

# Un ensayo sobre danzas, cuerpos y emociones

Marcela López\*

*El presente ensayo se nutre de algunas reflexiones que he realizado en mi experiencia como docente de danza del vientre enseñando a mujeres adultas. Sostengo que la práctica de esta danza, por algunas particularidades que describiré luego, visibiliza la existencia de mandatos de género que están corporizados. Estos se traducen en autopercepciones negativas e incluso en limitaciones físicas que reciben nombres como “pelvis agarrada” y “torso agarrado”. A su vez, advierto que, eventualmente, esta misma práctica contribuye a la posibilidad de discutir e incluso trascender estos mandatos. Cuestión que vinculo a su capacidad de desarticular patrones hegemónicos de belleza y de construir un relato “empoderante” para las mujeres.*

**PALABRAS CLAVE:** Danza del vientre – Mandatos de género – Cuerpo – Prácticas corporales.

*This work draws on some reflections I made in my experience as a belly dance teacher teaching adult women. I maintain that the practice of this dance, due to some particularities that I will describe later, makes visible the existence of gender mandates that are embodied. These translate into negative self-perceptions and even physical limitations that are called “tight pelvis” and “tight torso.” At the same time, I warn that, eventually, this same practice contributes to the possibility of discussing and even transcending these mandates. A question that I link to their ability to dismantle hegemonic patterns of beauty and to build an “empowering” story for women.*

**KEYWORDS:** Bellydance – Gender mandates – Body – Body practices.

## Introducción

Mi propósito en este ensayo es el de compartir algunas primeras reflexiones que he elaborado a partir de una serie de observaciones que pude realizar como profesora de danza del vientre durante aproximadamente unos cinco años. Mi formación como cientista social y como bailarina transcurrieron durante muchísimo tiempo separadas, resultándome incluso irrelevante desde una perspectiva académica aquello que sucedía en los salones de danza. Quizás esa misma particularidad de los rituales escolásticos, tan bien señalada por Carozzi (2002), tendientes a generar intelectos desprovistos de corporalidad, tenga cierta relevancia al momento de explicar el hecho de que haya, por cierto tiempo, ignorado algunas cuestiones a las que aquí referiré, y que hoy considero de vital importancia.

Arriesgaré una hipótesis que no pretendo demostrar en lo inmediato, sino que guiará mi futura investigación, pero que podrá servir de guía al lector para acompañar las

argumentaciones aquí expuestas. Sugiero que los mandatos de género se corporizan, constituyendo corporalidades y subjetividades emotivas, estableciendo así modos legítimos de pensar, de hacer, de sentir, de moverse. Asimismo, advierto que el cuerpo femenino hegemónico que aquí se conforma, puede resultar interpelado por una práctica que, como la danza del vientre, supone movimientos normalmente connotados como femeninos y sensuales, dando así, espacio para un diálogo entre estos cuerpos y los mandatos que los conforman, habilitando allí su revisión y potencial confrontación.

Tal y como sostiene Sabrina Mora (2011), las primeras generaciones de autores que han reflexionado sobre el cuerpo lo han hecho abordándolo como “un sustrato que refleja o sobre el cual se inscribe lo social, y no como un productor en sí mismo” (Del Mármol, 2016, p.27). A los fines de este escrito, ambas dimensiones de análisis de lo corporal resultan relevantes. Considero pertinente un enfoque dialéctico que habilite la observación tanto de aquellas formas en que lo social se corporiza, como de las potencialidades que el cuerpo como agente tiene de transformarse.

\* Socióloga (UBA) y Diplomada en Antropología (FLACSO).

Esta exposición se organiza en torno a tres momentos. En el primer apartado procuraré caracterizar lo que interpreto como un proceso de *enfrentamiento* con el propio cuerpo, que es experimentado por las estudiantes de danza del vientre al inicio de su formación. Sostengo que, durante el transcurso de esa etapa, afloran una serie de limitaciones tanto físicas como emotivas, que dan cuenta del carácter arraigado de los mandatos de género (Jackson, 1983; Esteban, 2004). Luego, intentaré señalar las principales transformaciones que estas mujeres que aprenden a bailar (en un sentido técnico) experimentan en sus corporalidades en la medida que transcurre el tiempo de práctica. Es aquí donde sospecho, interviene una agencia corporal capaz de discutir los mandatos señalados, y que se traduce en sentimientos de *reconciliación y/o recuperación* del propio cuerpo. Finalmente, haré referencia a las dificultades que acontecen en estos procesos, y plantearé algunas de las preguntas que guiarán el futuro de las ideas apenas esbozadas en estas líneas. Antes bien, será preciso contextualizar brevemente el espacio donde estas observaciones han sido realizadas.

### *Sobre la escuela y sus alumnas*

Me desempeñé como profesora de danza del vientre<sup>1</sup> durante cinco años en una escuela barrial ubicada en Villa Crespo (CABA). Allí se dictaban clases exclusivamente de esta danza, pero se ofrecía además la posibilidad de realizar un profesorado, lo que suponía la cursada complementaria de asignaturas teóricas y la realización de exámenes anuales durante al menos 4 años. Por mi parte, fui docente de los cuatro niveles prácticos y dicté además asignaturas como música, anatomía, teoría de la técnica y composición coreográfica. En dicha escuela se enseñaba un estilo de danza tradicional, vale decir, un estilo que se propone ser fiel al desarrollado en medio oriente. Allí se pretende establecer una distinción con el *bellydance*, que en Argentina incorpora una fusión con elementos propios de la danza clásica.

Durante mis años de docencia he formado a unas 30 bailarinas, exclusivamente mujeres<sup>2</sup>, de edades diversas (aunque en su mayoría adultas), pertenecientes a sectores socioeconómicos medios, generalmente profesionales o estudiantes, todas ellas residentes del AMBA. Enseñar a bailar supone, como cualquier otro ejercicio pedagógico, la realización de diagnósticos y la constante observancia de los procesos de aprendizaje, centrados éstos, en un principio, en los cuerpos, en el desarrollo de nuevas habilidades y hábitos.

1 Esta danza es también conocida con el nombre de danza árabe u oriental. La decisión de utilizar esta denominación radica en que así era definida desde la mirada nativa.

2 No por elección, sino porque la danza del vientre es raramente elegida entre los varones, quienes además suelen elegir profesores varones. Es por ello que las observaciones aquí realizadas refieren solo a mujeres.

Son estas observaciones, sumadas a las extensas y variadas conversaciones que he mantenido con muchas de mis alumnas por años, las que me han despertado las ideas que aquí desarrollo.

### **Enfrentar un cuerpo**

Los primeros pasos en la danza del vientre evidencian algunas recurrencias en las mujeres que la practican. Claramente, comenzar a realizar una nueva disciplina corporal supone siempre un desafío. Pero para las mujeres con las que he trabajado, el desafío principal consistía en enfrentarse a su propia imagen, y fundamentalmente a su propio cuerpo en movimiento. En mis años de experiencia casi no he conocido una mujer conforme con su cuerpo, más aún, lo más habitual ha sido la percepción del propio cuerpo como *defectuoso*, o incluso como incapaz. Esta autopercepción en términos negativos no suele expresarse verbalmente durante las clases, quizás en ocasiones bajo la forma del chiste -en un intento por alivianar el peso que estas sensaciones acarrear- pero principalmente se expresa en gestos cargados de emotividad.

Por ejemplo, durante las primeras etapas de la formación, mis estudiantes se esforzaban por intentar adoptar posturas corporales que les permitiesen disimular sus “defectos” (básicamente, para disimular sus panzas). Asimismo, he sido testigo en varias oportunidades, del desborde emocional que bajo la forma del llanto emergía en ocasiones en mis clases. Estas situaciones puntuales acontecían bajo entornos específicos, muy rara vez en el marco de una clase guiada, pero sí eventualmente en un ejercicio de improvisación. Cuando estos eventos irrumpían, normalmente las bailarinas no lograban expresar con claridad el origen de su *angustia*, aquello sucedía tiempo después, en el marco de alguna charla informal. Allí reconocían que, en el ejercicio de improvisación, al tener “*más tiempo*”<sup>3</sup> para observarse a sí mismas, caían en la cuenta del rechazo que verse les generaba, en la distancia abrupta que existía entre su propia imagen reflejada en el espejo y aquella a la que aspiraban. Estos relatos me llevaron a revisar mi pedagogía, y finalmente eliminé los espejos en las improvisaciones. No volví a presenciar eventos de esta índole luego de aquella decisión.

Otro sentimiento recurrente entre mis alumnas ha sido el de la *culpa*. Varias de mis estudiantes expresaban culpa por “estar gordas”. Este “estar gordas” no está vinculado al peso, sino que refiere a la falta de un vientre plano. Esta

3 Esta percepción en relación al tiempo se explica de la siguiente manera: al seguir a la profesora, la atención está puesta en imitarla, siendo poco probable atender a cualquier otra cuestión. Lo mismo sucede cuando la profesora no está presente pero la consigna consiste en recordar una coreografía y reproducirla. Allí se atiende a la tarea. Cuando la consigna es improvisar, de repente emerge un tiempo en que pueden efectivamente “prestarse atención”.

falta suele suscitar una serie de disculpas. Nada del estilo de “perdón por estar gorda” ni mucho menos. Se trata, por el contrario, de una suerte de mecanismo de defensa que emerge inconscientemente con el propósito de “justificar” una panza. En determinadas instancias del desarrollo de una clase, frecuentemente al inicio, cuando ellas se forman y presentan frente al espejo, es cuando suelen enunciarse las disculpas. Aparecen allí expresiones como “estoy *re hinchada*” “*pasa que estoy indispueta (o con “la luna roja”), “este fin de semana comí mucho*”, etc. Algunas más honestas se animaban a decir “¡dios! *mirá la panza que tengo*”. ¿Por qué explicar una panza? ¿Quién es ese interlocutor omnipresente que sin necesidad alguna de materializarse pareciera exigir explicaciones? Sólo en la medida en que la panza como atributo desacreditador se transforma en estigma es que es posible comprender tales defensas (Goffman, 2008).

Norbert Elías (1993) ha demostrado cómo el proceso civilizatorio supuso la construcción de un tipo específico de corporalidad en occidente, fundada sobre la autoacción y la autorregulación de la vida impulsiva y afectiva. En sintonía, Michel Foucault, en su desarrollo de una concepción productiva y relacional del poder, ha señalado cómo la dimensión estética del cuerpo es también objeto del poder disciplinario que opera mediante “*la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello*” (Foucault, 2019, p. 104). No obstante, es posible señalar que este tipo de fuerzas coercitivas tienen efectos específicos y diferenciales sobre los cuerpos femeninos. La vigilancia estética recae con mayor crudeza sobre estos cuerpos (como sobre ellos pesan los estigmas que el incumplimiento con los estándares establecidos supone). Como sostiene Berger (2007), los ideales de belleza femeninos devienen en un tipo de sujeción específica, que afecta a los cuerpos femeninos de manera particular, estableciendo en ellos la norma de auto-examinar constantemente la propia imagen. Algo similar sucede en torno a la moral sexual, cuya vigilancia se torna más estricta sobre los cuerpos femeninos. En tanto sistema de dominación cultural, el neoliberalismo ha creado, por oposición al modelo de esposa-madre-ama de casa propio del Estado de Bienestar, la figura de la “*femme fatal*” como modelo a seguir (Gill, 2008), estableciendo unos estándares de belleza que excluyen a la inmensa mayoría de las mujeres.

Interpreto que este tipo de exposición particular que la danza del vientre supone, donde prima cierto tipo de desnudez y donde los movimientos se pretenden sensuales, saca a relucir estas sujeciones con las que los cuerpos cargan. Este “encontrarse” frente a un espejo de ese modo, visibiliza todos aquellos imperativos con los que “no se cumple”, generando así una *angustia* y una *culpa* que ni siquiera resultan en principio explicables por quienes las padecen.

Luego, quisiera hacer una referencia a las imposibilidades que se experimentan en términos estrictamente corporales o, mejor dicho, físicos. Existe una expresión nativa, que las docentes de danza del vientre utilizamos en nuestros intercambios para referirnos a determinadas dificultades que nuestras alumnas experimentan, y que refiere a tener alguna parte del cuerpo “*agarrado/a*”. Normalmente se trata de “*pelvis agarradas*” o “*torsos agarrados*”. Son precisamente estas dos cajas óseas las que realizan la mayor parte de los movimientos más representativos de esta danza. Siempre existe dificultad al momento de lograr las disociaciones corporales típicas de esta danza, pero, no obstante, las docentes nos encontramos con cierta regularidad, con casos de mujeres que no tienen dificultades anatómicas para moverse, pero que sin embargo no lo consiguen. Tener una “*pelvis agarrada*” significa normalmente no poder moverla de modo independiente al resto del cuerpo, ni poder realizar las “vibraciones” representativas de esta danza, que consisten en movimientos de inclinación pélvica realizados de forma mínima pero velozmente. El “*torso agarrado*” refiere, en cambio, a la imposibilidad de “vibrar el torso” rotando la cintura escapular.

Producto de extensas charlas con estas mujeres y de algunos intercambios entre colegas, creo posible sugerir que quienes padecen de estas *pelvis agarradas* son mujeres que han estado mayormente expuestas a ciertas formas de violencia de género, no siempre ni necesariamente una violencia física. Muy habitualmente, ellas manifiestan temor ante la posibilidad de ser estigmatizadas como “*fáciles*” por realizar movimientos que interpretan como “*sexuales*”. Lo llamativo es que estas mujeres eligen esta danza, con lo cual efectivamente desean poder realizar estos movimientos, pero al mismo tiempo reproducen en su propia materialidad corporal las formas de represión de las que han sido objeto, perpetuando la imposibilidad de disfrutar de sus cuerpos.

Los *torsos agarrados*, en cambio, son más propios de mujeres que cargan con algún tipo de complejo vinculado a sus pechos (fundamentalmente aquellas que, por tener un busto prominente, han sido objeto a lo largo de sus vidas de miradas predatorias por parte de los varones), aunque también es posible advertir que las mujeres cuyos desempeños laborales se desarrollan en ambientes predominantemente masculinos y en el ejercicio de cargos jerárquicos se vean también limitadas en tal sentido. Ellas suelen tener un torso rígido e incluso levemente inclinado hacia atrás. Sospecho que el cuerpo adopta una postura defensiva vinculada a la necesidad de desenvolverse en ambientes hostiles.

¿Cuál es el origen de estas dificultades? ¿Qué sucede con nuestros cuerpos que, más allá de nuestra conciencia y nuestros deseos, nos negamos ciertos movimientos? Una primera interpretación posible nos sugiere reconocer que los

mandatos que nos conforman están efectivamente *corporizados*. Se nos han hecho *carne* (Merleau-Ponty, 1957). Cuando refiero a corporizados, pienso en un cuerpo que no es aquel heredado de la filosofía cartesiana, no se trata de un cuerpo-objeto, sino de un cuerpo-sujeto. Desde esta noción, es posible aprehender la experiencia que en tanto *seres encarnados* vivenciamos en el mundo (Merleau-Ponty, 1993), rescatando aquello que en el hacer corporal se aprende y que hace a la constitución misma de corporalidades y subjetividades emotivas. Sugiero así, que los mandatos de género no sólo se incorporan en tanto discursos, sino en tanto prácticas corporales y emotivas que están más allá de nuestra conciencia y, por tanto, de nuestra capacidad discursiva. Tal relevancia de la práctica corporal en la conformación de la subjetividad ha sido ya brillantemente tratada por diversos autores (Jackson 1983; Munn, 1986; Csordas 1990; Crossley, 1995; Bourdieu, 2007; Sirimarco, 2006, entre otros).

## “ Los mandatos de género no sólo se incorporan en tanto discursos, sino en tanto prácticas corporales y emotivas que están más allá de nuestra conciencia y, por tanto, de nuestra capacidad discursiva.”

¿Por qué considero central abordar esta cuestión desde esta perspectiva? Porque he podido confirmar en reiteradas oportunidades cómo muchas de mis alumnas, siendo militantes feministas y estando formadas en cuestiones vinculadas a la desigualdad de género, eran perfectamente capaces de racionalizar sobre la violencia de género y sus mandatos, sin poder, sin embargo, liberarse de sus efectos. Es indiscutible que el estado actual de la lucha feminista en Argentina enorgullecería a Simone de Beauvoir (2018), quien tan tempranamente advirtió sobre el problema de la construcción de un *nosotras*, pero no obstante pareciera que sigue siendo una mirada patriarcal la que define nuestros cuerpos. Con lo que sospecho, que un cuestionamiento efectivo sobre estas violencias debería encararse, también, desde el cuerpo.

### Recuperar un cuerpo

Como he mencionado anteriormente, considero que tanto como nuestros cuerpos encarnan violencias que les moldean, poseen al mismo tiempo un potencial creativo capaz de cuestionarlas. Entiendo así que la experiencia corporal ligada a

la danza, sus prácticas y representaciones, permite, utilizando la expresión de Manuela Rodríguez, “*desestabilizar ciertos patrones de conducta y de inteligibilidad hegemónicos*” (2012, p. 242).

Adhiero así, a una forma de comprensión de las prácticas corporales como la que han esbozado Jackson (1983) o, retomándolo, Aschieri y Puglisi (2010), en la que los vínculos entre ideas, experiencias y prácticas pueden ser transformados a partir de usos alternativos del cuerpo. El desarrollo de una práctica corporal novedosa puede incluso desarrollar aquello que Csordas (1990, 1993b) ha denominado *modos somáticos de atención*, en tanto “*modos culturalmente elaborados de prestar atención a y con el propio cuerpo en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros*” (1993b, p.139). Cuestión que ha sido muy pertinentemente retomada por Lakoff y Johnson (1980).

Estimo acertadas estas miradas porque me han permitido dar mayor inteligibilidad a las transformaciones que en mis alumnas advertía con el paso del tiempo y a algunos de los relatos que ellas han compartido conmigo. Con la reiteración en el tiempo de la práctica física, la gran mayoría de las mujeres a las que he formado mejoraban considerablemente sus danzas. Pero paralelamente a este proceso comenzaban a modificar otros aspectos. “*Siento que me reconcilé con mi cuerpo*” me dijo una de ellas en una ocasión. Otra se animó a confesar, “*con la danza del vientre, descubrí que tenía un cuerpo*”. “*Recuperé mi cuerpo, y eso te lo debo a vos y a esta danza*” fue otra de las devoluciones que he tenido. Muchas otras mujeres han reconocido “*perder la vergüenza*”, aprender a apreciarse a sí mismas y a sus compañeras, transformar sus miradas sobre aquello a lo que consideraban bello o feo. La mayoría dejó de experimentar angustia y varias comenzaron a experimentar sentimientos que han definido como “*amor*”, “*conexión*” o “*empoderamiento*”.

No me es posible explicar aún las implicancias de estas afirmaciones con toda la profundidad que se merecen, cuestión que pretendo poder abordar en un futuro escrito, pero al menos, procuraré señalar algunos elementos que caracterizan a esta danza particular, y que considero podrían comenzar a explicar este potencial transformador.

La danza del vientre habilita la inclusión de cuerpos diversos en mucha mayor medida de lo que pueden hacerlo otras danzas. Incluso existe incluso un mito extendido según el cual es una danza para “*gorditas*”, sentido que se construye principalmente en oposición a los cuerpos moldeados por la danza clásica y sus afines. Si bien aquella idea es errada, y la danza puede ser perfectamente ejecutada por cuerpos delgados, sí es cierto que admite cuerpos diversos. Este punto de partida es fundamental ya que contribuye a mitigar, con el tiempo, esa sensación de poseer un cuerpo errado, un cuerpo que no es el deseable o el apropiado. Es menos probable que las estudiantes de danza del vientre sientan que sus cuerpos son inadecuados para la práctica de la danza, sensación que sí





podría aparecer asociada, por ejemplo, a la práctica de la danza clásica (Mora, 2010).

Incluso creo posible afirmar que este tipo de danza tiene la potencialidad de desarticular patrones hegemónicos de belleza. Uno de los movimientos más complejos y característicos de esta danza es la vibración de pelvis. Dicho movimiento supone que la caja pélvica realice muy pequeñas y veloces inclinaciones hacia ambos lados con el propósito de generar una vibración. La vibración se aprecia en la pelvis, pero también y fundamentalmente, en la panza. Frente a la exigencia de firmeza tan característica de nuestro tiempo, la danza del vientre propone destacar la blandura y hacer de ella una virtud. Recuerdo a una de mis alumnas que despertaba la admiración de sus compañeras por la calidad de sus vibraciones. Más allá de una perfecta técnica, parte de su encanto radicaba en que su panza portaba las huellas de su embarazo, lo que la volvía más blanda y “maleable” que otras.

No solo ciertos imperativos de belleza pueden ser trastocados, sino que también es posible la construcción de apreciaciones que desliguen la noción de belleza de la forma física. Las mujeres que aprenden a bailar tienden a sentirse capaces, poderosas y más bellas, autopercepciones todas ellas que históricamente les han sido negadas. Sin embargo, sus cuerpos no necesariamente se transforman en un nivel estrictamente físico, con lo cual aparece la posibilidad de encarnar una belleza que trasciende la forma corporal. El cuerpo se torna bello, más allá de su forma, por aquello que

*es capaz de hacer* y por la lectura que sobre esa capacidad se construye. Esta posibilidad de disociar belleza de forma es completamente disruptiva.

Creo finalmente destacable, que junto a esta posibilidad de legitimar bellezas alternativas, adquiere también relevancia el “actuar la belleza” propio de esta danza. El personaje típico que se encarna al bailar es el de una mujer bella, seductora, que celebra su cuerpo y lo habita. La representación recurrente de la belleza y la sensualidad, deviene en una sensación de belleza y sensualidad, capaz incluso de trascender los espacios escénicos.

Este sentirse capaces, poderosas y por ende bellas al que refería, sugiero que podría vincularse a algo más que la satisfacción propia que acompaña un logro. Sospecho que allí interviene también la adopción, por parte de muchas bailarinas, de un relato que asocia, de formas más o menos imprecisas, a la danza del vientre con elementos como la fertilidad, la naturaleza y el “*ser femenino*”.

Tal asociación emerge de algunas lecturas que pretenden reconstruir la historia de la danza del vientre. La asignatura “historia de la danza del vientre”, que se dictaba en la escuela donde me desempeñé, utilizaba como bibliografía principal las producciones de Shokry Mohamed (1995, 1999). Este autor propone que, si bien la antigüedad de esta danza complejiza la tarea de precisar su origen, es posible que aquél se ubique en alguna zona de oriente próximo (la hipótesis más extendida la sitúa en el antiguo Egipto, como danza propia de sacerdotisas),

o bien en la India, también asociada a rituales de fertilidad. Incluso se considera posible la aparición simultánea en ambas zonas de estas danzas pélvicas. Lo cierto es que más allá de los escenarios propuestos, existe cierto acuerdo en que las danzas pélvicas han estado vinculadas, en la antigüedad, al desarrollo de rituales específicamente llevados a cabo por mujeres. La veracidad de estos hechos es de cualquier manera irrelevante. Incluso, sí sería posible afirmar que en caso de haberse efectivamente practicado una danza del vientre en la antigüedad, aquella distaría mucho de parecerse a la que actualmente se baila (incluso en las academias que pretenden recuperar un estilo tradicional). Lo interesante radica en lo eficaz de este relato. Al bailar danza del vientre, muchas bailarinas sienten estar “recuperando” el legado de antiguas mujeres que fueron poderosas, a las cuales la historia posterior les ha arrebatado su lugar.

En esta percepción se cuele la noción de “*ser femenino*”, concepto también poco exacto, pero donde lo femenino se vincula a lo sagrado, fundamentalmente a una naturaleza sagrada. Bajo esta cosmovisión, existe una relación de continuidad entre la naturaleza y la mujer, unidas principalmente por su capacidad de dar vida. Puede resultar curioso en principio el aparente paralelismo que podríamos construir entre la noción de mujer-madre naturaleza a la que refiero, con un concepto de lo femenino de carácter patriarcal que también enfatiza el rol materno, que más bien, delimita el espacio de acción de lo femenino al ejercicio del rol de madre-esposa, circunscribiéndolo además al espacio doméstico. El paralelismo es solo aparente ya que este “dar vida” es interpretado de formas radicalmente diferentes en ambos contextos. En el relato de mis alumnas esta naturaleza sagrada a la que refería se personaliza en la figura de la madre-tierra (también nombrada como madre-naturaleza o Pachamama). La madre-tierra se retrata como un ser femenino, poderosa por su cualidad de otorgar vida, dotada de sabiduría y omnipresente. Sin embargo, la madre-tierra no es todopoderosa (noción por lo demás tan dotada de masculinidad), al contrario, es vulnerable y en general víctima de nuestro hacer. Bajo esta concepción, la maternidad, como símbolo del poder de otorgar vida, es un acto creativo y poderoso, incluso un acto político. Nada más lejano a la maternidad marginalizada y despolitizada (Segato, 2016) que el sistema capitalista-patriarcal impone sobre las mujeres. Bajo esta cosmovisión que reivindica a la madre-tierra, la danza del vientre se construye como una celebración de aquella, que no es otra cosa que la celebración del *ser femenino* que allí se encarna.

Es importante señalar que este tipo de formas novedosas de autopercepción son siempre elaboradas colectivamente. Esto tiene sentido en tanto las formas de percepción son siempre colectivas y situadas en contextos culturales específicos. No

obstante, esta concepción integrada ya en el sentido común académico, se plasma de un modo muy evidente en estos espacios que me ha tocado habitar. Formas novedosas de apreciación se configuran en los intercambios y observaciones de unas bailarinas para con otras. Incluso, la posibilidad misma de apreciar el propio baile suele ser habilitada por la apreciación de las pares, de modo tal que éste comienza a ser juzgado a través de las palabras y observaciones de las compañeras.

## Recurrencias, salvedades y preguntas

Es pertinente destacar que estos efectos asociados al aprendizaje de la danza que he intentado señalar, no suponen una transformación definitiva ni continuada en el tiempo. En otras palabras, estas percepciones y autopercepciones de las que he intentado dar cuenta en este breve recorrido, cuyo desarrollo se produce en conjunto con la incorporación de técnicas corporales novedosas, no necesariamente logran perpetuarse. La posibilidad, por ejemplo, de apreciarse bella o poderosa una vez (o incluso muchas veces) no implica que esta sensación perdure. Lo que ocurre, más bien, es una suerte de diálogo entre cuerpos y contextos, donde aquellos vinculados a la danza favorecen estos sentimientos de “*reconciliación con el cuerpo*”.

Puede ocurrir que, abandonados los salones o los camarines, el retorno a los espacios cotidianos desvinculados de la danza, favorezca la reproducción de viejas percepciones. Entiendo esta recurrencia en términos de *habitus* (Bourdieu, 1999), en la medida en que nuestros cuerpos tienden siempre a la reproducción del orden social hegemónico más que a su transformación.

Es por ello que no se pretende aquí realizar una lectura esencialista sobre la danza del vientre. En cambio, aspiro a enfatizar que no debiéramos perder de vista la relevancia de aquello que pasa por los cuerpos. Asistimos a un tiempo histórico donde diversos feminismos adhieren a una forma de conceptualizar a los cuerpos de las mujeres como *territorios*, es decir, como espacios individuales, sociales y políticos marcados y atravesados por mandatos de distinta índole con los que es preciso entrar en diálogo y revisión. Incluso, las legislaciones ganadas por las luchas feministas expresan la necesidad de promover la construcción de corporalidades autónomas, a través, principalmente, de la deconstrucción de los estereotipos de género (propósitos establecidos, por ejemplo, en la Ley Nacional Educación Sexual Integral 26150/06 y en la Resolución del Consejo Federal de Educación 45/08). Consignas como “la maternidad será deseada o no será”, así como otras emergentes de los debates en torno a la legalización de la Interrupción Voluntaria del Embarazo, evidencian asimismo la relevancia que la cuestión del cuerpo y la autonomía corporal ha

adquirido en la agenda pública. Considero que prestar atención a estas demandas debe incitarnos a construir un conocimiento capaz de desentrañar los sentidos que los cuerpos expresan más allá de los discursos (Freire, 2011). Si reconocemos que la sujeción está corporizada, quizás debamos explorar proyectos emancipatorios que emerjan de esas mismas corporalidades y sus haceres.

Finalmente, me asaltan algunos interrogantes. Como docente, no sólo he intentado aplicar lo que considero una pedagogía feminista, también, con o sin intenciones, mi propia biografía y mi experiencia personal se han infiltrado en mis clases. ¿Cuánto habrá influido mi pedagogía? ¿Cuánto hay en la danza de efectivamente transformador? ¿Cómo serán otras vivencias vinculadas a otras formas de comprender la danza? ¿Podría la danza del vientre reducirse a la simple reproducción de los cánones de belleza establecidos? Estas y otras tantas preguntas aguardan aún sus respuestas ●

## Bibliografía

- Aschieri, P. y Puglisi, R. (2010). Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo. Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales orientales. En S. Citro (Comp.), *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Biblos.
- Beauvoir, S. (2018). *El segundo sexo*. Penguin Random House.
- Berger, J. (2007). *Modos de ver*. Gustavo Gilli.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Carozzi, M.J. (2002). Creencias: lo que no es del cuerpo para las ciencias sociales de la religión. *Religião e Sociedade*, 22(1). pp. 77-92.
- Crossley, N. (1995). “Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology”, *Body & Society*, 1 (43).
- Csordas, T. (1990). “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”, *Ethos*, 18: 5-47
- Csordas, T. (1993b). “Somatic Modes of Attention”, *Cultural Anthropology*, 8 (2): 135-156.
- Del Mármol, M. (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. [Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4096>
- Elias, N. (1993). *El proceso civilizatorio*. Fondo de Cultura Económica.
- Esteban, M.L. (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2019). *Microfísica del poder*. Siglo XXI.
- Freire, J. (2011). “Quando as emoções dão forma às reivindicações”, en Maria Claudia Coelho y Claudia Barcellos (orgs.), *Cultura e sentimentos. Ensaio em Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro, Contracapa/Faperj, pp. 169-195.
- Goffman, E. (2008). *Estigma. La identidad deteriorada* (2da ed.) Amorrortu.
- Jackson, M. (1983). “Knowledge of the body”, *Man*, nueva serie, 18 (2): 327-345.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press.
- Mauss, M. (1991). *Sociología y Antropología*. Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta Agostini.
- Mohamed, S. (1995). *La danza mágica del vientre*. Mandala.
- Mohamed, S. (1999). *La mujer y la danza oriental*. Mandala.
- Mora, A. (2010). “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos. Incorporación, experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de danza clásica y contemporánea”. En S. Citro (Comp.), *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Biblos.
- Munn, N. (1986). *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*, Cambridge University Press.
- Rodriguez, M. (2010) “Representando a mi raza”. Los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe. En S. Citro (Comp.), *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Biblos.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo.

Sirimarco, M. (2006). *Corporalidades. Producción (y replicación) del cuerpo legítimo en el proceso de construcción del sujeto policial*. Tesis de doctorado de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.