



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TEATRALIDAD Y ESPECTÁCULO
EN LA DANZA DEL VIENTRE

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:
NANCY MIRNA JACINTO SANDOVAL

ASESOR:
JOAQUIN HERNÁNDEZ SÁNCHEZ



MEXICO, D.F

2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

No podría empezar este apartado sin antes agradecer a Dios por su infinito amor y sus bendiciones, así como también, el permitirme cerrar este ciclo para poder empezar muchos más.

Agradezco a mi familia por su apoyo en mis decisiones académicas, por permitir que me dedicara a lo que tanto amo, pues sé que no ha sido fácil tener entre ellos a alguien que ha optado por las artes escénicas. Gracias mamá porque has confiado y creído en mí. Gracias papá por ser el sostén y porque has soportado mis locuras todo este tiempo. Gracias hermano porque me has amparado en mi camino. Ustedes siempre han estado en mis logros y en mis caídas.

Gracias infinitas Rosbelia Jaimes por brindarme sus conocimientos y guiarme cuando más lo necesitaba. A mi asesor Joaquín Hernández por su apoyo, su respaldo y por brindarme motivación para la elaboración de este trabajo, así como a mis sinodales: Maestra Aimée Wagner, Maestra Rosa María Gómez, Profesora Nhorma Ortiz y Profesora Muriel Fouilland por secundar este trabajo con su orientación. No podría haberlo terminado esto sin ustedes.

A mi maestro David Yazid por inspirarme y cautivarme con su danza, por su sinceridad al bailar y tocar cada fibra de mi ser, por brindarme sus conocimientos y por ser alguien verdaderamente comprometido con su profesión. A mi maestra y directora de danza Mirna Garibay por su constante capacitación para brindárnosla a quienes elegimos esta disciplina como forma de vida, y por supuesto, mil gracias por facilitarme material documental para la elaboración de este trabajo.

A mis amigos y colegas Sandra, Liliana, Cristina, Dulce, Estefanny, Mariel y a mi queridísimo Aleksandr gracias por ser y estar.

Y no menos importante, a la Universidad Nacional Autónoma de México que me brindó un segundo hogar, una familia, esperanzas, sueños y realidades albergadas dentro del cúmulo de conocimientos otorgados en especial dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras.

Índice

Introducción	4
Capítulo I	7
1 La danza del vientre como fenómeno teatral	7
Capítulo II	20
2 La esencia de la danza del vientre y el folclor árabe	20
2.1 Danza folclórica teatral	34
2.2 Danza del vientre en el Occidente	39
Capítulo III	44
3 El espectáculo que comprende la danza del vientre	44
3.1 Ejemplo cabaret: Tema oriental	45
3.2 Ejemplo de danza folclórica: El <i>saidi</i>	50
3.3 Ejemplo de danza gitana: El <i>karsilama</i>	51
Conclusiones	56
Bibliografía:.....	59
Anexo:	62
Figuras con el velo	62
Características de los tres ejemplos de danza del vientre: cabaret, folclor, gitano.....	63
Fotografías del tema oriental	65
Fotografías del <i>saidi</i>	67
Fotografías del <i>karsilama</i>	69

Introducción

La danza existe en el tiempo y en el espacio, es movimiento que expresa sentimiento. El hombre imagina, recrea y expresa sentimientos con el movimiento del cuerpo. La danza ha sido una forma de comunicación y así como también, una de las bellas artes más antiguas.

Bailar o danzar son expresiones y emociones traducidas a través de movimientos y gestos que el cuerpo desencadena por los ritmos de la música, con fines de entretenimiento, artísticos o religiosos.

Escribir en específico sobre “la danza del vientre” me ha llevado a la pregunta ¿dónde empezó? Cuestión muy peligrosa, pues no suele ser respondida al cien por ciento. Sin embargo, podría decir que es un arte que implica la teoría, la práctica y el corazón. La danza siempre ha estado conmigo, no podría ser lo que soy sin haberla practicado. Me ha hecho crecer como persona, como humano, como actriz y como mujer.

El tema surgió de mi propia experiencia, pues a lo largo de mi vida he tenido la oportunidad de estudiar diferentes ramas artísticas, las cuales me han abierto oportunidades para crecer en lo que tomaría después como una decisión de vida: estudiar la carrera de Literatura Dramática y Teatro. No obstante, en este periodo escolar, no abandoné mis clases alternativas como fue la danza, para así especializarme en danzas del medio oriente, conocida también como danza árabe o “la danza del vientre”.

La presente investigación estará dividida en tres capítulos:

En el primer capítulo llamado la danza del vientre como fenómeno teatral consolidaré la relación que hay entre el teatro y la danza a groso modo, partiendo de la idea que ambos comparten su naturaleza que los caracteriza como instrumento de expresión y comunicación humana.

Así mismo, confrontaré diferentes perspectivas realizadas por distintos teóricos sobre el concepto de la teatralidad, lo que me permitirá ubicar el objeto de estudio dentro de esta acepción. Así como también remarcar el aspecto vivencial que denota el interés y el carácter de esta investigación.

En el segundo capítulo llamado la esencia de la danza del vientre y el folclor árabe, considero pertinente hablar sobre su significado y evolución, por lo cual plantearé un recorrido histórico que comprende desde los ritos de fertilidad hasta el espectáculo cabaret. Un trayecto que comprende a las antiguas civilizaciones egipcias, expediciones al Oriente Medio e inclusiones de Occidente al mundo árabe.

Es imprescindible hablar de la fuente primera de este fenómeno artístico para constatar su interpretación actual, donde la danza se empieza a interpretar con base a lo que se mira y constatarla como posible acontecimiento ritual y hecho teatral y espectacular.

En el tercer capítulo llamado el espectáculo que comprende la danza del vientre, pondré en perspectiva tres danzas, tomando como ejemplo de danza cabaret: el tema oriental, de danza folclórica: *el saidi* y de danza gitana: el *karsilama*. Expondré ejemplos, puesto que vienen a dar cuenta de su evolución en tanto objeto artístico y de entretenimiento, así como hacer notar las similitudes y diferencias que hay entre estas, comprendiéndola como una danza con variaciones o ramificaciones. Se pretende mostrar que a pesar de su evolución no pierde su significación, sino al contrario, se llena de nuevos significados que siguen siendo incluidos en un espectáculo de esta índole. No se pretende decir que esta danza sea puramente folclórica o gitana, pero en el sentido que se están usando estas ejemplificaciones, sirven para mostrar sus variaciones adquiridas en su evolución.

En este contexto, considero la necesidad de hablar de los rituales de fertilidades que fueron los orígenes de la danza del vientre, así como hablar de su evolución a la luz del concepto de la teatralidad, del espectáculo y su vínculo con el teatro, puesto que hay elementos valiosos dentro de cada disciplina que se pueden estudiar por separado pero al mismo tiempo se pueden relacionar.

Capítulo I

La danza del vientre como fenómeno teatral

La danza es un arte que posee un cuerpo con impulso de movimiento, un sentido y significación propios. Gracias a la corporalidad es posible apreciar las características de “la danza del vientre”, pues el cuerpo es capaz de generar signos que simbolizan su naturaleza, creando un misticismo dentro del espectáculo. Dichos signos han sido interpretados y transmitidos de generación en generación y reconocidos debido a que forman parte del medio y acciones inherentes al ser humano.

En tanto medio, el cuerpo es un doble, pues no sólo es un todo articulado biológico o físico, sino que al bailar reencarna a otro ser. Es decir, interpreta y representa a una figura ancestral que recrea una nueva identidad donde el espacio y el tiempo toman una nueva significación. Es una doble presencia, es personaje y es actor. Es el punto de partida para introducir el lenguaje de la danza. Lenguaje acompañado de ritmo conformado por la música, que la bailarina interpreta con cada movimiento y la expresión de su rostro en un espacio determinado. Por esa razón, el cuerpo funciona como espejo del movimiento. Un movimiento con motivación deriva en expresión.

La expresión no sólo es sentir la música y seguir el ritmo, sino hablar con el cuerpo sin pronunciar palabra alguna, es reflejar ese lenguaje por medio de movimientos cargados de signos que se han establecido desde hace miles de años. De tal modo, la bailarina al ser acreedora de ese lenguaje no solo tiene el conocimiento del origen de la danza sino que es capaz de expresar su felicidad de

ser mujer mediante gestos que simbolizan sentimientos y corresponden a estados emocionales específicos.

El resultado es la reproducción de la naturaleza. Es mimesis, pues se habla de imitación, traducción, deconstrucción o reconstrucción de la realidad en escena que consiste en la encarnación por parte del danzante en un dios o en un héroe. La mimesis del ritual de esta danza, se puede ver en el todo que la articula: brazos que se levantan como implorando a seres divinos, movimientos sensuales que dominan el entorno y cabelleras que expresan la coquetería desprendida de las sensaciones; es movimiento y acción.

Todo movimiento parte de una motivación interior, de un deseo. Por tal razón, todo movimiento intensifica el acto y crea acción, porque expresa lo que la bailarina pretende por medio de este lenguaje dancístico. Interpreta, proyecta y, lo más importante, todo es con un sentido de verdad.

La danza es esencialmente gesto, es la distribución y presentación del movimiento corporal. El movimiento y el gesto son fundamentales en el cuerpo de la bailarina, con ellos puede crear un poema, y aunque tal composición es literaria, también puede ser composición corporal, pues, el cuerpo logra expresar ese lenguaje, incluso, ahí aparece la danza como un metalenguaje que tiene como objeto hablar y dejar ver emociones. El cuerpo es un signo lingüístico, cada uno de sus movimientos proyecta, comunica, y también es capaz de recibir signos, del cual deriva un diálogo, danzar es conversar. En dicha conversación, la bailarina articula los signos y el espectador los lee y los interpreta, ambos comparten una misma experiencia al estar en un mismo canal que los conlleva a un proceso de éxtasis.

La presencia del cuerpo es vital, el cuerpo se absolutiza; es decir, no muestra otra cosa que no sea a sí mismo, de esta manera se carga de una significación nueva. El cuerpo devela la escritura a través de movimientos, la danza transcribe los códigos a través de una coreografía. El bailarín encarna una metáfora del coreógrafo a partir de una inspiración personal usando su imaginación.

La coreografía es el arte de imaginar y crear un montaje, donde los signos se develan a través del cuerpo que danza en un espacio y en un tiempo. La coreografía se presenta como discurso o diálogo, en concreto, es la organización de elementos visuales y auditivos, conformada por expresiones humanas. Dicha representación configura la manifestación del drama. El drama es movimiento rítmico del cuerpo en el espacio, donde drama quiere decir acción escénica. Todo lo que conlleve danza puede ser drama. En este sentido, lo dramático, no solamente tiene relación con los estudios teatrales. Sin embargo, drama y teatro han significado hacer desde los griegos. La acción dramática en danza conlleva a la coreografía y en el teatro a la dramaturgia. Ambos plasman su expresión y adquieren un carácter único e irrepetible.

De este modo, en la danza, la dramaturgia se vislumbra como la acción escénica; es instrumento dancístico del bailarín que sirve para atrapar la percepción del espectador e influye en la manera de ver el proceso, donde la reflexión y la remembranza tienen lugar.

Así mismo, en el teatro se crea un trazo, en otras palabras una coreografía acentuada o continua de los movimientos, aun cuando no haya danza propiamente dicha. El movimiento teatral se aproxima tanto a la danza que es difícil definir bajo qué parámetro se debe ajustar para su percepción.

A pesar de que la danza y el teatro comparten elementos como el espacio, el tiempo, la dramaturgia, la corporalidad, la expresión, la motivación y la mimesis, son disciplinas que han sido estudiadas por separado, sobre todo en Occidente. Y en palabras del investigador teatral, autor y director de teatro italiano Eugenio Barba:

La rígida distinción entre el teatro y la danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío sin tradición que continuamente conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo. [...] El teatro desencadena posibilidades y eleva a la danza a la altura de danza dramática. El teatro le da vida a la danza.¹

Conlleva al teatro o a la danza a necesitar una de la otra, pues ambas refieren al cuerpo en movimiento y al comportamiento humano como opción para percibir y describir el mundo.

En este sentido, el teatro ha sido un medio de expresión y comunicación que exterioriza hechos del ser vivo, donde se contempla y se reflexiona sobre la naturaleza del ser humano a partir de mostrarse. El teatro es la presencia viva de una interacción entre los actores y el espectador. Este proceso teatral se compone del lugar de representación, de la mimesis— imitación y creación de la realidad—, y de la exteriorización de expresiones humanas, es decir, de un teatro, la actuación y el drama.

Si bien, el origen de la palabra teatro, que proviene del griego, se traduce como el lugar donde se mira el espectáculo, indica una doble acción: mostrar y observar, elementos esenciales para comprender el concepto de teatralidad. De acuerdo con el teórico francés Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, la define como el “concepto fundado, probablemente, en la misma oposición que literatura/

¹ Retomado por Vicky Olivares en *Danza. Investigación en Argentina*, Balletin Dance, Argentina, 2011, p. 14.

literaridad. La teatralidad sería lo que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral, en el sentido en que lo entiende.”²

La dificultad se establece a partir de la discusión sobre a qué pertenece la teatralidad o si es exclusiva sólo del texto dramático. Y para ello, Pavis retoma las posturas de varios autores como Artaud, Barthes y Adamov con lo que establece que “la teatralidad se opone a la literatura, al teatro de texto, a los medios escritos, a los diálogos e incluso a la narratividad de una fábula lógicamente construida.”³

La conclusión de Pavis es que la teatralidad, por un lado, es referida como ilusión perfecta que permite considerar como real el mundo creado por la escena (teatro puro) y, por el otro, es referida a una propiedad del texto (teatro literario). Desde esta perspectiva, la teatralidad no se basa en criterios textuales, sino en la capacidad o aptitud natural y física que tiene el teatro. Se refiere a usar al máximo técnicas escénicas que sustituyen el discurso de los personajes que tienden a basarse en sí mismas.⁴

No obstante, se considera necesario, para efectos de la investigación retomar la cita que hace Pavis del semiólogo francés Roland Barthes, quien la entiende como “el teatro menos el texto, [...] un espesor de signos y sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior.”⁵

² Patrice Pavis. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Paidós Ediciones, España, 1998, p. 468.

³ Patrice Pavis. *op. cit.*, p. 468-469.

⁴ *Ibid.*, p. 470.

⁵ *Ibid.*, p. 469.

Se pudiera pensar que Barthes reflexiona sobre la imposibilidad de la teatralidad fuera del texto, pero es lo contrario, pues sugiere que, es en escena donde se construye y se crea un nuevo lenguaje con nuevos signos cargados de sentido. Éste se construye o edifica en la representación y en la exterioridad de los cuerpos. La puesta en escena le otorga la posibilidad a los signos contenidos en el texto de cargarse de otros sentidos. Es así como surge un “lenguaje exterior” que no niega su origen, pero que tiene vida y movimiento propios con lo que se puede pensar en otra manera de concebir a la teatralidad.

Se podría decir que esta construcción de sentido es el fin último del texto, que, en el pensamiento del dramaturgo está la imagen de los cuerpos dando vida a los signos que articulan la obra escrita, además de la comprensión total de una puesta en escena, la acción y la recepción. La teatralidad puede aparecer como herramienta escénica que constituye la existencia del teatro y que busca transportarnos al producto imaginario creado por aquel que lo escribió y aquellos que lo representan. Siguiendo esta lógica, la teatralidad antecede a la escritura. El teatro y el drama son acción, y en materia de teatralidad esa acción debe ser corporal, ya sea puramente física o física-verbal, ya que la palabra emitida en el teatro es corporal. La transición del texto al cuerpo altera su carácter, y aquí también hay teatralidad.

Con ello no se pretende creer que la teatralidad se oponga a la literatura, sino que ha encontrado otra manera de codificar lenguajes escénicos. Ya no está ponderando al texto como la única manera de hacerse de sentidos. En palabras del profesor e investigador colombiano, Hugo Hernán Ramírez, “La teatralidad sería entonces aquello que en la representación o en el texto dramático es espectacular y que no obedece a las palabras.”⁶

⁶ Hugo Hernán. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*, Bonilla Artigas Editores, México, 2009, p. 15.

El investigador alemán Hans Thies Lehmann, en su tarea de investigar sobre el teatro dramático que se basa en la representación de la acción, encuentra que en éste se vuelve a la expresión de lo colectivo, a la danza y al ritual. Introdujo así, el término de teatro posdramático que contempla la reaparición del sentido ritual, la danza y la acción en las representaciones, por lo que el texto, ya no funge como el elemento principal y único sino, más bien, ocupa un lugar más junto a otros elementos escénicos.

Entre una gran variedad de posibilidades, Lehmann se cuestiona por el conflicto entre el vínculo del discurso del texto escrito con el teatro, el cual ha devenido en un desacuerdo, al grado de generar o pensar en una ruptura. Tal distanciamiento proviene de tiempo atrás, donde el ritual funcionaba como antecedente del teatro, pues éste tomó la forma de una mimesis dancística, la cual precede a la escritura.⁷

De este modo, parece que existe un conflicto entre texto dramático y la escena, conflicto más que nada de jerarquías entre literatura y cuerpo, donde el teatro posdramático propone que el cuerpo es independiente al texto escrito, es no forzar al cuerpo mediante éste al grado de sublimarlo, no se opone pero tampoco se pone en primer instancia a lo escrito.⁸ Y así, al escribir teatro, se piensa en la realización escénica y no al revés. Significa ver al teatro en su totalidad, ver un paisaje, una imagen completa de afuera hacia adentro, y no pensar a la obra como si se hiciera una lectura; ver el escenario de izquierda a derecha .

En esta medida, la teatralidad se ha entendido como una dimensión artística independiente al texto dramático. De modo que, el sentido profundo del

⁷ Hans Thies Lehmann. *Teatro Posdramático*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), España, 2013, p. 82.

⁸ *Ibid.*, p. 256.

hecho teatral deja de situarse en el texto escrito y se desplaza ahora en el conjunto total de la puesta en escena; el espectador es un intérprete que traducirá y organizará las imágenes dadas y, sin un referente, no podrá realizarlo. Lehmann afirma que en la danza, éste se puede apreciar en su totalidad:

No por casualidad la danza es el lugar donde las nuevas imágenes corporales pueden leerse con mayor claridad. En ella se marca drásticamente aquello que resulta característico del teatro posdramático; no formula sentido, sino que articula energía; no presenta una ilustración, sino actuar. Todo aquí es gesto.⁹

En lo que se refiere a la teatralidad, el investigador y docente especializado en historia y teoría teatral, Jorge Dubatti considera que la teatralidad es aquello que hace teatro al teatro, sin embargo, estima que existe una gran diversidad sobre las ideas que se tiene del teatro y de las representaciones escénicas, por ello, sus usos y prácticas de teatralidad también. Cada una se presenta con una teatralidad particular que no permite generalizarla.¹⁰

Respecto al teatro, sugiere que no puede existir sin la relación entre actor-espectador, debido a que es un acontecimiento corporal basado en la experiencia y en la observación de los hechos y para que haya teatro alguien debe decir o hacer algo con su cuerpo ante la percepción de otro. El medio expresivo es, entonces, la acción corporal, física y verbal. Destacando que observar significa adquirir el entendimiento de una cosa por medio de las impresiones que comunican los sentidos, es verse afectado por la naturaleza del acontecimiento teatral. De esta manera, el espectador es testigo y protagonista de la teatralidad.

⁹ *Ibid.*, p. 354.

¹⁰ Jorge Dubatti. *Filosofía del teatro*, 2° edición, Atuel, Argentina, 2007, p. 14.

El teatro significa relacionarse, compartir acontecimientos corporales entre espectador y expectante. Para Dubatti deben de existir dos procesos para poder destacar al teatro de un equivalente de tan sólo un espectáculo: *convivial* y *poético*, o *convivio* y *poésis*.

El convivio es entendido como reunión de dos o más hombres, es un encuentro de presencias en un cruce de espacio y en un tiempo cotidiano. Implica una proximidad que atraviesa todos los sentidos, estar con él o los otros, pero también con uno mismo, donde el reconocimiento del otro y del uno mismo, el dejarse afectar y ser afectado, es la base de la teatralidad y es efímero e irreplicable. Y justamente tal convivio está manifestado en los rituales, es ancestral.¹¹ No se trata de mirar sino de observar, examinar y percibir con todos los sentidos, y por ende, experimentar y vivir esa experiencia.

La poética es el acto de crear y también un objeto creado. En la división de artistas y espectadores, el artista al crear produce acciones que generan el acontecimiento poético; es referido a la creación artística y a los objetos artísticos en general.¹² Ambos son productores de significado, uno lo otorga y el otro lo adquiere y crea un nuevo significado del concedido. Los medios por los cuales la poética se construye y crea teatralidad, son las acciones físicas y físico-verbales originadas por un cuerpo viviente.

Propiamente en la danza no se necesita un texto para considerarla desde la teatralidad, puesto que tiene su propia particularidad, su teatralidad singular.

En el teatro y la danza existen conexiones y fricciones con la vida cotidiana donde necesitan participar entre una y otra y así mismo separarse de ella para ser.

¹¹ *Ibíd.*, p. 47.

¹² *Ibíd.*, p. 90.

Por su parte, el investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid Óscar Cornago argumenta que la idea de la teatralidad subyace de la necesidad de entender toda realidad como un proceso de puesta en escena, que solo funciona en la medida en que se está produciendo, es decir, que está siendo percibido por el espectador. Sostiene que la mirada del otro es el elemento inicial para empezar a entenderla, pues, la teatralidad se construye con la mirada consciente que hace visible los códigos que son expuestos. Esa mirada delimita un espacio y un tiempo, donde la acción tiene lugar.¹³

Por su parte, la investigadora teatral y Doctora por la Universidad de París VII y ex presidenta de la Federación Internacional para la Investigación Teatral, Jossete Féral apunta que la teatralidad está ligada al cuerpo del actor que conlleva a una transformación de la naturaleza. Es un acto de transgresión de lo cotidiano, un acto de transformación de lo real, del cuerpo, del espacio y del tiempo. La entiende como presenciar los signos otorgados a través de estructuras de lo imaginario por medio del cuerpo. Se anticipa al evento teatral, por lo consiguiente, es posible desligarlo al estudio solamente de teatro.¹⁴ Además, agrega que la teatralidad crea una relación hacia lo cotidiano, es un acto de representación, construye una ficción. Aparece como conexión y descubrimiento de un observado y un observador, al punto de cambiar la perspectiva por la del otro.¹⁵ Así lo importante de la teatralidad es la forma artística. Lo que atrae la atención del espectador es la separación entre lo que sucede en escena y lo que es revivido por medio del lenguaje físico, que está basado en signos y no en palabras. El

¹³ Óscar Cornago. *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*. En: *Telón de fondo*, n°1 (agosto 2005) p. 13.

¹⁴ Jossete Féral. *Acerca de la teatralidad*, Editorial Nueva Generación y Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Argentina, 2003, p. 97.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 108.

lenguaje del cuerpo del actor reemplaza el lenguaje textual. Y así el espacio se concibe como una construcción relativa de la realidad.¹⁶

Por su parte, el ex director la Facultad de Teatro de Veracruz e integrante del Sistema Nacional de Investigadores, Domingo Adame, en un diálogo con los autores anteriormente mencionados, alude a la teatralidad como proceso que transforma el acontecimiento en signos, con lo que cualquier hecho puede convertirse en espectáculo teatral, mientras exista un espacio dividido: el del observador y el del observado. Tal proceso permite descubrir el paso de la realidad a la ficción y a la inversa.¹⁷ Danza y teatro comparten la facultad de decir las cosas más instintivas y reconocibles por todos, ambos tienen la necesidad de expresar y ser vistos. Según la percepción de cada espectador, puede haber teatralidad en representaciones cercanas o alejadas de la realidad. Así pues en un espectáculo se pretende la creación de significado, propuesto en convenciones de realidad e instancia imaginaria por medio del cuerpo.¹⁸ Y precisamente, la teatralidad, siendo un lenguaje de signos y sensaciones es perceptible a través de los sentidos.¹⁹

Poner en perspectiva el diálogo que se ha tejido alrededor del concepto de teatralidad permite ubicar nuestro objeto de estudio dentro de esta acepción y delimitar cómo se configura la teatralidad en “la danza del vientre.” El hecho efímero de que el suceso en escena parte de un observado y un observador, y que la mirada de ese observador se ve condicionada por el observado. No obstante, el uno es el complemento del otro. Así el observador descubre un doble cuerpo en el observado, el cual representa un ser viviente y dador de signos.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 49-51.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 30.

¹⁸ Domingo Adame. *Para comprender la teatralidad*, Universidad Veracruzana, México, 2006, p. 144.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 129.

Quien ve, comprende e interpreta desde su horizonte de expectativas, apropiándose de lo decodificado.

Si no existiera la mirada del espectador, no existiría la teatralidad. Esa mirada que reconoce el espacio donde la ficción puede suceder, pues cuando el espectador sabe que habrá una representación nace su expectativa, la cual codifica el espacio, modifica su manera de ver y percibir un mundo diferente en un espectáculo de danza o teatro. Ese es el inicio de la teatralidad, propiamente la teatralidad precede a la representación.

Si bien, los movimientos dancísticos no surgen propiamente del texto escrito— y parece no necesitarlo—, sí tienen una gama de significación que le otorgan un carácter de ritual y los signos correlacionados con el cuerpo. El texto no se escribe, el espectador lo hace, lo crea cuando observa. El “texto” surge con la coreografía. Tal vez no hay un texto que se inunde con el lenguaje construido en el escenario, como lo menciona Barthes, pero sí una filosofía de vida que se ha preservado de generación en generación. En su carácter de ritual, el texto que sostiene a “la danza del vientre” es vivencial, denota la forma en que tanto sus espectadores como sus ejecutantes entienden y se relacionan con la Naturaleza.

Un ejemplo sería que la mujer espectadora se sintiese reconocida en la imagen corporal enaltecida y en la gestualidad encarnada por la bailarina, y que el hombre espectador compartiese el más importante hecho que es la creación de la vida, ¿por qué? Porque la fertilidad es un vínculo para ambos, como integrantes de una sociedad, entre ellos reconocen las emociones y los significados que conforman los movimientos.

Se ha manifestado en este trabajo que la danza y el teatro comparten vínculos, posiblemente el primero haya sido el ritual, puesto que éste ha sido considerado como raíz para el teatro y para la danza, ya que no existía división entre ambos y formaban parte esencial de la existencia humana.

Sin embargo para Aristóteles existía una separación entre el teatro y el rito, ya que en el teatro se intenta una abstracción purificada de la realidad por medio de la imitación, para ello se usan artificios en el espectáculo como las máscaras, el vestuario, la escenografía, en donde lo que sucede es mera imitación. En cambio en el rito las fuerzas sobrenaturales, así como las transformaciones experimentadas por los ejecutantes son vistas como auténticas.²⁰

En definitiva, es pertinente hablar más a fondo de la esencia de “la danza del vientre”, desde su historia y de su evolución. Es imprescindible verla desde su posible origen a su interpretación actual, donde la danza se empieza a interpretar con base en lo que se mira y constatarla como posible acontecimiento ritual, teatral y espectacular.

²⁰ Antonio Prieto. *El teatro como vehículo de comunicación*, Editorial Trillas, México, 1992, p. 23-24.

Capítulo II

La esencia de la danza del vientre y el folclor árabe

No hay una fecha ni un lugar exacto para determinar el nacimiento de “la danza del vientre”, sin embargo, gracias a las diferentes esculturas, bajo relieves, receptáculos y pinturas que se han encontrado en gran parte del Medio Oriente se sabe que existe desde hace más de 6000 años. Son vestigios de las más antiguas civilizaciones del mundo; que ahora son un legado cultural en los que se aprecia a mujeres de prominentes caderas y grandes pechos ejecutar movimientos ondulantes como arcos y espirales con el torso y los brazos en alto, como si estuvieran danzando. Es posible asociarla con antiguos rituales prehistóricos de diosas madres en ceremonias de fertilidad.

Por lo que se refiere al ritual, tenía como propósito una comunicación en donde se entraba en una ruptura de la personalidad, donde el espacio cobraba un nuevo significado y generaba una liberación. De esta manera, el hombre comprendía y se relacionaba con su entorno. El ritual daba orden y rigor a su vida primitiva, siendo herramienta colectiva dentro de una sociedad. Su efecto era perdurable. En el rito existían códigos basados en conceptos y símbolos abstractos pertenecientes al entorno ligados al sentido de la naturaleza, en donde el aire y la tierra eran parte fundamental en la vida del hombre. La tierra fue el medio más importante, proveedora de vida y sustento. Así, el ritual tuvo un sentido utilitario, considerado como necesidad primaria.

De este modo, la danza fue producto de la contemplación de los sucesos que acontecían en el entorno del hombre primitivo. Transformaba sus pensamientos y visiones en movimientos, eran signos que expresaban

sensaciones, dando repuesta a lo que vivían a partir de un lenguaje corporal específico.

Al danzar en los rituales, el cuerpo entraba en trance o éxtasis cuando se ejecutaban movimientos con desenfreno, conllevándolo a una *catarsis*,²¹ la cual generaba conexión con los espíritus, y éstos otorgaban comprensión del entorno, y posiblemente también sobre las transiciones por las que el cuerpo sufría, sobre todo el de la mujer. Aquí el espíritu vendría a ser el primer expectante del ritual. De manera que existió una creación de significado y una contemplación.

En el ritual, la danza funcionaba como comunicador no verbal que requería expresiones basadas en emociones, donde existía un intercambio de conceptos y símbolos de una sociedad

En este sentido, el hombre identificó la fecundidad de la tierra por su propia experiencia y generó, a partir de ahí, la necesidad de comunicarse con ella. Los movimientos de “la danza del vientre” se significaron desde esta relación. Por ejemplo, el pateo constante al piso y otros más de manera frenética en la zona de la pelvis refieren esta conexión. Mover la cadera era una forma de expresión que simbolizaba la continuidad y preservación de la especie humana a través de la unión sexual.

²¹ El término de catarsis fue descrito por Aristóteles en su *Poética* para describir la tragedia, refiriéndose a ella como una purificación emocional, corporal, mental y espiritual. Mediante ésta, los espectadores experimentarían una purificación de su ser. En el ritual, entrar en una catarsis significaría entrar a una liberación. Esta liberación puede significar un rompimiento de la personalidad, donde el espacio cobra una nueva significación. Adquiriría un efecto eficaz-perdurable, pero sin necesidad de entretener-mostrarse a diferencia del teatro. Es ésta peculiaridad del rito lo que hace que los hombres de la escena vuelvan a él sus ojos, pues les da las herramientas para crear una realidad nueva, reordenada simbólicamente y con valor mítico. Antonio Prieto. *op. cit.*, p. 18.

Por lo tanto, esta danza, fue entendida en sus inicios como ritual de la fertilidad. Su existencia se puede constatar en pinturas rupestres, donde se muestran a mujeres bailando onduladamente con grandes faldas y pechos al aire en torno a un hombre. Una pintura que muestra este ritual está preservada en las cuevas de Cogul de Lérida en Cataluña. Lugar donde se observan vestigios de hace más de 6500 mil años.²²

La danza ha sido una de las primeras formas de entendimiento y de comunicación del ser humano. De ser así, este trabajo presenta una de las danzas más puras y antiguas. Es una danza que expresa clara y apasionadamente los sentimientos y emociones de ser mujer y dar vida. Es una danza cargada de poder en donde uno se abre a la vida y a la divinidad por medio del cuerpo.²³

Las mujeres al ser dadoras de vida, gozaron de una posición privilegiada en la Antigüedad. Las bailarinas eran capaces de representar todo lo divino y humano.

En civilizaciones del Medio Oriente como Egipto, Grecia y la India, la figura de la mujer adquirió peso por lo que reinó una visión matriarcal. Se construyeron templos en honor a diosas, y las mujeres sacerdotisas, servidoras de estas deidades, danzaban para unírseles. El cuerpo de la bailarina sacerdotisa era un templo apropiado para exteriorizar un estado de espíritu sublime, ya que era formado en ambiente de reclusión y oración y por lo tanto, era sagrado. Se llegó a pensar que al danzar se desprendía un poder corporal que permanecía en el

²² Artemis Markessinis. *Historia de la danza desde sus orígenes*, Librerías Deportivas, España, 1995, p. 16.

²³ Rosina Fawzia. *Grandmother's secrets: The ancient rituals and healing power of belly dancing*, Interlink books, USA, 2012, p.698.

templo, el cual alimentaba a fuerzas dividas que bendecían a quienes entraban en el templo.²⁴

Un ritual que se practicó en los templos y que es preciso mencionar por su relación con “la danza del vientre” es conocido como “la danza de las estrellas”. Ésta consistía en movimientos circulares en torno al altar del sacrificio, actualmente se le relaciona con rituales en conmemoración del desplazamiento de los astros, pues, representaban así el girar de la tierra y de los planetas. De esta manera eran cuerpos celestes, en torno al sol y el ritmo era marcado chasqueando los dedos. Se buscaba la simbolización de la fecundidad a través de la energía solar pues el vientre descubierto simbolizaba el sol. Si una mujer danzaba ondulando su vientre descubierto, estaba preparada para la fertilidad.²⁵

Sin embargo, es en la civilización egipcia, donde se encuentran las más importantes fuentes para el estudio de “la danza del vientre”. Para empezar, las danzas se presentaban en gran variedad de formas y usos que comprendían desde el ritual religioso hasta la simple diversión. Siempre hubo oportunidad para danzar. “En historias que datan del año 440 A.D. se observa la capacidad de los egipcios para producir espontáneamente diversión incluso en la más solemne de las ocasiones”.²⁶ Un ejemplo de esto fueron las danzas en los funerales, tradición que realizaban para acompañar al cuerpo fallecido, mientras que su espíritu regresaba para ser espectador y disfrutar las danzas realizadas en su honor.²⁷

Las danzas rituales funerarias fueron primordiales. Una de las pinturas más famosas que ejemplifica la importancia de éstas es la del “Banquete”, encontrada

²⁴ Rosina Fawzia. *op. cit.*, p.715.

²⁵ Tazz Richards. *The belly dance book. Rediscovering the Oldest Dance*, Backbeat Press, USA, 2000, p. 42.

²⁶ Andrew Hammond. *Popular culture in the Arab world*, The American University in Cairo Press, Egypt, 2007, p. 187.

²⁷ Irene Lexová. *Ancient Egyptian Dances*, Courier Dover Publications, Czech Republic, 2012, p. 39

en la tumba del noble tebano *Nebamum* que data de 1400 a 1350 a. C. (mitad de la dinastía XVIII). En esta pintura se muestra la reunión de amigos en la tumba del noble que son entretenidos por bailarines y músicos. Una mujer toca la flauta y otra canta, dos bailarinas están de perfil, desnudas y portando solamente brazaletes y cintos de oro, sus movimientos son curvados y se dirigen, principalmente, hacia la tierra; sus cuerpos se entrecruzan formando un aspa. En la reunión, algunas de las personas asistentes ya han muerto porque se sugiere una representación idealizada y atemporal de las celebraciones. La danza también muestra el tipo de vida perteneciente al fallecido, así como de sus familiares y conocidos, representando su asistencia al funeral y así como a diversos festivales.²⁸

Como producto de la explosión de emociones existieron los rituales funerarios, que de cierta manera, eran el inicio de otra etapa, remarcando el fin de la vida como parte intrínseca de la misma. De este modo, es visible que el danzar estaba presente en la mayoría de eventos del pueblo egipcio.

Dentro de los rituales existió la recreación de las deidades por medio de la danza. Los bailarines personificaban divinidades, encarnando a dioses, se creía que éstos se manifestaban a través de sus cuerpos. Esto dio lugar a la creencia de que los dioses también bailaban y otorgaban favores y habilidades para danzar.²⁹

La danza tuvo un declive cuando se empezó a usar para el divertimento del pueblo. Fue utilizada para representar mitologías, hazañas históricas, incluso las danzas fueron parte de celebraciones sociales en público, como bodas y

²⁸ Artemis Markessinis. *Historia de la danza desde sus orígenes*, Librerías Deportivas, España, 1995, p. 24.

²⁹ Tazz Richards. *Op. cit.*, p. 44.

banquetes y también amenizaban eventos privados. La danza iba perdiendo ritualidad pero iba ganando espectacularidad.

No fue hasta la expansión musulmana en el Medio Oriente, en el año de 642 d. C, cuando realmente “la danza del vientre” tuvo un fuerte cambio, pues perdió su sentido ritual. Debido a la nueva religión monoteísta se vetaron las antiguas creencias donde las diosas eran adoradas.

El cristianismo adoptó una postura hostil hacia la danza, al igual que el islamismo se encargó de hacer una serie de prohibiciones para tratar de ocultarla. Un nuevo sistema patriarcal gobernó. Las mujeres perdieron su postura enaltecida, hasta el punto de llegar a ser esclavas. Hay numerosos relatos de viajeros orientalistas sobre la existencia de un mercado de esclavas en las ciudades del Medio Oriente, concretamente en Alejandría y el Cairo, donde el comercio prosperó en la venta de mujeres esclavas. William James Muller, pintor británico que viajaba al Oriente, publicó en 1838 su reacción del viaje tras su regreso:

Las esclavas son expuestas para la venta, alrededor de 30 o 40, casi todas jóvenes, muchas de ellas prácticamente son niñas. La escena es de una naturaleza repugnante [...] El abatimiento y la tristeza que me llevó a imaginar viendo al vendedor remover por completo la cubierta de una mujer -una lana gruesa de tela- y exponerla a la mirada del espectador.³⁰

Mientras que Gerard de Nerval, un viajero de Oriente publicó en 1843 sus relatos:

³⁰ Alev Lytle Croutier. *Harem: The world behind the veil*, Abbeville Press, USA, 1991, p. 20.

Los comerciantes estaban dispuestos a mostrarlas totalmente. Las hacía abrir sus bocas para que pudieran mostrar sus dientes; las hacían subir y bajar; las señalaban, mostraban la elasticidad de sus senos. Estas pobres chicas respondían de la manera más despreocupada y la escena era casi dolorosa, pero la mayoría de los espectadores se echaba a reír a carcajadas.³¹

Primordialmente en Turquía, se habla de los Harenes,³² y los mercados de esclavas, donde las mujeres más bellas fueron llevadas a tal mercado para ser vendidas a los Sultanes y para luego convertirlas al Islam. Estas mujeres eran conocidas como odaliscas.³³ Al ser convertidas, previo a un examen para determinar sus cualidades y encontrar posibles defectos, éstas forzosamente debían cambiar su nombre por uno persa que se relacionara con sus cualidades particulares. Estas mujeres fueron entrenadas para representar espectáculos con música y baile para el Sultán o simplemente para entretenerse entre ellas y sobrellevar de alguna manera la vida de encierro a la que estaban sometidas.

De cierto modo, la danza era aceptada como un pasatiempo social, practicado en casa por mujeres y para mujeres. No obstante, la danza era considerada como un acto de expresión de costumbres de cultos paganos, después de que la danza había sido considerada como parte fundamental de la vida, pasó a ser un acto que se rechazó y se penalizó como inmoral por sugerir tan abiertamente la sexualidad.

³¹ Alev Lytle Croutier.. *op. cit.*,, p. 21.

³² La definición de la palabra harén significa 'lo vedado'. Entre los musulmanes, conjunto de todas las mujeres que viven bajo la dependencia de un jefe de familia. <http://lema.rae.es/drae/?val=harén> [página consultada el 2-dic-2014].

Estar en el harén significaba estar totalmente enclaustrado. Si bien, la palabra proviene del árabe *haram* que significa *protegido, prohibido, ilegal*, utilizada para referirse a una casa noble y rica, guardada por eunucos esclavos, donde el “gran señor” gobierna las vidas de sus concubinas. Alev Lytle Croutier. *op. cit.*, p. 17

³³ La palabra odalisca proviene del turco *odalik* que significa “mujer de la habitación”. Es una esclava dedicada al servicio del harén del gran turco. <http://lema.rae.es/drae/?val=odalisca> [página consultada el 2-dic-2014].

Algunos venturosos que desafiaron las nuevas creencias, permanecieron fieles a sus tradiciones y no abandonaron, en su totalidad, la práctica de antiguos ritos, transmitiéndolos por medio de la danza. En mucho se debe a ellos la subsistencia y desarrollo de “la danza del vientre”.

Un factor importante es la danza de las *Ghawazee*: bailarinas de bajo status que actuaban en la calle y plazas públicas para audiencias masculinas. Ofrecían diversión con espectáculos de danza y música, a cambio de alimentos. Su ganancia serviría para trasladarse y continuar su camino. Fueron mal vistas porque muchas de ellas no sólo se dedicaban a la danza, sino que también se dedicaban a la prostitución. Eran gitanas pertenecientes a una de mezcla de razas que se afincaron en Egipto por migraciones desde la India. Si bien, el antiguo Egipto estaba situado en el corazón del mundo árabe, ocupando el actual territorio de Egipto, Libia, el Chad y norte de Sudán, recibió inmigración de diversos países. De esta manera las *Ghawazee* retomaron pasos y costumbres de las danzas folclóricas y música de los diversos países en su trayecto para adaptarlas y usarlas en su vida diaria.

Por otro lado estaban las *Awalim*, mujeres con gracia y educación en todas las artes. Se les consideraba artistas profesionales de alta sociedad que instruían a las novias en el rito del matrimonio valiéndose del lenguaje de la danza y del canto. Eran cortesanas que gozaban de un alto rango dentro de los palacios.

Con las diferentes vertientes entorno a la danza; estaban las mujeres que solían bailar en casa para ellas mismas como práctica, placer propio y con cierta esencia ritual. También se encontraban los musulmanes que tenían harenes llenos de concubinas y bailarinas profesionales vistas como un trofeo y, sobre todo, estaban los gitanos, bailarines errantes que se ganaban la vida en la calle retando

a la sociedad. Gracias a ellos la danza perduró, convirtiéndose en la base de los espectáculos a los que se le incorporaron cantos, música, acrobacia y textos orales que fueron transmitidos de generación en generación. Así surgieron los espectáculos de teatro callejero en Egipto.³⁴ Es por ello que quizá algunos historiadores refieren que en estas culturas de la época antigua no había diferencia entre el teatro y la danza, ni entre músicos, actores y bailarinas.³⁵

En 1798 Napoleón Bonaparte emprendió un viaje a tierras egipcias con sus tropas y con la Comisión Francesa para las Ciencias y las Artes de Egipto, estos expertos llevaron a cabo un extenso estudio de la arqueología, la topografía, la historia natural y cultural del país. En 1802 se publicó *Description de l'Égypte* que contenía los descubrimientos de las expediciones: factor tremendamente fuerte que despertó el interés por el Medio Oriente.³⁶

Gracias a esto y al interés por lo exótico de un mundo oriental, el conocimiento de una danza misteriosa llegó a Occidente, y deslumbrados con los vigorosos movimientos de cadera y de vientre de bailarinas orientales, dieron a aquella misteriosa danza el nombre de “danza del vientre”.

Durante la ocupación de las tropas francesas de Napoleón, los soldados buscaban diversión y entretenimiento en el Cairo, las *Awalim* se negaron a entretenerlos y abandonaron el Cairo, mientras que las *Ghawazee* fueron bien conocidas por fraternizar con los soldados aunque fueron culpadas por perturbar a las tropas y recibieron órdenes de alejarse, al no acatarlas, muchas de ellas fueron asesinadas. Poco después, el gobernante, Mohamed Ali, orillado por la presión

³⁴ Wendy Buonaventura. *The serpent of Nile: Women and dance in the Arabic world*, Al Saqi Books, United Kingdom, 1998, p.75.

³⁵ Dubia Hernández. *Historia Universal de la danza*, Universidad de Querétaro, México, 2007, p. 29.

³⁶ Wendy Buonaventura. *op. cit.*, p. 57.

religiosa prohibió la danza y mandó al exilio a las bailarinas. No fue hasta 1866 que pudieron regresar al Cairo.

Este acontecimiento aportó un valor diferente a “la danza del vientre”, el modo de representación ya no era el mismo, se modificaron los estándares anteriores, por ende los signos culturales también cambiaron. El concepto después del destierro de las bailarinas, se presentó con diferencias en sus vestuarios, eran menos cubiertos y no tan elegantes, incluso, se llegó a bailar con piernas abiertas con lo que se denotó la vulgarización de sus movimientos.

Así se conformó como un oficio de entretenimiento, se estableció una diferencia entre el bailarín y el espectador, por lo que ésta tuvo la necesidad de ser trasladada a un escenario, donde profesionales la perfeccionaron. Y a manera de mostrar danzas modernas, se recrearon espectáculos al estilo occidental correspondiente al teatro de variedades como cabaret, salas de concierto, vodevil, burlesque y de revista. El significado cultural de estos espectáculos estuvo relacionado con el goce y el placer estético más que ver al cuerpo como medio de comunicación y expresión.³⁷

Esta danza teatral fue conocida en escenarios que mostraban parodias del ballet con sátira y danza, burda imitación del occidente; consistía en bailotear, tambalearse y alzarse las faldas mientras se daban patadas altas estilo vodevil. En este punto, convendrá hablar, a groso modo, del teatro de variedades que comprende espectáculos parecidos, destacando que siempre fue representado para espectadores masculinos.³⁸

³⁷ Ma. Cristina Mendoza. *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, INBA, México, 2000, p. 31.

³⁸ Frank Cullen. *Vaudeville old & new: an encyclopedia of variety performances in America*, Routledge Taylor & Francis Group, USA, 2007, p. 11.

Aunque al comienzo del vodevil en E.U.A. (1860) el espectáculo se distinguía por tener un público del género mixto, en salas donde generalmente no se consumía alcohol, la forma evolucionó gradualmente desde el salón y la sala de conciertos de variedad en su forma madura a lo largo de los años 1870 y 1880, conocida como *Polite Vaudeville*.³⁹ El vodevil marcó una gran transformación en la cultura americana, pues se convirtió en uno de los espectáculos más populares entre la población, ya que abandonaba el estilo de vida conservador, y el contenido aludía a la sexualidad, al grado de convertirlo en un espectáculo fácil de vender, siendo comparado así con los espectáculos de burlesque y cabaret.

En los espectáculos tanto del vodevil como del burlesque era posible encontrar demostraciones de trovadores, cerveza, pero sobre todo baile y mujeres atractivas con atuendos que mostraban casi una total desnudez para lograr un espectáculo comercial. El burlesque se enfocó a la parodia por medio de la comedia y la exageración de rasgos para ridiculizar un tema y diversas rutinas artísticas. La variante americana del burlesque toma diversos elementos del vaudeville y el cabaret.⁴⁰ Por ende, fueron emitidos prejuicios sociales acerca del cuerpo femenino sobre este tipo de espectáculos. A pesar de esto, los teatros vodevil acogieron el ballet y permitieron la creación de un público más amplio para la danza.⁴¹

En Egipto, desde 1908, existían este tipo de teatros, óperas, restaurantes, donde el entretenimiento era permitido y fue escenario para bailarines y músicos.⁴² Para 1920 eran tantos los clubes nocturnos que el entretenimiento se convirtió en industria. Aunque la calidad de los artistas era alta, la reputación de estos lugares

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰ Jane Briggeman. *Burlesque: Legendary Stars of the Stage*, Collectors Press, Inc, 2004, USA, p. 12.

⁴¹ Ma. Cristina Mendoza. *op. cit.*, p. 192.

⁴² Karin Nieuwkerk. *A trade like any other. Female, singers and dancers in Egypt*, University of Texas, USA, 1995, p. 38-39.

era mala porque se le asociaba con la prostitución. Tal interpretación se deriva del acto llamado *fath*.⁴³

Conviene destacar que el club nocturno más famoso en Egipto fue el Casino Ópera donde las presentaciones de “la danza del vientre” tornaron a ser espectáculos de cabaret con elementos e innovaciones teatrales provenientes del Occidente tales como el uso del velo, el candelabro y la espada. Para asegurar números repetibles para la audiencia diaria se crearon coreografías. Donde el espacio fue compartido muchas veces por la orquesta que tocaba para las bailarinas.

La bailarina, coreógrafa y escritora londinense Wendy Buonaventura, expresa una inquietud referente al acto cabaret, menciona que todo el propósito ritual fue alejado por banalidad y patrones de movimiento: la coreografía, donde la mujer, cubierta de lentejuela y pedrería, ofrece un baile con promesa sexual a la audiencia que ha salido a cenar y a divertirse en un club nocturno, un entorno bastante impersonal, de manera que las bailarinas han tenido que hacer trucos para atrapar la atención del público y constatar que las siguen. A esta modalidad se le ha añadido juegos teatrales como la gestualidad durante la ejecución de movimientos de cadera que implican que el público se entretenga y se sorprenda al ver ejecutando tanto sátira y destreza, actuación y baile, gestos y movimiento, expresión y elocuencia. Para constatar que su público la sigue la bailarina pide aplausos.⁴⁴

⁴³ Significa “ser abierta”. La bailarina no se acostaba con el cliente, pero fue suficiente para que se les llamase prostitutas. Puesto que recibir una invitación significaba ser admirada por el espectador y, recibir propina era un acto de elogio por su presentación. *Ibíd.*, p. 43.

⁴⁴ Wendy Buonaventura. *op. cit.*, p. 156-157.

El espectáculo consiste en animar a un público, buscando romper con el proceso tradicional de percepción, pues el espectador debe sentirse involucrado en el juego a través de la invitación de las imágenes que recrea con sus movimientos la bailarina. Se podría pensar que para este entonces, “la danza del vientre” había perdido su sentido original y, en cierta parte, así fue. Pero cabe señalar que todo lo que se le ha agregado sólo viene a ser parte de su evolución mas no de la modificación de su esencia, de tal manera que si se le quisiera representar como en sus inicios, hablaría con el lenguaje de ritual que le pertenece.

El carácter del espectáculo que se puede ver hoy en día es el resultado de la combinación de elementos rituales y de cabaret. Se ha distinguido su desarrollo del de la danza teatral como un acto de club nocturno. La postura occidental es que, un arte sofisticado puede cambiar a un contexto cabaret. La danza se ajusta al entorno y la época, ya que el cuerpo forma parte de una cultura, una visión colectiva de un grupo social en un periodo específico, donde cada miembro de una comunidad ve reflejada su propia mentalidad y su visión sobre el cuerpo. Lo mismo sucede en un espectáculo de danza cabaret, el espectador rechaza o aprueba lo que sucede en el escenario, dependiendo de su mentalidad y cómo se vea reflejado.

En este sentido, debido a la mentalidad de Islamismo, se trazó una línea divisoria entre los aspectos aceptables e inaceptables de esta danza, pues el movimiento sensual de las caderas era considerado como una forma de expresión demasiado erótico. Debido a esto y a una fuerte crisis económica se trató de erradicarla y limpiar los clubs nocturnos. En 1933 se vuelve a prohibir la danza del vientre, así como sentarse a beber y convivir con los espectadores-clientes por el “decreto de violación de la moral”.

Sin embargo, entre 1940 y 1950 la televisión del Cairo, que era considerada la herramienta más poderosa de propaganda, de educación y diversión para transmitir arte, junto con el teatro y el cine, estaba inundada de películas americanas. Las protagonistas de dichos filmes eran bailarinas y cantantes sin preparación actoral. Por lo que la actuación no era relevante. Las más famosas actrices de cine eran bailarinas que se dieron a conocer en el Casino Opera.

Sin embargo, durante la revolución de 1952, un día conocido como el *Black Saturday*, los centros culturales de franceses e ingleses, así como también el Casino Opera, las salas de cine y el hotel más famoso donde las mujeres eran exhibidas con poca ropa, bailando para extranjeros, fueron quemados por los comunistas y la comunidad musulmana, lo que trajo como resultado el desenvolvimiento del nacionalismo árabe y el socialismo islámico.

De esta manera fue revivido el arte y la cultura nacional, que se había perdido con la incursión del monopolio extranjero. Se inspiró a la aparición de la cultura árabe; la música folclórica y el baile folclórico. El oficio de las bailarinas de “la danza del vientre”, una vez más, quedó mal visto, pues bailar casi desnudas era de mal ejemplo para las mujeres musulmanas. Si se quería continuar con el oficio de la danza era obligación vestir modestamente con el vientre cubierto.

Para 1960, el cine, la televisión y el arte teatral fueron controlados por el estado, el cual exigía el pago de impuestos sobre el oficio del entretenimiento. Ser artista o *fannana*⁴⁵ ya no era tan fácil. Así mismo, no se permitió la transmisión de mujeres enseñando el cuerpo mientras bailaban, en su lugar, se mostró ballet y música clásica así como también expresiones de folclor árabe de música y danza.

⁴⁵ Término que significaba ser artista. Para ser acreedor a este oficio se tenía que presentar un examen que decretara la capacidad, el talento y el profesionalismo. Aquellos que acreditaron, recibían una credencial con el emblema de *fannana*. *Ibíd.*, p. 49.

2.1 Danza folclórica teatral

Quizá por el proceso de transformación o contaminación a la que se ha enfrentado “la danza del vientre”, se deba el hecho de que en la actualidad no se hace distinción entre ésta, el *belly dance*, la danza árabe, la danza oriental, o el *Raks Sharki*. El término de *belly dance* o “danza del vientre” es un término muy popular y proviene de la traducción *Danse du ventre*, otorgado por los franceses. Sin embargo, el hecho de denominarla así, la ha limitado a este tipo de movimiento, pues, en la actualidad se cuenta con mucho más que sólo movimiento pélvico.

Danza árabe es el término otorgado en relación a los países de lengua árabe, por lo tanto se refiere a una locación en donde esta danza surgió. Mientras que el término danza oriental, sugiere igualmente una locación, resulta un tanto ambiguo, ya que el uso de éste término abarcaría países como China y Japón.

El término *Raks Sharki Raqs Shaki o Raqs Sharqui*, traducción del árabe: danza del este o danza oriental. Es principalmente conocido en Egipto para referirse al estilo cabaret.

Debido a sus características, evolución y crecimiento, esta danza de movimientos sensuales de cadera y vientre, ha sido conocida por diferentes nombres, sin embargo, su esencia, como la fuente del poder y la creación, continua siendo la misma, independientemente del país en el que se presente.

El conjunto de países que comprende el mundo árabe es, en parte, resultado de la conquista Islámica cuya lengua oficial es el árabe, por lo tanto, el

concepto árabe está ligado al Islam, aunque no propiamente los que adoptaron el idioma son musulmanes, ni los que acogieron la religión musulmana hablen árabe. Sin embargo, por motivos culturales e históricos, es casi imposible no ligar el concepto árabe y musulmán, pero no deben confundirse, el concepto árabe es exclusivamente lingüístico y el de musulmán es religioso.

Hay que tener en cuenta que cada grupo tiene su propia manera colectiva de ver la danza, por un lado está el grupo dominado por la religión y por otro lado están los que a pesar de vivir en un país musulmán se niegan a las prácticas de ésta. No obstante, en ambos grupos, habrá algunos que acepten o rechacen en su totalidad o en parte la actividad dancística de “la danza del vientre.”

Respecto al folclor, este simboliza el todo en un conjunto; costumbres y tradiciones de acuerdo a su historia, ubicación, religión y otros factores que dan forma a una expresión cultural y artística de determinada zona.

Por ejemplo: las danzas indígenas o autóctonas son aquellas que se han conservado o conservan elementos originales como parte de un conjunto de hábitos artísticos, religiosos y sociales específicamente de una comunidad. Son ejecutadas por descendientes de las más antiguas culturas y civilizaciones.

En el caso de las tradiciones, costumbres y cultura del mundo árabe vale la pena decir que son visibles en la danza del medio oriente, en ésta denotan la agricultura, la pesca, las fiestas y la manera de percibir la vida. Sobre la misma línea, han existido comparaciones con las danzas gitanas por lo que han surgido nuevas danzas como el flamenco, como consecuencia del paso de la cultura gitana en estas tierras que sirvió de base para crear distintos géneros dancísticos.

La danza ha sobrevivido al tiempo a pesar de los cambios estructurales e históricos, pues posee sentidos y signos ancestrales que permanecen parcialmente ocultos y llenos de significantes para nuestra cultura.

Al llevar a escena una danza indígena o folclórica, de cierta manera, ésta sufre una serie de transformaciones, pues en el momento en que los hábitos en fiestas o reuniones son coreografiados como parte de un espectáculo en un escenario, se convierte en una danza teatral. En palabras del investigador y profesor emérito de la UNAM, Alberto Dallal:

La clasificación de danza teatral se refiere, desde el punto de vista histórico, a todas aquellas modalidades dancísticas que, sin importar su origen, fueron trasladadas al ámbito del espectáculo teatral. Llamamos espectáculo a esa estructura, abierta o cerrada, en el tiempo y en el espacio que consta de esos dos contingentes fundamentales, dueños de sus propias funciones, y que podemos denominar oficiales y feligreses, ejecutantes y público, danzantes o actores y espectadores.⁴⁶

Mahmoud Reda, pionero de la danza en Egipto, conocido también como el padre de la danza oriental, inició el reto de plasmar en escena el folclor y la cultura egipcia por medio de la danza árabe, difundiéndola por todo el mundo. En 1959 nace su compañía dancística la Reda Troupe, calificada por el propio gobierno egipcio como la única capaz de representar el folclor egipcio tanto en la música como en la danza.⁴⁷ Reda marcó el inicio de la danza teatral en Egipto, siendo así considerado instrumento en la creación de una forma teatral dancística, y de esta manera proporcionar un mejor status a las bailarinas profesionales de teatro.

⁴⁶ Alberto Dallal. *Los elementos de la danza*, Universidad Autónoma de México, México, 2007, p. 45.

⁴⁷ Devorah Korek. *La danza del vientre: el arte de la danza oriental*, Mandala, 2ª edición, España, 2009, p. 48-49.

Antes de la danza teatral, tanto las obras de teatro y los números dancísticos se basaban en adaptaciones occidentales lo que sentó las bases de la danza clásica occidental para crear una forma de danza teatral egipcia. Se creía en la posibilidad de utilizar la danza moderna, tanto educativa como teatral para abastecer las necesidades de expresión. Se pensaba que la única manera en que la danza podía llegar a un escenario era adoptando la forma del ballet. La enseñanza de sofisticadas y glamurosas técnicas estuvo a cargo de expertos rusos. El nuevo estilo traía consigo movimientos y gestos que ignoraban los aspectos físicos del pueblo egipcio, de un lenguaje corporal culturalmente específico basado en su energía y expresiones.⁴⁸ El resultado fue mostrar una danza diferente en el sentido de interpretación: una danza de forasteros.

Reda tenía conocimientos acrobáticos, teatrales y dancísticos, muchos de ellos provenientes del Occidente. Por sus rasgos y origen, entendía y conocía perfectamente los movimientos preferentes de los egipcios por lo que tuvo la capacidad de reflejar los rasgos culturales y crear un género dancístico teatral.

La Reda Troupe logró la capacidad de interactuar con su público y de ese modo construir una nueva realidad. Vale la pena decir que el público se refirió al espectáculo de la Reda Troupe como un arte sincero que mostraba su cultura y con el que se identificaban.

Ellos han capturado nuestro corazón, toda nuestra admiración y apreciación. Ellos han entrado con corazón tan efectivamente porque ellos se nos presentan con un sincero arte de folclor que vive en nuestras emociones, y nos recuerda nuestra infancia, juventud y días felices [...] Todas las cosas que nos retratan como individuos y como nación.⁴⁹

⁴⁸ Farida Fahmy. *The creative development of Mahmoud Reda: a contemporary Egyptian choreographer*. Los Angeles, 1987, Degree Master of Arts (Dance). University of California, p.84.

⁴⁹ Farida Fahmy. *op. cit.*, p. 31.

El proceso de las danzas, desde el principio, fue la improvisación y la integración del pueblo; que a su vez era espectador y ejecutante. Los participantes eran todos aquellos que asistían para ver el evento, ellos aplaudían, cantaban, se unían y abandonaban la danza cuando sentían la necesidad de hacerlo.

De esta manera la Reda Troupe participó en cada baile local para capturar el espíritu y estilo de cada danza en particular y ser capaces de extraer las técnicas básicas del movimiento para luego adaptarlas a su propia creación. Ellos concibieron el espacio como una construcción referente a lo que ocurría en la vida cotidiana y lo recrearon por medio de un lenguaje físico basado en signos.

Una herramienta eficaz usada por la Reda Troupe para mostrar y comunicar las danzas indígenas fue la dramatización, que abarcaba la coreografía; incluidas la mimética, la gestualidad, la narrativa y el uso de imágenes y el simbolismo. El modo de presentarse era con una línea de historia.

El trabajo de Mahmoud es importante para entender “la danza del vientre” y ver que ha evolucionado a partir de su historia. Sus aportaciones han servido para lo que hoy es una puesta en escena de danzas tradicionales de Egipto, contenidas en el espectáculo de este género.

Si bien, ha sobrevivido a los años y se ha difundido. No necesariamente se tiene que regresar al ritual, para no olvidar el significado y su origen. Aunque se le dé otro sentido a las danzas, de todas maneras se conserva su esencia, guarda ese poder erótico ancestral que es lo que atrapa al espectador, ese movimiento que debería llevar lo más esencial de su ser, aunque no se trate de un rito conserva estas características que hacen que siempre funcione esencialmente.

Conserva y respalda un origen imborrable, de tal manera que sin importar cómo se le nombre, no deja de ser el mismo ente que se está representando.

2.2 Danza del vientre en el Occidente

El gran paso de “la danza del vientre” a un escenario occidental, fue traído de la mano por un promotor artístico con motivo del interés por el Oriente exótico. Tal fascinación se debió a los artistas viajeros que narraron, escribieron y pintaron inspirados en mujeres moviendo la cadera con desenfreno y vigor.

Las primeras bailarinas llegaron a Occidente con el fin de presentarse en grandes ferias de comercio, cuyos fines eran exhibir adelantos tecnológicos de la época y mostrar los diferentes aspectos de la cultura mundial. En estos eventos, de acuerdo a una recreación basada en relatos de viajero, se logró recrear una calle del Cairo donde se mostraban encantadores de serpientes, camellos y mujeres con cabello suelto que movían descaradamente las caderas. Las exhibiciones tomaron lugar en Londres (1851) París (1855, 1867 y 1889) y Chicago (1893) donde fueron bien aceptados por su carácter extravagante e inusual. En Chicago, fue el verdadero éxito de “la danza del vientre” y todo fue gracias a la danza de Fahreda Mahzar, conocida como *Little Egypt*, ella era realmente la atracción.⁵⁰

Con la aparición de tan singular bailarina, las imitaciones exageradas de bailarinas americanas dieron pie a versiones un tanto denigrante. Si alzarse ligeramente la falda fue hecho por *Little Egypt*, alzarse la falda en su totalidad se

⁵⁰ Karin Nieuwkerk. *op. cit.*, p. 41.

realizó en los espectáculos burlesque.⁵¹ De esta manera, la gente de Occidente conoció una danza diferente y transformada.

A principios del siglo XX, con el escándalo producido sobre la moda oriental, la creación de la danza contemporánea y el uso de imágenes de odaliscas se crearon numerosas coreografías inspiradas en temas orientales. Grandes figuras de la danza como Isadora Duncan y Ruth St. Denis quedaron fascinadas por la libertad con la que fluía el movimiento en “la danza del vientre”. Duncan revolucionó la manera de hacer coreografías, eliminó el relato e insistió que la danza podía ser una emanación del alma y de las emociones, proclamando el valor de la experiencia religiosa y ritual. La danza se reivindicaba así como la más influyente de las artes.

Mientras que St. Denis retomó el origen ritual del baile, elaboró una técnica corporal basándose en los elementos dancísticos de las culturas orientales, el poder y la espiritualidad de antiguas deidades femeninas, donde el motor de los movimientos estaba situado en el torso. Se llegó a pensar que su propuesta mostraba el folclor oriental.

“La danza del vientre” fue una fuente de inspiración para éste y otros campos artísticos en Occidente. Fue un periodo donde la danza europea y la americana se transformaron de ser mero divertimento a una manifestación artística capaz de expresar las más profundas experiencias de la vida, pues al ser una danza derivada de antiguas civilizaciones, era una danza que significaba vida. En la búsqueda de su sentido original, la mirada estuvo puesta en danzas de la Grecia Antigua y del Medio Oriente.

⁵¹ *Ibid.*, p. 42.

“La danza del vientre” al ser un recurso de inspiración, se infiltró en el conocimiento del público y mientras el público estaba ansioso por recibir ésta nueva danza, se insistió en que se ajustasen a sus propias fantasías; El resultado fue una composición de poses dramáticas aludiendo un ritual y movimientos del torso y cadera. Así una refinada danza del vientre occidentalizada tomó forma.⁵²

Los directores de cine entendieron la necesidad de crear un nuevo lenguaje para las películas, basadas en el vocabulario del cuerpo. Los gestos, la expresión facial, el reposo y movimiento rítmico eran la clave para revelar al personaje; por lo tanto se pensaba que un baile de fondo, era la calificación más útil para Hollywood que la experiencia teatral. El poder de la danza mantendría la atención de la audiencia sin la necesidad de las palabras, así como evocar un estado de ánimo sensual.

A partir de este periodo las bailarinas se deslizaban por el piso, en punta de pies, usando zapatillas con traques, al estilo Hollywood,⁵³ expresando glamur, motivando que la danza árabe fuera introducida al mundo del cabaret. Y aunque el término cabaret dentro de esta acepción suene a que es una danza totalmente diferente, no lo es, está muy ligada a ella.

Al llegar a Occidente, la danza árabe o el *belly dance*, brindó oportunidades al convertirse en profesión artística, tanto en Oriente como en Occidente, así como

⁵² Wendy Buonaventura. *Ibid.*, p. 118.

⁵³ El desarrollo del vestuario de cabaret occidental fue uno de los cambios más notables en “la danza del vientre”, pues el traje de baile egipcio consistía en una simple falda amplia o pantalón, camiseta y chaleco. Fueron las bailarinas del vientre occidentales, quienes embellecieron su vestuario. Usando perlas, brillos, y flecos que fueron inspiración del estilo Hollywood. Desde el año 1920, gracias al espectáculo de cabaret occidental, el “traje oriental” de “la danza del vientre” ha tenido modificaciones hasta hoy en día; un top de lentejuela, una falda amplia de gasa de baja altura con aberturas en los costados y el vientre desnudo. Tal y como se mostraban las mujeres en películas americanas cuando se aludía al estilo de vida de Egipto nocturno. Todo esto forma parte de la visión occidental sobre Egipto. Karin Nieuwkerk. *op. cit.*, p. 42.

también simbolizó la posibilidad para la mujer, que fuese libre física y espiritualmente y, desarrollar una forma de expresión que le permitiera mostrarse como una mujer renovada.

Como todo arte, ésta danza ha continuado evolucionando y adaptándose a los contextos en los que se practica. Y puesto que ha sobrevivido a pesar de las transformaciones que ha sufrido a través del tiempo, sigue provocando las mismas sensaciones.

Para terminar, según los artistas egipcios, el entretenimiento ha sido un oficio como cualquier otro, aunque no obstante, la sociedad se ha ido encargando de juzgarlo como una deshonorante profesión. Para el Islam, “la danza del vientre” es la forma de entretenimiento y oficio más vergonzoso, aun cuando se presente para espectadores femeninos, pues, con el contenido mostrado fácilmente se cae en la excitación y corrupción de la moralidad. Por lo tanto, la figura que se tiene de la mujer es, la de una persona oprimida y encarcelada en el harén o que es exótica y voluptuosa, es decir, la bailarina de este tipo de danza.

En conclusión, se ha hablado del ritual como un vestigio de la danza, y como base para punto de comparación con el teatro. Ambos, partiendo de la necesidad de comunicación, de expresar y explicar el ser, así como de mostrar la vida tal cual es. Se ha mencionado también una cronología en donde la imagen de la mujer ha sido poderosa y donde sus movimientos han sido códigos que han preservado sus características primordiales. Se ha logrado establecer una relación con el espectador, a causa de la sinceridad de los movimientos, cuando existe una extensión de la personalidad, es decir, las emociones, el cuerpo, la mente y el ser se libera, cobrando un nuevo significado llevando así, al espectador a un mundo

imaginario en el cual tiene que descifrar los códigos envueltos en los pasos de “la danza del vientre”.

El panorama acerca de esta danza, se consolida por dos vertientes; la visión occidental y la visión oriental. Aunque para ambos, el movimiento de cadera y vientre ha sido insólito frente a la vista humana, sobre todo para el espectador varonil.

En la actualidad se representan espectáculos de “la danza de vientre” donde oscila el folclor y la fantasía. En esta línea es necesario exponer esquemáticamente la manera en cómo los elementos de dicha danza son representados en escena y así mismo hacer un comparativo entre estos y los teatrales, para de esta manera consolidar la investigación en este campo.

Capítulo III

El espectáculo que comprende la danza del vientre

El presente capítulo tiene como propósito dar cuenta de “la danza del vientre” como un fenómeno dancístico dentro del medio del espectáculo, desarrollado por diferentes vertientes históricas y étnicas, donde no es otra cosa diferente a las expresiones dancísticas derivadas de la danza oriental, *Raks Sharqui*, danza árabe y *belly dance*.

Entendido el espectáculo como una función o diversión pública celebrada ante un aglomerado de gente que se reúne para presenciarla. Donde las actividades profesionales relacionadas con esta diversión son capaces de atraer la atención del espectador para infundir deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles, cambiando estados de ánimo,⁵⁴ es posible hablar del espectáculo de “la danza de vientre” como entretenimiento que se configura a través la organización de elementos como la música, el tema, la motivación y la técnica de los bailarines concentrada en su capacidad de expresión y proyección con el público, de esto depende la atención, el asombro, el entendimiento y los niveles de emoción del espectador.

En este espectáculo se ambiciona la existencia de un discurso o línea dramática, es decir, el fluir de la energía que desemboca a acciones de mayor o menor intensidad, ya sea en las coreografías presentadas o bien en la totalidad, como un conjunto.

⁵⁴ <http://lema.rae.es/drae/?val=espectaculo> [página consultada el 22-dic-2014].

En la recreación de esta totalidad se integran cuadros de danza cabaret y cuadros de danza folclórica, como también danza gitana. El estilo cabaret ha servido para expresar libremente diferentes aspectos de la vida, al ser flexible en el contexto. Se han recreado coreografías on base en un tema en específico como puede ser un sentimiento o una historia popular.

En tanto que la danza folclórica ha servido para dar a conocer al espectador las tradiciones de una cultura o un pueblo. Hacen viajar al espectador retratando al pueblo como es. El bailarín de danza folclórica debe otorgar referencias para entender la danza. Se intenta formar un todo corográfico que envuelva la tradición, la civilización, pasión y espíritu de los pueblos correspondiente a esta danza.

Mientras que la danza gitana puede comprender las anteriores así como mostrar su manera particular de vivir y ver la vida. Su medio ha sido su interés por el presente, pues, al desconocer el futuro ellos viven el presente. Son renunciantes a los prejuicios y estándares de la sociedad, como lo fueron aquellos primeros nómadas.

3.1 Ejemplo cabaret: Tema oriental

El tema oriental es también conocido como el tema de presentación, así mismo, se le ha referido actualmente como *Megance*, esto significa que es la introducción de la bailarina en un espectáculo.

La finalidad del tema oriental es que la bailarina pueda mostrar su habilidad de creación de expresión y adaptación de su técnica dancística a las características de la música, donde su preparación le servirá para distinguir los diferentes ritmos y saber entrar a tiempo. Por esta razón la bailarina necesita conocer bien la técnica para no apartar su ser y mente del escenario y lograr estar presente, ser sincera, aportar y compartir significados con el espectador que la observa.

El tema oriental está conformado por una diversidad de ritmos de Medio Oriente, lo cual hace que esta pieza no sea lineal y sea un coctel de ritmos árabes, por lo tanto, existen pasos específicos para ellos.

Es muy importante saber que en la música de Medio Oriente existen diferentes ritmos [...] Cada uno de ellos, tiene características específicas y la técnica dancística que se aplica para bailarlos está relacionada directamente con dichas características. Esto significa que un bailarín no utiliza cualquier paso o movimiento en cualquier ritmo o cualquier música. La técnica que se utiliza en la interpretación de una pieza musical está directamente relacionada con su ritmo e instrumentación.⁵⁵

Tales cambios de ritmos harán que la pieza tenga una diferente intensidad de energía y por lo tanto de organización, dicho de otra manera, tiene una línea dramática. Esta línea está compuesta por la entrada, una parte neutra con ritmos a tiempo medio, una parte dramática con ritmos lentos, en muchas ocasiones con ritmos de folclor, una parte rápida con ritmos creados por percusión y por último, la salida.

Sin embargo, el verdadero inicio de esta pieza viene con la entrada de la orquesta, que es la presentación de los músicos, en donde regularmente hacen

⁵⁵ Cita tomada del libro de autor de la Escuela de Danza Árabes Ramah Aysel. Nivel principiante de Mirna Garibay Contreras. p. 28.

una improvisación musical con la cual se exhiben antes de que la bailarina entre a escena. El escenario al estar adecuado para el baile, puede adentrar al espectador a presenciar la danza. Generalmente en un tema oriental, este adentramiento lo hace la música, cuando empieza a tocar la orquesta, el espectador al escuchar tendrá una expectativa de la representación.

Una vez en escena, la bailarina será protagonista, por lo que su entrada es la parte más importante, pues, es la garantía de la totalidad del espectáculo, en donde ella tiene que atrapar la atención del público desde el primer momento garantizándole que la pieza será de su agrado y lo motivará a seguirla durante toda su interpretación.

Para esto, se han incorporado elementos modernos conocidos como elementos de fantasía, estos no pertenecen al folclor ni a la fuente inicial de la danza, son aquellos elementos que se han ido incorporando a las representaciones a lo largo de los años, como parte de la evolución dentro del contexto del espectáculo de cabaret. Son fruto de la imaginación del ejecutante que pretende dar espectacularidad al show.⁵⁶

El elemento más usado para el tema oriental ha sido el velo, que es considerado como una extensión del cuerpo de la bailarina. Éste enriquece la danza otorgándole un toque de elegancia y de seducción. Históricamente se habla acerca del velo como una tela fina y traslúcida que dejaba entrever el cuerpo desnudo de las bailarinas. Sin embargo no fue hasta el siglo XX que se empleó en el espectáculo cabaret. Es necesario aclarar que el velo que visten las mujeres musulmanas no tiene relación con éste.

⁵⁶ Devorah Korek. *La danza del vientre: el arte de la danza oriental*, Mandala, 2ª edición, España, 2009, p. 240.

De este modo, si la bailarina decide hacer su entrada con el velo, tendrá que mostrar su habilidad con dicho elemento y el velo será el protagonista del inicio. Ella portará el velo ya sea amarrado al cuerpo o a su vestuario o bien, sujeto con sus manos y a medida que el acto se va desarrollando, se comienza a bailar con él. Puede dibujar movimientos circulares, hacer ondulaciones como los arcos, donde el velo se lanza por arriba de la cabeza o de un lado a otro. También puede realizar cascadas donde el velo se pasa del frente hacia atrás y a la inversa o hacer la caravana que puede tener diferentes acepciones con los brazos, como partir de abajo pasando el velo por el frente y hacia arriba, del frente hacia atrás con los brazos abajo o brazos arriba, entre otras. Así mismo la bailarina puede realizar figuras de ángeles, mariposas, togas, moños y capas. Esto servirá para hacer más llamativa la entrada al escenario.

En caso de que no use velo en el inicio, la bailarina mostrará su vestuario y su joyería, en una especie de pasarela en donde se presentará al público. Es su manera de someterse a la primera instancia del público que espera con ansias ver el espectáculo, esto, en gran medida creará una perspectiva del público, lo cual invitará a ser parte del juego de la representación.

Después de la entrada, vendrá un cambio de ritmo que será la parte neutra de la pieza para después entrar en un segmento de ritmos lentos, donde “lo dramático” tiene lugar, pues, la bailarina proyecta sus movimientos acorde a la música e intenta conmocionar al público con su emotividad, su entrega y su pasión manifestada en su gestualidad.

Existe también una parte rítmica del folclor donde la bailarina usa únicamente pasos folclóricos para recrear la tradición, la alegría y la fiesta de los pueblos árabes. Regularmente este segmento suele ser sumamente estilizando a

lo que normalmente es una danza folclórica, puesto que se presenta en una pieza cabaret de “la danza del vientre”

El último cambio musical es comprendido por una rítmica de percusión, conocido como *drum solo*. La idea es que la bailarina interprete con su cuerpo los sonidos de la manera más exacta posible al grado de poder ilustrar la música con el cuerpo, se actúa en consecuencia de lo escuchado. Mejor dicho por el percusionista y compositor egipcio Hossam Ramzy “El autentico arte de la danza oriental reside en escuchar la música visualmente”.

El *drum solo* es la parte más fuerte del espectáculo, por lo tanto, es indispensable que la bailarina muestre más fuerza y energía en sus movimientos, donde los pasos más difíciles parecerán los más fáciles. Y puesto que es la parte casi final es sumamente importante que el espectador se lleve esta última imagen. Se pretende llegar al grado de dejar al espectador atónito y sin aliento por la destreza y la exactitud con el que el cuerpo ejecuta movimientos acorde a la música.

Para finalizar la pieza, se regresa al ritmo con el que empezó, en donde la bailarina hará la despedida, agradecerá al público y hará su salida. El espectador regresará al estado de quietud con el que inició pero conmocionado por lo que observó durante cada cambio de ritmo y energía. La bailarina se quedará con esta imagen, no obstante, en el transcurso de su acto, ella sabrá si fue atendida por el espectador.

En este fluir de energía que corresponde al tema oriental se pretende transmitir y hacer sentir al espectador los cambios emocionales que va sufriendo el

bailarín a medida que se va danzando. El bailarín detonado en esta línea entra como personaje pues funge como mediador entre la representación de la escena y la realidad. Es elemento clave que da sentido a la acción a través del bailarín.

3.2 Ejemplo de danza folclórica: El *saidi*

El término *saidi* es un concepto conocido y muy utilizado por las bailarinas de “la danza del vientre”. Está asociado al folclor egipcio y se reconoce como el ritmo adecuado para el uso del bastón.

Existen diferentes teorías en torno al origen del *saidi*, una de ellas es que es una danza que proviene del Alto Egipto, el Sur de Egipto o zona del Said. Es una danza derivada de un arte marcial realizado con bastones o largas varas, fue creada por los campesinos para defenderse, este arte marcial es conocido como *Tahtyb*. Otra teoría trata de que sea una expresión festiva entorno al pueblo masculino, en el que empleaban las varas con las que realizaban sus tareas cotidianas.

La danza del bastón es también conocida como *Raks Assaya*. Es una danza masculina en que se simula un combate, en consecuencia, la danza con bastón resulta ser una versión femenina de un arte originalmente masculino, lo que resulta en una combinación de movimientos fuertes con otros suaves, juguetones y femeninos por lo que ya no es tanto una exhibición de fuerza. Es un estilo muy alegre donde se baila haciendo girar el bastón y a su vez éste se usa como elemento de seducción. Una de sus características es la inclusión de pasos o movimientos que representan golpes y saltos.

Cabe hacer notar que el atractivo original de esta danza estaba en mostrar la destreza con el bastón y no en la sensualidad de la mujer. Sin embargo, con la popularización de “la danza del vientre” como disciplina artística, la danza del bastón ha trascendido la tradición, se ha reinterpretado y fusionado, es posible encontrarla en esta acepción.

En el caso del vestuario, se puede decir que el tradicional está constituido por una túnica ajustada al cuerpo, un pañuelo en la cadera para acentuar los movimientos y un pañuelo en la cabeza. En la actualidad es común que las bailarinas usen vestidos mucho más femeninos a la túnica tradicional.

3.3 Ejemplo de danza gitana: El *karsilama*

El *karsilama* (*kashilmar*) es un término muy general, es un estilo de danza folclórica de Turquía. Es una melodía alegre, que está fuertemente acentuada, en su mayoría, en un tiempo de 9/8. Por su traducción literal, donde *Karshi* es frente e *ilmar* cara, significa que puede ser cualquier danza que se baile cara a cara. En Occidente fueron denominando con este nombre al ritmo de 9/8. Y lo que las bailarinas de “la danza del vientre” tienen entendido por *karsilama* es, un conjunto de pasos turcos de Oriente en esta ritmología.

Así mismo existe *karsilama* gitano donde la cadencia y el acento dentro de esta métrica varían.

La diferencia entre los movimientos cambia, con respecto a que la danza folclórica es más rápida y alegre pues sus pasos son brincados, ligeros y proyectados hacia arriba. Mientras que en la danza gitana se intenta una comunión con el piso, ellos jalan la energía de la tierra para tener un ritmo constante y fuerte, con esto logran que su danza se vea más enraizada y pesada. En un afán de querer nombrar todo, especialmente en el mundo occidental, lo han denominado como *roman havasi*, traducción del turco donde *roman* significa gitano y *havasi* significa música.

En esta danza al trabajar y mover diferentes partes del cuerpo, como cadera, vientre y brazos, los pasos pueden significar desde la alegría de bailar, de estar viviendo el presente como también puede significar la limpieza del centro de energía y hasta preparar a las mujeres a parir. Todo se puede observar en diferentes niveles de verdad. Depende de la intención y la motivación de la bailarina. Nada es ornamento, todo tiene una significación.

Los bailarines de esta danza, es decir los gitanos son un pueblo que vive el aquí y el ahora, lo que denota su fuerza y su presencia. Ellos no realizan una coreografía, pues, esta regularmente estructura e impide vivir el presente. Sin embargo, la coreografía brinda posibilidades como ejecutante de subir la energía, pues la mente no está en el qué voy a hacer sino en el dar significados, pues, el bailarín encarna y hace verosímil la forma aprendida. Estructura el significado. Si la mirada, la mente y el cuerpo están presentes, también estará el espectador.

En general, en sus danzas retoman el folclor del lugar en el que habitan y su cualidad energética está definida en cómo ellos viven el mundo. En el sentido del modelo que adoptan, se puede pensar que esta danza es la que más se asocia con el ritual. La danza es su filosofía de vida para expresar cómo viven el

momento, quizá por eso no tienen una coreografía que seguir. La manera de vivir, su manera de comportarse es la manera en que ellos recrean el espectáculo. Posiblemente se acerque más a lo que fue en un inicio “la danza del vientre” como un ritual de fertilidad, al estar más conectados con la naturaleza, al cuerpo y a dar vida.

En su filosofía de vida, ellos expresan y recrean las danzas tradicionales a su modo de sentir y vivir la vida y esto incondicionalmente las cambia. Así mismo los medios de comunicación y la globalización se han encargado de difundir la danza a la manera particular de cada sociedad, trayendo consigo que los gitanos adopten elementos como vestuario, movimientos, entre otros, convirtiéndose en una fusión de culturas y de perspectivas propias que cada quien se apodera en su danza.

“La danza del vientre” toma significado a través del bailarín que la ejecuta y le da un sentido conforme a sus expresiones y habilidades y cobra una nueva significación a través de quién lo ve. Ambos significados dependerán del carácter de la expresión que se le atribuyó; sensualidad, erotismo o misticismo. Se transforma de cierta manera la propia energía de la bailarina, su cultura y su manera de ver el mundo. Sin embargo, para ella resulta una revelación de aquellas cosas que estaban escondidas en su ser y son manifestadas cuando danza. Es complemento de su naturaleza y a su vez, un descubrimiento de ésta y de su propia sexualidad. Es dualidad corporal, ser y no ser, personaje y actor o bailarín. Cuando uno se sube al escenario se siente diferente, se complementa el ser con nuevos atributos que serán observados. Es este afán de ser visto, uno se carga de nuevos atributos y se complementa el ser con algo que quizá no se mostraría fuera de escena.

En estos conceptos una buena representación es aquella donde la bailarina, es capaz de transmitir y trasladar al espectador a una situación real, porque lo que transforma y toca al espectador es la sinceridad de lo que está viviendo el bailarín. Lo que atrapa no es un como si, es la realidad del hecho.

Cuando el bailarín recrea expresiones denominadas dramáticas, se recurre a la materia de la actuación. Actuar o bailar significa establecer relaciones. Relación entre cuerpo y mente, y relación entre bailarín o actor y el espacio, el tiempo, los objetos, la música, el texto, los silencios, las luces, los vestuarios y la danza en su totalidad y la relación entre bailarín o actor y el espectador para transformar esas relaciones en un hecho cultural y artístico que se llama teatro o danza.⁵⁷

Las relaciones expuestas son testimonio de emociones. La emoción es un fenómeno biológico y desde ésta ocurre todo el vivir y viceversa. Por lo tanto el hacer de las personas son manifestadas en el fluir de sus emociones.⁵⁸ Así los bailarines, como seres humanos que son expresan sus emociones, lo exteriorizan y lo hacen público. De esta manera, la actuación y la expresión están ligadas. Así el espectador, como el actor y el bailarín ven y viven el emocionar valiéndose de la ficción.

Mediante la música, es posible reconocer e reinterpretar emociones a través del cuerpo. Puesto que la música no es ficción, sino un estímulo real que provoca la visualización de imágenes que provienen de cada bailarín en particular se ha manifestado la inquietud de “descubrir” tal expresión.

⁵⁷ Patricia Cardona. *Dramaturgia del bailarín*, INBA, México, 2000, p. 101.

⁵⁸ Domingo Adame. *Para comprender la teatralidad*, Universidad Veracruzana, México, 2006, p. 91.

En Medio Oriente, esta conmoción es conocida como *Tarab*. Descrita en el medio artístico de “la danza del vientre” como el momento clímax de una canción que “te mueve” y te exalta. Incluso se llega a gesticular en esa parte. Sin embargo en el Occidente, al no ser nativos de la lengua árabe ni de la cultura, se es ajeno y se desconoce de lo que se esté hablando. La gesticulación servirá para conmover a espectador, pero es precisamente por aquellos códigos que se comparten, se hace con sentimientos similares, pero esto no significa que se conozca la historia de lo que se baila y por lo tanto, no se puede llegar a sentirlo de la misma manera. Por tal razón, es común escuchar que una bailarina que hace un *Tarab*, está más apegada a lo “teatra” o a lo “dramático” porque exagera y hace como si. Por tal razón, es importante que las bailarinas de Occidente no caigan en mera imitación de las del Medio Oriente.

Sin embargo, la distinción entre el teatro y la danza ha revelado un vacío y un desconocimiento de las posibilidades que el teatro desencadena en la danza. El teatro la eleva, la transforma y la estiliza. El comportamiento del bailarín puede crear energía que cambia la apariencia y la recrea aun más sorprendente.

“La danza del vientre” es la disciplina artística que abarca tantas ramificaciones para conjugarlas en un sólo espectáculo.

Conclusiones

Con la danza, el hombre encontró una manera intangible de transmitir y expresar ideas, emociones y sensaciones por medio del cuerpo, creó un mundo simbólico en donde convergen cuerpo, mente y espíritu.

Al ser la danza un acto humano, el hombre crea signos que permiten la interacción con sus semejantes. Así el bailarín logra una comunicación con el espectador, es una expresión individual cuyo lenguaje es universal.

La danza ha sido parte indispensable para la evolución del ser humano, con ella las grandes actividades tanto sociales como religiosas han podido desempeñarse. Por medio de ésta se ha podido identificar diferentes épocas, convirtiéndose en una especie de registro histórico y cultural.

En cuanto a “la danza del vientre”, se le ha referido como una danza que partió de los rituales de fertilidad, recordando que los rituales han sido una manera de entender y percibir el mundo, de comunicarse con la naturaleza y con los seres supremos, así como también el convivir unos con otros y asimilar la vida. De este modo, es una danza que parte de la gestación, donde la sensualidad, el erotismo y el misticismo tienen lugar. Lo sensual es relativo a los sentidos corporales, aplicable a cosas que incitan, satisfacen, sosiegan pasiones y aquietan un sentimiento, mientras que lo erótico se refiere a una pasión fuerte; el deseo y por supuesto es relacionado a la sexualidad y el misticismo es un estado extraordinario de perfección, esencia de unión del alma con dios.

Por supuesto que la sexualidad está presente en la danza, como forma de energía vital que nada tiene que ver con el acto sexual, aunque en un inicio la copulación era parte final de los rituales, se habla de la energía sexual que funge como fuente suprema de elevación mística de la pasión y sensibilidad humana a través de la danza que libera los sentidos hacia el gran cosmos que nos une.

Es por eso que” la danza del vientre” contiene toques femeninos y sensuales, y a la vez, de autonomía, autoconfianza y audacia. Es un baile que cautiva tanto a hombres como a mujeres. No hay lugar para la ambigüedad de los cuerpos, pues las caderas y el movimiento sinuoso de la pelvis y los acentos del pecho delatan el cuerpo femenino. Y siendo así un baile sensual y femenino, es importante cuidar los movimientos y utilizar el vestuario adecuado para no caer en lo vulgar.

Un actor de teatro no está alejado de este contexto, pues en su cuerpo convergen los mismos deseos y sentidos de un ritual, de entender la vida, de comunicarse con el dios espectador, de trascender y ser un doble cuerpo, de reencarnar y dar vida. Todo radica en el cuerpo, todo lenguaje verbal deriva del cuerpo, del surgimiento de la danza. Pues en el cuerpo humano convergen conceptos, estados de ánimo, movimientos, narraciones, impulsos que son expresiones y formas auténticamente dramáticas.

Y aquello que hace al teatro, es el acontecimiento entre espectador y actor mediante la reproducción de la realidad en un escenario. Así mismo, se considera que la teatralidad es aquello que hace teatro al teatro, aunque se escatima que existe una gran diversidad sobre las ponencias que se tienen acerca del teatro y de las representaciones escénicas, por ello, sus usos y prácticas de teatralidad también. Cada una se presenta con una teatralidad particular que no permite

generalizarla. Se ha entendido a la teatralidad como una dimensión artística independiente al texto dramático, pero como síntesis de todas las artes, donde el espectador debe ser llevado por los sentidos y no por la razón, a fin de complementar imágenes independientes al texto.

“La danza del vientre” no ha desaparecido, hay un rasgo común entre nosotros, nacionalidades y aunque tenga diferentes nombres no deja de ser el mismo ente que se está representando. En el paso de los años, se le ha dado otro sentido a las danzas, pero de todas maneras conserva su forma de representarse, conserva ese poder erótico ancestral que es lo que atrapa al espectador, ese movimiento que debería llevarlo lo más esencial de su ser, aunque no se trate de un rito conserva estas características que hacen que siempre funcione.

Por último, cabe mencionar que el espectáculo de “la danza del vientre” se configura como la danza ritual que fue primordialmente, así como el eco en sus representaciones de folclor y de cabaret, no se limita a una sola cosa. Es un detonador que funge para otras ramas de la danza o arte escénico y estas a su vez denotan en ésta. Existen características que son visibles en sus interpretaciones, pues vienen cargadas de energía y significado. Separar el teatro de la danza es revelar un vacío, es mostrar un desconocimiento sobre las posibilidades que el teatro desencadena en la danza y de las que la danza le da al teatro.

Bibliografía:

Adame, Domingo, *Elogio del oxímoron, introducción a las teorías de la teatralidad*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, 525 p.

_____, *Para comprender la teatralidad*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2006, 310 p.

Alcántara, José Ramón, *Teatralidad y Cultura: hacia una estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2002, 182 p.

Antaki, Ikram, *La cultura de los árabes*, 3° edición, México, 1991, 278 p.

Baz, Margarita, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, Miguel Ángel Porrúa, UAM y UNAM, 2000, 245 p.

Briggeman, Jane, *Burlesque: Legendary Stars of the Stage*, San Francisco, Collectors Press, Inc, 2004, 176 p.

Buonaventura, Wendy, *The serpent of Nile: Women and dance in the Arabic world*, Londres, Al Saqi Books, 1998, 207 p.

Cardona, Patricia, *Dramaturgia del bailarín*, México, INBA, 2000, 196 p.

Castañer, Marta, *Expresión corporal y danza*, Barcelona, INDE Publicaciones, 2002, 103 p.

Cornago, Óscar, *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*, Telondefondo, n°1-agosto, 2005

Cullen, Frank, *Florence Hackman, Donald McNeilly Vaudeville old & new: an encyclopedia of variety performances in America*, Nueva York, Routledge Taylor & Francis Group, 2007, 1375 p

Croutier, Alev Lytle, *Harem: The world behind the veil*, Nueva York, Abbeville Press, 1991, 224 p.

Dallal, Alberto, *Los elementos de la danza*, México, Universidad Autónoma de México, 2007, 143 p.

Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I*, 2° edición, Buenos Aires, Atuel, 2007, 223 p.

Fahmy, Farida, *The creative development of Mahmoud Reda, a contemporary egipcian choreographer*, Los Ángeles, Tesis de maestría, Universidad de California, 1987, 84 p.

Fawzia, Rosina, *Grandmother's secrets: The ancient rituals and healing power of belly dancing*, Massachusetts, Interlink books, 2012, 2789 p.

Féral, Jossete, *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación y Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2003, 108 p.

Hammond, Andrew, *Popular culture in the Arab world*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2007, 367 p.

Hernán, Hugo, *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*, México, Bonilla Artigas Editores, 2009, 228 p.

Hernández, Dubia, *Historia Universal de la danza*, Querétaro, Universidad de Querétaro, 2007, pp. 316p.

Humprey, Doris, *El arte de hacer danzas*, México, CONACULTA, 2001, 160 p.

Korek, Devorah, *La danza del vientre: el arte de la danza oriental*, 2°edición, Barcelona, Mandala, 2009, 303 p.

Lehmann, Hans-Thies, *Teatro Posdramático*, España, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2013, 480 p.

León, Techi, *La danza del vientre, un himno a la vida*, Madrid, Mandala, 2002, 144 p.

Lexová, Irene, *Ancient Egyptian Dances*, Praga, Courier Dover Publications, 2012, 176 p.

Markessinis, Artemis, *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid, Librerías Deportivas, 1995, 290 p.

Mendoza, Ma. Cristina, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, México, INBA, 2000, 286 p.

Nettl, Bruno, *En el transcurso de la improvisación*, Madrid, AKAL, 2004, 376 p.

Nieuwkerk, Karin, *A trade like any other. Female, singers and dancers in Egypt*, Texas, University of Texas, 1995, 223 p.

Olivares, Vicky. *Danza. Investigación en Argentina*, Buenos Aires, Balletin Dance, 2011, 64 p.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Paidós Ediciones, 1998, 605 p

_____ *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000, 333 p.

Prieto, Antonio, *El teatro como vehículo de comunicación*, México, Editorial Trillas S.A. de C.V., 1992, 250 p.

Rirchards, Tazz, *The belly dance book. Rediscovering the Oldest Dance*, California, Backbeat Press, 2000, 208 p.

176 p.

Shokry, Mohamed, *La mágica danza del vientre*, Madrid, Mandala, 2000, 160 p.

Thaleb, Amir, *La milenaria danza del vientre. El lenguaje oculto*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Verlap, 3° edición, 2003, 163 p.

Anexo:

Figuras con el velo

Angel	Mariposa	Velo en brazos	Moño
			
Medio moño	Moño cerrado	Sobre	Ojos
			
Beduino 1	Toga abierta	Marco	Marco cerrado
			
Capa romana	Capa romana cruzada	Cruzado al frente	Rollo
			
Beduino 2	Beduino abierto	Beduino cerrado	Beduino 4
			
Enganche	Medio enganche	Enganche atrás	Triángulo
			

Características de los tres ejemplos de danza del vientre: cabaret, folclor, gitano

Danza	Cabaret Ejemplo: Megance / tema oriental	Folclor Ejemplo: Saidi	Gitano Ejemplo: Karsilama
Vestuario	Trajes de dos piezas (sujetador y fajilla) con lentejuelas y brillos	Vestidos completo o túnicas tradicional con pañuelo o fajilla en la cadera y pañuelo en la cabeza.	Faldas largas con pantalones bombachos por debajo. Blusas holgadas
Región	Egipto (Casinos inicialmente)	Alto Egipto, el Sur de Egipto o zona del Said.	Turquía
Ritmo	Varios ritmos intercalados primordialmente ritmos de 2/4, 4/4	Ritmo saidi 4/ 4 1 - +- 2 - +- 3 - +- 4 +- Dum Tak Tak Dum Tak	En su mayoría se encuentra en un tiempo de 9/8.
Características	Existe una entrada con presentación de la orquesta y de la bailarina Un segmento dramático Un segmento de folclor Un solo de percusión	Danza festiva, muy alegre donde se baila haciendo girar el bastón. Los pasos folclóricos son los saltos, golpes con el bastón o movimientos que representan la pelea.	Las bailarinas de “la danza del vientre” tienen entendido por karsilama como un conjunto de pasos turcos de oriente en esta ritmología. Existe karsilama gitano donde la cadencia y el

	Salida con agradecimiento		acento dentro de esta métrica varían.
Origen	Entretenimiento para extranjeros en casinos y hoteles. Se adaptó a la visión del Oriente Medio a la manera Occidental.	Danza que proviene de un arte marcial que se realizaba con bastones o largas varas creada por los campesinos para defenderse.	Los gitanos retomaron el folclor turco, así como también crearon pasos de acuerdo a su estilo de vida. Ha sido su manera de expresarse y comunicarse, así como también de ganarse la vida en espectáculos callejeros.
Elementos	Se puede usar el velo en la entrada	Uso de bastón	Se puede usar panderos

Fotografías del tema oriental





Fotografías del saidi





Fotografías del karsilama



