



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

**LA DANZA ÁRABE EN MEDELLÍN: PISTAS HACIA LA CONTRUCCIÓN DE UN
SUJETO POLÍTICO FEMENINO**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE POLITÓLOGA
MODALIDAD PASANTÍA DE INVESTIGACIÓN**

**PROGRAMA DE CIENCIA POLÍTICA
FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS POLÍTICAS
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
MEDELLÍN
2022**

LA DANZA ÁRABE EN MEDELLÍN: PISTAS HACIA LA CONTRUCCIÓN DE UN SUJETO POLÍTICO FEMENINO ¹

Manuela Villada Villa²

Resumen: El presente artículo busca dar cuenta de los elementos artísticos, pero, sobre todo, estéticos y de cultura política que se han configurado en el ejercicio de resignificación de la danza árabe a través de su reapropiación cultural. A partir de la pregunta: ¿Qué contribución genera la danza árabe al fomento y promoción de los derechos de las mujeres y de los derechos humanos? Se desarrolla una investigación cualitativa, de corte hermenéutico/interpretativo, donde se resalta el empleo de la observación participante y la aplicación de entrevista semiestructurada a un grupo focal de bailarinas de la ciudad de Medellín. Destacándose una danza que, como elemento artístico y cultural, también se ha configurado como una herramienta de intervención social con potencial de actuar sobre la posición y condición de desigualdad de las mujeres en defensa de sus derechos. Concluyendo que la experiencia de la danza árabe en la ciudad es producto de un doble proceso: 1) la proliferación de los consumos culturales y 2) la revolución feminista y lo que ello conlleva.

Palabras Claves: Danza oriental, danza árabe, arte, política, cultura, formación política.

¹ Este artículo se presenta como resultado de la investigación *“La danza árabe en Medellín: Una mirada al proceso pedagógico y político de formación en mujeres y niñas (2010 -2020)”*, avalada por el Centro de Investigación de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, de la Universidad de Antioquia, bajo la convocatoria permanente para estudiantes. Teniendo como investigadora principal a la estudiante Manuela Villada Villa, quien opta al título de politóloga, y como asesor al profesor de planta Luis Alfredo Atehortúa Castro.

² Estudiante de último nivel del programa de Ciencia Política de la Universidad de Antioquia.

Introducción

La investigación de la cual es producto este artículo nació de la curiosidad por explorar los otros lugares de lo político y del interés por resaltar el potencial del arte y la cultura para la transformación social, principalmente, enfocada en la capacidad del arte “como medio para desencadenar procesos de empoderamiento subjetivo y colectivo que apuntan al protagonismo social” (Cartagena, 2015:55). De allí que se optara por analizar la experiencia de la danza árabe en la ciudad de Medellín, al observarse la baja producción académica referente al tema y su exponente potencialidad para la reflexión y el análisis. Al respecto, surgió el cuestionamiento ¿Qué contribución genera la danza árabe al fomento y promoción de los derechos de las mujeres y de los derechos humanos?

El objetivo general de la investigación fue identificar los aportes generados desde la danza árabe en Medellín, como una experiencia significativa en materia de derechos humanos para las mujeres y niñas de la ciudad, a través del proceso pedagógico y político de formación desencadenado por esta práctica. De lo cual se desprenden los siguientes objetivos específicos: 1) caracterizar los procesos de subjetividad de mujeres y niñas que practican la danza árabe en Medellín; 2) interpretar las experiencias de la danza árabe en la ciudad como parte de un proceso de estéticas liberadoras en las mujeres y niñas que confluyen en esta práctica y; 3) analizar las experiencias de la danza árabe en la ciudad como parte del desarrollo del concepto de soberanía femenina en las mujeres y niñas que la practican.

En lo que a la metodología se refiere, la investigación fue de corte cualitativo y se estableció bajo el paradigma hermenéutico/interpretativo, atendiendo al *retorno del sujeto* argumentado por

María Teresa Uribe en “El giro de la mirada”, pues éste consiste en volver a centrar nuestra mirada en el sujeto, sus prácticas sociales, sus palabras y sus discursos, sus propuestas de cambio y resistencia (Uribe de H. en: Galeano, 2004).

Para el análisis se seleccionó el enfoque de género, entendiendo por éste una apuesta política en reconocimiento de las relaciones asimétricas de poder e inequidades que colocan a las mujeres política, social y económicamente en desventaja, con el compromiso de indagar en las causas y, posteriormente a su reconocimiento, formular mecanismos para la superación de las brechas de género (Instituto Jalisciense de las Mujeres. PNUD. 2004).

Adicionalmente, en lo que respecta a la metodología, entre el mes de noviembre del año 2021 y el mes de abril del año 2022, se realizó observación participante dentro de la academia María Isabel Ángel (MIA), asistiendo una vez por semana a los espacios formativos y de integración brindados por la academia, destacando entre ellos la “velada árabe” y el compartir de finalización de actividades del año 2021 y, posterior a éste, el compartir de comienzo de actividades 2022, donde las alumnas de la academia compartieron sus sentires y expectativas. Adicionalmente, se creó 1 (un) grupo focal conformado por 7 (siete) mujeres diversas, estudiantes activas en la academia y pertenecientes a diferentes cursos, a las cuales se les aplicó una entrevista semiestructurada y quienes configuran la población muestral dentro de la investigación.

La pertinencia de la investigación en Ciencia Política sobre un fenómeno artístico y cultural se encuentra en el pensamiento de autores como Joaquín Herrera (2005), quien reconoce que en los últimos años ha venido ganando terreno el reconocimiento de una noción de política que va más allá de los referentes estrictamente institucionales. Siendo así que en las experiencias y procesos culturales subyacen fenómenos políticos de gran relevancia para los territorios y para

los sistemas de derechos de las personas. Proceso del cual se espera dar cuenta, y el cual ya ha sido iluminado bajo el lente de autoras tales como Botero Cabral (2016), Araujo Muñoz (2019), y Amigot Leache (2005), demostrando la actualidad del tema y los elementos y discurso contenidos en él como la subjetividad, el poder y el género, además, de la carga teórica feminista contenida en su análisis. Lo anterior, hacen de la experiencia de la bailarina de danza árabe un fenómeno justificable de lectura bajo el lente de la politología dadas las más recientes tendencias sociales y políticas.

Finalmente, el artículo se compone de los siguientes apartados: En primer lugar, una aproximación histórica a la experiencia de la danza árabe en Medellín, como contexto situacional. Segundo, algunos elementos teórico-conceptuales, para el análisis del fenómeno en cuestión. Tercero, un apartado dedicado a dar voz a las bailarinas. Cuarto, un momento centrado en el análisis de la experiencia de la danza árabe. Y quinto, algunas consideraciones finales.

1. Aproximación histórica a la experiencia de la danza árabe en Medellín

El arte y la cultura son elementos fundamentales para el desarrollo de una sociedad, a propósito, organizaciones como la UNESCO han destacado la relevancia de la educación artística para el desarrollo de competencias y habilidades para la vida, porque, entre otras cosas, crean unidad, fomentan la creatividad en las personas, se abren como nuevos caminos para responder a los problemas mundiales desde la paz hasta la sostenibilidad, y desencadenan procesos de empoderamiento colectivos y subjetivos que apuntan al protagonismo social (Conferencia Mundial sobre la Educación Artística. UNESCO, 2006). De esta manera, el arte y

la cultura abren un gran bagaje de posibilidades sobre componentes que aportan al desarrollo - comprendido más allá del crecimiento económico-, y que podemos aventurarnos a explorar.

Al respecto, se comprende que la educación es el principio básico del arte y la cultura, pero el tipo de formación que brindan estos componentes pueden tomar varias vertientes, entre ellos, se destaca su dimensión política, pues, el arte -con su componente cultural- brinda la posibilidad de una formación alternativa, crítica, formal y no formal, es decir, el arte como una herramienta de intervención social, dentro de la cual se ha destacado su potencialidad para tratar problemas de exclusión, violencia, inequidad o maltrato (Cartagena, 2015).

“Arte no es solamente una contemplación, es también un acto, y todos los actos cambian el mundo, por lo menos un poco” (Kusher. Como se citó en Johnson, 2006). En consideración con lo anterior, se encuentra la danza árabe como una manifestación dancística propia de las artes plásticas, visuales, escénicas y performativas, además, de una manifestación cultural de los países del medio oriente que, hoy en día, ha sido objeto de apropiación en todo el mundo. Una danza que puede ser leída como un espectáculo, una propuesta comercial, una forma de salvar las tradiciones, o un ritual consigo misma(o); pero que ahora se puede explorar como herramienta de intervención social con potencialidad de tratar los problemas de desigualdades entre hombres y mujeres. A partir de esta interpretación, esta práctica artística y cultural es explorada con el propósito de evidenciar sus aportes dentro de la transformación social actual, en materia de luchas feministas.

Se inicia por comprender que tanto el género como conjunto de características, comportamientos, atributos y roles asignados a hombres y mujeres socialmente en razón a su sexo biológico, son una construcción social, forman parte de una cultura y, por lo tanto, las formas de concebirlos y sus representaciones pueden variar de una cultura a otra. Sin embargo,

una cosa es clara, sólo concebimos una u otra forma de existir: ser hombre o ser mujer, quien transite entre estas normas y altere la ‘normalidad’ se encuentra expuesto a ser excluido y sancionado social o moralmente por configurar un *otro*, que se visibiliza como amenaza (Representaciones culturales de las sexualidades; 2018). En escena aparece entonces la danza árabe como la experiencia de la bailarina en un *desenclave del Yo social* (Briceño; 2007), en otras palabras, como un disenso o ruptura con los límites socialmente atribuido a su género.

Ahora bien, no se puede hablar de la danza sin el cuerpo, el cuerpo con sus agramaticalidades, textualidades, discurso y performatividad, y es que no existe un mejor ejemplo de la trasmutación de estos contenidos que aquel que se puede hallar en la experiencia de la bailarina de danza oriental (o también llamada *danza árabe o bellydance*³).

A esta danza se le han atribuido diferentes significados, en su origen se reconoce la espiritualidad y la conexión con la santificación de lo femenino: sacerdotisas sagradas, “la diosa mujer”, rituales y ceremonias dedicadas al culto de la fertilidad/procreación y los dotes femeninos. Posteriormente, con los procesos de colonización acompañados de la cristianización, muta su contenido y se convierte en una profanidad, práctica atribuida a mujeres de baja escala social y consideradas indignas. Más adelante esta práctica sería una forma de recompensa masculina, inmersa en los valores propios del patriarcado y de la doble moral: aceptado como botín y considerado un privilegio de las altas clases, pero sancionado públicamente⁴. Finalmente,

³ El Raks al-Sharqui o Raks Baladi es la danza folclórica de Medio Oriente, de la cual deriva lo que conocemos como danza árabe/oriental y la cual engloba una rica diversidad de danzas provenientes de este lugar específico del mundo, danzas como la turca, egipcia, persa, tunecina, del golfo pérsico, entre otras. (Briceño, 2006; Toloza, 2013).

⁴ Lo procesos de colonización son determinantes en torno a la configuración del estigma social ante la bailarina de danza oriental y cómo éste puede repercutir socialmente, tal como lo señala Cortada (2016: 2): “...en occidente, el componente sexual de esta danza, dado a los movimientos pélvicos que se ejecutan, suele atribuirse, dentro del imaginario sexo-genérico, al erotismo, concretamente a la seducción de la mujer, adoptando una perspectiva emic. Esta visión limita considerablemente las posibilidades de la danza del vientre de desarrollarse como disciplina

la resignificación actual, dentro de la apropiación cultural que se tiene de estas danzas, es aquella que interesa a nuestros fines: demarcada por el empoderamiento, la soberanía y la sororidad.

Componentes que han sido hallados en investigaciones previas como la de Araujo Muñoz (2019) y Amigot Leache (2005), donde se analiza la producción de subjetividades de las bailarinas de danza árabe, como una práctica de liberación atravesada por el cuerpo, de hombres y mujeres inmersos en el campo de disputa de las relaciones de poder de una cultural predominante patriarcal, relatos que se esperan igualmente encontrar en las diversas experiencias de mujeres y niñas de la ciudad de Medellín que practican este arte, tanto desde los procesos y proyectos comunitarios/barriales, como de aquellas que se han formado desde la academia.

De acuerdo con publicaciones realizadas por el *Centro de Investigación Estudio Sahar* (2020), en Colombia, durante el siglo XX, el mayor flujo de inmigrantes provenía de comunidades árabes, al respecto se reconocen cuatro (4) olas: en principio, en el año de 1880; luego, después de terminada la Segunda Guerra Mundial; posteriormente, en 1967 en el marco de la Tercera guerra árabe-israelí; y finalmente, entre 1975 y 1990 en el contexto de la guerra civil del Líbano (Ruiz; 2020). Entre los inmigrantes se destacaron las personas provenientes de Palestina, Siria y el Líbano. A partir de allí, se puede reconocer el comienzo de un proceso de apropiación de sus prácticas en el país, de manera especial y particular, la danza.⁵

artística e institucionalizarse. El tabú de la sexualidad en Occidente contribuye a asociar el componente sexual y exótico de la danza del vientre con una idea de la otredad...”.

⁵ Este fenómeno migratorio de culturas árabes a Colombia es novedoso en tanto este fenómeno ya se venía presentado en otros países latinos desde el siglo XIX, pero Colombia no era para entonces un país atractivo dado diversos factores económicos, políticos y sociales. (Ruiz, 2020). De este mismo proceso de incorporación de las comunidades de medio oriente y su cultura en países latinoamericanos serán referentes México y Argentina (Briceño, 2006; Toloza, 2013).

Cabe anotar que la ciudad de Medellín no fue epicentro de estas migraciones y que el flujo de inmigrantes se estableció principalmente en las zonas costeras del país, posteriormente en Cali y Bogotá (ciudad capital). La llegada de esta danza a la ciudad de Medellín data de décadas más recientes. Muestra de lo anterior son los estudios realizados frente a esta práctica, pues la mayoría de producción académica que se encuentra hasta el momento está centrada en la experiencia de la danza desde la ciudad de Bogotá, como el de Botero Cabral (2016), sobre la escuela de danza Anasi.

En relación con la experiencia de la danza árabe como un movimiento nacional, en la ciudad de Bogotá existe una experiencia que, para el cumplimiento de los objetivos planteados en este trabajo, sirve de aporte complementario. Se trata de la academia de danza Anasi.

Anasi es un método de enseñanza de la danza árabe que, tal como lo expone Olga Lucía Trujillo creadora de Anasi, se enfoca en la sanación de la energía femenina, con el fin de que todas las mujeres puedan reconectar con ella, su magia, la sensualidad y la belleza.

La experiencia de la enseñanza de la danza árabe impartida por la maestra Olga Lucía se basa en el movimiento consciente, la conexión de éste con la energía, los chacras y la exhortación de la sensualidad femenina. Una clase en Anasi podría leerse como un ritual, desde el inicio hasta el fin hay evocación a la magia, y el protagonista de la experiencia es el gesto, la mirada coqueta, la sonrisa cómplice, la expresividad puramente femenina y sensual. Lo cual se profundizará en el siguiente apartado.

Volviendo sobre el caso particular de la ciudad de Medellín, una de las experiencias con mayor antigüedad que se ha podido rastrear y comprobar hasta el momento en danza árabe, es la de la *Academia María Isabel Ángel*, con aproximadamente 21 años de trayectoria hasta la fecha,

y de allí en adelante, experiencias como la de La Jarana, DanzAgher, entre otras. Incluida la oferta de cursos de las cajas de compensación familiar *Comfama* y *Comfenalco*⁶, contando con maestras que ahora pueden tomarse como referentes en la ciudad, como: Liliana Lozada, Jade Cifuentes, Natalia Trejos, Paula Andrea Valencia, Lina Isabel Martínez, entre otras maestras y colegas dentro del mundo de la danza oriental, junto con María Isabel Ángel y Carmen Vargas, directoras de la academia MIA y la Jarana respectivamente.

Por lo anterior, se reconoce una trayectoria de más de dos décadas de esfuerzo y lucha encabezada por estas mujeres, diversas entre ellas, pero unidas por esta pasión que es la danza árabe, con el objetivo de consolidar este arte dentro de la ciudad y ofrecerles sus beneficios a todas las mujeres posibles, con el ánimo de profesionalizar su práctica.

Dada las dos décadas de desarrollo de este arte, el acceso a una clase de danza oriental hoy en día puede decirse que es fácil, pues pasa de una generación a otra, diversificándose los tipos de danza que se enseñan, las técnicas, el nivel de rigurosidad, la orientación misma o el objetivo con el que se aplica, haciendo que la danza árabe pueda encontrarse en diferentes puntos de la ciudad, a través de diferentes experiencias formativas, recreativas, incluso, psicoterapéuticas que brindan la oportunidad de participar a todas las mujeres (y en algunos casos a hombres), de todas las etnias, orientaciones sexuales y estratos socioeconómicos que sientan la curiosidad de conocerla y aventurarse a explorarla.

En lo anterior, se logra apreciar que la oferta en danza árabe en la ciudad es amplia. Encontramos grupos juveniles barriales encargados de aplicar la danza como medio de sanación

⁶ Pues, muchas de las estudiantes de esta danza en la ciudad comentan entre sus memorias que, antes de pertenecer a alguna de las academias o corporaciones específicas en danza oriental, tuvieron su formación de base a partir de los cursos ofertados por estas entidades.

para las mujeres víctimas de violencia (Club Juvenil de la Comuna 13, 2019-2020), ofertado de manera gratuita. Además de las clases de danza árabe ofrecidas por algunas de las estudiantes de las academias de la ciudad dentro de sus comunidades y con apoyo de las entidades locales, como Juntas de Acción Comunal o casas para el fomento del arte y la cultura, tal como fue la experiencia de la iniciativa *Flor de Loto* (en la Comuna 4, Moravia, durante los años 2018-2019). Así mismo, como ya se ha dicho, las cajas de compensación familiar como *Comfama* vienen ofertando clases de danza oriental tanto para niñas, como para jóvenes y adultas, afiliadas y no afiliadas a esta entidad, dirigiendo su oferta a las poblaciones de clases medias. Finalmente, se podría indicar que para la población con mayores ingresos económicos se encuentra la oferta especializada de instituciones como la academia MIA.

1.1 La Academia de Danza Árabe María Isabel Ángel

María Isabel Ángel es docente, bailarina, coreógrafa, productora de eventos e investigadora en danza oriental. Licenciada en danzas de la Universidad de Antioquia, con una amplia trayectoria de formación por maestros de Egipto y diversas nacionalidades; capacitándose en folclor, ritmos, puesta en escena e historia del medio oriente y la danza oriental; además, de ser la directora de la única academia de danza árabe en la ciudad y organizadora del Festival Árabe de Medellín.⁷

María Isabel ángel viene capacitándose e impartiendo clases desde el año 2000, como ella misma lo relata, ha sido una trayectoria que comenzó en el garaje de su casa -donde convivía con sus abuelos y madre-, hasta ampliarse a la sala/comedor de su vivienda y terminar abarcando

⁷ El Festival Árabe de Medellín se encarga de traer a la ciudad a los mejores bailarines/as orientales y aliados, para capacitar, ofrecer shows para artistas nacionales e internacionales, y una feria empresarial en relación con el mundo oriental, brindándole la oportunidad a todos los empresarios interesados de participar.

todo el primer nivel de su residencia; de allí la iniciativa de buscar un lugar propio para instaurar su academia, y aunque ha sido un camino lleno de vicisitudes, su pasión por la danza la ha alentado a dar lo mejor de sí para formar a las nuevas generaciones de bailarinas.

Actualmente la academia MIA se encuentra acreditada como Institución de Educación para el Trabajo y el Desarrollo Humano, contando con tres programas: 1) clases de danza árabe recreativo en modalidad presencial y online; 2) Programa en Conocimientos Académicos de Danza Árabe⁸; 3) Técnica Laboral como Instructor de Danza Árabe⁹. Además de una amplia variedad de ofertas en talleres, webinar, charlas y encuentros pensados en la capacitación en danza oriental, pero también en el bienestar y cuidado de todos los miembros de la academia, como Facebook lives sobre inteligencia emocional, alimentación saludable, recomendaciones musicales, etc.

Dentro de los programas ofertados por esta institución destacan las clases de danza árabe recreativas, pues es aquel con mayor trayectoria y pluralidad de cursos, contando con clases en diversos niveles de formación en danza árabe, ritmología (con percusión en vivo), fusión polinesia, bollywood, samba, folclor y elementos, 100% técnica y coreográfico, shimmies, y dance fitness, recogiendo a la gran mayoría de alumnas.

El eslogan de la academia es *“Conviértete en una mujer empoderada, saludable y feliz, a través de la Danza Árabe”*, incentivando a las personas a formar parte de la academia a través de la danza como forma de empoderarse descubriendo su femenino y mejorando su autoestima,

⁸ Acreditado ante Secretaría de Educación de Medellín Registro No. 202050003253 de 2020.

⁹ Acreditado ante Secretaría de Educación de Medellín. Registro No. 202150017455 de febrero 18 de 2021.

tonificar sus cuerpos por la quema de calorías que se genera, y a salir de la rutina a través de la socialización y generaciones de nuevos vínculos.

Adicionalmente, en la academia MIA se realizan dos eventos anuales: la velada árabe a mediados de cada año, y el show de clausura en el mes de noviembre con la finalización anual de las actividades de la academia. También, posterior a estos shows, se suele realizar una actividad llamada *compartir*, allí los integrantes de la academia se reúnen para socializar sus sentires, experiencias y diferentes miradas, no solo sobre el show en sí mismo, sino sobre sus propios procesos, lo que les brinda la academia y sus expectativas y proyecciones como “Familia MIA”. De uno de estos compartir se hizo observación, extrayendo de un grupo de aproximadamente cuarenta (40) alumnas las siguientes palabras clave (clave en sí mismas por su constante repetición o evocación a ella mediante palabras sinónimas dentro de la narrativa personal de cada participante): superación, felicidad, amistad, reto, disciplina, compañerismo, sororidad, pasión. Sobre este punto volveremos en el tercer apartado.

2. Elementos teóricos/conceptuales: bases para una lectura del fenómeno de la danza

Para abordar un objeto de estudio que no es convencional en el mundo de la Ciencia Política, tal como lo es la danza árabe, se es necesario contextualizar algunos elementos teórico/conceptuales que guardan vínculo directo con el fenómeno en cuestión; esto con el objetivo de contextualizar al lector, brindar unas bases epistemológicas para el análisis y dar luces a las diversas entradas para la configuración de una lectura académica en torno a los hallazgos que la investigación busca presentar. Por lo anterior, las siguientes categorías son necesarias:

2.1 Arte y cultura para la transformación social

En las últimas décadas se ha reconocido y destacado el poder transformador del arte y la cultura dentro de las sociedades, desde las organizaciones gubernamentales, como no gubernamentales, entidades nacionales, internacionales, departamentales, municipales, hasta llegar a inmiscuirse en las lógicas barriales, el arte y la cultura se posiciona hoy dentro de las agendas para el desarrollo, en un proceso que se ha venido robusteciendo en experiencias a través de los años.

Tal como lo señala George Yúdice en “*El recurso de la cultura*”, actualmente...

...es casi imposible encontrar declaraciones que no echen mano del arte y la cultura como recurso, sea para mejorar las condiciones sociales, como sucede en la creación de la tolerancia multicultural y en la participación cívica a través de la defensa de la ciudadanía cultural y de los derechos culturales por organizaciones similares a la UNESCO, sea para estimular el crecimiento económico mediante proyectos de desarrollo cultural urbano y la concomitante proliferación de museos cuyo fin es el turismo cultural,... (Yúdice, 2002: 24)

Lo anterior, puede explicarse atendiendo a conocimientos como el extraído del *I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia*, éste nos señala que el arte convoca y organiza en prácticas colectivas combatiendo la fragmentación social, dado que conmueve y moviliza a la comunidad en torno a una preocupación o problemática común, lo cual lleva a que se genere sentido de comunidad a través de la suma de creatividades individuales (Carnacea; 2012). En el plano individual, con las actividades promovidas desde el arte y la cultura se pretende que los artistas formen su ser y una forma de interpretar su existencia, la sociedad en la que habitan y el papel que cumplen en ella, a esto se le llama *identidad cultural* y aumenta el sentido de dignidad en los individuos, lo cual conlleva al fomento del sentido de

pertenencia y, con ello, la participación activa en la comunidad (Johnson; 2006). En este doble proceso recae la importancia del arte y la cultura y se comprende su forma de incidir en los cambios sociales.

En este mismo sentido, nos encontramos convencidos, tal como lo expone Estela Paredes, de que ciertas vertientes específicas del arte proponen “naturalmente una estructura democrática e inclusiva, donde se borran las diferencias de género, cultura y nivel socioeconómico, y se rescatan valores como el trabajo en equipo, la solidaridad y la reciprocidad” (Jonhson, 2006: 9).

Al respecto, Yúdice explica que...

...El giro antropológico en la conceptualización de las artes y la sociedad es coherente con lo que podría llamarse poder cultural -el término que utilizo para la extensión del biopoder en la era de la globalización-, y también constituye una de las principales razones por las cuales la política cultural se convirtió en un factor visible para repensar los acuerdos colectivos. El término mismo une lo que en la modernidad pertenecía a la emancipación (política), por un lado, y a la regulación (cultura), por el otro. Pero ..., esta unión es quizá la expresión más clara del recurso de la cultura. Se la invoca con el propósito de resolver una variedad de problemas para la comunidad, que aparentemente solo es capaz de reconocerse en la cultura, la que a su vez ha perdido su especificidad... (Yúdice, 2002: 40)

Yúdice en su análisis de la cultura como recurso, la cual podría comprenderse en sí mismo como un instrumento para alcanzar un fin, no termina por reducir sus planteamientos en torno a la cultura por una visión instrumentalista o funcionalista sobre la misma, sino que va más allá proponiendo una nueva episteme que “...sustenta la performatividad en cuanto lógica fundamental de la vida social de hoy...” (Yúdice, 2002: 43). Esta categoría de *performatividad* es un concepto traído desde Butler (1990), el cual termina por develar diversos mecanismos de inclusión y exclusión que determinarían los márgenes de un adentro y un afuera en las sociedades

y, con ello, el mismo modo en que se practica la vida social. Remitiéndonos al biopoder en Foucault (1979), se da el reconocimiento de las formas de control sujetas a nuestra existencia biológica y reflejadas en nuestra existencia política. Lo anterior es importante en tanto sustenta la conveniencia de esta nueva episteme plateada por Yúdice "...el conocimiento moderno consiste entonces en develar los procesos primarios (la infraestructura, el inconsciente) que acechan en las profundidades, debajo de las manifestaciones superficiales de la ideología, la personalidad y lo social." (Yudice, 2002: 46), donde se inscribe la cultura como recurso a la política.

En esta relación cultura y política ciertos aspectos de la cultura se politizan, tal como lo indica Hopenhayn...

En este sentido destaca la irrupción política y pública de los temas de género, de etnia, de sexualidad, de consumo, y otros. Temas donde se alternan demandas propias de los actores sociales en el sistema político (remuneraciones no discriminativas, derecho a la tierra, protección sanitaria, derechos y libertades del consumidor) con otras demandas que son más propiamente culturales y, por lo mismo, difíciles de traducir en políticas de reparto social: nuevos roles de la mujer en la sociedad y en la familia, auto-afirmación de la cultura por uso institucionalizado de la lengua vernácula, publicitación de la sensibilidad "gay", relaciones entre identidad y consumo. (Hopenhayn, 2001: 71).

Develando el contenido político de las experiencias artísticas y culturales.

Relaciones que en los escenarios más cercanos ya ha sido iluminada bajo el lente de la politología por autores como Rancière (En Capasso & Bugnone, 2016), y el propio asesor de este trabajo, el profesor Luis Alfredo Atehortúa Castro, quien se encargó de evidenciar en sus estudios la relación y el tejido existente entre los movimientos culturales y las experiencias de ciudadanía, resaltando el papel fundamental de las políticas públicas de cultura (2012).

2.2 Cuerpo/texto y el gesto

Tal como se ha afirmado anteriormente que el género es una construcción social, del mismo modo, el cuerpo resulta ser una construcción de agentes externos como la cultura y, a la vez, un constructor de significados internos y externos, individuales o colectivos. ¿Se tiene un cuerpo, se es un cuerpo o se deviene en uno? Ésta es la encrucijada discursiva que nos plantea Meri Torras (2007) en su texto *“el delito del cuerpo”*, y que puede ser útil a la comprensión de lo que aquí se habla al nombrar el cuerpo.

Adriana Guzmán (2016) en su libro *“Revelación del cuerpo: la elocuencia del gesto”*, sostiene que el cuerpo es el lugar donde se encuentran naturaleza y cultura, hallándose en el punto medio entre lo biológico y lo cultural, develando su vínculo y borrando su histórica oposición. Esta situación puede ser bien comprendida atendiendo a las concepciones sobre el cuerpo planteadas por Torras (2007): 1) tener un cuerpo, donde comprendemos por éste un atributo del sujeto, propiamente un mecanismo biológico, un contenedor del ser¹⁰; 2) ser un cuerpo, que se encuentra en el punto medio entre lo natural y lo cultural, y donde nos cuestionamos por lo que el cuerpo dice que somos y por quién tiene el control sobre este relato; y 3) devenir un cuerpo, donde...

El cuerpo es la representación del cuerpo, el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen visible. Más que tener un cuerpo o ser un cuerpo, nos convertimos en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es individuos,

¹⁰ *“Hay antecedentes cristianos y cartesianos de estas opiniones que, antes de la aparición de las biología vitalistas en el siglo XIX, creían que «el cuerpo» es una materia inerte que no significa nada o, más concretamente, que significa un vacío profano, el estado de la caída: engaño, pecado, las metáforas premonitorias del infierno y el eterno femenino.”* (Butler, 1990. Pp.254).

ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir. (Torras, 2007: 20).

Lo cual devela el vínculo directo entre el cuerpo y la cultura. Donde el concepto de cultura será comprendido como...

... subjetividad objetivada, es un esfuerzo por entender cómo una acción individual puede tener una validez supraindividual, y cómo la dura e implacable realidad existe a través de una multitud de interacciones individuales [...] el concepto de cultura, sean cuales sean sus elaboraciones específicas, pertenece a la familia de términos que representan la praxis humana. (Bauman, 2002: 258-259).

En articulación con lo anterior, entendemos el cuerpo como un texto, es decir, como un lenguaje cargado de signos, símbolos, códigos, significantes y significados, por lo tanto, hablar del cuerpo es hablar de una construcción que determina y a la vez está determinada por el sujeto, su experiencia y la cultura –como estructura subyacente-. (Torras, 2007; Guzmán, 2016).

En principio, el sujeto se conforma por la relación que mantiene el individuo con su cuerpo y viceversa, mediatizado por la experiencia. Es la experiencia la que conforma al sujeto y a la relación de éste con su cuerpo. Asimismo, es la experiencia la que enlaza al individuo-cuerpo, que deviene sujeto, con su comunidad. Es también a través del cuerpo que se da una relación, un diálogo con los demás individuos de la comunidad. Es en el momento del encuentro entre el individuo, su cuerpo y la comunidad, donde se construye la identidad. (Guzmán, 2016: 58).

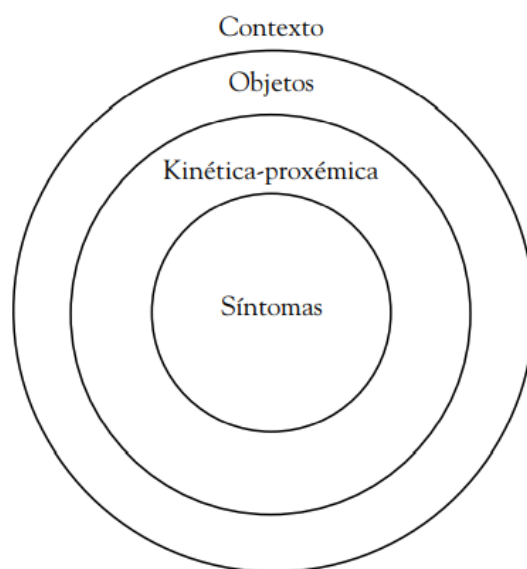
Centrándonos en la experiencia cuerpo-texto dentro de los márgenes culturales, nos cuestionamos ahora por cómo el cuerpo puede comunicar, en escena aparece entonces *la gestualidad como sistema*, este es un planteamiento propio de Adriana Guzmán (2016) que, ante los ojos de la presente investigación, resultó ser una elaboración brillante atendiendo a la comprensión del fenómeno anteriormente nombrado. Al ser este sistema una elaboración propia

de la autora, algo novedoso -aunque argumentado juiciosamente a la luz de anteriores premisas-, se hará una citación extensa de la autora con fines de transmitir de la manera más clara posible este planteamiento. La gestualidad como sistema, se encuentra integrado por: 1) los contextos; 2) los objetos; 3) la kinética y la proxémica; y 4) los síntomas...

Los elementos constitutivos del sistema son los *síntomas* que comprenden todas aquellas expresiones involuntarias como el rubor, la sudoración, las palpitaciones, temblar por nervios o excesiva presión, tensiones musculares desapercibidas y otras que aparecen, en principio, como ajenas a la voluntad — aunque cabe aclarar que muchas veces los detonadores de tales reacciones son una construcción cultural—. Valga decir también que muchas veces son utilizadas de forma voluntaria para subrayar la expresión que se desea emitir. Asimismo, dentro de esta categoría deberán contemplarse las expresiones surgidas de la emotividad, que se encuentran en correspondencia directa con estos síntomas; piénsese, por ejemplo, en el llorar, donde tanto la mueca facial —de todo el cuerpo si el llanto lo convulsiona— como las lágrimas, forman parte del síntoma. Por su parte, la *kinética* (cfr. Birdwhistel, 1952 y 1970 y Laín Entralgo, 1989) es todo lo que corresponde al movimiento corporal en el más extenso sentido de la palabra, es decir, todo lo que tiene que ver con el movimiento del cuerpo; desde lo “invisible” como el funcionamiento cinestésico, del aparato vestibular, del equilibrio, del sistema nervioso, etcétera, hasta los que se involucrarán con movimientos “visibles”, como rotaciones, traslaciones, posiciones, etcétera. Por *proxémica* (cfr. Hall, 1978, 1986 y 1986a) se entienden todos los usos geográficos y sociales del espacio que tienen los cuerpos en movimiento: ubicación en un lugar específico, traslación en un espacio o de un lugar a otro, distancia entre personas, formas de experimentar los espacios, etcétera. Por *objetos* se entienden todos los que acompañan al o los sujetos y que lo caracterizan, lo sitúan, lo ubican, como ornamentos, parafernalia, telas, edificios, luces y demás, que están directamente relacionados con la imagen corporal. Los objetos, como por ejemplo el vestido, son parte fundamental de la manera como se experimenta el sujeto en el mundo, desde el hecho de que siempre han sido inventados y utilizados por algún motivo, ya sea porque las condiciones climáticas obligan al uso de determinados ropajes, hasta las intenciones de emitir mensajes específicos, como con la ritualidad o la moda. Parte fundamental de la percepción que se tiene de los otros y su expresividad radica en el atuendo y la ornamentación. Como última categoría del sistema de la gestualidad está el *contexto* que

refiere a conocimientos previos, presupuestos sobre el lugar en el que se está, lo que se observa o hace, con quienes se establece interacción de cualquier tipo, cuáles son sus intenciones y las propias al estar en un lugar con ciertas compañías; lo anterior resulta determinante en el caso de la gestualidad debido a que el contexto será siempre el que dote de elementos para la codificación y decodificación gestual. Como se sabe, en todo evento comunicativo el contexto juega un papel importante para la transmisión y adquisición de sentido o significado, aunque no suele considerársele como parte del sistema —recuérdese, pues, en la lengua—. (Guzmán, 2016: 177-178).

Figura 1. Sistema de la gestualidad.



Nota: Imagen original, tomada de Guzmán, A. (2016). “Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto”. México:

Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Por el momento, es imprescindible comprender estos elementos como parte de un todo que configura a la gestualidad como un sistema codificado de acciones expresivas y, por lo tanto, inmersa en la culturalidad o aprendido desde la cultura (Guzmán, 2016). En otras palabras, la construcción de nuestro cuerpo se encuentra atravesada por diferentes agentes de disciplinamiento y normalizaciones socioculturales, los cuales develan las relaciones

bidireccionales entre el sujeto-cuerpo y su entorno sociocultural, que modelan al individuo-cuerpo, pero que éste a la vez reproduce (re)construyendo su entorno (Torras, 2007). Pero...

El reconocimiento de que devenimos sujetos, [...], a través de la sujeción a las normativas de poder y a los discursos culturales donde se materializan, no nos imposibilita como agentes capaces de diversificar, flexibilizar o desviar estas normas que nos sujetan a pesar de que no las hayamos dictado nosotros; no nos impide ampliar el ámbito de aquello que podemos imaginar, entender y vivir, transformando unos discursos que, no obstante, continuarán interpelando y construyéndonos. Del mismo modo que no poder considerarnos dueñas y amos de nuestro deseo, autores del gesto al que nos aboca, no nos exime de asumir sus consecuencias ni de pensarnos y ejercitarnos para ensanchar los límites de lo que podemos hacer y, sobre todo, dejarnos hacer; los límites del espacio en el que la escritura puede trazarse... (Pérez Fontdevila, 2014: 6).

En otras palabras, hay un campo dentro de la relación del devenir cuerpos que se abre a la alteridad dentro de su proceso de construcción-(re)producción, este espacio podría nombrarse como *subjetividad*, entendiendo por ésta la pretensión de la manifestación de la genuinidad interior de cada sujeto, que escapa a las normas de homogenización social en aras de la construcción de lo común -lo compartido, lo corriente-.

Subjetividad es entonces un espacio para el desagenciamiento y singularización del sujeto que también, al igual que la cultura, puede atravesar la experiencia del individuo en el devenir en un cuerpo (Pérez Fontdevila, 2014).

Lo anterior, compromete el sistema de gestualidad como forma en la que nuestro cuerpo comunica, será entonces interesante analizar la danza como una expresión artística y política en ejercicio de la soberanía de los sujetos con paso a la alteridad.

2.3 De la danza

La danza como cúmulo entrañado de signos, lenguajes, narrativas e historias, inmersa en una práctica artística con potencial de producción de subjetividades, puede abrirse a narraciones heterogéneas...

Se abre un doble horizonte: por una parte, el sentido de la danza como narración; por la otra, las narraciones que alimenta la danza. El cuerpo que danza —que inventa esa multiplicidad de tiempos, de espacios, de distancias—bosqueja apenas una promesa de un espectro de narraciones, un vislumbre de significaciones renuente a encauzar la afección de la mirada según una voluntad expresiva. La narración en la danza no es un contar, no es un desplegar un relato dotado de una estructura de sentido: no es un acto reconocible, normado, de lenguaje, sino la tentativa de conjugar la experiencia de las afecciones del cuerpo propio, con la experiencia y la afección de quien mira, para lograr en el lenguaje sin márgenes una iluminación inaudita (Guzmán, 2016: 310).

Este proceso podría generarse por medio de lo que autores como Ranciére y Richard han denominado *la política de la estética o lo político en el arte*. (Pérez, 2013; Capasso & Bugnone, 2016). Pensar lo político en el arte es reflexionar sobre la articulación previa a la obra, donde el sujeto entra en un proceso de *desenclave social* -como proceso de complejización psíquica-, allí se pueden encontrar las fugas al disciplinamiento social; en otras palabras, el individuo puede romper con aquello a lo cual se encuentra sujeto o sujetado y, a partir de allí, pueden mudar los espacios, la ubicación de los cuerpos, las formas de decir, hacer y ser visibles. Ruptura que se hace visible en la experiencias de las mujeres que practican la danza árabe al resignificar este arte por fuera de la visión tradicional y machista, que colocaba a las bailarinas en posición de un objeto de consumo para el entretenimiento masculino, hipersexualizadas y disminuidas a criterios eurocéntricos de belleza. Las nuevas experiencias de las bailarinas las reubica dentro de una narrativa de empoderamiento femenino, rompe con los márgenes establecidos de belleza, y

coloca a estas mujeres, y sus cuerpos, en el escenario de lo público, como una manifestación novedosa de un discurso político sobre el género, al romper también con aquellos espacios en los que son aceptados la exhibición de los cuerpos -generalmente, la esfera de lo privado-. Gracias a esta ampliación de los sujetos, los objetos y los espacios puede comprenderse el arte como política: como *disenso/ruptura*. (Capasso & Bugnone. 2016).

Complementando lo anterior, la danza puede comprenderse como política, disenso o ruptura, atendiendo a los planteamientos de la corriente nombrada como *estéticas liberadoras*, éstas a su vez son: "...propuestas donde confluyen y se complementan diversas metodologías y recursos estéticos y pedagógicos para, desde los planos simbólicos, subjetivos, creativos, sensibles y afectivos, apuntar a la concientización y liberación de las múltiples opresiones interrelacionadas de clase, raza, etnicidad, género, sexualidad, etc." (Cartagena, 2015: 56). Expresiones de liberación femenina que se logran contemplar en la narrativa de las bailarinas a través de sus procesos personales de desarrollo en la danza, en el cual haciendo uso de sus recursos estéticos y pedagógicos, propios de su actividad artística y cultural, transgreden barreras impuestas social y culturalmente; desde el plano simbólico, las bailarinas buscan resignificar la lectura sobre su práctica profesionalizándola y llevándola al espacio público con dignidad y respeto, desde la subjetividad resignifican la danza como un proceso de empoderamiento femenino, denotando la sensibilidad, la emocionalidad, y la sensualidad como rasgos característicos y llenos de poder en la lucha por el establecimiento efectivo de los derechos de las mujeres en el plano de la equidad, para la igualdad de género. Tal como podrá apreciarse posteriormente dentro de los relatos de las bailarinas.

Al respecto, Pilar Hinojosa (2015) afirma el arte como una metodología de intervención social donde se explora las estéticas liberadoras desde el *disidir* y la *seducción*, generando la

oportunidad de crear un *otros*. Especialmente, se plantea un otros como alteridad, escape a la norma, transgresión de fronteras impuestas -como los roles de género-, resignificando el ser mujer (o como Simón de Beauvoir diría de *hacernos mujer*)...

Una estética de la liberación funciona, entonces, como una puesta en acto de transgresión de fronteras, rupturas de simetrías y re-equilibrios, como expresión potente del cambio, de la renovación de la vida, lo lúdico y el amor, instituyentes de lo histórico social y sus culturas. Incluso como operadores paradigmáticos de una transformación radical y de la irrupción de la alteridad, como manifestación de una crítica y resistencia al orden establecido, también como ejercicio de una infrapolítica, de una infinita fecundidad creadora, instituyente de nuevos órdenes alternativos, instauradora de un tiempo imposible que irrumpe no sólo como posible sino inclusive como necesario. (Hinojosa, 2015: 98).

Por lo cual, reflexionar sobre las narrativas que alimenta la experiencia de la danza árabe, e incluso, cuestionarnos por su propia narrativa, podría develar su potencial como una estética liberadora en sí misma y lo podremos apreciar en el siguiente apartado.

3. Caracterizando los procesos de subjetividad de las bailarinas de danza árabe

Durante el proceso de investigación, se creó un grupo focal de bailarinas pertenecientes a la academia MIA, a quienes se les aplicó una entrevista semiestructurada, planteándose como guía una serie de preguntas abiertas orientadas al cumplimiento de los objetivos, pero flexibles y susceptibles de ser reformuladas durante el desarrollo de la entrevista. La finalidad del empleo de esta técnica fue conseguir que las bailarinas tomaran voz dentro de la investigación y narraran en sus propias palabras qué ha significado para ellas y qué creen que ha significado para su comunidad, la misma experiencia y desarrollo de la danza árabe en la ciudad, siendo ellas y sus

sentires los protagonistas, en lo cual consideramos que recae el valor y la importancia de la aplicación de técnicas de corte cualitativo e interpretativo que nos permiten volver sobre los sujetos.

Con relación a lo anterior, se caracteriza este tipo de entrevista como una a profundidad, dado que su cometido es tratar de comprender (más que explicar el fenómeno en cuestión) el impacto de la experiencia de la danza árabe a través de la obtención de respuestas subjetivamente honestas y cargadas de emocionalidad. En relación con esta finalidad se seleccionaron algunos fragmentos con el objetivo de transmitir los sentires y subjetividades de las bailarinas:

Entrevista aplicada el día 30 de noviembre del 2021, a un grupo focal de (7) siete bailarinas de la academia María Isabel Ángel.

- “Yo soy Alejandra, tengo 30 años, soy licenciada en pedagogía infantil, la danza árabe la bailo desde los 24 años y llevo aproximadamente 6 años en MIA, hago parte de los grupos de avanzado, shimmies intermedio y Samba intermedio.
- Yo soy Paola, tengo 23 años. Bailo desde los 15 y llevo 3 años en MIA. Hago parte del grupo de avanzado.
- Hola, mi nombre es Camila, soy Diseñadora de Vestuario, tengo 27 años y empecé en la danza árabe desde los 17 (llevo 10 años bailando), de los cuales 7 años pertenezco a la Academia de MIA. Curso nivel avanzado y hace poco ingresé a la compañía sueños orientales.
- Mi nombre es Mileiby, tengo 26 años, soy contadora pública, bailo desde los 22 años, llevo 2 años aproximadamente en MIA y hago parte del grupo Avanzado y Ritmología.
- Yo soy Dalida, tengo 38 años, Soy Médica Veterinaria especialista en laboratorio clínico, bailo danza árabe hace 5 años y toda mi formación ha sido en la academia MIA, hago parte del grupo de avanzado.
- Mi nombre es Catalina, tengo 26 años, soy arquitecta, llevo 10 años bailando, de los cuales 7 han sido en la academia mía.
- María Isabel directora de la academia.”

De los componentes extraídos de la narrativa de las bailarinas en la entrevista, se vislumbran un conjunto de historias de vida asociadas al lugar de la mujer, referente a sus proyectos de vida, la construcción de sentidos, la identidad y el reconocimiento como mujeres bailarinas de danza árabe dotadas de nuevos significantes y significados direccionados al empoderamiento, expresiones de liberación femenina y alteridad hacia un orden patriarcal.

El punto anterior queda evidenciado al atender a las respuestas dadas por las participantes al cuestionarlas acerca de qué significaba para ellas la danza árabe, el lugar donde practican esta danza y la misma experiencia de formarse en ella; en sus propias voces:

“Para mí la Academia María Isabel Ángel ha significado mucha superación, superarme a mí misma. Amor, amarme a mí misma, amar mi esencia, amar mi forma de expresar a través del baile mis sentimientos; como estoy también el avance, mis avances de anual, mes a mes, día a día; también significó mucho el compañerismo, solidaridad porque entre todas nos ayudamos y nos apoyamos mucho”. (Paola).

“... para mí pasar por la Academia ha sido un proceso de transformación, de reconocer cuáles son mis debilidades, mis fortalezas, y bueno, aprender muchas cosas. Hacer amistades, esto es un espacio muy diverso con el que podemos interactuar, en el que podemos interactuar con mujeres muy diferentes, entonces es un espacio supremamente enriquecedor para todas. Para mí (la danza es) dos palabritas transformación y empoderamiento”. (Dalida)

“Yo repito transformación porque me parece que uno llega de una manera a la Academia y a través del tiempo se va convirtiendo en algo muchísimo mejor” (Mileiby).

“Yo también diría como el descubrimiento del amor, pues como que es como amor hacia, primero hacia nosotras mismas como mujeres, amor hacia nuestras compañeras, amor hacia el arte, amor hacia el entorno. Pues, no sé, creo que es simplemente expresarnos desde el amor y desde los sentimientos más bonitos que tengamos cada una” (Camila).

“Bueno, para a mí sería equilibrio, de pronto, o sea, como entre mi cuerpo, entre mi mente, entre mi corazón, en equilibrio con todas las compañeras, en equilibrio también con todas las personas que nos rodean, con la vida misma, con el trabajo, yo siento que esto brinda equilibrio en a muchos niveles, es para mí sería eso.” (María Isabel Ángel).

Además, dentro de los hallazgos se logró la identificación de las bailarinas como una comunidad, tal como lo expresa Catalina, respondiendo al cuestionamiento anterior, “Yo diría comunidad, porque todos venimos aquí por algo en común que nos une y es este interés por este arte tan bonito, y con eso hemos creado el resto, hemos creado como el amor, el cariño, amistades y todo lo demás que se vive aquí”. Resaltando la importancia del arte en estos procesos.

En este mismo sentido, se puede entender cómo la danza árabe desde el punto de vista artístico va más allá para convertirse en un elemento de cultura política, dado que configura significantes y significados dentro de las narrativas de las bailarinas que develan, dentro de sus subjetividades, la creación de una comunidad de mujeres sororas, que se autoafirman como empoderadas, y dan cuenta de un proceso de soberanía femenina, el cual parte de la concepción y estima sobre sus cuerpos, y tiene el potencial de trascender sobre la estimación de su capacidad de decidir sobre los mismos: el lugar que pueden ocupar y lo que tienen permitido hacer o no con ellos.

Al respecto las bailarinas señalan:

“...yo siento que a través de la danza árabe me he vuelto una mujer mucho más segura, mucho más empoderada de mí misma, más segura de mi cuerpo, porque a través de la danza árabe digamos que no se juzga si uno es alto o bajito, pequeño, la edad. Que cualquiera de las mujeres que aquí, pues, hacemos parte, no se nos juzga como por eso, sino que simplemente es un espacio para divertirnos, para ser nosotras mismas, para conocer a otras mujeres. Entonces, siento que a nivel personal he crecido mucho, a nivel de mi autoestima, del

reconocimiento de mi cuerpo, del de otras mujeres; también; siento que es un espacio seguro para compartir como intimidad de mujeres hablamos de todo tipo de temas y sí...” (Camila).

“...yo siento que a través de la danza árabe y de asistir a las clases de María Isabel Ángel, eh, empecé como un proceso de aceptación con mi cuerpo, cierto, porque uno a veces tiende a juzgarse mucho, y “ay, pero es que mi cuerpo no es para bailar esta danza” y “es que yo no soy para bailar esta danza”, y no, uno empieza a bailar y se da cuenta que una llega a este espacio y no se siente juzgada, uno se siente aceptado, se siente como acogido por un grupo de mujeres que viene buscando de alguna manera una terapia, y como un lugar bonito para estar bien; entonces, yo siento que a través de la danza árabe he aceptado muchísimas cosas en mí y me he sentido muchísimo mejor en este proceso que llevo atravesando desde que empecé a bailar.” (Mileiby).

“...al igual que lo han dicho ya mis otras compañeras, siento en este espacio es de gran aceptación, por mí, por mi cuerpo, por mirarlo desde una forma -no tanto desde lo estético- sino de cómo me puedo retar, como lo puedo mejorar en la técnica, en lo que nos enseñan aquí, y también algo muy importante que siento que se aplica mucho en este espacio es que las mujeres hemos aprendido a no juzgarnos entre nosotras mismas, como a veces pasa, sino que nos apoyamos, nos alentamos, hay comunidad, hay mucho compañerismo, y eso es algo muy agradable que uno siente en este espacio.” (Catalina)

En lo anterior, recae entonces una concepción de la danza árabe como estética liberadora, al ser ruptura y disenso ante los valores y lógicas establecidas por el capitalismo-patriarcado, además, de propiciarse una lectura de este arte como reacción cultural creativa y transgresora...

...Luchar por formas distintas de producir, de crear, de simbolizar el mundo que nos rodea, de construir las condiciones para que todas y todos tengan un acceso igualitario a los bienes necesarios para una vida digna, o, lo que es lo mismo, para una vida en la que podamos desplegar nuestra capacidad humana genérica de hacer y des-hacer mundos alternativos. De este modo, el arte, la novela, la poesía, el cine, la música, el cómic, los graffiti, ..., es decir, todos los productos culturales podrán dejar de ser concebidos como un lujo cultural para los neutrales y convertirse en armas cargadas de un futuro donde no solo quepan unos pocos, sino donde todas y todos tengamos un sitio y un reconocimiento... (Herrera, 2005: 27).

Develando nuevamente el potencial del arte y la cultura para la transformación social.

Acercas de lo que se puede extraer de las narrativas de las bailarinas de danza árabe, y de las actividades de observación participante (como técnica complementaria en la investigación que se desarrolló), se despliega el siguiente apartado que, dentro de la conciencia de las opresiones históricas hacia las mujeres y la concepción de que *lo personal es político*, emergen componentes que terminan por cualificar la experiencia de la danza árabe en la ciudad de Medellín, además, de dar cuenta de esta experiencia como parte de lo que Yúdice(2002) nombró como el recurso de la cultura.

4. Una doble lectura de la experiencia de la danza árabe en Medellín

El periodo seleccionado de análisis dentro de la investigación (2010-2020) concentra los años de mayor visibilidad de la experiencia de la danza árabe en la ciudad, también, se reconoce desde el año 2000 el comienzo de su periodo de profesionalización en el país, siendo un año común en el inicio de diversas academias y corporaciones de danza con esta orientación, pero ¿a qué se debe este boom de la danza árabe? Reflexionar sobre este interrogante podrá develar tanto el contexto que envuelve el desarrollo de esta práctica, como sus posibles significados al aplicarla. Respecto al contexto, nos encontramos en los años de mayor exhortación hacia la globalización, gracias al papel desempeñado por los medios de comunicación y sus avances tecnológicos, además, de su amplia difusión y alcance para todos los sujetos en la esfera global. La globalización produjo cambios en nuestras lógicas, mudando las formas en las cuales nos comunicamos, y reconfigurando las praxis humanas, estableciendo nuevos parámetros sociales,

políticos, culturales e incluso artísticos, por lo cual la globalización también tuvo sus impactos en la danza árabe. Al respecto Gloria Briceño señala:

El mundo cibernético acercó como nunca antes los contextos culturales más distantes, penetró en nuestra vida cotidiana e íntima transformando nuestras relaciones sociales y afectivas de tal manera que se dice que el sujeto posmoderno construye su identidad (y por demás su apariencia) con retazos de los diversos “escenarios” del mundo globalizado (Appadurai, 2002; Giddens, 1993, 2000; Lipovetsky, 1994, 1999; Le Breton, 2002). ¿Y cuál es la relación que esto tiene con nuestro tema? Justamente, encontramos en el fenómeno de apropiación y desarrollo de la danza “árabe” en nuestro contexto mexicano y, por ende latinoamericano, un ejemplo que confirmaría lo que Appadurai sostiene; es decir, que la modernidad, a través de sus implementos comunicativos, nos estimula a imaginarnos de maneras diversas a la usual, a fantasear bajo otras premisas y escenarios de ser y actuar, que nos pueden llevar luego a nuevas prácticas de vida o, bien, a descubrir una vocación, un oficio. (Briceño, 2006: 370).

En relación con lo anterior, se presentan las nuevas tendencias culturales como el movimiento *New Age* (tal vez el mejor ejemplo para caracterizar nuestra época actual de globalización), en el cual se recogen diversos saberes filosóficos, religiosos y espirituales de diferentes prácticas históricas y ancestrales, que los sujetos pueden emplear y matizar acorde a sus subjetividades con el fin de alcanzar su propio prototipo de éxito y realización personal. A estas tendencias globales Toloza Ferret (2013) ha denominado *consumos culturales*, donde se inscribe la danza árabe como una oferta del mercado cultural.

Acerca de la inserción de la danza oriental en el campo de la producción cultural Briceño (2006) señala cuatro (4) puntos fundamentales que explican este fenómeno en México, pero que se abre en general al contexto latinoamericano, éstos son:

1. La presencia de minorías libanesas y árabes en nuestro país producto de la migración en el siglo pasado, que participan en el comercio y la gastronomía.
2. El intercambio de bienes simbólicos e información en los

medios de comunicación dentro del mundo globalizado, regulados por la oferta y la demanda propios de nuestra sociedad de consumo. 3. Las necesidades de esparcimiento, recreación y desahogo emocional de la sociedad y la búsqueda de nuevos modelos identificatorios por parte de la juventud. 4. La especialización de una práctica tradicional de baile que se inserta en los procesos de producción, distribución y consumo del sistema capitalista occidental. (Briceño, 2006: 346).

Adicionalmente, cabe señalar el impacto del éxito y esoterismo producido por la cantante colombiana “Shakira”, dentro del contexto global que explica la llegada e instalación hasta la fecha de la danza árabe en los países latinoamericanos y, particularmente, en Colombia.

Retomando nuevamente a Toloza (2013), esta autora sostiene que la experiencia de la danza árabe -en este contexto- es una apropiación cultural donde nuestras sociedades tomaron los elementos culturales y artísticos de esta práctica y la dotaron de nuevos significados con el objetivo de satisfacer las necesidades de los individuos, fueran estas espirituales, físicas o emocionales, vaciando así su contenido original. Especialmente, la autora identifica el fenómeno de la danza árabe en Latinoamérica como parte de unas lógicas de consumos impuestas por el capitalismo, donde la danza se presenta como un prototipo de realización personal para que las mujeres puedan sentirse exitosas en aras del mercado y la venta de un modelo estético específico (Toloza, 2013).

Aunque la anterior premisa puede contar con cierto grado de veracidad atendiendo a las lógicas del colonialismo, capitalismo y globalización, apostamos a una concepción de la danza árabe donde su potencial estético, sensible y subjetivo no se vea reducido y limitado a la superestructura en la cual se encuentra inmersa (del mismo modo en que el entendimiento de la cultura como recurso (Yúdice, 2002) no termina por reducir -a la cultura- a una simple concepción utilitarista).

Al respecto, las narraciones recogidas desde la voz de las bailarinas dan cuenta de un proceso inverso, configurándose incluso una postura decolonial ante los estándares de belleza contruidos desde el imperialismo cultural, pues podríamos nombrar la experiencia de las bailarinas de danza árabe en la ciudad de Medellín como una *terapia*, palabra que fue empleada con una alta frecuencia en la narrativa de las subjetividades de nuestras protagonistas.

Por terapia -atendiendo a la información aquí recogida-, se comprende una diversidad de procesos desencadenados por la práctica de la danza árabe y referidos al reconocimiento, la aceptación y valoración positiva de las mujeres sobre sí mismas y sus compañeras, desencadenando procesos de soberanía femenina, que ha llevado a las mujeres bailarinas de danza árabe a empoderarse en el proceso de superarse dentro de un arte que las reta cada día, como experiencia que pueden extrapolar a otros campos de sus vidas. Además, esta práctica también puede ser leída como una terapia en tanto las bailarinas encuentran en el ejercicio de la danza árabe un escape a su día a día, una forma de expresarse y desahogarse emocionalmente, reconociéndose como partes de una comunidad de mujeres donde han construido amistades, han encontrado compañerismo y solidaridad.

En cuanto a este último punto, el reconocimiento de una comunidad de mujeres que se identifican y reúnen a partir de la pasión por la danza árabe, pero donde además pueden expresarse libremente y tratar temas “propios de mujeres”: como ciclo menstrual, menopausia, maternidad, entre otros; devela una red de apoyo que podríamos nombrar como sorora, ...

“El concepto de sororidad proviene del latín “soror”, “hermana”, que se distingue del “frater” que se refiere al pacto entre hermanos, entre iguales. Esta palabra alude a la hermandad entre mujeres, .. *Se utiliza para referirse a una nueva forma de relación entre mujeres, como hermanas iguales, que rompe con las*

*relaciones que tienen como base la ética de competencia que el orden patriarcal ha establecido como modelo entre los seres humanos”.*¹¹

Lo cual, incentiva y propicia una lectura feminista sobre la danza árabe.

Los feminismos y sus reivindicaciones, dentro de las últimas décadas, han configurado lo que diversos pensadores han denominado *la revolución feminista*, como una de las revoluciones más significativas del siglo XXI, por no decir que la principal. El objetivo fundamental de la revolución feminista es lograr materializar en hechos reales la igualdad entre hombre y mujeres, más allá de los avances en materia de producción jurídica y normativa -aunque estas configuran claramente un paso más cerca hacia la meta de la equidad-; al respecto, uno de los principales logros de los feminismos del siglo XXI es llevar al debate público problemáticas que durante siglos habían sido confinadas a la esfera privada y naturalizadas dentro de la misma como el maltrato doméstico, el trabajo doméstico no remunerado, división sexual del trabajo, organización social del cuidado, la economía del cuidado; además, de su fuerte énfasis en los tipos de violencia sufridos por las mujeres, el acoso callejero, los feminicidios y, finalmente, la lucha por romper los llamados *techos de cristal*.

En esta línea de los feminismos, en relación a las tendencias globales más recientes, también se puede inscribir el fenómeno “Shakira” dentro de la comprensión del boom de la danza árabe bajo esta lectura, pues, tal como lo expresa Toloza (2013), Shakira se presenta como una mujer altamente empoderada ante los medios de comunicación “...dejando de lado la idea de una mujer sumisa y carente de decisiones propias, idea que circula en Occidente, mostrándola por el contrario como dueña de una sensualidad propia de la mujer oriental” (Toloza, 2013: 10). Lo cual devela parte del empoderamiento o soberanía femenina que pueda fomentar la danza

¹¹ Recuperado de: <http://www.um.es/estructura/unidades/u-igualdad/recursos/2013/glosario-terminos>. Pdf.

árabe dentro de las mujeres quienes la practican y que forma parte de una lectura feminista sobre esta práctica.

En relación con este punto, se propone una lectura de este arte en orientación a la división sexual del trabajo, específicamente a la labor del cuidado, un factor hasta el momento no problematizado en la danza árabe. Y es que el hecho mismo de que las mujeres tengan cada vez más espacios para el ocio, la recreación o el esparcimiento social, devela pequeños cambios estructurales dentro de la asignación sexual del trabajo orientada al cuidado, pues, históricamente se ha reproducido una construcción social en lo que respecta al cuidado, siendo siempre atribuido dentro de las sociedades patriarcales a las mujeres algunos dotes naturales como la reproducción y el amamantamiento, lo cuales las ha supuesto mejor capacitadas para el cuidado en todos los niveles sociales y económicos, lo cual les ha representado históricamente una desventaja en materia de derechos con el fin de lograr la igualdad; al respecto surgen categorías como la pobreza de tiempo, factor fundamental en el impacto que pueden tener las labores de cuidado en las mujeres dentro de la restricción de estos sujetos para participar en otras actividades necesarias para el desarrollo de una vida en bienestar (Rodríguez, 2015). Así pues, la danza árabe puede representar síntoma y efecto del cambio de estas lógicas en sociedades patriarcales, alimentando y promoviendo de igual manera una reconfiguración en las lógicas del cuidado que reequilibren el acceso de las mujeres a actividades de ocio y esparcimiento -privilegio de los hombres dentro de lo largo de la historia-, cerrando cada vez más la brecha en torno a la pobreza de tiempo y lo que ello implica para el desarrollo del bienestar de los sujetos.

5. Consideraciones finales

Gracias a autoras como Simone de Beauvoir (1949) se nos ha permitido comprender que *lo personal también es político*, explorando aquel campo de poder que había sido relegado durante siglos a la esfera de lo privado y, por lo tanto, omitido del debate público, pero que ahora desde pensadores como Foucault (1979) podemos estudiar y nombrar como procesos de “biopoder” y “biopolítica”. Y es justamente en ese proceso de concientización sobre nuestras prácticas diarias que podemos hallar la relevancia de un ejercicio artístico y cultural que se presenta como un elemento aparentemente recreativo, deportivo o de esparcimiento social, un trasfondo político, cualificando la experiencia de la danza árabe como una posible herramienta de formación política.

La danza árabe entonces nos ha demostrado ser parte de las estéticas liberadoras y un mecanismo artístico y cultural para la transformación social, a través de la comprensión de su ejercicio como parte de uno de los recursos de la cultura y, especialmente, identificando lo político en el arte como transgresión y ruptura, en este caso particular, con las lógicas patriarcales capitalistas, tal como lo devela el análisis de la experiencia de la bailarina de danza árabe realizado aquí.

Lo anterior podría, al ser apropiado dentro de la enseñanza de la danza árabe, exhortar su potencialidad como elemento de formación política enfocado en tratar los temas de desigualdad de género, a través del empoderando que genera en las mujeres que la practican.

El empoderamiento es el proceso de transformación por medio del cual un sujeto, mediante la introspección sobre sí mismo, logra el reconocimiento y apropiación de sus capacidades, habilidades y conocimientos con el objetivo de transformar su vida, a través del poder y control en la toma de decisiones para el cumplimiento de sus metas y objetivos propuestos; por tal

motivo, el empoderamiento es fundamental dentro de los procesos de emancipación femenina en la lucha por el cumplimiento efectivo de sus derechos.

Retomando las ideas de Botero (et al. 2012), entendemos la formación política como un campo no solo reducido a la educación política -y limitado a ésta-, sino como un campo ampliado donde se cuenta con la socialización política en articulación con la educación comprendida desde las instituciones tradicionales, pero también como ejercicio crítico y alternativo en articulación a los colectivos y movimientos sociales. Esta visión nos permite ampliar las dimensiones atribuidas en el plano de la formación para integrar las experiencias de otros sectores sociales, artísticos y culturales invisibilizados, y sus formas de incidir en la política y lo político.

Rastreando los primeros pasos de la danza árabe dentro de la formación política a través de su componente de socialización política, entiendo por esta socialización...

“... aprehensiones de tipo afectivo, aprendizajes informales no necesariamente planeados, configurados en escenarios cotidianos y en diferentes condiciones vitales. Los procesos de socialización implican la construcción de sentidos y de prácticas en torno a la formación de identidades personales y colectivas, la construcción de regulaciones o patrones de valor cultural, y la construcción de instituciones” (Botero, et al. 2012: 899).

Proceso que se ha ido esbozando en las páginas aquí desarrolladas y del cual se espera haber dado cuenta.

Finalmente, con este trabajo, se espera dejar un insumo de información teórico, conceptual, experiencial que sirva de referente para futuras investigaciones y, sobre todo, sirva de línea de intervención y de referencia para el acompañamiento en materia institucional y social en lo que respecta a la danza, al movimiento, al arte, a la cultura y a las políticas culturales en la ciudad,

que fortalezcan este tipo de iniciativas que develan el potencial pedagógico de la danza como instrumento de formación política.

Bibliografía

Amigot, P. (2005). Relaciones de poder, espacio subjetivo, y prácticas de libertad: análisis genealógico de un proceso de transformación de género [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona.

Araujo, P. B. (2019). Comunicación, corporalidad y danza: Subjetividades de las bailarinas de danza árabe tribal [Tesis de pregrado]. Universidad Central del Ecuador. Quito.

Atehortúa, L.A. (2012). El movimiento cultural del Municipio de Bello: una experiencia de ciudadanía 1989-1998. Editorial Académica Española.

Bauman, Z. (2002), La cultura como praxis. Barcelona, Paidós.

Botero, P., Vega, M. & Orozco, M. (2012). *Relaciones intergeneracionales: implicaciones en procesos de formación política en jóvenes*. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 10 (2), 897-911.

Botero, A. M. (2016). Sobre magia, sensualidad y belleza: procesos de subjetividad femenina, sororidad y empoderamiento a través de la danza del vientre en la academia Anasi de Bogotá [Tesis de pregrado]. Universidad del Rosario. Bogotá.

Briceño, G. (2006). De una tradición del medio oriente al oficio: la inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural en México. Revista de Estudios de Género. La ventana, núm. 24, Pp. 343-376. Universidad de Guadalajara. México.

Briceño. G. E. (2007). Danza, cuerpo e identidad: Espacios abiertos a la creación y transformación. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Guadalajara. Asociación Latinoamericana de Sociología.

Butler, J (1990). El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad.

Capasso, V. y Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. *Hallazgos*, 13(26), 117-148.

Carnacea. M. A. (2012). Arte para la transformación social: desde y hacia la comunidad. Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia: de la creatividad al vínculo social. Archena.

Cartagena. F. (2015). Arte, educación y transformación social. *Index, revista de arte contemporáneo* N°0. Ecuador. Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 44-61.

Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI, Hoja de Ruta para la Educación Artística. UNESCO, 2006.

De Beauvoir. S. (1962) *El segundo sexo*, Editorial Siglo Veinte, 2 vol.

Foucault. M. (2009). El nacimiento de la biopolítica: Curso del college de france 1978-1979. Editorial Akal.

Girola. L. (2012) “Representaciones e imaginarios sociales. Tendencias recientes en la investigación”. En: *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. Enrique de la Garza Toledo y Gustavo Leyva (eds.), México, F.C.E págs. 441-468.

Guzmán, A. (2016). “Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto”. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Herrera, J. (2005). El proceso cultural. Materiales para la creatividad humana. Aconcagua Libros. España.

Hinojosa & Machín. (2015). El arte como metodología de intervención social: Pasos hacia una estética de la liberación. México. Revista Espacios transnacionales N°5. (Ejemplar dedicado a: ¡Diversidad! ¿Algo más?),. 96-115.

Hopenhayn, M. (2001). ¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura. En: Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires.

Johnson. C. (2006). El arte como herramienta para la transformación social. Barcelona. La Casa Amarilla.

León Cedeño, Alejandra Astrid (2010). Danzando la Psicología Social Comunitaria: revisitando la IAP a partir de un curso de danza en una asociación cultural de barrio. Revista de Pensamiento e Investigación Social, (17), 255-270. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona.

Paredes. D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética. Bogotá. Revista de Estudios Sociales N°34, 91-98.

Pérez Fontdevila, A. (2014). La autoridad en deseo. Algunas reflexiones sobre sujeción y sexualidades. En: Quadern de les idees, les arts i les lletres, 193, desembre 2013-gener 2014.

Pérez. A. M. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. Nueva Época, núm. 20. Guadalajara. Departamento de Estudios de la Comunicación Social. Universidad de Guadalajara, 191-210.

Quezada Figueroa, A. (2018). Materiales para una estética de la liberación. El estadio del padecimiento. *Revista FAIA*, 7 (30), 82-100.

Rodríguez, C. (2015). Economía feminista y economía del cuidado. Aportes conceptuales para el estudio de la desigualdad. En: revista *Nueva Sociedad* No 256, marzo-abril de 2015, ISSN: 0251-3552, 30-44.

Ruíz, J.K. (2020). La danza árabe en Colombia: origen y apropiación. Centro de Investigación Estudio Sahar. Colombia.

Tena, M.D (2016). Danza oriental, género y políticas coloniales: del cabaret moderno al mercado global de la cultura. Tesis doctoral: programa género, subjetividad, conexión y cultura. Instituto universitario de estudios de la mujer. Universidad de Valencia. España.

Tolosa, G. (2013). Identidad y danza. Resignificación de elementos de la cultura árabe-musulmana en Argentina contemporánea. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Torras, M. (2007). El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia. En: Meri Torras (ed.), "Cuerpo e identidad I". Barcelona: Edicions UAB.

Uribe, M. T. (2009). El giro en la mirada. En: "Estrategias de Investigación Social Cualitativa" N°2. (2018). Medellín: Universidad de Antioquia.

Yúdice, G. (2002). El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Series Culturas. Barcelona.