

Las danzas árabes en Córdoba (Argentina). Una aproximación a la historia reciente de la conformación de un campo

Autora: Lic. FERREYRA, María de los Milagros

Correo electrónico: miliferreyra_arg@hotmail.com

CIFFyH – Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

Resumen

Principalmente desde la década de 1990, la ciudad de Córdoba ha asistido al importante y paulatino incremento de la presencia de las danzas árabes. En la actualidad, esta danza es masiva y muy convocante: miles de niñas y jóvenes la eligen como pasatiempo, y hasta en varios casos, como profesión y fuente de ingresos, ya que diversas escuelas ofrecen cursar la maestría y el profesorado. Esta masividad de la danza, y la serie de apropiaciones de los agentes a las que da lugar, son el eje de nuestra investigación: se trata de una práctica que adquiere centralidad en la vida cotidiana de los agentes, y por eso, ingresa a sus narrativas identitarias (Vila, 1996) con un lugar de relevancia. Asimismo, en Argentina, la década de 1990 estuvo signada por el avance y la consolidación del neoliberalismo, de la mano de las políticas implementadas en los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999). Uno de los principales saldos de este gobierno, en términos de Maristella Svampa (2005), fue la instalación de un modo de funcionamiento social que la autora denomina “sociedad excluyente”. Esto condicionó fuertemente, entre otros aspectos, el acceso a las formas de ocio y entretenimientos, la danza entre ellos, como así también resaltó algunas modalidades de entretenimiento por encima de otras.

Sin embargo, y ya centrándonos en nuestro objeto de estudio, la paulatina relevancia y profesionalización de la práctica dancística árabe ha ido generando y especificando un campo (Bourdieu, 1990), con sus capitales, reglas de juego, posiciones diferenciales, *illusio* y *habitus* particulares. Dentro de este campo, una serie de instituciones cobran relevancia, en tanto lugares en los que se visibilizan los agentes (bailarines) y prácticas más prestigiosas. Analizando sus prácticas, podemos reconstruir cuáles son los capitales valorados en este campo dentro de Córdoba. Atendiendo a sus entrevistas, podemos también reconstruir estilos y especificidades de cada estilo dentro de lo que se denomina en general como “danzas árabes”.

En el marco de nuestra investigación, entonces, nos interesa especialmente rastrear cómo se conformó históricamente este campo de las danzas árabes en Córdoba y cómo fue influida esta conformación con los procesos políticos, sociales y culturales simultáneos, pero fundamentalmente, cuáles son los principios de legitimación, quiénes son algunos de sus agentes más prestigiosos y qué elementos definen la legitimidad y valoración de la práctica dancística en general y en cada uno de los estilos específicos. Dada la amplitud de nuestro objeto, el carácter de nuestra investigación será aproximativo.

Palabras claves: danzas árabes – cuerpo - campo

Keywords: bellydance – body - sphere

Introducción

A partir de la década de 1990, la ciudad de Córdoba ha asistido al importante y paulatino incremento de la presencia de las danzas árabes. En la actualidad, esta danza es masiva y muy convocante: miles de niñas y jóvenes la eligen como pasatiempo, y hasta en varios casos, como profesión y fuente de ingresos, ya que diversas escuelas ofrecen cursar la maestría y el profesorado. Esta masividad de la danza, y la serie de apropiaciones de los agentes a las que da lugar, son el eje de nuestra investigación: se trata de una práctica que adquiere centralidad en la vida cotidiana de los agentes, y por eso, ingresa a sus narrativas identitarias (Vila, 1996) con un lugar de relevancia. Desde estas condiciones, entonces, se vuelve un objeto interesante preguntarse acerca de estas prácticas y sus sentidos.

Por otro lado, la década de 1990 en Argentina estuvo signada por el avance y la consolidación del neoliberalismo, de la mano de las políticas implementadas en los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999). Uno de los principales saldos de este gobierno, en términos de Maristella Svampa (2005), fue la instalación de un modo de funcionamiento social que la autora denomina “sociedad excluyente”. Por un lado, esto condicionó fuertemente el acceso a las formas de ocio y entretenimiento, la danza entre ellos. Sin embargo, por otro lado, paulatinamente fueron cambiando los ejes identitarios que servían de referencia a los jóvenes, dentro de los cuales adquirieron centralidad los consumos culturales.

Ya centrándonos en nuestro objeto de estudio, podemos identificar que la paulatina relevancia y profesionalización de la práctica dancística árabe ha ido generando y especificando un campo (Bourdieu, 1990), con sus capitales, reglas de juego, posiciones diferenciales, *illusio* y *habitus* particulares. Dentro de este campo, una serie de instituciones cobran relevancia, en tanto lugares en los que se visibilizan los agentes (bailarines) y prácticas más prestigiosas. Analizando sus prácticas y atendiendo a sus entrevistas, podemos reconstruir cuáles son los capitales valorados en este campo dentro de Córdoba. Del mismo modo, podemos también reconstruir estilos y especificidades de cada uno dentro de lo que se denomina en general como “danzas árabes”.

En el marco de nuestra investigación, entonces, nos interesa especialmente rastrear cómo se conformó históricamente este campo de las danzas árabes en Córdoba y cómo fue influida esta conformación con los procesos políticos, sociales y culturales simultáneos, pero fundamentalmente, cuáles son los principios de legitimación, quiénes son algunos de sus agentes más prestigiosos y qué elementos definen la legitimidad y valoración de la práctica dancística en general y en cada uno de los estilos específicos.

Nos planteamos como objetivos, entonces:

- Reconstruir el desarrollo histórico de las danzas árabes en Córdoba, Argentina.
- Analizar este proceso en relación con sus condiciones históricas (década de 1990).
- Describir cuestiones fundamentales que permiten caracterizar estas prácticas como campo (Bourdieu, 1990): sus agentes más prestigiosos, instancias de legitimación, capitales específicos, posibilidades de prestigio, criterios de legitimación y valoración y algunas de las principales disputas de sentidos.

Reconstruimos estos elementos y dinámicas a partir del trabajo con entrevistas realizadas a agentes prestigiosos y sus grupos de estudiantes más avanzados, identificados mediante las primeras aproximaciones al campo. Dada la amplitud de nuestro objeto, y si bien la investigación se encuentra concluida, el carácter de nuestras conclusiones será aproximativo.

Marco teórico conceptual, metodología, análisis y discusión de datos

Si bien hemos ido mencionando algunos de los supuestos teóricos en los que se basa nuestra investigación, es importante resaltar algunos conceptos clave.

En primer lugar, entendemos a las danzas árabes como campo, es decir, como un sistema de relaciones de fuerza y de relaciones entre posiciones, que se imponen a los agentes individuales. Esto implica que se han constituido históricamente en torno a capitales valorados y reglas de juego específicas, lo cual les otorga una lógica de funcionamiento y una relativa autonomía del macrocosmos social.

Dentro de ese sistema, las posiciones de los agentes en el campo son desiguales (dependen de los capitales que posean) y relativas (implican una ubicación en relación a los demás agentes del campo). La lucha por los capitales vuelve al campo un espacio cambiante de disputas y consensos (Bourdieu, 1990).

Las prácticas que dan lugar a cada campo implican también discursos acerca de ellas, que al mismo tiempo son tomas de posición de los agentes que los enuncian, dado que están condicionados por el lugar de ese agente que los enuncia. Es por eso que conllevan estrategias destinadas a lograr beneficios dentro del campo, vinculados a la lucha por los capitales.

Ahora bien, en nuestro caso, nos centramos en los discursos de agentes clave del campo y sus grupos de alumnos más avanzados, a los que accedimos a través de entrevistas. A partir de ellos reconstruimos el funcionamiento del mundo de las danzas árabes, los sentidos que los agentes le otorgan a sus prácticas, las identidades narrativas (Vila, 1996) que construyen en relación a la danza y los criterios de valoración de las prácticas que consideran fundamentales.

Por ello, otro de nuestros ejes conceptuales fue considerar el discurso como práctica, lo que implica analizarlo en su funcionamiento, a partir de reconstruir sus dispositivos de enunciación (Costa y Mozejko, 2002, 2009) y las huellas de sus condiciones de producción (Verón, 1980). Todo texto o enunciado es resultado de opciones y da cuenta de las competencias (propiedades socialmente valoradas y reconocidas) y el lugar del agente (capacidad diferenciada de relación).

Del mismo modo, a fines de historizar esas condiciones de producción de los discursos analizados, recurrimos a los desarrollos de Maristella Svampa (2005) en torno a la historia argentina contemporánea a partir de 1990.

Metodológicamente, este corpus discursivo fue trabajado mediante el análisis semiótico, y puesto en relación con sus condiciones de producción. También se recurrió a la descripción de algunas prácticas y circuitos para triangular la información de las entrevistas y reconstruir el campo. El enfoque del trabajo fue cualitativo, porque el objetivo fundamental se orientaba a comprender algunas construcciones de sentido propias del universo de las danzas árabes, a partir del punto de vista de los agentes mismos.

A partir de estos insumos, la investigación fue reconstruyendo el campo de las danzas árabes en Córdoba, su historización, funcionamiento y algunas de las disputas de sentido centrales en él.

Conclusiones

A fines de historizar el desarrollo de las danzas árabes como campo en Córdoba, Argentina, es necesario remitir primero a algunos procesos mundiales. Ciertos hitos del modo en que Occidente tomó contacto con Oriente posibilitaron una difusión particular de estas danzas, mediada por una serie de representaciones.

Podemos rastrear, entonces, que el “descubrimiento” de Oriente por Occidente se produce a partir de la invasión de Napoleón a Egipto (1789-1901). Los artistas y cronistas europeos comienzan a representar a Oriente, sus habitantes y costumbres -y a las bailarinas de danzas árabes en particular- en relación estrecha con el exotismo y la sensualidad. Sin embargo, en su origen, estas danzas se vinculaban a actividades cotidianas de los habitantes, las acompañaban, y en algunos casos tenían un valor ritual vinculado a la religión.

Esa representación europea comienza a difundirse sobre todo a través de la literatura y la pintura, y a partir de la segunda mitad del siglo XIX se ve reforzada por las exposiciones mundiales (que comienzan a exhibir estas danzas en escenarios) y mediante el cine. Se produce entonces un proceso de espectacularización de las danzas que las transforma a nivel de vestuario, movimientos y coreografías, lo cual daría origen paulatinamente a las danzas árabes como las conocemos en la actualidad.

Algunos hitos fundamentales de este proceso fueron:

- la apertura del Casino Opera o Badia (El Cairo, Egipto, 1926), de la bailarina Badia Mansabni, en el cual se escenifican las danzas y para ello, se las transforma;
- la actividad artística y de investigación de Mahmoud Reda y la Reda Troupe (1959), que recorrió Egipto a fines de recopilar las danzas tradicionales para escenificarlas, y que lograría que el gobierno egipcio las apadrinara por su valor folklórico y representativo de la nacionalidad; y
- el impulso empresarial de Paul Monty, primer organizador de seminarios de estas danzas (1970), que posibilita poco a poco la difusión y la formación de bailarinas y profesoras a nivel mundial.

Estos elementos fueron dando lugar a la mercantilización, profesionalización y academización de las danzas árabes, es decir, a la constitución de un universo social y de sentido, con reglas, capitales, criterios de legitimación y circulación de discursos específicos.

Ahora bien, en Argentina, estas danzas llegan de la mano de los inmigrantes árabes y sus diversas manifestaciones culturales. (Cabe recordar que desde fines del siglo XIX se impulsó el ingreso de inmigrantes como política estatal). En Córdoba, el campo comienza a desarrollarse desde los años 90, a partir de encuentros de mujeres de la comunidad árabe (o afines) y del impulso de la Sociedad Sirio Libanesa. Algunas de esas mujeres fueron perfeccionándose y aprendiendo más acerca de estas danzas, y en algunos casos se convirtieron en referentes locales (como dos de las entrevistadas).

Desde su origen, el campo de las danzas árabes en Buenos Aires funcionó como un foco de irradiación de tendencias y criterios en relación al local. Actualmente, los principales agentes legitimados se encuentran allí, como así también sus escuelas, proyectos de diseño y elaboración de vestuarios, etc. Por eso, el campo local se desarrolló de manera subordinada, en estrecha relación con el bonaerense. Todas las directoras entrevistadas, por ejemplo, reconocen haberse formado con dos de los principales agentes de ese campo: Saida y Amir Thaleb.

A partir de esta breve historización, podemos describir en general el funcionamiento del campo de las danzas árabes en Córdoba.

Uno de los elementos más relevantes son aquellas instituciones que funcionan como instancias de legitimación, en tanto generan distinciones que redundan en una mayor o menor visibilidad de los agentes y sus prácticas, y por ende, en un mayor o menor prestigio. Para nuestro caso, son fundamentales los certámenes o competencias (que cuentan, nuevamente, con jurados de Buenos Aires, entre otros) y la posesión del aval de la Comisión Interamericana de Danza (CIAD, único organismo regulador existente).

Por otro lado, en lo que respecta a los capitales específicos, resalta la formación académica con los agentes de Buenos Aires y la formación en otras danzas, sobre todo danza clásica y jazz (histórica y socialmente prestigiosas). Es muy relevante, además, el capital económico, que permite costear clases, inscripciones a competencias, trajes, elementos, etc. Correlativamente, la formación y el capital económico generan un capital simbólico, vinculado a la trayectoria, la formación y la actividad actual de los agentes.

En lo que respecta a las posibilidades de prestigio, dado que el de Córdoba es un campo subordinado, son restringidas: se reducen a gestionar una trayectoria que le permita al agente abrir su escuela, tener un número considerable de alumnas y organizar eventos, seminarios y competencias. Para los agentes de Buenos Aires, se amplían a la posibilidad

de brindar eventos internacionales, viajar y dar clases en el exterior y en el resto del país, dictar profesorados en distintas provincias, etc.

A partir de las valoraciones de las entrevistadas, pudimos reconstruir que los criterios de valoración y legitimación se vinculan a:

- atravesamiento de la técnica en la práctica, es decir, el entrenamiento de posibilidades y movimientos específicos del cuerpo, que se van incorporando y transformándolo, van haciendo habitus,
- atravesamiento de otras danzas legitimadas (clásico y jazz) en la práctica, lo cual también genera otras posibilidades y movimientos del cuerpo, pero a la vez, permite que las danzas árabes se posicionen en relación a las otras danzas con otro nivel de prestigio,
- tenencia, demostración y exhibición de pasión, valor fundamental que atraviesa los discursos de todas las entrevistadas, y va vinculándose con otros sentidos y valores,
- exhibición del “cuerpo deseado”, una construcción de un modelo corporal que encarna todos los valores identificados por las entrevistadas, tanto por sus habitus como por sus rituales de belleza y el uso de prótesis.

Finalmente, estos criterios de legitimación y valoración se encuentran en estrecha relación con las disputas al interior del campo de las danzas árabes, que precisamente se centran en definir qué es la técnica, cómo se exhibe la pasión y a qué otros sentidos y valores se vincula y qué atributos conforman ese “cuerpo deseado”.

Es por esto que, aunque estos elementos describen el modo en que funciona en general el mundo de las danzas árabes en Córdoba, una de las construcciones de este TFL fue identificar tres estilos en su interior. Cada uno de estos estilos tiene cierta especificidad y autonomía, disputa con los demás la definición de esos criterios, y se caracteriza por una serie de rasgos:

Árabe tradicional:

Valoración e imitación de las bailarinas egipcias denominadas “tradicionales”. Se caracteriza por movimientos pausados en la danza, que priorizan la pauta melódica musical (la melodía y no la percusión). La postura corporal no yergue completamente el torso, no extiende del todo los brazos y no estira los empeines. En general, la música y las coreografías son más lentas y repetitivas. En cuanto a los vestuarios, se utilizan sobre todo túnicas y vestidos; si hay trajes de dos piezas, son de confección y bordados

sencillos. Además, las agentes manifiestan desinterés en los eventos competitivos, es decir, en la evaluación de sus prácticas según esos criterios. Se apuesta en cambio a la construcción de otra conexión de las mujeres con su interioridad a partir de la danza. En cambio, organizan eventos de exhibición o muestras anuales.

Árabe moderno o bellydance:

En estas performances, se utilizan melodías más rítmicas y combinaciones de pasos más rápidas y menos repetitivas. Las coreografías incluyen figuras, mayores desplazamientos y exhibición de destrezas (saltos propios del jazz, ejercicios de elongación, por ejemplo). La postura en el baile incluye elementos de la técnica de ballet y jazz (postura erguida de torso, empeines estirados, caminatas y giros en media punta, brazos y manos extendidos). Los movimientos están guiados por la percusión más que por la melodía. Son comunes también las fusiones con otras danzas (tango, salsa, flamenco, entre otras). Hay una mayor apuesta al vestuario: es de confección más elaborada, con bordados más vistosos y costosos (por los elementos que utilizan).

Árabe moderno influenciado por Buenos Aires:

Comienza a desarrollarse en Córdoba a partir de agentes jóvenes formadas en escuelas y con profesores de Buenos Aires, que a su vez abren sus academias aquí y continúan reproduciendo las particularidades de este estilo. Comparte varios elementos con el estilo moderno, como la incorporación de la técnica de ballet y del jazz, la mayor complejidad coreográfica y de movimientos y la elaboración de fusiones. La música utilizada incorpora otras sonoridades, en las cuales predomina el ritmo muy marcado. Específicamente, se diferencia del estilo moderno por una apuesta mucho más fuerte a lo escénico, tanto en lo que respecta a los vestuarios (muy elaborados, cargados y costosos) como en el predominio de la dimensión teatral (mayor relevancia de la gestualidad al bailar).

Definidas estas particularidades de cada estilo, podemos centrarnos en los criterios de legitimación y valoración y en los elementos discursivos en disputa para cada uno.

Pasión

La pasión aparece en todos los casos como un eje que permite organizar las identidades de las agentes, por su indisociable vínculo a la danza. Danza y pasión, entonces, se

incorporan a las narrativas identitarias de las agentes (Vila, 1996) como elementos centrales.

Fundamentalmente, la pasión se torna un objeto de valor con el cual se entra en conjunción a partir de practicar danza (bailar o enseñar), y que debe estar presente en la performance. No solo debe poseerla la bailarina, sino que también debe exhibirla (en la gestualidad de su rostro, de su mirada y de su cuerpo) para hacer entrar en conjunción al público con ella. A mayor exhibición de la pasión, mayor valoración y prestigio de la práctica.

Para cada estilo, la pasión se va articulando con distintos elementos discursivos y va configurando distintas narrativas. Hay ciertos ejes que se repiten en esta aparición discursiva de la pasión.

Relación-equivalencia pasión/amor/vocación.

La directora describe sus clases y 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” (Samia).

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 (Anahí).

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.

La pasión es lexicalizada como “amor” y “vocación”, por lo cual motiva la práctica y justifica todas las inversiones que realizan las agentes para realizarla (destinar tiempo,

dinero, esfuerzo, expectativas, realizar entrenamiento). Como objeto de valor, permite que las agentes puedan, quieran y sepan bailar y enseñar a hacerlo. Para las alumnas, además (y sin importar el estilo que bailan) se suma las lexicalizaciones de “alegría”, “felicidad” y “disfrute” colectivo. Además de motivar y justificar la práctica, permite alcanzar la felicidad, por lo cual da lugar a un esquema de emociones y valores cíclico: danza que genera pasión, pasión que genera felicidad, felicidad que lleva a querer seguir bailando y justifica la práctica...

Pasión y autenticidad.

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.

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!” (Samia).

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 (Anahí).

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

E1: —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 (Sofía).

La pasión, a la que se accede a través de la danza, legitima las prácticas de las agentes y a la vez, permite valorar otras performances. Se vuelve criterio de valoración y legitimación. A la vez, permite acceder a ciertos objetos de valor pasionales: experimentar distintos sentimientos, jugar con las expresiones, interpretar y apropiarse de lo que se está bailando. Sin embargo, esto exige bailar apasionadamente de un modo genuino, es decir, transmitiendo los sentimientos que realmente se experimentan y expresándolos al público también. La pasión no solo posibilita bailar, sino que ese “poder” queda estrechamente vinculado a un “mostrar” genuino, que excluye el fingimiento.

Pasión, erotismo/autoerotismo y autorrepresentación de las agentes como “diosas” y “princesas”.

M: —¿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.

La danza genera goce, “placer” y “satisfacción”, tanto cuando se exhibe como cuando se ensaya. Nuevamente, esto motiva y justifica la práctica, sobre todo porque abre un espacio otro, distinto al cotidiano, donde las agentes “se olvidan de todo”. El espacio de baile es el lugar de “expresión” (y de expresión mediante el cuerpo), de descubrimiento personal, bienestar, “diversión” y “libertad”, pero solo se accede a él, por un lado, a través de la pasión que genera bailar y por otro, por el uso de ciertas prótesis (maquillaje, uñas postizas, pestañas postizas, ciertos trajes). Precisamente por eso, permite también la posibilidad de “jugar a ser otra [mujer]”, pero no cualquier tipo de mujer: 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.

“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”. Se trata de una puesta en valor del aspecto físico, del cuerpo femenino, desde lo erótico.

Cuerpos que bailan

El cuerpo que baila adquiere centralidad en este campo, porque al encarnar sus valores, se vuelve un eje central en las disputas de sentido.

Así como a partir de la escenificación de las danzas comenzó su transformación, fueron visibilizándose y legitimándose ciertas formas de danza y también de cuerpo, de entrenamiento, de técnica, de presentación escenificada.

Particularmente, el modelo de cuerpo que instalan es distinto al cotidiano: se trata de un cuerpo entrenado, con otras posibilidades, habituado a otros usos, que adquiere particularidades en cada uno de los estilos.

Estilo tradicional:

Se centra en entrenar y habituar el cuerpo a los movimientos y posibilidades específicos de las danzas árabes: las ondulaciones y la disociación. Apuesta a generar otra “conexión” con la interioridad de cada mujer a partir de sumar elementos del yoga, del reiki o las danzas afro. El cuerpo escénico, en cuanto a vestuario, presenta sobre todo túnicas, vestidos, trajes de dos piezas sencillos.

Estilos moderno e influenciado por Buenos Aires:

Comparten el entrenamiento de movimientos y posibilidades específicos con el tradicional, pero suman el trabajo de la técnica clásica y de jazz: empeine estirado y fortalecido, postura abierta de pies, trabajo en media punta, desarrollo muscular de

piernas, rotación de cadera, resistencia de brazos para sostener una postura estirada, abdomen ajustado, cola contraída, costillas abiertas, espalda recta, entrenamiento de elongación. El vestuario, en estos casos, tiene una centralidad fundamental, y consta de trajes de dos piezas vistosos, cargados y costosos, mucho más en el estilo influenciado por Buenos Aires. Cabe recordar la apuesta de este último estilo a la teatralidad.

Hay un elemento que se impone como común a los tres estilos: la “producción” para el escenario o los rituales de belleza, que se orientan a construir otra corporalidad, acorde el tiempo y espacio otro que es el escenario: el cuerpo escénico y protésico.

Cuerpo protésico y escénico

Al cuerpo habituado a ciertos movimientos, entrenado, se suma un cuerpo que debe mostrarse con cierto aspecto. Se trata de un cuerpo maquillado, corregido en sus imperfecciones, exaltado en sus facciones y al que se le agregan prótesis: manos con uñas postizas o esculpidas, ojos con pestañas postizas, uso de bijouterie, cabello largo, con extensiones y alaciado.

La función de estas prótesis, además de la transformación del cuerpo cotidiano, implica la visibilización en el escenario: el maquillaje y las pestañas “agrandan” la mirada, las uñas alargan y estilizan las manos, proyectan los movimientos, el largo, lacio y la flexibilidad del cabello permiten ejecutar y mostrar mejor ciertos movimientos.

El uso de estas prótesis y la capacidad de exhibir estos rituales de belleza en los cuerpos que bailan se suma a la pasión como criterio de valoración. Delimitan un modo legitimado de exhibir el cuerpo que redundan en la valoración y el prestigio de las performances que lo detentan.

El cuerpo escénico, entonces (como plantéabamos como hipótesis al principio de la investigación), se relaciona con un modelo mediático-publicitario, pero se exceden mutuamente. Por un lado, porque ese modelo influencia ámbitos mucho más amplios y sus alcances se relacionan con su difusión mediante los medios masivos de comunicación y la publicidad. Por otro, porque el cuerpo escénico de las danzas árabes no se restringe a ese modelo, sino que incorpora otros valores y criterios: la técnica y la pasión.

El modelo mediático-publicitario está atravesado por signos y valores de salud, forma, juventud, higiene, seducción y esbeltez (Le Breton, 2002), y es construido como sinónimo

de éxito, poder, valor y atractivo (Behar, 2010). Reconstruimos este modelo a partir de catálogos de ropa interior, centrándonos en los cuerpos que se difunden masivamente para publicitar: se trata siempre de un cuerpo joven, de apariencia saludable, seductora y provocativa, de curvas muy marcadas y firmes. La piel es tersa, sin marcas. Las piernas son generalmente largas y los rostros, armónicos en sus facciones.

Algunas de las bailarinas más reconocidas de Argentina, como Shanan y Saida, refuerzan este modelo corporal, y a la vez, se vuelven imágenes publicitarias de vestuarios prestigiosos, como BellyClothes. Se retroalimentan las valorizaciones y el prestigio de ambos, mientras que otros agentes, cuerpos y vestuarios son marginados o invisibilizados.

Bibliografía

- BEHAR (2010). “La construcción cultural del cuerpo: el paradigma de los trastornos de conducta alimentaria”. En *Revista Chilena de Neuro-psiquiatría*, volumen 48, n° 4.
- BOURDIEU (1990). *Cosas dichas*. Buenos Aires, Gedisa.
- COSTA Y MOZEJKO (compiladores) (2007). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, HomoSapiens.
- LE BRETON (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Traducción de MAHLER, P. Buenos Aires: Nueva Visión.
- VERÓN (1980). “La semiosis social”. Traducción de GIMÉNEZ. En: MONTEFORTE TOLEDO (coordinador). *El discurso político*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VILA (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, en *Revista Transcultural de Música*. 11 de octubre. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primerapropuesta-para-entender-sus-relaciones>
- SVAMPA (2010). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus.