

# LA TEORÍA DEL CARNAVAL Y EL CABARET ORIENTAL

María Dolores TENA MEDIALDEA  
Universitat de València  
lolatena@hotmail.com

**RESUMEN:** Este artículo analiza, desde el enfoque multidisciplinar de los estudios de género, las transformaciones que experimentó, tras la incursión colonial europea, la danza profesional en Oriente Medio hacia un estilo exclusivamente femenino y con marcado carácter erótico. Tradicionalmente, la separación genérica de los eventos sociales en el ámbito musulmán ha sido transgredida mediante el travestismo y la sátira de las convenciones sociales. La aparición de espectáculos de cabaret hacia finales del siglo XIX, fenómeno transnacional asociado al desarrollo de la cultura metropolitana, sirvió de canal de expresión para las nuevas identidades urbanas. La aplicación del concepto bajtiniano “carnavalización” permite mostrar cómo originalmente el cabaret, además de revelar la diversidad implícita en los sistemas dominantes de representación simbólica, posibilitó una contraproducción de la cultura y el placer donde las bailarinas personificaban una nueva imagen del deseo y la libertad sexual.

*Palabras clave:* danza transgenérica, sátira subversiva, danza femenina, Modernidad y transculturalismo.

**ABSTRACT:** This essay analyses from the multipliscinary perspective of gender studies the transformations of professional Middle Eastern dance, under European colonial conventions, towards a more sexualized and exclusively feminine form. Traditionally, gender segregation in the social events of Muslim communities has been overcome by transvestism that allowed satirizing social conventions. At the turn of the 20<sup>th</sup> century, the emerging of cabaret venues and performances was a transnational phenomenon associated with the development of metropolitan culture, which contributed to the expression of the new urban identities. Bakhtin’s concept of carnivalesque, applied to this study, allows revealing so much the multiplicities within dominant systems of symbolic representation, as a counter-production of culture and pleasure where female dancers embodied a new image of desire and sexual freedom.

*Key words:* transgendered dance, subversive satire, feminine dance, Modernity and transculturalism.

## 1. INTRODUCCIÓN

Entre finales del XIX y principios del XX, los cabarets<sup>1</sup> aparecieron en Oriente Medio como nuevos espacios de ocio y formas de entretenimiento siguiendo las convenciones imperiales europeas. Su expansión fue un fenómeno transnacional asociado al desarrollo de la cultura urbana que contribuyó a cuestionar la hegemonía de los valores conservadores y a construir un nuevo imaginario urbano, donde los ideales de género, raza y clase social serían replanteados. Los cabarets de Oriente Medio ilustran la complejidad de las sociedades coloniales, donde el establecimiento de los estándares modernos sentó las bases de la actual globalización. En ellos, la danza profesional evolucionó hacia una forma más sexualizada y exclusivamente femenina, la danza oriental o del vientre.<sup>2</sup> Esta transformación silenció la extendida práctica de jóvenes bailarines varones, los cuales tradicionalmente dominaban las representaciones públicas (Karayanni 2005). Este hecho permite cuestionar, desde la perspectiva analítica de los estudios de género, el esencialismo de los actuales discursos que definen esta danza como femenina y la rigidez de la categorización binaria del sujeto moderno. La danza, actividad generizada y sistema simbólico apartado de la vida cotidiana, refleja continuidad o divergencia con las identidades corporales normativas y las construcciones socioculturales, a través de símbolos y formas reunidos en el vestuario, los códigos cinéticos, la música y los escenarios; entendida como categoría epistemológica, la danza muestra la coexistencia de los lenguajes oficial y no-oficial, la perspectiva dialógica de los sistemas de representación simbólica. Este artículo se centra en los géneros teatrales de danza, aquellos producidos con una función estética, diferenciados de otras manifestaciones como danzas folclóricas o sociales. Esta cuestión pone de relieve importantes problemas metodológicos. En primer lugar, la ausencia de una reconocida danza clásica tradicional en sociedades musulmanas; este fenómeno, denominado *choreophobia* por Anthony Shay (1999), estaría enraizado en el rechazo a la exhibición pública del cuerpo y a la asociación de la danza profesional con la prostitución. Asimismo, el hecho de que danzas formales e informales se entrecrucen en estas regiones, ya que la audiencia suele participar a lo largo de la representación junto con los intérpretes profesionales.

1. El término, de origen francés, *cabaret* es utilizado a lo largo del texto de forma genérica considerando la importante influencia de París como productor de tendencias en este periodo. Junto con otros locales similares (casinos, *music halls*, *river boats*, *cafés-concierto*, *vodeviles*...), los cabarets fueron pioneros de la industria del entretenimiento de masas, aunque han sido excluidos en los estudios de artes escénicas por considerarse una expresión de baja calidad cultural y artística.

2. El término *danza oriental* (*Raqs Sharki* en árabe, *Oryantal Dansi* en turco), por el que es conocida esta danza en los países del área islámica, define su forma escénica. En países occidentales es más conocida como *danza del vientre*; el término *danse du ventre* fue acuñado en Francia a mediados del siglo XIX, para describir las danzas exóticas de Medio Oriente y Magreb que aparecieron en las exposiciones universales. Actualmente, la polémica y la falta de acuerdo sobre su nomenclatura (otros términos por las que es conocida: danza árabe, danza de los siete velos, *hoochy-coochy dance*...) apelan a su rechazo como estilo formal de danza y el carácter subalterno que le confiere ser una expresión sexualizada y su feminización.

## 2. DE LA DANZA SOLISTA OTOMANA AL CABARET ORIENTAL

Recientes estudios (Shay / Shellers Young 2005; Magrini 2003) acerca de este estilo de danza tienden a diferenciar la danza solista tradicional de la moderna forma escénica, danza oriental. Ya de carácter amateur o profesional, la danza solista se caracteriza por ser un género improvisado e interpretado por uno o más bailarines sin entrelazarse uno con otro, tal como ocurre en las danzas sociales en línea. En contraste, la danza oriental se basa sobre todo en coreografías y representaciones individuales. La antropóloga Nawja Adra (en Shay / Shellers Young 2005: 28-50) diferencia tres contextos en los que esta danza ha sido tradicionalmente representada, tanto por hombres como por mujeres hasta la actualidad. Primeramente, las reuniones informales en las casas donde se desarrolla la danza no profesional; en segundo lugar, las celebraciones sociales como bodas, circuncisiones o festivales religiosos animados por músicos y bailarines profesionales; y, finalmente, su forma escénica heredera de las tendencias metropolitanas.

### 2.1. La danza profesional en el Imperio Otomano

Este apartado se centra principalmente en la escena artística de Constantinopla, teniendo en cuenta su posición hegemónica como capital del Imperio. En su estudio etnomusical, Jane C. Sugarman describe los intérpretes profesionales de este periodo destacando: las esclavas, principalmente mujeres que actuaban privadamente ante las audiencias masculinas de sus amos, y los intérpretes contratados, mujeres o muchachos conocidos, como *çengis* o *köçek*,<sup>3</sup> que actuaban organizados en grupos profesionales, *kols*. Aunque segregados genéricamente de acuerdo con la audiencia, sus rutinas eran similares e incluían recitación poética, representaciones teatrales, tañido de instrumentos musicales, danza y canto, destacando las pantomimas donde se representaban encuentros y flirteos intersexuales (en Magrini 2003: 87-118). Las artes escénicas, profesiones marginales tanto en sociedades orientales como occidentales, han sido actividades aptas para mujeres y minorías sociales en su búsqueda de independencia económica y cierto reconocimiento social. Este hecho permite observar de qué manera la correlación entre género, raza y clase social toma forma en la danza y construye los ejes del deseo. Así, por ejemplo, los componentes de los *kols* no pertenecían a grupos étnicos turcos, sino a etnias minoritarias como griegos, armenios, judíos o gitanos. Conforme el artículo de Sugarman, los *köçek* eran los artistas que aparentemente bailaban en público, mientras que los grupos de *çengis* solían ser contratadas para actuar ante las mujeres de la casa y sus invitadas en el lugar de las esclavas y concubinas. Los *kols* femeninos con frecuencia incluían mujeres travestidas como hombres, en ocasiones nombradas como *tavşans*, en sus repertorios de danzas-pantomima. En espacios públicos, los bailarines

3. Según Sugarman, los términos *köçek* o *çengis* podían ser usados indistintamente para ambos géneros; no obstante, recientes estudios sobre esta danza tienden a aceptar la convención de usar *köçek* como término masculino y *çengis* como femenino (en Magrini 2003: 93).

varones ocupaban un espacio liminal entre géneros que, según Shay (en Shay/Shellers Young 2005: 285-113), no eran asociados con una identidad sexual determinada, ya que esta noción sería una construcción moderna. No obstante, las danzas de los *köçeks* fueron consideradas expresiones homoeróticas en las descripciones de autores occidentales, atendiendo al discurso heteronormativo burgués, hasta el punto de silenciar su existencia; contrariamente, su elogio en la literatura *Adab*. Este hecho evidencia los significados culturales asumidos por el cuerpo sexuado bajo los parámetros occidentales, que conciben la sexualidad como una categoría a-histórica, a-temporal e inmutable.

El travestismo en las artes escénicas ha sido una práctica muy extendida en todo el mundo, relacionada principalmente con las prohibiciones sobre la exhibición pública de las mujeres. El hecho de obviar o reducir a la marginalidad la existencia de individualidades disidentes del modelo normativo necesita ser cuestionado pues, como ilustra en su estudio Thomas Laqueur (1994), la diferencia sexual en la cultura occidental fue hasta el siglo XVIII una categoría de diferenciación sociológica y no ontológica. En este sentido, la Teoría de la Performatividad de Género de Judith Butler permite entender como las prácticas paródicas, como el travestismo, cuestionan no solo el binarismo y asimetría de las construcciones de género, sino también muestran su carácter artificioso. Para Butler (en Convoy 1997: 411), el travestido desafía “the distinction between appearance and reality that structures a good deal of popular thinking about gender identity. Indeed, the transvestite’s gender is as fully real as anyone whose performance complies with social expectations”.<sup>4</sup>



Fig. 1: “Danseuses et musiciens turcs dans un harem” atribuida a Jacques Carrey (1850), Museo del Louvre.



Fig. 2: “Danse de femmes turques” atribuida a Jacques Carrey (1850), Museo del Louvre.

4. “[...] la distinción entre apariencia y realidad que estructura gran parte del pensamiento popular a cerca de la identidad de género. De hecho, el género del travestido es tan enteramente real como cualquier otro cuya representación se ajuste a las expectativas sociales”.

## 2.2. Teoría del carnaval

La tradicional segregación de géneros en los eventos sociales de comunidades musulmanas ha sido útil para alejar la danza de las connotaciones sexuales y, de esta manera, convertirse en herramienta para expresar libertad frente a las constricciones sociales. Por tanto, aquellos movimientos que expresan el disfrute del cuerpo sexuado no son considerados eróticos cuando son representados en espacios permitidos o adecuados. Con respecto a las referencias sexuales del movimiento en la danza, las ideologías religiosas deben ser tenidas en cuenta, pues éstas han articulado tradicionalmente la cosmovisión de sus sociedades tratando con temas morales, establecido los roles de género y las normas de decoro en el vocabulario corporal. En general, tradiciones patriarcales y monoteístas como la cristiana e islámica han reducido la sexualidad a la esfera privada y condenado la exhibición pública del cuerpo, especialmente, el femenino.<sup>5</sup> No obstante, la mayor divergencia entre ambas tradiciones radica en el tema de la sexualidad, ya que el Islam, al contrario que el cristianismo, no niega el componente erótico de la relación sexual, aunque limitándolo a las situaciones legitimizadas, como el matrimonio (Mernissi 2000). Los significados adquiridos por el cuerpo del bailarín o bailarina están particularmente relacionados con la sexualidad y los roles de género, ya que, como señala Judith Lynne Hanna (1998), la danza comparte con ellos el cuerpo como instrumento.

La danza solista carece de intención semántica, caracterizándose por su cualidad para el deleite colectivo, *tarab*, y el sentido del humor de las interpretaciones donde se parodian y trasgreden las normativas sociales respecto a las expectativas de género (en Shay / Shellers Young 2005). El travestismo, la participación de la audiencia y la sátira permiten vincular la danza solista con los conceptos bajtinianos “carnavalesco” y “cuerpo grotesco”; ese cuerpo premoderno, colectivo y ambivalente que, según Bajtin (1987), utilizaría la carnavalización como medio de crítica social. La modernización transformaría el carácter carnavalesco de la danza limitándola a expresión erótica dentro del patrón heterosexual. Así, con la introducción del cabaret, los códigos sexuales contenidos en los movimientos de la danza pasaron a ser interpretados por bailarinas solistas acompañadas por una gran orquesta, representando un cuerpo individual y sexualizado que recrea la ilusión del cuerpo de mujer deseado. De la misma manera que el carnaval occidental, la sátira convierte la danza solista en canal de expresión de la disidencia, como producción contra-cultural que muestra la distancia existente entre los discursos religiosos normativos y la heterogeneidad de la apreciación popular. La introducción de movimientos característicos de la danza solista en la tradición occidental tuvo lugar, inicialmente, en los escenarios de cabarets con los que compartía el tono burlesco y donde era posible introducir innovaciones que, en última instancia, gestaron nuevas formas de entender la danza.

5. En éstas, la mujer es concebida como agente del poder subversivo de la sexualidad, por lo que las mujeres legítimas, encargadas de sustentar el honor y la reputación familiar, quedarían confinadas en el ámbito doméstico.

### 2.3. Cabaret: Entretenimiento urbano e identidades metropolitanas

El análisis histórico del cabaret muestra su origen popular y su relación con otras formas de espectáculo como el circo, el teatro ambulante o el carnaval, del cual adoptó el carácter crítico y la subversión de jerarquías. Los números de cabaret, generalmente improvisados, provocaban la participación de la audiencia a través de la inmediatez histórica de sus tópicos, principalmente en torno a la actualidad política y la sexualidad. Los principales eventos socio-políticos de este convulsivo periodo, como la lucha por los derechos humanos y civiles desde los movimientos feministas, minorías étnicas y clases trabajadoras, avanzaron gracias a la tolerancia republicana del periodo y tuvieron eco en el cabaret. Su popularidad como entretenimiento cosmopolita y marcador de tendencias le vincularía con el crecimiento de las nuevas identidades metropolitanas, basadas en valores seculares y democráticos. Las mujeres, en su avance hacia una mayor visibilidad pública, transformaron el carácter de las audiencias cada vez más mixtas; no obstante, las diferencias de clase constituyeron una evidente marca de diferenciación en y entre locales (Alzate 2002; Schwartz 1998; Walkowitz 2003). Los cabarets fueron precursores del entretenimiento de masas en su evolución hacia formas más institucionalizadas y aptas para todos los públicos, el Teatro de Variedades y, posteriormente, el Teatro Musical, en los que perdería su carácter disidente. Ante la incursión de la industria audiovisual y en su intento por mantener la disminución de audiencia, los números de cabaret pasaron a ser cada vez más explícitos sexualmente dando paso al género sicaléptico (Alzate 2002).

## 3. EROTISMO COLONIAL Y FEMINIZACIÓN DE LA DANZA

En este periodo, las bailarinas profesionales otomanas fueron emergiendo gradualmente desde las reuniones privadas de las élites hacia las tabernas públicas y cafés, en los que los *köçek*s solían actuar en exclusividad, y hacia los modernos restaurantes y *gazin*os en los que actuarían junto con músicos frente a audiencias mixtas. Según describe Sugarman (en Magrini 2003), las *çengis* comenzaron a usar el cabello *alla garçon* y trajes de flecos en lugar de la indumentaria de estilo otomano y, así, asimilando la imagen y profesionalismo de las bailarinas de cabaret europeas superar su escandalosa reputación. Para entender este proceso de occidentalización que supone la emergencia de la danza oriental es necesario acercarse a la escena artística de las metrópolis. La danza occidental enfatizaba el cuerpo femenino,<sup>6</sup> no obstante, el contacto con expresiones artísticas de los territorios ocupados junto con el nuevo rol de la

6. El Ballet Romántico exaltaba el ideal de mujer ingrávida y etérea, relegando la danza viril masculina como simple *porter* de la bailarina e incluso, a mediados del XIX en París, los roles masculinos solían ser interpretados por bailarinas travestidas.

mujer en las sociedades modernas contribuyeron a la construcción de nuevos lenguajes corporales y discursos sexuales.

### 3.1. *La nueva mujer moderna: la sexualidad y la danza*

En su *Historia de la sexualidad*, Foucault plantea cómo el discurso sobre el sexo habría pasado del dominio eclesiástico al científico como proyecto político burgués de las sociedades industrializadas de tradición judeo-cristiana, para lo que se sirvió del discurso puritano y heteronormativo. Éste concebía la familia nuclear como una unidad de producción e identificaba a la mujer con la reproducción; de esta manera, el *Ars Erotica* desarrollado en numerosas culturas premodernas, que examina la relación con el placer, sería sustituido en las sociedades modernas por la *Ciencia Sexualis* en busca de un discurso verdadero sobre la sexualidad (1987). Paralelamente, aparecieron los primeros movimientos feministas, reclamando una nueva posición político-social y ciudadanía activa con que transgredir su exclusivo rol reproductivo. El ideal de “nueva mujer” sustentaba una construcción heterodoxa de la imagen moral y la sexualidad femenina. En este contexto, la búsqueda de cierta libertad sexual fue representada por las bailarinas quienes ilustraban la psique sexual de este periodo.

La doble moral caracterizó la evolución estética de los espectáculos desde principios del siglo XIX. Por una parte, la danza era condenada desde discursos puritanos por sus cualidades de placer autoerótico, aunque su práctica se mantuvo regulada como actividad privada de entretenimiento profesional. Los círculos artísticos e intelectuales fueron distanciándose de los espectáculos de danza académica, con lo que el “ballet in England was performed in music halls; in Italy, it had become a series of overdressed extravaganzas”<sup>7</sup> (McCormick/Reynolds 2003: 36). Por otra parte, la expansión de los espectáculos de variedades representó cambios en las formas de entretenimiento popular convirtiéndose en los laboratorios de experimentación escénica de este momento y creando oportunidades económicas en el *show business* y visibilidad cultural a minorías étnicas y raciales. La danza fue la mayor expresión cultural de este cosmopolitismo que transformó las concepciones de género y cuerpo nacional en la década anterior a la I Guerra Mundial, logrando su reconsideración como forma cultural.

### 3.2. *Lo erótico-exótico: las Exposiciones Universales y el fenómeno de la Salomanía*

La obsesión sexual occidental encontró en “otras” mujeres, de clase obrera o belleza racial, un camino para expresar sus fantasías sexuales permitiendo una nueva construcción del placer y el deseo. El Orientalismo sirvió para acentuar la asociación entre Oriente y el sexo donde las imágenes de bailarinas orientales, pertenecientes a una

7. “[...] el ballet en Inglaterra pasó a ser representado en *music halls*; en Italia, se convirtió en recargadas extravagancias”.

realidad lejana y distante, permitieron expresar los sueños que desafiaban los prejuicios morales. Dos figuras míticas sirvieron para personificar la moda por lo exótico y su asociación con la sexualidad: *Little Egypt*, leyenda y *sex symbol* pre-Hollywood del imaginario colectivo americano del siglo xx, y Salomé, icono bíblico que representa el poder destructivo femenino.

*Little Egypt & the Plaisance Dancers*: El impacto de la danza del vientre y su vinculación con Little Egypt se construyó en torno a la *Midway Plaisance*, área de entretenimiento del pabellón otomano de la *World's Columbian Exposition* de Chicago en 1893. En ésta, diversas actuaciones y exhibiciones recreaban danzas exóticas del Norte de África y Oriente Medio, tanto auténticas danzas tradicionales como recreaciones procedentes de los *music-halls* parisinos. Little Egypt fue un escándalo mediático del que hizo eco la prensa de la época con referencia a su *hoochy-coochy dance*;<sup>8</sup> la construcción del mito fue posterior a la Exposición, pues no existe constancia de ninguna artista allí contratada con dicho nombre. Little Egypt proveyó un prototipo para el *strip tease* teatral que sería adoptado por numerosas artistas, que con este seudónimo, actuaban en los emergentes parques temáticos en Coney Island y espectáculos burlescos itinerantes (Carlton 1994).

*Salomania*: Término utilizado en estudios anglosajones (Buenaventura 1998; Walkowitz 2003; Karayianni 2004) que corresponde con el periodo comprendido entre 1907 (fecha del estreno de la ópera *Salomé* de Strauss en Nueva York) y el inicio de la 1ª Guerra Mundial. La danza de Salomé se convirtió en fuente de inspiración para artistas del teatro de variedades, forjando un modelo burlesco que sería aprovechado en las numerosas adaptaciones del mito para el cine y el teatro, siendo desde entonces asociada con la danza del vientre. Con el fin de contextualizar los orígenes históricos de la Salomanía, cabe señalar la aparición a finales del siglo xviii del Orientalismo Moderno; esta corriente, tal como argumentó Edward W. Said (1991), atendía a las configuraciones de poder marcadas por la hegemonía del Occidente industrializado. En este sentido, según Stavros S. Karayianni (2004), la Salomé de Wilde no trata tanto de Occidente deseando el Oriente exótico, como deseando lo exótico de Occidente. Por otra parte, Bram Dijkstra (1994) observa como en esta obra Salome aparece como una *femme fatal* que personificaba la fobia masculina y la misoginia del *fin-de-siècle*. Su no narrada “Danza de los Siete Velos” sugiere la imagen de una mujer desvelándose y, de esta manera, escandalizar al relacionar deseo sexual y textos sagrados.

Entre 1870 y 1930, el componente hedonista y libertad creativa del cabaret permitió perfilar importantes cambios en el campo de la danza, desde la innovación de las nuevas danzas sociales y folclores urbanos, a la aparición de la “moderna danza interpretativa” que contribuyó al desarrollo de la danza moderna y el teatro musical (Walkowitz 2003). Los estilos considerados exóticos como la danza del vientre, a pesar de ser asociados con el exhibicionismo y la seducción de las audiencias masculinas,

8. Forma de describir las danzas que interpretadas para audiencias masculinas reproducían un orientalismo con sabor parisino que se ajustaba a las expectativas que Occidente tenía de las bailarinas orientales (Carlton 1994).



sirvieron para explorar nuevos géneros que ayudaron a liberar la danza académica occidental de su encorsetamiento permitiendo la expresión del cuerpo sexuado y la virilidad en la danza masculina.



Fig. 3: "Little Egypt", Harvard Theatre Collection.



Fig. 4: Cartel de Georges De Feure para la Comédie Parisienne, MOMA Collection.



Fig. 5: "Scherzade", Ballets Rusos de Diaghilev  
<<http://www.classicmusica.blogspot>>.



Fig. 6: Fotograma "Tahia Carioca"  
<<http://www.movie-musical-world.blogspot.com>>.

### 3.3. La experimentación en la danza: los Ballets Rusos y la moderna danza interpretativa

Durante los periodos pre y entre guerras de la primera mitad del siglo xx, la danza alcanzó gran protagonismo tanto por la popularidad de las danzas sociales urbanas, como por el reconocimiento y respetabilidad recobrados por el ballet como forma artística. Este resurgir tuvo lugar en los cabarets a los que la danza había sido reducida, donde la búsqueda experimental y una renovada audiencia que incluía círculos artísticos e intelectuales acercó la danza a las corrientes contemporáneas de pensamiento. En este sentido, habría que destacar:

1. Los *Ballets Russes* de Serge Diaghilev marcaron una diferencia con el ballet académico de las compañías estatales aportando creatividad y virtuosismo técnico. En su periodo de mayor influencia, 1909-1929, inspiró cambios para la experimentación en la danza teatral, tanto por su colaboración con las vanguardias artísticas y musicales del momento, como por su investigación de danzas de distintas tradiciones.

2. Loïe Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis, bailarinas americanas consideradas pioneras de la danza moderna, participaron de las revoluciones culturales y artísticas del periodo reivindicando un nuevo estilo de “danza interpretativa” con el que distanciarse de la danza académica europea. No obstante, sus ideas encontraron mayor aceptación en los escenarios europeos. Si bien la aportación de Fuller fue prácticamente en el campo escenográfico, Duncan y St. Denis contribuyeron especialmente en la técnica del movimiento influidas por las estrategias expresivas de Françoise Delsarte. La autenticidad de sus recreaciones de danzas antiguas y orientales, exploradas a través de las limitadas fuentes referenciales o de las exhibiciones en las Ferias Mundiales y parques de atracciones, no fue cuestionada en aquel momento. Ruth St. Denis con la *Denishawn Dance School*, consiguió transformar “en doctrina lo que en la Duncan era un impulso personal” (Bourcier 1981: 206) y sentar las bases de la danza moderna y contemporánea.

#### 4. CONCLUSIONES

En su proceso de modernización, los territorios ocupados desarrollaron la práctica que Homi K. Bhabha (1994) define como *mimicry*, ‘mimesis’, que permite mostrar metonímicamente aquello que es considerado deseable de la “otredad”. Esta adaptación exhibe una voluntad de asimilación para normalizar y rearticular las realidades coloniales a los modelos hegemónicos imperiales y, así, sostener el reclamo moderno de una identidad nacional. En este sentido, la danza profesional en Oriente Medio, tradición desprestigiada por la moralidad europea, se convirtió en un estilo exclusivamente femenino tal como había sido fetichizada desde los cánones occidentales. Este proceso de auto-exotización permitió la continuidad de la danza profesional y facilitó su adaptación escénica en la forma de danza oriental; sin embargo, la persistencia actual de su estándar moderno exhibe el carácter todavía jerárquico y etnocéntrico de las culturas globales.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALZATE, G. A., *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*. Irvine (California): Ed. De Gestos (Colección Historia del Teatro 6) 2002.
- BABBHA, H. K., *The Location of Culture*. Londres / Nueva York: Routledge Classics 1994.
- BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad 1987.

- BOURCIER, P., *Historia de la Danza en Occidente*. Barcelona: Editorial Blume 1981 [1978].
- BUONAVENTURA, W., *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*. Londres: Saqi Books 1989.
- BUTLER, J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres / Nueva York: Routledge 1990.
- , *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós 2002.
- CARLTON, D., *Looking for Little Egypt*. Bloomington: IDD Books 1994.
- CONVOY, K. / N. MEDINA / S. STANBURY (eds.), *Writing on the Body. Female embodiment and Feminist Theory*. Nueva York: Gender and Culture Reader Series of Columbia University Press 1997.
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Editorial Debate S.A. 1994.
- FOUCAULT, M., *La voluntad de saber. Historia de la Sexualidad I*. México: Siglo XXI 1987.
- HANNA, J. L., *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press 1988.
- KARAYIANNI, S. S., *Dancing Fear and Desire. Race Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern dance*. Ontario (Canadá): Wilfrid Laurier University Press 2005.
- LAQUEUR, T., *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Ediciones Cátedra 1994.
- MAGRINI, T. (ED.), *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press 2003.
- MCCORMICK, M. / N. REYNOLDS, *No fixed points. Dance in the Twentieth Century*. New Haven / Londres: Yale University Press 2003.
- MERNISSI, F., *L'harem occidental*. Barcelona: Edicions 62 S.A. 2000.
- SAID, E. W., *Orientalisme. Identitat, negoció i violència*. Vic (Osona): Eumo Editorial 1991.
- SCHWARTZ, V., *Spectacular realities: Early Mass Culture in the Fin de Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press 1998.
- SHAY, A., *Choreophobia. Solo Improvised Dance in the Iranian World*. Costa Mesa: Mazda Press 1990.
- SHAY, A. / B. SHELLERS YOUNG (EDS.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa: Mazda Press 2005.
- WALKOWITZ, J. R., «The Vision of Salome: Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London», *American History Review* 108, 2 (Abril 2003), 337-370.