

Danza, cuerpo e identidad: espacios abiertos a la creación y transformación.

Gloria Esther Briceño Alcaraz.

Cita:

Gloria Esther Briceño Alcaraz (2007). *Danza, cuerpo e identidad: espacios abiertos a la creación y transformación*. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-066/1875>

Título de ponencia: “Danza, cuerpo e identidad: espacios abiertos a la creación y transformación”.

Autora: Dra. Gloria Briceño Alcaraz

*“El arte no es un espejo en el que
nos contemplamos, sino un destino
en el que nos realizamos”
Octavio Paz (Las Peras del Olmo)*

Esta ponencia abordará algunos registros confidenciales de un grupo de mujeres mexicanas y argentinas que tiene como oficio la danza del vientre con la finalidad de analizar ciertas construcciones y representaciones sociales que han perdurado a través del tiempo sobre el cuerpo femenino y las mujeres. Los conceptos clave a los que alude directamente esta ponencia son por lo tanto: cuerpo, mujer, danza y subjetividad. Me apoyo de miradas multidisciplinares afines a los estudios sociológicos y de la cultura para construir el marco de comprensión de los registros que a continuación veremos.

El maridaje de la danza y el cuerpo

Evidentemente no podemos hablar de la danza sin hacerlos también del cuerpo, principal protagonista y traductor de ese lenguaje metafórico que llamamos “danza”. Entre estos dos se establece una relación dialéctica compleja de sujeto y objeto, que confronta y convoca en el campo de lo artístico y lo simbólico, diversas fuerzas, pasiones y fantasías, con el fin de encontrar una salida a toda esa tensión interna del sujeto creativo, del artista.

No como mero dominio técnico o acrobático repetitivo sino como acto creativo único, la danza vendría a constituir la posibilidad de transgredir no sólo las barreras naturales del propio cuerpo sino también de su propia percepción como sí-mismo. Se dice que el gran desafío que tiene enfrente la bailarina es crear un sentido con su movimiento, para ello debe encarar con el gesto y el silencio de su cuerpo, la vacuidad de un espacio que deberá ser llenado significativamente, a partir de su deseo y de su reservorio creativo (Dallal, 1998; Baz, 2002).

Por lo tanto, la danza es una experiencia hondamente intrasubjetiva que se funda en el movimiento efímero e inasible, que nos confronta de tajo con la finitud humana, de ahí que cuando vemos el trazo esbozado en el aire y su pronta desintegración en el vacío nos recuerda el fin de nuestra propia existencia. Por eso la danza misma es una metáfora de ese drama humano que desvela la muerte pero paradójicamente que conlleva el germen de la creación, de desafiar los límites del espacio y del tiempo. Margarita Baz hace una interpretación de este fenómeno:

La forma expresiva de la actividad dancística aparece desde esta perspectiva como una puesta de apertura y expansión. El cuerpo como proyecto se inscribe en el espacio social en una modalidad ambigua y metafórica propia del lenguaje de los sueños. El anhelo creador se sustenta desde las pasiones que se juegan en la danza, en la tensión irreductible entre el deseo y la finitud de la condición humana. (Baz, 2002:1)

La danza vista desde este punto de vista sería una constante búsqueda del otro, del objeto amado que se esconde en diversas formas simbólicas, pero del cual se intuye su presencia, de ahí que la bailarina se anime a lanzarse a la aventura de su encuentro, para luego saber que su deseo nunca estará satisfecho, que se le escapa cuando ya casi lo tiene en sus manos. Esa suerte de promesa de fusión con el objeto anhelado será lo que mantendrá su viva su pasión.

¿Pero cómo experimenta la bailarina en sí misma la danza, cuál es su vivencia?

Hacer “como si” se fuera otra, pero más allá de eso: “encarnarse” en otra, es decir, apropiarse de la imagen ideal y descubrirse de una manera diferente a la usual, con atractivos y potencialidades de los cuales se carece en la vida cotidiana es lo que la danza abre como expectativa al sujeto: un desplazamiento de los amarres identitarios y la ruptura de los universos cerrados fosilizados de la identidad. Eso que llamo *desenclave* del Yo social, constituye uno de los registros subjetivos que comparten estas bailarinas como rasgo distintivo, el cual aún para ellas mismas es causa de asombro:

Cuando te llevás por el sentimiento y la pasión artística ¡te la crees en el escenario!
 () “Saida” es un poquito *transformación* () Verónica actúa de una manera para que después el producto salga, sea lo que se ve () Verónica trabaja día a día en

todo lo que hace para que después “Saida” sea “Saida” () *son dos personas en una.*
(Bailarina argentina)

Yo siento que arriba del escenario dejo salir la que por ahí abajo del escenario no dejo, *como que me transporta...* yo siento que subo al escenario y *no soy más yo, es como un trance.* (Bailarina argentina)

Cuando bailo pues mi cuerpo *se va a otro lado*, se desestresa...empiezo a manejar mis brazos, mis piernas, mi cadera con armonía y, sobre todo con el alma. Porque todo sale de adentro, el sentimiento, que sin el sentimiento realmente no podría hacerlo, no podría bailar realmente () Cuando empiezo a bailar *siento que tengo una transformación*, ya no soy Mercedes, sino que en ese momento soy Shara la bailarina...la que está ante el público y que de alguna manera empiezo a mover mi cuerpo de cierta manera que *me transporta a otro mundo*, a otro lado, no sé como que si estuviera yo entre nubes....()Te digo hay ese cambio: en el escenario *soy una diosa*, una bailarina que transmite a todo el mundo muchas cosas: la sensualidad, la feminidad...la Shara seductora ¿no? y fuera del escenario ¡soy simplemente Mercedes! (Bailarina mexicana)

Me siento como pez en el agua, me siento ¡como criatura celestial! *Me siento diferente*, diferente pero no para que me vean y digan “¡ah, mira *es una reina!*” no, no, no, ¡me siento yo plena! Esa es una de las gracias que da la danza, por lo menos en mi caso, *he hecho una transformación* en otra persona distinta y esa es la que yo quiero ser. (Bailarina mexicana)

Estos extractos nos describen claramente ese fenómeno subjetivo del desenclave de la identidad propiciado por la danza, pero lo interesante aquí es preguntarnos porqué se llega a elegir ese objeto, es decir, ¿cómo es que surge del imaginario esa figura o “imago” tan seductiva que ellas llaman “diosa” tan distante de su vida cotidiana? ¿A qué resortes subjetivos responde esa transformación en “diosa”? ¿Cuál es su alquimia psicológica?

La respuesta habría que buscarla en parte, en las etapas tempranas del desarrollo infantil de cada una de ellas, donde se gestó el deseo temprano por la vocación de bailarina, deseo que deja esa primer huella que Ricœur llama “esfinge afectiva”, una fantasía que

anhela ser alcanzada e integrada en el *Yo ideal*. Sin dejar por supuesto de lado la influencia de los significados y mitos construidos históricamente sobre el cuerpo de la mujer, que han hecho mella también en la propia subjetividad femenina y en la expresión de su deseo.

Ese imago de la “diosa” será pues para lo que trabajará incansablemente, repitiendo el movimiento y el gesto para que la danza logre ese efecto.

Podríamos aventurarnos a afirmar, que esa transformación y reversibilidad constantes entre la persona (Yo) y el personaje (el Yo ideal) recrea en realidad el disfrute del juego de la “presencia- ausencia” del objeto anhelado en que se basa todo el poder de la seducción: un desafío constante fundado en las apariencias que intenta subvertir el orden, donde no hay oposiciones distintivas sino: “Un universo donde lo femenino no es lo que se opone a lo masculino, sino lo que seduce a lo masculino.” (Baudrillard, [1989] 1993: 15)

Yo creo que se juega mucho con las ilusiones del otro, tal vez se juega con eso, porque de repente que un hombre te de propina, es una manera que el hombre con el dinero te da a entender que te quiere para vos... y vos con una sonrisa seguís bailando y le decís “esto es algo que no vas a tener”. Por ese lado es como el deseo, lo que realmente das y te dan...o sea realmente, es más lo que se juega, que lo que es en realidad: *estoy bailando para vos pero en realidad, no vas a llevarte esto.* (Bailarina argentina)

Es pues a través de ese juego de apariencias donde se experimenta la libertad de sentirse “diferente” a la mujer que se es en la vida cotidiana, que se adentra en el espacio de la otredad, donde se siente la ampliación de los contornos de la propia subjetividad. Alrededor de este juego de “presencia-ausencia” se combinan obviamente una serie de elementos que lo hacen más “creíble” para ellas mismas y los demás: el vestuario de fantasía que destella en múltiples colores, el maquillaje y por supuesto, la música oriental que tiene una función muy importante para lograr la ambientación del show árabe. Aquí habría que mencionar la importancia tan grande para esta bailarina la “producción” del cuerpo –como dicen en el argot argentino- que no es otra cosa más que el *body management* de la sociedad actual, es decir, un trabajo transformador del cuerpo que requiere de toda la tecnología posible (desde la microcirugía, implantes como de cosmetología). Porque como dicen:

Yo trabajo con mi cuerpo, mi empresa la llevo encima, la llevo puesta...entonces hay una exigencia de mantenerse en forma (Bailarina mexicana)

Si te vas a dedicar a esto tienes que ofrecer ante todo una imagen agradable al público, ¡ni que des lástima ni que des horror! (risas) Entonces no puedes darte el lujo de estar fuera de forma...hay que hacer ejercicio siempre (Bailarina mexicana)

El origen del mito

Pocas danzas en el mundo actual como quizás, la danza “árabe” o del vientre, nos dan la oportunidad de confrontar las cosmovisiones y tradiciones de la antigüedad con las modernas, me refiero especialmente a las representaciones y simbolismos que ha asumido el cuerpo de la mujer a lo largo de la historia, tanto en la cultura oriental como en la nuestra.

De acuerdo a ciertas evidencias y más recientes estudios etnológicos, se presume que esta danza (así como la hindú) estaba ligada en la antigüedad a los cultos de la fertilidad y la fecundación que oficiaban las sacerdotisas (devadasis o vestales) en los templos; sin embargo al correr del tiempo y con la llegada del Islam fue proscrita y estigmatizada en los países árabes junto con la exhibición del cuerpo de la mujer, pasando por lo tanto a ser practicada marginal y clandestinamente por las esclavas, gitanas (ghawazi) y beduinas, es decir, por mujeres que tenían un estatus más bajo que el de las mujeres “libres” (casadas o de familia).

Esta danza itinerante y nómada sobrevive hoy día gracias a la tradición de las mujeres del Medio Oriente –y de otras regiones de Asia e India- que se transmitió como historia oral hasta las nuevas generaciones. Al Occidente llegó a través de los primeros viajeros, pintores y escritores europeos (franceses e ingleses) que la descubrieron fascinados a mediados del siglo XIX en los territorios colonizados como Egipto, dejándola plasmada en sus escritos y pinturas, contribuyendo a crear con ello el imaginario de las “odaliscas” (nombre que recibían las concubinas del Harén imperial) pero también de las mujeres orientales. Ese imaginario habría que decir, no sólo era compartido por los hombres europeos sino también los propios orientales que mitificaron a la mujer en los libros sagrados como “huries”, mujeres de gran belleza que eran el premio que Alá les daba a los hombres valerosos que después de dar su vida en sacrificio se iban al paraíso,

o bien la “dshariya” una especie de esclava del placer inmortalizada en *Las Mil y una Noches* y descritas como “...de una esbeltez deliciosa, de pechos rectos y gloriosos, párpados oscuros, ojos de noche, mejillas redondas, fina barbilla adornada de hoyuelos, caderas poderosas y sólidas, cintura de abeja y unas nalgas soberanas...” (Anónimo, 2001:146).

Si los mitos se construyen del imaginario colectivo, el de la bailarina del vientre ha perdurado hasta nuestros días aderezado con todas esas fantasías masculinas, atribuyéndole una aureola de misterio, exotismo y sexualidad exuberante. No debería por lo tanto sorprendernos que en pleno siglo XXI esos mitos fundacionales sigan estando presentes de una u otra manera en ese imaginario:

...la gente piensa que eres la mujer más puta del mundo ¡sí claro! la reina del erotismo, la facilota que todo da...Y no, no es así...por lo menos de las que yo conozco ninguna es así ¡Ninguna absolutamente (Bailarina mexicana)

Yo creo que el hombre se confunde. Confunde la “odalisca” con la persona, una mujer tan segura arriba del escenario, producida o no producida pero tiene su cuerpo, tan llamativa...yo creo que ellos confunden. No se dan cuenta de que la “odalisca” es una y la persona es otra. (Bailarina argentina)

Si la danza del vientre evoca fantasías del imaginario colectivo, preferentemente del masculino, que conectan con mitos del pasado y la antigüedad, confundiendo a la persona con el personaje, habría que preguntarnos cuál es el sentido particular que tiene esta danza para alguna de las bailarinas:

Con la danza árabe en particular descubrí cosas muy importantes...una de las cosas fundamentales fue que yo podía hablar con mis brazos, con mis manos, con mi cuerpo. Descubrí por lo tanto, que para mí fue como una liberación bailar...manejar toda esa energía... yo siento en esos momentos que la que está manejando todo lo que pasa alrededor soy yo...Por eso creo que hay una necesidad de la mujer de transmitir con el cuerpo y de sentir ese poder también no sólo en lo que es mental si no en lo que es emocional, corporal o sea ¡sentir ese poder! (Bailarina argentina)

Yo creo que a la mujer le sigue encantando sentirse femenina y transmitir la sensualidad...desde un lugar donde descubre que no está mal visto, yo siento que eso descubrió la mujer con la danza del vientre, que puede sentirse vedette, sensual, mujer y encima está haciendo arte. (Bailarina, argentina)

Estas experiencias subjetivas de plenitud: la sensación inusual de libertad, de poder seductor y de gozo desbordante cuando dejan hablar su cuerpo, cuando se transforman en su ideal de mujer, etc. se podrían entender como la fusión con el imaginario “amoroso”, de ahí que se hable de la danza como un oficio de mucho amor, de pasión que da un sentido profundo a la vida de estas mujeres.

La bailarina de vocación vive por y para la danza, es pues una mujer perennemente enamorada pues como dice Julia Kristeva: “El psiquismo es un sistema abierto conectado a otro, y sólo en estas condiciones es renovable. Si vive, nuestro psiquismo está enamorado. Si no está enamorado, está muerto.”¹

La mujer abajo del escenario

¿Y dónde encontramos a la mujer real, cómo transcurre su vida en la vida cotidiana? Desde un principio me llamó la atención el cambio tan radical de esta bailarina cuando no está producida, el desvanecimiento de la imagen erotizada de la mujer que fue en el escenario, esa imagen de “la diosa” que convenció a sí misma y a los demás con su seducción queda en eso, en un mito, que pasado el momento del encanto se reconoce tan mortal como la más simple de los humanos. De una mujer que después de una ardua faena se rinde ante el cansancio de un cuerpo exangüe. La actividad pública al parecer lo consume casi todo y por tanto la vida privada (con sus objetos, sus seres y sus rutinas) aparece como el dispositivo de contención y refugio necesario para afrontar el mundo exterior. En este marco, las relaciones afectivas y amorosas requieren de nuevos consensos y acuerdos con el compañero y la familia para que se afronten las ausencias, los desvelos y el desgaste:

Flor en su vida cotidiana es la del rebozo, la tímida y en el escenario soy otra. ¡Me encanta, me encanta esa parte! Y por otro lado como que me la reclamo a mi misma porque no puedo hacerla en mi vida cotidiana...será que no me arreglo

¹ Julia Kristeva: Historias de amor, México, Siglo XXI, 5ª edición 2000, pág. 12.

igual que cuando voy a salir al escenario...puede ser, entonces ya no me siento así como que muy “nice”. (Bailarina mexicana)

...me gusta mucho estar acá en mi casa sola, con las perras y si no, con Marcos, acá trabajo, acá bailo, acá miro televisión, acá pienso o acá medito...soy muy ermitaña, soy muy de quedarme en mi casa ¡no salgo a la calle pero para nada! (...) El domingo viene Marcos y me despierta trae todo para cocinar él, me despierta con mi café con leche y galletitas, prendemos la tele, él se va a cocinar, comemos, seguimos en la cama... (Bailarina argentina)

Yo pienso que lo comprende, porque si no, no seguiríamos tanto tiempo...no sé qué es lo que le gusta, porque por ahí que fuera diferente ¡seguro! amarme todas las noches, y todas las noches yo esté con mi portaliñas, mi babydoll ¡dispuesta!, eso es lo que le gustaría a todo marido ¿viste?, recibir a su mujer de noche y todo eso pero ¡no es mi caso! y él lo entiende ¡estás muerta!, hacemos lo que está de momento, o yo llego temprano o sabe que no tuve mucho trabajo y bueno... lo importante es tener a un buen compañero al lado. Y yo no tengo tiempo para pensar en eso, ¡más el cansancio! (Bailarina argentina)

Bueno, él en realidad es bastante compañero, muy compañero...yo creo que comprende, nunca lo hablamos pero creo que se da cuenta porque tampoco insiste ni nada, ¡yo estoy tan cansada que le debo de dar lástima! (Bailarina argentina)

Conclusiones

Me parece que la relación danza-cuerpo nos permite profundizar en la relación mujer-subjetividad o identidad y de dar seguimiento a ciertas representaciones sobre las mujeres que han existido en el pasado y que aún hoy día perviven en nuestra cultura latinoamericana a través de prácticas y discursos.

Resulta ciertamente interesante identificar en las narrativas de este grupo de mujeres/bailarinas de tres generaciones rasgos de un nuevo discurso que hace referencia recurrente a la autonomía, libertad, capacidad de decisión e igualdad en derechos con respecto al género opuesto, que se expresa metafóricamente en un “querer pisar distinto” como mujer accediendo así a un poder distinto al del hombre, el compañero; pero, sin abandonar las estrategias “tradicionales” como lo es la seducción y la

sensualidad. Esto que parecería una contradicción de sentido entre lo tradicional y lo moderno constituye sin duda una de las variantes más interesantes que se da en esa reconfiguración de la subjetividad femenina. Es decir, el cuerpo femenino y sus atributos es *revalorizado* por ciertos grupos de mujeres como *estrategias de poder y de disfrute personal*.

En ese sentido podríamos decir que las mujeres de ciertos sectores modernos de Latinoamérica parecen estar experimentando un proceso profundo de *sensibilización* y entendimiento con el disfrute de su cuerpo, reconciliando en cierta manera, los discursos del pasado con las prácticas más liberales del presente.

¿Y qué nos podría significar eso a nivel del sujeto y las mujeres, de su identidad? Primeramente, que la subjetividad femenina se manifiesta siempre al exterior en un movimiento lúdico constante de “ocultamientos-desplazamientos-transformaciones” que lleva hacia la *representación* de signos, obteniendo un placer que deriva del mismo juego, como en el caso de la danza. Esa puesta en escena activaría elementos de la *imaginación y la creación* para inventar un mundo “real” posible, es decir, no es algo que se queda solo en el plano simbólico de la fantasía y del deseo, sino que se busca su materialización en *el hacer* y en la práctica social que es toda acción humana. Por ello, resultaría infructuoso el esfuerzo de resumir esa subjetividad en los límites restringidos y fijos que da el término “identidad”, sino que habría que pensarla más bien en términos de una *reconfiguración* fluida y lúdica, desencializada e inacabada, que se mueve incesantemente entre el mundo de la imaginación y la realidad.

Estos dos componentes fueron las cuerdas tensoras de los relatos de las bailarinas que le dieron un cariz especial a la trama personal de sus vivencias, siendo éstas después de todo, la contención más grande a su vocación y al oficio como bailarinas.

BIBLIOGRAFÍA:

APPADURAI, Arjun: *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Argentina, Ediciones Trice y FCE, 2001.

BAZ, Margarita: *Metáforas del cuerpo: Un estudio sobre la mujer y la danza*. México, 1º reimpresión, UNAM/ PUEG, 2002.

-----: “De poética y pasiones: reflexiones sobre la subjetividad en la danza”, en Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (Coords.) *La danza en México*, México, Visiones de cinco siglos, Vol. I, CONACULTA/ INBA, 2002.

- BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993.
- BRAIDOTTI, Rossi: *Sujetos nómades*, Barcelona, Editorial Paidós, 2000.
- BOURDIEU, Pierre: *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- DALLAL, Alberto: “Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico”, en *Revista Universidad de México: Danza y cultura del cuerpo*, núm. 575, México, UNAM, 1998, pp. 18-27.
- GAULEJAC, Vincent de: “Lo irreductible social y lo irreductible psíquico”, en *Perfiles Latinoamericanos* 21, México, diciembre 2002, pp. 49-71.
- : “Historia de vida y sociología clínica”, en *Revista Propositiones* no. 29, Ediciones Sur, Santiago de Chile, [1ª edición en 1992, 1993] 1999, pp. 89-101.
- GIDDENS, Anthony: *Consecuencias de la modernidad*, España, Alianza Editorial, 1993.
- : *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, 3ª edición, Colección Teorema Serie Mayor, Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, 2000.
- GIMÉNEZ, Gilberto: “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en J. M. Valenzuela A. (coord.) *Decadencia y Auge de las Identidades*. México, El Colegio de la Frontera Norte y Plaza y Valdés, 2ª edición, 2000, pp. 45-78.
- HALL, S. y DU GAY, Paul: *Questions of Cultural Identity*, London, Sage Publications, 1996.
- HARAWAY, Donna J.: *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, España, Ediciones Cátedra, 1995.
- KAPLAN, Ann E.: *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara*, España, Editorial Cátedra, 1998.
- LAURETIS Teresa de: *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*, España, Ediciones Cátedra, 1992.
- MULVEY, Laura: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Macmillan, pp. 14-26, 1989.

