la no-ciudadanía o ciudadanía restringida, vinculada a los programas sociales focalizados, y que implica la omnipresencia del Estado, si bien a través de organizaciones comunitarias.

Del mismo modo, los cambios que sufrió la sociedad argentina desde los años 60 y 70, que verían su auge y profundización durante los años 90, traerían aparejados hondas transformaciones en los procesos de construcción de las identidades, tanto individuales como colectivas.

A nivel de las elites y las clases dirigentes, que incorporarían numerosos nuevos ricos devenidos del incipiente modelo económico, la clave sería la reformulación de las estrategias de distinción, orientadas tanto a la segregación espacial como a la homogeneización simbólica (mediante centros educativos privados, por ejemplo). De hecho, Svampa (2010) y Walger (1994, en Svampa, 2010) identifican como lo propio de esta época la ostentación, el exhibicionismo, el consumo ostentoso y la frivolidad.

A modo de hipótesis, consideramos que estos rasgos estaban muy vinculados al espectáculo de las danzas árabes, por su exuberancia, los vestuarios y los movimientos. Si a esto sumamos los orígenes árabes del entonces presidente Menem (que en más de una oportunidad se mostró públicamente participando de las performances de bailarinas), se obtiene una coyuntura que posiblemente haya habilitado la visibilización y expansión de estas danzas, a la vez que daría impulso para que, con el correr del tiempo, el campo porteño creciera y se profesionalizara. Asimismo, otro elemento que posibilitaría este desarrollo sería el ingreso de las mujeres al mundo laboral, sobre todo a partir de la caída social propia de la época.

De igual manera, la tendencia de las clases medias a imitar los consumos ostentosos de las clases altas nos daría un indicio acerca de la orientación de estos actores al ocio, y particularizando, hacia el consumo de las artes y la danza. A esto se suman las cuestiones vinculadas a los costos que implica esta actividad, que ya desarrollamos. De hecho, la capacidad de consumo y la posibilidad de esparcimiento son dos de las características que Svampa cita para caracterizar a las clases medias argentinas, además de considerar que la inclusión mediante el consumo y la relación con la cultura funcionan como estrategias de afirmación (2010: 132, 139).

La búsqueda de integración hacia arriba de las clases medias implicaría también su renuncia a la función tradicional de integración y protección de la homogeneidad social. En cambio, aquellos sectores que pudieran buscarían diferenciarse de las clases empobrecidas, no solo mediante sus consumos sino también a través del acceso a *countries* y barrios privados, lo cual, a su vez, generaría modelos de socialización y socialibilidad “burbuja” o endogámicos, caracterizados por el temor, el rechazo y la

construcción de límites. A largo plazo, estos modelos generarían la interiorización y naturalización de las diferencias y desigualdades sociales.

En este contexto de progresiva desintegración social propio de los años 90, durante los cuales se exacerbaría la fragmentación entre clases y la pérdida de sistema de referencia para la constitución de identidades, también podríamos señalar otra hipótesis. Tanto Martuccelli (2007) como Lipovetsky (2006) señalan la relevancia del amor como soporte, especialmente en estos contextos, ya que a partir de ese vínculo con el objeto amado, el sujeto siente que puede trascender incluso aunque se sienta amenazado e inseguro por elementos del entorno. Es posible que, en tanto las bailarinas hablan de sus prácticas fundamentalmente desde la pasión y el amor¹², la danza también sea considerada un soporte, en la medida en que permite organizar y vertebrar la identidad desde la narración de esas pasiones.

Justamente, frente al colapso de los marcos sociales que estructuraban la identidad de los sujetos a causa de la experiencia del empobrecimiento de la sociedad argentina, los sujetos desarrollarían una serie de estrategias de adaptación y modificarían sustancialmente sus orientaciones a la acción y sus prácticas mismas. En este contexto, la referencia a los consumos culturales como ejes identitarios, cada vez más diferenciados e individualizados, sería fundamental, siempre entendidos como competencia (Costa y Mozejko, 2007) de los agentes y en intrínseca relación con su capital. De esto daría cuenta la intensa actividad artística y cultural que tendría lugar durante estos años, aun con el contexto de la fuerte crisis de fondo. Igualmente, y en estrecha vinculación, los sujetos se alejarían cada vez de la vida pública como marco de referencia.

Otros de los fenómenos que impactarían fuertemente sobre las forma de construir identidad serían la globalización de las industrias culturales y la influencia de los medios masivos de comunicación. Lo que surgiría entonces serían identidades más inestables y débiles, alejadas de los roles sociales y profesionales que las habían estructurado durante el gobierno del peronismo.

Los jóvenes, el sector más vulnerable en este contexto, y que nos interesa especialmente porque la mayoría de nuestras entrevistadas pertenecen a este rango etario, se orientarían a la música como uno de los ejes identitarios. En ese marco,

¹² Esto será específicamente desarrollado en el apartado 3.1. del Capítulo 3.

costrarían especial relevancia los vínculos afectivos con el grupo de pares que hagan las mismas opciones, pero sin que esto lleve a desarrollar solidaridades más profundas. Para el caso que nosotros estudiamos, a la música se sumará la danza como práctica vertebradora. Se volverían relevantes también otras dimensiones de los sujetos, relacionadas con lo expresivo. Incluso cuando nos referimos a jóvenes en situaciones de mayor vulnerabilidad y desorganización social, estas demandas de consumo no son diferentes. Lo que sí se modifica son los modos de apropiación, que varían conforme al grupo social de pertenencia.

Más allá de las diferencias de acceso y de apropiación, Svampa (2010: 178) identifica como rasgo común a la juventud como colectivo el rechazo a la policía, relacionada con la estigmatización de los jóvenes como clase potencialmente peligrosa. Entre este rechazo y este imaginario con el que son etiquetados y las posibilidades de inserción a un mercado laboral inestable, precario y flexibilizado podrían ubicarse la serie de opciones mediante las cuales estos sujetos vertebran sus identidades.

Para ir cerrando este apartado, cabe señalar también que a partir del 2001 y con Néstor Kirchner como presidente (2003-2007), la matriz asistencial con que se daría respuesta al empobrecimiento general se acentuaría, y generaría las condiciones para que las organizaciones barriales y territoriales se visibilizaran cada vez más. Svampa (2010: 196) señala que estas nuevas figuras de militancia y de proletariado podrían ser, potencialmente, lugares de resistencias y nuevas prácticas políticas.

A nivel de acción colectiva, entonces, aunque la apatía y la desafección política irían ganando cada vez más terreno, los años de la presidencia de Menem verían crecer diversos movimientos de resistencia al nuevo modelo económico, de distinta índole: sindical, de defensa de los derechos, de desocupados, vinculados a los barrios o bien en lucha por la tierra y la defensa del hábitat. Con el reconocimiento de los crímenes acontecidos durante la última dictadura, a estos movimientos se sumarían, nuevamente, los de derechos humanos. Este contexto de movilización y oposición disminuiría notablemente en 2003, con la estabilización de la economía y el mundo laboral.

Hacia 2005, cuando Cristina Fernández de Kirchner ocupa el lugar de su esposo como presidenta (hasta 2015), las diversas resistencias continuarían operando, lo cual implicaría una paulatina recuperación social de los espacios políticos y sus sentidos, en el marco de la ya cimentada sociedad excluyente, y con el desafío de definir los asuntos de una agenda posneoliberal.

3. La dimensión discursiva de las danzas árabes

3.1. Los agentes del campo: una aproximación a sus posiciones

Cada campo no solo está constituido por las prácticas que lo originan. En el campo de las danzas árabes, por lo tanto, no solo se baila, sino que también hay agentes que hablan y escriben, que escuchan y leen. Estos discursos son fundamentales en la economía del campo, porque determinan, por ejemplo, los criterios de valoración de la danza, delimitan prioridades en la formación de las bailarinas y contribuyen a priorizar la presentación de ciertos elementos en el escenario, en detrimento de otros.

En tanto un campo se conforma históricamente y va evolucionando, las dinámicas de relación en su interior también lo hacen. Sin embargo, siempre esas dinámicas definirán, por un lado, posiciones más o menos prestigiosas, más o menos marginales. Quienes ocupen las posiciones de mayor prestigio y por ende, también de mayor visibilidad, serán aquellos agentes que en sus prácticas ostenten cuotas diferenciales de poder y recursos, o lo que es lo mismo, de capitales valorados en ese campo (Bourdieu, 1990: 281, 282). A la vez, toda toma de posición implicará ubicarse en relación a los demás agentes del mismo campo, de modo tal que la posición es siempre una ubicación relativa dentro de un sistema (Bourdieu, 1997).

De allí que toda enunciación de un discurso por parte de un agente o institución retoma estos condicionamientos, el del campo, el de su habitus particular y el de la posición. De allí que pueda considerarse, siempre, que las prácticas discursivas son tomas de posición, implícitas o explícitas. Del mismo modo, este posicionamiento de todo discurso implica también una estrategia, es decir, actuaciones de cada agente social destinadas a lograr beneficios dentro del campo o al menos, impedir perjuicios. Estas decisiones, que no siempre son racionales ni conscientes, se articulan con el habitus.

Recordemos que los discursos que analizamos en este trabajo son entrevistas realizadas a agentes considerados clave en este campo y a sus grupos de alumnos más avanzados. Estos testimonios nos permitieron comprender de manera mucho más clara el mundo de las danzas árabes y cómo funciona, así como también nos permitieron reconstruir los sentidos que los agentes le adjudican a sus prácticas, las identidades que narran al contarnos su relación con la danza, los elementos y criterios que consideran fundamentales para que alguien pueda bailar.

Estos discursos que los agentes producen serán considerados, desde la perspectiva teórica que guía este trabajo, como prácticas. A partir de ellas, buscaremos reconstruir sus dispositivos de enunciación, desde las marcas verbales e icónicas y las estrategias puestas en juego.

Nos interesa analizar los discursos teniendo en cuenta las huellas que en ellos ha dejado su proceso de producción. Para esto, partimos de la categoría de sujeto textual, de Costa y Mozejko (2002, 2009), que nos permitirá reconstruir las configuraciones del enunciador, el enunciatario y el enunciado en sus especificidades. Igualmente, pueden reconstruirse ciertas relaciones entre ellos y posicionamientos con respecto a los enunciados. Tomando en cuenta este concepto, el texto “se convierte en un espacio donde el agente construye y hace ostentación de su propia competencia diferenciada. (...) el enunciado, como resultado de opciones, da cuenta de la competencia del agente” (Costa y Mozejko, 2009: 15, 17).

Por consiguiente, el texto será el lugar en el que el agente construya su identidad, mediante la figura discursiva del enunciador. Por otro lado, el agente social puede ser construido desde los conceptos de lugar y competencia.

Siguiendo a Costa y Mozejko, la categoría de lugar constituye al agente en tanto sujeto social, ya que su identidad está definida en torno a su capacidad diferenciada de relación y a la posesión de ciertas propiedades socialmente valoradas y en la medida en que estas sean reconocidas por terceros (2009: 19). De esto se concluye que el lugar dependerá en gran medida de las competencias del sujeto.

Las competencias, a su vez, pueden determinarse describiendo el lugar del agente social en el campo, dando cuenta de un determinado sistema de relaciones.

En definitiva, “el agente social (...) se define por su capacidad diferenciada de relación, es decir, por su competencia, la cual resulta determinada o, en todo caso, definida, por el lugar que ocupa en un sistema de relaciones en un momento determinado y en el marco de una trayectoria específica” (Albrieu, s/d: 8).

Precisamente, reconstruir el lugar del agente social en el campo permite visibilizar qué valoraciones lo llevaron a adoptar cierta toma de posición y construir su enunciado en correlación con esta. A la vez, para nuestros fines de análisis, relacionar el enunciador como se construye en los enunciados con el agente social que lo produjo

constituye una manera de relacionar ese texto o discurso con sus condiciones de producción, es decir, el lugar de ese agente en el campo.

Asimismo, como parte de nuestro abordaje manejaremos el supuesto de que, como sostiene Verón, cada enunciado guarda la huella de su proceso de enunciación, y son estas huellas las que permiten analizar el sentido en los discursos (Verón, 1980: 145). En tanto los fenómenos de sentido remiten al funcionamiento de una red de significados, un cierto sistema productivo, es necesario relacionar sistemáticamente los conjuntos significantes con la producción, la circulación y el reconocimiento de ese sistema. En tanto no existen huellas de circulación, el autor considera planos fundamentales lo que denomina gramáticas de producción y gramáticas de reconocimiento (Verón, 1980).

Para poder analizar textualmente los enunciados que son objeto de nuestra investigación, nos guiará la consideración de que el lenguaje retiene esas huellas del proceso enunciativo. Por esto, consideraremos los elementos léxicos en tanto símbolos e índices a la vez (Peirce, en Ducrot y Todorov, 1986, en Marafioti, 1998), es decir, en tanto signos que refieren a la situación de enunciación de un modo que puede ser rastreado. Partimos del supuesto de que “la construcción de sentido y su configuración se realizan a través de una relación forma-sentido (en diferentes sistemas semiológicos) (...), recordando que esta forma está constituida por una materia de lenguaje (...)” (Charaudeau, 1995: 2).

Cabe aclarar también que aunque la mayoría de los desarrollos teóricos y análisis que nos sirven de referencia parte de la consideración de deícticos, entre otros elementos (ver Marafioti, 1998), nuestra investigación atenderá a cualquier tipo de elemento léxico que consideremos significativo (Costa y Mozejko, 2007; Díaz, 2014: 204-207).

Retomando el análisis del campo que nos ocupa, a partir de las charlas informales con las que nos acercamos a la reconstrucción del campo de las danzas árabes, recordemos que pudimos definir los tres estilos que describimos anteriormente. Del mismo modo, identificamos también los agentes más reconocidos dentro de cada línea de baile.

Aunque son muchos los bailarines y profesores que participan de este circuito, como así también las instituciones implicadas, las entrevistas con los informantes clave de cada estilo arrojan una serie de regularidades.

Por un lado, todas las profesoras/directoras entrevistadas reconocen haber tenido una instancia de formación junto a Amir Thaleb, y en algunos casos, también con Saida. Como ya mencionamos, se trata de dos importantes y reconocidos artistas del campo de las danzas árabes de Buenos Aires, un campo cuya conformación es bastante anterior al de Córdoba y que funciona irradiando influencias en relación a esta última ciudad. De Buenos Aires provienen los vestuarios, los bailes, las tendencias y las innovaciones en cuanto a elementos, por ejemplo, que Córdoba legitima y sigue. Amir y Saida han fundado las principales escuelas del país, de donde año tras año egresan profesores y bailarines de toda Argentina. Muchísimos de los diseñadores y empresas dedicadas profesionalmente a la confección de vestuarios para estas danzas están radicados en esa ciudad, también¹³. La oferta de formación con bailarines internacionales –egipcios, ucranianos y rusos, principalmente– también está concentrada allí, en eventos como el Encuentro Internacional de Danzas Árabes (EIDA)¹⁴.

Solo dos de las entrevistadas introducen otros agentes como sus formadores: Shokry Mohamed, de Egipto, Paula Lena, también de Buenos Aires, y Hakim, de Rosario. Se trata de tres agentes vinculados a las danzas árabes tradicionales, a diferencia de Saida y Amir Thaleb, quienes, si bien incluyen las danzas tradicionales como parte de la formación en sus escuelas, se caracterizan precisamente por haber introducido la técnica del jazz y de la danza clásica a las danzas árabes argentinas. De hecho, como lo reconocen las entrevistadas, la danza argentina se distingue a nivel mundial por esta técnica. Y, como analizaremos posteriormente, esto también da cuenta de cómo se relaciona el campo de las danzas árabes con los demás campos de la danza en general.

¹³ Estos datos corresponden a un paneo realizado mediante contactos a través de perfiles y páginas de Facebook, muy utilizados para difundir trabajos y oferta de estos trajes.

¹⁴ El EIDA es un festival anual organizado por Amir Thaleb en Capital Federal (generalmente, en el Golden Center), que habitualmente consta de 4 o 5 días de seminarios, workshops, galas shows y desfiles de indumentaria y en el cual participan bailarines icónicos de todo el mundo en calidad de profesores. Aprovechando la instancia de formación con profesores que de otro modo no conocerían, asisten a este evento academias, ballets y bailarines de toda Argentina. Además de galas en las que bailan los mejores bailarines de Buenos Aires, como el mismo Amir, Saida, Shanan, Maiada, Sabrina Colman, etc., también pueden participar las academias asistentes exhibiendo su trabajo y bailando con la orquesta árabe de Mario Kirlis, también icónica. Mario Kirlis es uno de los músicos y compositores de mayor trayectoria y prestigio en Argentina, que a su vez ha apadrinado a importantes músicos, como Matías Hazrum, Gastón Chaade y Nicolás Kirlis.

Cabe señalar que, incluso cuando estos agentes aparecen en el discurso de las entrevistadas, eso no excluye que también hayan estudiado con Amir y Saida. De esto podemos concluir que, incluso cuando se relativice su legitimidad (“Amir mezcla jazz, contemporáneo, todo”, “Saida es muy, muy estilizada”, dicen las entrevistadas), de igual modo se reconoce que son agentes sumamente legítimos, que definen líneas de baile y formación dentro del campo tanto de Buenos Aires como de Córdoba.

Algo similar ocurre cuando entrevistamos a los grupos o ballets de cada escuela. Consultadas acerca de dos bailarinas de estilos muy distintos (Randa Kamel, bailarina tradicional de Egipto, y Saida), pocas entrevistadas reconocen a Randa, mientras que todas reconocen a Saida. Incluso, estudiar bailarinas tradicionales como Samia Gamal, Nashua Fouad, Randa Kamel y Dina es parte obligada de los contenidos de cualquiera de los profesorados de estas escuelas; sin embargo, les resulta mucho más fácil reconocer a Saida.

Nuevamente, las valoraciones positivas se concentran en torno a la performance de Saida, por su vestuario, su cuerpo, su estilo de baile. Solo uno de los grupos, precisamente del estilo tradicional, caracteriza la performance de Saida como “excesiva”: “E1: —(...) el exceso de brillo, el exceso de maquillaje, el exceso de pelo, el exceso de tetas, el exceso de dientes...”.

De la misma manera la caracteriza una de las profesoras de este estilo: “E1: — (...) toda la camada esa (...) son como Barbies muy armadas, son muñecas armadas. Mi feminidad va por otro lado, yo ya nací mujer. No necesito ponerme ningún exceso de maquillaje, ninguna pestaña gigante, no, ni unas lolas gigantes, porque ya soy mujer”.

Sin embargo, de un total de 50 entrevistadas, solo 7 caracterizan de esta forma a Saida. El resto, amplia mayoría, la define como “muy suave, muy estilizada”, “más delicada y más sensual”.

Esto nos da la pauta de que, aun cuando los orígenes de las danzas árabes en Argentina son tradicionales y están vinculados a las comunidades de inmigrantes, los criterios de valoración y legitimación actuales pasan por un atravesamiento con otras danzas y sus técnicas, específicamente, el jazz y el ballet. De allí la forma en que la mayor parte de las entrevistadas caracterizan las performances de Saida y Randa. Esto está fuertemente vinculado a los principales agentes del campo de Buenos Aires, Amir Thaleb y Saida, y a la forma en que ellos bailan y forman a sus profesores y bailarines

(incluso aunque en los últimos años Amir ha vuelto a concentrarse en los orígenes egipcios de estas danzas).

A la hora de reconocer agentes prestigiosos dentro del campo de Córdoba, por otro lado, dos nombres son los que más resuenan: Samia Yasbek y Gabriela Grenethier. De hecho, varias de las profesoras y directoras las reconocen también como sus formadoras, incluso cuando se hayan perfeccionado o completado su formación con otros profesores. Las dos, a su vez, han estudiado con Amir Thaleb; Samia ha permanecido dedicándose al estilo tradicional, mientras que Gabriela ha ido incorporando otros estilos. Generalmente, las bailarinas y profesoras recibidas con Samia no cambian de estilo, pero las de Gabriela se especializan en los estilos modernos o estudian con los profesores de Buenos Aires.

Otras profesoras, en cambio, no reconocen agentes prestigiosos cordobeses, o se refieren a agentes más bien jóvenes, que están iniciando su trayectoria pero que ya cuentan con cierto reconocimiento: Safia (Sofía Díaz), Carla Dolcini o Rocío Gramajo. Safia también ha estudiado con Amir Thaleb.

No obstante, consultadas acerca de qué define a una buena bailarina, aunque las respuestas varían, poco a poco va surgiendo una regularidad que se vuelve eje del discurso en todos los casos: la pasión y las formas de demostrarla.

3.2. “Bailar es mi vida”: la pasión como criterio y requisito de legitimación

Como mencionamos ya previamente, todo campo se constituye en torno a una serie de capitales específicos, recursos valorados, no solamente económicos, cuya posesión (o no) permite a los agentes sociales ubicarse en una cierta posición.

En relación al campo que estamos estudiando en este trabajo final, consideramos especialmente importante el capital cultural, es decir, la capacidad de formarse o no con ciertos agentes legítimos y transformar o moldear las prácticas en función de esos modelos reconocidos. Queda señalar, sin embargo, qué otros capitales son valorados dentro de este campo.

Cuando fueron consultadas acerca de lo que definía una “buena bailarina”, las entrevistadas no mencionaron cuestiones de performance ni trajes. No hablaron de

ciertas formas de cuerpo, ni de la habilidad en el manejo de los elementos, ni tampoco citaron criterios de composición coreográfica. Una y otra vez, las entrevistadas definieron como característica fundamental de una buena bailarina que tuviera “pasión”. La alusión a las pasiones se volvió tan repetida que nos impuso la necesidad de trabajar con ella, analizándola.

Que la danza se relaciona con la pasión es quizá un lugar común que se escucha a menudo. El arte, en general, es un dominio al que pareciera que solo accede quien tiene ciertas características, quien justamente es un “apasionado” por lo que hace. Pero, ¿cómo aparecen discursivamente esas pasiones en lo que los agentes de las prácticas artísticas dicen? ¿Cómo se relacionan en la verbalización de sus prácticas? ¿Qué importancia tienen estas pasiones en esos discursos?

Una de las posibles líneas de análisis parte de trabajar con estas regularidades pasionales como estrategias discursivas orientadas a la construcción de distintas narrativas identitarias (Vila, 1996). En todas las entrevistadas, la danza es una actividad de fuerte presencia cotidiana. Se trata de mujeres jóvenes, de entre 20 y 35 años, que viven de enseñar profesionalmente, de organizar eventos, muestras y certámenes, que entrenan y practican movimientos y coreografías varias veces por semana, en fin, que le dedican a esta danza tiempo, esfuerzo, expectativas, y también, recursos económicos. En virtud de la relevancia de esta práctica, la danza aparece en las entrevistas como un elemento identitario. Se “es” bailarina, se “hace” danza, y ser bailarina y/o profesora puede ser incluso una proyección para la vida.

De hecho, uno de los primeros datos surge a partir de una encuesta que se les entregaba a los bailarines antes de la entrevista, como un modo de ir acercándolos a las temáticas acerca de las que iba a preguntárseles. Como datos personales, se solicitaba la edad y la profesión (no se pedía nombre). En este último apartado, de un total de 50 encuestas, 20 colocaron como profesión “bailarina” o “profesora de danzas”. Para estas personas, la danza es una forma de definirse, de presentarse, aun cuando estudian carreras universitarias o realizan otros trabajos cotidianos. Es el modo en que eligen darse a conocer.

Desde el punto de vista de Vila (1996), para estas jóvenes mujeres bailar estaría incorporado a su imagen de individuos. Como él sostiene, nuestras experiencias, como así también las relaciones en las que participamos (étnicas, familiares, nacionales, de género, de clase, de producción, entre otras), convergen para formar una imagen de

“individuo ‘único y unificado’” (11). Sin embargo, en realidad no existiría esa coherencia, sino que se trataría de construcciones culturales, mediadas por los discursos –ya sean lingüísticos o no lingüísticos– que narramos para organizar nuestra identidad social y nuestra subjetividad, de un modo siempre precario, contradictorio y dinámico. La cultura en general, y la música en particular, gracias a su diversidad de códigos – musicales, teatrales, dancísticos, lingüísticos, entre otros–, interpela de un modo especial a los individuos, y les ofrece discursos para construir estas distintas posiciones de sujeto.

En el caso de las bailarinas, no solo las convoca la música que escuchan y bailan, sino fundamentalmente la práctica dancística, la performance que ejecutan a diario. La danza es construida como experiencia dentro de sus tramas argumentales, en una operación que conforma discursivamente el sentido de esa práctica y la organiza fuertemente mediada por el eje de la pasión. Es por eso que para estas mujeres, como lo expresa una de ellas, “bailar es mi vida”.

Siguiendo a Vila, a partir de la organización de estos argumentos es como los individuos construyen sus identidades, mediante las narrativas. Por ello, la narrativa puede funcionar como una herramienta analítica para comprender las identidades sociales como relacionales y procesuales, porque es el modo en que los individuos explican sus vidas, lo que les ha ocurrido para ser lo que son.

Entonces, como decíamos, la danza es parte de la vida cotidiana, y así también, de la identidad. Y en tanto la pasión se vincula indisolublemente a esta danza (porque la dota de veracidad, la vuelve valorable, porque es un criterio para esa valoración y un requisito para la ejecución), se convierte en un objeto de valor.

Detengámonos por un momento en esto. Como veremos a continuación, la pasión aparece no solo a la hora de definir por qué las docentes enseñan, sino también como un elemento que las agentes deben tener y exhibir de una manera legítima mientras bailan, porque eso determina que su práctica sea o no valorable y valorada.

El sentido de bailar (y de todo lo que la danza implica) es entonces entrar en conjunción con esa pasión, ese objeto de valor (Greimás, 1980, en Courtés). No hay performance sin pasión, tanto en un escenario como detrás de escena, y en la medida en que se exhiba esa pasión (en los gestos corporales, en la expresión del rostro, en el manejo de las miradas, por ejemplo) más valorada será la danza y la agente que la

ejecuta. Además, mediante la danza, la bailarina debe hacer entrar en conjunción al espectador con su propia pasión.

Sin embargo, no podríamos hablar de un único modo de configurar esa pasión. Como ya mencionamos, en el campo de las danzas árabes de Córdoba podemos identificar, principalmente, tres estilos (tradicional, moderno y moderno influenciado por Buenos Aires), y en cada uno de ellos la pasión se articula con distintos elementos discursivos y conforma diversas narrativas. Asimismo, la aparición discursiva de la pasión puede ser organizada según ciertos ejes que se repiten.

Un primer eje está dado por la relación pasión/amor/vocación.

De esta manera, la pasión aparece como la razón primera de quienes eligen trabajar dando clases, como esta profesora del estilo tradicional:

La entrevistadora le pregunta a la directora cómo son sus clases y después de describirlas, ella cierra diciendo: “— Es mi trabajo, mi pasión y mi trabajo. (...) Yo amo, amo lo que hago. [Para gustar como bailarina, hay que] ser lo más transparentes posible, decir la verdad. Es eso, *bailar realmente desde adentro*” (Cursivas propias).

Hay entonces una relación directa entre pasión y trabajo, mediada por el amor. La pasión es equivalente, en este caso, al amor. Lo mismo dirá otra de las entrevistadas, una profesora del estilo moderno:

M: —¿Qué fue lo que a lo largo de estos años te motivó a continuar con la danza árabe?

E1: —Primero que nada, amo esta danza. Es lo más importante de mi vida. (...) Es amor, no es fanatismo, porque el fanatismo [no] dura... Es amor, y a través de los años, son tantos, que uno le tiene como una nostalgia, un amor especial. Segundo, los alumnos, porque no sé, para mí la docencia es una vocación. (...) no hay nada por lo que yo pueda dejar de bailar.

En este segundo caso, al amor se suma también la vocación: en la medida en que una ama lo que hace, enseñar y bailar, lo hace desde la vocación.

Como podemos leer en los testimonios de estas entrevistadas, la pasión queda lexicalizada como “amor” y “vocación”, y en esta relación, se constituye en la motivación primera de la práctica de estas profesoras, en un pivote o eje que da lugar y justificación a todas las prácticas. Es decir, poseer esta pasión equivale a que la agente pueda, quiera y sepa bailar y enseñar a hacerlo. Además, si nos atenemos a las

definiciones que brinda el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), la “vocación” supone, por un lado, la unión (la conjunción) con un objeto que completa a la persona desde la necesidad (el baile, la enseñanza), y por otro, el llamado o inspiración divina a cierta actividad (de nuevo: bailar, enseñar).

Esta relación entre pasión/amor/vocación vuelve a aparecer y se carga de otras connotaciones cuando son las alumnas las que responden acerca de lo que les genera bailar. Es entonces cuando vuelve a aparecer la definición de la danza como “pasión”, pero también, como “alegría”, “satisfacción” y disfrute “colectivo”. Estas denominaciones son comunes a todas las bailarinas, no importa qué estilo de baile desarrollan ni con qué profesora estudian:

M: —¿Qué es ir a danza?

E1: —Una pasión.

M: —¿Y por qué creen que vale la pena todo lo que se hace y lo que no?

E1: —Porque es pasión.

E2: —A mí me llena mucho.

E3: —*Disfrutamos todas juntas*, también. (Cursivas propias).

M: —Ensayar, ¿cómo las hace sentir?

E1: —[Con] alegría.

Aparece también, además de estas lexicalizaciones, la “felicidad”, que podríamos dar por supuesta en los demás testimonios, pero que dos bailarinas expresan directamente:

M: —¿Por qué piensan que vale la pena bailar?

E1: —Siempre me pasa, después o antes de bailar, tengo una felicidad... Nada me importa, soy feliz.

E2: —Y eso es lo que vale la pena en realidad, lo que te hace feliz. No sé... yo hace quince años que doy clases, y si lo sigo haciendo, es porque me hace feliz.

Nuevamente, la posesión, la conjunción de las agentes con la pasión, con todo lo que ella implica, supone la habilitación para poder, saber y querer bailar. Por un lado, es el requisito que las lleva a poner en juego sus cuerpos, entrenarlos, destinar tiempo, dinero, esfuerzo y expectativas, pero también, la danza es lo que les permite alcanzar la

felicidad, como si se tratara de un esquema de emociones y valores cíclico: danza que genera pasión, pasión que genera felicidad, felicidad que lleva a querer seguir bailando y que justifica la práctica...

Pero también, la posesión de esta pasión es lo que vuelve legítima la práctica de estas profesoras y bailarinas, como así también será el criterio de valoración con el que estos agentes “midan” cualquier otro baile. Es así como aparece el segundo eje que se vincula intrínsecamente con la pasión, la autenticidad.

Ante las preguntas de las entrevistas, las agentes fueron repitiendo la alusión a la autenticidad, aunque no la mencionan de esta forma. En los extractos, aparece lexicalizada como “libertad de sentir” y capacidad de “interpretar” lo que la danza nos genera.

M: —¿Y qué tiene de especial la danza árabe para todas? (...)

E1: —Es como la *libertad de sentir*, en todo momento.

E2: —Hay tanto ahí adentro a nivel de emociones (...).

E3: —(...) cuando uno tiene este espacio, para *poder interpretar* uno y *apropiarse*... cuando uno puede *sentir*. (Cursivas propias).

M: —¿Qué le gusta de la danza árabe?

E1: —Yo creo que también es una danza muy expresiva, *podés expresar varias emociones bailando*. Bailás salsa y tenés que sonreír todo el tiempo, bailás folklore y tenés que sonreír todo el tiempo, en cambio en árabe van variando las opciones.

E2: —*Podés jugar con tus sentimientos* en cada coreo...

E3: —Tiene que ver con eso, con la manera de expresar y cómo cada una lo siente, para mí eso es lo más lindo. No es fácil, y te das cuenta de que te gusta cuando te llega de todas las formas.

E4: —También incluiría todas las danzas tradicionales. En realidad, todo, todo, todo, desde que te preparás para salir a bailar, que estás ahí, revisando que esté todo perfecto, *y salís y te mostrás como vos sos y lo sentís*. (Cursivas propias).

M: —¿Cómo expresan que una coreo, danza o música les gusta? Cómo lo expresan y cómo lo ven en otras bailarinas.

E1: —Eso no se planea, *es lo que sentís en el momento*. (Cursivas propias).

Nuevamente, como en los extractos que citamos en los párrafos anteriores, esta capacidad de experimentar distintos sentimientos, de jugar con las expresiones (del cuerpo, del rostro) en función de esto, de interpretar y así apropiarse de lo que se está bailando se construyen como objetos de valor a los que se accede bailando. Pero no

bailando de cualquier manera: bailando de un modo genuino, con gestos que expresen al público lo que cada bailarina está experimentando en ese momento. Una vez más, esas capacidades son previas a la danza, pero también se alcanzan mediante ella, en un ciclo similar al que mencionábamos anteriormente.

Otra dimensión se agrega a la autenticidad además de estos elementos, y la introducen por igual profesoras y bailarinas:

M: —¿Cómo definirías vos a una buena bailarina?

E—(...) *Mi show es como yo soy en ese momento*. Entonces, lo vas creando, y vas viendo cómo está la gente, y *qué te pasa a vos con la música*. (...) *Eso es decir la verdad* para mí. Que el que está allá diga “¿Cómo disfruta cuando baila!”. (Cursivas propias).

M: —¿Cómo ven en una bailarina que está disfrutando o que le apasiona lo que baila? (...)

E1: —Yo nunca les digo ‘En esta parte tienen que sonreír’, pero sí ‘En esta parte, la canción dice esto’, o ‘En esta parte, la melodía sube, o cambia’, pero eso es propio, *tienen que interpretarlo como lo sientan*. Es feo cuando ves una bailarina que te das cuenta de que no lo está disfrutando... Yo no quiero tener ninguna alumna así, nunca, porque me dan ganas de bajarla de los pelos. ¿Por qué te subís ahí? ¿Por qué estás haciendo eso? A mí no me importa que tengas técnica, me importa que tengas actitud. (Cursivas propias).

M: —(...) ¿cómo definirías a una buena bailarina?

E1: —Una buena bailarina creo que lo principal tendría que decir que es la técnica, ¿no? Pero creo que la pasión es lo que hace grande a una bailarina. Porque no es lo mismo una bailarina que tenga una técnica excelente, al cien en técnica, pero *no expresa lo que siente, que le gusta la danza*, y arriba del escenario, no te digo nada. (Cursivas propias).

Una vez más aparece, si bien no en esos términos, la necesidad de que la expresividad de las bailarinas sea genuina, veraz, que no esté fingida. Nada dicen las entrevistadas, sin embargo, acerca de cómo distinguir una expresión verdadera de una fingida. Reconocen, no obstante, que podrían identificar una expresión falsa si la ven, aunque no puedan especificar cómo lo hacen:

M: —Y en la cara, en la expresión, ¿qué cosa les parece que transmite?

E1: —Te va cambiando la cara, porque si estás así (sonríe de manera plena pero vacía) todo el tiempo, no demostrarás nada.

E2: —Claro, si sonreís todo el tiempo tampoco...

E3: —Si desde que entrás tenés una sonrisa en la cara, no sentiste nada, porque es imposible estar riéndote todo el tiempo.

M: —Y cuando a ustedes les gusta mucho una música o danza en particular, ¿en qué gestos muestran eso? ¿O cómo se dan cuenta de que alguien que está bailando está enamorada de lo que hace?

E1: —Cuando le da bola a la técnica y también cuando se siente de que lo están viviendo, *eso se transmite*. (...) Por ahí, combinar las dos cosas, un equilibrio. Que le transmita al público.

E2: —Muchas veces la actitud le gana a la técnica, me parece a mí. Puede que baile feo... bah, sin técnica, pero le pone onda. Y vos la aplaudís... porque ya te compró. Tiene buena energía. (Cursivas propias).

La misma indefinición acerca de cómo distinguir gestos genuinos de expresión se da en la forma en que los jurados evalúan a las bailarinas en los certámenes. Aunque no existe un único formato unificado de planilla para evaluación, la mayoría lista los criterios de evaluación (postura, técnica, oído, expresión/expresividad) y coloca en las columnas siguientes una escala para valorar cada uno: insuficiente, regular, bien, muy bien, excelente, sobresaliente, o bien una escala numérica. Generalmente, incluyen también un espacio para que el jurado le haga alguna devolución al profesor que preparó la coreografía o al mismo bailarín. Lo que queremos señalar con esto es que tampoco a nivel de las instancias de consagración existe una definición clara de cómo distinguir una expresión genuina. Y si bien no está contemplado dentro de los alcances de este trabajo ni sus objetivos, creemos que si les consultamos a los jurados acerca de esto, tal y como las bailarinas, tampoco podrán definir criterios específicos, sino que se limitarán a responder que es algo que “puede percibirse”.

Sin embargo, lo que nos parece significativo es una dimensión novedosa que aparece: ya no solo esta veracidad es construida como objeto de valor con el cual entrar en conjunción, sino que ahora, además, es lo que permite legitimar y valorizar una cierta performance, ya sea propia o ajena.

Esto quiere decir que la exhibición genuina de la pasión es considerada, por encima de cualquier otro, un criterio de valoración. Por consiguiente, la danza ejecutada por una bailarina es valorizable solo si detenta esta pasión de manera veraz, si es capaz no solo de poseerla, sino también de exhibirla adecuadamente para su público, de modo que los demás también puedan percibirla.

Entonces, además de ser lo que posibilita que las agentes sepan, quieran y puedan bailar, la dimensión de este “poder” queda estrictamente vinculada al “mostrar”, lo cual

excluye el fingimiento, y también se impone, como mencionaban antes, a otros criterios de valoración, como la técnica y el vestuario:

M: —¿Les parece que la manera en que una bailarina se viste, se arregla, puede deslucir una coreografía, arruinarla?

E1: —Yo creo que es la actitud. Si le ponés pasión y te gusta, y lucís que estás vibrando y siendo feliz con tu baile, que eso vas a transmitir, no importa que tengas una sotana hasta acá (se señala los pies) o si revoleás el pelo con mucha técnica y eso deslumbra. Para mí no cuenta mucho la forma de vestir (...).

Señalamos también, como en el caso del eje anterior, que la relación entre pasión y autenticidad no es propiedad exclusiva de las profesoras y bailarinas de un solo estilo, sino que todas, por igual, aluden a esta dimensión y a su relevancia. Pero además, esta autenticidad tiene que ser relativizada, porque estamos hablando de bailarinas argentinas que se han apropiado una idea de danzas árabes, construida en base a imágenes de viajeros europeos y americanos, a los espectáculos de las exposiciones mundiales y al cine. Entonces, no podríamos hablar de que alguna de estas agentes es capaz de ser auténtica en el sentido de responder a los criterios de autenticidad del mundo árabe, ni de aquellos que operaban en los orígenes de la danza. Media demasiada distancia cultural. En cambio, sí es claro que se exigen a sí mismas y las demás ser auténticas en función de los sentimientos que la danza les genera, por lo cual para el campo que estamos estudiando la autenticidad es uno de los valores.

Finalmente, queda un último eje: el que vincula pasión y erotismo o autoerotismo, como veremos. Este eje, a su vez, está relacionado con otro, que relaciona la pasión con la autorrepresentación de las agentes como “diosas” o “princesas”.

En primer lugar, así como la danza se relaciona con la “alegría” y la “felicidad”, también se relaciona con el “placer” y la “satisfacción”, es decir, como una práctica que genera goce, y no solo cuando se exhibe para alguien más, sino en la cotidianeidad de los ensayos.

M: —¿Y qué significa hoy por hoy para ustedes venir a danza?

E1: —Todo.

E2: —Para mí es olvidarme de todo. Si tengo algún problema, vengo, bailo y me lo olvido.

E3: —Estás acá, te concentrás, sentís la danza nomás...

E4: —Te desconectás de todo.

Ese goce y disfrute es el que abre un espacio, un tiempo otro, en el cual las agentes “se olvidan de todo”: de las obligaciones de la vida cotidiana, de los problemas, del trabajo, de la vida cotidiana. De allí, creemos, la valorización de este espacio y la enorme inversión (económica, pero también de esfuerzo, de tiempo, de expectativas) que las agentes realizan en esta práctica.

Es por esto, también, que otras entrevistadas hablarán en términos de “placer” de este espacio:

M: —Bueno, esto más o menos me lo han ido contestando, pero ¿qué significa bailar para ustedes?

E1: —Un placer...

E2: —Con la diferencia que *esto es sexualidad con una misma*, cariño con una misma.

E3: —Un mimo.

Para estas mujeres, entonces, el poder acceder a este espacio y tiempo otro y de compartirlo con otras mujeres es una forma de placer, inclusive de “placer con una misma”. Y esto, porque el espacio de baile es por igual lugar de “expresión” (y de expresión mediante el cuerpo), de descubrimiento personal, bienestar, “diversión” y “libertad”.

Pero también, esas pasiones, por sí mismas, solo podrían ser mostradas y explotadas (como “juego”) en ese espacio, y no otro, frente al resto de los ámbitos y las prácticas cotidianas. Esta manera de expresarse, este erotismo compartido y propio, vinculado al uso del cuerpo y quizá a los movimientos y al vestuario, es una forma de autoconocimiento y exploración vedada en lo cotidiano, pero legitimada e incentivada en este espacio y tiempo otro. Las pasiones que despierta la danza serían entonces la llave de acceso a ese espacio (nuevamente, un requisito para bailar), un espacio que a su vez implica la posibilidad de “jugar a ser otra [mujer]”.

Hay, sin embargo, otra dimensión a tomar en cuenta. Y es que esa mujer otra a la que se juega a ser no es cualquier mujer: es una “diosa”, una “princesa”:

La entrevistadora les pregunta acerca de cómo se preparan para bailar y luego de mencionar varias cosas, cierran:

E1: —Pero sí, forma parte del juego. No es todos los días.

E2: —Es como un juego.

E3: —Es un juego, tal cual.

E1: —*Disfrazarnos de princesa*. (Cursivas propias).

M: —(...) ¿cómo se sienten arriba del escenario?

E1: —Re diosa. (Risas).

E2: —Por unos instantes, te sentís perfecta ahí arriba.

E3: —Yo me divierto más que nada.

M: —¿Es general esto, que se divierten, se sienten lindas?

E4: —Acá eso es lo importante, no importa tanto si sale o no la coreografía.
Acá con más razón, porque nadie te mira.

Lo primero que corresponde señalar es que el acceso a esta mujer otra, a este “juego”, está dado, además de por las pasiones que ya mencionamos (y su veracidad), por el uso de ciertas prótesis (maquillaje, pestañas postizas, uñas esculpidas, ciertos trajes), que analizaremos específicamente en el capítulo acerca del cuerpo.

Pero, ¿por qué esta vinculación entre las danzas árabes y las “princesas”, las “diosas”? Devorah Korek (2005) dedica todo un apartado de su libro *El arte de la danza oriental. Danza del vientre* a comentar por qué estas danzas permiten conectarse con lo que ella denomina “la diosa interior”. Sin embargo, no se trata de una dimensión mística o religiosa, sino de la puesta en valor del aspecto físico, del cuerpo femenino, desde lo erótico. Y esto, en el contexto de una sociedad marcadamente machista, que objetiva a la mujer precisamente desde su aspecto físico.

“Ser diosa” y “princesa” es sentirse bella, tanto en ensayo como arriba de un escenario, ser capaz de dejarse atravesar por la música y mostrar, nuevamente desde la autenticidad, lo que surge en ese momento. De esta forma, se actualiza el imaginario occidental en torno a las “odaliscas”, originado en las representaciones de los viajes europeos y americanos y siempre vinculando estas danzas con el erotismo, la sensualidad, lo exótico, etc. Pero en este caso, quienes lo reactualizan son mujeres.

Pareciera entonces que usar su propio cuerpo como modo de disfrute constituye una forma de invertir esas maneras de sexualización y objetificación propias de la sociedad patriarcal actual, porque si bien las legitima (son las mismas y no se las critica), las usan para ellas mismas, para su disfrute y entre mujeres.

Se trata de un modo de ser mujer que complementa otro(s), el que se da en la vida, en el tiempo y los espacios cotidianos, pero que a la vez restringe este uso del cuerpo y

estas maneras de autosatisfacción a esos momentos, limitándolos y delimitando ciertos regímenes de visibilidad (entre mujeres; solo se abren a los hombres en muestras, shows o certámenes).

Este último eje, al igual que los otros, aparece en los testimonios de todas las entrevistadas, sin distinguir entre estilos de danza ni profesores¹⁵.

Finalmente, queremos señalar también que aparecen otros principios de legitimación, pero en muchísimo menor medida. En el estilo tradicional, las entrevistadas mencionan también la necesidad de formarse en el folklore y en la cultura de estas danzas; en el estilo moderno, citan la base técnica de otras danzas (refiriéndose al ballet y al jazz) y la estética (una cierta forma de cuerpo). No profundizaremos en este último aspecto porque es tema de uno de los siguientes capítulos.

Como vemos, la danza, como otras experiencias, es narrativizada por estos agentes para hacerla parte de la identidad, para darle sentido dentro del discurso que se construye en torno a la vida. En este marco, la pasión con que se baila constituye un pivote de las prácticas y un criterio de valoración. Además, es experimentada como modo de agencia (porque permitiría resistir frente al entrenamiento físico, que disciplina el cuerpo, o bien lo subordinaría) y también como búsqueda de trascendencia y espacio de libertad del agente.

Pero ¿qué ocurriría si pensáramos estos espacios de libertad y posibilidades de agencia desde otras coordenadas teóricas? ¿Y si tener esa pasión por bailar respondiera, en realidad, a una prescripción social? ¿Si, como comentábamos anteriormente, estas danzas estuvieran asociadas a un modo de ser mujer socialmente valorado, cuya sensualidad pudiera ser aceptada solo dentro de estos límites? ¿Y si tanta pasión, en realidad, escondiera una prescripción a ser auténticos?

Incorporada dentro de los discursos con los que estas agentes construyen sus identidades, la danza se vincula con una puesta en valor de esos yo, de esas identidades.

Para las entrevistadas, frente a todo lo que conforma las prácticas cotidianas de la vida, lo verdaderamente relevante sería ese espacio de trascendencia, de libertad,

¹⁵ A partir de estas cuestiones es posible plantear un debate interesante. La sociedad patriarcal, como funciona actualmente, le ofrece a la mujer únicamente los roles de madre o su contraparte, de prostituta. ¿Cómo pueden pensarse las danzas árabes en estas coordenadas? ¿Serían un espacio que les permite a las mujeres “escapar” de estos roles? ¿O esa escapatoria estaría dada precisamente por “jugar” a ser “princesas” y “diosas”, en una suerte de repetición de lo que se les ofrece socialmente? Consideramos que es una de las preguntas que escapa a esta investigación, pero a la vez queda abierta para su análisis.

construido a partir de “tener pasión” por algo. Pero tomando en cuenta los interrogantes anteriores, esas prácticas y espacios pasionales (bailar, en este caso) serían en cambio una especie de ejercicio de autoafirmación, de cumplimiento de un mandato social. Siguiendo a Martuccelli (2007), podrían ser entendidos como una de las formas actuales de inscripción subjetiva de la dominación: la prescripción a la autenticidad.

Para este autor, todo individuo sostiene su existencia en el mundo, atravesada por la angustia, gracias a una diversidad de soportes, de universos simbólicos que le permiten fabricar un mundo menos librado a la intemperie. Particularmente a partir de la posmodernidad, cuando las instituciones y los grandes relatos estallan, los soportes adquieren cada vez mayor relevancia y se exteriorizan, ya que los individuos “no perciben[n] más [solidez] en sí mismo[s]” (2007: 65). La figura ideal del individuo occidental es la de aquel que es tanto propiedad de sí mismo como capaz de sostenerse desde el interior, a medio camino entre su espacio personal y los lazos sociales.

Los individuos, entonces, combinan relaciones, objetos, experiencias y actividades, construyendo ecologías existenciales y sociales dotadas de significaciones singulares, es decir, el verdadero mundo de cada uno (2007: 81). No todos los soportes tienen la misma relevancia, sino que dependiendo de su tipo y de su contexto, variarán sus diferenciales de legitimidad, la posibilidad de que sean o no estigmatizados socialmente.

Siguiendo a Martuccelli, estos soportes constituyen parte de las nuevas experiencias e inscripciones subjetivas de la dominación. En el contexto de la modernidad, la dominación, tradicionalmente entendida como una combinación de subordinación y consentimiento, se ha escindido, de modo tal que la primera ha adquirido más peso. Sin embargo, cabe señalar que es siempre “dinámica, diversa, conflictual y parcial en su capacidad de suscitar el consentimiento de los dominados” (2007: 141).

Precisamente, las prescripciones serían una de las nuevas maneras de inscripción subjetiva de la dominación, entre las cuales se cuentan la prescripción a la autonomía, a la independencia, a la participación y a la autenticidad –la que nos incumbe.

Según estos planteos, en la sociedad actual, los individuos estamos obligados a ser actores de nuestras vidas, a “convertirnos en nosotros mismos” (160), pero no a modo de proyecto emancipatorio, sino como otro modo de subordinarse a la adaptación social.

En esa búsqueda de nuestra “verdadera esencia”, de un espacio que funciona como refugio frente a las implosiones propias de la posmodernidad, las prácticas que nos apasionan, como la danza para estas bailarinas, se vuelven algo que todo individuo debe tener. De este modo tendría lugar el traspaso entre la práctica en sí, y los sentidos con los que los individuos la actualizan, y el cumplimiento de un imperativo social.

Para ir concluyendo, hay que decir que esta forma de entender la aparición repetida de la dimensión pasional en estas entrevistas podría ser contradictoria con la forma en que las bailarinas la lexicalizan en sus narrativas identitarias. Es decir que, para ellas, la danza es un espacio de libertad, y nosotros estamos diciendo que en realidad ese espacio sería funcional a un mandato social, que nos exige ser y estar apasionados por algo. Siguiendo este enfoque, esto complejizaría la percepción que los agentes tienen de su propia práctica. Sin embargo, en la fase actual de nuestra sociedad, resulta muy complejo poder distinguir espacios de libertad de mandatos sociales, precisamente porque la sociedad nos exige que seamos libres.

3.3. Los cuerpos que bailan

Un cuerpo habituado a un uso “cotidiano”, de por sí, es un cuerpo que sabe cómo caminar, manipular objetos, cocinar, lavar, sentarse, manejar un auto, subirse y bajarse de colectivos, correr, subir escaleras, abrir puertas... Si ese cuerpo comienza a ejercitarse, paulatinamente debe habituarse a otros usos y rutinas: ejercitar ciertos músculos, levantar peso, desarrollar resistencia cardio-respiratoria, entre otros.

En la Introducción, situé mi propia práctica como bailarina como el origen de los interrogantes que dieron lugar a este trabajo. Sin embargo, mi cuerpo llevaba mucho tiempo manejando muchos de esos usos específicos cuando comencé a bailar. Precisamente por eso, ofreció una importante resistencia a muchos de los hábitos que la danza proponía, desde la vestimenta y el maquillaje hasta ciertos entrenamientos particulares. No se trataba de algo consciente, que yo “no quisiera hacer”. Por el contrario. Pero un cuerpo atravesado por ciertos hábitos demora en asimilar otros, e incluso requiere de una insistencia consciente para adoptarlos. Por eso siempre se recomienda a los bailarines iniciar tempranamente su entrenamiento: mientras más

jóvenes son, mayor plasticidad tiene el cuerpo para adaptarse a la danza (si se entiende esta como carrera profesional).

En definitiva, todavía hoy, cuando ya llevo once años bailando y me desempeño en varios ballets e institutos como profesora, el cuerpo sigue acusando atravesamientos por habitus de deportista y se resiste a otros, sobre todo aquellos devenidos del entrenamiento en danza clásica y jazz (la rotación de la cadera, la elongación). Pero curiosamente, esta resistencia física (inconsciente, insisto) es la que me permitió volver conscientes muchas exigencias del entrenamiento al que se somete un bailarín para poder bailar, construir cuestionamientos en torno a estos requerimientos, desnaturalizarlos, volver a mirarlos, poder comprender su arbitrariedad (o no), e incluso decidir hasta qué punto es necesario transmitirlos como docente, y legitimarlos como bailarina.

De esta introducción se desprende que el cuerpo que baila no es cualquier cuerpo. Más aún: no hay un solo tipo de cuerpo que baila, sino que este depende de las exigencias de cada tipo de danza, e incluso, de cada estilo dentro de una danza en particular.

Como ya mencionamos, todo campo, en su desarrollo histórico, va construyendo un conjunto de reglas de juego y de capitales, pero también de saberes y valores. Valores estéticos, pero también éticos y políticos. En un campo cuyo centro es la práctica de la danza, necesariamente esos valores tienden a encarnar en el cuerpo, y más específicamente, es un cuerpo en particular. Como consecuencia, la definición del cuerpo legítimo naturalmente se convierte en uno de los ejes centrales de las disputas dentro del campo.

La primera salvedad que hay que hacer en relación a este término es la consideración de que se trata de un “cuerpo situado”, es decir, vinculado a dominios específicos de actividad cultural. Esto implica considerar, también, que el cuerpo del sujeto excede la mera materialidad biológica y exige considerar la forma en que se construye social, cultural e históricamente y qué elementos de esa construcción son naturalizados (Mora, 2010: 59, 60, 63). Por otro lado, también abre la perspectiva a los esquemas socioculturales de percepción y valoración corporal, fuertemente relacionados a la manera en que percibimos y experimentamos nuestros cuerpos (Mora, 2010: 64) y también, a aquellos cuerpos que se legitiman o no.

Asimismo, la posibilidad de agencia limitada que reconoce Bourdieu desde su concepto de habitus puede ser enriquecida con los aportes que consideran el cuerpo “como productor de experiencias, conocimiento y transformación” (Citro, en Mora, 2010: 67), es decir, como una dimensión de lo social constituyente, no solo socialmente construido. Esto implica que el cuerpo es reconocido como la primera instancia en la que se originan las experiencias del mundo: sensoriales, cognitivas, afectivas... Por ello, toda investigación, reflexión y conocimiento debería reconocer estas experiencias como fundantes, y a partir de las vivencias, cuestionarlas, historizarlas, debatirlas, desnaturalizarlas. En términos de Silvia Citro, “(...) que las palabras no tengan que ocultar ya la carne que les dio vida” (Citro, 2010: 17).

En esta misma línea, Mora también reconoce la posibilidad de que el habitus se vuelva reflexivo, dando lugar a nuevas posibilidades de agencia a partir de la “objetivación conceptual sobre esas prácticas” (Mora, 2010: 83). De hecho, diversos autores reconocerán esta experiencia como el punto de partida de sus investigaciones. Esto supone un esfuerzo continuo de vigilancia epistemológica (Bourdieu, 2001), es decir, de desnaturalizar prácticas, valores y conocimientos que consideramos cotidianos, propios del sentido común, poniéndolos en cuestión y en debate, rastreando su origen, sus implicancias y consecuencias.

Pero por otro lado, hay que situar el cuerpo también en las coordenadas actuales, es decir, en el contexto de la modernidad tardía o hipermodernidad (Lipovestky, 2006).

A lo largo de la historia, el estatuto del cuerpo ha ido cambiando: desde el dualismo cartesiano, que lo rechazaba por su imposibilidad de percibir el entorno de manera confiable y rigurosa, su consideración como máquina distinguible a causa de sus particulares engranajes, como supernumerario, como objeto de dominio y disciplinamiento... (Le Breton, 2002).

La hipermodernidad traerá consigo nuevas complejidades y paradojas, de las que el cuerpo y el sujeto no se verán exentos. Para algunos autores, como Lipovetsky (2006), este periodo implica una reconfiguración total de la vida, cuyo eje central pasará a ser el mercado, la eficacia técnica y el individuo, siempre atravesados o al menos influidos por la lógica del exceso, pero también por ideales relacionales, intimistas, amorosos y éticos. Como puede apreciarse, para este autor, lo preponderante del nuevo contexto será la paradoja, la convivencia de distintas tendencias contrarias, que orientan por igual al “hiperindividuo”.

En este contexto, el cuerpo del sujeto cobrará relevancia solo en la medida en que es posible revisarlo, corregirlo, moldearlo, y en función de esto, hacer que responda a un cierto modelo, propio del mercado (Le Breton, 2007). Los individuos se preocupan por el cuerpo de una forma sin precedentes, pero a la vez, también proliferan las toxicomanías, las patologías, el consumo desmedido y los comportamientos anárquicos: “Cada vez más vigilancia, más chequeos, más prevenciones: tomar comida sana, perder peso, vigilar el índice de colesterol, no fumar, hacer ejercicio, la obsesión narcisista por la salud y la longevidad se da la mano con la prioridad del después sobre el inmediatamente” (Lipovetsky, 2002: 58, 77).

Además, para Le Breton, el cuerpo está borrado de las interacciones y actividades propias de la vida cotidiana, en la que solo se admite un cierto margen de posturas corporales, gestuales y faciales, en la medida en que no incomoden al otro. De allí que el cuerpo solo se recupere en algunos ámbitos específicos que lo enfrentan a sus límites, como, por ejemplo, las diversas formas de la actividad física, en las cuales se visibiliza en función de herirse, sentir cansancio, etc. (2002: 123, 124).

Dentro de las numerosas transformaciones culturales y sociales que implica la hipermodernidad, adquiere centralidad el fenómeno de la sociedad-moda, es decir, “una economía de consumo y comunicación masiva” centrada en “lo efímero, la renovación y la seducción permanente”, en la rentabilidad económica como criterio, en la predominancia del presente como temporalidad dominante y en la novedad como norma organizativa. Conviven con estos rasgos, sin embargo, la prevención, la formación y la anticipación frente a la incertidumbre del futuro y sus riesgos, la duración del amor como vínculo que permite enfrentar la ansiedad de lo efímero: “Dos tendencias coexisten. Una, la que acelera las velocidades, tiende a la desmaterialización de los placeres; la otra, por el contrario, conduce a la estetización de los goces, a la felicidad de los sentidos, a la búsqueda de la calidad del momento” (Lipovetsky, 2006: 63, 74-81, 85).

Es lógico, por contrapartida, que esta sociedad-moda, incluso en sus paradojas y contradicciones, imponga un cierto modelo de cuerpo, “limpio, liso, neto, joven, seductor, sano, deportivo, (...) esbelto, higiénico” (Le Breton, 2002: 132). Sin embargo, ya que rara vez este es el cuerpo que se tiene, crecen y se imponen numerosas prácticas orientadas a moldearlo, ejercitarlo, intervenirlo quirúrgicamente y maquillarlo, en tanto

esos valores se convierten en los ejes del relato moderno en torno al sujeto y su relación con el cuerpo (133).

Ninguna práctica social queda exenta de la influencia y las exigencias que este contexto impone. La danza, mucho menos, sobre todo en virtud de su exhibición y disciplinamiento necesario del cuerpo. Recordemos que la pregunta acerca de qué cuerpos bailan y cómo deben presentarse estos es un eje central de nuestra investigación. Por ende, analizaremos a continuación esta dimensión tal cual aparece en los discursos de las entrevistadas.

Los cuestionarios con los que nos guiamos en nuestro acercamiento a las entrevistadas preveían ir entrando en el tema del cuerpo poco a poco. Durante ese rastreo, se les consultaba acerca de qué les gustaba de las danzas árabes, qué significaba bailar para ellas, qué prácticas realizaban (o no) para poder presentarse en un escenario, y cómo se preparaban para estos eventos. Del mismo modo, y a fines de introducirnos en algunas apreciaciones acerca de los cuerpos que bailan, también se les mostraban dos fotografías y videos de dos reconocidas bailarinas, una egipcia y otra argentina, y se les realizaba algunas preguntas acerca de ambas performances, comparándolas¹⁶.

Así como diferenciamos en los estilos de danza que pueden encontrarse en Córdoba, ambas performances se diferencian notablemente en cuanto a cierta estética de las bailarinas, uso de vestuarios, y fundamentalmente, en lo que respecta a sus movimientos. Cabe recordar aquí que las danzas árabes argentinas se caracterizan por la incorporación de técnica clásica y de jazz en lo que respecta a posturas y movimientos; más precisamente, la bailarina argentina es una de las pioneras y una de las principales representantes actuales de este estilo. La egipcia, en cambio, no fusiona su danza con ninguna otra ni visibiliza otras técnicas específicas fuera de los movimientos típicos de esta danza.

Nos encontramos entonces que las bailarinas del estilo moderno prefieren marcadamente la performance de la bailarina argentina, su estética y vestuario. Pueden reconocer que el baile de la egipcia es “increíble” también, pero optan por la primera

¹⁶ Ver fotografías 6, 7, 8 y 9 en el Anexo; son las imágenes que fueron mostradas a las entrevistadas.

opción. Incluso, en los casos más extremos, caracterizan tajantemente las opciones estéticas de la egipcia:

M: —De los dos videos y las fotos, ¿qué les gusta y qué no? Libre.

E1: —Es más delicada Saida, y más sensual. En cambio la egipcia... se nota mucho la diferencia. Los giros, los brazos. En Saida es mucho más delicado. En la egipcia son increíbles los movimientos, pero se nota la diferencia.

E2: —Lo que hace Saida es más técnico, y lo otro es más tradicional. Hace pasos que no se veían en el primer video.

E3: —Es *bellydance*, lo que hace Saida es *bellydance*.

E4: —(...) Cuando pasaban las fotos, yo escuchaba que decían cosas... (Se refiere a los comentarios de una de las chicas, que comentó que la bailarina egipcia le parecía “gorda”, “vieja” y “fea”) y decía “Lo que es la ignorancia”. (...) la ignorancia de decir “Ay, qué feo”, que esto, que lo otro, porque las de acá son las que van a tomar clases allá. Acá en Argentina se genera un estilo muy mezclado con el jazz.

M: —¿Qué les gusta y qué no?

E1: —A mí no me gusta la técnica de la egipcia, por ejemplo.

E2: —A mí la expresión hasta un cierto punto... porque vos ves una egipcia de ese estilo, y es como todo igual. En el otro, no, es de cada una la expresión.

E3: —Del egipcio, no me gusta la técnica.

E4: —Aparte, por estar criadas así, creo... no me gustan los giros, no me gustan los brazos, las manos... nada.

Cabe señalar, en ambos casos, cómo las entrevistadas son capaces de distinguir que parte de sus preferencias tienen que ver con el modo en que han sido “criadas”, es decir, con cómo están habituadas y predispuestas a valorizar positivamente ciertos atributos de las bailarinas de ejemplo por encima de otros.

A la hora de hablar de los vestuarios, el maquillaje y las prótesis que utiliza cada bailarina (o no), sin embargo, no las consideran fundamentales. Se centran mucho más en la performance, sosteniendo que una buena performance, que agrade al público o muestra destreza, será priorizada por encima de cualquier opción estética. Algunas reconocen, no obstante, que la estética (trajes, maquillajes, prótesis) es lo primero que se ve, de manera que condicionará el impacto positivo o negativo en el público. Todas resaltan, además, la necesidad de que el vestuario sea acorde a la coreografía bailada y que permita desempeñar la performance con comodidad.

En lo que respecta al estilo tradicional, las bailarinas de este estilo también muestran preferencias muy marcadas, aun cuando pueden rescatar algunos aspectos de

la otra performance. Correlativamente con su estilo de baile y sus opciones estéticas, estas entrevistadas prefieren la performance de la bailarina egipcia.

M: —Bueno, para ir terminando les voy a mostrar unas fotos y unos videos. Son de Randa Kamel y de Saida. (Hago circular las fotografías y les doy un tiempo mientras preparo los videos. Ya antes de que les pregunte, mencionan “A mí me encanta esto (Dina). Es tierra... y vos fijate que no hace muchos pasos”). (...) Entonces, ¿qué prefieren?

E1: —Yo prefiero Dina.

E2: —(Saida) Es más estilizado.

E3: —Muy tecnificado, demasiado. Está más preocupada en hacer bien la técnica que en sentir.

E4: —Además, convengamos que es el vivo reflejo del show occidentalizado, ¿no? (...) el mejor vestuario, el mejor brillo. Fijate que Dina no tiene un vestuario súper...

E5: —Es que la expresión ya te capta toda la atención, ¿para qué va a ponerse un vestuario así?

E6: —Occidentalizado es eso: el exceso de brillo, el exceso de maquillaje, el exceso de pelo, el exceso de tetas, el exceso de dientes...

E7: —La falta de panza, fijate que Dina tiene su rollito, se pone su cintita y baila, y la otra es...

E4: —Y la cantidad de pasos, chicas. Fíjense que...

E2: —Metió dieciocho pasos.

M: —En realidad, la idea es preguntarles qué les gusta y qué no les gusta de esas fotos que ven ahí.

E1: —A mí me gusta la Saida.

M: —¿Y qué te gusta de ella?

E1: —Todo. (Risas). El traje, el pelo... Es como muy suave, muy estilizada. Me encanta ella. Capaz que no tanta estilización, pero sí, me gusta... (...)

E2: —Pasa también que Meli (una de las entrevistadas, la que respondió recién) hace ballet, contemporáneo, entonces le gusta más todo eso.

E3: —Está muy operada... y el pelo, lo tiene acá (se señala a la altura de los hombros), y muy poquito. Y es de mi altura.

E4: —Randa Kamel... tiene la papa. (Risas). Porque ella está en la suya, sabe, no es que quiere mostrarse, sino que se nota que le apasiona... cierra los ojos... fijate... En cambio ella (Saida) está más modelito.

Nuevamente, la valorización es clara en relación a una de las performances en particular. Sin embargo, cabe señalar la apreciación de una de las entrevistadas del último extracto, que señala que prefiere la otra performance, y la intervención de una compañera, que justifica que como ella hace otras danzas, “le gusta más todo eso”. Aparece una vez más la relevancia del habitus corporizado: cuando ese habitus es enriquecido con otros elementos, las valorizaciones cambian. Se podría profundizar en

las razones por las cuales esa entrevistada, aunque prefiere otras performances y realiza otras danzas, sigue eligiendo formarse en esa academia de estilo tradicional.

Pero no solo eso. En ambos casos, además, son capaces de analizar de dónde vienen las características que particularizan la performance de la bailarina argentina, mostrando una toma de postura crítica en relación a ella y evaluando las consecuencias de que esa sea la modalidad de baile de mayor visibilidad en la actualidad.

E1: —Pero creo que tiene que ver con esto que propone Tinelli hace algunos años, como que todo es muy cargado, muy cargado, muy cargado.

E2: —Es todo muy fantasioso.

E3: —Y lo otro es que mientras más producida estás, más mujer sos... un concepto que nos venden. Y somos mujeres, estemos producidas o no, tengamos marido o no, tengamos novio o no, tengamos hijo o no. Somos todas iguales. Eso es lo que vende Dina, creo yo, y el poder no estar tan lejos de lo que ella hace. Lo otro es... llegar a eso es como... Entonces ya lo primero que se me cruza en la cabeza son todos mis bloqueos emocionales, y lo otro es todo lo que me anima a hacer eso.

E4: —(Dina) Al contrario, es el desbloqueo de poder hacer esas cosas. Es todo lo contrario.

E3: —Una te invita y la otra te dice “Para esto, tenés que venir a mi escuela”.

E1: —(...) qué pasó también: se usa mucho que el hombre enseñe a bailar, eso también es otra cuestión. No sos mujer. Podés bailar genial, divino, pero vos necesitás como hombre sobre-exagerar, si se quiere, una feminidad que no la tenés. Más un hombre que es re gay, que le encanta ser una mujer, que le encantaría ponerse la pollera, los tacos, las plumas de una mujer. Así que viste, toda la camada esa que son como Barbies muy armadas, son muñecas armadas. Mi feminidad va por otro lado, yo ya nací mujer. No necesito ponerme ningún exceso de maquillaje, ninguna pestaña gigante, no, ni unas lolas gigantes, porque ya soy mujer. Yo tengo todo lo que vos no tenés. Y él inculca eso, y de hecho se usa eso: todas unas uñas postizas gigantes... todo lo que no tiene que ver con la feminidad. (...) (Y son todas) igualitas: todas peinadas igual, alucinan con Saida, o con las chicas nuevas que han surgido, las rusas... (Risas). (...) Están muy locas todas. No tenés que tener caderas, cuando la mujer árabe tiene caderas, y un montón, no tenés que tener vientre, cuando todas las mujeres tenemos vientre. Decís “Bueno, ya está” (risas). Y sí, vos fijate, las egipcias... una Randa Kamel tiene curvas por todos lados, ¡y le quedan geniales los trajes que se pone! (Risas). Es tan linda ella bailando, dentro de su feminidad...

M: —Bueno, ¿qué les gustó y qué no les gustó de cada video? ¿Del primero?

E1: —(...) los movimientos son como más profundos, más sentidos.

M: —¿En qué ven eso, que son más sentidos?

E1: —En la cara.

E2: —Da la sensación de que estuviera improvisando todo el tiempo. Al no ser golpes tan... sorpresa, como esto (se refiere al segundo video, de Saida), como que da la sensación de que estuviera improvisando todo el tiempo.

E3: —Está muy estilizado el segundo video, y el otro es más sentido.

E4: —Aparte el estilizado es como que es todo... paso, paso, paso, y no le da lugar a los sentimientos.

E3: —Como que es mucha coreografía.

E4: —Claro, y el otro es más sentimiento...

E1: —Capaz que hay veces que hacés un paso y decís más con uno que con ocho, ¿entendés?

Como vemos, el habitus en el que cada bailarina ha sido formada condiciona sus gustos, si bien no impide valorar los aspectos positivos de performance radicalmente distintas. La forma en que las bailarinas caracterizan lo que ven en los videos y en las fotografías está directamente relacionado con el estilo de baile en el que se han socializado, y también, con las opciones estéticas que ellas mismas eligen para sus performances.

Tal como sostiene Bourdieu (1990) y ya hemos comentado, las diferentes dimensiones del habitus se corporizan, volviéndose respuestas y predisposiciones a ciertos gustos y valoraciones inconscientes, automáticas, mediante las cuales los agentes juzgan lo que consideran o no legítimo, prestigioso y valioso dentro del campo al que pertenecen.

De igual modo, y como analizaremos en nuestro último capítulo, estas disposiciones incorporadas determinarán también un cierto entrenamiento y ciertas opciones (estéticas, sobre todo) que caracterizan, reproducen y retroalimentan, por igual, las performances que cada agente y grupo de agentes analizados consideran válidas.

4. Los “cuerpos deseados”

4.1. Los cuerpos legítimos en la danza

Señalamos anteriormente, entonces, que en correlación con los diferentes estilos de danza se moldean también ciertas valorizaciones. Nos queda por analizar, ahora, qué entrenamientos y otros elementos traen a colación esas valorizaciones, cómo se implementan y qué opciones implican en las performances de los agentes de cada estilo. En consecuencia, es esperable que cada una de sus líneas moldee un cuerpo legítimo particular, quizá hasta en disputa con los otros modelos de cuerpo.

Dado su origen ritual, las danzas árabes como tales no parten de la necesidad de mostrar cierto cuerpo y cierta técnica: en tanto la performance cumpliera con su función de adorar a los dioses, rendirles homenaje y llamar sus favores, las exigencias que planteaba no eran demasiadas. Posiblemente se redujeran a la ejecución en lugares específicos (templos y santuarios), al uso de instrumentos, elementos y cierta indumentaria (que respondían a la ejecución de ese ritual sagrado) y a ciertas condiciones de las bailarinas (virginidad, procedencia social). La danza que acompañaba las actividades cotidianas de las mujeres orientales (cocinar, lavar, buscar agua, cuidar a los niños) tenía muchos menos requisitos, ya que respondía a la improvisación musical y de movimientos del momento.

Estas condiciones comienzan a cambiar cuando las danzas se vuelven objeto de escenificación, como ya mencionamos, de la mano de la bailarina y empresaria Badia Mansabi y el Casino Opera o Badia. Vueltas espectáculo, la ejecución de estas danzas se transforma y comienza a incorporar paulatinamente nuevas exigencias: figuras coreográficas (y por ende, ensayos para aprender las coreografías y perfeccionar su ejecución), vestuarios llamativos y la exhibición de un cuerpo femenino transformado por el vestuario y el maquillaje, y luego, por la ejecución repetida de los mismos movimientos y posturas propios de esta danza, centrada en la disociación y en la ondulación de brazos, cadera, torso y cabeza.

Poco a poco, esta transformación comenzó a delinear la visibilización y consiguiente legitimación de ciertas formas de danza, y no de otras. En intrínseca relación, comenzaría a ganar prestigio una forma de cuerpo, de entrenamiento, de técnica, de presentación escenificada.

En definitiva, con la espectacularización de las danzas árabes comienza su profesionalización. Y a medida que se academizan, el modelo de cuerpo que proponen se instala, pero también va transformándose. De hecho, un indicador de cómo ha ido modificándose este modelo podemos observarlo en el cambio de vestuario y de materiales utilizados en estos.

En Argentina, específicamente, la ejecución, enseñanza y aprendizaje de las danzas árabes, en la mayoría de sus estilos (moderno y moderno influenciado por Buenos Aires), está fuertemente atravesada por la técnica clásica y jazz, como muchas de las danzas denominadas “profesionales”. Esto implica que al entrenamiento específico para que el cuerpo se habitúe a disociar, ondular y ejecutar los pasos propios de esta danza, se suma la exigencia de una cierta forma de empuje (estirado, fortalecido), de pies (posturas abiertas, trabajo en media punta), de piernas (desarrollo muscular, rotación de cadera), de brazos (resistencia para sostener la postura, estirados), de torso (abdomen ajustado, cola contraída, costillas abiertas, espalda recta) y trabajo de elongación (aperturas laterales y frontales, *suplés* de espalda, *de tirés*)¹⁷.

Igualmente, en ambos estilos este habitus corporal está vinculado a un tipo de vestuario, que puede constar de túnicas, vestidos o trajes de dos piezas, pero que siempre implica el uso de telas y bordados vistosos y cargados, generalmente con pedrería, espejos, strass, perlas y gemas de cristal y alambres y fajas con armazones de alambre forrado¹⁸. Lógicamente, estos materiales encarecen significativamente los vestuarios, y en consecuencia, restringen las posibilidades de acceso. Cualquiera de estos vestuarios cuesta, actualmente, desde \$2500 en adelante, y en torno a estos se ha desarrollado una incipiente industria, pero que está creciendo de manera importante. Son de mencionar, por ejemplo, los casos del cordobés Claudio Saif¹⁹ y la empresa bonaerense BellyClothes²⁰.

¹⁷ Ver en Anexo fotografías 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17.

¹⁸ Ver fotografías 4, 7 y 6 en Anexo como ejemplos.

¹⁹ Claudio Saif es un diseñador cordobés de alta costura, que a lo largo de su trayectoria se ha especializado en la realización de trajes para danzas árabes. Gracias a la difusión y el prestigio de su trabajo, pudo acceder a trabajar en Buenos Aires con el diseñador Marcelo Pendola, que realiza gran parte de la indumentaria de los teatros de revista marplatenses, entre otros. Puede consultarse su trabajo en Facebook.

²⁰ Bellyclothes es una empresa creada y dirigida por Gery Carrica en 2007. Actualmente es uno de las principales encargadas de vestir a los grandes bailarines argentinos, como en el caso de Saida Helou, Shanan, Sabrina Colman, Yamil Annum, Amir Thaleb, entre otros. Recordemos que estos también son algunos de los principales agentes del campo de las danzas árabes en Buenos Aires, dos de los cuales tienen las principales escuelas de formación de todo el país. De esto se puede concluir que las tendencias que estos bailarines marquen a nivel de vestuario serán el modelo más prestigioso a seguir para el resto de

Otros estilos, más tradicionales, sin embargo, priorizan el trabajo típico de estas danzas, es decir, la ondulación y la disociación. En estos casos, el entrenamiento en técnica clásica y de jazz es muy poco o nulo, aunque incorporan elementos de postura y trabajo de pies y empeine. Suelen incorporar también, y a diferencia de los demás estilos, elementos propios del yoga, del Reiki e incluso de las danzas afro. Esto implica otro tipo de apuesta, orientada a gestionar otro tipo de “conexión” con la interioridad de cada mujer, denominada por algunos autores “la diosa interior” (Korek, 2005).

Para este estilo, el vestuario no tiene la relevancia que en los demás, y se restringe mucho más al uso de túnicas y vestidos, que generalmente cuentan con pocos o ningún bordado y se realizan con materiales más económicos (mostacillas, canutillos, mostacillones, galones, lentejuelas y en algunos casos dijes, gemas y pinturas tridimensionales). A pesar de ser menos costosos que los trajes utilizados en los otros estilos, el precio nunca es muy económico, ya que estos bordados solo pueden ser realizados artesanalmente, lo cual los encarece. Nuevamente, esto restringe el acceso a la práctica de las danzas árabes, o al menos a su exhibición pública, dado que no todos pueden pagar lo que cuestan estos trajes. Esto refuerza que quienes pueden acceder pertenecen a la clase media²¹.

En conclusión, cada estilo de danza propone y gestiona una determinada forma de cuerpo, correlacionada con un entrenamiento particular, y también con cierto vestuario y “producción”²² de las bailarinas.

En relación a este último aspecto, los estilos comparten un mismo modo de “producción” para el escenario o rituales de belleza.

El cuerpo en escenario nunca se trata del mismo cuerpo cotidiano, ni se presenta del mismo modo que en las actividades de la vida diaria. Por el contrario, el escenario delimita un tiempo y lugar otro, al que se accede y que requiere de otra corporalidad. De

los agentes. Las fotos de su trabajo están disponibles en Facebook y en su página web, <http://www.bellyclothes.com.ar/>

²¹ Económicamente, y según el informe de 2002 del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Argentina puede ser dividida en tres zonas. La de mayor desarrollo es la denominada “área central”, que consta de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe (Svampa, 2010: 43-45). Creemos que esa capacidad económica se relaciona directamente con el mayor desarrollo que hay, justamente en esas tres provincias, de las danzas árabes, a nivel de escuelas, referentes y empresas y diseñadores de vestuario. Es decir, que la mayor posibilidad de acceso a estos servicios define también mejores condiciones para el desarrollo y perfeccionamiento de este campo y todos los elementos que él implica.

²² “Producción” es una expresión informal que hace referencia al modo en que las bailarinas se preparan para bailar, a nivel de maquillaje, vestuario, rituales de belleza, etc. De manera más amplia, se utiliza para referirse a una amplitud de prácticas: “producirse” para un fiesta, un evento, una cita, etc.

hecho, varias de las entrevistadas se refieren a este espacio lo definen como “un juego”, algo que les permite “ser otras”.

Las entrevistadas charlan entre sí frente a la pregunta de la entrevistadora.

E1: —Ya que estamos jugando, juguemos, ¿me entendés?

E2: —Pero sí, forma parte del juego. No es todos los días.

E3: —Es como un juego.

E4: —Es un juego, tal cual.

E3: —Disfrazarnos de princesa.

E1: —Y te digo, por más de que te sentís incómoda a veces, la adrenalina, cuando subís al escenario...

Dijimos ya que este cuerpo es un cuerpo siempre atravesado por la técnica: la específica que permite ejecutar los movimientos de las danzas árabes, la clásica o la de jazz. Pero además, ese cuerpo debe dar cuenta de ciertos rituales de belleza. Así lo describen las entrevistadas:

M: —Bien, y para bailar, ¿cómo se arreglan? ¿Cómo se producen?

Todas: (Risas).

E1: —Algunas están desde las tres de la tarde... (más risas).

E2: —Es todo el día, todo el día...

E3: —Plancharse el pelo... Yo pongo la alarma como si tuviera que venir acá. Me levanté a las nueve y media. Me levanté a bañarme, secarme el pelo, a armar las cosas...

E4: —Pelear con tu mamá y decirle “¡Pero me estoy pintando!”.

M: —Y esto que les preguntaba recién en la encuesta, ¿son de usar uñas, pestañas postizas, extensiones?

Todas: —Sí.

E1: —Extensiones no.

E2: —Pestañas, siempre.

E3: —¡*Push up!* (Risas). Es algo que no está ahí (en la encuesta que les entregué antes de la entrevista), pero creo que debería estar.

M: —Y en cuanto a la producción, ¿cómo se “producen” para subirse al escenario?

E1: —Maquillaje.

E2: —Uñas, pestañas...

E3: —Bijouterie...

E4: —Depilación.

E5: —¡*Botox!* (Risas).

E6: —El pelo...

E7: —Planchita, baño de crema, te lo nutrís, lo dejás lindo...

M: —¿Y esto, cuánto tiempo antes?

E1: —Toda la mañana.

E2: —El día anterior.

M: —¿Y son de ponerse pestañas, uñas, bijouterie?

E1: —No, yo no. Soy de ponerme bijouterie por ahí, cuando Mari nos dice que tenemos que usar aros redondos porque las mujeres que bailan usaban esos aros...

E2: —No, me pinto nomás. Bijouterie sí uso, porque queda bonito, pero después sí lo tiro. Pestañas no, no uso.

M: —Bueno, cuéntenme cómo se producen para bailar en un escenario.

E1: —Te cagás de hambre toda la semana. (Risas).

E2: —¡No, yo no!

E3: —Maquillaje, pestañas, purpurina [givré]... aros, uñas postizas. Disfrazarse de diosa para... nada, para jugar un poco.

E4: —Mucho maquillaje.

E5: —Y las extensiones, y las uñas, y de que estemos todas iguales.

Aunque los extractos anteriores responden a distintos grupos, que trabajan distintos estilos, pueden apreciarse varios puntos en común.

Por un lado, prepararse para el escenario siempre supone una serie de rituales, como ya mencionamos. El cuerpo que bailará, que ya ha sido debidamente entrenado, debe ser preparado para mostrarse, exhibirse con cierto aspecto.

Entre estos rituales, tiene un rol principal el maquillaje. Emulando los rasgos faciales de las mujeres orientales y quizá también el maquillaje egipcio, el rostro es corregido en sus imperfecciones, cubierto con base y polvo compacto, y los ojos y los labios se pintan. A los ojos, en particular, se les destina una atención especial: además de maquillarlos, se los delinea alargando las terminaciones y ocasionalmente también se les agrega pestañas postizas.

Como estas prótesis, también es habitual que se agregue uñas postizas o esculpidas a las manos, que se pintan con esmaltes, generalmente de color natural con las puntas blancas (francesita).

Además, también puede usarse bijouterie (aros, anillos, pulseras, piercings en el ombligo y collares)²³.

Otro elemento sometido a rituales de belleza es el cabello. De por sí, el cabello de las bailarinas se usa largo, tanto como se pueda. Además de esto, generalmente se lo alisa (sometiéndolo a un tratamiento temporal con calor, o permanente con productos químicos) y a veces se le hacen bucles en las puntas. Para que luzca más sano y brillante, previamente se le realizan otros tratamientos, como baños de crema, shocks de keratina, etc.

Del mismo modo, para que la piel luzca sana e hidratada (los vestuarios dejan exhibida gran parte de ella), se le aplica previamente crema.

Contrariamente a lo que puede pensarse, algunos de estos rituales y el modo en que transforman el cuerpo no son meramente estéticos, sino que cumplen una función de visibilización en el escenario. Recordemos lo que implica un escenario: un espacio delimitado, iluminado de una forma particular, enmarcado por un telón y bambalinas en algunos casos, pero siempre ubicado frontalmente y a cierta distancia del público espectador. Entonces, el maquillaje y las pestañas en los ojos “agrandan la mirada”, es decir, permiten visualizarla a distancia. Las prótesis de las uñas alargan y estilizan las manos, cambiando la proyección de los movimientos y generando un efecto de mayor delicadeza en ellos. El largo y el lacio del cabello, pero también su flexibilidad y salud, posibilitan ejecutar y mostrar mejor ciertos movimientos, como así también manipularlo.

Como vemos, casi nunca se trata de meros caprichos estéticos. Sin embargo, delimitan un modo de exhibir el cuerpo que es el legitimado en las instancias de consagración (certámenes, competencias, shows, exámenes), en detrimento de otras corporalidades. Lo mismo ocurre con ciertos vestuarios: determinados materiales, por ejemplo, “ya no se usan” (bordados con perlas facetadas, polleras cortas y en picos, flecos de canutillos, etc.), y el hecho de que una bailarina o ballet los utilice da cuenta de que desconocen ese código implícito. Y lógicamente, del hecho de conocer estos códigos depende la valoración y el prestigio de las performances.

²³ Consultar en Anexo fotografías 18, 19 y 20.

El cuerpo entrenado

El entrenamiento específico, orientado a posibilitar la ejecución de ciertos movimientos, transforma el cuerpo materialmente. Y esto a causa de que existen fundamentos físicos que justifican la necesidad de un cierto cuerpo (delgado, liviano, musculoso, en estado cardio-respiratorio). Citemos algunos ejemplos: la exigencia de resistir cierto número de coreografías o determinado tiempo en el escenario implica que el bailarín pueda respirar adecuadamente y tenga un estado físico habituado a la actividad, que se lo permita. La capacidad de poder ejecutar un *plié* más profundo sirve de impulso para que el cuerpo pueda saltar a una altura considerable, y a la vez, las posiciones de piernas y pies necesitan de una adecuada rotación de cadera (que no es la tendencia natural del cuerpo). Tener el abdomen fortalecido (centro) permite corregir la postura y ejecutar los giros adecuadamente. Desarrollar los músculos de brazos, piernas y espalda contribuye a mantener la postura del cuerpo también, y a la vez posibilita otros movimientos, como levantamientos, trucos, etc. Mientras más liviano sea el bailarín, menor aceleración necesitará para acelerarse e iniciar los movimientos (Olmos Asar y Franceschini, 2016: 42).

Sin embargo, hay claras diferencias entre moldear el cuerpo, su postura, extremidades, sus ligamentos, músculos y articulaciones, a fines de que soporte la exigencia física que implica bailar y que pueda ejecutar los movimientos, y moldear un cuerpo según un cierto canon de belleza.

En un principio, la hipótesis que guió esta investigación fue que el modo en que se mostraban los cuerpos de las bailarinas en el escenario respondía a un modelo de belleza que delimitaba prácticas legitimadas y que finalmente se volvía *habitus*, tanto en el entrenamiento como en la vida cotidiana. Sin embargo, los testimonios de las entrevistadas nos mostraron otras posibles líneas de análisis, mucho más productivas. Una de ellas fue la gran relevancia de la dimensión pasional de la danza, la cual abordamos anteriormente.

Fue así como, consultadas acerca de estas cuestiones, las bailarinas de todas los estilos respondieron trayendo a cuestión otros aspectos:

M: —¿Todo esto del entrenamiento, del ensayo, les implica cuidarse? A nivel de salud, de cuerpo...

E1: —No.

E2: —No.

E3: —Por ahí, si sos flaca de esas que se comen todo y siguen iguales, no hay drama, pero... Yo, por ejemplo, me tengo que mantener, tengo que ir al gimnasio. Me cuido con las comidas. Fruta, no tomar tanta gaseosa...

E4: —No, pero, ¿quién se cuida?

M: —Claro, pero “cuidarse” en un sentido amplio, no solamente en la comida. Cuidarse es también hacer ejercicio, elongar antes de clase para no lesionarse...

E1: —Gimnasia cero, nada. (Risas). Una vez hice una clase de la Ana y se me bajó la tensión. (Risas).

E2: —Es muy difícil con ellas, porque ellas bailan. Generalmente pasa eso. Pero tienen que ser las dos cosas. Yo, que me dedico a las dos cosas, veo lo importante que es, y no... Ellas bailan. (Risas). Y alguna clase que hagamos de entrenamiento físico es la muerte.

E3: —Es tener conciencia de que vos trabajás con tu cuerpo. Cuidarlo. No solamente en cuanto al alimentos, porque yo como todo.

M: —Y todo esto que hacen para llegar al escenario, ¿implica cuidar el cuerpo?

E1: —No.

E2: —Tendríamos que...

E3: —En realidad, estamos diciendo que no comemos antes de un certamen, por ejemplo, pero tampoco hacemos una gran cantidad de deporte como para no lastimarnos cuando bailamos. Cuidamos los pies, las rodillas, los brazos, pero en la parte de la comida y la alimentación, estamos tan centradas en otra cosa...

E4: —Yo nunca en la vida me cuidé, de ir al gimnasio, salir a correr, nada...

E5: —No, yo tampoco.

M: —Y con respecto al cuerpo en general, no solamente en lo que respecta a la dieta, ¿se cuidan?

E1: —No.

E2: —No.

E3: —Yo voy al gimnasio, pero para sentirme bien. Cuando estoy enojada, voy y hago gimnasia, y salgo... Aparte te sentís... más cómoda, no sé. Me relaja un montón a mí.

Como podemos extraer de los testimonios, “cuidarse” no es una preocupación habitual para estas bailarinas. Solo en algunos casos la idea de tener una cierta forma de cuerpo (delgado pero con curvas de cintura, cadera, cola y busto bien marcados) aparece con fuerza. No obstante, este modelo corporal y de belleza sí puede apreciarse con

bastante frecuencia en los circuitos legitimadores, aunque lógicamente no se trata del único cuerpo que baila.

Lo que ocurre es que este modelo no es propiedad exclusiva de la danza, ni mucho menos de las danzas árabes en particular. Se trata, en cambio, de un modelo social, que rige ámbitos mucho más amplios (entre los cuales se encuentra la danza, ámbito que quizá se ve potenciado por la relevancia del cuerpo para la práctica) y que está fuertemente difundido y legitimado por los medios y la publicidad.

Una ojeada a cualquier televisor, revista o semanario, incluso la mayoría de los videos musicales, ejemplifica con claridad el predominio de la imagen en la sociedad actual. Recordemos la denominación que Lipovetsky (2006) da a la sociedad hipermoderna: sociedad-moda, regida por lógicas de exhibición y seducción, en constante modificación y cambio.

Es importante puntualizar que esta relevancia de la imagen está especialmente relacionada con una preponderancia del cuerpo. Retomando los ejemplos del párrafo anterior, cualquier de ellos presenta, precisamente, *imágenes de cuerpos*. Cuerpos femeninos (en general), aunque también masculinos, orientados a publicitar productos, a funcionar como *gags* (ganchos) que invitan a leer una nota (o a buscar más imágenes, quizá) o introducen historias, cuerpos vestidos, semidesnudos, sexualizados, erotizados, disciplinados...

Ahora bien, no cualquier cuerpo se hace imagen, y correlativamente, no a cualquier cuerpo se le hace lugar y es difundido por los medios masivos de comunicación. ¿Qué cuerpo es el cuerpo de la imagen y de los medios? ¿Cuál cuerpo? ¿Cómo es y para qué, por qué se mediatiza masivamente?

4.2. Prótesis y modelos corporales

Algunos capítulos atrás, habíamos analizado, junto con los aportes de Le Breton (2002, 2007) y Lipovetsky (2009), los valores fundamentales que constituían el eje del contexto hipermoderno, particularmente en lo que respectaba a la exhibición de un cierto cuerpo.

Siguiendo estos planteos, la relevancia de las actividades físicas en la actualidad estaría vinculada a la necesidad de hacer un uso inédito del cuerpo, de restituirle (pero solo en ese espacio) parte de su estatuto de identidad. Recordemos que Le Breton (2002) resaltaba también cómo el cuerpo, en su dimensión de carne y de su capacidad de envejecer, no ser sano y perecer, se encontraba borrado de las interacciones habituales entre los individuos. Asimismo, la necesidad de utilizarse físicamente a sí mismo actúa como un ancla, un arraigo antropológico frente al frenesí y la angustia propios de las condiciones de existencia de la hipermodernidad, de las que también hemos hablado con Lipovetsky (2009).

Sin embargo, el cuerpo que se moldea a través de estas actividades, el que se visibiliza, no es cualquier cuerpo. Se trata de una construcción atravesada por una serie de signos y valores: la salud, la forma, la juventud, la higiene, la seducción, la esbeltez (Le Breton, 2002: 124, 125).

Numerosos estudios señalan los aspectos y características que conforman el modelo actual de cuerpo, y cómo se reproducen y se instituyen en tanto presiones sociales. Behar (2010) parte del culto al cuerpo como contexto general de los siglos XX y XXI (este último, fundamentalmente), para descomponer los componentes de lo que implica “ser bello” hoy en día, un ideal estético y corporal propuesto socialmente y masificado por los medios de comunicación y la publicidad. Para esta autora, la continua evaluación del aspecto físico desmedra otros atributos posibles, como los espirituales e intelectuales. La figura esbelta es, de este modo, valorizada positivamente como sinónimo de éxito, poder, valor y atractivo, de modo que se consolida como un pasaporte de estatus social.

¿Cómo analizar, entonces, el modelo actual de cuerpo en circulación a través de los medios? A modo de herramienta metodológica, hemos elegido trabajar con modelos femeninos (dada su relación con nuestro objeto de estudio) presentes en catálogos de ropa interior, de manera de inferir las características generales de este modelo a partir de discursos gráficos. Estamos recurriendo así no solo a un soporte mediático, de amplia circulación y llegada al público, sino también publicitario. De esto se desprende que el modelo de cuerpo actual, tal como señalaba Behar (2010), se masifica y reproduce a través de estos soportes, los medios masivos de comunicación (preponderantemente gráficos y audiovisuales) y específicamente, la publicidad, en gran medida porque “(...) el espectáculo comercial es y ha sido disciplinador del deseo y, mediante este juego de

realidad y ficción, (...) se dice –con prepotencia– cómo deben ser las relaciones y los agentes que intervienen en ellas” (Cremona y Ficooseco, 2015: 96).

A partir del trabajo de análisis con estos catálogos, entonces, se delinean las siguientes características del cuerpo femenino. Se trata siempre de un cuerpo joven y de apariencia saludable y seductora, provocativa, de curvas muy marcadas, con una diferencia notable entre el busto, la cadera y la cola y la cintura, de medidas contrapuestas: pequeña la cintura, pero notables las demás partes. Tanto el busto como la cola se muestran firmes, de piel sin marcas.

Además, se prioriza la piel tersa y lisa, bronceada o trigueña, casi nunca blanca, con pecas u oscura. El abdomen es siempre chato, sin presencia alguna de grasa, y en algunos casos con los abdominales relativamente marcados, pero sin llegar a tratarse de un cuerpo musculoso.

Las modelos tienen además una altura considerable y piernas largas, como así también rostros armónicos, en los cuales destacan labios carnosos, narices pequeñas y dientes blancos. Tanto las piernas como los brazos tienen apariencia firme, pero no musculosa, o si hay músculos, apenas marcados. Nuevamente, esto diferencia el cuerpo publicitario y mediático de otros cuerpos con todos los atributos, salvo este, como el cuerpo de los deportistas (futbolistas, gimnastas, nadadores, etc.).

Todos los cuerpos conjugan delgadez con exuberancia en piernas, cola y busto, lo cual vuelve el modelo más difícil de alcanzar, en tanto ambos aspectos, en simultáneo, son raramente equilibrables desde el punto de vista biológico²⁴.

Es necesario aclarar que muchas de estas imágenes han sido manipuladas y editadas digitalmente, como ocurre con la mayoría de las que circulan en la publicidad y los medios. Sin embargo, incluso con estas ediciones, los atributos valorizados son esos y no otros, y aun cuando la mayor parte de los agentes conocen efectivamente esas manipulaciones, de igual manera se apunta a conseguir esos cuerpos, en el caso de las mujeres, y a desearlos, en el caso de los hombres heterosexuales. (Ocurre lo inverso si

²⁴ Los tejidos de las mamas y de los glúteos son, fundamentalmente, grasa. Para darles ese aspecto de tonicidad y firmeza, se requiere trabajarlos mediante la musculación, pero no al punto de desarrollarlos excesivamente, ya que esto les otorgaría un aspecto diferente. En las mujeres, la tendencia biológica y genética que las prepara para la maternidad acumula grasa en el abdomen, la cadera y la parte alta de las piernas a modo de reserva. Conjuguar la exuberancia de estas partes del cuerpo con un abdomen chato o medianamente trabajado implica un difícil equilibrio, como puede percibirse, o bien implica la intervención quirúrgica. El tamaño del busto, por ejemplo, no puede trabajarse ni desarrollarse.

hablamos de modelos de cuerpo masculinos, siempre considerando deseos heteronormativos).

De todas formas, aunque pueda acusarse a esos modelos de no ser reales –o no ser exactos, más bien–, otros mecanismos presionan y exigen en la misma dirección: la moda, por ejemplo, que visibiliza ciertas partes del cuerpo y oculta otras, los talles de remeras, pantalones, etc.

Ahora bien, el mismo modelo corporal se transmite a las bailarinas más reconocidas de Argentina, como Saida y Shanan. En estos casos, tal y como algunas modelos, se han intervenido quirúrgicamente el cuerpo para aumentarse el busto o extraerse grasa, sobre todo en los casos en que han sido madres²⁵. Otra tecnología muy utilizada es la ultracavitación y la estimulación mediante electrodos de los músculos, lo que permite moldear el cuerpo sin necesidad de gimnasia o musculación o acelerando y potenciando los efectos de estas últimas.

De igual modo, los modelos corporales valorizados, encarnados en estas y otras bailarinas, se refuerzan mediante la difusión de imágenes publicitarias de vestuarios también prestigiosos. Es el caso de BellyClothes, que utiliza en sus campañas y en sus desfiles a estas mismas bailarinas como modelos. Es así como se retroalimentan, por igual, las valorizaciones y prestigio de cierto vestuario, bailarinas y modelo corporal. En contraparte, otros agentes, cuerpos y vestuarios quedan marginados o invisibilizados.

Para los casos de las agentes con las que trabajamos, si los cuerpos que bailan no poseen estos atributos, no impiden en absoluto la práctica y la exhibición de sus performances. Sin embargo, en muchos casos, sí implican el uso de ciertas tecnologías protésicas sobre el escenario, destinado a generar la imagen de cierto cuerpo y no otro. Poco o nada importa que en los ensayos y en la vida cotidiana ese cuerpo sea diferente al exhibido; como ya vimos en los testimonios de algunas bailarinas, el escenario delimita un espacio otro en el cual las agentes se transforman y juegan, también, a ser y mostrarse como otras.

Tal como sostiene Briceño Alcaraz (2011), ese cuerpo “producido”, como dicen las entrevistadas, responde al *body management* actual, un trabajo transformador que pone a su disposición todas las tecnologías posibles (cirugías, implantes y cosmetología incluidas). Quizá es posible rastrear esa exhibición de un cuerpo particular desde los

²⁵ Ver fotografías 4 (Shanan), 6 y 7 (Saida) en el Anexo.

imaginarios colectivos asociados a las “odaliscas”²⁶ y a su exotismo, que se combina con el misterio y la sensualidad exuberante, presentes en las fantasías desde el descubrimiento de Oriente por parte de los europeos. Korek reconoce las mismas raíces de este imaginario en torno a las bailarinas:

De toda esta iconografía que los pintores y literatos orientalistas crearon, nació un estereotipo sobre el papel de la mujer en Oriente Medio, así como de la representación de las danzas que todavía hoy está presente en las fantasías populares y que se puede resumir en una mezcla ramplona de harenes suntuosos, odaliscas seductoras y erotismo basado en fantasías de posesión (2005: 28).

Ya hemos hablado en el capítulo anterior de los rituales de belleza que aparecían en todos los casos a modo de preparación para el escenario, independientemente del estilo de danza que se bailara. Nos interesa señalar y rescatar, puntualmente, el uso de distintas prótesis y su utilidad.

Como mencionamos, muchas de las prótesis tienen una función que contribuye a la mejor visibilización del cuerpo en el escenario, dada su distancia, iluminación y elevación con respecto al público. Repasemos brevemente.

Dijimos que las pestañas postizas, junto a ciertos colores de maquillaje (centro blanco, extremos alargados en negro), vuelven visible la mirada y los gestos de los ojos en esa distancia. Las uñas postizas o esculpidas también posibilitan una mejor visibilización de las manos, pero fundamentalmente proyectan el largo de los brazos y de los movimientos. Contribuyen también a que las manos se vean más delicadas y estilizadas. El uso de extensiones de cabello, o del cabello largo, lacio y flexible (no seco ni quebradizo), permite ejecutar ciertos movimientos y mostrarlos mejor, como así también evitar que se enrede durante la performance.

Hay otras prótesis, sin embargo, que no cumplen una función vinculada a la danza. Es el caso del *push up* o el relleno de los corpiños y de ciertos elementos de indumentaria.

La disociación que permite ejecutar movimientos de ondulación, cortes y golpes de pecho no tiene ningún tipo de relación con la exuberancia de busto o la falta de ella.

²⁶ Las entrevistadas y las bailarinas en general no se definen a sí mismas como “odaliscas”, porque lo consideran una denominación peyorativa y vinculada a la esclavitud y a los servicios sexuales. Por el contrario, se autorefieren a ellas como “bailarinas de danzas árabes”.

No obstante, es una práctica común que las bailarinas usen relleno en los corpiños, corpiños de talle mayor al que necesitarían realmente o *push up*.

Si contrastamos esto con el modelo de cuerpo publicitario y mediático, encontraremos una inmediata correlación: el uso de estas prótesis respondería, entonces, no a permitir la ejecución de un movimiento específico, sino a ese modelo que excede a las danzas árabes pero también las influencia. Recordemos además que ese mismo modelo está legitimado por agentes prestigiosos, como las bailarinas y los diseñadores de vestuario que mencionamos. Además, el busto más exuberante permite también disimular en caso de que la bailarina tenga el abdomen abultado, ya sea porque desvía la atención o porque genera una ilusión visual de mayor equilibrio en las proporciones.

Algo similar ocurre con el uso de ciertas polleras, que agregan volados o adornos en las fajas, las cuales se ubican en la cadera. No cumplen ninguna función particular en la danza, pero sí contribuyen, visualmente, a generar la ilusión de una cintura más pequeña y pronunciada, o de mayor cola. Otros elementos del vestuario también se orientan en la misma dirección: el uso de cancanes para uniformar el tono de piel y mostrar piernas más firmes, el uso de camisetas de muselina para unir corpiño y faja y así disimular la presencia de grasa abdominal, el uso de mitones en los brazos para contener y generar apariencia de firmeza, también.

Algunos de estos elementos, inclusive, están reconocidos como trucos para “sacarle provecho a tu figura”. Devorah Korek dedica un apartado especial a estos elementos, lo cual da cuenta de la importancia de la exhibición de un cierto cuerpo en las danzas árabes, ya que “los siguientes consejos prácticos te ayudarán a sacarle también partido a tu figura, aunque tu cuerpo no coincida con los estereotipos que la publicidad, tan insistentemente, se empeña en imponernos” (2005: 270). Veamos en los siguientes fragmentos de ejemplo cómo se reconoce ese estereotipo, pero también se moldea el cuerpo con distintos trucos para responder a él:

Sobran unos kilitos

Puedes optar por un vestido largo de un color liso y acentuarlo con adornos de líneas verticales. Si decides llevar el típico bedlah (sostén y fajín de pedrería con falda y velo) (...), usa telas de gasa en vez de lycra, quizá con el ombligo cubierto con un «body-stocking», una especie de malla transparente entre el sostén y el fajín.

Demasiado delgada

(...) Puedes permitirte explorar «la mujer voluptuosa» que hay en ti si te vistes pensando en lo siguiente: usa líneas horizontales, una falda circular con volante, un sostén una talla (...) más grande y añadir relleno. (...)

Caderas anchas

Usa faldas rectas y flecos largos de un solo color. Usa adornos que resalten tus flancos y evita a toda costa los pompones y otras cuentas tridimensionales. (...)

Busto pequeño

Proyecta tu busto con cuentas, monedas o flecos que caigan a los costados. (...) pon algo de relleno en el sujetador. Finalmente, puedes recurrir al maquillaje para pronunciar un poco más el escote. (...)

Brazos fofos

Puedes disimularlos usando mangas muy sueltas, o bien darles forma usándolas muy ceñidas. Evita los brazaletes apretados en el brazo; llamarán más la atención sobre el problema.

Cintura ancha

Evita los vestidos ajustados y las prendas que resalten esta parte de tu cuerpo. Usa cinturones de forma irregular que llamen la atención y prendas con rayas verticales (...). Ponte accesorios que hagan parecer más grandes los hombros, el busto y la cadera. (...)

Todo se puede solucionar con creatividad y los materiales adecuados (Korek, 2005: 270-272).

Siguiendo la misma idea, y hacia el final de su libro, Korek cita una serie de requisitos con los que toda bailarina debería contar como “habilidades”. Si bien ha relativizado estas cuestiones acerca del cuerpo a lo largo de todo el volumen, indica:

UNA BAILARINA, SEA JUSTO O NO, DEBERÍA...

- **Tener el look adecuado.** ¿Vas a bailar a una convención de siniestros y tu imagen se parece a la de una debutante? ¿O por el contrario tienes una actuación en un colegio de abogados y ayer te hiciste tu vigésimo quinto tatuaje? ¡Problemas a la vista!
- **Tener el tipo corporal adecuado.** No hace falta que te contemos cuál es en Occidente. En Oriente, hasta hace poco, triunfaba un tipo de mujer más rotunda y redondeada, pero esto ha empezado a cambiar. De todas formas, en ningún lugar está de modo una bailarina con apariencia de ser anoréxica – para expresar la diosa en el escenario, tienes que tener un mínimo de curvas en los lugares convenientes. Por suerte, hay trucos de vestuario para solucionar cualquier problema. (...) (2005, 295).

Entonces, las danzas árabes, como otras prácticas físicas vinculadas al cuerpo, no están en absoluto aisladas de ciertos condicionamientos culturales y sociales vinculados a un modelo de cuerpo actual. Si bien, y como analizaremos en el último apartado, esto no impide el ingreso de cuerpos-otros a la práctica ni determina las valoraciones de las prácticas de los agentes, sí nos vuelve a traer a colación las ideas de Martuccelli acerca de las inscripciones subjetivas de la dominación en la actualidad.

Así como se volvería una cierta exigencia la pasión por algo, por estas danzas en el caso que analizamos, eso implicaría también un entusiasmo por una forma de moldear y cuidar el cuerpo, que en muchos casos lleva a intervenirlo. Pensemos, sin más, en los numerosos casos de las bailarinas porteñas, cuyos cuerpos acusan uso de prótesis e intervenciones quirúrgicas, por ejemplo, para aumentarse el busto. Cabría preguntarse si la pasión y el entusiasmo por estas danzas, además de ser un imperativo social vinculado a la dominación, no implicaría también una nueva forma de disciplinamiento de los cuerpos a fines de que respondan a ese modelo valorizado. Los testimonios de nuestras entrevistadas, al menos, no dan cuenta de esto, pero existen otros estudios que avanzan en estos análisis²⁷.

En la misma línea, Le Breton (2002: 133-134, 139) sostiene que estos valores son interiorizados por los individuos a modo de preocupación e inducen a un modo específico de relación con uno mismo. De este modo, bajo la bandera de la “liberación” del cuerpo, el placer pierde peso frente a la exigencia de trabajo sobre uno mismo, de cálculo que permita responder a lo que impone el mercado del cuerpo. Precisamente, es el entusiasmo con el que los individuos participan de estas prácticas lo que las vuelve más rígidas en tanto normas de apariencia, a la vez que establece claros límites entre quienes pueden acceder y lograr esos signos y los que no.

En definitiva, lo que se establece en tanto cuidado y liberación del cuerpo, en tanto pasión, se vuelve requisito, exigencia excluyente, y acaba delimitando accesos, agentes y lógicamente, también prácticas. En consecuencia, define también ciertos

²⁷ Ferraris Mukdise (2017) analiza los factores de riesgo de desarrollo de trastornos alimenticios en un grupo de bailarines asiduos de danzas clásicas, árabes, español y contemporáneo. Detecta un 62% de riesgo en el segundo grupo, constituido por los practicantes de danzas árabes, español y contemporáneo, lo cual los vuelve un grupo social potencialmente vulnerable a estos trastornos. En esta misma línea se hallan los estudios de Paredes, Nessier y González (2011), Requena Pérez, Lago Martín, Cuadrado y María (2015), Rutzstein, Armatta, Leonardelli, Lievendag, Maglio, Marola, Murawski, Diez, Otalora y Sarudiansky (2007), si bien en su mayoría trabajan con los bailarines de danzas clásicas.

regímenes de visibilización de algunos cuerpos, en la medida en la que otros son borrados, desprestigiados y desvalorizados.

4.3. Cuerpo y técnica

En la búsqueda del “cuerpo deseado” en las danzas árabes, tal como hemos ido plantéandola, nos encontramos con distintos elementos. Por un lado, las cuestiones vinculadas a los requisitos que debería tener toda performance de cualquier bailarina para ser valorada, y la relación de estos criterios con tener pasión y demostrarla. Por otro lado, analizamos también los rituales vinculados a la preparación para el escenario, los elementos del vestuario y su utilidad, y cómo estos entran en una estrecha relación con un modelo corporal mediático y publicitario. Revisamos también las exigencias que pesan sobre el cuerpo que baila danzas árabes, tal como están planteados en libros fundamentales para la formación de profesoras y bailarinas, como es *Danza del vientre*, de Devorah Korek (2005).

Hay, sin embargo, un aspecto que todavía no hemos analizado: lo que las bailarinas denominan como “técnica”, incluso cuando este elemento se haya subordinado a la posesión y expresión de la pasión en las performances.

Desde el punto de vista del estilo tradicional, la técnica propia de las danzas árabes consiste en el entrenamiento adecuado para poder ejecutar los movimientos propios de estas danzas. Esto incluye el manejo de cierta postura de torso, cuello, brazos y piernas (“semiflexión”, “cuello en L”), pero fundamentalmente, el trabajo de la disociación que permite realizar movimientos a los que el cuerpo no está habituado, muchas veces de modo simultáneo. Habituarse al cuerpo a realizar los movimientos de ondulación también exige entrenamiento y fundamentalmente, repetición.

Así lo expresa una de las profesoras de este estilo: “En cambio el folklore es todo alineado, dentro de tu eje, no tenés por qué sacar cola ni pecho. Las piernas van abiertas de acuerdo al ancho de tu cadera, siempre con semiflexión, porque la mayoría no la usa, todo es rígido y todo sale duro, y no está bueno para el cuerpo, porque lo dañás”. Ingresar entonces, dentro de la técnica para este estilo, el cuidado del cuerpo dentro de posturas y posiciones que se consideran “naturales”, como ella misma lo dice luego.

Otra de las profesoras entrevistadas trae a colación la cuestión de la pasión, como analizamos previamente:

(...) yo veo por ahí chicas muy jovencitas bailando que parece que se van a desarmar por querer gustar. Y si supieran que gustar es simplemente ser lo más transparentes posible, decir la verdad. Es eso, bailar realmente desde adentro. Vos sabés cuando alguien te está hablando de verdad y cuando alguien te está mintiendo. Una se da cuenta de esas cosas. Bailar es eso, es un idioma; estás hablando, simplemente que con tu cuerpo.

No obstante, cuando otras profesoras de otros estilos hablan de técnica, podemos notar que son distintos los requisitos que hacen ingresar dentro de este significante. Cuando las que lo utilizan son las profesoras del estilo moderno, a esa técnica ingresa no solo lo que ya citaron las referentes del estilo tradicional, sino también dos elementos más: el entrenamiento físico cardiovascular y muscular y el entrenamiento en otras danzas, específicamente, el jazz y el ballet.

Desde las 10 hasta las 11 h tenemos preparación física. (...) todo lo que una necesita fortalecer para bailar *bellydance* lo doy específicamente en esa hora. (...) lo que le falta a la bailarina de árabe es la preparación física. Con esta técnica adquiriría lo cardiovascular, porque es media hora sin parar, y el estado físico. Porque yo les decía “Bailan con un CD y bueno, pero bailan con una orquesta y se desmayan”. (...) les digo “¿Cuánto tiempo les va a durar la danza? ¿Hasta cuándo vas a cuidar tu cuerpo para bailar?”, porque lo primero que se te rompe es la rodilla con el árabe. Entonces, si vos tenés un cuádriceps bien desarrollado, tu rodilla va a estar fuerte. Y así con cada cosa. (...) [Lo que trabajo es] todo, resistencia, elongación y fortalecer el músculo, porque todo lo que es abdomen es importantísimo para fortalecer la postura. O los brazos, ¿por qué el alumno baja tanto los brazos cuando baila? ¿O por qué tiene mala postura de brazos? Porque seguramente no tiene fuerza y se le caen. Las piernas, ¿por qué se cansa tanto para bailar? Es la misma preparación física que se hace para una clase de jazz o de clásico, nada más que no trabajamos mucha barra.

Para otra de las profesoras, sin embargo, no será tan importante el entrenamiento físico como la formación en las otras dos danzas citadas:

M: —¿Incorporás técnica en tus clases? O sea, ¿enseñás, la trabajás?

E1: —Sí. Al principio, cuando empecé árabe, no. Qué pasó después... vino todo el estilo Saida, que vino de Buenos Aires, y obviamente es mucho más lindo, más rico, y la única forma de llegar a hacer algo tan bello es tener otra técnica, aparte del árabe. Si bien a mí me era fácil, porque ya traía otras danzas, la persona que venga conmigo va a sacar el árabe, pero esa técnica le va a faltar. Entonces sí o sí la tuve que incorporar... empecé a dar más elongación, más técnica de giros. Aparte, llega un momento en que si seguimos haciendo lo mismo de siempre, es como que aburre, entonces a mí me gusta innovar y empezamos a hacer fusiones. Con rock, con flamenco,

con tango, con diferentes cosas, y eso requiere el conocimiento de otras danzas.

M: —¿Y cuáles pensás que son los criterios de evaluación de un certamen?

E1: —En la parte grupal, me felicitaron mucho por el tema del vestuario, porque (...) son todas iguales, se nota un ballet. (...) Ven la técnica, la coordinación... si bien el grupo técnica se ve parejo, hay diferentes tipos de nivel de técnica. Hay chicas que solamente han hecho árabe y por más de que les digo que se perfeccionen, por tiempo, por plata, por lo que sea, no lo hacen. Y otras chicas sí suman otras disciplinas, y enriquecen el cuadro en sí. El grupo se ve que tiene cancha en el escenario, que tiene expresión, simpatía, que se devora el escenario, y eso es lo que le atrae al jurado, que estamos disfrutando (...). Y pienso que se evalúa todo eso... traje, técnica, coordinación...

Finalmente, para el estilo moderno influenciado por Buenos Aires, los criterios que ingresan dentro de la técnica son bastante similares a los del estilo moderno.

(...) el tema postural, es lo principal. Se le evalúa expresión, ritmo, que tengan oído y vayan a tiempo con la música. (...) Entonces, bueno, los criterios que se tienen son lo postural, los brazos, que sean delicadas, los movimientos que se noten, que no se enreden. Es de acuerdo a lo que se está evaluando, a cada tema. Ya (...) cuando están un poco más avanzadas, se tiene mucho en cuenta la expresión, la actitud. Después se tiene mucho en cuenta las puntas, empeine, las manos, (...) mentón arriba, la mirada al piso. Eso a rasgos generales. (...)

Las opiniones de las profesoras de los estilos modernos contribuyen a introducir un aspecto que no hemos trabajado en relación al campo de las danzas árabes: su relación y posición con los demás campos de la danza.

Como sostiene Bourdieu (1990), un campo no solo define posiciones de los agentes en su interior, según los capitales que posean estos, sino que también se posiciona de una cierta manera frente a otros campos similares, en el macrocosmos de la sociedad, como él la considera.

Atendiendo al resumen de la historia de la danza que desarrollan Olmos Asar y Franceschini (2016), desde sus orígenes rituales, esta práctica fue complejizándose a partir de la división y especificación de tareas que trajo aparejado el desarrollo de las primeras sociedades, el entrenamiento del cuerpo, la aparición de distintas concepciones de danza, vinculadas a distintas comunidades y culturas, e incluso su censura durante la época medieval, determinada por el cristianismo. El arte y las danzas resurgirían y adquirirían prestigio durante el Renacimiento, y la división entre los bailes populares y los propios de las cortes llevarían a la aparición del ballet o danza clásica. Esta danza

crecería cada vez más en profesionalización, lo cual implicó la búsqueda de belleza, el estudio de los pasos y la delimitación de una forma correcta de ejecutarlos. Surgirían así las técnicas de baile (20-25).

Desde el siglo XVIII, cuando tuvo su auge, hasta el XX, el ballet sería considerado la danza por excelencia. Recién durante este último siglo, bailarinas como Isadora Duncan y Martha Graham comenzarían a criticar el entrenamiento, las formas y movimientos de la danza clásica, lo cual posibilitaría que comenzara a desarrollarse paulatinamente la danza moderna, actualmente conocida también como contemporánea.

Cabe señalar que el ballet, sin embargo, continuó siendo durante mucho tiempo el único baile exhibido en teatros, y por ende, la expresión más prestigiosa de la danza, incluso en la actualidad. De hecho, al surgir a partir de los movimientos del ballet, la danza contemporánea exige a sus bailarines en muchos casos el entrenamiento en posiciones y posturas propias de esta danza, ya que es su base física.

En la actualidad, si bien el resto de las danzas han ido ganando cada vez más terreno y visibilidad, el prestigio del ballet se mantiene. De ello da cuenta que, en Argentina, por ejemplo, sea la única actividad artística financiada por el Estado, junto al folklore, esta última por ser considerada danza patria. En Córdoba, las dos instituciones más prestigiosas son el Teatro San Martín, que forma en ballet y solo en el último año en contemporáneo, y la Universidad Provincial, más particularmente la Escuela "Roberto Arlt" y su profesorado en danza y tecnicatura en composición coreográfica, que forma en ballet, contemporáneo y folklore, y solo durante sus dos últimos años de cursado en jazz y tango.

Es por esto que la posición de una danza en relación a las demás está en gran medida definida por su relación con el ballet o danza clásica. De un prestigio similar gozan las danzas jazz y contemporáneo, si bien en menor medida que el ballet. A fines comparativos, podemos volver a citar la subvención estatal, que no se brinda a ninguna de estas dos danzas, al menos en Córdoba, a no ser que tomemos en cuenta la Universidad Provincial como centro de formación.

En el caso de las danzas árabes, en su origen surgen sin la más mínima relación con el ballet. De hecho, en muchos de los países en los que se las baila, permanecen así, como en Egipto, de lo que ya dieron cuenta nuestras entrevistadas cuando les mostramos un ejemplo. Sin embargo, el caso de Argentina es reconocido a nivel

mundial precisamente por su incorporación e imbricación de la técnica de la danza clásica y del jazz²⁸. Las prácticas de agentes sumamente prestigiosos en la actualidad, como Saida, Yamil Annum, Shanan y Amir Thaleb, son reconocidas, prestigiadas y valoradas justamente por incorporar estos elementos coreográficos. Actualmente, estas figuras son los principales jurados de los certámenes, de modo que los mismos criterios que legitiman sus performances son aplicados como requisitos de evaluación a las prácticas de todos los agentes que buscan prestigiarse mediante la visibilización en esas instancias y el hecho de ganar reconocimientos en ellas.

La presencia de otras danzas en las danzas árabes, fundamentalmente el ballet y el jazz, se evidencia principalmente en el cambio de línea del cuerpo. En estos casos, para bailar, se adopta la postura del ballet: torso en eje, con el centro ajustado (cola hacia adentro y costillas cerradas), brazos estirados y despegados del torso, con las manos en línea y los codos hacia arriba. Se trabaja no solo la semiflexión como postura, sino también el uso de empeines estirados, la rotación de cadera y piernas y las posiciones de pies abiertas.

El jazz, en cambio, se evidencia en el uso de saltos, giros y preparaciones propios de esta disciplina (y del ballet, en el cual mucho del jazz se basa) y en el trabajo y la exhibición de elongación de piernas y espalda. Algunas dinámicas y figuras coreográficas también son tomadas de esta danza.

Cuando las danzas árabes son atravesadas por estas disciplinas, su capacidad de posicionarse como campo en relación a las demás danzas cambia. El uso de elementos de estas danzas, como así también el entrenamiento en estas técnicas, cumple la función de aumentar el prestigio y la legitimidad de las danzas árabes. Recordemos el imaginario social que pesa sobre estas danzas, reduciendo su valoración, muchas veces, a considerarla una práctica “de cantina” o “de cabaret”, vinculada a la sensualidad y provocación de las bailarinas. Por el contrario, la formación en estas danzas lleva entre 6 y 8 años si uno cursa un profesorado, e incluye entrenamiento en otras danzas, como

²⁸ El prestigio y reconocimiento mundial del *bellydance* argentino es una afirmación que circula y se repite habitualmente en el campo. Sin embargo, algunos indicadores empíricos la sustentan: la relación estrecha entre Amir Thaleb (y sus egresados, por ende) y ciertos eventos y seminarios en Egipto, los años que Samia Yasbek trabajó como bailarina en España y Líbano, los seminarios que brinda Safia en el exterior, las giras de Shahdana (egresada de Saida y de Amir) por Japón, México, España, etc.... Como estos agentes, son varios los casos de bailarines profesionales que cuentan con visibilidad más allá del campo argentino.

el ballet y el jazz, pero también el flamenco, el tango y el afro, sobre todo a la hora de preparar fusiones.

Persisten, sin embargo, estilos a los que no les interesa incorporar estas disciplinas en su formación ni sus prácticas. Es el caso del estilo tradicional, que como vimos, no solo no adopta esos elementos, sino que se posiciona críticamente frente a ellos y fundamenta su decisión tanto desde la perspectiva de “cuidar el cuerpo” como por el rechazo a lo que ellas denominan “show occidentalizado” y “excesivo”. Esto define, a la vez, la opción de no participar de certámenes e instancias de evaluación y legitimación, lo que se traduce en un poca o nula visibilización de sus prácticas dentro del campo.

El caso de Samia Yasbek, una de las entrevistadas de este estilo, es interesante para analizar, porque presenta una serie de particularidades. Aun cuando su estilo es tradicional y sus alumnas no se presentan en certámenes ni competencias, es citada como referente en todos los casos de las demás entrevistadas. Esto se debe a que, como cuenta otra de las entrevistadas, fue una de las pioneras de las danzas árabes en Córdoba, y además siempre estuvo vinculada al espacio de Mikonos (luego Maktub, y ahora Divino Oriente), en donde bailó durante muchos años como única bailarina con la orquesta Khalil Gibrán. Su trayectoria ha sido trazada de modo que este prestigio continúa incluso en la actualidad, gracias también a su escuela.

A principios de 2017, mientras se realizaba la investigación que da lugar a este trabajo final, Samia compró Maktub, al que rebautizó como Divino Oriente y adonde mudó su escuela. Es de suponer que esto implique una visibilidad de otros agentes y que instale otra instancia de legitimación, con otros criterios que los de los certámenes, aunque esto deberá contrastarse en el tiempo. A esta hipótesis, que trasciende el trabajo de nuestra investigación, se orientan ya algunos hechos, como por ejemplo, la organización de clases y seminarios con figuras de Egipto, como la bailarina Asmahana.

Retomando las implicancias de la relación entre el campo de las danzas árabes y los del ballet y el jazz, otra de las consecuencias, fundamental, es el cambio en el tipo de entrenamiento al que se someten las bailarinas.

Si en el estilo tradicional se trabaja la elongación solo a fines de relajar el cuerpo luego de una clase, o de prepararlo para iniciar una, los estilos moderno y moderno influenciado por Buenos Aires incorporan este trabajo como una parte elemental de las clases. Como en muchos casos el tiempo de ensayo y la formación de los profesores no

permite incorporar todo este entrenamiento en una sola clase, suelen sumarse profesores específicos de cada disciplina y un tiempo extra, de una o dos horas, a las clases habituales.

Es el caso de los tres grupos de estilos modernos que fueron entrevistados: uno trabajaba ballet con una profesora antes de iniciar las clases o ensayos propios de árabe, y los otros dos estaban tomando clases extra con profesores de jazz. Por excepcional, es de señalar el caso de uno de los grupos de estilo moderno, que no solamente trabajaba estas disciplinas, sino que sumaba el entrenamiento muscular y cardiovascular.

En estas clases extra, la estructura del entrenamiento es tomada de cada disciplina en la que se entrena. Las clases de ballet incluyen un tiempo de trabajo de barra, otro para trabajar ejercicios de centro (similares a los de la barra, pero sin este elemento), otro para elongación y trabajo de rotación y empeines, y otro para trabajar diagonales, que constan de la repetición de uno o varios ejercicios a lo largo de un espacio extenso (una línea que atraviesa el salón de clases diagonalmente, en general; de allí el nombre). Las de jazz tienen una estructura similar: un calentamiento en barra o centro, trabajo de barra, diagonales y ejercicios de elongación de espalda, empeines y piernas. Una de las principales diferencias entre ambas disciplinas, más allá de los movimientos y ritmos utilizados, es el trabajo de posturas abiertas, en el caso del ballet, y cerradas, en el caso del jazz. No obstante, volvemos a señalar que, en tanto el jazz se basa en la danza clásica, muchas veces retoma formas de trabajo de esta disciplina.

El entrenamiento en estas danzas no solo homogeneiza las performances grupales de las bailarinas, sino que también atraviesa y transforma los cuerpos, sobre todo si consideramos que la repetición de movimientos y ejercicios acaba haciendo habitus: cambia la posición del torso y del cuello, la forma de posicionar brazos y manos, el trabajo muscular de todo el cuerpo (brazos, piernas y abdomen, principalmente) y la capacidad de estiramiento de los empeines, entre otros. Sin embargo, este entrenamiento ocupa una porción del tiempo total dedicado a la danza, de modo que no es posible comparar el habitus corporal de bailarinas profesionales de ballet y jazz con el de bailarinas cuyo entrenamiento se subordina a las danzas árabes. Los cuerpos no cambian de la misma forma.

Nuestra hipótesis al comenzar esta investigación se centraba en considerar que las danzas árabes imponían un modelo corporal, fuertemente relacionado con el mediático y publicitario. A medida que fuimos introduciéndonos en el campo y escuchando a las

entrevistadas, en cambio, comenzamos a contrastar este supuesto: los criterios de valoración que aparecían una y otra vez no se reducían a la forma del cuerpo, y en muchos casos ni siquiera consideraban que fuera una cuestión fundamental. Por el contrario, las bailarinas, en sus discursos, ponían en juego otras cuestiones, por ejemplo, la posesión y exhibición de pasión en las performances.

Comparando y complementando sus respuestas acerca de esta cuestión, el modo en el que entrenan y lo que valorizan al ver performances de otras bailarinas, concluimos que existen modelos corporales propios de cada estilo, pero también, que estos modelos no se reducen a cuestiones físicas, sino que incorporan otros criterios. Encontramos incluso que estos modelos corporales, muchas veces, se entrecruzan y no pertenecen a un único estilo.

La alusión al “cuerpo técnico”, como analizábamos anteriormente, es común en todos los estilos. Sin embargo, cada uno de los estilos delimita de distinta manera qué implica esa técnica, aun considerando que como base de todos se encuentra la correcta ejecución de los pasos propios de las danzas árabes (el trabajo de disociación que citábamos, por ejemplo).

No obstante, ese “cuerpo técnico” se combina, en el caso de las alumnas de Amina Falak, con el “cuerpo estético”. De hecho, esta fue la única profesora que mencionó como criterio explícitamente la cuestión de la estética de la bailarina:

Tradicionalmente, la bailarina, en su origen, era pulposa, con curvas y demás. En realidad, obvio que eran mujeres que bailaban entre mujeres y en el mismo círculo familiar. Pienso que para el escenario y lo que sea, tiene que... tener curvas, ser armoniosa, y no sé si exageradas, pero sí curvas. Silueta femenina. Pero hoy por ejemplo se ponen muuuchas lolas. Mmm... qué sé yo... podés tener una pancita, pero no sé, me molesta cuando ya es de más y usan traje de dos piezas. O sea, si no tenés cuerpo para ese traje, seguí bailando, pero ponete un vestido, y más si lo hacés profesionalmente, para un show. Técnica y estética.

Esta profesora también justificaba estas consideraciones por considerar que su visión era “de espectáculo”: “(...) lo veo como una visión de show, y ante el público queda más vistoso lo estético, lo estilizado”.

Para la otra profesora del mismo estilo, el “cuerpo técnico” se combina con el “cuerpo atlético” o “sano” desde un punto de vista deportivo. Este es el grupo que incorpora entrenamiento cardiovascular como parte de sus ensayos, con la finalidad,

como ya mostramos en un extracto, de cuidar el cuerpo y fortalecer los músculos implicados en el movimiento.

Por otro lado, los grupos de Safia y de Samia Yasbek suman al “cuerpo técnico” el “cuerpo expresivo”, es decir, las formas en que se manifiesta en la performance la pasión por lo que se está bailando, ejecutando a nivel de práctica. De allí las valoraciones positivas que se centran en la performance de la bailarina egipcia. Podría considerarse como una contradicción este cruce entre ambos estilos (Safia pertenece al moderno influenciado por Buenos Aires; Samia, al tradicional), si no consideráramos un detalle: Amir Thaleb, maestro con el que se formó Safia y de cuyo ballet participa, se ha caracterizado en sus últimos años por una recuperación de lo egipcio, lo cual se evidencia en sus performances, cada vez más tradicionales, aunque mediadas por su conocimiento y formación en danza jazz²⁹. Lo que parecería una contradicción a simple vista, tiene su explicación si consideramos las opciones que este agente, desde su posición prestigiosa y consagrada, ha tomado en sus últimos años.

Finalmente, las bailarinas de Mariela Gramajo suman al modelo de “cuerpo técnico” el de “cuerpo femenino”, que nombramos así siguiendo su propia denominación: “Están muy locas todas. No tenés que tener caderas, cuando la mujer árabe tiene caderas, y un montón, no tenés que tener vientre, cuando todas las mujeres tenemos vientre. (...) Y sí, vos fijate, las egipcias... una Randa Kamel tiene curvas por todos lados, ¡y le quedan geniales los trajes que se pone! (Risas)”. Cabe atender especialmente a cómo legitima su opción aludiendo a Randa Kamel, y mediante ella, a todas las bailarinas egipcias. De esto podemos desprender que para ella (y por ende, para sus alumnas), este modelo sería el legítimo, en tanto responde a las danzas árabes tradicionales, al origen de estas prácticas, y dado que quienes no adscriben a esto “están muy locas”.

Como vemos, en este aspecto, Mariela toma distancia de los demás estilos, bailarinas y profesoras. Esto se traduce en una falta de visibilidad de sus prácticas y la de sus alumnas, dado que para ellas los criterios de legitimación y prestigio que los demás agentes definen en el campo no son relevantes. Eligen no regirse por ellos y no participar de las instancias de consagración del campo, tal como Samia y sus alumnas,

²⁹ Esta vuelta y recuperación de lo egipcio coincide con una cierta moda de las danzas árabes en Argentina, que han generado el estudio y la visibilización en performances de danzas como el shaabi egipcio y marroquí, el kawleeya, el gypsy, etc., todas ellas tradicionales.

pero ya analizamos las diferencias de posición entre ambas profesoras y grupos y los factores relacionados con la visibilización de esta última.

En conclusión, cada uno de estos modelos corporales se traduce tanto en prácticas de entrenamiento y disciplinamiento del cuerpo como en habitus de las bailarinas. Al mismo tiempo, se reproducen, en la medida en que las bailarinas que se reciben como profesoras continúan poniéndolas en práctica con sus alumnas. Se encuentran en consonancia, a la vez, con las performances de otros agentes que son (o no) valorizadas y legitimadas, y en función de esto, determinan en gran medida la visibilidad y el prestigio que tienen o del que carecen las prácticas de cada grupo.

5. Conclusiones

Al iniciar esta investigación, nos proponíamos, fundamentalmente, reconstruir el modelo de cuerpo legitimado y prestigioso para el campo de las danzas árabes, y analizar cómo este modelo delimitaba características de las prácticas de los agentes de este campo. Para esto partíamos de una serie de entrevistas individuales y grupales realizadas a ciertos agentes, que una primera aproximación informal al campo nos había indicado como representativos. A partir de poner en relación estos discursos con elementos de nuestro marco teórico y con sus condiciones de producción, y desde su análisis sociodiscursivo, se fueron elaborando estos desarrollos.

Y es que poder abordar este objetivo específico nos exigía, además, comenzar historizando las danzas árabes en Córdoba, caracterizando cada estilo de baile que podíamos identificar, y reconstruyendo los criterios de legitimación propios del campo, las condiciones de producción que circundaron y circundan este campo y finalmente, los modelos corporales que circulan en los medios masivos y sobre todo en la publicidad. Esto nos permitiría abordar ese objetivo principal.

En tanto nuestra investigación debió situar las danzas árabes en su contexto actual, esto implicó en primer lugar responder al objetivo de reconstruirlas en su historización, tanto a nivel mundial como a nivel nacional. Recién entonces nos sería posible analizar sus especificidades. A medida que fuimos identificando hitos fundamentales del desarrollo que llevó a las danzas árabes a ser las actuales, pudimos ir reconstruyendo también el modo en que estas danzas adquirieron la forma y el funcionamiento propios de un campo (Bourdieu, 1990).

A nivel mundial, las danzas árabes están representadas en estrecha vinculación al exotismo y a la sensualidad, lo cual tiene su origen en el descubrimiento que Occidente hace de Oriente a partir de la invasión de Napoleón a Egipto (1798-1901) y a la forma de mostrar esa región, sus habitantes y costumbres que los artistas pusieron en práctica.

Históricamente, esa representación sería reforzada, por ejemplo mediante las exposiciones mundiales. A partir de su exhibición en escenarios y en el cine y de su espectacularización, nuevamente ese estereotipo se vería reforzado y continuaría difundándose. Además, las danzas serían transformadas a nivel de vestuario, movimientos y coreografías en esta escenificación, lo cual daría paulatinamente origen a las danzas árabes tal cual las conocemos en la actualidad. En este sentido, fueron fundamentales la apertura del Casino Opera (1929, El Cairo, Egipto), la actividad

artística y de investigación de Mahmoud Reda y la Reda Troupe (1959) y el impulso de Paul Monty, primer empresario que organizó seminarios (1970).

Actualmente, la difusión y masividad de estas danzas está dada no solo por el fenómeno de Internet, que les ha permitido a muchas bailarinas darse a conocer y publicitar instructivos, y a otras, aprender a partir de esos videos. Otro elemento contextual que contribuye a que estas danzas sigan vigentes es un cierto interés por lo oriental en general, posiblemente motivado en la necesidad actual de espiritualidades alternativas. Esto ha llevado a la exploración de prácticas como las artes marciales, el yoga, el reiki, y también las danzas árabes, dado que todas son consideradas prácticas “orientales”, sin distinción de sus particularidades.

Reconstruidas estas historizaciones, nos fue posible analizar las danzas árabes en Córdoba en términos de campo (Bourdieu, 1990). Paulatinamente, todos los elementos que mencionamos con anterioridad posibilitaron que las danzas árabes se constituyeran como un campo, es decir, un pequeño universo social con reglas específicas, valores y posiciones. Ciertos agentes se convirtieron en legítimos en este espacio, y a medida que las prácticas fueron extendiéndose a nivel mundial, surgieron otros campos en distintas regiones. Es el caso de la Argentina, y específicamente, de Córdoba.

A nuestro país, estas danzas llegan de la mano de los inmigrantes árabes, junto con otras manifestaciones culturales. Como pudimos reconstruir a partir de los testimonios obtenidos, el campo de Córdoba, específicamente, comienza a gestarse desde los años 90, a partir de encuentros de mujeres (de la comunidad árabe o afines). Sin embargo, previamente, la fundación de la Sociedad Sirio Libanesa impulsaría estas y otras manifestaciones; desde el 2003, existe allí un espacio dedicado a la enseñanza de danzas árabes tradicionales y folklóricas.

Con el tiempo, y en la medida en que el crecimiento y la profesionalización del campo lo permitieron, algunas de esas primeras mujeres que comenzaron a reunirse seguirían perfeccionándose y aprendiendo acerca de estas danzas. Dos de ellas son en la actualidad reconocidas profesoras que aceptaron ser entrevistadas.

El campo de las danzas árabes en Buenos Aires funcionó siempre como un foco de irradiación en cuanto a tendencias y criterios en relación a Córdoba. Es por ello que los principales agentes legitimados se encuentran allí, como así también sus escuelas, proyectos de diseño y elaboración de vestuarios, etc. Desde sus orígenes, las danzas

árabes en nuestra provincia fueron creciendo en intrínseca relación con ese campo. Es por esto que hablamos de Córdoba no como un campo independiente, sino subordinado al funcionamiento del de Buenos Aires. De esto da cuenta, por ejemplo, el hecho de que todas las directoras entrevistadas reconocen haberse formado, aunque haya sido mediante seminarios, con dos de los principales agentes de este campo: Saida y Amir Thaleb.

El crecimiento de esta actividad y la academización generaron, a la larga, distintas instancias de legitimación. Una de ellas, fundamental, son los certámenes o competencias, que habitualmente cuentan con jurados traídos desde Buenos Aires. Otra fue, durante mucho tiempo, la posibilidad de bailar con orquesta en vivo, particularmente en la cantina griego-oriental Mikonos. Actualmente hay otros espacios en los que pueden ofrecerse shows en vivo, como la Cantina de Don Carlos, el restaurante Emir y el Espacio San Miguel. Mikonos (que cambió sucesivamente de dueños y de nombre, pasando a llamarse primero Maktub y ahora Divino Oriente) ya no funciona como una instancia consagradoria, dado que actualmente el criterio de acceso a este espacio es económico, no de prestigio como antes.

En cuanto al funcionamiento de este campo, y en lo que respecta a los capitales específicos, es especialmente importante la formación académica, sobre todo si se ha realizado con los principales maestros de Buenos Aires (Amir Thaleb, Saida, Yamil Annum, etc.).

Las posibilidades de prestigio están dadas por la capacidad de gestionar una trayectoria que le permita al agente abrir su propia escuela y tener un número considerable de alumnas. Esto implica, también, poder organizar eventos, seminarios y competencias, a veces en colaboración con otros agentes. Sin embargo, comparadas con las posibilidades de Buenos Aires (brindar eventos internacionales, viajar y dar clases en el exterior y en el resto del país, dar profesorados en distintas provincias, etc.), las de este campo son mucho más restringidas.

Otro capital específico que resulta fundamental para participar de este campo es el económico, dados los costos que supone costear clases, inscripciones en competencias, trajes, elementos necesarios para las danzas, etc.

El estudio del campo de las danzas árabes en Córdoba nos permitió delinear tres estilos, que si bien participan en general de las características que mencionamos anteriormente, también tienen cierta especificidad y autonomía.

El primero, al que denominamos tradicional, se caracteriza por movimientos pausados, que priorizan la pauta melódica musical, y por una postura corporal que no yergue completamente el torso, no extiende del todo los brazos y no estira los empeines. Tanto la música que se baila como las coreografías son más lentas, y a nivel de vestuario, se utilizan sobre todo vestidos y túnicas. Las agentes que participan de este estilo se diferencian de las demás por el desinterés en los eventos competitivos. En cambio, generalmente se abocan a la organización de eventos de exhibición o a las muestras anuales de cada academia.

Al segundo lo designamos árabe moderno o *bellydance*. Este estilo incorpora más elementos posturales de la técnica de ballet y de jazz (postura erguida del torso, empeines estirados, caminatas y giros en media punta, brazos y manos extendidas), utiliza melodías más rítmicas y combinaciones de pasos más rápidas, con menos repeticiones. Además, presenta fusiones con otras danzas y ritmos (como el flamenco, el tango, la salsa, el samba, entre otros). Musicalmente, puede haber instrumentos occidentales (batería, guitarra eléctrica, etc.) y los movimientos están guiados por la pauta de percusión, si bien esta puede alternarse con la melodía. Los vestuarios de este estilo son mucho más vistosos que los del tradicional, y pueden fusionarse de acuerdo a la propuesta coreográfica. Además, las coreografías incluyen figuras, mayores desplazamientos y exhibición de distintas destrezas (trucos o ejercicios de elongación, como apertura de piernas, saltos *grand jete*, *temps de flèche*, etc.). A diferencia del estilo tradicional, las agentes de este destinan mucho de su entrenamiento a la participación en eventos competitivos, motivadas por la visibilidad, el reconocimiento y los premios que estos implican (becas, dinero en efectivo, etc.).

Finalmente, el último estilo que identificamos es el árabe moderno influenciado por Buenos Aires. Este es similar al anterior, por su incorporación de otras técnicas y la elaboración de fusiones, el uso de músicas que incorporan otras sonoridades o que son rítmicamente más marcadas, la complejidad de las coreografías y fundamentalmente, por una apuesta más fuerte a lo escénico. Esto implica el despliegue de vestuarios muy elaborados, con grandes cantidades de bordados, armazones de alambre, strass y gemas. Además –y esto caracteriza al estilo– en las muestras predomina marcadamente la

dimensión teatral: pueden tener una historia de fondo que unifica los cuadros coreográficos e incluir hasta escenografía. De igual modo, se revaloriza el estilo egipcio, pero solo en cuanto a su performance (movimientos, expresividad), dejando de lado, por ejemplo, el vestuario. Este estilo aparece en Córdoba gracias a las agentes jóvenes que se han formado con profesores y escuelas de Buenos Aires, y desde allí han traído estas innovaciones.

Atendiendo a la forma en que las entrevistadas valorizan las performances de dos bailarinas (Randa Kamel, egipcia, y Saida), puede rastrearse un elemento fundamental: los criterios de valoración y legitimación actuales pasan por un atravesamiento con otras danzas y sus técnicas, fundamentalmente el jazz y el ballet. Esto está intrínsecamente relacionado con la manera en que se baila en Buenos Aires y por ende, también por el modo en que se forma a los profesores y bailarines en esas escuelas.

Pero además, otro criterio de valoración apareció en las entrevistas, y se posicionó como elemental: la pasión y las formas de demostrarla.

Para las entrevistadas, tanto directoras como alumnas, la danza es un ámbito fundamental de sus vidas, que priorizan por encima de otros, que constituye su profesión o su carrera, y que justifica, por esa centralidad, la dedicación de tiempo, esfuerzo, expectativas y dinero.

Esto se encuentra vinculado a que, según Svampa (2010), a partir de la década de 1990 los consumos culturales se vuelven ejes fundamentales entre los jóvenes para vertebrar sus identidades. Fundamentalmente, este cambio tiene lugar a partir del empobrecimiento general de la sociedad argentina durante el gobierno menemista.

Para esta autora, la música es uno de los consumos en los que los jóvenes basan principalmente su construcción identitaria. Nosotros consideramos que, además, y para el grupo que investigamos en particular, a ella se suma la danza. Para estas agentes, la danza se incorpora a las narrativas identitarias (Vila, 1996), adquiriendo un lugar central en esa construcción discursiva de un individuo único y unificado que todos realizamos. Mediante las narrativas, explicamos quiénes somos y cómo hemos llegado a ser esos sujetos. Todos estos elementos constituyen las condiciones específicas de producción de los testimonios que recolectamos, y nos permitieron realizar los análisis planteados en esta investigación. Reconstruirlos también constituyó uno de nuestros objetivos, en tanto nos brindan coordenadas de lectura específicas.

Ahora bien, aunque la pasión justifica la práctica dancística y todo lo que implica porque la motiva, también es un criterio de valoración de cualquier performance. Esto implica que en la medida en que una bailarina exhiba que baila apasionadamente (en los gestos corporales, en la expresión del rostro, en el manejo de miradas), su baile será valorado positivamente. Pero no existe una única forma en que la pasión aparece en las entrevistas.

A partir del análisis, pudimos establecer una serie de ejes secundarios.

El primero está dado por la relación pasión/amor/vocación. Las entrevistadas establecen una equivalencia entre los tres términos, y a través de ella, fundamentan la práctica de enseñar (en el caso de las directoras) y de bailar y todo lo que esto implica (poner en juego sus cuerpos, entrarlos, destinar tiempo, dinero, esfuerzo y expectativas). Poseer pasión es lo que permite que la agente pueda, quiera y sepa bailar y enseñar a hacerlo, es un objeto de valor con el cual es deseable estar en conjunción. Además, se construye la relación con la danza desde la necesidad y la respuesta a un llamado o inspiración divina. Se vincula también con la alegría, la satisfacción y el disfrute colectivo en el caso de las alumnas. Finalmente, funciona como criterio de legitimación de las prácticas: tanto las vuelve legítimas como permite medir y valorizar otras performances.

El segundo, en relación con el primero, vincula pasión y autenticidad. De esta manera, la capacidad de experimentar con distintos sentimientos, de jugar con las expresiones del rostro y del cuerpo, de interpretar y apropiarse de lo que se está bailando se construyen como objetos de valor a los que solo puede accederse mediante la danza. Sin embargo, esa conjunción exige bailar de un modo genuino, no fingido, expresando al público lo que se está experimentando. Allí radica la autenticidad, pero ninguna entrevistada puede especificar cómo es posible reconocerla. Se trataría de algo que “se percibe” y que, no obstante, permite valorizar cualquier performance y se impone por encima de otros criterios.

El tercero pone en relación la pasión con el erotismo/autoerotismo y con la autorrepresentación de las agentes como “diosas” o “princesas”. Así, la danza se relaciona con el “placer” y la “satisfacción”, como algo que genera goce tanto cuando se ensaya como cuando se exhibe a un público, porque permite la “expresión”, el descubrimiento personal, el bienestar, la “diversión” y la “libertad”. Por eso también bailar abre un espacio y un tiempo otro, distinto del de la vida cotidiana, que justifica la

inversión de tiempo, esfuerzo, dinero y expectativas en él. Las pasiones serían lo que abre el acceso a ese espacio-tiempo, a la posibilidad de “jugar a ser otra [mujer]”, la “diosa”, la “princesa”. A la vez, ser esas otras mujeres implica no solo usar y mover el cuerpo de cierta manera, sino también utilizar ciertas prótesis (maquillaje, pestañas postizas, uñas esculpidas, vestuarios), que ponen en valor el cuerpo femenino y el aspecto desde lo erótico.

Este último eje secundario de relaciones nos generó una serie de nuevos interrogantes. Esta forma de autorrepresentarse de las agentes actualiza los imaginarios occidentales en torno a las “odaliscas”, vinculados al exotismo, a la sensualidad y al erotismo. De igual manera, retoma los aspectos físicos que se utilizan en la sociedad patriarcal actual para objetificar y sexualizar a la mujer. Pero quienes lo reactualizan son mujeres, y mujeres que defienden ese espacio-tiempo otro como un momento lúdico de libertad, para su propio disfrute entre mujeres. Para estas agentes, entonces, es posible que esta “reactualización” sea leída como una forma de invertir los códigos patriarcales, aunque cabe analizar en qué medida realmente se da esta inversión. Se trata de una línea de posible investigación que solo dejaremos delineada, en tanto excede a los objetivos de este trabajo.

Finalmente, nos centramos en el modo en que los valores de este campo se encarnan en un cuerpo en particular. Dado que analizamos un campo cuyo centro es la práctica de la danza, la definición del cuerpo legítimo se convierte en una de las disputas centrales. Además, se trataba también del objetivo fundamental que nuestra investigación buscaba analizar.

A medida que las danzas árabes fueron consolidándose como campo, y especialmente a partir de su espectacularización y profesionalización, también se instaló un cierto modelo de cuerpo, distinto al cotidiano. El ejercicio repetido de ciertos movimientos cambia las posibilidades del cuerpo que baila, lo habitúa a otros usos, le permite, por ejemplo, disociar y ondular ciertos segmentos y músculos. Pero a la vez, en cada uno de los estilos este cuerpo adquiere particularidades.

En el estilo tradicional, raramente se entrenan movimientos y posibilidades que no sean los específicos de estas danzas, es decir, las ondulaciones (de pecho, brazos, manos, abdomen y cadera) y la disociación (la capacidad de mover un segmento del cuerpo sin que el resto se mueva). De otras técnicas, incorporan solamente la postura y los empeines. No obstante, sí suelen incluir elementos del yoga, del Reiki e incluso de

las danzas afro, como apuesta a generar otro tipo de “conexión” con la interioridad de cada mujer. En lo que respecta al vestuario, se trata de túnicas, vestidos y trajes de dos piezas, con bordados de pedrería más bien sencillos.

Sin embargo, en los estilos moderno y el influenciado por Buenos Aires, a este entrenamiento se suman las técnicas clásica y de jazz, que incluyen una forma de empeine (estirado, fortalecido), de pies (posturas abiertas, trabajo en media punta), de piernas (desarrollo muscular, rotación de cadera), de brazos (resistencia para sostener la postura, estirados), de torso (abdomen ajustado, cola contraída, costillas abiertas, espalda recta) y de elongación (aperturas laterales y frontales, *suplés* de espalda, *de tirés*). El vestuario en estos estilos tiene una centralidad fundamental, y por ello, incorpora corpiños y fajas con armazones de alambre, forrados con strass, bordados de pedrería costosos y sumamente cargados, etc.

Hay algo, no obstante, que los tres estilos comparten: la “producción” para el escenario o rituales de belleza.

El escenario, como espacio y tiempo otro, exige otra corporalidad, que transforma la cotidiana: se trata de un cuerpo maquillado, corregido en sus imperfecciones, exaltado en sus facciones. Y fundamentalmente, se trata de un cuerpo con prótesis: las manos con uñas postizas o esculpidas, los ojos, con pestañas postizas, el uso de bijouterie, el cabello largo o con extensiones, generalmente alaciado...

Además de transformar el cuerpo cotidiano en un cuerpo escénico, estos elementos protésicos tienen también una función de visibilización en el escenario. Entonces, el maquillaje y las pestañas en los ojos “agrandan la mirada”, es decir, permiten visualizarla a distancia. Las prótesis de las uñas alargan y estilizan las manos, cambiando la proyección de los movimientos y generando un efecto de mayor delicadeza en ellos. El largo y el lacio del cabello, pero también su flexibilidad y salud, posibilitan ejecutar y mostrar mejor ciertos movimientos, como así también manipularlo.

Aunque no se traten de decisiones meramente estéticas, estas características sí delimitan un modo de exhibir el cuerpo que es legitimado en detrimento de otros, lo cual redundaría en la valoración y el prestigio de las performances que los detentan. Por eso, el uso de estas prótesis y la capacidad de mostrar estos rituales de belleza en los

cuerpos de las bailarinas se suma a la exhibición de la pasión como criterio de valoración.

A lo largo de la investigación, pudimos contrastar la hipótesis que nos guiaba en un principio (que los cuerpos escénicos respondían a un modelo de belleza, delgado pero con curvas de cintura, cadera, cola y busto bien marcados). Lo que nos permitieron entrever los testimonios de las bailarinas es que este modelo no es propiedad exclusiva de la danza, sino que es un modelo social con influencia en ámbitos mucho más amplios y difundido mediante los medios masivos de comunicación y la publicidad, atravesado por signos y valores de salud, forma, juventud, higiene, seducción y esbeltez (Le Breton, 2002: 124, 125). De igual manera, esta figura es construida como sinónimo de éxito, poder, valor y atractivo, es decir, como un cierto “pasaporte de estatus social” (Behar, 2010).

A partir de catálogos de ropa interior, pudimos reconstruir la generalidad de este modelo corporal: se trata siempre de un cuerpo joven y de apariencia saludable y seductora, provocativa, de curvas muy marcadas, con una diferencia notable entre el busto, la cadera y la cola y la cintura, de medidas contrapuestas: pequeña la cintura, pero notables las demás partes. Tanto el busto como la cola se muestran firmes, de piel sin marcas; el abdomen, chato. La piel es tersa y lisa, bronceada o trigueña. Las piernas son generalmente largas, y los rostros, armónicos, de labios carnosos, narices pequeñas y dientes blancos.

Este modelo corporal se ve reforzado también mediante las bailarinas más reconocidas de Argentina, como Saida y Shanan. Lo mismo ocurre con las imágenes publicitarias de vestuarios prestigiosos, como los de BellyClothes. De esta forma, se retroalimentan por igual las valorizaciones y el prestigio de cierto vestuario, bailarinas y modelo corporal. Lógicamente, esto implica que otros agentes, cuerpos y vestuarios sean marginados o invisibilizados.

Ahora bien, en los casos de las agentes que entrevistamos, no poseer estos cuerpos no les impide la práctica y la exhibición de sus performances. Sí implica, en cambio, el uso de ciertas tecnologías protésicas en el escenario, ya que como mencionamos, el cuerpo que se muestra allí es un cuerpo otro, distinto al cotidiano. Transformar el cuerpo mediante estas prótesis respondería, entonces, a la imitación de ese modelo que excede a las danzas árabes pero las influencia, sin duda. Otras prótesis, como ya analizamos, tienen una función en las performances.

Además, el “cuerpo deseado” incluye también el atravesamiento de la técnica, cuya definición va cambiando según los estilos de baile. Para el estilo tradicional, incluye la postura de torso, cuello, brazos y piernas, pero se centra en el trabajo de disociación y de ondulación. Para los estilos moderno y moderno influenciado por Buenos Aires, además de esta técnica se incluye el entrenamiento físico cardiovascular (con más o menos presencia dependiendo del agente) y el entrenamiento en otras danzas (jazz y ballet). Y este atravesamiento del cuerpo por otras técnicas se vuelve habitus, se evidencia en el cambio de línea, de postura, en las posibilidades de ejecución de ciertos movimientos y destrezas (saltos, por ejemplo).

Cabe señalar también que cuando las danzas árabes son atravesadas por estas disciplinas, su capacidad de posicionarse como campo en relación a las otras danzas cambia, ya que aumenta su prestigio y legitimidad. El imaginario social que pesa sobre las danzas árabes reduce su valoración, ya que la limita habitualmente a la sensualidad y provocación de las bailarinas. Sin embargo, al vincularse e incorporar elementos del ballet y del jazz, parte del prestigio de estas prácticas pasa a ellas.

Esto exige un cambio de entrenamiento al que se someten las bailarinas, en pos de homogeneizar las performances grupales y habituar los cuerpos a otra posición de torso, brazos y manos, a otro trabajo muscular, etc.

Resumiendo, entonces, el “cuerpo deseado” excede el modelo corporal mediático, ya que incluye la posesión y la exhibición de pasión en las performances y el atravesamiento del cuerpo mediante las diferentes “técnicas”. Este “cuerpo técnico” se combina con otros valores dependiendo de la agente a la que nos refiramos. Para los grupos que hacen hincapié en el entrenamiento cardiovascular, se suma el “cuerpo atlético” o “sano”, es decir, aquel capaz de resistir la actividad sin dañarse. Para el único grupo que menciona como criterio la estética de la bailarina (cierta figura y presencia), se suma el “cuerpo estético”. Para un grupo tradicional y otro influido por Buenos Aires, se suma el “cuerpo expresivo”, para el cual es fundamental poseer y exhibir esa pasión por encima de cualquier otro valor. Finalmente, para el último grupo de estilo tradicional, se suma el “cuerpo femenino”, un cuerpo “natural”, con “caderas, vientre, curvas por todos lados”.

Cada una de estas definiciones y valores detentados se traducen en prácticas de entrenamiento y disciplinamiento del cuerpo, en habitus de las bailarinas. Y a la vez, se reproducen cuando cada bailarina se recibe y continúa poniéndola en práctica con sus

alumnas. De igual manera, están intrínsecamente relacionadas con las performances y los agentes legitimados y valorizados (o no), por lo cual tienen como correlato la posesión o ausencia de cierto grado de visibilidad y prestigio.

Ahora bien, consideramos necesario también comentar algunos otros elementos.

Al cierre de nuestra investigación, a principios de 2017, el campo de las danzas árabes en Córdoba se encuentra en plena mutación, como así también las condiciones de producción en las que se insertan las prácticas y los decires de los agentes que participan de él.

A partir de las elecciones presidenciales de 2015, se abriría para Argentina un nuevo ciclo de políticas neoliberales que aún se encuentra en desarrollo, como así también el alcance de sus consecuencias. Estas medidas generarían un nuevo contexto social, marcado, entre otros aspectos, por el desempleo y el aumento de la pobreza. Nuevamente afectada por los indicios de una época similar a la del menemismo, un posible objeto de otra investigación sería analizar cómo estos cambios coyunturales van afectando el campo de las danzas en general, y de las danzas árabes en particular.

Por lo pronto, nosotros podemos señalar algunos elementos que han ido cambiando en este último tiempo.

En primer lugar, ha crecido significativamente en Córdoba la oferta de profesorados intensivos con profesores de Buenos Aires, como Shahdana (Melisa Pustilnik, egresada de Saida), Naiarah (Nadia Zucca, egresada de Amir Thaleb) y Antonella Rodríguez. De algunos de estos profesorados ya hay promociones egresadas, de modo que es factible pensar que las prácticas dancísticas están adquiriendo nuevas características en función de estas instancias de formación. Por algunas aproximaciones a estos espacios, sin embargo, las performances no parecen modificar los elementos que ya señalamos como característicos de los estilos moderno y moderno influenciado por Buenos Aires.

De igual modo, nuevos agentes han ganado visibilidad, en función de participar de distintas instancias de consagración y ser legitimados a partir de esto. Entre algunos casos, podemos señalar los ballets de Carla Dolcini (Ballet Shamsia), Melisa Díaz (Raqs Faiza) y el ballet Aamal. Otros ballets, en cambio, de prestigiosa trayectoria y presencia, como Racks Al Falak, de Maricel González (Amina Falak) se disolvieron, y muchas de sus bailarinas continuaron su formación y prácticas con Anahí Pizarro.

Asimismo, muchos de estos agentes apuestan a la construcción de nuevos espacios de legitimación, como son nuevos certámenes, seminarios y espacios de capacitación. Algunos ejemplos ya están institucionalizados y se repiten año a año, como son el encuentro Bellydance Argentino en Córdoba (BAC, organizado por Nancy Morales y Carla Dolcini) y el Festival Internacional de Danzas Árabes Córdoba (FEIDAC, que emula el EIDA de Buenos Aires, organizado por Sofía Díaz). La selección de profesores, bailarines y orquestas que participan de estos eventos, a la vez, contribuye a generar otras redes de prestigio y de contacto entre distintos agentes, y nuevos regímenes de visibilización.

Sin embargo, y como mencionamos en relación al contexto político y económico, este crecimiento y la serie de cambios y reestructuraciones que están ocurriendo en el campo seguramente encuentren sus límites próximamente. Hacemos esta predicción porque la situación económica continúa empeorando, y en esas condiciones, los primeros “recortes” se orientan precisamente a los consumos que no son esenciales, como las actividades recreativas. Si consideramos, en cambio, que para muchas bailarinas la participación del campo es en realidad una apuesta profesional y laboral, es esperable que muchos de los espacios de formación sobrevivan, pero quizá no así los restaurants o cantinas. También podría ocurrir que el interés por permanecer en estos espacios genere nuevas formas de organización colectiva y solidaria. Nuevamente, se trata de hipótesis plausibles, pero que es necesario analizar en el tiempo.

No obstante, quizá es menos esperable que haya cambios aparejados al imaginario de cuerpo, a los criterios de legitimación que define cada estilo de danza y cómo estos criterios se vuelven habitus y atraviesan los cuerpos de las bailarinas desde su repetición y el entrenamiento para manejarlos. Y esto porque si bien hay condiciones contextuales que se están modificando, otros elementos permanecen estables, como la influencia de los medios de comunicación, la circulación de un modelo corporal legítimo y prestigioso y la posición relativa del campo de las danzas árabes en relación a otras danzas tradicionalmente prestigiosas, como el ballet. A diferencia de los cambios políticos y económicos, estos aspectos responden a dinámicas sociales y culturales mucho más lentas y paulatinas, además de que se vinculan con muchísimos factores e intereses diversos. Por ejemplo, no es esperable que los modelos que circulan mediante la publicidad se modifiquen a corto plazo, porque económicamente esto no es redituable

e implicaría una serie de grandísimos cambios a nivel de producción industrial, entre otros.

Más allá de estas cuestiones, aún queda mucho por analizar de este campo. Entre otras posibilidades para profundizar, no encontramos agentes que se alejaran de los criterios de legitimación y prestigio de modo consciente, a excepción del estilo tradicional, como para poder evaluar qué ocurre con ellos cuando se insertan en un ámbito que sí reproduce esos criterios. Sería el caso, por ejemplo, de una bailarina rapada: ¿qué se “haría” coreográficamente con su falta de cabello?, ¿se adoptarían estrategias de invisibilización?, ¿se aplicarían otras prótesis similares a las utilizadas para el escenario?, ¿se le impediría bailar en público?

Otro aspecto a analizar sería la estructuración de las identidades en esta nueva coyuntura política y económica. Si los espacios de ocio y los consumos culturales no se pueden sostener por falta de capital económico, ¿qué ejes ocuparán ese espacio? ¿Cómo se reestructurarán narrativamente las identidades para articular el presente de nuevos ejes con el pasado de danzas y pasiones? ¿Qué nuevos soportes aparecerán para dar sentido a la existencia de los sujetos? O en el caso de que puedan sostenerse estos soportes, ¿cómo impactarán estas condiciones de producción en las identidades narradas? ¿Qué cambios atravesarán los discursos y cómo se plasmarán las huellas de este contexto?

Tal como sostuvimos en un principio, el estudio de este objeto y las líneas posibles de investigación con las que cerramos (no con un punto final, sino con una coma) este trabajo tienen grandes potencialidades. Rastrear la forma en que se delimita(n) un(os) modelo(s) de cuerpo(s) en este campo nos permitió analizar, a la vez, los cambios históricos de las últimas décadas y su influencia en la construcción de identidades de los sujetos, la historia de una danza y cómo se consolidó en Córdoba, los sentidos que depositan en esta danza los agentes, los imaginarios corporales que circulan en la sociedad actual y las formas de agencia que estos sujetos sostienen y defienden (aun cuando podrían no ser más que modalidades de dominación posmoderna).

En lo que los sujetos dicen acerca de sus prácticas, en la forma en que se construyen como individuos con identidad, trayectoria e historias, podemos rastrear estas cuestiones y muchísimas más. En esta investigación, nosotros elegimos centrarnos solo en algunos aspectos, pero lo que nos interesa señalar especialmente es cómo se

amplían los niveles de análisis cuando los discursos son puestos en contexto, relacionados con sus condiciones de producción, puestos en tela de juicio a la luz de otros discursos, que muchas veces sostienen lo contrario. En definitiva, el enfoque sociodiscursivo como óptica de análisis posibilita no solo ampliar significativamente el ámbito de investigación, sino fundamentalmente comprender cómo los sujetos se construyen a sí mismos desde sus prácticas, opciones e intereses, siempre en relación con una realidad circundante que se cuele indefectiblemente en lo que ellos dicen acerca de sí.

6. Anexo



Fotografía 1. Bailarinas egipcias.



Fotografía 2. Bailarina egipcia en plena performance.



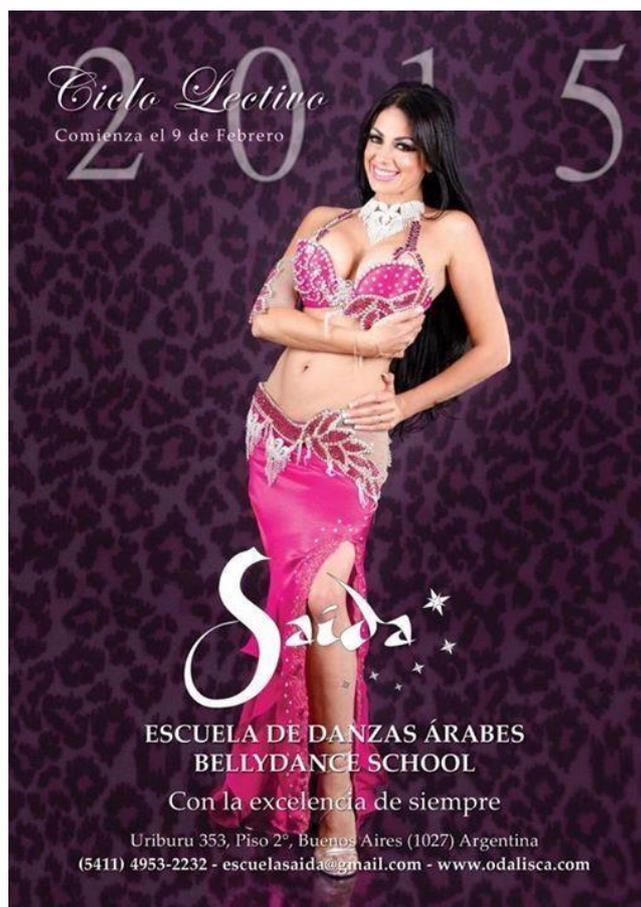
Fotografía 3. Trajes tradicionales para bailar danza de los cántaros.



Fotografía 4. Traje para *bellydance*, diseñado y comercializado por la empresa BellyClothes.



Fotografía 5. Salto *grand jete*.



Fotografía 6.



Fotografía 7.



Fotografía 8.



Fotografía 9.



Fotografía 10. Empeine estirado.



Fotografía 11. Postura abierta de piernas y rotación de caderas.



Fotografía 12. Desarrollo muscular de piernas en bailarinas de danza clásica.

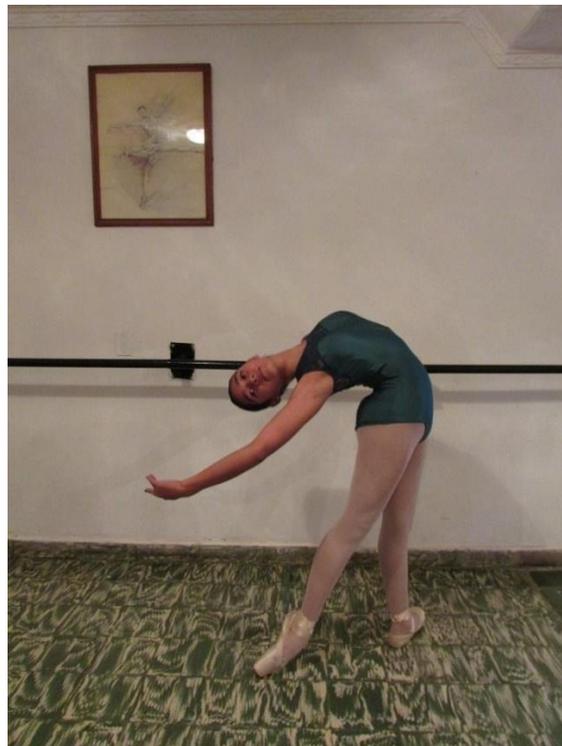


Fotografía 13. Ejemplos de posturas de brazos y pies, propias de la danza clásica.





Fotografía 14. Aperturas laterales y frontales o *grand écart*.



Fotografía 15. *Suplé* de espalda.



Fotografía 17. De tirés frontales, laterales y hacia atrás.



Fotografía 18. Maquillaje de ojos habitualmente utilizado para las danzas árabes. Los colores pueden variar.



Fotografía 19. Uñas esculpidas adornadas.



Fotografía 20. Grupo de bailarinas utilizando collares y pulseras de strass.

6. Bibliografía

- Bourdieu (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, Akal.
- (1990). *Cosas dichas*. Buenos Aires, Gedisa.
- (1995a). *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- (1995b). *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*. México, Grijalbo.
- (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.
- (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- Brice (2011). “El cuerpo como performance en la sociedad del espectáculo”. *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. 17. México, Universidad de Colima.
- Campanella, Majul y Méndez (2010). *Las representaciones sociales del cuerpo en torno a las prácticas corporales dancísticas*. Trabajo final de licenciatura. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Carozzi (coordinadora) (2011). *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires, Gorla.
- Charaudeau (1995). *Un análisis semiológico del discurso*. *Revista Langages*, nº 117. Paris, Larousse.
- Citro (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Biblos.
- (2010). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Biblos.
- Citro y Ascheri (2012). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires, Biblos.
- Corti (2013). *Abordaje de las prácticas corporales desde la teoría social contemporánea: el fitness y la danza en la ciudad de La Plata, 2011*. Trabajo final de grado. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.857/te.857.pdf>
- Costa y Mozejko (compiladores) (2007). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, HomoSapiens.

- Díaz y Díaz (2014). “Devolverle el cuerpo a la gente’. Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad, en Díaz (compilador). *Fisuras en el sentido*. Córdoba, Recovecos.
- Escudero (2010). “Aportes para una sociología del cuerpo: un análisis de los usos del cuerpo en la práctica de la danza clásica, moderna y contemporánea a partir de los discursos y saberes producidos por coreógrafos y bailarines durante el siglo XX”. III Jornadas de Graduados-Jóvenes Investigadores FaHCE, 22 y 23 de octubre de 2010. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata.
- (2011). “Consideraciones epistemológico-conceptuales para el estudio del cuerpo en la danza”. Revista *Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, Vol. 2. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/v02n01a06/127>
- (2013). “El cuerpo: un recorrido temático y conceptual”. Revista *Questión*. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/619/529>
- Ferreiro (2007). “Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional”. México, Universidad Intercontinental. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80290203>
- Greimás (1980). “Prefacio”, en Courtés. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*. París, Hachette.
- Hirose (2009). “Los certámenes de danza folclórica. Las formas estilizadas como estrategias de ritualización”. Cuaderno FHyCS-UNJu. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18516802003>
- Korek (2005). *Danza del vientre*. Barcelona, Océano Ámbar.
- Marafioti (compilador) (1998) *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*. Buenos Aires, Eudeba.
- Mohamed (1995). *La danza mágica del vientre*. Barcelona, Mandala Ediciones.
- (2000). *La bailarina del templo*. Barcelona, Mandala Ediciones.
- (2013). *El reinado de las bailarinas*. Barcelona, Mandala Ediciones.
- Mora (2009). “El aprendizaje de la danza en un campo de creencia y de luchas. La perspectiva analítica de Pierre Bourdieu y su contribución a la antropología de la danza”. Revista *Maguaré*, N° 21. Bogotá, Universidad nacional de Colombia.

Disponible

en:

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/10406/10885>

- (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología*. Tesis de doctorado. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata.
- Mora y Del Mármol (2011). “Cuerpo, arte, experiencia e investigación”. Revista *Educación Física y Ciencia*. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.efyc.fahce.unlp.edu.ar/article/view/EFyCv13a12/2092>
- Muleka Mwewa y Fernandez Vaz (2008). “Corpo e indústria cultural: notas para a compreensão da capoeira na sociedade contemporânea”. Revista *Poiésis*, Vol. 1. Araranguá, Universidade do Sul de Santa Catarina. Disponible en: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/article/viewFile/68/75>
- Murat, Votero, Yosifides y Cordera (2009). *La corporalidad...: reflexión acerca del alcance del trabajo corporal y expresivo en jóvenes con capacidades especiales*. Trabajo final de licenciatura. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Osswald (2010). “Las narrativas de los pioneros. Construcción y transmisión del conocimiento en la danza moderna argentina”. Revista *Latinoamericana de Estudios Sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. Córdoba, Centro de Estudios Avanzados de la UNC. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/54/60>
- Pacha y Albarracín Godoy (1993). *La Casa Grande. Historia de la Sociedad Sirio Libanesa. Córdoba, 1907-1980*. Córdoba, Graziani Gráfica.
- Reed (1998). “The politics and poetics of dance”. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 27. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/223381>
- Saavedra, Costa y Gentes (2008). *Devenir cuerpo silenciando el ha-bla bla: cartografía de una experiencia en el Taller de Teatro del HdD*. Trabajo final de licenciatura. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Schnaidler (2006). “La experiencia estética del movimiento: relatos de mujeres formadas en la danza en la ciudad de Neuquén”. Revista *La Aljaba*. Luján, Universidades Nacionales de Luján, La Pampa y del Comahue. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-57042006000100006&script=sci_arttext
- Svampa (2010). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus.

- Thaleb (2003). *La milenaria danza del vientre*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Verlap.
- Verón (1980). “La semiosis social”. Traducción de Giménez. En: Monteforte Toledo (coordinador). *El discurso político*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1985). “L’analyse du contract de lecture”, en Falabella y Tomino. “Cuerpos infantiles: la construcción del niño lector en Billiken 1976-1983”. Disponible en: http://www.bdp.org.ar/facultad/publicaciones/semiotica/ponencias_pdf/falabella_tomin_o.pdf

Imágenes del Anexo

- Fotografía 1. Extraída de <https://unmundodeluz.wordpress.com/2012/12/21/la-evolucion-del-estilo-egipcio-en-la-danza-arabe/bailarinas-egipcias/> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 2. Extraída de <http://www.divergence-images.com/alfred-yaghobzadeh/reportages/dina-talaat-the-last-egyptian-belly-dancer-dina-AYA0032/dina-talaat-the-last-egyptian-belly-dancer-dina-ref-AYA0032033.html> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 3. Extraída de https://fb-s-c-a.akamaihd.net/h-ak-xat1/v/t31.0-8/12022410_10206860759771365_2222495927192735746_o.jpg?oh=53dbb6b539b8bc2e27ccf48cf15c76ed&oe=5956F0CC&gda=1500216934_cf1821be803c3a8adfd3f48ff7959509&dl=1 Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 4. Extraída de <https://es.pinterest.com/pin/311803974184081054/> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 5. Extraída de <http://2.bp.blogspot.com/-YtlFAM43LgM/TuCpKQ3COPI/AAAAAAAAAdI0/TukL7Pc1XxM/s1600/svetlana+zakharova.jpg> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 6. Extraída de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=634205566707197&set=a.144014399059652.27834.100003532795617&type=3&theater> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 7. Extraída de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=685223531605400&set=a.144014399059652.27834.100003532795617&type=3&theater> Última visita: julio de 2017.

- Fotografía 8. Extraída de <http://bailadanzadelvientre.blogspot.com.ar/2015/09/bailar-con-el-corazon.html> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 9. Extraída de <http://meigastribal.blogspot.com.ar/2016/07/danza-oriental-xi.html> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 10. Extraída de <http://mundance.com/shop/media/catalog/product/cache/1/image/363x/040ec09b1e35df139433887a97daa66f/p/r/protector-puntas-a901.jpg> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 11. Extraída de <http://1.bp.blogspot.com/-xyCtHCuGnKA/VQZmTxTGrII/AAAAAAAAACo/J3bGFcSNB5Y/s1600/Ballet-First-Position.jpg> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 12. Extraída de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/64/52/39/6452395d4088689db7484c0a16a2bc63.jpg> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 13. Sesión realizada con la bailarina Carolina Llanes. Abril de 2017.
- Fotografía 14. Sesión realizada con la bailarina Carolina Llanes. Abril de 2017.
- Fotografía 15. Sesión realizada con la bailarina Carolina Llanes. Abril de 2017.
- Fotografía 16. Sesión realizada con la bailarina Carolina Llanes. Abril de 2017.
- Fotografía 17. Sesión realizada con la bailarina Carolina Llanes. Abril de 2017.
- Fotografía 18. Extraído de <http://www.marinasalvador.com/wp-content/uploads/2009/01/featured-17.jpg> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 19. Extraída de <https://www.facebook.com/213516658695264/photos/a.219528398094090.53267.213516658695264/903505523029704/?type=3&theater> Última visita: julio de 2017.
- Fotografía 20. Extraída de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=276409182816530&set=a.139536836503766.1073741835.100013423517376&type=3&theater> Última visita: julio de 2017.