



**SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES**

Danza del vientre vs. Neoburlesque: ¿prácticas subversivas o tecnologías de género?

**Belly Dance vs. Neoburlesque:
Subversive Practices or Technologies of Gender?**

M^a Dolores Tena Medialdea

Doctora por la Universidad de Valencia

Investigadora independiente

lolatena@hotmail.com

Fecha de recepción:
31/05/2017

Fecha de evaluación:
17/10/2017

Fecha de aceptación:
23/10/2017

Abstract:

This essay analyses the commercial reification of two types of dance, the named Oriental or belly dance and the striptease, which raised as popular countercultural spectacles in Western metropolis during the last colonial period. Largely regarded as feminine, these dances have been reinterpreted within the framework of neoliberal politics and the global cultural market, such as means of empowerment through performing the sexed body. This research offers a historicist approach of the recent and consecutive popularization of these two dance styles, linked by the Western erotic imaginary until the 1970s, which allows to explore the ongoing transnational imposition of the US cultural procedures and ideals of bodily display. Likewise, their comparative study has been informed by the analytical perspectives of the Gender, Cultural and Postcolonial Studies in order to elucidate to which extent their present interweaving with identity processes has been mediated by the performative power of the mass media. Considering the corporal image of their performers as well as the different discourses with which both dances are trying to be legitimized, according to postfeminists and queer approaches, this study

contributes to exemplify the progressive hypersexualization of the prevailing gender identities. At the same time, it also reveals the cyclical character of trends and the increasingly social and marketable value bestowed to sexuality in postcapitalist societies.

Key words: belly dance, striptease, neoburlesque, commodification of sexuality, postfeminism, queer theory, cultural criticism, postcolonial studies.

Resumen:

El presente artículo analiza la reificación mercantil de dos tipos de danza, la denominada oriental o del vientre y el *striptease*, que crecieron como expresiones contraculturales de origen popular en las metrópolis occidentales durante el último periodo colonial. Consideradas eminentemente femeninas, estas danzas han sido reinterpretadas en el marco de las políticas neoliberales y el mercado global de la cultura como recursos de empoderamiento a través de la representación del cuerpo sexuado. Mediante una aproximación historicista el estudio comparado de ambos estilos, vinculados en el imaginario erótico occidental hasta la década de los setenta, ha permitido explorar la progresiva imposición transnacional del aparato cultural estadounidense y de sus modelos de representación corporal. Asimismo, su reciente y consecutiva popularización es examinada recurriendo a las perspectivas analíticas de los estudios de género, culturales y poscoloniales, a fin de exponer en qué medida su actual imbricación con los procesos identitarios se ha visto mediada por el poder performativo de los medios de comunicación de masas. Contemplando la evolución de la imagen corporal de sus intérpretes, así como los discursos con los que dichas danzas intentan ser actualmente avaladas, desde ideologías posfeministas y *queer*, este análisis contribuye a ejemplificar la progresiva hipersexualización de las identidades de género dominantes. Al mismo tiempo que revela el carácter cíclico de las modas y el creciente valor social y comercial conferido a la sexualidad en las sociedades poscapitalistas.

Palabras clave: danza del vientre, *striptease*, *neoburlesque*, mercantilización de la sexualidad, posfeminismo, teoría *queer*, crítica cultural, estudios poscoloniales.

0. Introducción

The glossy, overheated thumping of sexuality in our culture is less about connection than consumption. Hotness has become our cultural currency
(Ariel Levy, 2005:25)

Hace algo más de diez años al comenzar a redactar mi tesis doctoral sobre la danza oriental¹ (Tena, 2015) me topé con un dilema lingüístico: la conveniencia o no de utilizar el calificativo burlesco para definir el carácter satírico que distinguía las formas de danza profesional existentes en países del área de influencia islámica con anterioridad al periodo colonial². El doctor Stavros S. Karayianni, bailarín e investigador de esta danza, me señaló su desacuerdo sobre su empleo dada la vinculación entre los vocablos *burlesque* y *striptease*³ en lengua inglesa. Un consejo que en aquel momento me desconcertó, ya que no solo tal asociación no se daba en castellano, sino que además las nuevas versiones de este espectáculo parateatral, conocidas en la actualidad bajo el término paraguas *neoburlesque*, todavía no se habían popularizado en España. Aun así, durante los años que me tomó escribir la tesis la subcultura del *neoburlesque* se convertiría en una tendencia en boga,

¹ El término danza oriental (traducción del vocablo árabe *raqs sharki*) es utilizado en los países del área islámica para definir el género escénico, concretamente el estilo de cabaret, también conocido como danza del vientre (Nieuwkerk, 1995; Shay & Sellers-Young, 2005). Si bien ambas expresiones tienden a ser utilizadas indistintamente, están cargadas de significaciones: Por una parte, el término danza del vientre (del francés *danse du ventre*) fue acuñado a mediados del siglo XIX para designar las danzas del Magreb, Oriente Próximo y Asia Central mostradas en las grandes ferias mundiales. Su uso se extendió durante el periodo colonial de manera que, hacia finales de siglo, sería también utilizado para denominar las fantasías orientalistas construidas a partir de estos referentes para los escenarios de cabaret metropolitanos. Por otra parte, el vocablo danza oriental se popularizó coincidiendo con la construcción de la representación hegemónica de esta danza, como expresión artística de la cultura popular de Oriente Próximo y su diáspora, entre las décadas de los cuarenta y setenta del siglo XX. Su carácter individual y exclusivamente femenino supuso una ruptura respecto a las formas tradicionales de danza profesional en las que, de acuerdo con una ordenación social basada en la segregación de géneros, los intérpretes masculinos dominaban en los espacios públicos (Karayianni, 2005).

Si bien en la actualidad el vocablo danza oriental es el más aceptado entre sus practicantes, en este artículo se ha optado por utilizar preferentemente el de danza del vientre, dado que permite incluir la multiplicidad de estilos surgidos en los distintos contextos históricos y socioculturales a los que se ha extendido su práctica. Así, siguiendo recientes estudios críticos en este campo, la danza del vientre es concebida como una expresión cultural híbrida y transnacional que trasciende ideas preconcebidas sobre sus supuestos orígenes ancestrales y rituales, presentes en la literatura canónica sobre el tema.

² Según Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (2005:21), los movimientos sexuales característicos de los estilos tradicionales de danza del Magreb, Oriente Próximo y Asia Central, tanto profesionales como populares, son expresados no tanto con la intención de seducir como la de satirizar y parodiar sobre las convenciones sociales que rigen la sexualidad y las expectativas en cuanto al género.

³ El término *burlesque* alude a un tipo de vodevil satírico-burlesco perteneciente al género de las variedades que, siguiendo la tradición del *music hall* británico, se popularizó en EEUU hacia finales del siglo XIX. No obstante, como apunta Rémy Fuentes (2006), en lengua inglesa esta voz ha pasado a ser sinónimo de *striptease*, dado el protagonismo que este tipo de representaciones fue adquiriendo, en los espectáculos de *varietés* americanos, a partir de la década de los treinta.

desplazando incluso a la danza del vientre como actividad física femenina. De ahí que aquella sugerencia inicial haya cobrado vigencia desde entonces y que el vínculo establecido entre la danza del vientre y el *striptease* en el imaginario occidental sea una cuestión central en este artículo.

A partir de la década de los noventa del siglo XX, la sucesiva internacionalización de ambas danzas ha coincidido con la creciente mercantilización de la sexualidad en el marco de la cultura poscapitalista, donde estas sexualizadas *performances* han sido resignificadas como estrategias de empoderamiento femenino y autoexploración de la sensualidad. Así, a pesar de las evidentes diferencias estilísticas y culturales entre ellas, en su reciente y consecutiva comercialización masiva es posible observar un mismo producto cultural que, aun presentado como liberador y subversivo, universaliza la ideología de género dominante. Conforme a esta hipótesis, el propósito que ha vertebrado esta investigación ha sido analizar las convergencias y divergencias entre estos dos estilos de danza. Para ello se han contemplado, por una parte, la imagen corporal de sus bailarinas y, por otra, su actual redefinición desde discursos posfeministas o *queer* con los que intentan ser legitimadas como expresión subjetiva, frente a los estereotipos sexuales y las nociones de género hegemónicas.

Tradicionalmente, la investigación de estos estilos de danza ha sido descartada en los ámbitos académicos centrados en el estudio de la experiencia estética, en el caso de géneros teatrales como el ballet y la danza contemporánea, o en los aspectos antropológicos de bailes folclóricos estandarizados y danzas no occidentales. Esta tendencia entronca con convencionalismos herederos del positivismo humanista y su binomio simbólico civilizado-primitivo, fundamentado en la capacidad de resistencia a la emoción en la vida social y mental (Aalten, 1997; Horton Fraleigh & Hanstein, 1999). Una disociación que ha determinado el prejuicio occidental de considerar la danza como una disciplina más cercana a la “naturaleza femenina”, que solo siendo desexualizada habría conseguido alcanzar reconocimiento como forma artística (Wesemann, 1998). Como resultado, el componente erótico en la danza ha quedado establecido como un marcador de la diferencia entre el centro y los márgenes, entre lo moderno y lo primitivo, entre la cultura elitista y la popular. Con todo, a finales de la década de los noventa comienza a plantearse la necesidad de trascender esta perspectiva dualista y la universalidad otorgada al lenguaje del ballet y la danza moderna. Desde entonces la aparición de los estudios críticos de danza, desarrollados principalmente en ámbitos académicos anglosajones, ha abierto el diálogo entre diferentes disciplinas de las ciencias sociales y está contribuyendo a desjerarquizar la investigación de los diferentes géneros, estilos y formas de danza. Favorecidos por el auge de diversas disciplinas como el método etnológico, los estudios culturales, la crítica poscolonial o la perspectiva

analítica de género, estos nuevos enfoques intentan superar el mero análisis descriptivo o estético, potenciando el interpretativo al insistir en la relación de la danza con el contexto cultural en el que se desarrolla (Horton Fraleigh & Hanstein, 1999). Así, la danza es concebida como una categoría epistemológica atravesada por diferentes sistemas simbólicos de categorización social como la etnia, la clase social y, sobre todo, el sistema sexo-género. Además su práctica, más allá de aportar beneficios físicos y mostrar habilidades rítmico-corporales, permite expresar estados emocionales y liberar impulsos inconscientes en torno a la fantasía y el deseo. De modo que su estudio consigue, particularmente, mostrar los diferentes discursos eróticos y sexuales que definen, articulan o transgreden los roles de género y las relaciones intersexuales de una sociedad determinada (Hanna, 1988; Desmond, 1999).

En cuanto a la danza del vientre y el *burlesque*, el reciente interés académico por estos estilos ha coincidido con el resurgimiento de espectáculos populares como el circo y el cabaret. Desde los estudios críticos estas formas escénicas no canónicas están siendo resignificadas, reconociendo su aportación al desarrollo de la industria del entretenimiento de masas y su potencial para dilucidar cuestiones en torno a la representación corporal y los procesos identitarios, tanto individuales como colectivos. Así pues, en la actualidad es posible distinguir una comunidad epistémica dedicada a estas áreas de investigación; aun así, el carácter localista de muchas de estas investigaciones, en su mayoría circunscritas a estudios de caso, tiende a minimizar su condición transnacional. Contrariamente, este artículo propone un análisis comparatista de estas dos danzas examinando su consecutiva mercantilización masiva como productos culturales de la industria del ocio global. Para ello se ha recurrido a un enfoque interdisciplinar basado en la perspectiva analítica de los estudios de género, dado su atribuido carácter femenino y ser expresión del cuerpo sexuado, si bien también se contemplan puntos de vista relacionados con la crítica cultural y poscolonial. Analizar la popularización e internacionalización de estas prácticas ha permitido evaluar en qué medida revelan y sostienen significaciones culturales y jerarquías específicas en torno a la representación simbólica y a la exposición pública del cuerpo. Así, entendiendo la danza como un sistema de representación simbólica, se ha podido observar en qué medida los patrones de corporalidad propios de las hegemónicas sociedades occidentales, así como sus modos de expresar la sexualidad y de redefinir las identidades de género se inscriben en el cuerpo de sus intérpretes. Para ello, el modelo hiperfemenino asumido en ambas danzas ha sido examinado recurriendo a la teoría de la performatividad del género de Judith Butler (1990) y al concepto de tecnología del género desarrollado por Teresa de Lauretis (2000), lo que ha llevado a cuestionar tanto su atribuida feminidad como su rol como

herramienta expresiva de autoafirmación y empoderamiento en la cultura tardocapitalista.

1. Bailando el tabú occidental sobre la sexualidad

Desde finales del siglo XIX el vínculo existente entre la danza del vientre y el *striptease* en el imaginario erótico occidental es indiscutible. Sin embargo, mientras en el ámbito del *striptease* es frecuente atribuir su origen a la danza árabe del vientre, remontándose a las versiones burlescas de la danza de los siete velos y al *hoochy-coochy*⁴ (Fuentes, 2006), la mayoría de bailarinas de danza oriental rechaza dicha asociación. Pese a su diferente evolución histórica y social, ambas danzas comparten un denominador común, esto es, un hipersexualizado modelo corporal opuesto al ideal burgués de feminidad basado en la familia nuclear. Según observa Stephen Gundle (2008), se trata de una representación idealizada del icono erótico de la cortesana que ha conseguido imponerse, adaptándose a las sucesivas modas y cambios de estilo impuestos por la cultura de consumo. De la odalisca otomana a la cortesana romántica, pasando por las *cocottes* del cabaret de la *Belle Epoque* o las divas del *starsystem* Hollywood, hasta llegar a las actuales estrellas del pop es posible observar que, en realidad, todas ellas encarnan el mismo arquetipo. De acuerdo con este autor, el poder corporativo de los grandes estudios cinematográficos americanos ha contribuido particularmente a perpetuar los patrones sexuales románticos y su polarizado universo erótico. Sujetos al conservadurismo social hegemónico desde su aparición habrían sostenido una dicotómica representación de la mujer, reduciéndola al rol maternal o a su opuesto (la cortesana, la *vamp* o la *femme fatale*, encarnadas por mujeres caídas, de clases bajas o pertenecientes a minorías étnicas). Por el contrario, coincidiendo con el desarrollo de las industrias audiovisuales el *striptease*, tradicionalmente considerado una práctica degradante, habría logrado superar la escena del *burlesque* y sus espectáculos de bajo presupuesto para adaptarse a formatos de espectáculo más elaborados, como la revista. De ahí que a partir de la década los treinta el desnudo en la danza comenzara a ser resignificado como expresión de la liberación económica y sexual de la mujer. Si bien, como refiere Kay Siebler:

Historically, burlesque artists from the early 1900s through to the 1970s prided themselves on not stripping total nudity, performing artful dance, and keeping the performance 'fun',

⁴ El *hoochy-coochy* era una danza caracterizada por sus movimientos anárquicos e incontrolados que priorizaba los *shimmies* (vibraciones) y sacudidas pélvicas, que se popularizó en el marco del vodevil americano. Según Rémy Fuentes (2006), al igual que la danza de los siete velos reproducía un orientalismo de sabor parisino acorde con la fantasía erótica occidental, ante audiencias generalmente masculinas.

that is steering clear of feminist politics or statements”
(2014:4).

De acuerdo con esta autora, tanto las *cocottes* parisinas como las estrellas del *burlesque* americano, a pesar de no definirse políticamente feministas, ostentaban el control de las representaciones. No obstante, como indica Beauvoir (1998), la asimetría entre la situación económica de las bailarinas y su respetabilidad, establecida por las convenciones sociales, ha sido inversa a la de las mujeres legítimas. Así, por ejemplo, la superior libertad económica de las primeras suele conllevar un mayor estigma social. Aún más en el caso de estas danzas, donde suele ser común que las bailarinas con menor celebridad estén sujetas a la explotación financiera de sus representantes o de los dueños de los clubes.

Tras la Segunda Guerra Mundial en EEUU se generó una nueva iconografía erótica personificada por el arquetipo de mujer americana blanca de clase media (rubia, joven y esbelta). Su origen estaría la figura de la *pin-up* que, como una estampa irreal de remota perfección, era personificada por chicas encantadoras, con cuerpos carnosos y poses de inocente sorpresa. Inicialmente vinculada a expresiones contraculturales, destinadas a una audiencia masculina y adulta, llegaría a encarnar las fantasías sexuales americanas durante la Guerra Fría (Fuentes, 2006). Al principio, este icono sexual se había extendido en el circuito del entretenimiento para adultos, una industria que despuntaba entonces como un lucrativo sector económico gracias a: los espectáculos de *burlesque*, que se difundían por los grandes clubes metropolitanos y ciudades vacacionales (como Las Vegas y Miami Beach); los filmes de *sexploitation*, desde el cine erótico clandestino o semiclandestino de bajo presupuesto (*burlesque pictures* o *teaseramas*) a las películas de serie B que explotan el componente sexual; y la fotografía erótica o de “glamour” (*girlie art*), que solían ser catalogadas como material obsceno o pornográfico por la censura gubernamental. Ahora bien, hacia finales de la década de los cincuenta, este estándar de objetivación del cuerpo femenino con sus icónicas figuras (la *dominatrix*, la criada, la esclava del harén⁵, la secretaria, la enfermera, etc.) sería estilizado y estandarizado por la publicidad y los *mass-media* americanos⁶. Al mismo tiempo sus componentes, sobre todo

⁵ Pese a mantener la fantasía orientalista del harén, el rechazo del imaginario erótico orientalista por parte de los grandes estudios determinó el carácter de sus producciones durante este periodo. Respondiendo a la conflictiva situación político-económica en Oriente Próximo, estos se centraron en las grandes temáticas épicas e históricas, limitando la representación de estereotipos y fantasías eróticas orientalistas a las películas de serie B conocidas en el argot hollywoodiense como “t&s” (*tits and sand movies*), menos sujetas a la censura del Código Hays (Memissi, 2000).

⁶ La difusión mediática de este icono erótico de la Guerra Fría puede ser ejemplificada tanto por las estrellas femeninas de Hollywood del momento, que explotaban el espectáculo de una

estéticos, serían mercantilizados lo que, según Gundle (2008), significó una oportunidad de desarrollar el componente hedonista de su sexualidad para muchas mujeres, sin por ello cuestionar el modelo de feminidad normativo. Para este autor, la configuración de la sexualidad como un lucrativo producto de consumo de masas, desde entonces asociada a los valores de juventud y éxito, implicó una rejerarquización del glamour femenino, antes monopolizado por artistas y celebridades. Consecuentemente, secretarias, dependientas y enfermeras (consideradas activas tanto profesional como sexualmente) pasaron a ocupar un lugar intermedio entre aquellas y su antagonista, el ama de casa. Así, el modelo erótico orientalista que domino entre la *Belle Epoque* y el periodo de entreguerras, con su heterodoxa representación de la sexualidad femenina (activa, dominadora y ambigua), sería sustituido por la hipersexualizada *pin-up* difundida por las industrias culturales americanas. Una figura que, respondiendo a los intereses socioeconómicos americanos, dejó de ser un objeto de consumo exclusivamente masculino para establecerse como alegoría del sueño americano, si bien aún androcéntrico y patriarcal. De donde se infiere que este icono erótico anticipara el ideal de mujer (consumada madre, amante y trabajadora profesional) exigido por las sociedades poscapitalistas.

Dada la influencia internacional de las producciones de Hollywood, así como de los programas y series de la TV americana, este imaginario cultural fue exportado y reinterpretado por las industrias cinematográficas nacionales de otros países. Concretamente, en Oriente Próximo esta tendencia coincidió con la considerada “era dorada” de la industria cinematográfica egipcia, esto es, las décadas de los cuarenta y cincuenta. Durante este periodo el alcance de sus comedias y melodramas musicales, protagonizadas por reconocidos cantantes y bailarinas árabes, se extendía más allá de sus fronteras a países del área de influencia islámica. Paralelamente, la danza oriental autóctona se consolidaba como arte escénica en capitales como El Cairo, Beirut y Estambul, vinculada a las aspiraciones de emancipación nacional y modernización de los sectores laicos de la población y a las nuevas identidades urbanas (Safik, 2007). De ahí que, siguiendo los patrones del *starsystem* hollywoodiense, el rol y la apreciación social de las bailarinas tanto árabes como turcas cambiaran. Así, en contra del arraigado estigma que sostiene la danza profesional femenina⁷, las grandes divas de la danza del momento adquirieron el estatus de figuras nacionales e iconos eróticos, gracias al impulso de unas

corporalidad sexualizada (cuyo máximo exponente fue la estrella de la *20th Century Fox* Marilyn Monroe) o la comercialización masiva de la muñeca Barbie desde 1959 (por la empresa estadounidense Mattel. Inc.).

⁷ Dada la influencia de los discursos islámicos más ortodoxos, el cuerpo femenino suele ser percibido como *haram* ('prohibido') por lo que su exhibición pública es desaprobada (Mcdonald, 2012).

emergentes industrias nacionales del ocio, audiovisuales y turísticas⁸.

2. Movimientos antirracistas, revoluciones sexuales y nuevas construcciones imaginarias

Entre finales de los años cincuenta y mediados de los sesenta en EEUU, dando respuesta al multiculturalismo de la sociedad americana aparecieron nuevos patrones socioculturales con los que se anhelaba derribar las barreras existentes entre los diferentes grupos de inmigrantes y el homogenizador *ethos* nacional americano. Así, por ejemplo, en ámbitos urbanos la influyente industria del ocio nocturno favoreció la aparición de los primeros *Middle Eastern nightclubs* coincidiendo con las diferentes diásporas de Oriente Próximo y el acceso del turismo americano a países mediterráneos. En estos espacios, dirigidos a audiencias mixtas originarias de estos países y a una cosmopolita clientela americana, surgió un nuevo estilo musical que incluía las distintas herencias musicales de las comunidades árabes (especialmente sirio-libanesas), turcas, armenias y griegas, junto con las tendencias instrumentales contemporáneas occidentales. De acuerdo con Anne Rasmussen, a medida que todos estos grupos adquirirían mayor visibilidad «a kind of musical caricature of the Orient was created» (2005:180). La fantasía orientalista del harén sería reinterpretada, proporcionando a estas minorías un modo de negociar su propia etnicidad y nacionalismo ante la sociedad blanca americana; y el *belly dance*, convertido en el elemento más atrayente de esta ecléctica subcultura exótica. Con todo, la danza solía ser interpretada por bailarinas blancas americanas (con menor presión social que las mujeres de estas minorías, las cuales tomaron como referente los repertorios de la danza oriental egipcia, libanesa y turca, y del folclore de Oriente Próximo para desarrollar sus particulares versiones. Coincidiendo con las revoluciones sexuales y los movimientos de liberación femenina de las décadas de los sesenta y setenta, el híbrido *belly dance* americano se popularizó además como un válido instrumento para la reapropiación del cuerpo y la sexualidad femenina. Apelando a su hipotética asociación con antiguos cultos matriarcales y a su entonces exaltado componente erótico, su práctica sería reificada dentro de la cultura del *hobby* como una disciplina física, lúdica y/o espiritual destinada a un público femenino de clase media. Según defienden algunos autores (Shay & Sellers-Young, 2005), los distintos subestilos surgidos entonces en la costa oeste de EEUU⁹ se han convertido,

⁸ La proyección panarábica de la música y el cine producidos entonces en El Cairo contribuyó, en gran medida, a que el *raqs sharki* egipcio llegara a convertirse en el estándar hegemónico de esta danza.

⁹ A mediados de la década de los sesenta aparecieron en San Francisco (California) dos subestilos de *belly dance*: Por una parte, el que podría definirse como espiritualista, refrendado por las teorías sostenidas entonces por antropólogas y arqueólogas feministas, como Marija

fundamentalmente, en formas de renegociar la sensualidad corporal en la cultura material americana. Un proceso de apropiación cultural que contribuiría a desvincular su práctica del *striptease*, sobre todo entre sus seguidoras, y ser desde entonces asociada a la maternidad y a la autoexploración de la sexualidad femenina.

Asimismo, el impacto de la liberación de la sexualidad favoreció la aparición de nuevos modelos de ocio para adultos, sobre todo, en California que, alejada de los centros de poder político-administrativo y con menor presión de la censura, había resurgido como un lugar utópico asociado al hedonismo. Frente al puritanismo y al *statu quo* de la Guerra Fría prosperaron tanto movimientos de carácter experimental y contracultural como la industria pornográfica. De modo que, como afirman Jacqueline Millner y Catriona Moore: «By the 1960's burlesque had become passé, and the theatricality of tease had lost its subversive punch outside of the drag queen circuit» (2015:21). En este contexto los números de *striptease*, menos sujetos a restricciones legales, quedaron circunscritos a la entonces emergente industria del sexo donde el cuerpo erotizado, aún subordinado a la mirada masculina, sería exhibido totalmente desnudo.

Esta evolución determinó que la explotación comercial del desnudo femenino empezara a adquirir nuevas significaciones culturales pues, como sostiene Michel Foucault, el poder habría respondido a la sublevación del cuerpo sexual «por medio de una explotación económica (y quizás ideológica) de la erotización» (1979:150). De tal manera que la dominación del cuerpo, tradicionalmente perpetrada en forma de control-represión, comenzaría a manifestarse en la de control-estimulación mediante la proliferación de figuras del deseo y del sexo. Desde entonces, la representación de la sexualidad ha pasado de estar sujeta a la presión de la censura puritana a estar sometida a la exaltación del cuerpo y a la tiranía de lo saludable; además de, al imperativo de ajustarse a las sucesivas modas impuestas por la sociedad de consumo. De ahí que la sucesiva mercantilización de la danza del vientre y el *burlesque*, como ejercicio válido para estimular los procesos identitarios, pueda ser considerada ejemplo de ello al reunir estos dos elementos, sexualidad y salud. Al mismo tiempo que revela la progresiva imposición internacional de la cultura popular americana.

En cuanto a la popularización de la danza del vientre, si bien comenzó en EEUU a finales de la década de los sesenta, su extraordinaria difusión transnacional entre 1990 y 2005 llegó a superar el marco de lo nacional y de

Gimbutas, sobre la existencia de antiguos matriarcados y cultos a la gran diosa-madre con anterioridad a la institucionalización de las religiones monoteístas en Próximo Oriente. Por otra, el hoy conocido como danza tribal americana, una ecléctica propuesta que se caracteriza por alejarse de los cánones estéticos y pautas del cabaret oriental, vinculada a las tendencias neoprimativistas contemporáneas (Shay & Sellers-Young, 2005).

lo étnico (Maira, 2008). Durante este periodo su práctica se diversificó alejándose tanto de la danza tradicional (popular y cortesana) como de la moderna (cabaret) desarrolladas en Oriente Próximo. Aun así, las diferencias entre estilos y subestilos¹⁰ se basan más en aspectos formales (sobre todo, estéticos) que discursivos o kinéticos. Por tanto, esta multiplicidad estilística puede ser entendida como una estrategia de mercado, pues bajo la aparente competencia y posibilidades de elección se ha convertido en un estilo reconocible y susceptible de ser comercializado y exportado. Respecto al *neoburlesque*, esta subcultura surge en EEUU y Canadá a mediados de la década de los noventa con la propuesta de revitalizar y preservar los espectáculos del *burlesque* de los años cincuenta, una expresión parateatral propia de la cultura popular americana. Caracterizados por mostrar un glamour nostálgico que reúne la estética retro con el actual culto a las celebridades (Ferreday, 2008), este tipo de representaciones ha proliferado desde hace algo más de una década tanto en capitales europeas como de Australia y Japón. No obstante, su difusión no ha alcanzado la extraordinaria dimensión internacional que consiguió la danza del vientre, ya que su popularización estaría directamente vinculada a los tabúes que mantiene una determinada sociedad sobre la exposición del cuerpo desnudo y que tienden a superponerse a las tendencias culturales globalizadas.

El paralelismo establecido entre las versiones contemporáneas de la danza del vientre y los números de *striptease* del *neoburlesque* puede ser justificado atendiendo a las semejanzas resultantes de prejuicios esencialistas y androcéntricos que pesan sobre ambos estilos de danza, así como de su reificación mercantil. En primer lugar, ambas prácticas han estado sujetas a los mismos estereotipos negativos en el imaginario popular, al ser asociadas a la prostitución. Por este motivo, en la actualidad sus intérpretes exhortan a la reapropiación femenina del cuerpo erotizado desvinculándose de los espectáculos destinados a un público mayormente masculino. De hecho, las representaciones de estas danzas están dirigidas a un público endogámico, que suele reducirse a practicantes, aficionados y grupos de interés. En el caso del *neoburlesque*, por ejemplo, el *striptease* ha pasado de la subcultura que gira entorno a la industria del ocio para adultos a la cultura de masas, difundándose entre un renovado público no solo femenino, sino también *queer* (Ferreday, 2008)¹¹. Una segunda analogía sería el tipo de circuitos donde son

¹⁰ En la actualidad, la comunidad global de practicantes de la danza oriental establece diferencias entre los estilos de cabaret (egipcio, libanés, turco y americano), folclóricos (de Oriente Próximo, Magreb y Asia Central), espiritualistas, tribal, tribal fusión, fantasías orientalistas y faraónicas, gótico, *steampunk*, balcánico, flamenco-oriental, tango-oriental y, más recientemente, vodevilesco.

¹¹ Según señala Ferreday (2008), junto a las más extendidas *pin-up* performances están despuntando no solo las ya populares *drag queen* performances, sino también las *drag king*.

representadas, desde bares y clubes nocturnos a canales de internet (como *youtube*) o escenarios teatrales, entre los que cabe distinguir entre montajes profesionales y *performances* amateur o semiprofesionales. Dada la proliferación de estas últimas, en ambos casos el sector profesional se ha visto aún más desvalorizado por el intrusismo profesional; de ahí que el afán de superar su sempiterna asociación con los géneros sicalípticos y ambientes no formales, y de alcanzar reconocimiento como forma artística haya llevado a apostar por producciones caracterizadas por el efectismo y espectacularidad. Este tipo de espectáculos son más comunes en el ámbito del *neoburlesque*¹² que en el de la danza del vientre, lo que podría explicarse en tanto que, al ser concebida como una expresión cultural ajena a la cultura occidental tiende a seguir los modelos escénicos establecidos en Oriente Próximo¹³. En tercer lugar, su internacionalización constituye un fenómeno principalmente urbano cuya popularidad radica en el hecho de aceptar todo tipo de esquemas corporales, frente al modelo normativo occidental de belleza femenina, que exige juventud y esbeltez. Por consiguiente, el actual relevo estilístico¹⁴ –que bien podría equipararse al cambio que durante el segundo tercio del siglo XX supuso el abandono del glamour orientalista del cabaret parisino por los modelos del *burlesque* americano– evidencia, más allá del carácter cíclico de las modas, la diversificación como estrategia comercial de las industrias culturales. En cuarto lugar, la reciente adopción de postulados de la teoría *queer* entre sus practicantes está contribuyendo a que ambos estilos estén siendo empleados tanto para reivindicar la disidencia sexual como para desafiar los límites culturales que restringen el erotismo al cuerpo femenino. Además, cabe señalar que los escenarios de *neoburlesque* se han convertido en un nuevo escaparate para ciertos sectores minoritarios o experimentales de la danza oriental. Por último, la redefinición de estas danzas en el siglo XXI en relación con su pasado popular pone también de relieve un aspecto de su comercialización, esto es, la tensión entre los modelos estéticos y escénicos

¹² Las producciones de compañías como *The Box* en Londres y Nueva York, *The Hole* en España o las de los cabarets *Crazy Horse* y *Moulin Rouge* en París sobresalen en la escena actual del *neoburlesque*, habiendo creado su propia marca.

¹³ En países de Oriente Próximo y el Magreb la danza oriental profesional se encuentra confinada al ámbito del entretenimiento popular y del ocio nocturno debido, sobre todo, a la presión de la censura religiosa. A pesar de su popularidad y de constituir un importante reclamo para las industrias turísticas, su práctica había queda excluida del circuito de las artes escénicas promovidas estatalmente.

¹⁴ El actual giro estético impuesto por la moda que supone sustituir el traje de dos piezas con el vientre descubierto, de la bailarina oriental, por las pezoneras y los escuetos tangas (*G-string*), de la *performer* de *neoburlesque*, ilustra la tendencia a simbolizar los avances de los movimientos de liberación femenina a través de la vestimenta: así, por ejemplo, el acortamiento de las faldas y el abandono del corsé en los albores del siglo XX, o las quemadas de sujetadores y la aparición de la minifalda en la década de los setenta.

modernos que evocan y su actualizada revisión de las convenciones de género. Como indica Claire Parfitt (2008), en relación a las subculturas contemporáneas del *neoburlesque* o del tango:

Consuming the popular past, through dancing [...] Appears to position the consumer and the performer in relation to modernist and colonial politics (including those of class, gender, race and nation) [...] to signal both a continuation of these politics and a distance from them. (2008:20).

3. Comercialización masiva de la expresión erótica e identidades de género

Desde la crítica feminista la actual resignificación de las expresiones corporales erotizadas podría ser entroncada con la tendencia de las políticas neoliberales a dotar de un carácter espectacular a la sexualidad. Una tendencia que ha sido interpretada por Ariel Levy (2005) en términos de *raunch culture* y de la confusa disposición de las mujeres a ser parte activa de su propia opresión. No obstante, aun teniendo en cuenta que en el imaginario occidental actual un vestuario revelador y sensuales movimientos de torso continúan evocando la fantasía y el deseo erótico, esta observación resulta demasiado simplista dada la multiplicidad de formas que, hoy por hoy, admiten tanto la danza del vientre como el *neoburlesque*. En todo caso, la expansión de estas danzas a partir de la década de los noventa ha coincidido con la promoción y comercialización de unos hipersexualizados modelos de representación corporal, fomentados por las industrias de la moda y de la música pop. Desde entonces se ha instaurado una renovada mascarada de feminidad en la que los fetiches eróticos femeninos (zapatos de tacón desmedido, labios carnosos, sujetadores *push-up* o, incluso, operaciones estéticas como los implantes mamarios, por citar algunos ejemplos) han sido reinterpretados como recurso visual para simbolizar el empoderamiento subjetivo de las mujeres. Este modelo pone de manifiesto la restauración de imperecederos iconos eróticos, ahora renovados en un pastiche ultrafemenino que reúne las antes antagónicas figuras de la cortesana y la madre, fundiendo los aspectos estéticos e independencia económica de la primera con la diligencia y la respetabilidad atribuidas a la segunda. Convertido en el canon de feminidad hegemónico tiende, por tanto, a reproducir las estructuras simbólicas normativas. De acuerdo con Levy (2005), actualmente este proceso ha derivado en un estándar de representación y expresión de la sexualidad desritualizado en el que las estrellas de la industria del porno y las *strippers*, cuyo trabajo es fingir el goce sexual, se han convertido en modelos a imitar. De manera que «what we once regarded as a kind of sexual expression we now view as sexuality» (Levy, 2005:2). Este hecho pone de relieve no solo el carácter hiperbólico adquirido por la sexualidad en las sociedades

poscapitalistas, sino también en qué medida la pornografía se ha introducido en la cultura popular dotada, como señala Gundle (2008), de un halo de glamour en el que se obvian los aspectos más sórdidos que, generalmente, rodean su ejercicio profesional.

La consecutiva expansión de la danza del vientre y el *neoburlesque* no puede ser desvinculada de la promoción mediática de esta imagen corporal femenina por lo que su práctica actual puede ser contemplada en términos de tecnología del género. Este concepto desarrollado por Teresa de Lauretis (2000) permite teorizar el género más allá de las limitaciones que impone la diferencia sexual, al ser percibido como «el producto y el proceso de una serie de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos» (De Lauretis, 2000:35), que someten a los sujetos en función de una requerida masculinidad o feminidad. Aplicar estas ideas ha ayudado a interpretar en qué medida estas expresiones de la cultura popular, tan ligadas a los procesos de representación y autorrepresentación corporal, pueden contribuir tanto a la emancipación sexual femenina como a perpetuar la asociación del cuerpo femenino con la sexualidad. De hecho, el objetivo de favorecer la feminización del cuerpo de la mujer –supuestamente, masculinizado en su acceso al mercado laboral masculino– con el que ambas danzas son promocionadas puede ser reconocido como uno de los dispositivos de regulación y control del tiempo de ocio, característicos de la globalizada cultura tardocapitalista. Asimismo, De Lauretis señala la necesidad de subrayar la diversidad y autonomía de las mujeres, entendiendo que el énfasis puesto en la diferencia sexual se ha convertido actualmente en una desventaja para el pensamiento feminista. Del mismo modo, el aceptado carácter “exclusivamente femenino” de estas danzas obstaculiza su anhelado reconocimiento profesional, sobre el que pesa el arraigado prejuicio que vincula el cuerpo de la mujer a la naturaleza, la sexualidad y la emoción.

Con todo, cabe señalar que la actual proyección social del movimiento *queer* en países occidentales está contribuyendo a que la exploración de la sexualidad individual a través de estas danzas haya dejado de ser una cuestión exclusivamente femenina. Por una parte, el creciente número de representantes de la danza oriental masculina está permitiendo redefinir el feminizado estilo de cabaret no solo en países occidentales, sino también en Turquía, Egipto y Líbano. Gracias a la libertad escénica que otorga este estilo, estos bailarines están reivindicando las formas autóctonas de danza profesional masculina que, con la introducción del aparato cultural europeo, habrían prácticamente desaparecido durante el último periodo colonial, sobre todo en ámbitos urbanos. De hecho, la existencia de danzas en las que bailarines y bailarinas profesionales recurrían al travestismo para representar el sexo segregado en las celebraciones sociales era una práctica común en territorios del acervo cultural islámico. Tradicionalmente, estos intérpretes no

sostenían una identidad sexual (Shay, 2005); en cambio hoy, de acuerdo con Karayanni (2005), el resurgimiento de la danza oriental masculina responde simbólicamente a la generalizada represión de las masculinidades no heteronormativas en la cultura islámica. Ante su innegable avance, Caitlin McDonald (2012) reprocha la monolítica noción de feminidad que aún sostienen la mayoría de practicantes femeninas, reprochando a sus bailarines mostrar comportamientos afeminados, ya que tiende a menoscabar el potencial de estas propuestas para deslocalizar el fetichismo conferido al cuerpo de la mujer.

Por otra parte, en relación a las estrategias estéticas y el uso performativo del cuerpo en el *neoburlesque*, recientes estudios (Millner & Moore, 2015; Siebler, 2014) diferencian dos tendencias que Kay Siebler (2014) designa *retro* (o *sexy*) *burlesque* y *underground burlesque*. Si bien ambas comparten una misma agenda, empleando la erótica como estrategia empoderadora, el más extendido y estandarizado *burlesque* retro tiende a ceñirse a los ideales de feminidad masculinos, así como a representar rutinas reconocibles del *striptease* clásico. Siendo afín a la denominada tercera ola feminista y el feminismo *pro-sex*, sus *performers* presentan el cuerpo femenino de manera elegante y glamurosa, incluso aquellos cuerpos que no se ajustan a los estándares de esbeltez y juventud. De hecho, como afirma Reisa Klein, «overweight bodies are celebrated as worthy as long as they conform to displays of femininity» (2014:259). Por consiguiente, dado que se limita a reproducir los patrones sexuales y las construcciones del deseo promocionados por la cultura comercializada, su capacidad subversiva está siendo cuestionada (Ferreday, 2008; Klein, 2014; Siebler, 2014). Contrariamente, el *neoburlesque* alternativo, más cercano a la teoría *queer* y al imaginario de la subcultura *riot grrrls*, explora los tabúes culturales occidentales transgrediendo las convenciones sociales normativas en lo concerniente a identidades de género, sexualidad y belleza. El humor, el cuerpo grotesco y la carnavalización son empleados en sus performances como formas de sátira política y con la intención de desestabilizar el sistema simbólico de la audiencia. En todo caso, esta tendencia ha tenido mayor aceptación y desarrollo en los países anglosajones conforme a la arraigada tradición del *music hall* británico y el vodevil americano de ridiculizar la moral burguesa victoriana y su jerarquizado sistema de creencias –frente a la del cabaret francés, más esteticista. Alejadas del *striptease* comercial, sus propuestas intentan generar un espacio inclusivo que permita la expresión a todo tipo de cuerpos, etnicidades e identidades sexuales. Aun así, salvo para colectivos de adultos urbanitas-blancos-de clase media-alta, estas performances resultan poco atrayentes o asequibles para minorías étnicas y clases trabajadoras.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto podría decirse que estas

interpretaciones *queer* ejemplifican cómo estos estilos continúan siendo empleados para contestar los, todavía polarizados, modelos de representación occidentales. Aun cuando la internacionalización, en mayor o menor escala, tanto de las versiones sujetas a patrones heteronormativos como de estas últimas evidencie la actual hegemonía de la mercantilizada cultura americana y la uniformidad que la globalización impone. Al respecto, la teoría de la performatividad de género de Judith Butler (1990) ha resultado una gran ayuda para dilucidar esta evolución, al subrayar el carácter altamente codificado y ritual de las acciones de género. Además de destacar la contribución de las identidades paródicas a cuestionar el binarismo y la asimetría de las construcciones de género, exponiendo su artificiosidad. Sin embargo, como ya planteara Butler, también es posible objetar la supuesta relación entre la representación hiperbólica de la sexualidad y la subversión. De hecho, si con anterioridad a las revoluciones sexuales de los sesenta y setenta estos estilos de danza representaban una provocación frente al puritanismo burgués dominante, en la era de la mercantilización masiva de la pornografía se han convertido en una simple caricatura de aquellos. El carácter satírico, más que erótico u obsceno, que caracterizaba a los estilos de danza profesional tradicionales del área de influencia islámica, así como a los números del cabaret clásico ha sido hoy desechado o reducido a un guiño nostálgico. Al mismo tiempo que su componente carnavalesco ha quedado reducido a mero *sex-appeal*.

En definitiva, explorar la reciente evolución de la danza del vientre y del *neoburlesque* ha permitido evidenciar la cristalización del imaginario erótico decimonónico, basado en la convencional frontera que separa lo sensual de lo sexual y lo erótico de lo pornográfico. Más aún, el creciente valor social y comercial adquirido por la sexualidad en la cultura occidental tardocapitalista ha significado que la expresión sexualizada del cuerpo femenino haya visto mermado su potencial transgresor. Por lo tanto, la actual resignificación y popularización de estas danzas revela, más que una reacción frente al restablecimiento de valores conservadores a partir de la década de los noventa, una respuesta impulsiva a los estímulos y estrategias del neoliberalismo económico. De modo que el modelo hiperfemenino de corporalidad que promueven las versiones más comerciales de estas danzas ha pasado a encarnar el patrón de feminidad normativo actual, gracias sobre todo a su estilizada fijación por parte de los *mass-media*. En cambio, la tradición burlesca –entendida de acuerdo con la acepción española como festiva, jocosa, informal; y no, como *striptease*– ha sido recuperada en las versiones más vanguardistas o *queer* de estas danzas, máxime en el caso del *neoburlesque*, exponiendo la pluralidad de matices de la sexualidad y capitalizando el disfrute de la diferencia.

Referencias bibliográficas

- AALTEN, Anna. "Performing the Body, Creating Culture". En *Embodied Practices. Feminist Perspectives on the Body*, editado por Davis K., 41-58. Londres: Sage Publications Ltd, 1997.
- BEAUVOIR de, Simone. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos, I*. Valencia: Ediciones Cátedra (Colección Feminismos), 1998 [1949].
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge, 1990.
- DESMOND, Jane C. "Gendering Dance. Feminist Inquiry and Dance Research". En *Researching Dance. Evolving modes of Inquiry*, editado por Horton Fraleigh S. & Hanstein P., 309-333. Londres: Dance Books Ltd., 1999.
- FERREDAY, Debra (2008). "Showing the Girl. The New Burlesque". En *Feminist Theory*, vol. 9 (1), 47-65. Los Ángeles/Londres/Nueva Delhi/Singapore: SAGE Publications.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1979 [1971].
- FUENTES, Rémy. *Striptease, Histoire et Légendes*. París: La Musardine, 2006.
- GUNDLE, Stephen. *Glamour. A History*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 2008.
- HANNA, Judith Lynne. *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- HORTON Fraleigh, Sondra & Penelope HANSTEIN (Ed.). *Researching Dance. Evolving modes of enquire*. London: Dance Books Ltd., 1999.
- KARAYANNI, Stavros S. *Dancing Fear and Desire. Race Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern dance*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2005.
- KLEIN, Reisa. «Laughing It Off: Neo-burlesque striptease and the case of the Sexual Overtones as a theatre of resistance». *Revista Científica de Información y Comunicación*, 11: 245-265, consultada el 11 de febrero de 2017 <http://www.icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/288> (2014).
- LAURETIS de, Teresa. "La tecnología de género". En *Diferencias*, 33-69. Madrid: Horas y horas, 2000.
- LEVY, Ariel. *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*, New York: Free Press, 2005. Kindle edition.
- MAIRA, Sunaina. «Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire». *Project Muse, Scholarly journals on line*, 60-2: 317-345, consultada el 24 de septiembre de 2012 <http://muse.jhu.edu/> (2008).
- MCDONALD, Caitlin E. *Global Moves: Belly Dance as an Extra/Ordinary Space to Explore Social Paradigms in Egypt and Around the World*. Edition Caitlin McDonald, 2012. Kindle edition.
- MERNISSI, Fatima. *L'harem occidental*. Barcelona: Edicions 62, S.A, 2000.
- MILLNER, Jacqueline & Catriona MOORE. «Performing Oneself Badly? Neo-Burlesque and Contemporary Feminist Performance Art». *Australian and New Zealand Journal of Art* 15, 1 (2015): 20-36, consultada el 11 de febrero de 2017 doi: 10.1080/14434318.2015.1042625 (16/7/2015),
- NIEUWKERK, Karin van, *A Trade like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt*, Austin: University of Texas Press, 1995

- PARFITT-BROWN, Clare. «Popular past, popular present, post-popular?». *Conversations Across the Field of Dance Studies, Special Issue on Dancing the Popular*, XXX (2010):18-20, consultada el 11 de febrero de 2017 <http://eprints.chi.ac.uk/2012/> (26/102016).
- RASMUSSEN, Anne. "An Evening in the Orient". En *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*, editado por Shay A. & Sellers-Young, B., 172-206. Costa Mesa (CA): Mazda Press, 2005.
- SHAFIK, Viola. *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class and Nation*. El Cairo: American University Press, 2007. Kindle edition.
- SHAY, Anthony & Barbara SELLERS-YOUNG (eds.). *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (California): Mazda Press, 2005.
- SIEBLER, Kay. "What's so feminist about garters and bustiers? Neoburlesque as post-feminist sexual liberation". *Journal of Gender Studies*, 24, 5: 561-573, consultada el 19 de febrero de 2017 doi: 10.1080/09589236.2013.861345 (28/2/2014).
- TENA MEDIALDEA, M^a Dolores. "Danza oriental, género y políticas coloniales: del cabaret moderno al mercado global de la cultura". Tesis doctoral, Universitat de València, 2015.
- WESEMANN, Arnd. "The Masks of Seduction. Gender between Femininity and Masquerade". *Ballet International. Tanz Aktuell* 8-9, Dance & Gender (1998): 62-67.