



La danza de los cuerpos
(in)visibilizados



رقصة الأجساد غير المرئية
العرب والعرب-الكولومبيين في أمة راقصة

*La danza de los cuerpos (in)visibilizados:
árabes y colomboárabes en una nación que baila*

Lindy Delilah Carreño Ricaurte

Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Culturales
Bogotá, D. C., Colombia
2016

*La danza de los cuerpos (in)visibilizados:
árabes y colomboárabes en una nación que baila*

Lindy Delilah Carreño Ricaurte

Tesis presentada a la Maestría de Estudios Culturales
como requisito parcial para optar al título de
Magíster en Estudios Culturales

Dirigida por: Carlo Tognato
Doctor en Ciencias Políticas

Línea de investigación: identidades, alteridades y nuevas etnicidades

Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Culturales
Bogotá, D. C., Colombia
2016

*A mis pies
A mi río, mis colores y mi sonrisa
...A ti...*

AGRADECIMIENTOS

El agradecimiento más especial a *mi público especial*, mi familia, que hizo las veces de equipo de producción: dos ausentes que querían saber más acerca de esta danza, a los muy cercanos, al trío fronterizo y a Nilo.

Seguidamente, a *mi director de obra de danza*, el profesor Carlo Tognato, quien me ayudó a trazar la planimetría, conoció mis traspies y luego me vio bailar con las palabras.

A *mis cuatro instrumentos musicales* clave: Jacqueline Molano, Yeny Cano, Camelia Reyes y Xiomara Becerra, sin su entera confianza no hubiera podido identificar el ritmo y la melodía de esta obra. A *mi cuerpo de baile*; con sus voces, miradas, silencios, *andanzas* y gestos siempre bailé: Henry Albaba • Patricia Alí • Fahed Almoghawech • Hanan Al-Mutawa • María Isabel Ángel • Iona Ayoub • Jenny Bedoya • Juliana Buitrago • Claudia Cabana • Antonina Canal • Sedel Cardona • María Conchita Cortés • Miguel Crespo • Yara Farasha • Alison Garay • Tatiana Gutiérrez • Julitza Herrera • Verónica Larraniaga • Carlos Marún • Jesús Martín López • María Fernanda Martínez • Alexander Montero • Dana Moreno • Diana Gamarly Mosquera • Fabio Ojeda • Juan Pablo Osorio • Olga P. Pedraza • Shokery Mohawed • Lucy Nechan Toukmanian • Zamira Numa • Hasan Saleh Nofal • Luay Saleh • Klemcy Salsa • Ana Milena Sánchez • Rosita Santucci • Nadia Sicard • Zuleima Slebi de Moisés • Sebastián Triviño • Johanna Vargas • Odette Yidi Daccaret. A mis queridos amigos *asistentes de producción*: Nathalia Jabonero • Jhon Henry Herrera • Târiq Äl-Rimáll. A *mis críticos de arte*: todos mis compañeros y amigos de la maestría • profesores.

Un agradecimiento especial a Fahed Almoghawech por su trabajo artístico para la cubierta de mi documento y por su cordial amistad.

Y el agradecimiento más sentido en mi alma es para *mi río, mis colores y mi sonrisa*. Solo tú conoces mi danza.

*La danza de los cuerpos (in)visibilizados: árabes y colomboárabes
en una nación que baila*

Resumen

De cara a la modernidad, políticas migratorias y prácticas sociales excluyentes en Colombia, entre 1880 y 1980, quisieron impedir la llegada de inmigrantes árabes al país y dificultaron su integración en la sociedad. Aunque el proceso de movilidad social de los inmigrantes fue exitoso y significativo para la construcción de la nación, integrarse y asimilarse causó su invisibilización. Ya ad portas del siglo XXI, la convergencia de una serie de fenómenos culturales provocaron la eclosión de la práctica de la danza árabe escénica *a través* de la figura nacional de Shakira. En cuanto fenómeno cultural global y por su creciente y rápida diseminación en varias ciudades del país, esta práctica dancística cobra un especial interés investigativo sobre su papel social en relación con la inclusión de la población árabe en el discurso de nación de Colombia. La exploración de sentidos de identidad nacional a través de documentos, entrevistas a sujetos danzantes y trabajo etnográfico devela las tensiones que en doble vía genera la exclusión social de dos grupos minoritarios en el país, pero que desde esta práctica dancística, en particular, han devenido en mecanismos de otrificación que repercuten en el reconocimiento tanto de personas árabes como de colomboárabes del país, causando así su invisibilización.

Palabras clave: *danza árabe, identidad nacional, migración árabe, orientalismo, exclusión social.*

*The (in)visible bodies' dance: Arab people and Arab-Colombians
in a dancing nation.*

Abstract

In regards to modernity, migratory policies and social exclusion practices in Colombia, between 1880 and 1980, wanted to prevent the arrival of Arab immigrants to the country and hindered their integration into society. Although the process of social mobility of immigrants was successful and meaningful for the construction of the nation, integration and assimilation caused their invisibility. Now on the verge of the twenty-first century, the convergence of a number of cultural phenomena caused the emergence of the practice of scenic Arabic dance *through* the national figure of Shakira. As a global cultural phenomenon and its growing and quick spreading in several cities, the practice of this dance has a special investigative interest about its social role regarding to the inclusion of the Arab population in the nation's discourse of Colombia. The exploration of meanings of national identity through documents, interviews with dancing individuals and ethnographic work reveal the tensions that in two-way generate social exclusion of two minority groups in the country, but from the practice of this dance, they have particularly become in othering mechanisms affecting recognition of Arab people and Arab-Colombians from the country and cause their invisibility.

Key words: *Arabic dance, national identity, Arab migration, orientalism, social exclusion.*

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I.	
NACIÓN, MARGINALIDAD Y MIGRACIÓN ÁRABE EN COLOMBIA	21
Movilidad social ascendente e integración del inmigrante en la nación	33
CAPÍTULO II.	
PRÁCTICAS CULTURALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL	41
Inclusión de la población árabe de colombia en la identidad nacional	46
Junto a la comida árabe... música, baile y danza	54
CAPÍTULO III.	
VIENTRE Y CADERAS. RECEPCIÓN DE LA DANZA ÁRABE EN AMÉRICA	66
La danza del vientre en egipto	68
La recepción de la danza árabe en américa	73
<i>Fantasía, caderas y terror. La eclosión de la danza árabe escénica en Colombia a través de un ícono nacional</i>	81
Fantasía	83
Caderas	87
Terror	91

CAPÍTULO IV.

OJOS ASÍ. APERTURA Y CIERRE DE LA MIRADA FRENTE A LA PERSONA ÁRABE 98

Los *otros* de *aquí*. Marcadores de otredad a través
de la práctica de la danza árabe escénica 111

CAPÍTULO V.

SENTIDOS DE IDENTIDAD NACIONAL 139

¿También somos colomboárabes? 143

Con un pie aquí y otro allá. Vivencias de identidad de frontera 155

“¡Somos colombia desde la danza!” 159

REFLEXIONES FINALES 169

ANEXOS 178

Anexo 1. Metodología y corpus recogido para la investigación 178

Anexo 2. Corpus recogido para análisis interpretativo 179

Anexo 3. Protocolo de entrevista 181

Anexo 4. Memorias de ejercicio poblacional 182

Anexo 5. Certificado laboral expedido por el restaurante El Khalifa 186

Anexo 6. Anuncio de show de danzas árabes publicado en prensa 187

Anexo 7. Imagen promocional de muestras de danza árabe
escénica en Colombia 188

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 189

INTRODUCCIÓN



[...] la interlocución del cuerpo con lo sagrado se traspone a su vez con el cuerpo del otro. Es el clamor colectivo de cuerpos entrelazados el que teje con sus movimientos la trama y la urdimbre de los sueños, de los deseos, de las necesidades, de las aspiraciones, de la memoria y la imaginación de un pueblo.

*ÁLVARO RESTREPO,
Mi cuerpo encuentra su voz y el artista su camino (2000)*

**Bailarina Jacqueline Molano Acevedo “Ángel Manaar”
en el Museo Nacional de Colombia (2014).**

Fuente: fotografía de María Mónica Quintero.

He practicado la danza árabe escénica durante seis años interrumpidos desde que la conocí en uno de los auditorios de la Universidad Nacional de Colombia; una institución que representa a la Nación. Empecé a bailar porque una vez fui alguien del público. Porque estando allí sentada algo de lo que ocurrió en aquel escenario activó mi ser de otra manera. Y es cierto, quizá en aquel momento que vi por primera vez la danza árabe no se me ocurrió pensar más allá de lo que veía, ni pensar en quién es ese ser que danza. Solo experimenté que algo pasaba en mí y que mi cuerpo reaccionaba. Así como se escucha que alguna persona llega a la danza árabe no es extraño escuchar que es la danza la que toca a las puertas de la persona. Se le busca o se le espera, el hecho es el encuentro con ella. Como si fuese obra de un “encanto” de repente se enuncia la expresión “Yo quiero esto para mí”. Esta expresión emana desde la intimidad del yo. Es un atisbo del poder individual de tener para sí algo de ese algo: “la feminidad”, “lo exótico”, “lo bello”, “la libertad”, “lo diferente”, “lo brillante” o de ser aquello que se muestra ante los ojos o lo encarnado en la bailarina. Esta danza suele asaltar el alma en un punto de inflexión de la vida; aparece para imprimirle proyección y entusiasmo a la vida de otra forma. Algunas personas ven esta danza como una vía para “ser mujer de otra manera”, para sublimar la sensualidad —pero ¡Cuidado, mujer! ¡Controlando la sexualidad!—. Una “danza exótica, sensual pero no sexual”. Aquel “Yo quiero esto para mí” conlleva el deseo de retener aquello que atraviesa los oídos o de apropiarse vivencialmente aquello que se va acomodando en el cuerpo mediante la mímica de los primeros movimientos. Con gracia y facilidad o con dificultad, el cuerpo empieza a vivenciar la danza. Danzando se construyen corporalidades en torno a la búsqueda, reencuentro o construcción de algo perdido, minimizado, acallado, oculto o fragmentado en el cuerpo, en el alma, en la vida. Aparece la necesidad de bailar esa otra música que el cuerpo siente familiar y cercana; como si lo diferente corriera por la sangre. Las vivencias del cuerpo hablan de los extensos hilos invisibles atados a alguna reminiscencia de la infancia o de la juventud (imágenes en películas, videos musicales, documentales, literatura árabe, disfraces, textos escolares, mitología e historia antigua egipcias), pero también hilos ligados a un código genético latente, dormido o apaciguado en el cuerpo, esperando activarse. El encuentro con la danza, que parecía solo un hecho azaroso,

termina convirtiéndose en la vida entera o en un estilo de vida. Gracias a la danza se encausa la vida; se opta por ir en contravía: hacer lo que se quiere, no "lo que toca". De por sí, la práctica de la danza, para quienes se lo permiten, deviene en cambio y bienestar a nivel espiritual, físico, emocional, estético, cinético o social. La danza deviene en un bienpreciado que no se quiere perder, pero por momentos a riesgo de dejar perder. Lo que empezó siendo tan solo una práctica recreativa deviene en la búsqueda de una profesión artística, y de repente en un "negocio", rentable para unas pocas personas, para otras tristemente no. Con el tiempo se descubre que esta danza es fuente de placer aun aceptando las sutiles y enmascaradas formas de poder que la práctica ejerce sobre el propio cuerpo, sobre los demás cuerpos danzantes y sobre los Otros cuerpos. Transforma la identidad a partir de la búsqueda de la identidad individual en medio de "lazos de hermandad" – aparentemente inocuos –. Exhibir, mostrar, enseñar o crear danza. Sea cual sea la proyección con la danza árabe escénica, por ella se hacen grandes apuestas de vida asumidas con tesón, creatividad, perseverancia, competitividad y amor, sobre todo cuando "toca trabajar" con las uñas. Reforzando o comparando algún aspecto de la marginalidad de las mujeres contemporáneas árabes y colombianas, la práctica de esta danza consigue elaborar la idea innegable de que la práctica per se es absolutamente beneficiosa por su amplio abanico de bondades, especial pero no exclusivamente para las mujeres. Entre bambalinas, la búsqueda de conocimiento... en el escenario, el reconocimiento.

Vi una bailarina arrodillada en el suelo, a su alrededor había dinero. Cuando levanté la mirada la vi llorando, las brillantes lágrimas borran las líneas egipcias de sus ojos y rodaban hasta chocar con los brillantes de su vestido.

Esa mágica noche transité del encanto oriental al desencanto. Ya sumaban cuatro bailarinas que veía llorar.

Estoy inmersa, hablo desde adentro, pero tuve que salir de mí para poder ver hacia adentro. Mi conocimiento se situó primero en mi voz, esta luego me llevó a la voz de las bailarinas y esta a la de los *Otros*.

El texto anterior es una descripción muy libre, a manera de un *taxim*¹, que conjuga experiencias narradas por las personas danzantes involucradas en esta investigación. En cuanto recurso, el texto me es útil para presentar con nuestras vivencias cómo algunos cuerpos nos insertamos y recorremos la experiencia de practicar la danza árabe escénica en Colombia, pero sé que quedan por fuera una multiplicidad de eventos y las profundas emociones y reflexiones narradas sobre la construcción de nuestras corporalidades a través de la danza.

Intencionalmente he buscado contextualizar así a quien lee para salir al paso rápidamente y aclararle que esta investigación no se ocupa de los procesos de subjetivación metafísicos del sujeto danzante, sin embargo, devela en la subjetivación las fuerzas de poder a las que los cuerpos danzantes hacen frente pero también los ejercicios de poder que el sujeto danzante ejerce. Tampoco hace referencia a la dimensión microfísica y concreta del cuerpo; me queda muy claro que sus probabilidades y complejidad multidimensional como objeto de estudio, sobre todo desde las categorías analíticas de género y sexualidad, o desde el *performance*, en especial, son muchas, y a algunas en un principio les aposté. No obstante, esta investigación nos sitúa en un nivel micro de la práctica para dimensionar su nivel macro, exponiendo así múltiples tramas a niveles macro y micro políticos susceptibles de análisis para futuras reflexiones sobre el pensamiento corporal, además locales y concretas, quizá zanjando espacios para marcos teóricos otros.

Como bailarina aficionada pensaba que mi interés investigativo solo lograría enmarcarse en asuntos relativos a la posibilidad de la expresión o de la experiencia corporal sin salirme del discurso complaciente y romántico sobre una danza que vivencialmente no levantaba ninguna sospecha para mí. Una especie de ensimismamiento—resultado del “encantamiento” que produce la “fantasía” de ser una mujer libre— me

¹ *Taxim* ‘solo’, hace referencia al fragmento de la pieza musical interpretado por un único instrumento de cuerda o viento, en el que la bailarina improvisa su sentir.

impedía observar el contexto en el que me encontraba. Para que mi cuerpo se distanciara de mi propio cuerpo en la danza solo tuve que observar lo que ocurría tras bambalinas y escuchar las voces silenciadas de algunas bailarinas, entre esas la mía; fue la forma de salir de mí.

Podía oír al unísono una queja; un inconformismo respecto a los discursos comerciales que diseminan y elevan rápidamente la producción de la danza árabe escénica en el país: el divertimento, el emprendimiento cultural, la estética, el acondicionamiento corporal, el ocio y la sanación espiritual aparecen como esos enfoques que distorsionan el carácter de formación artística de las danzas árabes tradicionales y modernas al que varias bailarinas de Colombia le apuestan, lo que en conjunto repercute en la dificultad de su reconocimiento y la dignificación de esta danza como profesión porque parece caracterizarla una extrema banalidad, la superficialidad y su mixtura. Aquella queja se extendía al descontento que causa el abandono del sector de la danza en general en Colombia por sus muchas debilidades, desarticulaciones y vacíos en distintos componentes (formación, diálogos, creación interdisciplinaria, organización y competitividad, información y difusión, investigación, circulación, infraestructura), como lo recoge el *Plan Nacional de Danza para un País que Baila 2010-2020* —PND— (Ministerio de Cultura, segunda edición, s. f.). ¿Pero contemplaba el PND la danza árabe?

Precisamente, dentro de los géneros de danza más reconocidos en el panorama nacional, la danza árabe aparece clasificada junto al tango y el flamenco como un subgénero de danza popular, entendida esta como un género que “recoge manifestaciones que sin contar con una base en la tradición de los pueblos se han masificado y globalizado, logrando una práctica ampliamente apropiada” (p. 53). Pero independientemente de su género, la danza en cuanto expresión del arte tiene un papel como “fuente de desarrollo humano, de riqueza espiritual, patrimonial y creativa, y como manifestación que aporta, desde su diversidad, a la permanente construcción de la nación, al mejoramiento de la calidad de vida y a la convivencia pacífica” (p. 9), principio desde el cual se comprende que todos sus enfoques y propuestas son válidos y respetables. De ahí que como política pública cultural, el PND propenda hacia el fortalecimiento del sector de la danza, preguntándose por los fundamentos que permiten avanzar en una

misma “visión de Colombia como un país que baila”, en consonancia con marco legal de la Constitución Política de Colombia de 1991, artículos 7 y 8, en los que se establece que el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación y determina como su obligación y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de esta. Por todo esto en conjunto, el PND traza el reto de:

contribuir al arraigo y construcción de las identidades, superando la visión nacionalista que creen en la superposición de unas expresiones artísticas y culturales sobre otras, y, antes bien, trabajando en consonancia con el principio de reconocimiento de la diversidad y autonomía de las manifestaciones y sentires de la danza. (p. 55)

En este orden de ideas, y partiendo de las situaciones de exclusión social que marcó la historia de las migraciones árabes en Colombia entre 1880 y 1980 en Colombia, con esta investigación me tracé el **objetivo general** de explorar *de qué manera la práctica de la danza árabe escénica ha logrado incluir, reconocer o visibilizar a la población árabe de Colombia en el discurso de nación*. Para ello, indagué cómo ha influenciado la figura emblemática nacional de Shakira en cuanto ícono mundial de la danza árabe en la inclusión de la población árabe de Colombia, busqué en prensa colombiana, perfiles de academias y en muestras artísticas de danza árabe sentidos relacionados con la inclusión, el reconocimiento o la visibilización de la población árabe de Colombia en la identidad nacional, e interpreté los sentidos de identidad nacional que elaboran algunos sujetos danzantes que han tenido la oportunidad de vivenciar situaciones de interacción social con personas árabes o de ascendencia árabe de Colombia.

Desde un enfoque cualitativo, tipo interpretativo, la metodología de investigación se basó en el análisis del siguiente corpus recogido (Anexo 1):

Entrevistas a sujetos danzantes y a personas que participan en la cadena de producción y consumo de la práctica de la danza árabe escénica (en su calidad de coinvestigadoras hombres y mujeres). Queriendo lograr una exploración en coordenadas de espacio y tiempo, contacté y entrevisté a 31 personas de nacionalidad colombiana (2 residentes en el exterior); (21 entrevistas semiestructuradas a profundidad y 10 cortas).

Los criterios de selección fueron la trayectoria y el renombre artístico por su papel pedagógico en el sector de este género de danza específicamente. La estrategia para seleccionar a estas personas fue lo que se conoce como “efecto bola de nieve”; la referencia de una persona me llevaba a otra, sin omitir los antagonismos entre sujetos. De este total seleccioné las entrevistas a profundidad y 1 corta a personas que están entre los 26 y 56 años de edad, residentes en las ciudades de Bogotá, Cali, Medellín, Bucaramanga, Barranquilla, Pereira, Zipaquirá y Pasto (15 entrevistas presenciales y 6 vía Skype). La voz e identidad de un bailarín y de una bailarina colombobareini² están incluidas en este corpus y toda vez que me refiera a los *sujetos danzantes*. Por su trayectoria, infraestructura empresarial, número de viajes a países de Medio Oriente, y por la asociación que hacen los mismos *sujetos danzantes* sobre los demás, se podría inferir, mas no sostener, que 2 pertenecen a la clase alta; 1 a clase media-alta y los restantes a media-baja. Como parte de su caracterización, quiero señalar que todas las personas danzantes, excepto una, tienen formación profesional en algún área disciplinar, incluida la danza, lo que a algunas les ha permitido articular saberes aunque hayan tomado la decisión de no ejercer su primera carrera profesional dentro del sistema social convencional (Anexo 2).

La entrevista se diseñó con el fin de ampliar y comprender las dimensiones biográficas contextualizadas de los sujetos entrevistados a nivel personal-privado, a nivel intersubjetivo con población árabe y a nivel nacional (Anexo 3). Todas las entrevistas se desarrollaron de manera confidencial con previo consentimiento informado oral y quedaron registradas en audio (sin video) para su posterior organización, transcripción y análisis interpretativo. Si bien los sujetos danzantes manifestaron su consentimiento para divulgar sus nombres —aspecto que por cierto me llamó mucho la atención—, resolví velar por su anonimato, razón por la cual sus relatos orales quedan citados con la

² Joven bailarina de ascendencia bareini por línea paterna sobre quien debo incluir aquí una clara acotación por su interesante, consolidado y progresivo trabajo de emprendimiento empresarial y gestión cultural que lidera a través del Centro Cultural Árabe Hanan Al-Mutawa, sobre todo desde las expresiones dancísticas árabes, fundado inicialmente como Escuela de Danzas Orientales en febrero del 2010, en Zipaquirá. Cfr. Al-Mutawa y Valdivieso (2013). Sus objetivos, acciones y diversos productos culturales se redefinen continuamente para propender tanto a la aproximación y fortalecimiento de “la cultura de Medio Oriente en Colombia”, como a su integración con la población colombiana y a la promoción, divulgación y preservación de su patrimonio cultural en el país.

abreviatura “suj. danz. coinv.” (sujeto danzante coinvestigador), sin diferenciar la ciudad donde residen. Las entrevistas no incluidas para el análisis nutrieron de todas maneras la exposición del contexto de la práctica dancística en el país cuya caracterización en mi estudio es apenas una aproximación desde un interés investigativo. Por lo tanto, se debe entender que, por tratarse de una danza popular en Colombia, su práctica demanda y sugiere todavía más estudios desde distintas perspectivas y metodologías.

Mis objetivos me llevaron a consultar un conjunto de noticias de prensa relacionadas con esta danza, publicadas en periódicos nacionales entre 1991 y 2015, y a la consulta permanente de los perfiles de academias de danza árabe. Realicé trabajo etnográfico en 13 muestras artísticas (12 en Bogotá y 1 en Medellín), registrando las intervenciones orales que acompañaban el desarrollo de cada evento y tomando notas de campo, el cual concluyó con la muestra de danza árabe estacionaria en el Desfile de Los Genitores, llevado a cabo el 27 de diciembre del 2015 en Ocaña, Norte de Santander. El desarrollo de la investigación me impulsó además a entrevistar a 3 personas árabes nacionalizadas en Colombia (2 egipcios y 1 palestino), 1 persona siria residente en Colombia y a 6 personas de ascendencia árabe cuya identidad como coinvestigadoras aparece citada junto a la abreviatura “pers. árab. Col. coinv.” (persona árabe de Colombia coinvestigadora).

La labor de poner en diálogo dos acciones humanas que comparten la noción consustancial del *movimiento*: danza y migración, sumada a lo que he venido exponiendo, justifica por qué esta investigación se inscribe en los estudios culturales. Desde una perspectiva interdisciplinaria, un estudio como este explora relaciones simbólicas e identifica e interpreta la producción de sentidos y formas de poder generadas por una práctica dancística diseminada en Colombia. Los estudios culturales intervienen para analizar cómo entra en tensión la negociación de identidades nacionales entre grupos minoritarios a través de esta práctica bajo la especificidad de condiciones históricas de países y regiones marcadas por procesos colonizadores.

Pues bien, para entrar en materia, me interesa primero esclarecer que apartes de este documento presentan un arriesgado bosquejo de la historia de la danza árabe en el país, ya que no se conoce una fuente bibliográfica enfocada en este tema ni contamos con

suficiente bibliografía que documente detalles de las prácticas artísticas de los primeros flujos migratorios árabes a Colombia.

En segundo lugar, explico por qué me he inclinado por la denominación *danza árabe* para referirme a la práctica dancística promovida actualmente en Colombia (ya sea como arte, oficio, pasatiempo o profesión). Una claridad es que existe un debate semántico en torno a las distintas denominaciones con que se designa la práctica cultural y artística de las distintas danzas originarias de países árabes, y esto es un punto de partida alambicado difícil de acotar si nos preguntamos en qué nos basamos para nombrarlas o, más específicamente, por qué y cómo desde la danza, ya que cada noción alude a referentes geográficos e identidades culturales disímiles. Aunque la cuestión gira en torno a las nociones *Oriente*, *Medio Oriente* o *árabe*, la elección de una u otra denominación indica que en el sector no hay consenso sobre cómo se comprende, qué estilos o géneros incluye o excluye cada término. A efectos de mi investigación, la elección del término genérico *danza árabe* obedece a que es una denominación muy extendida y flexible en el país; se le llama *danza árabe* “para que la gente entienda y ¡ya!” —como me lo explicaba una bailarina—. Esta investigación precisamente develará las implicaciones sociales que tiene su uso ligero y extendido, pues a manera de comodín ha funcionado para abarcar las danzas (folclóricas, tradicionales y modernas, y su variedad de estilos; no solamente la danza del vientre aunque sigue siendo el referente por excelencia) de una región “diferente” que el público desprevenido puede asociar rápidamente con “lo árabe”, independientemente de la evolución que estas expresiones han tenido debido a la creación artística globalizada y, sobre todo, desconociendo la división geográfica en Magreb y Machreq con la posición fronteriza de Egipto. El uso de dicha denominación tan genérica acarrea que la difusión de la práctica de la danza no se sustraiga de la homogenización de la cultura árabe para poder entrever su pluralidad de diferencias geográficas, políticas, sociales, lingüísticas y culturales. Una digresión más extendida sobre este debate semántico se podrá leer en el capítulo III.

Hechas estas claridades, paso a presentar las cinco rutas que le dan cuerpo al documento. En el capítulo I. «Nación, marginalidad y migración árabe en Colombia» elaboro un sucinto repaso de las situaciones de exclusión social que personas de la

población árabe inmigrante vivieron entre 1880 y 1980 en Colombia, con el fin de exponer teóricamente cómo el debilitamiento de las estructuras sociales a lo largo de la formación de la nación impide, desde las categorías de clase, raza y género, que la identidad colectiva de una nación pueda ser denominada democrática. En este repaso pongo de relieve el papel social de las primeras mujeres árabes inmigrantes en la sociedad de destino y los procesos de *llegada, asimilación, movilidad social ascendente e integración* del grupo minoritario. Las limitaciones de los modelos de integración hacen referencia a cómo la participación política y cultural de los inmigrantes aún está sujeta a prácticas y discursos coloniales que difícilmente nos permiten hablar de la existencia de naciones democráticas frente al fenómeno migratorio global.

Seguidamente, en el capítulo II. «Prácticas culturales en la construcción de la identidad nacional» me refiero a cómo ciertos grupos minoritarios que han permanecido excluidos logran quedar incluidos dentro del imaginario de la identidad colectiva de una nación mediante la aparición y evolución de prácticas culturales; aspecto central para desarrollar este estudio. Esta cuestión me lleva a poner de presente un fenómeno político-cultural emergente relacionado con el reconocimiento de la población árabe en la nación colombiana a partir de sus contribuciones, y para ello intencionalmente encauso la exposición hacia tres prácticas culturales árabes imbricadas (comida, música y danza). De esta manera aparecen las primeras claves de lectura para dimensionar la pregunta de investigación y comprender el contexto de la práctica actual de la danza árabe escénica en Colombia.

En los capítulos III, IV y V básicamente expongo lo difícil que es narrar la nación colombiana mediante la relación dialógica entre la identidad y la diferencia cuando la etnicidad árabe no se puede sustraer de la perogrullada *esencia*, bastión de y para la danza.

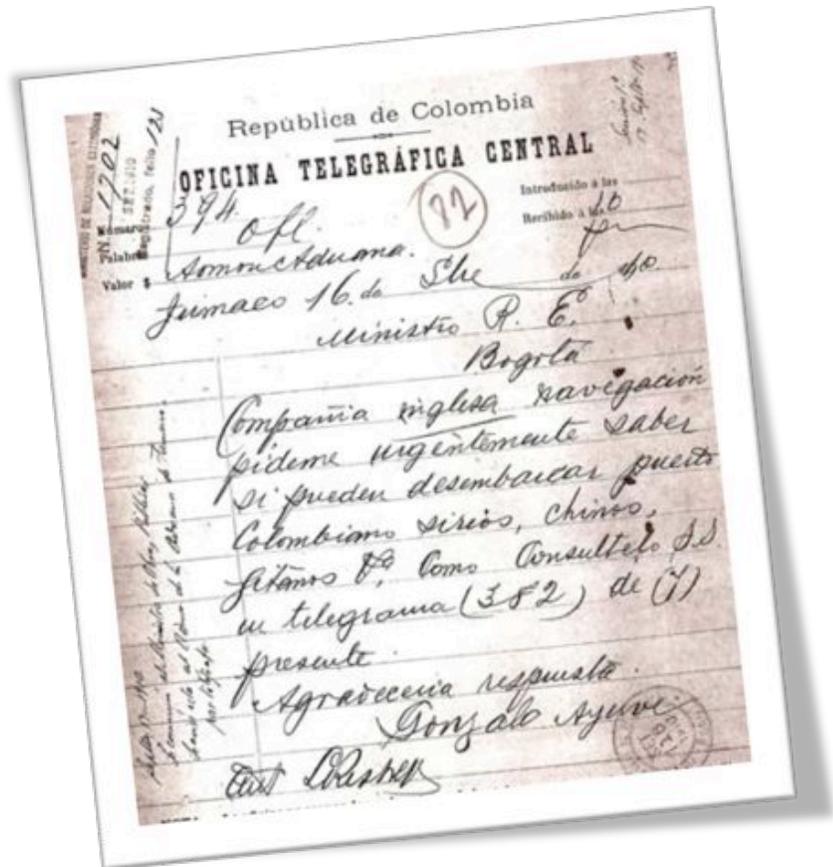
Para los fines del capítulo III. «Ventre y caderas. Recepción de la danza árabe en América y su relación con la identidad nacional» no será necesario detenerme en el dilatado itinerario geográfico y cronológico en el que se inscribe la transnacionalización de la danza del vientre. Dando grandes saltos por su historia, expongo de manera muy sintética hechos y dinámicas referidas a cómo algunos países de América han recibido esta danza en su formato contemporáneo en exclusiva relación con la identidad nacional.

Teniendo estas claridades, para este capítulo fue necesario elaborar una interpretación propia sobre el proceso de inserción de la práctica de la danza del vientre en Colombia. Dicha elaboración la defino como la convergencia de una serie de fenómenos culturales que en un momento causaron la eclosión de esta danza *a través* de la figura de Shakira en cuanto ícono nacional.

El capítulo IV «Ojos así. Apertura y cierre de la mirada frente a la persona árabe» lo constituye el análisis de entrevistas realizadas a personas cultoras de esta danza en Colombia. En estas páginas se puede leer cómo sus interpretaciones subjetivas sobre la figura de Shakira en cuanto referente iconográfico de la danza árabe han producido sentidos de etnicidad en medio de la construcción social del campo artístico de la danza. La urgencia con que los actores de esta danza buscan darle orden estético y pedagógico al bien cultural del que se apropian da cuenta de la absoluta necesidad de eliminar el carácter comercial que Shakira le imprimió. No obstante, el consumo de este bien simbólico pone de presente que a través de esta práctica artística se construyen sujetos corporizados en situaciones de interacción social con personas árabes y colomboárabes, realidad en la que se puede entrever cómo la mirada construye la corporalidad de personas de estas poblaciones.

A partir de una descripción muy sucinta sobre las intervenciones orales en las muestras artísticas de danza árabe escénica, en el capítulo V. «Sentidos de identidad nacional» pongo de presente cómo la exaltación exótica y esencialista de la identidad árabe generalizada no contribuye a elaborar significaciones sobre la etnicidad árabe del país. Esta visibilización de la cultura árabe extraterritorial revela cómo los procesos identitarios de los sujetos danzantes entrevistados, abiertos al flujo de la propia subjetividad en relación con la identidad nacional colombiana, denotan nuevas significaciones que en consecuencia van fijando pero también diluyendo los discursos de nación. El capítulo cierra con una breve aproximación a los sentidos de unidad nacional que recrea esta práctica dancística y con un pequeño panorama de sus aportes a la construcción del tejido social de Colombia.

CAPÍTULO I. NACIÓN, MARGINALIDAD Y MIGRACIÓN ÁRABE EN COLOMBIA



Artículo 7.

El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA, 1991.

“Compañía inglesa navegación pídemme urgentemente saber si se puede desembarcar puerto colombiano sirios, chinos, gitanos...”

Telegrama de Tumaco. Archivo de Cancillería de Colombia, Folios 27, 1910.

Fuente: <http://www.banrepcultural.org/el-baul-de-amal-abisambra/index.html>

Frecuentemente nos causa confusión encontrar la categoría *marginalidad* junto a categorías sinónimas como *exclusión social* o *marginación* cuando se quiere hacer referencia a situaciones en las que se reconoce a un sector minoritario no integrado a un sistema o una estructura social según sea su nivel de participación o acceso a los bienes y servicios de la sociedad. Pero a razón del uso indistinto se ha naturalizado la marginalidad como un fenómeno en términos duales, de hecho adquiere un matiz maniqueísta: pertenecer/no pertenecer a uno u otro sector.

Pero es preciso aclarar que la categoría *marginalidad* hace referencia no a las relaciones sociales sino a los individuos. Son marginales las personas que están en el borde de cualquier esfera social (la cultura, la economía, la psicología, la política, la salud, la educación, etc.), que no tienen capacidad para participar en los beneficios y recursos sociales o en la solución de sus propios problemas; son los grupos que carecen de integración interna. De manera que hablar de su inclusión o desmarginalización demanda transformar estructuras mentales y formas de comportamiento social e individual (Cortés, 2006).

La categoría de *exclusión social* al no estar adscrita a una teoría, carece de una clara referencia y de un sentido unidimensional, y es ampliamente usada en contextos descriptivos para dar cuenta de situaciones que van más allá de la privación económica o del enfoque dualista (pertenecer/no pertenecer). La exclusión social en cuanto fenómeno es trazado por múltiples dimensiones: económica (imposibilidad de acceder al mercado), política (imposibilidad de formar parte de una comunidad de derechos), social (imposibilidad de ejercer los derechos sociales), cultural (apartamiento/segregación simbólica), espacial (restricción o cohibición para ocupar o desplazarse en ciertos espacios), etc., dimensiones que, por cierto, pueden confluir en una misma persona o colectivo social a lo largo de sus vidas (Calvo, García y Susinos, 2006). En esta línea, el sociólogo y filósofo polaco Zygmunt Bauman (2011) afirma que el estatus de “clase marginal” alude a su propia denominación, son los «“emigrados internos” o “inmigrantes ilegales” o “forasteros infiltrados”»: personas despojadas de los derechos que poseen los miembros reconocidos y reputados de la sociedad [...] es un cuerpo extraño que no se

cuenta entre las partes “naturales” e “indispensables” del organismo social» (p. 12), como suele catalogarse a la población indeseable; a los muchos *Otros*.

En realidad, la conceptualización de esta categoría es aún más compleja. El reconocido sociólogo portugués Boaventura de Souza Santos aclara que la exclusión es un “fenómeno cultural y social, un fenómeno de civilización”, además histórico, mediante el cual una cultura, empleando un “discurso de verdad” basado en el carácter esencial de la diferencia (lo normal/lo anormal), menoscaba el componente simbólico que constituye a los sujetos, como lo hace el establecimiento de normas que prohíben la inclusión de grupos o poblaciones en una sociedad sociopolítica (citado en Velásquez, 2001, p. 113). Precisamente, la base constituyente de regímenes totalitarios, como lo explicó la filósofa alemana de ascendencia judía Hannah Arendt, es la exclusión ideológica, social y física de aquellos sectores catalogados como “Otros”.

Los mecanismos de exclusión social que nos ilustran la relación entre la identidad nacional de Colombia y la marginalidad de algunos sectores sociales se pueden encontrar, y con bastante claridad, en el proyecto nacionalista de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el país se propuso pasar de ser una nación tradicional a ser moderna. Desde entonces una serie de contradicciones, tensiones y choques de culturas se convirtieron en el bastión de la identidad colombiana. El orden racial en el país se entiende como un proyecto dirigido por elites criollas que en aquella época velaron por una identidad nacional mestiza que estuviera revestida únicamente de los valores blancos de progreso y modernidad, razón por la cual los negros e indígenas quedaron excluidos como no mestizos; simplemente se les integraba para que con la mezcla de razas gradualmente se “blanqueara” la nación, es decir, para que desapareciera lo negro e indígena. A este proyecto sirvió el nexo raza-sexo no solo para efectos de la dominación, sino además para construir o desestabilizar la identidad colectiva dentro de la narrativa mítica de la nación: el mestizaje (Wade, 2008). Las mujeres, por ejemplo, fueron usadas en la práctica y el discurso de la creación, reproducción y delimitación de la nación, pues en ellas recayó las tareas de producir, cuidar y educar ciudadanos nacionales, de regular la formación de la nación mestiza a partir de los comportamientos sexuales permitidos con

los que se constituyó la jerarquía racial, de participar en las luchas nacionalistas y de cuidar y transmitir los saberes tradicionales.

Importa recordar que entre el siglo XVI y el XIX el racismo de igual forma se vio en el fenómeno migratorio. Los inmigrantes españoles generaron la migración forzosa de población negra para esclavizarla, y a este propósito también le sirvieron las políticas de inmigración blanca con las que el país buscó atraer razas para abolir la amenaza de una “degeneración de la raza” y condujeran la nación hacia el progreso. Así, la purificación de la sangre configuró la estratificación social, más conocida como “sociedad de castas”, cuyas posiciones, si bien las determinaban los grados de mezcla racial, también estaban supeditadas a los poderosos preceptos de la elite blanca (Wade, 1997 y 2002). Ya a finales del siglo XIX y principios del XX, como lo dije anteriormente, los ideales de modernidad promovieron: el discurso nacionalista, la búsqueda de una clase de sociedad, la representación de la otredad a partir del “nosotros”, el centralismo y el mal manejo de políticas migratorias claras, con tal de impedir que Colombia captara inmigrantes, o en menor medida a diferencia de otros países latinoamericanos.

Este panorama de la exclusión social en Colombia toma mayor amplitud cuando se analiza el racismo como un mecanismo muy marcado dentro del fenómeno migratorio, pues por su acción es que el país se ve cerrado a la migración aunque nos parezca que el país es abierto por el hecho de que en las primeras cinco décadas del siglo XX haya recibido inmigrantes japoneses, suramericanos, norteamericanos y europeos, y en menor medida árabes, incluyendo todos los inmigrantes clandestinos.

Con la llegada del emigrante proveniente de una localidad periférica a una metrópoli surgen formas explícitas de exclusión y discriminación (formas de control político), de las cuales ya el inmigrante no se puede librar porque subyacen premisas coloniales racistas del centro en relación con la división del trabajo. Es por esto que la población de localidades periféricas, que viene de experiencias coloniales o neocoloniales, permanece en los estratos bajos de la jerarquía social. Pero, y es algo que no podemos pasar por alto, aunque los migrantes provengan de tales localidades (p. e. países árabes) sin que necesariamente estas hayan sido colonizadas directamente por el país de destino (p. e.

Colombia), se calcan tales discursos racistas sobre ellos, es decir, son racializados, pasan a ser «los inmigrantes coloniales» (Grosfoguel y Maldonado-Torres, 2008).

Y como viene al caso adentrarnos en la materia de la migración árabe a Colombia, es preciso saber que de entrada nos tropezamos con escasas investigaciones³, pero no por esto poco valiosas o carentes de rigor. Aunque aún parezca incipiente esta línea de investigación en Colombia, resulta sumamente útil para comprender detalles sociopolíticos de este fenómeno migratorio, así como de la política migratoria colombiana, y de los procesos de llegada, asimilación e inserción de los primeros flujos migratorios. Sus contribuciones a la construcción de la nación son uno de los aspectos centrales desde donde se aborda la historia de vida de algunas personas y sus respectivas familias. De ahí que algunas investigaciones realcen sobre todo el trayecto de personas que lograron ascender socialmente hasta estratificarse y que en la actualidad conforman la elite minoritaria. No obstante, aún está en deuda investigaciones que profundicen en el panorama sobre la situación de quienes no lo lograron y seguramente viven o retan situaciones de marginalidad económica; de quienes simplemente no experimentaron situaciones de exclusión social en la sociedad de origen en aquel entonces, o de quienes hoy en día sí, lo que nos proveería de otras miradas sobre la historia de la migración árabe a Colombia sin caer en las temidas generalizaciones de lo que pueden ser hechos hipotéticos. A partir de 1980 la producción escrita se ha centrado sobre todo en los inmigrantes sirios, libaneses y palestinos asentados en la costa Caribe. Está pendiente, además, la incursión y profundización sobre la migración de jordanos y de personas procedentes del Magreb y de la península arábiga aunque aparezcan someras menciones sobre personas argelinas, marroquíes y egipcias y de provenientes de países de la península arábiga. Asimismo está en mora investigaciones sobre inmigrantes árabes asentados en las demás regiones de Colombia si se sabe que entraron por ambas costas y se dispersaron a lo largo y ancho del país. No obstante, existen investigaciones sobre estas

³ Según el economista y académico colombiano Beethoven Herrera (2011?), hacia el 2011 figuraba el siguiente número de investigaciones según su objeto central: danza (0), cine (0), música (1), pintura (1), gastronomía (1), mujer (1), literatura (2), religión (3), política (3), lengua (3), arquitectura (4), integración a la sociedad de destino (8), causas de la migración (10), políticas de migración (12), prácticas comerciales y empresarios (12).

migraciones en determinadas ciudades de la región andina. En general, hay un terreno muy extenso por ahondar desde múltiples perspectivas, incluida, por supuesto, la de género. También están pendientes estudios sobre la vida cotidiana y dinámicas de inserción de personas árabes que han inmigrado a Colombia en lo corrido del siglo XXI, incluyendo árabes musulmanes. Todo esto con seguridad nos hablaría tanto de nuevos mecanismos de exclusión social como de inserción que surgen por dinámicas y tensiones contemporáneas en contextos sociopolíticos particulares. Y en este sentido mi investigación abona un tanto al aproximarme al análisis de una práctica artística que en lo corrido del siglo XXI ha propulsado ciertos atributos culturales árabes, pero que en Colombia es aún un terreno todavía baldío en investigaciones aunque su existencia no sea incipiente.

Estudios como los de las académicas colombianas Pilar Vargas (2011) y Luz Marina Suaza (2007) documentan las tres oleadas de expulsión y migración transcontinental de población árabe levantina⁴, producto principalmente de las guerras coloniales, religiosas y civiles en esta región durante el periodo 1880-1980 y, además, promovidas por el mito de que en Colombia se podía hallar la prosperidad pese a las leyes migratorias y a la serie de conflictos sociales, económicos y políticos consecutivos que el país enfrentaba durante ese mismo periodo.

La primera oleada de migración hacia Colombia, ocurrida en el periodo de 1880 - 1935, atrajo a inmigrantes provenientes de Siria, Líbano y Palestina a raíz de una suma de realidades y hechos: la disolución del Imperio otomano, la presencia de potencias europeas en la región, los conflictos bélicos entre judíos y árabes, y por supuesto, la situación económica y social que dejó la Primera Guerra Mundial. La segunda oleada migratoria (1936-1960) la provocó el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la creación del Estado de Israel (1948) —hecho que hoy en día mantiene en constantes enfrentamientos bélicos a palestinos e israelíes—, y la independencia de Siria y Líbano de los franceses. La tercera oleada migratoria (1961-1980) se caracterizó por el significativo

⁴ Hace referencia a la región del Levante, costa mediterránea de Asia conformada por los actuales territorios de Siria, Líbano, Palestina, Israel, Jordania y Chipre. Importante zona que une a Egipto con Oriente Medio.

número de árabes musulmanes que expulsó la profundización del conflicto árabe-israelí provocado por la ocupación del territorio palestino, la guerra civil religiosa en Líbano y las invasiones de Israel a Siria y Líbano.

A Colombia llegaron sobre todo personas sirias, libanesas y palestinas; cristianas (maronitas, ortodoxas o católicas) y musulmanas (sunitas, drusas y chiítas). Respecto a los árabes cristianos, se sabe que quienes profesaban la religión católica apostólica ortodoxa, a pesar de la distancia entre ciudades, solían reunirse en la casa de alguna familia anfitriona para la celebración de la misa y la eucaristía dirigidas por patriarcas ortodoxos (Chujfi, 2008), y que en Bogotá aún se celebran misas maronitas, pero difícilmente acuden personas de otras ciudades, lo que las ha llevado a abrazar el rito católico, como lo hicieron los árabes maronitas y ortodoxos de la costa Atlántica (Herrera, 2011?).

La llegada a Colombia de las primeras personas musulmanas sucedió en la época de la Colonia con los moriscos españoles y los esclavos africanos procedentes de regiones africanas convertidas al islam. Aunque no hay cifras exactas sobre el porcentaje de población musulmana que llegó entre 1880 y 1930, se registra que en 1940, llegaron a Maicao sobre todo musulmanes sunitas, y algunos drusos y chiítas; y en la década de 1970, numerosos musulmanes chiítas libaneses. Hacia el 2011, se estimaba que en Colombia solo el 20 % de los musulmanes que viven en el país son árabes (Herrera, 2011?), una comunidad que, especialmente en Maicao y San Andrés, se esfuerza por conservar su lengua, elemento cultural indispensable para conocer fielmente tanto las enseñanzas del Corán como los preceptos del islam y, además, consolidar sus tradiciones. Sus fuertes sentidos de comunidad y necesidad de conservar su identidad fueron el motor para llevar a cabo la construcción de la mezquita de Omar Ibn Al-Jattab (en Maicao, en 1997). Por supuesto, los matrimonios entre árabes y los mixtos con el tiempo han determinado el grado de devoción o laxitud frente a una u otra religión, factor que incide además en la transmisión de la lengua árabe.

Es útil señalar que la exclusión social hacia personas árabes durante el periodo 1880-1980 se evidenció a nivel de raza, clase, género, etnia desde la categoría trabajo en la política migratoria y, además, en el proceso de inserción en la sociedad de destino una vez

que entran y se dispersan a lo largo y ancho del territorio, tanto en ciudades populosas como en las que aún no lo eran.

Según como lo recogen las investigaciones mencionadas, ad portas de la modernidad y durante el movimiento de la Regeneración las relaciones internacionales desataron discusiones en el poder central de Colombia sobre qué nacionalidades debían poblar el territorio y qué prácticas económicas era conveniente que llegaran. Tal preocupación llevó a que se fueran fijando leyes migratorias restrictivas para razas no europeas basadas en teorías eugenésicas (como la Ley de Restricción de la Inmigración a partir del elemento étnico que Norteamérica promulgó en 1921) en pro de las características físicas, morales e intelectuales de la raza del pueblo colombiano —no de la elite—. Como era de suponer, había quienes (filósofos, políticos y médicos) preferían que las razas migratorias fueran blancas, fuertes, disciplinadas y sanas para que contribuyeran al desarrollo industrial, económico y social del país y, por ende, a su participación en las dinámicas de la modernidad.

Sin detenerme en las diferentes teorías sobre el concepto de *nación*, partamos del hecho de que desde la perspectiva modernista esta se concibe como una *ficción de identidad* y como un producto cultural, discursivo, literario, ideológico y simbólico del nacionalismo. Stuart Hall (2010), uno de los teóricos más importantes de la identidad, sostiene que las identidades nacionales son un producto de las culturas nacionales, es decir, de un discurso que produce significados (historias, memorias e imágenes) sobre “la nación” que podemos identificar. La creación ficcional de las “comunidades imaginadas” —término de Benedict Anderson— tiene el propósito deliberado de fusionar la unidad política y la unidad cultural, estableciendo el principio de la ciudadanía como carácter universal leal a una nación, donde las diferencias culturales quedan omitidas, minimizadas o encubiertas en el proceso de construcción de un Estado nacional. En otras palabras, la creación de la nación es un proceso de colonización interna porque permite ejercer violencia simbólica al desconocer la diversidad cultural (González, 2007).

La exclusión social de la población árabe se da desde el momento en que el primer flujo migratorio arriba a Colombia y son llamados “turcos”⁵, y fue ejercida por el poder central porque los consideraba una raza que no tenía qué aportarle al pueblo colombiano desde el plano biológico y cultural como sí lo podían hacer los pueblos europeos. La mayoría de las leyes migratorias estaban relacionadas con los oficios que los inmigrantes declaraban con visa ordinaria y con los que ejercían estando ya en Colombia, ya que lo más apremiante para el Estado era la solución de problemas prácticos a nivel agrícola e industrial; no se evidenciaba el ingreso de emigrantes dedicados a oficios de otro orden, aunque se sabe que migraron algunos hombres tejedores. Desde esta perspectiva, teóricos como Quijano (1970) y Bauman (2011) afirman que las personas marginales son quienes *quedan excluidas* de los modelos centrales de producción y desarrollo tecnológico impuestos desde centros hegemónicos aunque *queden incluidas* en relaciones sociales de actividades económicas marginales que a su vez configuran jerarquías internas en las clases sociales explotadas (empleados públicos, obreros, trabajadores independientes, desocupados o subocupados).

Aunque hacia 1930 en Colombia se debatía a través de opiniones publicadas en la prensa nacional sobre si era conveniente o no la inmigración y si era necesario que se trajeran personas que enseñaran diferentes oficios y técnicas a las que se les pudiera considerar una fuente civilizadora para el país, la realidad era otra; se mantenían las condiciones de que los emigrantes debían ser solicitados por entidades públicas con un contrato laboral definido y que la profesión u oficio declarada debía ejercerla durante determinado tiempo si la intención era cambiarla, para lo cual era necesario tramitar el permiso con el Ministerio de Relaciones Exteriores, de lo contrario, la persona sería expulsada del país inmediatamente.

La migración árabe a Colombia, sobre todo durante las primeras tres décadas del siglo XX, se entiende como un fenómeno social supeditado a las leyes estatales. Así como en un momento el Estado decretó la ley de cuotas de entradas al país de armenios, libaneses, palestinos, sirios (máximo 10 personas por nacionalidad); en un momento bajó la cuota de

⁵ Mote que actualmente todavía los ofende por la memoria de dominación turca que conlleva.

los palestinos; restringió por primera vez el ingreso de egipcios y marroquíes, y prohibió la entrada a los gitanos. A los sirios, libaneses y palestinos, que en su mayoría fueron entre cristianos (maronitas, ortodoxos o católicos) y musulmanes, les supervisó los requisitos de conducta, estado civil, salubridad y el depósito de inmigración. Decretó como extranjeros no deseables a los libaneses, sirios, palestinos, marroquíes, egipcios, árabes en general, y otras etnias asiáticas.⁶

Igualmente, durante el proceso de inserción de la personas árabes en la sociedad colombiana se les veía como una plaga que abusaba de la hospitalidad de la población nativa y que infestaría las localidades con sus costumbres; como personas con hábitos alimentarios extraños y de higiene descuidados; como una amenaza en el comercio por moverse y crecer de manera exitosa y vertiginosa en el sector comercial mediante prácticas de mercadeo que en ese entonces eran completamente desconocidas para la sociedad colombiana (como el crédito, el ahorro y la venta ambulante); además se generalizaron las acusaciones sobre prácticas ilegales que algunos árabes cometieran; se les veía como personas que de manera inescrupulosa lograban obtener las cartas de naturaleza o un apellido español; y a la comunidad árabe musulmana como una sociedad secreta y disociadora que pondría en detrimento la fe católica.⁷

Estas y otras manifestaciones xenofóbicas por aspectos raciales o morales fueron publicadas en la prensa regional y nacional de aquel entonces, que, según como lo afirma Yamid Amat —periodista colombiano de ascendencia palestina—, se caracterizó por ser una prensa carente de objetividad, imparcialidad y neutralidad por causa de la influencia del poder económico y político sobre los medios; una prensa que manipuló, interpretó y registró las representaciones orientalistas de la población árabe desde “una posición elitista y discriminatoria” (citado por Vargas y Suaza, 2007, p. 12) para hablar de las

⁶ No se puede estimar el número exacto de inmigrantes árabes que llegaron a Colombia básicamente porque la información que hay, incluida la del archivo de solicitud de visas del Archivo General de la Nación, es deficiente, precaria e imprecisa, y porque la situación política de la región árabe dificultó identificar la nacionalidad de cada uno de los inmigrantes (Vargas, 2011, p. 121). Sin embargo, el Ministerio de Cultura se refiere a un millón y medio de personas árabes en el país (Colombia, 2012).

⁷ Se sabe incluso que existió la exclusión social de árabes musulmanes en la Conquista al tener ellos que practicar de manera estratégica, clandestina y sutil sus costumbres religiosas inherentes al islam para aparentar ser cristianos y demostrar la pureza de linaje durante la Inquisición (García citado en Herrera, 2011?).

identidades colectivas “nosotros” y “los otros”. La exclusión relacionada con la competencia comercial se dio especialmente en el departamento de Antioquia, “por el marcado interés en los negocios, por la defensa a ultranza de los comerciantes de la región y la imposibilidad de romper con los referentes culturales cerrados que han marcado a la población antioqueña” (Vargas y Suaza, 2007, p. 23)⁸.⁹ Cabe recordar que debido a la exclusión social marcada por los valores de clase y religión, la elite minoritaria se vio en la necesidad de crear sus propios clubes sociales¹⁰ en las distintas ciudades donde se asentaron. Con esto buscaban contrarrestar el aislamiento social y poder disfrutar y conservar entre varias familias, fuera de sus casas o haciendas, las tradiciones y costumbres de su cultura de origen que servían para mitigar la nostalgia del inmigrante, mientras discutían sobre asuntos políticos y negocios, como inicialmente lo hacían en las casas de familia o en sus haciendas (Vargas y Suaza, 2011).

En las reuniones se oía música árabe, los discos de ese entonces eran traídos de Siria, el Líbano o de los Estados Unidos, mi familia cuando viajaba los traían de los Estados Unidos. En las casas se escuchaban y nos gustaba esa música, cosa que para la gente colombiana *no era de muy buen agrado, para la mayoría era cansona* [...] (Manira Chujfi, comunicación personal, 7 de mayo, 2015. Las cursivas son mías)

Aunque el fenómeno migratorio dejó de ser un problema nacional hacia 1950 porque se empezaron a evidenciar las varias y distintas contribuciones de los árabes al desarrollo nacional y el otorgamiento de cartas de naturalización, la exclusión persistió: a muchos se les veía como simples forasteros y continuó la publicación de notas ignominiosas sobre algunos, siempre acompañados de la referencia a su raza o etnia. Esta inclusión conocida

⁸ Aunado a este hecho del pasado quiero dejar presente que en el periodo 2000-2004, en el gobierno de Álvaro Uribe, se negó el 36 % de 148 cartas de naturaleza presentadas por sirios y libaneses, y se autoarchivó el 15,2 % (Vargas, 2009, p. 171).

⁹ Aspecto contradictorio si se contrasta con el auge de la práctica de la danza árabe escénica en Medellín.

¹⁰ En el departamento del Atlántico se crean el Club Social El Líbano, en 1890; el Club Alhambra, en 1945; el Club Social Árabe, en 1959, y el Club Campestre del Caribe, en 1964. En 1957, se crean el Club Colombo-Libanés, en Bogotá, y el Club Unión, en Cartagena. En Ipiales se creó el Club Palestino (s. f.) y en Girardot, Neiva, Ibagué, Girardot y Barranquilla, los más prestigiosos hoteles creados por familias árabes hicieron las veces de clubes sociales. Cfr. Daccarett, Daccarret y Lizcano (2007, p. 11) y Vargas (2011, p. 282).

como un “sistema de subalternización distinto” (Pastor, C. 2009) les impedía una libre participación política en asuntos exclusivos del Estado porque no se les consideraba ciudadanos nacionales o patriotas. En estos casos el régimen de pertenencia nacional *ius sanguinis* prevalecía sobre el *ius soli* de la Constitución de 1881; por ejemplo, no se mencionaba el origen de los descendientes de inmigrantes que empezaron a participar cada vez más a nivel nacional en los distintos sectores, como es el caso del ex presidente de origen libanés Julio César Turbay Ayala (1978-1982), quien le atribuyó a la doctrina católica la exitosa participación de los inmigrantes árabes (Turbay, 2004).

Bien, pero también es preciso referirme a la exclusión social de las mujeres árabes en la sociedad colombiana. Para empezar, debo decir que concuerdo con Holgado (2006) en que el enfoque economicista y sexista presenta al hombre como el sujeto activo en las migraciones, porque en las tres oleadas de migración predominó y ascendió el número de hombres —muchos migraron evadiendo el servicio militar—, y a la mujer como el sujeto pasivo e improductivo; así lo refleja el sesgo sexista de la misma política migratoria con la omisión de leyes especialmente para mujeres.

Sobre el tema se sabe que el Decreto 1060 de 1933 impedía el ingreso al país de mujeres solas que no tuvieran marido, padres o hermanos o que pretendieran llegar sin ser solicitadas por el cónyuge o un familiar cercano. Las mujeres solteras que lograron ingresar formaban parte de grupos familiares de inmigrantes, y su oficio por tradición era el de amas de casa. Se sabe, además, que algunas mujeres llegaron de países de Latinoamérica donde se habían establecido primero, reportaban ser amas de casa y estudiantes, las profesionales debían llegar con contratos de trabajo (Vargas, 2011), y no se les permitía manejar sus propios asuntos económicos, pues así lo decretaba la legislación colombiana. El economista colombiano Beethoven Herrera (2011?) señala que es escasa la bibliografía en la que la mujer aparece como sujeto histórico-social-político-económico.

La exclusión social a nivel de trabajo, desde la mirada androcéntrica, como lo explica Holgado (2006), niega la realidad de las dinámicas laborales de las mujeres en la economía informal e ignora las capacidades y la formación del colectivo femenino migrante para trabajar en otros sectores. Hoy por hoy se habla de la “feminización de la

pobreza” (Calvo, García, y Susinos, 2006) porque las mujeres aparecen más pobres que los hombres no en términos de dinero sino de la falta de oportunidades para acceder al empleo, la educación, la cultura, el ocio, etc., pues están tradicionalmente vinculadas a las actividades del trabajo doméstico (no remunerado), del trabajo reproductivo y del cuidado de los demás. Incluso están excluidas de ciertos espacios físicos y socioculturales debido a la estigmatización de determinados territorios, a la autopercepción de la inseguridad ciudadana y al control de su sexualidad y “reputación” social.

A diferencia de lo que ocurría con los hombres, fueron pocas las mujeres árabes convertidas en personajes o referenciadas en la prensa entre 1884 y 1980. Sucede que esa limitada referencia en la prensa repercute en la mismas investigaciones sobre la población árabe en Colombia, pues se realiza en mayor medida la agencia del hombre en los sectores económico, político e industrial mas no tanto así la de la mujer; de manera que la *etnia* que pasa a ser *clase* se caracteriza por ser *masculina*. Ahora bien, si se considera cuidadosamente, la emigración de mujeres árabes es un asunto sociocultural que hay que comprender a la luz del sistema patriarcal de los países árabes, pues, las mujeres no gozaban de autonomía para tantear la situación en el país de destino, debían esperar a que primero lo hiciera el hombre. Según como lo recogen las investigaciones (Vargas y Suaza, 2011; Chujfi, 2008), las primeras generaciones de mujeres de la comunidad levantina aparecen como tradicionalmente se les ha considerado en los núcleos familiares árabes. Por causa de su exclusiva participación en las escenas privada, doméstica y reproductiva, y del poco valor social de todo lo atinente a las mujeres, el reconocimiento de la mujer árabe aparece en la prensa colombiana hasta que se empieza a visibilizar la participación política de los hombres. Se dice que su “revolución” ha sido silenciosa y que de ello dan cuenta las mujeres que han logrado destacarse en los distintos sectores de la sociedad.

MOVILIDAD SOCIAL ASCENDENTE E INTEGRACIÓN DEL INMIGRANTE EN LA NACIÓN

Pero aun con todas estas manifestaciones de exclusión social hacia los inmigrantes árabes, el proceso de construcción de la nación de aquel entonces entraña sus paradojas. Ante los ojos de sus familiares que vivían en los países de origen, su acogida en Colombia fue un hecho tan rápido y exitoso que en 1923, en un gesto de agradecimiento, el artista

palestino Bichara Isa Zogbi le obsequió al Gobierno colombiano el escudo de la República de Colombia tallado en nácar, arte palestino que se recupera desde 1998 en un taller de tallado de nácar, en Barranquilla. Y gracias al trabajo de seis artesanos colombianos, a los que el empresario Enrique Yidi Daccarett les enseñó este arte y otros, en el Taller Palestina se han elaborado distintos escudos, dos de ellos obsequiados a los ex presidentes colombianos Andrés Pastrana en el 2001 y Álvaro Uribe en el 2003 (Yidi, David y Lizcano, 2004).

Dejar de ser un grupo minoritario periférico en la estructura social de la sociedad colombiana fue posible mediante los procesos de asimilación e inserción de la población levantina, los cuales provocaron tensiones entre ambas poblaciones para negociar la conjugación de sus respectivas manifestaciones culturales y comportamientos, lo que llevó al inmigrante a ser selectivo para asimilarse o diferenciarse.

Aunque las primeras generaciones tendieron a rechazar patrones culturales ajenos a los suyos, a mantener su lengua árabe en el ámbito familiar, a no alterar las recetas culinarias y a casarse entre ellos, la integración de la población árabe inmigrante en la sociedad colombiana fue exitosa, y esto lo explican varios factores, pero el más sobresaliente fue sin duda las novedosas prácticas comerciales y estrategias de venta que introdujeron de acuerdo a las oportunidades económicas que ofrecían las distintas regiones del país adonde iban llegando. La pujanza de algunos inmigrantes árabe se vio reflejada en la instalación de casas comerciales, el transporte fluvial, el desarrollo urbanístico, la implementación de actividades agropecuarias, la finca raíz, la joyería, la industria cafetera, sus propios clubes sociales y en otras actividades económicas más. Otro poderoso factor fue la doctrina católica en la que se amparó la mayoría de los inmigrantes que representaban la solidaridad con la Iglesia romana. Además, sus buenas relaciones con autoridades políticas y religiosas; la vinculación a celebraciones de la sociedad de destino; la generación de obras cívicas y sociales, y donaciones económicas fueron estratégicas para dar a conocer sus virtudes, lo que les representó a algunos prestigio, reconocimiento social, presencia y ascenso. Todo esto con el tiempo les permitió ubicarse en ciudades cada vez más grandes para garantizarle la educación a su descendencia, la cual para algunos fue la plataforma que les permitió integrarse a la esfera política y así

lograr la inserción social definitiva y la movilidad social ascendente en la nación también desde otros campos.¹¹

El profesor surinamés Ruben Gowricharn (2001) explica que el factor contundente que subyace a la movilidad social ascendente de los inmigrantes y su inclusión en la elite establecida de la sociedad de acogida es la asimilación, proceso conflictivo por las diversas variables que entran en juego. Para empezar, hay que entender que dentro de estas mismas minorías existen diferentes clases sociales y que cada una cuenta en mayor o menor medida con su propio capital humano, económico y cultural, y sus propias aspiraciones, redes y talentos para establecer sus propias organizaciones (por lo general, en bienestar, deporte, educación, medios de comunicación y espectáculo) en relación con las oportunidades que ofrezca la sociedad del país de destino para el proceso de movilidad social. Pues bien, las clases elite y media minoritarias se mueven dentro de la nueva sociedad donde ya están establecidas las elites de pleno derecho (política, cultural, económica, étnica), y esto hace que la elite minoritaria se convierta en la elite potencial que puede suplantar a las otras. Se entiende entonces que existe una estratificación social minoritaria y una nacional en un país, y entre ambas una fricción. Pero la cuestión de cómo las elites minoritarias se pueden mantener en posiciones de elite de la sociedad del país de destino pone de presente el problema de integración, ya que si la elite minoritaria se autorreprime culturalmente o se asimila voluntariamente a la sociedad de acogida, esto puede provocar su descenso social, y *si pierde sus características étnicas distintivas, entonces se estaría eliminando la diversidad cultural dentro de la elite*. Bajo esta perspectiva, el autor pone en la mesa la discusión sobre la importancia de que la minoría étnica se resista a la asimilación cultural, recupere su diferencia cultural y mantenga vínculos con su país de origen, seleccionando marcadores de identidad que diferencien clases, grupos culturales, ocupaciones, etc., para conservar su valor e importancia, de lo

¹¹ Sorprende el extenso índice de contribuciones referenciado a un cuantioso número de personajes —la primacía es población levantina masculina— que por su sentido de hospitalidad, solidaridad, pujanza y disciplina, lograron integrarse y participar de diversas maneras en la sociedad colombiana hasta destacarse en los diferentes campos de las esferas política, social, económica y cultural especialmente en las principales ciudades de Colombia. La comprensión de cada uno de los aportes de este grupo selecto de hombres y mujeres demandaría aproximarnos a sus perfiles, interesantes trayectorias de vida y obras, las cuales aparecen como resultado de esfuerzos netamente unipersonales.

contrario, como aclara Anthony Smith (1997), se perderá el sentido global de etnicidad, y por lo tanto “la propia etnia puede disolverse o ser absorbida” (p. 21); es decir que “la discriminación provoca una situación de exclusión que se recicla una y otra vez” (Taylor citado en Tovar, 2007).

La resistencia a la asimilación cultural es una manera de regular la entrada a la elite del poder, es decir, su incorporación es selectiva. El grupo minoritario busca que haya alguien exitoso que los represente para que se abran las posibilidades para la identificación y el empoderamiento. No obstante, la incorporación de la elite minoritaria dependerá de cómo reaccione la elite ya establecida ante su llegada. A todo esto subyacen los cambios sociales generacionales en ambas sociedades y la sucesión de relaciones sociales estratégicas. Esto nos recuerda la importancia de diferenciar las experiencias de incorporación de migrantes, puesto que no se puede pretender que sean homogéneas.

Sin embargo, el origen de clase se convierte en un factor de incorporación mediante el cual un grupo migrante experimenta movilización social ascendente semejante al de migrantes europeos. Cuando esto es así, el grupo minoritario es considerado por los medios de comunicación “inmigrantes modelo” exhibidos en “vitrinas simbólicas raciales étnicas” construidas por el grupo dominante blanco, con el propósito de invisibilizar la discriminación racial en América (Gowricharn, 2001, p. 125). El estatus étnico que se le atribuye al árabe inmigrante, por ejemplo, obedece a representaciones sobre *lo árabe* desde las categorías de raza y clase, producidas por prácticas de inclusión y exclusión dentro de paradigmas académicos enmarcados por fronteras y proyectos nacionales. Pero cuando se suspende el imperativo nacional, aparecen otros discursos que sugieren que ciertas categorías étnicas pueden ser interpretadas como categorías de clase: “Los árabes cuando llegan son turcos, cuando tienen su tiendita son árabes y cuando son elites son libaneses” (Pastor, C., 2009, p. 297).

Desde la perspectiva de género, la inserción de las mujeres en la sociedad, por ejemplo, la determinó su acceso a las universidades y empleos públicos a costa de sus hábitos culturales aunque no pudieran distanciarse radicalmente de las herencias patriarcales de su cultura. Para ellas, migrar resultó ser una experiencia positiva porque a través de la construcción y reelaboración de sus identidades resignificaron los papeles,

valores y relaciones de poder en sus familias y en las sociedades de origen; se convirtieron en agentes de resistencia (Holgado, 2006) que son presentadas como mujeres triunfadoras. La mayoría de mujeres colomboárabes musulmanas sortearon la doble condición cultural al ver la autonomía de la mujer colombiana a diferencia de como se consideran ellas o a como se tienen que asimilar cuando retornan a sus países de origen. La primera generación de mujeres se convirtieron en las conservadoras, productoras y reproductoras del bagaje, costumbres, tradiciones e identidad culturales árabes frente a la amenaza de la asimilación del grupo humano inmigrante en la nueva sociedad. Pero así como algunas mujeres se empeñaron en preservar su idioma en el núcleo familiar, otras resolvieron no practicarlo ni enseñarlo a su descendencia con el fin de echar al olvido la idea de regresar a sus países de origen. Una forma de olvidar su pasado y tradiciones fue adoptando bailes que en ese tiempo había en Colombia, como el pasillo, el vals y el pasodoble. En cuanto al matrimonio, muchas familias aprobaron, por encima de sus preceptos culturales, los matrimonios mixtos entre mujeres y hombres árabes y colombianos, a razón de que en los hogares se inculcaba la educación para ser colombianos. Claro está que muchas familias colombianas consideraban que casarse con un hombre o una mujer árabe marcaba un descenso social (Vargas y Suaza, 2011).

Esta somera exposición sobre la inserción de la mujer inmigrante árabe me lleva adentrarme al tema central de mi estudio. Gracias al *habitus* dancístico (esquemas de conocimiento y acciones incorporadas que redefinen acciones) del sujeto inmigrante pueden surgir prácticas culturales en nuevos contextos donde, por supuesto, el público y la sociedad se convierten en factores que inciden en la resignificación del repertorio de danzas en función de las categorías étnicas e identitarias (Benza, 2005). Esta resignificación del aquí y el allá del lugar que se ocupa o no a través de la danza la provoca *una negociación con la otra cultura*, “disputas culturales” —término de Garramuño (2007, p. 38)— en torno a una o todas las categorías hegemónicas, a tal punto que puede convertirse en «un negocio étnico» (Beserra, 2014). Es decir, en cuanto práctica cultural de inclusión social, el tipo de música o danza puede ser previamente seleccionada por los inmigrantes según el lugar donde vayan a mostrarla. Serán pues las transformaciones de *habitus* dancístico las que conducen a los migrantes que bailan a

resignificar y transmitir libremente tanto su propia identidad como las concepciones que progresivamente va elaborando sobre su danza y sobre todas las categorías adscritas al estereotipo de su identidad. Se dice entonces que hay un *proceso identitario* desde el movimiento, el cuerpo, la mente y las sensaciones con el cual esgrimen el dilema de la *autenticidad étnica* (Beserra, 2014; Sigl, 2011).

Sobre la aparición de la danza del vientre en un restaurante árabe de Colombia se tiene conocimiento de que fue hacia 1970, en la reinauguración de un restaurante libanés de Bogotá.¹² Su propietaria contrató a Lucy Toukhmanian, una joven mujer egipcia que se había formado como bailarina de danza del vientre y que, por solicitud de su hermano que ya llevaba siete años en Colombia, emigró junto con su mamá a Colombia hacia 1970 al ver amenazada su vida porque por sus rasgos físicos la confundían con una judía. Como me lo comentó Lucy Toukhmanian, egipcia, ella emigró desconociendo que en Bogotá podía ejercer su oficio de bailarina por la simple razón de que “en Colombia no conocían la danza oriental”, pero sí existía el imaginario de la danza de “los sietes velos” o de “Las Mil y Una Noches” asociada a un show de *streptase* dentro de los restaurantes; motivo de irritación y razón por la cual durante muchos años se negó bailar hasta que la necesidad económica la llevó a aceptar la propuesta de bailar en el restaurante El Khalifa mientras se integraba a la sociedad.

Este es el caso de la mujer inmigrante que encuentra en la danza una actividad alternativa a su empleo; danzó además en el Hotel Hilton de Cartagena, en un evento de gastronomía, en colegios, y en la Embajada de Egipto en fechas nacionales, así paulatinamente construyó fuertes sentidos de *identidad* y *participación* con otras personas de la población árabe y connacionales frente a su nueva condición de individuo. Las circunstancias de su vida de todas maneras la llevaron a no ver la danza como una profesión en Colombia; no la ejerció con una alta intensidad horaria ni le llamó la atención transmitir su conocimiento porque carecía de paciencia para enseñar. Con el tiempo dejó el escenario para volverse empresaria y cederle el lugar a las bailarinas

¹² En este video se puede observar a Lucy danzando: <https://www.youtube.com/watch?v=AIAiGJR2mjo>

extrajeras y colombianas que fueron apareciendo, en respuesta a los prejuicios sociales etarios asociados a ciertos oficios.

Entonces nunca llegué aquí pensando en baile y mucho menos porque *en Colombia no conocían la danza oriental* y después de dos años alguien me sugirió que iban a reinaugurar un restaurante libanés en la 67 con 13 [Bogotá], entonces que si yo podía bailar, entonces yo no tenía ropa ni nada, pues mi mamá me ayudó y sacamos un vestido y lo hicimos y todo. [...] Yo bailaba la danza pero en realidad ya *como profesión lo ejercí muy poquito tiempo aquí en Colombia* porque ya me dediqué a otras cosas [...] fui defendiéndome en cositas, en amistad, porque eso es muy difícil llegar a un país donde uno no casi no conoce a nadie, casi no, no conoce a nadie, ni el idioma, pero poco a poco con unas amigas hicimos sociedad, pusimos boutiques, después puse una cafetería y después se me ocurrió hacer lo de la depilación egipcia, entonces yo vi que ese fue un buen proyecto porque *la gente aquí tampoco sabía mucho sobre la depilación*, para depilarse era la cuchilla y cosas así... Ya llevo treinta años con la depilación y ya me dedico a eso del todo (Entrevista, bailarina y empresaria egipcia nacionalizada en Colombia).

Si bien la comida árabe es también una de las contribuciones más claras que ilustran el proceso de integración de la población levantina, como lo explicaré en el siguiente capítulo, para un artista sirio residente en Colombia desde diciembre del 2011 —él no se considera inmigrante porque no salió de su país en busca de una mejor condición socioeconómica—, la comida como negocio no despertó su interés para integrarse en la sociedad aunque sea para él de vital importancia. Su experiencia como artista inicialmente lo llevó a aventurarse en el comercio informal de las calles de Bogotá y a sortear el exotismo y la estigmatización.

Y entonces ¿qué voy a trabajar? Cada personalidad tiene su forma ¿no? para vivir, y yo músico, artista. Acá *como todos los árabes buscan por la cultura, como comida árabe, abrir un restaurante*, había como una idea, hacerlo. Siempre no estoy tan cerca de trabajar así, aunque yo acá en Colombia no como sino solamente comida árabe, sí, no como otra cosa. [...] A veces hago comida para... un cumpleaños. Y acá como dicen: “Gracias a Dios” ya hay productos árabes donde puedo seguir comiendo comida de nuestra cultura. [...] Y entonces *como yo me gusta la caligrafía árabe*, o sea tengo experiencia, como hacerla en una forma de arte, bueno, yo dije: “Voy a mostrar la caligrafía en una forma artística y voy a trabajar en eso”. Y empecé así, hago cuadros y vendo en

la calle. En la calle empecé. Busco donde hay, donde pasa la gente en la calle. Empecé el primer día en Unicentro, eso fue más o menos en enero del 2013. [...] Entonces yo dije: “el arte es arte”, algo bonito llama la atención, empecé a hacer cuadros con frases que a todo el mundo le gusta, o sea: “Dios bendiga esta casa”, “Dios bendiga mi familia”. Bueno *es difícil trabajar en la calle*. Primero para mí mi cultura no existe eso, *trabajar en la calle es algo muy raro, ¿trabaja en la calle? ¿por qué? Pero era para mí una experiencia, quiero mostrar, no voy a abrir una galería o un local*. Bueno, yo miraba que *no todo mundo conoce la cultura árabe*. Por el trabajo de los cuadros en la calle *es como muy raro cuando yo escribo derecha a izquierda, “Ay, cómo así”*. Hay gente que pregunta pero por qué, si yo no pregunto a ustedes por qué escriben de izquierda a derecha, también igual, no puedes preguntarme por qué de derecha a izquierda, *no tengo que preguntarte por qué escribes así si eso es raro, así es la cultura*. Bueno, otra cosa, árabe es *musulmán* significa, y eso no saben que hay todas las religiones allá. Cuando árabes *cuatro esposas, árabes peligroso, árabes malo, siempre... tienen en la cara preguntas no se pueden sacar*. [...] Acá entonces *me di cuenta que tengo que mostrar algo de nuestra cultura no solamente comer y bailar y ya*. [...] Aparte *tengo ganas de enseñar el idioma árabe*, bueno, no todo el mundo interesado, hay mucha gente que dice: “Para qué, si no vamos a usarlo”, pero más que todo, bueno no importa si hay límite donde llegamos al límite, pero podemos aprender más. [...] acá voy a apoyar a los que están interesados con la música árabe, explicar cómo son música árabe, qué tipo, es muy rica la música árabe, por qué razones. Entonces cómo puedo llegar a mi objetivo como quiero. Me ayuda mucho ver que hay bailarinas interesadas. (Entrevista a pers. aráb. coinv. Col., Bogotá)

Tiempo después, como músico y cantante, tuvo la oportunidad de conocer y aproximarse a la práctica de la danza árabe escénica de Colombia...

CAPÍTULO II.
PRÁCTICAS CULTURALES EN LA CONSTRUCCIÓN
DE LA IDENTIDAD NACIONAL



*Solamente cuando hay un Otro puede uno saber quién es uno mismo.
Para descubrir ese hecho hay que evidenciar y desatranca
la larga historia del nacionalismo y del racismo.
El racismo es una estructura del discurso y la representación
que intenta expulsar simbólicamente al Otro —lo borra, lo coloca allá en el
Tercer Mundo, en el margen—.*

STUART HALL, *Sin garantías* (2010).

**Descendientes de familia libanesa que llegó a Ocaña,
Norte de Santander. Preparativos para el Desfile de
Los Gentitores, en Ocaña.**

Fuente: fotografía de Dalilah Carreño (2015).

En los procesos de construcción de naciones se hallan interesantes aspectos relativos al lugar que han ocupado las prácticas culturales en la sociedad en relación con la inclusión y la exclusión social. El desarrollo y la transmisión de prácticas culturales como el deporte, la comida, la música, la danza, por ejemplo, han visibilizado a unas regiones, clases, etnias, géneros más que a otras. Muchas veces, la centralidad y la influencia de los grandes acontecimientos atinentes a estas prácticas ocurridos en las ciudades más grandes de un país llevan a que se pierda de vista el papel que tienen las regiones periféricas, los grupos minoritarios o las clases subalternas. Y en esto, la visibilización del cuerpo y el lugar donde se realice cierta práctica se convierten en un mecanismo de exclusión para diferenciar y distinguir un estilo de vida.

Por ejemplo, mediante la práctica de deportes como el polo, el tenis, el fútbol y el golf, la elite urbana y moderna de Bogotá, a finales del siglo XIX y principios del XX, se mostró públicamente como dominante ante la clase baja y determinó en qué tipo de deportes las mujeres de la elite podían participar (Ruiz, 2010). Sin embargo, la diferenciación de clase social a través de la estratificación de las modalidades de las prácticas culturales posibilita que la clase baja “invada” la práctica exclusiva de la clase alta, por lo que esta resuelve desplazarse hacia nuevas prácticas (Rodríguez, A. 2007). Así que los individuos se movilizan por las distintas prácticas culturales y estas también de una clase social a otra de manera ascendente.

Desde la época republicana, en toda América Latina el mito de la nación blanca se basó en la glorificación de los próceres criollos y en torno a ellos toda una serie de actos cívicos y atributos iconográficos (escudo, himno, bandera, monumentos, etc.) para que esa historia, instrumentalizada a través de la educación, fuera configurando y afincando en la memoria el imaginario de identidad colectiva, un imaginario en el que se excluyeron y eclipsaron a razas y castas partícipes de las “grandes” hazañas. Esta negativa a concebir una nación de castas, la regulación de la “pureza racial” de la población, del cuerpo nacional, se entiende como un régimen de exclusión social que se basó en el sexismo y el racismo, con el cual se pretendió ponerle un alto a la amenaza del mestizaje sobre el ideal de nación monocultural.

En el desarrollo de expresiones culturales como el tango, el samba y el vallenato, la paradójica operación de identificar la modernización con la nacionalización y de empalmar los valores modernos con los valores antagónicos nacionales (lo primitivo, lo tradicional y lo popular), es decir, de entrelazar lo autóctono con lo moderno, fue lo que en América Latina permitió exaltar y aceptar los rasgos primitivos y exóticos de estas prácticas en cuanto “cristalizaciones de complejos procesos de negociación de diferencias culturales” (Garramuño, 2007), que luego se constituyeron en símbolos representativos de las identidades nacionales de Argentina, Brasil y Colombia, respectivamente.

Aunque el primitivismo en el siglo XIX funcionó para excluir y segregar al *Otro* porque se le equiparaba con lo salvaje; lo sensual; lo peligroso y lo que dificultaba la construcción de una nación, la elite intelectual se sentía atraída por recuperar “lo típico” como elemento diferenciador de lo europeo, y esto se logró por acción del *dispositivo civilizador*: la sofisticación. Mezclando otras formas musicales e incluyendo a compositores de clase media y de la elite, se lograba pulir los rasgos más primitivos de ciertas expresiones culturales, y así eran resignificadas. Dicha estrategia estética reflejaba las tensiones provocadas por los procesos de modernización y el fervoroso nacionalismo.

En el caso de Brasil, si bien la construcción de nación se basó en recuperar el legado africano con el fin de contrapesar las teorías racistas del siglo XIX, de todas maneras el samba carioca se constituyó en símbolo nacional, pasando de las clases sociales bajas de la ciudad, cultivada por negros de la zona rural, al dominio de la clase media, que la orquestó y le fijó estereotipos para comercializarla como música de danza y de salón. Por eso, hoy por hoy existen distintos tipos de samba según la clase social que la practique. Argentina, por su parte, tuvo que resignificar el pasado del tango, pues este empezaba a constituirse ante los inmigrantes en un eje típico para construir una nación. Asociado a la sensualidad primitiva, a la excitación grosera de los campesinos de las zonas marginales cercanas a la ciudad y a la desafiante agresión hacia las clases altas por parte de la clase marginal urbana, el tango fue aceptado en París, en 1910, cuando logró desplazar —no desaparecer— la amoralidad de su baile prostibulario al tango canción, o sea, cuando pasa de los cuerpos al discurso. El tango se afrancesó; fue sometido por maestros de danza a

procesos de desetnización, domesticación y adcentamiento, en tanto la burguesía exotizaba a los músicos, imponiéndoles la indumentaria a lo gaucho (Pelinski, 2008).

En el proyecto nacionalista colombiano del siglo XX, la configuración de los ritmos musicales de la región del Caribe del país como símbolo de identidad nacional se hizo en medio de los aportes musicales extranjeros que en ese entonces la clase trabajadora colombiana ya venía disfrutando, pero que eran percibidos en ciudades del interior como ligados a la negritud y a una región relativamente “marginal”. Su éxito nacional lo garantizó la estratégica forma de atravesar el amplio espectro de clases sociales sin que desaparecieran las músicas “más negras” (menos comerciales) por el hecho de que convenía conservar el estigma de la identidad racial con el objeto de reafirmar el valor hegemónico de la blancura. Esto se hizo resaltando su carácter sensual y exótico, así se comercializó y se reivindicó la posición de la región Caribe en el contexto nacional (Wade, 2002). Tales procesos de limpieza y modernización en la música y la danza hacen referencia al desplazamiento de la “exotización de la nación a la nacionalización de lo exótico” (Garramuño, 2007). Un proceso que en efecto eliminó las formas populares de las prácticas primitivas. El significado de la cumbia, por ejemplo, deja de ser un acto de mestizaje originario y subversivo (unión sexual entre el hombre negro y la mujer indígena) para convertirse en un símbolo nacional cuya representación se basa en la mezcla de música, sexo y nacionalidad (Wade, 2002).

En el caso de Colombia, el estudio de Juana Suárez, *Símbolos patrios y nuevas fábulas de identidad* (2010), nos habla de cómo el capital simbólico patriótico, establecido por el Estado nacional para representar la identidad colectiva, en distintos momentos ha sido útil para: renovar el discurso oficial de pertenencia a la nación; para desacralizarlo y mostrar una contranarrativa al discurso hegemónico; o para reivindicar la imagen del país mediante la producción cultural, específicamente la cultura del espectáculo. Cualquiera que fuera el objetivo, el proceso de construir una identidad colectiva lo alienta el discurso de lo que *es* o *no es* colombiano e implica revisar no solo los regímenes de identidad nacional adscritos al sentido político y jurídico de ciudadanía, sino también las prácticas sociales y culturales que crean ese sentido de pertenencia. Según esta autora, la delimitación del sustrato simbólico en el que se apoyan ciertos sectores culturales para

representar a la nación —anclada a la historia de la violencia más que a cualquier otra de sus dimensiones—, nos hace pensar en cómo se han negociado la exclusión y la inclusión en relación con la ciudadanía, y la incorporación, participación y visibilidad de la diversidad étnica del país (indígenas y afrodescendientes, especialmente), en el *escenario nacional*.

Planteado así este eje conceptual, se diría que la elite no es el único grupo que crea las ideas de nación. Elie Kedouri, exponente del nacionalismo como ideología, sostiene que *la ideología nacional es elaborada por la juventud del tercer mundo que se encuentra excluida de los altos cargos burocráticos y del manejo de la política, en respuesta a la disolución de los valores tradicionales y del pasado étnico causada por la colonización* (Kedouri citado en Márquez, 2011). La aparición de Shakira, Carlos Vives y Juanes como agentes culturales e íconos transnacionales es un muy buen ejemplo. Lo importante aquí es señalar que la construcción de estas figuras públicas se basa en la apropiación y el ajuste de una parte de su propia identidad, la cual está ligada a una geografía y una territorialidad (Shakira a su ascendencia libanesa y condición caribeña; Juanes a la zona cafetera de Colombia y Carlos Vives también al Caribe). Ahora bien, aunque los tres artistas tienen la capacidad de forjar comunidad a partir de su sentido de pertenencia a una nación, y con ella de promover acciones políticas y sociales, vale preguntarse dónde empieza y termina *el reconocimiento reivindicativo de los grupos étnicos* (árabes, campesinos, afrodescendientes e indígenas) de los cuales se sirve su figura pública, pero que han sido segregados y excluidos en el país.

Según como lo recoge Suárez (2010), el carácter híbrido de los distintos géneros de música moderna que se empezaron a producir en Latinoamérica en la década de 1990 en Colombia da cuenta de la resemantización de la iconografía patriótica y del patrimonio cultural, de la fusión de lo urbano con el folclor y de la incorporación de la cultura popular, en conjunción con la resistencia a las hegemonías culturales. En otras palabras, estas nuevas expresiones, en manos de las personas jóvenes que negocian lo tradicional con lo moderno, empiezan a narrar de “otra manera” *la misma nación* y la construcción de una identidad colectiva, ahora “posmoderna”, “multicultural” y “tolerante”; en definitiva, la misma nación excluyente.

Pensemos por un momento que con la masificación del hip-hop en América Latina así como se puede rescatar la subcultura contestataria que en los años ochenta —de la mano del DJ estadounidense Afrika Bambaataa— difunde la no-violencia entre jóvenes afronorteamericanos, la lucha contra los conflictos territoriales, el racismo, la explotación y la miseria en que viven las clases más bajas, o las historias de las migraciones de los poetas y músicos del oeste de África deportados como esclavos y de los jamaíquinos que migraron a los suburbios de Nueva York, así también puede afianzar la negación de la identidad política de la población negra cuando el reconocimiento del hip-hop se extiende a artistas blancos que se enriquecieron a expensas de la intención política original. La cuestión deriva en la construcción o transformación de una conciencia étnica desde la noción de negritud a nivel global y local, desde donde se cuestiona lo extranjero y lo auténtico (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012 y Desmond, 2013).

INCLUSIÓN DE LA POBLACIÓN ÁRABE DE COLOMBIA EN LA IDENTIDAD NACIONAL

Como lo expliqué en el capítulo anterior, el inmigrante puede participar en la movilidad social ascendente, ¿pero qué sabemos sobre su forma de participar, incluirse o centralizarse en los significados de la identidad nacional?

La identidad nacional es producida por la cultura nacional narrada de manera estratégica mediante significaciones entre el pasado y el futuro, con el propósito de unificar dentro de una identidad cultural a todos sus miembros por más diferentes que sean en términos de clase, género o etnia para representarlos a todos como la gran familia. Pero una cultura nacional nunca ha sido unificada por cuanto las naciones están atravesadas por profundas divisiones y diferencias internas. Son los ejercicios de las diferentes formas de poder cultural las que intentan unificarla (Hall, 2010, pp. 384-385).

El sociólogo argelino Abdelmalek Sayad (2008 [1984]) se refiere a que tanto la inmigración como la emigración son temas que no pueden desligarse del orden nacional, precisamente porque son hechos nacionales políticos y culturales consubstanciales que abren y sostienen un debate álgido sobre el reconocimiento auténtico de una comunidad a partir de *lo nacional* y *lo no-nacional*, y, por ende, sobre el concepto de *nación*. A una persona se le puede considerar inmigrante (no-nacional) y a la vez extranjera (de otra

nacionalidad), la diferencia entre inmigrante y extranjero radica en la condición social del primero y el estatus jurídico-político del segundo. Basta con saber que según como cada país conciba la noción de comunidad nacional y como busque satisfacer sus características particulares (histórica, demográfica, económico, político, cultural, etc.) ante el fenómeno de diversidad étnico-cultural que la migración internacional, la globalización y la transnacionalidad han provocado, predominan modelos de integración o alojamiento de inmigrantes con los que se busca conciliar la diversidad cultural con la cohesión social, económica y política. Como sucedió en la época republicana, en América Latina, cuando operaron los procesos de división social del trabajo bajo el amparo del sentimiento moral compartido, homogenizador y aglutinante para mantener unificada la nación a su entrada a la modernidad. El multiculturalismo apareció cuando las naciones vieron que no podían enfrentar la economía globalizada.

Los poderes autoritarios buscan que esa conciencia de identidad colectiva nacional se geste a partir del modelo nacional democrático, proceso que el sociólogo francés Alain Touraine (1997) denominó “desmodernización”. Buscan unificar culturalmente la sociedad mediante la tolerancia a la multiculturalidad para poder imponerle un control absoluto revestido de producción y difusión masivas de los bienes culturales. Pero *tolerar* es el nivel más débil de reconocimiento de la diversidad cultural, pues así solo se espera la asimilación progresiva e irreversible a la ciudadanía, lo que no garantiza que la diversidad de diferencias en realidad se integren y sean reconocidas dentro de nuevas formas de convivencia. El multiculturalismo impone entender que todas las diferencias (sexuales, étnico-raciales, de género, de clase) están contenidas en una sola diversidad vista como una capa superficial de “cultura”, pero lo hace sin tener en cuenta la confluencia y superposición de las diversas diferencias —desigualdades sociales— en cada identidad cultural (Wade, Urrea y Viveros, 2008).

Esta perspectiva es más comprensible si se tiene en cuenta que a la construcción de identidades nacionales son inherentes las negociaciones, las luchas por el poder simbólico y las fricciones sumadas a los conflictos raciales y étnicos contemporáneos entre quienes forman parte de esta construcción de identidad y la elite, que es la que pretende construir las ideas nacionales. Pensemos, por ejemplo, en el “multiculturalismo inócuo” actual en

Estados Unidos, donde la nueva estrategia es incluir al centro de la elite blanca otros colores de piel para darle el carácter multicultural al poder blanco, en tanto siguen en vigencia prácticas racistas dentro de las masas (Segato, 2005). Por lo que sería cierto que *la identidad colectiva nacional se convierte en una construcción subjetiva*, pues los rasgos culturales de un grupo ya no se imponen ni se transmiten, ya que son los sujetos quienes deciden con cuáles repertorios culturales definen lo propio respecto a lo ajeno, y *esto se da en la interacción social y con el discurso de los sujetos* (Habermas, 1987 citado en Mercado y Hernández, 2010, p. 237).

Bien, para avanzar debo aclarar que abordar la cuestión de la identidad cultural árabe excede los objetivos de esta investigación, no obstante, *un eje central e ineludible* a la luz del cual desarrollo este estudio sobre la práctica de la danza árabe escénica en Colombia es el fenómeno políticocultural emergente que desde el año 2004 impulsan los Encuentros Colomboárabes, agenciados por miembros de la población árabe y colomboárabe del país.

El viraje hacia la cuestión de la identidad árabe tiene mucho que ver con lo que Zuleima Slebi de Manzur¹³ denominó la “efervescencia identitaria”, la cita con el “quién soy”, una “situación identitaria explosiva que marcó el redescubrirse árabe en Colombia” luego de que se sienten *integrados pero invisibles* —yo diría, invisibilizados— en la sociedad. Al detectar que no se mantienen las iniciativas de congregarse cierto sector de la población colomboárabe en clubes y asociaciones, Zuleima Slebi institucionaliza estos encuentros, cuyo objetivo general es desarrollar planes, programas y proyectos culturales encaminados a preservar, integrar y extender —a través de investigaciones y actividades científicas— la cultura y el legado de los árabes y sus descendientes, colomboárabes, en el contexto nacional e internacional.

¹³ Presidenta de la Fundación Encuentro Cultural Colombo-Árabe. Actualmente organiza los Encuentros Culturales Colomboárabes, que en este año 2016 cumplen su quinta versión, de los cuales los tres últimos se han organizado a nivel de Latinoamérica desde Colombia. La versión del 2013 contó con la participación de: la Presidencia de la República, los ministerios de Cultura, Educación y el de Tecnologías de la Información y Comunicaciones, la Cancillería, la Gobernación y la Secretaria de Cultura del Atlántico, la Alcaldía y la Alta Consejería para el Bicentenario del Distrito de Barranquilla, las Embajadas árabes acreditadas en Colombia —Argelia, Egipto, Líbano, Marruecos, Palestina y el consulado de Siria—; y la comunidad colomboárabe. (Sitio web Somos Colomboárabes).

Se trata de un fenómeno político-cultural emergente erigido sobre cuatro pilares: 1) el redescubrimiento del ser árabe; 2) la reivindicación de su cultura ancestral tras la estigmatización de la arabidad por los hechos del 9-11 del 2001; 3) *la aceptación en la sociedad colombiana gracias a las contribuciones al desarrollo nacional y la integración al contexto colombiano como comunidad*, y 4) el mandato de la constituyente de 1991 sobre la diversidad cultural, haciendo eco a las recomendaciones de la Unesco (Vargas y Suaza, 2011, pp. 181-183).

Para emprender este proyecto, el Ministerio de Cultura se ha preocupado por “identificar y caracterizar los aportes a la construcción de la identidad nacional de las distintas oleadas migratorias árabes con el fin de contar con un soporte adecuado para la formulación de políticas públicas orientadas a rescatarlos y preservarlos” (Herrera, 2011?, p. 1)¹⁴, ya que el Estado colombiano no cuenta con una estrategia de promoción y reconocimiento de la identidad colomboárabe que refleje el carácter pluricultural y multiétnico en la sociedad colombiana como lo dicta el mandato constitucional. No obstante, vale traer a colación el Plan Nacional de Danza 2010-2020, política pública cultural que propende hacia la visión de Colombia como “un país que baila” y que traza el reto de:

contribuir al arraigo y construcción de las identidades, superando la visión nacionalista que creen en la superposición de unas expresiones artísticas y culturales sobre otras, y, antes bien, trabajando en consonancia con el principio de reconocimiento de la diversidad y autonomía de las manifestaciones y sentires de la danza. (p. 55)

¹⁴ Considérese también que Colombia ha establecido acuerdos culturales con países árabes, todos aún vigentes. En la Biblioteca Virtual de Tratados del Ministerio de Relaciones Exteriores se pueden consultar los siguientes documentos: Convenio Cultural entre la República de Colombia y la República Árabe Unida (Egipto y Siria), firmado el 24 de marzo de 1960; Convenio Cultural entre Colombia y la República de Líbano, firmado el 6 de junio de 1961; Convenio de Intercambio cultural entre Colombia y el Estado de Israel, firmado 11 de junio de 1962 —debido a la ocupación territorial dirigida por el movimiento nacional sionista debe entenderse como el capital cultural de Palestina—; Acuerdo Cultural entre Colombia y el Reino de Marruecos, firmado el 13 de diciembre de 1991, y Acuerdo de Cooperación Cultural entre la República de Colombia y la República Argelina Democrática y Popular, firmado el 24 de enero del 2007. Disponibles en <http://apw.cancilleria.gov.co/tratados/SitePages/BuscadorTratados.aspx?Estado=273&Tipo=B>

A mi juicio, el tema de la caracterización, visibilización y reconocimiento de los aportes culturales de la población árabe a la identidad nacional de Colombia hacia el que propende el Ministerio de Cultura es una labor que amerita y demanda un análisis polícticocultural *a profundidad* en toda su extensión y contexto a la luz de los procesos de etnicidad que develan las prácticas basadas en algunos de los elementos culturales árabes, como lo es la práctica de la danza árabe escénica en Colombia, la cual involucra a la población árabe del país desde distintas perspectivas. Una noticia publicada en el periódico *El Heraldo*, de Barranquilla, el día 21 de agosto del 2013¹⁵, en consonancia con el desarrollo de mi estudio me lleva a dicha reflexión.

Zuleima Slebi, presidenta de la Fundación Encuentro Cultural Somos Colombo Árabes sostiene que el Encuentro se inspira en el reconocimiento y visibilización de los aportes y el acervo cultural de los inmigrantes árabes en la construcción de la identidad nacional. “Este evento convoca a la cohesión”. En ese sentido (*sic*) resalta la tarea desde la Dirección de Poblaciones cumplida por Moisés Medrano en el Ministerio de Cultura de Colombia. “Se dio el reconocimiento y visibilización de los próximo-orientales: libaneses, sirios y palestinos. Así, Colombia pasó a ser una sociedad más incluyente. Los colombo árabes pasaron además a ser la segunda población después de los afros puesto que han mantenido casi intactos sus rasgos culturales y las estructuras de pensamiento heredadas de sus ancestros gracias a los fuertes lazos familiares”. El 22 de marzo del 2012 el Ministerio de Cultura reconoció que Colombia dejó de ser un país triétnico dándole así cabida a todas las minorías étnicas que han participado en la construcción de la identidad nacional. En el país viven un millón quinientos mil colombo-árabes, aproximadamente. (21 de agosto, 2013, *El Heraldo*. El subrayado es mío)

¹⁵ Con el subtítulo “MinCultura los visibiliza” se reseña la intervención de la Sra. Zuleima Slebi, presidenta de la Fundación del Encuentro Cultural Somos Colombo Árabes, cuyo discurso gira en torno al reconocimiento y visibilización de los sirios, libaneses y palestinos, resultado del trabajo de la Dirección de Poblaciones del Ministerio de Cultura. Esta noticia, con algunos otros detalles, la recoge también el comunicado de prensa publicado en el portal web Somos Colombo Árabes, con el título “Mincultura visibiliza el aporte árabe en la construcción de la identidad nacional”.

A través de múltiples comunicaciones personales con la Dirección de Poblaciones del Ministerio de Cultura intenté conocer algún documento oficial que recogiera las afirmaciones subrayadas en el texto, pero no fue posible validar tal información. En una oportunidad, el Director de Poblaciones, el doctor Moisés Medrano, afirmó no conocerlo puesto que su intervención se hizo sin ningún guión protocolario y su discurso lo presentó solo dentro del marco constitucional, el cual hace referencia a Colombia como país pluriétnico y multicultural. Como respuesta a mi perseverante solicitud solo logré conocer las memorias de la *Primera Jornada de Trabajo con la Comunidad Colombo-Árabe* (Ministerio de Cultura, 2012) en estado incompleto —evidente por el salto de páginas en el apartado de la danza árabe como contribución cultural— (Anexo 4) y el documento base para dichas memorias (Herrera, 2011?). A propósito, aún estoy esperando alguna respuesta por parte de la Dirección de Poblaciones sobre qué acciones toma el Ministerio cuando queda sesgada de esta manera la memoria de ejercicios con grupos de interés más aún si estas actividades cuestionan cómo se puede hablar de la construcción de la identidad nacional a la luz del diálogo intercultural entre árabes, colomboárabes y nacionales nativos colombianos.

Según el antropólogo Carlos Zambrano, las expresiones culturales de las etnias tienen la capacidad de simbolizar y crear órdenes sociales, culturales y políticos. Por su carácter polítocultural, los Encuentros Colomboárabes se podrían entender como una nueva manifestación de la continua “transición de la nación al esquema multicultural” (Zambrano, 2004), también estimulados por el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural que promulga la Constitución Política de 1991. Pero no se puede perder de vista que los Encuentros están también justificados, en mayor o menor medida, por el grado de *invisibilidad* del que adolecen los aportes de la población levantina en las narrativas de la nación, aunque se diga que Colombia “tiene un contingente invaluable de hacedores de la nación de origen árabe” (Vargas, 2011, p. 95), que ha sido la migración “más trascendental y la de mayor influencia después de la de los españoles y los afros, si bien estos últimos no vinieron por cuenta propia”¹⁶ o que “su presencia en Colombia

¹⁶ Palabras del presidente Juan Manuel Santos, el 9 de septiembre del 2011, citado en Herrera, s.f.

engrandece nuestra nacionalidad, nos honra y nos dignifica”¹⁷. Hacia octubre del 2016, su presidenta los concibe como un espacio en el que se ha logrado validar “el reconocimiento y la exaltación de la dimensión cultural de la inmigración árabe como eje articulador de un gran encuentro de la comunidad árabe como parte fundamental colombiana” (*La Libertad*, 14 de octubre de 2016).

En el fondo, una nación que transita hacia la multiculturalidad debe entender el cambio cultural como “una sucesión de identidades en el tiempo, dentro de una diferenciación persistente” (Zambrano, 2004, p. 238). La nación democrática no tiene como misión reconocer únicamente a las culturas preexistentes en el país *sino además a las otras identidades culturales que aparecen buscando su inclusión*, pues estas también están en transición. El asunto es que «cuando un Estado admite comunidades inmigrantes con culturas históricas propias, son precisas varias generaciones antes de que sus descendientes sean admitidos —si es que lo son— en el círculo de la “nación” y de su cultura histórica» (Smith, 1997, p. 10), y esto tiene que entenderse como “multiculturalismo moderado” o “tolerancia”, que como quedó dicho anteriormente también es exclusión. Precisamente, la presencia de inmigrantes que reclaman la opción de integrarse manteniendo su diferencia cultural es lo que genera la “tensión y desgarradura” —términos de Martín-Barbero, 2007— en esa ficción de identidad nacional; un indicador de la estrechez de las instituciones y de la ciudadanía cuando sienten que es interpelada la concepción de democracia, pero es a la vez la dimensión cultural que propicia la discusión sobre el reconocimiento de la diversidad y las luchas por el reconocimiento.

Es útil saber que los procesos de integración y centralización de la comunidad levantina aún están supeditados a las vivencias de cada generación de inmigrantes en relación con los sentidos de su identidad cultural árabe, y por sus muchas variables es que las representaciones bidireccionales entre colombianos y árabes juegan un papel importante. A manera de ejemplo, se puede ver que ya estando integrada la población

¹⁷ Palabras de la exministra de Cultura, María Consuelo Araújo, el 18 de noviembre del 2004. Disponible en <http://www.somoscolomboarabes.co/?p=157>

árabe, no solo levantina, con el tiempo empiezan a aparecer en Colombia mecanismos de exclusión como los *marcadores étnicos* para naturalizar y diferenciar a los individuos:

Colombia es divino porque Colombia ama a los extranjeros y uno al ver eso pues ama más a los colombianos porque lo reciben a uno con los brazos abiertos. Es más, cuando yo empecé a hablar ya el español, me decían las amigas: “Oiga, por qué no habla más trabado para que crean que usted es de allá”, les decía: “A mí se me traba la lengua sola, pero que yo hable trabada que “mijito, que baisano”, no puedo”. (Entrevista a bailarina y empresaria egipcia nacionalizada en Colombia).

En general, los primeros inmigrantes tenían muy arraigada su identidad árabe y experimentaron la novedad de ser inmigrantes, se concentraron en establecer sus familias y lograr condiciones de vida óptimas a través del comercio. Muchos de ellos asumieron la identidad colombiana como propia a medida que se fueron estableciendo en el país e iban cancelando la idea de retornar a sus países de origen. Pero no ocurrió lo mismo con su descendencia, la cual, mientras se profesionalizaba para poder participar en los distintos sectores del país o estamentos del Estado, empezó a comprender sus orígenes y tradiciones a distancia a través de los relatos y la nostalgia de sus padres. Desde luego que —y lo resalto— en la tercera y cuarta generaciones, los nietos y bisnietos, *la tensión identitaria es algo que puede o no activarse; su tierra de origen puede o no despertarles nostalgia o interés por su legado cultural; hay quienes pueden o no sentir la mixtura de ambas regiones y reconocerse o no como colombianos*. Si bien muchas familias árabes reforzaron los nexos con Medio Oriente con el fin de mantener la circulación de nuevas tradiciones y conocimientos de sus países, para algunos miembros de familias colomboárabes, el reconocerse como colombianos resulta ser *un asunto especialmente emotivo* por el nexo social y su participación en Colombia, atado al reconocimiento del origen árabe que está relacionado con el lugar de nacimiento de sus padres. Sin embargo, aún algunos ignoran u ocultan su origen para evitar cualquier tipo de discriminación asociado a la memoria de la exclusión que hubo (hay) en Colombia. Caso contrario ocurre, por ejemplo, con un artista sirio que se vincula en el 2014 a la práctica de la danza árabe escénica de Colombia, para quien, como lo explicaré en el capítulo V, se vuelve necesario resaltar y aclarar su etnicidad árabe: “Yo soy sirio, árabe original”.

Es importante saber que aunque el sentido de identidad árabe llega a un punto en que se activa en las tercera y cuarta generaciones, esto ocurre cuando se cree que elementos culturales como el idioma, la escritura, la música, los *bailes* y otras manifestaciones ya han perdido sustancialmente su fuerza dentro de las familias residentes o nacionalizadas en Colombia. En otros términos, se empiezan a erigir los sentidos de identidad cultural árabe pese a que su propio andamio cultural en Colombia se haya desvanecido con el tiempo y esté latente en la memoria familiar. El interés por el sentido de identidad cultural lo genera la añoranza por conocer más sobre ese sí mismo árabe, el cual es reactivado también mediante los viajes a sus países de origen y la reconstrucción genealógica de las familias inmigrantes sin desconocer ni desarraigarse de su memoria en Colombia, como la pude apreciar en un encuentro casual de varias personas colomboárabes. Dicho interés por cierto aparece muy marcado en mujeres colomboárabes, quienes se convierten en agentes culturales. Este aspecto es clave para considerar que quienes pueden viajar desarrollan y agencian procesos identitarios muy distintos de quienes no pueden. En palabras de Anthony Smith (1997), “una etnia puede perdurar, aún cuando permanezca alejada de su patria durante mucho tiempo, gracias a una profunda nostalgia y apego espiritual” (p. 20). Claro está que para los objetivos del Ministerio de Cultura,

[...] se entenderá como árabe al individuo que más allá de su nacionalidad, tiene un arraigo cultural y se identifica con la civilización árabe ubicada en la zona geográfica conformada por los países de la Liga Árabe y que concurre en torno a una lengua común. (Herrera, 2011?, p. 10)

JUNTO A LA COMIDA ÁRABE... MÚSICA, BAILE Y DANZA

Existe la teoría basada en el determinismo climático y culturalista de que los libaneses lograron adaptarse en Colombia por la similitud del paisaje y geografía de ambos países, y por tener un ánimo alegre y fiestero que los lleva a adorar el baile. Se cree incluso que los descendientes árabes tienen muy arraigado el Caribe colombiano por el ambiente carnavalesco que crean los instrumentos, bailes y danzas en los que se alcanzan a rastrear ciertos rasgos musicales de la cultura árabe-andalusí de la España arabizada (Vargas y Suaza, 2011 y Candela, 2004), lo que no deja de ser una nueva lectura del discurso

hegemónico de raza, para no romper el nexo con Europa. Es más, se sabe que el comercio se benefició gracias a los carnavales institucionalizados en ciudades como Pereira, Barranquilla, Meta y Ocaña en los que la población árabe participaba, pero es lamentable no encontrar en la literatura consultada mayores detalles sobre cómo eran estos carnavales.¹⁸

Sin embargo, un relato que me compartió, la directora del cuadro siriolibanes del Desfile de Los Genitores —declarado patrimonio cultural de la nación mediante la Ley 1046 de 2006—, en Ocaña, refleja cómo las representaciones que en un tiempo se hicieron sobre la historia de la población árabe asentada en esta ciudad también tenían un matiz segregacionista.

Ese cuadro se venía sacando desde que yo era muy niña, lo sacaba un primo que se llama Zahia Numa, pero lo sacaban de una manera muy jocosa, era como el chiste, sacaban una simple carreta vendiendo mercancía. Y mi papá se molestaba porque decía que ellos no habían llegado aquí a Ocaña vendiendo así mercancía ambulante y sobre todo como mercancía regular. [...] pero si es la historia de Ocaña hay que mostrarles a los ocañeros y a los turistas que vienen a ese desfile la realidad de las cosas. Ellos llegaron con un capital de trabajo para trabajar; algunos trajeron mucho, otros trajeron poco, e inclusive en la alcaldía de Ocaña reposaba un libro con el dinero que traían. [...] Luego la cambiaron por una carroza donde representaba un almacén de telas, realmente eso era más acorde como llegaron nuestros antepasados. Pero qué noté. [...] que la gente llegaba a inscribirse [a otros cuadros] y resulta que a las *personas que no tenían buena presencia* [les decían:] “no, ya están inscritos los cuadros”, porque todo mundo llegaba a los cuadros más lindos. Y yo me puse a analizar la cuestión, cuando me di cuenta que esas personas que no podían estar en los otros cuadros estaban representando a los sirioslibaneses. [...] los vestidos eran los vestidos que quedaban, se los acomodaban, solo una manta en la cabeza, un vestido largo simple y sin más adornos y sin más nada. El vestido de los hombres era muy regular, entonces les pedí el favor de que no lo volvieran a sacar, que yo me hacía cargo de ese cuadro. En la carroza yo quería la gastronomía porque la gente siempre nos mira a nosotros como el señor comerciante que tuvo un almacén de telas, se traían las mejores telas, y dentro de los mismos almacenes de telas vendían

¹⁸Engalanaban carrozas con las mujeres más jóvenes y bellas de las familias, y la comunidad en general participaba vestida de árabes, pero no bailaban, así lo aclara Manira Chujfi (2008). Una muestra de fotografías se puede consultar en <http://www.banrepcultural.org/el-baul-de-amal-abisambra/>

las aceitunas, vendían los pistachos, los dátiles, el aceite de oliva, que en Ocaña no se veía eso [hacia el año 1910]. (Entrevista a pers. árab. Col. coinv., Ocaña, diciembre 2015)

Dadas estas circunstancias, los descendientes reaccionan para resignificar las representaciones de sus familiares, velando no solo por el rescate de los hechos verídicos sino también por el cuidado de la imagen de los representantes y representados mediante estrategias para *su visibilización*. Aquel día me inquietaba saber cómo se estaban preparando el grupo de personas colomboárabes de Ocaña para salir a la escena pública y qué nos enseñarían. Caminé por los alrededores y los hallé reunidos en el garaje de una hermosa casa. Poco a poco iban saliendo de la casa mujeres mayores que lucían hermosas túnicas bordadas, tocados brillantes en sus cabezas y llevaban un maquillaje elegante. Paulatinamente se congregaban más hombres, mujeres, jóvenes y niñas que vestían trajes árabes, algunas de ellas llevaban puesto su *hiyab* mientras que otras niñas y jóvenes estaban vestidas de bailarinas de danza del vientre. Estas bailarinas se acomodaron sobre cómodos cojines en la carroza que emulaba un arco árabe, pese a lo incompleta que quedó su decoración debido a los contratiempos logísticos. Según como luego me lo explicó la directora del cuadro, todas las personas que estaban allí eran de la comunidad de árabe de Ocaña salvo aquellas tres bailarinas que danzarían y un asistente técnico.

Importa aclarar que desde el 2014 este cuadro incluye danzas árabes practicadas por mujeres colombianas. Su visibilidad se apoya en el espectáculo de estas danzas pese a que no del todo se sientan representados con danzas distintas a su baile tradicional: el *dabke*. En aquella ocasión, se emplearon dos danzas árabes (una de la península arábiga y otra de fantasía) como un elemento ornamental persuasivo, de las que se resaltó su popularidad en Colombia gracias a las escuelas de danza y muestras artísticas en teatros. Lo que resultaba paradójico para mí era que para visibilizarse en aquel desfile recurrieran a la muestra de una práctica dancística que aquí en Colombia (in)visibiliza a la población árabe y colomboárabe. La argumentación de esta tesis la desarrollo en los siguientes capítulos.

La danza la incluyo porque verdaderamente la danza es para darle colorido al cuadro, porque si no hay música, el cuadro sale muy triste. Yo puedo colocar la música árabe, se oye lindo, pero si yo coloco unas bailarinas pues apuesto que *eso le da más colorido y a la gente le va a agradar*. La gente, aparte

que miren, miren lo mismo, no, *a la gente hay que darle un show para que a la gente le llame la atención* un cuadro, era para adornar el cuadro. (Entrevista a pers. aráb. Col. coinv.)

Aunque no figuran investigaciones que versen sobre la danza y bailes que la población árabe practica en Colombia (Herrera, 2011?), vale la pena aclarar que lo que resta de este apartado lo elaboro a partir de la extracción y análisis de los absolutamente escasos datos atinentes a las danzas, hallados en la bibliografía consultada, y recurriendo a testimonios de personas entrevistadas por mí. Al explorar el espectro que ofrece la comida árabe en cuanto práctica cultural extensiva en la sociedad colombiana, logro hallar esos otros elementos culturales árabes como los bailes y la música, que denotan una correlación con la práctica dancística actual por parte de cultores colombianos.

En el inventario de contribuciones árabes de orden cultural la comida árabe se destaca como la principal en cuanto a manifestación extensiva dentro de la sociedad colombiana¹⁹, ya que se ha configurado dentro de las narrativas de la identidad de la costa Caribe. Sin embargo, en una comunicación personal, Zuleima Slebi, presidenta de los Encuentros Colomboárabes me explicaba que la *invisibilización* de las contribuciones árabes a Colombia y respectivos actores se debe a que en la educación escolar colombiana no se incluye o no se le da la suficiente relevancia a esta parte de nuestra historia. Esto último lo corroboré en un recorrido por todas las salas del Museo del Caribe, en Barranquilla, en abril del 2015, donde apenas en una pared se reseñaba el proceso de migración árabe junto al de otras etnias, y donde curiosamente, en un módulo interactivo sobre gastronomía del Caribe, no se incluían observaciones sobre los aportes árabes.

La cocina como tradición árabe se afianzó entre las mismas familias árabes gracias a las constantes visitas y celebraciones, incluso religiosas, en las casas de amigos y familiares. Y fue gracias a la movilidad social del hombre que mujeres árabes y colombianas confluyeron en eventos sociales donde tuvieron oportunidad de compartir los saberes de ambas cocinas. La casa fue por excelencia un espacio de reunión para la población levantina, caracterizada por ser profundamente doméstica. Allí tenían lugar

¹⁹ El periodismo en Colombia se puede asociar con el fenómeno colectivo del periodismo árabe en América Latina en cuanto práctica cultural extensiva (El-Attar, 2006).

todo tipo de celebraciones y festejos alrededor de succulentos platos de comida, cánticos, coros, bailes y música.

El sincretismo con la comida colombiana fue tan exitoso sobre todo en la costa Caribe que algunos alimentos y platos árabes se consideran típicos de la cocina costeña. Pero no se puede obviar que otra vía de intercambio fueron las relaciones subalternas dentro de los hogares de la elite árabe, pues los saberes de cocina también los transmitieron mujeres colombianas que trabajaron en el servicio doméstico de estas familias.

Aquí todo mundo le come el kippe, le come el tahine, le come la berenjena, los pastelitos de repollo los de uva (yabra), todo eso para el ocañero es ya comida típica. Lo más curioso es que una de las personas que le trabajó a mi mamá lo saben hacer muy bien y esas niñas hoy en día están en sus casas, ya no nos trabajan, haciendo ese tipo de comida para la calle. En esta casa trabajaron ellas y aprendieron a hacer todo eso; hoy en día ellas han comercializado esa comida. (Entrevista a pers. aráb. Col. coinv. - 4)

Por tratarse de un elemento cultural común y fundamental de las diferentes etnicidades del que difícilmente pueden desligarse y necesitan preservar, su gastronomía salió del ámbito privado al público también a través de los primeros restaurantes creados como negocios de familia —incluso como vía alterna para superar las situaciones económicas del hogar—, y se introdujeron en el mercado culinario de distintas ciudades del país. De esta manera la comida le dio mayor apertura a los procesos de integración de los inmigrantes, pues los primeros restaurantes como el Restaurante Árabe Internacional de Cartagena (inaugurado en 1965) y el restaurante Ramsés (inaugurado en 1973), de Bogotá, por ejemplo, fueron “íconos de la política” donde se reunía el cuerpo político más importante del país (ex presidentes, presidentes, diplomáticos, ministros, alcaldes, abogados, etc.), personalidades de la cultura y de la farándula nacional e internacional. Los restaurantes árabes más exitosos de todas las ciudades atrajeron también a la elite inmigrante y sus descendientes, por esta razón también adquirieron el valor de centros de encuentro a la manera de los clubes sociales. El restaurante El Khalifa²⁰ se instaló no solo

²⁰ Debido a la difícil situación del comercio de telas en 1973, Hassan Nofal resuelve cambiar el almacén que tenía con su hermano Alí por un restaurante de comida árabe. El éxito de este restaurante llevó a Hassan Nofal y a su esposa a abrir el restaurante El Khalifa en 1984, en el norte de Bogotá. Con el tiempo abrió cinco locales de comida rápida árabe.

como un prestigioso espacio social y político sino, además, como un atractivo espacio cultural por la ambientación árabe que irradiaba su arquitectura, la música que permanentemente se escuchaba allí y el conjunto de elementos ornamentales: muebles, alfombras, tapetes, dagas, cuadros y utensilios traídos de Medio Oriente. Tanto así que su mismo propietario lo consideraba un “centro de encuentro que representa a la cultura árabe y a la cultura de Medio Oriente”, una “embajada, un rincón árabe en el corazón de Bogotá”, en tanto que a algunos comensales les parecía un “museo” (Hassan Nofal citado en Karawi, 2010, p. 48). En un sentido más amplio, como lo ilustro en el capítulo III, la comida árabe en el espacio público se convirtió en un elemento cultural exótico evocador de la etnicidad árabe. En cuanto espacios culturales, estos dos restaurantes, como otros después, resultaron todavía más atractivos por los shows de danza árabe (danza del vientre) ofertados junto a la gastronomía.

Según como me lo comentó el propietario del restaurante El Khalifa, el señor Hassan Nofal, palestino, la idea de “coger” la danza árabe (danza del vientre) en el primer restaurante que él creó (el restaurante Ramsés, en 1973) surgió a raíz de la “fama internacional” de esta danza, consecuencia de las despiadadas prácticas de colonización francesa e inglesa en Oriente en los siglos XIX y XX. Referido este contexto, es preciso anotar que personas egipcias que llegaron al país y vieron ya instalada la danza del vientre se ocuparon ellas mismas de desmitificarla, de revertir su exotización hacia un sentido artístico-cultural.

Mi primera preocupación era tratar que la gente no interpretara la danza como un evento erótico, sino un evento artístico cultural. [...] Eso es algo que nos costó trabajo inicialmente, como *limpiar la danza árabe del contexto erótico*, y ponerlo en el contexto artístico, absolutamente humano, lindo, sin ninguna connotación erótica (Entrevista a pers. aráb. Col. coinv. – 9).

El testimonio de la legendaria bailarina paisa Camelia Reyes²¹, quien danzó durante más de diez años —ocho años certificados— en el prestigioso restaurante El Khalifa de Bogotá, es un buen punto de partida para comprender cómo se vivía la danza árabe antes

²¹ Una reseña de su vida la escribí y compartí como cortesía al programa radial *De Oriente a Occidente*, producido por el Centro Cultural Árabe Hanan Al-Mutawa. <http://ccahananalmutawa.com.co/index.php/arabismo/audioteca/artistas-nacionales/113-camelia-reyes>

del *boom* de Shakira y qué interpretaciones ella elabora hoy en día respecto al papel de la población árabe (figura 9) (véase anexos 5 y 6).



Figura 9: Camelia Reyes danzando en el restaurante El Khalifa.
Fuente: Camelia Reyes

En ese momento era un mercado cerrado, la gente se santiguaba, la gente llegaba al restaurante y la mujer lo primero que hacía era coger al marido porque se lo van a robar, era un pecado. Entonces qué sucedió, que yo tuve muchos encontrones, no fuertes, pero encontrones culturales de pronto con las esposas libanesas de los árabes [...] Porque la bailarina que estaba bailando así en un restaurante era como bailarina de cabaret. Eso no era bien visto. Empezó... sacar ese tabú de la mentalidad de las personas nos tocó a nosotros, mejor dicho, de las primeras piedras nos tocó a nosotros. [...] No tenías otro medio porque nadie te calificaba y más si somos empíricos, me calificó el público y *los que saben, los que son de allá*. [...] En Khalifa me intentaron vender por cantaros de agua y camellos. El señor pensaba que Hassan era mi dueño. [...] No podía hablar con la gente de El Khalifa. [...] En el Khalifa no se bailaba en escenarios, se bailaba alrededor de las mesas o

encima de las mesas, unas mesas que había a la entrada del bar. El Khalifa fue para mí una gran escuela, Hassan se convirtió como en un papá en una época y un gran asesor en cuanto a ese medio porque no permitía que la bailarina se prostituyera, para él la bailarina era sagrada, para él la bailarina tenía que ser humilde y sumisa, no altiva como son hoy en día. [Me siento] también olvidada por mi propio país. Olvidada y no reconocida, olvidada no solamente por el país, olvidada también por el medio árabe, por la misma colonia, por las mismas alumnas, por los mismos medios. (Camelia Reyes - Bogotá)

Se sabe además que en reuniones, los inmigrantes también solían disfrutar deliciosos platos de comida y jugar *tawle* (juego de mesa parecido a las damas chinas). Algunos hombres ejecutaban bailes típicos mientras que las mujeres solían observarlos, declamaban versos y cantaban en árabe; sus sonoras y bellas voces generaban una atmósfera de alegría, cosa que no sucedía cuando interpretaban instrumentos como el úd, el laúd y el piano, pues los embargaba el sentimiento de nostalgia por la tierra y sus seres queridos. Quienes sabían tocar estos instrumentos enseñaron a otros a hacerlo. En Ipiales, Nariño, los palestinos y libaneses solían celebrar las fiestas de fin de año en sus casas junto las familias reunidas y en compañía de amigos, allí alguien podía tocar el *shebbaba* (instrumento de viento que forma parte del acervo cultural y folclórico palestino) y se llevaban casetes de música que bailaban los hombres. Para otras celebraciones, en el club se organizaban fiestas donde podían aprender danzas y bailar con vestidos tradicionales (Sabiha Safa de Abed, mujer palestina, citada en Herrera, 2011?, pp. 78-79).

Si había algo que extasiaba era el *dabke*, baile popular del Levante que practican en toda reunión social. Se caracteriza por ser una coreografía en que hombres y mujeres se ubican en semicírculo, cogidos de la mano o de los hombros, y ejecutan los complicados pasos (zapateos y saltos) de quien lidera la fila, este baile va además acompañado de palmas y gritos.²² Manira Chujfi, autora del libro *Emigración árabe al eje cafetero. Recordando el ayer* (2008), al respecto, me comentó:

[L]a danza árabe [en general] me apasiona, debe ser porque la música la llevamos en *la sangre*, cuando era pequeña siempre en las reuniones se oía

²² Videos de un grupo de hombres bailando dabke en una fiesta en Barranquilla https://www.youtube.com/watch?v=NwqGUhZf_bE y de jóvenes cantando y bailando dabke en Maicao, La Guajira, <https://www.youtube.com/watch?v=IP3gKWVXQNU>

música árabe para mis padres y los paisanos que habían llegado de Líbano, Siria, y Palestina, era una añoranza, se transportaban a su tierra, a su espacio, a la gente que habían dejado y que traían en su recuerdo, siempre la oíamos y ellos muchos cantaban, había un paisano que tocaba el laúd, era hermano de Naima²³, tenía una voz hermosa, lo oíamos extasiados, muchos lloraban, los recuerdos los llenaban de tristeza y recuerdos, la mayoría no regresaron a sus países de origen. El *baile [dabke]* lo hacían los hombres con los hombres, en Maicao hay un grupo de bailarines de danza árabe [*dabke*] que lo hacen magistralmente, qué belleza. (Manira Chujfi, comunicación personal, 19 de abril, 2015. Las cursivas son mías)

[...] a mí me gustaba el folclor, el dabke, digamos yo bailaba aquí [en el restaurante] en ese tiempo, pero yo gustaba, sí, porque yo... me gustaba porque yo verdaderamente gente mucho profesional pero yo bailaba como profesional porque me gustaba porque me nacía. (Entrevista a pers. aráb. coinv. Col., - 1)

Pareciera que para algunas personas, la referencia a la música y los bailes árabes que tenían lugar en los espacios privados no pasa de ser una mención al gusto y a su recuerdo. De todo lo anterior se colige que durante los procesos de integración y movilidad social de las primeras generaciones, ciertos elementos culturales que constituyen la cultura árabe, como la comida, la música y la danza entraron en dinámicas muy particulares que hicieron que unas expresiones fueran más visibles para la sociedad de destino que otras. De manera que pueden ser consideradas contribuciones culturales “inesperadas” extendidas pero “inadvertidas” por la mirada colombiana —términos con que Noufour (2009) caracteriza las contribuciones árabes en Argentina—.

De todas maneras el tema del autoexotismo queda abierto para futuras investigaciones. No se podría afirmar si la danza del vientre en restaurantes administrados por personas árabes responde a estrategias de visibilización o a propuestas identitarias de nacionalización. Además, habría que conocer y analizar los factores que han incidido para

²³ Naima Kronfly vivió en Pereira. A sus 94 años de edad recordó que siendo joven y ya radicada en Colombia, viajó a Las Vegas. Estando en el Teatro Internacional, escuchó música árabe que la impulsó a subirse al escenario y a bailar junto a la cantante en medio de aplausos luego de que se lo permitieron al verla como toda una dama (Chujfi, 2008, pp. 208-209). Es difícil precisar qué fue exactamente lo que bailó, pero se infiere que fue cualquier tipo de baile típico que no desacreditara su reputación de dama. [Nota de mi autoría].

que la comida árabe se haya popularizado en ciertas regiones y en otras tenga un valor exótico muy marcado. Hipotéticamente podría decir que tiene alguna correlación con el índice de población árabe asentada y visible en cada zona del país; entre menor sean en número o visibles, sus representaciones adoptan una carga más exótica. Ese factor por lo menos es más evidente en la práctica de la danza árabe escénica en Colombia, pues su apogeo se concentra en ciudades donde el asentamiento de población árabe fue bajo o donde *se ignora o pasa desapercibido* el contacto cultural (p. e. Bogotá y Medellín). Si se trazara una cartografía de la diseminación de la danza árabe escénica en Colombia, veríamos que tiene la característica particular de haberse extendido en sentido contrario a como se dispersó la población árabe en el territorio colombiano; la práctica dancística se extendió del centro hacia ambas costas. Ahora bien, en los espacios privados, la comida árabe aparece fuertemente vinculada a la música y a los bailes árabes; pero en espacios públicos, como los restaurantes, la comida árabe se convierte en un elemento que va incluyendo progresivamente la música y esta a su vez va atrayendo la danza, creando un complejo de elementos culturales ricos en simbología para representar la identidad regional árabe expuesta a la mirada y disfrute de la sociedad.

Ahora, si bien el grado de visibilidad de tales elementos lo determina la construcción de la identidad cultural árabe en los espacios privados y públicos en relación con las estrategias de inserción y asimilación, tanto de hombres como de mujeres, y la apertura hacia la interacción cultural con la población nativa colombiana, es preciso tener en cuenta factores que han incidido en la transmisión y extensión del capital cultural de las distintas danzas: 1) la visión progresista de la nación a finales del siglo XIX y principios del XX repercutió en la presencia y transmisión extensiva de las manifestaciones culturales árabes, 2) la interrupción de la transmisión generacional; 3) la desarticulación de la comunidad colomboárabe que solía congregarse en sus clubes sociales como en un principio lo hicieron las primeras generaciones; 4) la enseñanza del dabke para la sociedad de destino puede verse restringida en espacios privados de la población árabe, no obstante, es un baile prosaico que también se muestra en espacios públicos; 5) la movilidad social ascendente desplazó el interés de ver la danza como un oficio.

Por eso hablamos de rescate y preservación. Hubo una invisibilización total. Nosotras escuchábamos a nuestros abuelos, pero *no nos lo enseñaron*. Yo sí recuerdo que en las fiestas de familia mi papá y los viejos bailaban con el pañuelito, en ronda, el dabke, que es de una fuerza. (Entrevista a pers. aráb. Col. coinv. - 3)

Aquí en Ocaña, en épocas de la niñez sí lo bailaban [dabke libanés] en mi casa, en esta casa, mi papá, mis sobrinos que llegaron de allá, que eran netamente libaneses y vivían en Ocaña, y nosotros de niña lo zapateábamos, *nos faltó de pronto un poquito más de interés para seguirlo practicando*. Tengo sobrinas que mis hermanas se fueron a vivir a Bogotá y sus hijas nacieron allá por cosa del destino, pero son ocañeras, ellas sí lo practican, y lo siguen bailando en el Club Colombolibanés. (Entrevista a pers. aráb. Col. coinv. - 4)

Pues aquí en Bogotá, la comunidad libanesa, la colonia libanesa, tuvo un grupo de dabke, que ellos se reúnen cada vez que hay algún evento importante, alguna fecha nacional para conmemorar, el profesor es un libanés que ya lleva bastante tiempo viviendo en Colombia, él participó en un ballet libanés entonces fue un maestro y *aquí en Colombia organizó un grupo de dabke en el Club Libanés* y han hecho varias presentaciones inclusive en el Día de la Danza en la plaza Simón Bolívar aquí en Bogotá. (Entrevista a pers. aráb. Col. coinv. - 7)

[...] pero *danzar* como una bailarina no lo haría [se refiere al *Raqs Sharqi* o danza del vientre] *eso no lo hacíamos*, o si algún día lo hicimos, fue en familia charlando. Yo tuve un disco y lo ponía y bailaba pero en mi casa o en una Navidad donde estaba reunida la familia. Te cuento que me pintaba, el vestido lo había hecho muy improvisado, usaba velos para disimular un poco y uno de mis familiares me dio plata cuando se terminó *la danza*, eso fue un momento de recocha. (Manira Chujfi, comunicación personal, 7 de mayo, 2015. Las cursivas son mías)

En este punto no puedo dejar pasar otro factor decisivo, y es todo lo concerniente a la concepción y relación de los inmigrantes con su cultura, es decir, su postura de reserva o licencia frente a la transmisión y difusión de su acervo cultural, también determinada por las razones morales inherentes al islam, en el caso de quienes lo practican. En estas páginas quedan algunas pinceladas sobre la relación danza-religión con las que busco centrar la atención en las estructuras de poder que accionan sobre la población árabe de Colombia. Tal es la dimensión sociopolítica de esta relación que su análisis desbordaría

los objetivos de mi estudio, pues el islam entraña una multiplicidad de realidades diversas que hacen imposible simplificarlo y esquematizarlo. Con este ejemplo y una anécdota que presento más adelante muestro qué tan susceptible es un elemento cultural como la danza del vientre cuando una persona árabe que emigró a Colombia la resignifica al reencontrarse con una dimensión que constituye su identidad, en este caso la religión.

Entonces después de esos 20 años decidimos retirar el show de bailarinas [en el restaurante] por motivos de la religión, del islam, porque en el islam las mujeres obviamente no pueden mostrar su vientre, puede mostrar hasta ciertas partes del cuerpo. Entonces *mi papá fue a Medio Oriente* y nosotros estuvimos en el Medio Oriente *y entramos más al islam*, nos especificamos más a la religión del islam porque nos gustó y conocimos y miramos lo que de pronto se vivió antes que de pronto se vendía licor, antes nosotros vendíamos licor ya ahorita no vendemos licor por la misma razón porque es prohibido por nuestra religión. (Entrevista a pers. aráb. Col. coinv. - 5)

CAPÍTULO III.
VIENTRE Y CADERAS.
RECEPCIÓN DE LA DANZA ÁRABE EN AMÉRICA



“[...] entonces tomé la decisión y participé para dejar el nombre de mi país muy en alto. Ahora, la comunidad de *bellydance* del mundo sabe que en Colombia hay un gran nivel en danza. No solo lo demuestra Shakira, lo demuestro yo”. (Melo, 2013)

Los símbolos, costumbres y ceremonias nacionales son los aspectos más sólidos y duraderos del nacionalismo. Encarnan sus conceptos básicos, haciéndolos visibles y patentes para todos los miembros [...].

ANTHONY SMITH. *La identidad nacional* (1997)

Concierto de Shakira en Abu Dhabi, Emiratos Árabes.

Fuente: <http://emiratosarabes.pordescubrir.com>

Sin entrar en consideraciones sobre los nacionalismos, vale anotar que los símbolos (como las danzas étnicas en cuanto atributo evidente de la nación) se vinculan con sentimientos y aspiraciones de un grupo humano y se caracterizan por una subjetividad expresiva muy intensa que encaja con el lenguaje conceptual y el estilo del nacionalismo étnico y con el redescubrimiento del “yo interno”, debido a que reavivan los vínculos étnicos en que se conmemora la etnohistoria (Smith, 1997, p. 148).

Desde la antropología y la sociología, diversos estudios se han ocupado en descifrar y analizar no solo las dinámicas y estrategias de transmisión de las danzas nacionales sino los cambios ideológicos sobre el discurso corporal que ocurren a través del tiempo y el espacio y sus efectos en la construcción social adonde migran y se reinscriben. Las dinámicas transnacionales como la migración o el desplazamiento han tenido un papel muy importante en el incremento y la diversificación de danzas consideradas periféricas, tanto en el campo de la enseñanza como en el de la puesta en escena independientemente de en qué lugar sea (restaurantes, bares, plazas y calles). Con los viajes, las danzas y la música pasan a ser productos culturales nacionales que se exportan, en consecuencia, la cultura deja de ser un bien de uso y pasa a ser un bien de cambio. Dentro de las consideraciones generales de algunos estudios, se asoman polémicos asuntos, como: el valor del patrimonio cultural de una danza; la mercantilización de las identidades locales mediante emotivos discursos inherentes a la tradición; la multiculturalidad de una nación; la idea de rescatar una autenticidad sustentada en el exotismo estereotipado que genera el consumo extranjero.

La resignificación de las danzas puede convertirse en una actividad lucrativa a expensas de los imaginarios de identidad nacional o expectativas que la población receptora tiene o construye sobre la respectiva etnia o país que representan las personas inmigrantes que bailan y, de igual manera, a expensas de los imaginarios que estas personas crean sobre su propia identidad, su etnia, género, clase o nación. Es el caso del samba en Chicago (Beserra, 2014), allí es decantada por la bailarina afroamericana para atenuar su carga exótica y poderla presentar como legítima ante la cultura conservadora que ella ya conoce y que sabe qué desea ver. Otro ejemplo lo presenta la investigadora austriaca Evelin Sigl (2011), referido a cómo la población joven de países europeos

(Austria, Italia, Alemania) exotizan, «criollizan» y se interesan por la práctica de danzas andinas, incluso se apropian de ideales políticos que defienden a las poblaciones indígenas marginadas. Pero en el extranjero, el bailarín folclórico (procedente de países andinos) «no solo se orientaliza para el *performance* de sí mismo, sino que es orientalizado por su público más allá del personaje representado en la danza» (p. 198).

LA DANZA DEL VIENTRE EN EGIPTO

La ineludible distorsión e inexactitud que entraña el discurso orientalista que ha *representado* a Oriente ha provocado que la referencia histórica y geográfica de la danza del vientre sea ambigua.²⁴ No obstante, hay claridad de que, por acción de las prácticas de

²⁴ Es importante aclarar que a medida que esta danza va migrando a otros países adopta distintas denominaciones según la referencia que prime, por ejemplo, en algunos países europeos y en México se conoce como “danza oriental”; en España, como “danza de los siete velos”, “danza mora”, “danza árabe”, “danza del ombligo”; en Brasil “danza do ventre”, y en Estados Unidos y Argentina “Bellydance”. Para el caso de Colombia, léase la aclaración que aparece en la introducción del documento y compléntese con la siguiente digresión.

Debo referirme a la complejidad que entraña el debate semántico sobre la denominación de esta danza. Egipto es por excelencia considerado la cuna de la danza del vientre. Los estilos de danza urbana de Egipto son el Raqs Sharqi, el Raqs Baladi y el Raqs Shaabi. Se cree que la expresión árabe Raqs Sharqi traducida literalmente como ‘danza oriental’ es el término con el que antiguamente el pueblo egipcio hacía alusión al material dancístico primario proveniente de ciertas regiones que están a su Oriente, que contribuyó al estilo dancístico formado en Egipto conocido como “danza del vientre”, el cual con el tiempo se ha diversificado y expandido por todo el mundo. El asunto es que no es del todo claro en qué países árabes se practica, se cree que la danza del vientre solo se baila en Egipto, en Líbano y en algunas partes de Marruecos, pero es importante comprender que la industria cultural de Egipto ejerce una potente influencia sobre los demás países árabes. Sin embargo, la traducción literal del término *Raqs Sharqi* ‘danza oriental’ también connota la danza que Occidente representó para referirse a las danzas del *Otro*. Siendo un estilo urbano egipcio, también se considera que es la denominación que designa las danzas de fantasía que emplean la parafernalia introducida por Occidente.

El bailarín y coreógrafo egipcio Shokry Mohamed (Mohamed, 1995, p. 9), por ejemplo, descartó la denominación «danza árabe» porque la danza del vientre, como prefirió llamarla, reúne elementos provenientes de culturas distintas o anteriores a la árabe, como la faraónica, la fenicia, la nubia, la turca o la beréber. Por su parte, la investigadora argentina Marina Barrionuevo (2012) lo hace por tres razones: en primer lugar, porque esta danza no se debe circunscribir a los veintidós países que forman parte de la Liga Árabe, ya que en sentido estricto no se practican las danzas de estos países en su totalidad. En segundo lugar, porque la danza en sí que hoy en día se practica no se supedita únicamente a la cultura árabe con base lingüística-cultural árabe, patrón desde el cual se tiende a delimitar geográficamente el mundo árabe, sino que goza del carácter multicultural debido a los aportes de culturas occidentales, por lo que opta por el término *bellydance*. Y en tercer lugar, porque no es la denominación que emplean los y las practicantes y conocedoras de esta danza, en el caso de Argentina.

A esto se suma que en Colombia también resulta muy estratégico emplear la denominación *danzas de Medio Oriente* para incluir en el conglomerado de expresiones dancísticas ofertadas por las academias las danzas

colonización francesa e inglesa en Oriente durante los siglos XIX y XX, Occidente reprodujo y difundió representaciones dominantes desde un punto de vista estético e imaginativo, asociando la atmósfera cultural de Oriente con lo femenino, la fecundidad, la licencia y la amenaza sexual, la sensualidad, las profundas energías generatrices y el misterio (Said, 2009[1997] y Mernissi, 2001).

Para entender cuál es el tipo de danza árabe que se expande a nivel mundial es útil primero saber que las ocupaciones de pueblos antiguos sobre otros y los flujos migratorios fueron las primeras vías de diseminación de la milenaria danza del vientre que se practicaba en Egipto en la época faraónica. Con el tiempo esta danza fue migrando por Medio Oriente y Occidente e incorporando influencias culturales de los pueblos etíope, persa, macedonio, berébere, árabes y otomanos, lo que dio origen a sus diversos estilos y tendencias. No obstante, la danza del vientre es considerada la danza clásica del mundo árabe porque en ella se fusionaron los estilos musicales y los movimientos de las danzas de todos los pueblos árabes donde se iba arraigando. Pero al separarse del sentido netamente ancestral y pasar a la historia secular, la danza en cuanto expresión artística fue quedando marginada y censurada en países árabes. Tanto así que en Egipto, Líbano y Túnez actualmente no recibe apoyo gubernamental porque no es considerada una expresión que represente a estas naciones; está confinada a los centros nocturnos o espacios donde confluya el turismo, sobre todo en hoteles y restaurantes prestigiosos, y las bailarinas son reprimidas por la ortodoxia fundamentalista islámica para que abandonen la profesión, muy al contrario de lo que pasa con las compañías de folclor árabe que sí actúan en escenarios culturales.

de la península arábiga, y las danzas de Turquía o Irán, países que se consideran parte de esa noción geográfica aunque su idioma oficial y base étnica no sea la árabe, aun así Irán emplea el sistema de escritura árabe. Añadiendo además, que en el caso de Colombia, tampoco se practican las danzas de los países de Medio Oriente en su totalidad. Tampoco es muy empleada esta denominación porque excluye los países del Magreb. Desde mi punto de vista, hablar de “danza oriental” o danzas de Medio Oriente” es demasiado ambicioso a la luz de la producción de danza que hay en Colombia, ya que la primacía la tienen las danzas de Egipto, y específicamente la danza del vientre al estilo norteamericano, conocido como *bellydance*. El uso de la denominación “danza oriental” en Colombia es, además, una estrategia comercial y cultural para abarcar incluso las danzas de la India.

Y en este punto es oportuno subrayar que la transnacionalización de las danzas va acompañada de debates que se agudizan al considerar seriamente la condición de subalterna de las mujeres por cuanto somos un grupo poblacional que acumula un mayor número de factores de exclusión determinados por las intersecciones de distintas formas de diferencia y desigualdad social. Muchas de nuestras vivencias están situadas al margen del sistema social en las que el patriarcado o las relaciones jerárquicas de género son mecanismos de dominio. Ejemplo muy concreto es la infravaloración de profesiones “femeninas” —p. ej. bailarina—. Al respecto, el filósofo y sociólogo alemán Axel Honneth explica que no se debe al contenido real del trabajo sino a que toda actividad profesionalizada queda ubicada en una jerarquía de estatus en cuanto sea practicada sobre todo por mujeres, mientras que asciende en esta jerarquía si se invierte la proporción de géneros (citado en Grueso, 2012).

La marginación de la danza del vientre se debe a que con el transcurrir del tiempo el papel de la bailarina ancestral del periodo egipcio faraónico se fue modificando paralelamente al desarrollo de hechos sociales y políticos históricos seculares protagonizados por las naciones colonizadoras (Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos), como: la expedición de Napoleón (finales del siglo XVIII y principios del XIX), la expulsión de los franceses por el Imperio otomano (1801) y la colonización inglesa (1882). Las políticas coloniales restrictivas en Egipto causaron la marginalidad social de las bailarinas al hacer de la danza una práctica clandestina de supervivencia (en cabarets, muy al estilo francés). En consecuencia, la danza pasó a confundirse con la prostitución precisamente porque algunas bailarinas enseñaban la danza como un arte de seducción y fuente de diversión para los extranjeros. Debido al movimiento financiero de la Segunda Guerra Mundial y, en consecuencia, a la asidua presencia de australianos y británicos, se multiplicaron los prestigiosos clubes nocturnos en El Cairo, de donde emergieron las más famosas bailarinas egipcias entre 1930 y 1959. Estas bailarinas contribuyeron al repertorio cinético que caracteriza a la danza conocida como *Raqs Sharqi* ‘danza oriental’, estilo que luego se diseminó rápidamente por los escenarios de Occidente y va adquiriendo diferentes denominaciones. Fue tal el apogeo de estas bailarinas en Egipto que muchas de ellas tuvieron una relación estrecha con la aristocracia egipcia y sus biografías quedaron

registradas en la literatura y el cine egipcios, este último ya influenciado por el glamur del cine de Hollywood.

La relación más clara de la danza con la identidad nacional egipcia se halla en los hechos de 1952, año de la revolución egipcia. Como muy bien lo reseña Salgueiro (2012), en respuesta a estos procesos colonizadores, el movimiento popular nacionalista al frente del líder Gamal Abdel Nasser, junto con miembros de los Hermanos Musulmanes, implementó políticas culturales para resistir al *Raqs Sharqi* porque parecía que esta danza servía más al colonizador que al mismo país artífice, ya que el cuerpo de la mujer egipcia se concebía como la honra y la soberanía nacional. Como Egipto buscaba que su identidad nacional fuera netamente egipcia más que árabe o musulmán, como los otros países árabes, recurrió a la revalorización y recreación de las tradiciones y cultura egipcias, y al fortalecimiento del orgullo nacional con el fin de desaparecer los rastros que dejaron las dinámicas colonizadoras, como aquella representación ficticia de la danza. Este proyecto corresponde al modelo de nacionalismo étnico dominante de los países orientales, el cual acentúa el linaje, el pueblo y la cultura vernácula, contrario al modelo territorial occidental, que se caracteriza por los rasgos racionalistas (andamio para el desarrollo del Estado, la preservación de los derechos humanos), y por el realce que le da al territorio, la comunidad político-legal, ideología y cultura cívica colectiva (Anthony Smith citado en González, 2007b).

Fue así como dos figuras femeninas egipcias, además de representar los valores de *autenticidad*, *tradición árabe* y el *ideal de feminidad* egipcia, y de convertirse en descolantes figuras nacionales de Egipto, pasaron a ser referentes esenciales para la enseñanza de esta danza a nivel global: la famosa cantante Umm Kalthoum —conocida como “La voz de Egipto”—, quien se convirtió en un personaje público por su papel central en la cultura y la política, y la brillante y apreciada bailarina folclórica Farida Fahmy —conocida como “La hija de la tierra”— (figura 1), quien por su sencillez y privilegiada posición social en la elite occidentalizada de El Cairo se integró como primera bailarina a la famosa compañía estatal de danza de Egipto Mahmoud Reda, la cual se presentaba ante la elite egipcia.

Es importante anotar que las presentaciones de la compañía folclórica de Reda no eran una transposición genuina de las tradiciones populares. Reda sometió las danzas tradicionales a procesos de limpieza y modernización con el objetivo de desplazar la “exotización de la nación a la nacionalización de lo exótico”, como lo entiende la teórica literaria brasilera Florencia Garramuño (2007), pues solo así podría ubicarlas en el intersticio de lo simulado y el esencialismo. Fusionó códigos artísticos de Oriente y Occidente, estilizó y suprimió movimientos considerados muy sexuales, seleccionó danzas y coreografió con grupos de bailarinas. Todo esto con el fin de poder poner en circulación, en la escena y la pantalla mundiales, un estilo de danza que aludiera a una imagen ideal de la identidad nacional de Egipto, una representación de la nación en contraposición a las representaciones colonizadoras impresas en la danza del vientre. Algo similar sucedió además con la compañía de teatro y danza libanesa Caracalla, creada en 1970 por el libanés Abdel Halim Caracalla, quien luego de conocer el teatro occidental decidió estudiar e integrar las raíces de la danza árabe. Esta compañía, considerada la más importante del Levante se ha caracterizado por unir a los árabes en torno a la presentación de magníficas obras de arte que recogen hechos históricos de la región.



Figura 1. En el centro, Farida Fahmy, bailarina egipcia invitada al VI Festival de Danza del Medio Oriente, Medellín, Colombia (2012).

Fuente: fotografía de Jaqueline Molano.

En cuanto figuras artísticas, Umm Kalthoum y Farida Fahmy fueron difundidas por la radio egipcia, y hoy por hoy siguen siendo dos íconos de la danza árabe para Occidente;

por los valiosos aportes musicales de la primera, y los dancísticos de la segunda; actualmente integrados y resignificados por bailarinas profesionales y aficionadas de distintos lugares del mundo —incluso por la figura nacional colombiana, Shakira, de quien me referiré más adelante—²⁵.

Luego de haber expuesto esta relación inherente entre la danza del vientre y la nación, pienso que no hay una palabra árabe que recoja de la manera más fehaciente la noción de pertenencia territorial e ideológica, de tradición o de representación auténtica de la identidad colectiva de Egipto, como la expresión polisémica *báladi* ‘país’, ‘tierra’, ‘pueblo’. Esta palabra alude a la base étnica, a ese valor nacional que demanda *respeto*. Palabra que en el contexto de la danza denomina una pieza musical cuyo ritmo base es homónimo, un concepto que las bailarinas de danza árabe escénica idealmente deberíamos encarnar en nuestros cuerpos.

LA RECEPCIÓN DE LA DANZA ÁRABE EN AMÉRICA

Ahora bien, otra vía para la inserción de danzas foráneas en sociedades occidentales es el encuentro cultural que vivencian los inmigrantes procedentes de países de otras regiones (Beserra, 2014; Citro, Aschieri y Mennelli, 2011; Sigl, 2011, Benza, 2005; Morales, 2007). Y se podría pensar que a la luz de la globalización, la inserción tanto de los sujetos como de las danzas nacionales en grandes ciudades buscan reivindicar las relaciones geográficas binarias como Oriente-Occidente, Norte-Sur, global-local y centro-periferia, y otras posibles combinaciones, porque integran la traducción de relaciones entre distintas identidades inmersas en nuevas ofertas culturales. Pero lo importante aquí es tener presente que la denominación de las danzas y su especificidad a partir de su origen cultural responden a clasificaciones sociales, étnicas y geográficas. Esto lo evidencia la simple referencia a las categorías *oriental*, *indígena*, *afro* cuando de asociar un género de danza a su lugar de procedencia se trata. Justamente, esa serie de binarismos opuestos lo

²⁵ En algunos conciertos, al momento de cantar “Ojos así”, Shakira danzaba el intro de la famosa canción “Enta Omri”, interpretada por la figura nacional egipcia Umm Kalthoum. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=IDJXc5H99BI>

que hace es reactivar la articulación de categorías hegemónicas coloniales, capitalistas y de la modernidad como raza-etnia, género y clase, pues se pone de manifiesto cómo los sujetos manipulan, por decirlo de algún modo, las significaciones de etiquetas y estereotipos históricamente adscritos a la identidad étnica para catalogar o reconocer a un grupo minoritario; al *Otro*. Esta identificación con una u otra categoría, concebida como una «operación ideológica», habla además de la «negociación» de las posiciones étnicas, raciales, nacionales, incluso de clase y de género (Beserra, 2014) que realizan los individuos de la sociedad de origen que se dedican a enseñar sus danzas para resignificarlas a su manera, o a practicarlas a manera de consumo.

Es imposible desligar la transnacionalización de la danza árabe, en cuanto género de danza “nómada”²⁶, del discurso orientalista por cuanto se ha apoyado en la inmediatez dramática de la representación, en “el hecho de que el *público* observa una *representación muy artificiosa* de lo que un *no* oriental ha convertido en símbolo de todo Oriente” (Said, 2009 [1997], p. 45. Las cursivas son mías). Su expansión responde a ese sistema de pensamiento y conocimiento —“fuerza cultural”— especializado en diversas culturas y tradiciones orientales que deviene en una relación de poder ejercida por la hegemonía cultural de Occidente desde la teoría y la práctica, de la cual dan cuenta los presupuestos ideológicos, imágenes y fantasías acerca de esa otra región del mundo contenedora de significaciones exageradas sobre su distancia y diferencia entre *el aquí* y *el allá*.

La figura cultural impuesta a la bailarina egipcia obedecía en gran medida al estereotipo exótico que Europa había hecho de Oriente —de ahí que una de las denominaciones de esta danza acuñe el adjetivo *oriental*— a raíz de la transnacionalización de la danza a través de las primeras exposiciones de tipo etnográfico y arquitectónico y ferias mundiales: en Francia (la Exposición Universal de París, en 1867) y en Estados Unidos (World’s Columbian Exposition en Chicago, en 1893). La feria mundial de Chicago exhibió muestras coreográficas de danzas *orientales* en las que las bailarinas egipcias vestían tal cual como eran descritas en los relatos de viajeros

²⁶ Una metáfora de la inmigración y la hibridación. Término acuñado por Ramón Pelinski (2008). Se refiere al género de danza que se disemina por distintas latitudes del mundo a raíz de los procesos de transnacionalización y apropiación cultural.

Europeos (como los de Gustave Flaubert) y en los primeros retratos artísticos (como los de Jean-León Gerome). Este primer contacto con Europa desató el cambio más profundo en la danza porque fue así como se despojó de los preceptos de la cultura árabe islámica relativos al dualismo público-privado en el que estaba inscrita en Egipto.

A finales del siglo XIX emergieron en Europa además dos obras icónicas que fijaron el imaginario de la bailarina oriental asociado con la historia y el personaje bíblicos Salomé: el cuento *Herodias* de Flaubert (en 1877) y la exitosa obra teatral *Salomé* de Oscar Wilde (en 1894). En adelante, tanto artistas americanos que adaptaron el mito de Salomé en el cine y el teatro, como muchas mujeres que llegan al cine, se inspiraron en el imaginario orientalista de la danza (erotizada y exotizada) —conocido como “salomanía”—. Esta moda maravilló a la sociedad victoriana de Estados Unidos porque desafiaba el moralismo de la época, pero obviamente la danza fue condenada por la sociedad religiosa por sus cualidades de placer autoerótico (Tena, 2008), aunque esto haya sido lo que desencadenó, por un lado, su atracción en shows, casas, teatros, cabarets y cinemas, y por otro, la circulación distorsionada, incluso caricaturesca, de la imagen de la mujer-bailarina oriental, tendente a mostrarla como objeto sexual.

Sin embargo, a principios del siglo XX, gracias al trabajo innovador de bailarinas norteamericanas, canadienses y europeas, se integra el valor místico de las danzas orientales para llevar a los escenarios la reivindicación del cuerpo femenino de la mano de la exploración del arte dancístico y las emociones internas. Esta tensión entre las imágenes vilipendiosas de la mujer y la danza oriental y la reivindicación del universo privado femenino es lo que desencadena la profesionalización y expansión en el continente americano bajo el paraguas del feminismo, el cual luego empalma con el descubrimiento del *New Age* Oriental en la década de 1970 en Estados Unidos. En otros términos, la mujer norteamericana emprende la tarea de transfigurar las imágenes orientalistas que representaron los viajeros europeos mediante la interpretación de conceptos opuestos a los que produce el patriarcado occidental como el materialismo y el logocentrismo, pero lo que se logra con esta maniobra es “validar la ideología y estética occidental en el corazón mismo del orientalismo” (Dox, 2006, p. 52). El orientalismo contemporáneo, como lo explica Said (2009 [1997]), es un conjunto de estructuras

heredadas del pasado, secularizadas, redispuestas y reformadas por ciertas disciplinas con los objetivos de: ver más allá de los países islámicos, adoptar una actitud más informada hacia lo extraño y lo exótico, establecer un acto de simpatía histórica pero selectiva con las regiones y las culturas diferentes, y de clasificar la naturaleza y las personas (pp.165-170). En definitiva, se convirtió en algo difícil de reconocer.

El rápido crecimiento y difusión de la práctica de esta danza se debió también a la alta concentración de inmigrantes árabes en Estados Unidos, pues entre ellos había músicos, cantantes y bailarinas que abrieron restaurantes de comida árabe donde se oferta la danza, crearon escuelas y tiendas para vender elementos de danza y fundaron revistas especializadas. Sin embargo, según la académica en estudios de *performance*, Donnale Dox (2006), luego de los ataques contra los Estados Unidos el 11 de septiembre del 2001, la sociedad estadounidense repensó el lugar del *bellydance* en la cultura norteamericana; hubo una serie de contradicciones dentro de la comunidad de bailarinas norteamericanas, que giraban en torno a si la representación que hacían de Medio Oriente *era o no fiel* a lo árabe debido al alto grado de occidentalización del estilo y si la danza celebraba la cultura de quienes “querían matarlos”. La ola de racismo por parte de los fundamentalistas islámicos de todas maneras intimidó a parte del sector de la danza, por lo que algunas bailarinas optaron por reforzar la identidad norteamericana, fusionando la estética de la música árabe con diversos géneros musicales del mundo, y matizando el vestuario con brillantes y con los colores de su bandera nacional. Sin embargo, desde un sitio más neutral entre los conflictos Occidente/Oriente, otras se autoproclamaron sujetos transculturales a favor de las artes de Medio Oriente y defendieron la danza como práctica cultural que contrarresta los efectos de los prejuicios raciales, étnicos, nacionales y religiosos en Estados Unidos. De todas maneras, según Dox, el acontecimiento histórico incidió en el consumo de esta danza; así como en algunos países creció considerablemente su práctica, también hubo un fuerte descenso por miedo a cualquier reacción violenta contra los árabes. Aún con todo y esto, en el 2002 las ferias mundiales en Estados Unidos propiciaron la creación de la primera compañía de danza del vientre, conformada por mujeres hermosas y cuerpos esbeltos, con miras a incluir la danza en los negocios del espectáculo (da Rocha Salgueiro, 2012). Fue así como rápidamente esta danza empezó a

formar parte del circuito global de alto consumo. Lo cierto es que si bien la danza del vientre en Estados Unidos tomó bastante distancia del conocimiento de las prácticas culturales de países de Medio Oriente (Dox, 2006), su esplendor lo registró el documental *American Bellydancer* (2005), cuya imagen publicitaria es la figura de una bailarina posando sobrepuesta a la imagen de la Estatua de La Libertad (figura 2).

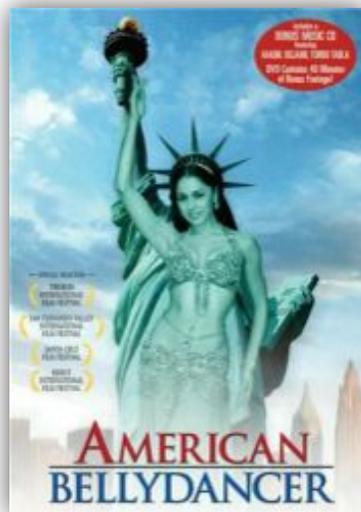


Figura 2. Cubierta del documental *American Bellydancer* (2005).

Fuente: Disponible en <http://store.copelandstore.com/americanbellydancer.aspx>

Sobre la recepción de la danza del vientre en América Latina es importante anotar que aparecen factores comunes que promovieron la práctica en distintos países. Uno de estos fue *la emigración femenina buscando la inmigración árabe*. Con el fin de darse a conocer, bailarinas europeas y norteamericanas emprendieron la búsqueda de restaurantes fundados por inmigrantes árabes en América Latina. En cualquier país, el crecimiento y evolución de la danza la determinó también la manera como participó la población árabe inmigrante en su difusión y producción cultural. Por lo que hay que entender que, debido a los procesos culturales y momentos históricos de cada nación, la asimilación de la danza es disímil aunque un común denominador sean las tensiones sociales que enfrentan las bailarinas por causa de los prejuicios sociales y religiosos e imágenes caricaturescas que cada sociedad recrea sobre esta danza.

Otro factor que actualmente promueve la práctica de la danza del vientre son los distintos sentidos que construyen las personas practicantes para reivindicarla y concederle legitimidad no solo al oficio de la bailarina sino también al género dancístico en cuanto arte, lo que promete hacerla cada vez más atractiva. Es innegable que se ha constituido una comunidad (bailarinas, músicos, diseñadoras de vestuario, comerciantes, gestores culturales, investigadores y público) coligada en torno a la práctica de esta danza que, si bien la revisten múltiples discursos, subsume la representación escénica de la identidad árabe (alógena) dentro del flujo cultural glocal. Hoy por hoy, bailarinas de distintas nacionalidades circulan por América Latina tras vivir un tiempo en Oriente Próximo para aprender o especializarse en la danza oriental, esto ha generado el aumento del mercado de bailarinas estrellas en el marco de festivales, competencias y ferias a nivel internacional, nacional y local.²⁷

Haciendo un rápido recorrido por el panorama de algunos países y avanzando en el tiempo, se puede decir que en Brasil, aunque exista un alto número de inmigrantes árabes²⁸, la tendencia a asociar la danza del vientre con lo erótico y lo exótico es un imaginario orientalista que permea a la sociedad, sobre todo en programas de televisión de corte humorístico y en caricaturas publicadas en los periódicos nacionales. Con eso y todo, en Brasil, la práctica de la danza del vientre ha posibilitado que las bailarinas brasileñas tengan la oportunidad de establecer amistades con familias egipcias o libanesas con las que comparten vivencias alrededor de la danza escénica y doméstica. Fue incluso gracias a la iniciativa de artistas de origen árabe que la población árabe hizo visible sus fiestas privadas para el público en general (Salgueiro, 2012). Lo cierto es que en el 2001 Brasil cumplió un papel protagónico en la expansión de la danza del vientre en relación con la nación y sus *Otros*, pero conviene referirme a este tema más adelante dado el nexo con la eclosión de la danza árabe en Colombia y el consecuente impacto a nivel mundial.

²⁷ Desde 1977 la Asociación de Cultura y Danza de Oriente Próximo, en Chicago, promueve ferias. En el presente también lo hace la Asociación Mexicana de Danza Árabe y Bellydance, y bailarinas empresarias independientes de todos los países donde se ha popularizado esta danza.

²⁸ Entre 1880 y 1969, sumaban aproximadamente 141.000 emigrantes de Medio Oriente (Salgueiro, 2012).

Según como lo documenta la profesora e investigadora mexicana Gloria Briceño (2008), una mirada a lo que fue la recepción de esta danza a principios del siglo XX en México nos ofrece otros puntos de análisis. Podría decirse que las circunstancias históricas de la nación, relacionadas con los prejuicios sociales y moralistas frente al estilo de danza de las primeras bailarinas extranjeras que migraron a México, determinaron la reacción de la sociedad mexicana y, por ende, el proceso de asimilación de la danza oriental en la sociedad de este país. Aunque la primera respuesta fue el rechazo por considerarla inmoral, la aparición de diversas expresiones artísticas entre 1916 y 1923, como consecuencia de las batallas revolucionarias, dio pie a que a la danza del vientre por lo menos fuera comentada por la prensa nacional. En aquel entonces se trataba de un arte que sorprendía la mente del pueblo mexicano por la manera como la bailarina lograba transmitir el cuerpo y el alma anacrónico de “razas” lejanas. Esta postura frente a la danza podría atribuirse también a que quienes llegaron fueron bailarinas cultivadas en las artes (procedentes de Rusia, España y Armenia) y con una nueva visión de ser mujer. Pero no por esto se puede concluir que esta danza fue aceptada en México inmediatamente.

La recepción de la danza del vientre se comprende más bien como un proceso de tensiones entre distintos procesos culturales y los prejuicios sociales y religiosos. El proceso cultural de mitad del siglo XX de la industria cultural del cine mexicano, con el que la nación encuentra y revalora la “identidad” mexicana mediante estereotipos, incidió además en la manera como la sociedad mexicana vio esta danza. Se dice que la sociedad desestimó y vetó tanto a las *vedette*²⁹ de cabaret o club nocturno como sus bailes “exóticos”, incluido el árabe, pese a que ya habían encontrado un lugar en el *dancing* mexicano (baile popular). No obstante, los espacios donde alcanzó a aparecer la danza oriental fueron clave para cautivar a las mujeres mexicanas que encontraron en dicha danza la revelación de un oficio de vida. Lo paradójico fue que se popularizó en la década de los setenta a raíz de que comediantes nacionales la parodiaron desde el ámbito de la fantasía, recreando la ciudad de Damasco en México D. F. (figura 3).

²⁹ Mujer muy atractiva con conocimientos en canto, baile, actuación y comicidad. Figura de la vida nocturna en el siglo XX que desapareció a raíz de las nuevas condiciones de la industria del espectáculo.



Figura 3. Cartel de la película mexicana *Las mil y una noches* (1958), protagonizada por el cómic Tin-Tan.

Fuente: Disponible en <http://www.benitomovieposter.com/catalog/las-mil-y-una-noches-p-47643.html>

La danza del vientre allí apareció revestida de los estereotipos orientalistas producidos por la industria cultural norteamericana, justo cuando la danza encuentra un lugar dentro de la cultura popular mexicana que se formaba por fuera de los programas culturales oficiales del Gobierno. La imagen distorsionada de la danza dentro de la nación llevó a que las mujeres interesadas salieran del país en busca de bailarinas norteamericanas que les enseñaran. En definitiva, las necesidades de darse a conocer la bailarina y de adecuar y limpiar la danza generó un circuito migratorio global femenino.

De otro lado, se le reconoce a la población de origen libanés, judío, persa y armenio de México la contribución a que esta danza permanezca a nivel de espectáculo nocturno y cultural por los nexos que el comercio gastronómico ha logrado establecer con lo artístico. Sin embargo, la popularización de la danza bajo la forma de un “proyecto feminista”, con el que se pondría resistencia a los prejuicios sociales y machistas, desencadenó el consumo de comida, danza y accesorios de danza por parte de mujeres de la clase media y media-baja, esto llevó a algunas mujeres a establecer relaciones con los inmigrantes musulmanes en busca del “Oriente erotizado por medio del árabe del pasado” (Pastor C. , 2009).

Según el académico argentino Hamurabi Noufour (2009), para el caso de Argentina, el carácter exótico del *bellydance* en este país se debe a la falta de reconocimiento historiográfico de su población árabe, aunque sea el país latinoamericano que descolla por la alta producción cultural de la danza árabe como expresión artística³⁰, además asociada con la alta producción de cuerpos normatizados al modelo estético hegemónico. El caso de Argentina es paradójico, pues a mediados de la década de 1980, en los restaurantes árabes o en las fiestas privadas de los inmigrantes árabes apenas se asomaban unas pocas bailarinas aficionadas que “hacían mesas”³¹. La popularización de la danza árabe en Argentina está de cierta manera relacionada con la resiliencia frente a la memoria de la álgida década de los setenta en este país. La televisión argentina le abrió un espacio a las expresiones corporales de la juventud, incluyendo la danza árabe, esto liberó los cuerpos e incidió en la visibilidad de restaurantes y centros nocturnos árabes donde muchas bailarinas argentinas perfeccionaron su técnica con ayuda de la comunidad inmigrante árabe (siria y libanesa) (Briceño, 2008). Hoy por hoy, Argentina es por excelencia el país latinoamericano donde más claramente se ve la occidentalización de la danza y música árabes a nivel estético y pedagógico a raíz de los contundentes aportes de una tríada de artistas³².

FANTASÍA, CADERAS Y TERROR. LA ECLOSIÓN DE LA DANZA ÁRABE ESCÉNICA EN COLOMBIA A TRAVÉS DE UN ÍCONO NACIONAL

Tal y como lo aclaré en la introducción del documento, y luego de esta exposición sumaria, le doy paso a la interpretación que yo misma elaboré sobre la inserción de la

³⁰ En Argentina aún algunas bailarinas se autodenominan “odalisca”, palabra de origen turco cuya etimología traduce “mujer para la habitación”, con la intención de evocar el misterio y sensualidad de las mujeres que bailaban y compartían intimidad con el sultán del harén (Briceño, 2008, pp. 75-78).

³¹ Tradición de las bailarinas argentinas, aún vigente, que consiste en bailar cerca al hombre árabe para que él les deposite billetes entre sus prendas. Una bailarina colombiana me comentaba que incluso hoy en día las bailarinas argentinas enseñan un paso llamado “el dólar”, el cual consiste en recibir con mucho estilo el billete, usando los dedos corazón e índice para que la bailarina misma lo ponga en alguna prenda suya.

³² El bailarín de danza clásica occidental Amir Thaleb, creador del tan difundido estilo árabe-argentino que marcó el inicio de la profesionalización de la danza árabe; la bailarina y diva argentina Saida (ambos bailarines de ascendencia siria); y el músico argentino Mario Kirlis, quien moderniza, adecúa y produce música árabe para la danza escénica.

práctica de la danza árabe escénica en Colombia en relación con la identidad nacional. Para ello me basé en la lectura de un conjunto de noticias de prensa relacionadas con la danza árabe, publicadas en periódicos nacionales, entre 1991 y 2015³³, y me apoyo, además, en relatos de personas entrevistadas. Sugiero que la interpretación sea leída como la descripción de una serie de relaciones articuladas; un “contexto concreto” —término de Stuart Hall— de un proceso de etnicidad. No pretendo que se entienda como una crónica narrativa o una verdad única, sino como una “coyuntura”, una fusión de diferentes circunstancias en la que quedó inscrita mi investigación.

Aunque las representaciones de la danza árabe a través de la prensa nacional colombiana se caracterizan por aparecer bajo connotaciones muy amplias asociadas a lo novedoso, lo extraño, lo exótico, lo mágico y lo polémico, en esta línea de tiempo se pueden diferenciar tres grandes vectores culturales que yo resumo como: *fantasía*, *caderas* y *terror*, cada uno también con una aguda connotación orientalista. Me sirvo de un diagrama iceberg para ilustrar cómo estas tres representaciones convergieron bajo la forma de fenómenos culturales y se solaparon en el momento en que Colombia elaboraba nuevos discursos sobre la nación. Precisamente planteo que la convergencia de tales fenómenos ocurridos entre 1998 y 2001 provocaron la eclosión de la danza árabe en Colombia *a través* de la figura de Shakira. Enfatizo, *eclosión a través* de Shakira, no *aparición con* Shakira. Tal y como se ve en la gráfica, en un momento la punta del iceberg de la danza árabe escénica en Colombia es Shakira por acción de la identidad árabe latente (figura 4).

³³ La búsqueda exhaustiva se hizo principalmente a través del archivo digital del periódico *El Tiempo*, sin embargo, la exploración en la web arrojó algunas otras noticias en periódicos de otras ciudades del país. Este sondeo se hizo a partir de los descriptores *danza árabe*, *danza oriental* y *danza del vientre*, no a partir del nombre *Shakira*.

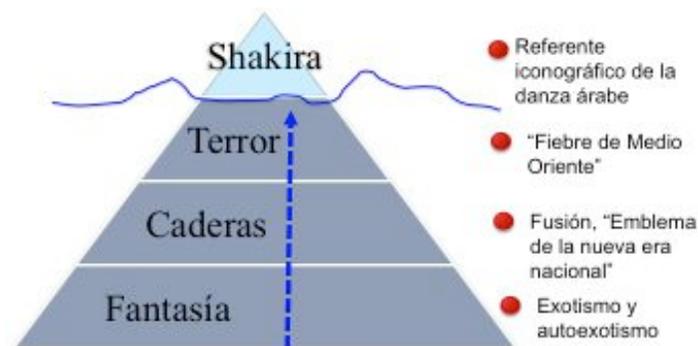


Figura 4. Diagrama iceberg. Eclósión de la danza árabe en Colombia (1998-2001)

Fuente: elaboración propia.

Fantasia

Vale recordar que durante los procesos de movilidad social e integración de los inmigrantes árabes en la sociedad colombiana, ciertos elementos culturales de la cultura tradicional árabe (como la comida, la música y la danza) entraron en dinámicas muy particulares que le dieron mayor visibilidad a un elemento más que a otro. Como lo expliqué en el capítulo anterior, el grado de visibilidad lo determinó la construcción de la identidad cultural árabe en los espacios privado y público en relación con las estrategias de inserción y la apertura hacia la interacción con la población colombiana. La comida árabe que se popularizó sobre todo en el Caribe colombiano alcanzó el carácter de un elemento nacionalizado en tanto que la comida en el interior del país se revistió de exotismo al lado de la *fantasía*, una representación orientalista *con la que se encontraron* en Colombia algunos inmigrantes árabes y de la que —se podría pensar— se sirvieron para visibilizarse.

Yo no conocía de restaurante ni de cocina de nada, ni de árabe ni de internacional, nada de eso. En eso entonces me tocó aprender. [...] Mucha gente era algo nuevo, novedoso, y la gente le gustaba, entonces le gustaba la danza árabe, la danza de *Las Mil y Una Noches*, eso le gustaba a la gente. [...] Yo me gustaba porque verdaderamente en ese tiempo yo soy [era] joven... Pero yo después dejé el baile, dejé la música, dejé todo eso. [...] porque por la religión es un pecado [...] Yo soy musulmán, yo sí nací musulmán [...]. (Entrevista a pers. aráb. Col. coinv. 1)

A partir de las noticias de prensa se concluye que las autorrepresentaciones exóticas de la población árabe en prestigiosos restaurantes de comida árabe tuvieron mucho que ver con la recurrente alusión a la ficción literaria de *Las Mil y una Noches* por cuenta de la práctica de la danza árabe. Junto a la figura de la bailarina, la danza árabe ha tenido la función de acompañar al público comensal en la inmersión ficticia por los lugares fantásticos del “místico mundo musulmán”, y de esta manera se fue configurando alrededor de la comida un complejo de representaciones orientalistas consumibles evocadoras de “fascinación”, “misticismo”, “magia” y “encanto”. Ciertos restaurantes árabes del país se convirtieron en una especie de hendidura dentro de Colombia por donde la población colombiana puede explorar la identidad cultural árabe, pero a la vez en una hendidura por donde se filtran representaciones orientalistas difícilmente desmontables dentro de la nación.

De otro lado, si bien aparecen noticias que conducen la atención a hechos de orden nacional, entre líneas se lee cierta interrelación de la danza con el poder político y la nación. El Carnaval de Barranquilla, en 1991, por ejemplo, se distinguió por el gran impacto que causaron las imágenes de bailarinas danzando junto a hombres “disfrazados” de beduinos y soldados árabes armados, en una carroza organizada por el empresario de origen libanés Billy Chams (Díaz, 1991), de lo que se colige que la presencia y visibilidad de la identidad árabe se ha valido del autoexotismo. El disfraz, en este sentido, ha sido útil para visibilizar al *Otro*, pero también para experimentar la discriminación hacia el *Otro*. Al respecto, un hombre que lleva treinta años trabajando “disfrazado” en el restaurante, me relató con mucha gracia (figura 5):

[...] me dijo que yo tenía nombre y cara de árabe y ahí mismo llamó a un mesero y le dijo que me trajera este... se llama *ħaṭṭah*, y el cordón de acá el *‘iqāl*, y me *disfrazó* inmediatamente, y me dijo: “bueno, a trabajar” [...] “como tiene cara de árabe, lo primero que tiene que hacer es aprender muchas palabras árabes, al menos a saludar a la gente, a recibir a la gente cuando llegue” [...] Todo el mundo me pregunta, todo el mundo cree que yo soy árabe, me preguntan si soy libanés o palestino. Y yo les digo que soy palestino [...] de Palestina, Caldas. Todo mundo se caga de la risa. Y *todo mundo de una vez una foto con el palestino*, todos los clientes que llegan aquí se toman fotos conmigo. Yo era el que le decía al cliente que la bailarina es del

Líbano, Tolima (risas). [...] Había gente que me saludaba “Buenas tardes, Mustafá, Khalifa, Osama”, pero otros pasaban y me gritaban “árabe hp”, será que no les gustaban los árabes. (Suj. coinv.).



Figura 5. Cedel Cardona frente a la sede norte del restaurante árabe El Khalifa, Bogotá.

Fuente: Archivo personal de Dalilah Carreño (2015).

Discursivamente *lo árabe* se presenta en la prensa como elite cuando se incluye dentro de la oferta cultural para la elite política colombiana y en el marco de eventos sociales privados de la población árabe. Algunas noticias y los testimonios que me confiaron una bailarina colombiana y la condesa Rosita Santucci, que viven actualmente en el exterior, ponen de presente que incluso antes del *boom* de Shakira (1998-2001), la danza árabe en Colombia transitaba de alguna manera por las clases sociales de la comunidad de inmigrantes o descendientes árabes de la costa Caribe.

Cuando yo comencé a estudiar artes escénicas, yo empecé con danza clásica, danza moderna, técnica Graham. Yo trabajaba con Silvia Guette, fue una vedette, ella está en la cárcel, y llaman un día [de 1992] a la oficina, y una oficina árabe que tenía un restaurante Las Mil y Una Noches, necesitaba una bailarina porque su bailarina árabe (libanesa) se había enfermado. En ese momento por primera vez tengo contacto con esta cultura. Porque mi anterior contacto con los árabes era mi negocio con telas finas e importadas en el centro de Barranquilla. Yo siempre vi a esta población árabe como

comerciantes, no como portadores de ningún fenómeno cultural dancístico musical, solamente comercial.

La señora árabe solo pide que quien va a reemplazar la bailarina árabe debe ser alta, a todo eso, yo soy de piel oscura. Silvia me llama y me dice que necesitan una bailarina que baile árabe. Yo nada, solo lo que más o menos había visto en películas. De un día a otro tengo que volverme bailarina de árabe, era el cumpleaños de un político. Llego yo al restaurante, el vestido que se pone la chica, brillantes, ahí entendí yo: esta es una danza con una gran connotación de sensualidad. Salgo yo, bailo, hago mi show, no me fue mal, gustó muchísimo. Yo bailé como por dos semanas hasta que la bailarina se recuperó. [...] En Barranquilla, antes del fenómeno de Shakira, no hubo esa gran fuerza de publicidad, de *marketing*, solamente en los clubes en estas fiestas árabes, pero no para que los barranquilleros se integraran o conocieran estas danzas, era una cosa muy limitada. (suj. danz. coinv.-19)

La prensa hace referencia a que la primera mujer colombiana con título nobiliario, la condesa Rosita Santucci (cartagenera de madre libanesa, hija de Antonio María Peñaloza, compositor del himno del Carnaval de Barranquilla, “Te olvidé”) en 1995 ganó el primer puesto en un concurso de danza árabe en Egipto, y en febrero de 1999 se solidarizó con los damnificados del Eje Cafetero a través de una muestra artística para la plana mayor del gobierno colombiano. Esta movilidad social de la danza árabe por la elite colombiana se debe entender como un mecanismo de sofisticación de una práctica cultural que tradicionalmente ha marginado a sus practicantes, pero así mismo un mecanismo que centraliza a la elite árabe en el poder político del país.

Respecto a la categoría de la *fantasía* hay que agregar que de todas maneras no hay claridad de por qué la prensa nacional la enfatizó tanto para referirse a la danza árabe en aquel entonces. Cabe la sospecha de que se debió por influencia del teatro europeo, el cual hacia 1992 tenía la tendencia de “reciclar” y combinar las expresiones dramáticas del Tercer Mundo con miras a renovar la cultura de los países europeos en un momento en que los nacionalismos en el mundo estaban en boga. El reconocimiento de las migraciones a países de Europa surgió con la obra de teatro *Sherezada*, donde aparecieron personajes realizando movimientos de la “danza del vientre árabe” (Zambrano A., 1992). Pero no sería nada arriesgado decir que la fantasía, además de potenciar la imaginación, recreando

ficciones en tiempo y espacio, es un significante que connota la emulación de la opulencia, el brillo, los destellos, los lujos y la elegancia, por lo mismo un recurso discursivo para convertir lo árabe en elite. No por nada a la danza árabe en Colombia se le asocia con una “danza elitista”³⁴, mediante la cual se puede enclasar la belleza de las mujeres de clase media-baja. A manera de ejemplo, una bailarina comenta:

Un vestuario de nosotras vale mucho y depende como te quieras ver. No es lo mismo ponerle la piedra de zwarosky o la piedra de murano a la piedrita de plástico. De ahí el señalamiento, la disgregación, con esta sí con esta no. (suj. danz. coinv. - 2)

Caderas

El auge de los nacionalismos en la década de los noventa es un fenómeno cultural relevante para comprender el éxito musical de Shakira de la mano de los empresarios Gloria y Emilio Estefan —él de ascendencia libanesa— y Sony Music Entertainment, cuando Shakira emigra a Miami. Es útil recordar que antes de la aparición de la canción “Ojos así (1998) y su video clip (en octubre de 1999), la industria de la música pop-árabe³⁵ ya era una corriente fuerte en Europa hacia 1997, promovida por una serie de cantantes árabes que mostraron el *rāi*. Este género de música, que el gobierno argelino

³⁴ A lo largo de mi investigación hallé situaciones que demandan un análisis crítico frente al número de prácticas de marginación y exclusión de los cuerpos desde las perspectivas de clase, género, raza y edad, promovidas por bailarinas, diseñadoras de vestuario, fotógrafos, público, administradores de restaurantes, bajo la premisa de responder a los parámetros estéticos que imperan en la sociedad. El carácter de danza inclusiva resulta muy cuestionable desde la perspectiva de varias bailarinas. La industria cultural que promueve esta práctica le demanda un nivel muy alto de inversión económica a toda bailarina que desee crecer en técnica, participar en muestras artísticas y lograr reconocimiento y proyección dentro o fuera de Colombia. Desde mi punto de vista, la inclusión de clase se ha convertido en una cuña legitimada dentro de la práctica de la danza árabe para excluir sutilmente, pues los niveles de formación, el criterio de participación en ciertos escenarios y el reconocimiento también los marcan, y de manera contundente, el tipo de vestuario y la trayectoria internacional. En mi corpus de entrevistas y en mi experiencia personal como bailarina aficionada hallé tensiones en torno a los comportamientos intersubjetivos de quienes conformamos este colectivo, pero no viene al caso detenerme en su exposición; realmente es un tema que demanda una investigación muy juiciosa a la luz de las tecnologías de yo y de género. Cabe señalar que una de las danzas árabes más practicadas es la danza khaligee, tradicional de países del Golfo Pérsico, que recrea la exhibición de las joyas, el cabello y la lujosa vestimenta femenina. La danza del vientre es además conocida como la “danza de las monedas”.

³⁵ En Colombia, hacia el año 2000, fueron muy populares las canciones *Ya rayeh* (‘Oye, ¿a dónde vas?’) — un alegato contra la emigración— del músico argelino Rachid Taha, y la canción turca *Simarik*, de Tarkan.

reconoció como música nacional hacia 1985³⁶, la prensa colombiana lo presentó hacia el año 2000 como una “ocupación pacífica y cultural” (*El Tiempo*, 23 de junio del 2000). Aquí aparece la representación mediática de la *ocupación* como eufemismo para reproducir el imaginario orientalista del *Otro* belicoso; el que empieza a ocupar América Latina.

El nacionalismo colombiano obviamente no se quedó atrás. En la prensa nacional se lee que a principios de la década de los noventa, los albores de Shakira como emblema nacional femenino se fundamentaron en su talento vocal y en las primeras alusiones a sus habilidades para la danza árabe, las cuales no pasaban de ser un atributo relacionado con su época de infancia³⁷; un bosquejo de la herencia cultural auténtica de su origen libanés, pero, paradójicamente *una herencia desligada de la experiencia histórica de los flujos migratorios de árabes a Colombia*.

Como lo argumenta María Elena Cepeda (2010), con Shakira la música colombiana se convirtió en “una fantasía de unidad transnacional” con la que se pensaron y se visibilizaron el colombiano y, en general, el latino segregados en la sociedad norteamericana. Lo clave fue que Shakira emergió como una ciudadana transnacional idealizada con quien se reimaginó la nación desde una mirada femenina. Además encarnó el cuerpo político transnacional desde el intersticio de Estados Unidos, Oriente y América Latina al incorporar los movimientos de la danza del vientre, con lo que señaló que su latinidad iban más allá de la estructura racial tradicional: español + africano + indígena.

El poder de la industria cultural discográfica y del espectáculo lograron que la imagen de la exitosa artista colombiana se sumara e inscribiera como una nueva representación de

³⁶ No obstante, a principios de los noventa, esta música provocó la persecución y asesinatos de jóvenes argelinos que cantaban su opinión (*rāi*, en árabe), a manos de fundamentalistas islámicos armados que consideraban impía esta música por contraponerse a la dictadura política de Argelia. Esta música mezcla tradición clásica árabe con los ritmos bereberes, inicialmente la realizaban los cheikhs (poetas y líderes islámicos y clérigos) en el cambio del siglo XIX al XX en las costas de Argelia. Posteriormente mujeres de la ciudad de Orán (sobre todo prostitutas) la adaptaron con letras contestatarias contra la clase social dominante. Tomado de <http://audio.urcm.net/El-rai-argelino-desde-su>

³⁷ Shakira a sus 11-12 años cantando en árabe y bailando. https://www.youtube.com/watch?v=u_fW9Cja8T4, <https://www.youtube.com/watch?v=aAtJKcVeEac>

la danza del vientre. La conjugación de sus “contorsionados” movimientos, especialmente, de *cadera* —ataviada con monedas— se convirtieron en un referente de esta danza; fue así, resignificando la cadera del Caribe, como el “baile shakiresco” nacionalizó la corporeidad de la artista.

La danza árabe, corporeizada en un ícono nacional, con el tiempo pasó a significar el “punto más caliente” de los conciertos de la artista, así lo reflejaba la ejecución de su danza seguida de la interpretación del Himno Nacional de Colombia —luego sería su canción “Las caderas no mienten” en la que desplegó movimientos de cumbia—. De esta manera la danza del *vientre* pasó a ser la danza de las *caderas* y, en consecuencia, la danza de Shakira acuñó el rótulo de *danza fusión*, la cual fue denominada por la prensa nacional la “danza árabe caribeña”; una danza portadora de los movimientos pélvicos del mapalé que “revela un acumulado legendario de la cultura caribeña” (*El Colombiano*, 9 de abril del 2000). Si recorremos nuevamente el panorama desarrollado en este capítulo, se puede concluir entonces que Shakira fusionó el cuerpo político de las naciones exotizadas (Colombia y Egipto), dejando a Colombia doblemente exotizada.

Pero para comprender cómo fue la recepción de la danza árabe cuando emergieron los primeros brotes de academias de danza árabe en Colombia, debo aclarar que la danza que se empezó a enseñar en 1999 tras la exitosa canción “Ojos así” no era propiamente la danza del vientre sino una amalgama constituida por las danzas árabe, egipcia e india; conocida como danza *samkia*. En noviembre del 1999, llegó a Colombia la bailarina brasileña Juliana Berganholi, conocida como Amaniksha, a enseñar la danza *samkia*, una danza terapéutica para la mujer, creada en 1994, en Chile, por la Organización Cóndor Blanco Internacional. Esta danza tenía el objetivo de liberar el cuerpo femenino de los esquemas rígidos del ballet clásico. Hacia el 2003, en Colombia, esta danza no tenía como objetivo formar bailarinas; propendía hacia el empoderamiento de la mujer, recobrando su esencia femenina, sensualidad, belleza y su equilibrio físico y emocional.³⁸ Estos tres

³⁸ Sin embargo, a partir del 2004, la bailarina pionera de esta danza y empresaria colombiana, Antonia Canal, amplió su oferta, entusiasmando a las mujeres a imitar el baile de Shakira como método de seducción y como vía alterna para mejorar la práctica del acto sexual. Años después, y aún vigente, articuló con más fuerza el enfoque de las danzas de la India, lo que la llevó a crear su propio sistema de enseñanza denominado “Prem Shakti”, cuyo objetivo es sanar y empoderar a mujeres de todo el mundo, permitiéndoles

géneros de danza se insertaron simultáneamente en el país con la licencia de mostrarse como una sola danza, ya que se correlacionaban con la educación somática (terapéutico y bioenergético) para sanar el cuerpo, la mente y el espíritu del cuerpo femenino moderno.

Lo cierto es que la naturaleza híbrida de la danza samkia —que empató a la perfección con la danza fusión de Shakira— derivó en *confusión* debido a que sincretizó prácticas culturales árabes e indias. La amplia y poderosa difusión mediática que tiene esta danza como sistema terapéutico hoy en día genera fuertes tensiones en el sector de la danza árabe escénica, básicamente porque el colectivo de bailarinas trabaja en deponer esos otros sentidos confusos, los cuales están amparados no solo por los medios de comunicación más importantes del país, sino también por la elite de la población árabe de Colombia. Al respecto, habría que decir que las danzas en cuanto estilo de movimiento son un signo de distinción entre grupos sociales que encubre la producción de categorías sociales como clase, raza, nacionalidad, género, sexualidad, salud, que además están inmersas en una compleja red de relaciones con otras danzas representantes de las naciones, razón por la cual bajo la forma de instrucción despliegan mecanismos de control del cuerpo desde los parámetros de los movimientos aceptables o inteligibles (Desmond, 2013).

Este nexo político-social de la danza árabe terapéutica con la farándula, elite árabe y medios de comunicación, como lo perciben algunas bailarinas colombianas y personas de la misma comunidad árabe, ha llevado a que la misma elite árabe soslaye criterios de calidad de las danzas contratadas para sus eventos político-culturales. Factor que por supuesto pone en duda el conocimiento que la población árabe tiene sobre su cultura y hace pensar que la danza árabe se vea más como una vía estética étnica para reforzar los vínculos de clase que un proceso de etnización en Colombia.

A ellos lo que les interesa es esa elite farandulera que se ha hecho acá, entonces digamos que de muchas personas de esa población yo no confío en su apreciación inclusive de esta danza, algunas sí. Conozco una que digo sí. Esta gente sí sabe, pero muchos no. Entonces mi percepción es que *es igual*

que expresen su sensualidad a través de la práctica de una diversidad de danzas orientales, y de su conjugación y mezcla.

que trabajar con casi cualquier persona, con la cuestión de que ellos siempre te regatean un montón porque también yo sé que es parte de su cultura. (suj. danz. coinv. -13)

Respecto al vector cultural de las *caderas* queda por decir que la fusión de los movimientos de vientre y cadera dejó abierto un serio asunto nada sencillo de comprender en una nación que se ufana por saber mover las caderas. Con la intención de dimensionar el trasfondo político, religioso y cultural que engloba la práctica de la danza árabe escénica en Colombia, hay que considerar que, según como me lo explicó una bailarina, algunas personas musulmanas no prohíben el baile sino los tipos de movimientos, en especial los ejecutados con la cadera, y eso ha determinado una pauta pedagógica discriminatoria desde la danza.³⁹

[...] Cuando es para musulmanes enseño lo que es bailes que *no tienen movimiento de la cadera* [aclara que son algunas danzas folclóricas árabes]. He dado clases incluso aquí en la mezquita, y cuando el resto de las personas enseño normalmente porque digamos que no, no está en mi creencia, realmente yo he leído el Corán y no dice nada del baile [...]. (suj. danz. coinv. 10)

Terror

Un vector cultural ineludible que desprendo de la lectura de prensa permite explicar cómo la danza árabe, por un momento, logra sustraerse de aquella amalgama que la condenaba a la *confusión* para encontrar un lugar de enunciación concreto en la prensa. Si bien Shakira agenció la popularidad de algo llamado “danza árabe”, fueron los atentados terroristas del 11 de Septiembre del 2001 los que suscitaron que dentro de la cobertura mediática sobre el mundo musulmán se incluyera el sentido político de la *danza del vientre* en cuanto expresión cultural, por cierto polémica para el mundo musulmán.

³⁹ Desde la perspectiva de personas árabes y colombianas musulmanas que entrevisté, la restricción radica en la exhibición del ombligo (parte del cuerpo asociada a la virtud del ser humano) y a que es una danza que forma parte del preludio sexual de parejas árabes, musulmanas o no, razón por la cual no debería ser exhibida en público y menos por mujeres musulmanas del grupo familiar. Otras personas musulmanas consideran que la restricción es una perspectiva subjetiva de cómo se desea contemplar la danza o con qué intención se danza.

Por la extensión y el contenido de una noticia publicada el 18 de octubre del 2001, infiero que el periódico nacional brindó por primera vez una perspectiva más amplia de la práctica de esta danza en el país, articulando la corporeidad nacionalizada: la *cadera*, con el fin de empezar a posicionar a Colombia frente a los hechos del 9/11. Entre líneas, la prensa emplea la noticia sobre la práctica dancística en Colombia para referirse a una *retaliación* al mundo árabe, ahora por agencia de las mujeres colombianas danzantes.

La invasión total al mundo árabe comienza con el movimiento de cadera, el mismo que activa el sonido de varias monedas doradas y le imprime cierta dosis de embrujo a las manos que, poco a poco, y después de acariciar el aire, jueguean, imitan animales y mantras. [...] Esas raíces árabes que aparecen con las diferentes posturas no son invención de los asistentes, es algo que sucede gracias a los estudios de danza en la Nueva Escuela de Barranquilla [...] Esta vez, para atrapar con sus movimientos al lejano oriente [sic], además de asistir a talleres de danza en escuelas nacionales e internacionales, [bailarina Klemcy Salsa] tuvo que permanecer durante seis meses en Siria. Allí además de descubrir los secretos de la danza árabe, tuvo contacto íntimo con las costumbres, el modo de vida y la historia de esta zona. (El Tiempo, 18 de octubre del 2001. Las cursivas son mías)

Pese a que esta noticia recicló elementos discursivos mediáticos con los que se venía difundiendo la danza samkia, lo cual deja entrever cómo se filtra una imprecisión de orden geográfico, en esta noticia se evidencia la distancia que la prensa tomó de la figura de Shakira para hablar de la danza árabe. El periódico *El Tiempo* optó por incluir notas relativas a otras vías de inserción de la danza árabe, a las dinámicas transculturales a nivel nacional e internacional en las que entra la bailarina colombiana en busca del aprendizaje técnico y la exploración de la naturaleza dancística desde su subjetividad. De cierta manera le imprimió relevancia al contexto cultural de una práctica artística, no incipiente, sino que se venía gestando en el seno de la nación colombiana, y que en ese momento entró en diálogo con coyunturas políticas internacionales ampliamente documentadas por

la prensa nacional durante los meses restantes del 2001, aunque su valoración como elemento cultural identitario de las naciones árabes aún sea objeto de polémicos debates⁴⁰.

Con la representación mediática del árabe como terrorista quedó claro que iniciaba la “fiebre de Medio Oriente” al acaparar la atención mundial esta región. La simple advertencia de que las raíces libanesas de Shakira cobraron relevancia en el contexto post 9/11, gracias al alto impacto de su música y danza, es un argumento (Cepeda, 2010, p. 66), quizá porque se comprendió que Shakira había tomado “la fruta prohibida” del mundo musulmán. El hecho histórico del 2001 en un momento entró en diálogo con la postura política de la figura transnacional de Shakira frente a los atentados para desmentir que sus productores le habían recomendado excluir de sus presentaciones su baile. Con su recordada frase “No todos los árabes somos terroristas” desmintió que sus productores le hubieran recomendado excluir de sus presentaciones su baile y se refirió a su identidad híbrida.

La fusión me brinda la oportunidad de quitarme cualquier tipo de etiqueta que me quieran colocar. Me da libertad. Soy una artista curiosa y me gusta explorar nuevos recursos. No quiero que me amarren a cierto estilo y convertirme en la arquitecta [de] mi prisión. La fusión es algo que me sale natural. Soy fusión. Por mis venas corre sangre árabe y española. Crecí y viví en Barranquilla escuchando cumbia y vallenato. Luego estuve en Bogotá y me quedó la devoción por las bandas británicas y estadounidenses de rock. (El Tiempo, 23 de septiembre del 2001. Las cursivas son mías.)

Durante este periodo de tiempo (1998-2001), a Shakira se le vio abrazando y rechazando alternativamente sus múltiples identidades. Según Angharad Valdivia, los sujetos de origen árabe de América Latina, como Shakira, son “híbridos radicales”, un híbrido de híbridos, por estar constituidos por múltiples étnias. Son sujetos que no reclaman una etnia sino que “profesan lealtad a etnias múltiples que operan en dos planos

⁴⁰ Entre 1992 y 2014, la prensa nacional colombiana recoge noticias internacionales que ponen de presente distintas polémicas que suscita la práctica y enseñanza de la danza en Egipto, sobre todo a partir del 2002, luego de que se extiende la práctica de esta danza por Occidente.

paralelos y que se cruzan” (Valdivia, Klich y Lesser, 2006 citados en Cepeda, 2010, p. 163).

De todo lo anterior se desprende que el *terror* como vector cultural engranó por coincidencia y a la perfección con el auge de la danza árabe que para ese entonces ya se había diseminado por Latinoamérica. Y esto lo constata la narrativa televisiva que recogió y le dio sentido al solapamiento de la *fantasía*, las *caderas* y el *terror*. Me refiero a la telenovela brasileña *El Clon*, la cual salió al aire días después de los atentados del 9/11, cuando las tropas norteamericanas ya habían invadido a Afganistán.

La telenovela se posicionó como una exitosa obra ficcional por su carácter didáctico y pedagógico. Desde *la óptica femenina* sobre las culturas de Medio Oriente, le ofreció al público una contranarrativa del discurso hegemónico mediático que asocia el islam con el terrorismo y la opresión. Aunque rescató los aspectos positivos del islam y esclareció aspectos de la cultura árabe, también es cierto que la telenovela *mezcló la fantasía con la realidad* y esa fue la clave de su éxito. Y a esto me interesa llegar.

Por su condición de espectáculo, el conjunto de narrativas (textuales, visuales, musicales y simbólicas alrededor de la danza del vientre) mediadas por la *fantasía* reactivó e intensificó el orientalismo literario y “clonó” estereotipos de Oriente, lo que causó ciertas distorsiones culturales relacionadas sobre todo con el papel de la mujer y su postura frente a la tradición. La danza particularmente causó la impresión de que en los países árabes se viviese danzando y que fuera un método de seducción que emplea la esposa para evitar que su marido contraiga un segundo matrimonio (De Miranda, 2010 y De Queiroz, 2014) (figura 6).

No obstante, y es lo que más quiero resaltar, la telenovela provocó que la sociedad brasileña pensara en *su identidad nacional a través de la fantasía*. La exploración del exotismo a través de la danza del vientre despertó “la curiosidad por la diferencia”, logró que la sociedad brasileña además de ver al *Otro* extranjero viera a los muchos *Otros* instalados dentro de la cultura brasilera, en otras palabras, logró que *la ficción actuara sobre la realidad* (De Miranda, 2010 y De Queiroz, 2014). En términos de Edward Said (2009 [1997]), el sentido que cobra Oriente se debe a las técnicas occidentales de representación que hacen que Oriente sea algo visible (p. 46). La telenovela se inscribió

en el orden social brasilero; mejoró la aceptación de los musulmanes en Brasil y rescató algunas representaciones positivas sobre los inmigrantes de origen árabe. Y en un país como Colombia, donde el realismo mágico literario incluyó a personajes árabes, ¿cómo incidiría la fantasía de la danza sobre la realidad?



Figura 6. Escena de la telenovela *El Clon*.

Fuente: Fotografía de Gianne Carvalho, 2001. Disponible en <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-clone/fotos-e-videos.htm>

El éxito de la telenovela, como lo fue también en Colombia, se vio reflejado en la alta demanda de la enseñanza de la danza árabe y con ella la apertura a la red de información sobre lo árabe. Me atrevo a decirlo, la confluencia sincrónica de tres *espectáculos* ocurridos en América: el *boom* de Shakira, los atentados terroristas del 9/11 y el éxito de la telenovela brasileña *El Clon* constituyen un fenómeno cultural y político que en el albor de la Nueva Era acentuaron el proyecto orientalista contemporáneo. En Colombia, por ejemplo, el éxito de la telenovela causó furor a tal punto que años más tarde, en febrero del 2010, RTI/Telemundo Estudios trasplantó de manera ficticia la ciudad de Fez (Marruecos) en un lote de Girardot para grabar la primera adaptación de dicha telenovela, algo inédito hasta entonces en Colombia. “Escogieron como extras a girardoteños con rasgos orientales” (*El Tiempo*, 14 de febrero del 2010), y la producción rápidamente convocó a bailarinas colombianas, modelos y actrices para que danzaran (figura 7).



Figura 7: Actriz colombiana Sara Corrales. Grabaciones de la telenovela El Clon (RTI/Telemundo).

Fuente: Disponible en <http://i2.wp.com/www.lafiscalia.com/wp-content/uploads/sara-corrales-clon.jpg>

Sin embargo, no es cosa fácil explicar por qué persiste la tendencia de la prensa nacional a reciclar la alusión a la ficción literaria de *Las Mil y Una Noches* para enunciar las muestras de danza árabe, quizá sea porque simplemente se limitan a resaltar el carácter que los mismos organizadores y bailarinas le dan a dichos eventos, o porque la prensa nacional se ha convertido en otro canal para el despliegue del autoexotismo enclasado, si se piensa que un buen número de reconocidos periodistas de origen árabe se posicionaron en las altas esferas de los medios de comunicación colombianos. Un ejemplo exacto de cómo el discurso mediático y el de la obra de danza continuamente reciclan y retroalimentan recíprocamente la noción de la fantasía se ve cuando, yuxtapuesto al objetivo central de un evento de danza de brindar conocimiento desde el plano académico y artístico sobre las tradiciones de los países árabes y las repúblicas islámicas, aparece la exhortación al público lector de dejarse atrapar “por la magia del Oriente Medio, por sus historias de genios, de aventuras y de princesas, por los cuentos de Sherezada, por sus guerreros y por toda la magia que rodea a esta región del mundo” (*El Colombiano*, 29 de abril del 2010).

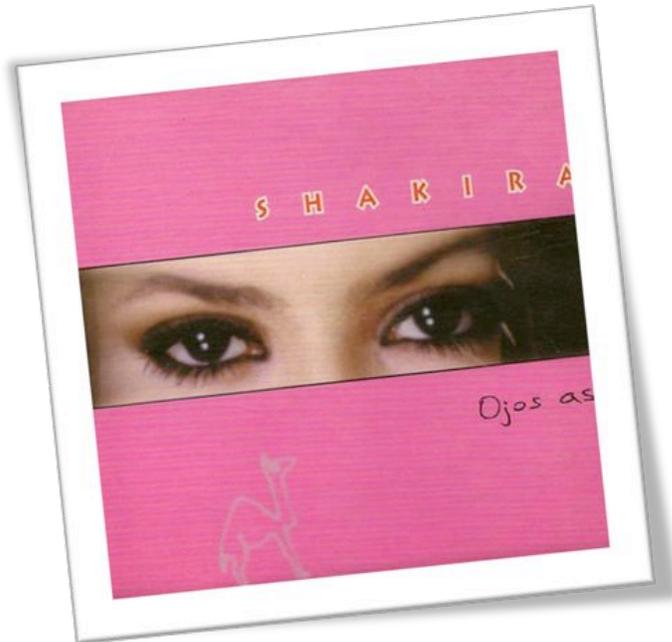
Va todo esto al cuento de decir que Shakira a través de la danza árabe visibilizó a Oriente, desde Latinoamérica, para leer y construir de otra manera la identidad cultural de los países latinoamericanos. Conuerdo con Hisham Aidi (2003) cuando dice que la moda árabe o la fiebre por Medio Oriente “puede que no sean actos de resistencia, aunque son

importantes, pero los vínculos culturales imaginarios pueden activarse con fines políticos” (p. 3).

Hoy por hoy, la prensa nacional anuncia la danza árabe como un simple baile exótico o como una muestra artística atractiva en el marco de certámenes culturales y gastronómicos de muy alto impacto nacional vinculados con las elites árabe y política del país. Todavía se lee el autoexotismo en la oferta de algunos restaurantes de diferentes ciudades, donde aparece la danza árabe como un elemento adicional que aporta a la “experiencia 100 % árabe” a modo de “viaje fantástico” exploratorio “en alfombra mágica” por un cultura distinta. Sin embargo, quiero señalar que, desde otro punto de vista, estos “viajes simbólicos” a otras tierras pueden ser también considerados vías ficticias de transnacionalización dentro de la nación porque se establecen principalmente con la idea abstracta del *topos*, del lugar, y no directamente con los sujetos. En otras palabras, pareciera que para los comensales colombianos —y también para los sujetos danzantes— la noción de cultura árabe estuviera asociada más con la imaginación de *lo que está al otro lado* que con los cuerpos visibles de la población árabe inmigrante o colomboárabe que habita en Colombia, debido a que parecen cuerpos carentes de su propia cultura luego de su integración. Es así como la relación con *el otro lugar* lo empieza a mediar toda vivencia real corporizada en el cuerpo de los colombianos a través de elementos culturales árabes, muchos de los cuales se ofrecen al lado de la comida (vapear con narguile, vestirse con turbantes y túnicas, escuchar música, jugar *tawle*, observar cuerpos danzando).

[...] la cultura árabe es *una cultura que está al otro lado*, no es tan común ver la cultura árabe aquí. Entonces cuando yo venía aquí a Colombia mis amigos les gustaba que yo les hiciera la comida árabe, ¿sí? Les gustaba que yo les pusiera sus trajes árabes, les gustaba *que yo les enseñara la danza*. [...] como es algo que no es tan común, como decir montar aquí un restaurante de Argentina o de México, pues es una cultura tan cercana y tan conocida que no se vuelve *tan exótica como lo que está al otro lado*. [...] yo monté este restaurante pero más con la idea de que sea algo cultural, algo de *mostrar la cultura original* como tal [...]. (Entrevista a Bakhtliel Esmael, colomboiraquí, 14 de enero del 2015)

CAPÍTULO IV.
OJOS ASÍ.
APERTURA Y CIERRE DE LA MIRADA
FRENTE A LA PERSONA ÁRABE



“Elementos culturales [aquí en Colombia] que puedan ayudar a desarrollar dicha danza yo no los encuentro, puede que sea un error mío de *ceguera*, pero yo no los encuentro”. (Suj. danz. coinv.)

“Estamos muy lejos de Medio Oriente para pensar que lo de allá nos interesa aquí”. (Suj. danz. coinv.)

Pues es nuestra mirada la que muchas veces encierra a los demás en sus pertenencias más limitadas, y es también nuestra mirada la que puede liberarlos.

AMIN MAALOUF, *Identidades asesinas* (1999).

Cubierta frontal del CD promocional de la canción “Ojos así”, de Shakira. Distribuido por Sony Music Entertainment.

Fuente: [http://images.coveralia.com/audio/s/Shakira-Ojos_Asi_\(CD_Single\)-Frontal.jpg](http://images.coveralia.com/audio/s/Shakira-Ojos_Asi_(CD_Single)-Frontal.jpg)

Entré a hurtadillas por el garaje y atravesé la cocina. *Buscaba la danza*. El restaurante estaba completamente solo, podía contemplar con tranquilidad la lujosa decoración, fotografié el lugar, me sentía como si en efecto estuviera en un *museo* ambientado con música árabe; solo era cuestión de *ver e imaginar*; me imaginaba a Camelia danzando allí, y yo también me sentía danzando allí. La asistente administrativa del lugar me dejó seguir hasta el despacho de don Hassan Nofal, un hombre palestino que había emigrado a Colombia en 1967. Su oficina quedaba en el segundo piso del restaurante, la cual también estaba sola. Entonces la contemplé con tranquilidad, no había qué fotografiar, solo era eso, una oficina. Extrañada me pregunté: “¿Y dónde quedó todo lo árabe del primer piso?”. A mi izquierda, sobre su escritorio, reposaba dentro de un hermosísimo estuche el Corán, libro que solo su dueño podía tocar.

Entró aquel hombre, le extendí mi mano y lo miré a los ojos para saludarlo. Se sentó en el sillón con disposición de atenderme, cuando me presenté como bailarina aficionada de danza árabe inmediatamente me retiró su mirada, mantuvo la mirada hacia abajo y con mucha cordialidad me dijo que él ya no trabajaba con danza, que no sabía nada de aquella *bailarina que yo buscaba*, y que no me podía ayudar. Salí de allí pensando que no había otro motivo para volver.

Al cabo de año y medio, *mi búsqueda ya no era la danza*. Volví al restaurante árabe El Khalifa. Sería la 1:00 p. m., hora de almuerzo, y solo había cuatro personas en una mesa del prestigioso restaurante. Nuevamente esperaba a don Hassan, ahora quería hablar con él. Volví a saludarlo, y como supuse que no me reconocería, aquella vez no me presenté como bailarina, *oculté esa parte de mi identidad*. Esta vez sí me miró a los ojos. Sin embargo, persistió su reticencia para hablar del tema de la danza. Mi clara exposición sobre mis objetivos de investigación lo alentaron a conversar conmigo sobre su identidad, la que empezó a descentrarme de mi relación inmediata con la danza. *Al escucharlo podía ver su cuerpo en Colombia*. Al escucharlo, mi cuerpo podía experimentar lo que era ocultar parte de mi identidad para ser vista y escuchada. Luego me senté sola a la mesa a comer kibbes acompañados con una deliciosa limonada con hierbabuena, entre tanto, me resonaban sus palabras:

Yo soy musulmán, yo sí nací musulmán, pero yo dejé primero cuando... el tiempo de la juventud, yo no era tan religioso, pero yo verdaderamente... uno cuando se equivoca entonces vuelve otra vez a las correctas, a las cosas de Dios.

Tres meses después me enteré que el prestigioso restaurante había cerrado definitivamente sus puertas tras eliminar la danza y las bebidas alcohólicas. Esa mañana sentí cómo se acomodó el descentramiento en mi cuerpo. Su percepción sobre la danza me invitaba a admitir que él estaba *reclamando algo suyo que había extraviado al llegar a Colombia*. Al escucharlo comprendía cómo un año atrás yo había caído en la trampa humanista de (in)visibilizarlo. Simplemente lo vi como un medio para acercarme a la danza, pero la danza no me había enseñado a *reconocerlo*.

A Shakira se le atribuye en gran medida la popularización de la práctica de la danza árabe a nivel global. En Colombia, su estilo de danza árabe está subsumido en el poder simbólico de un emblema nacional que sobrevino con la exitosa proyección de su imagen transnacional, producto de la convergencia y solapamiento de una serie de eventos culturales que hablan de la contingencia histórica de la etnicidad —no de la historia de la etnicidad—. El asunto es que bien o mal el impulso vertiginoso que ha tomado la práctica de la danza árabe escénica en Colombia, y su apertura hacia objetivos más concretos desde los diversos enfoques con que se promociona y consume, sobre todo los de la profesionalización y formación artística, le ha demandado al mismo sector de esta danza encausar significaciones que permitan remover imaginarios “erróneos” sobre esta. Uno de estos imaginarios, aunque no sea el más apremiante hoy en día para el sector, está precisamente relacionado con la categoría capital de mi investigación: *la nación*. Me refiero al imaginario sobre la danza que ejecuta Shakira, generalmente rechazado por parecer un mero “agitar de caderas”.

Se podría pensar que el limitado repertorio de movimientos de vientre y cadera ejecutados por la famosa artista colombiana de ascendencia libanesa, con los que evocó y reafirmó sus raíces árabes, hicieron que se corporizara una referencia de la danza árabe y de Oriente en una figura nacional, con la que, además, también se reconfiguró la latinidad

y se visibilizó la arabidad (Cepeda, 2010). Por lo menos, en el periodo 1998-2001 (*Boom* de Shakira), la danza árabe pasó a ser un elemento tácito, pero inherente, para enunciar la identidad nacional colombiana. Shakira se posicionó en los medios de comunicación colombianos como “el emblema de una nueva era nacional” tras obtener, en febrero del 2001, el premio Grammy a Mejor Album Pop Latino con el disco *¿Dónde están los ladrones?* (1998), trabajo discográfico que incluye su exitosa canción “Ojos así”, en la que conjugó imágenes, música, lengua y baile árabes. Canción posteriormente promocionada en agosto de 1999 en la grabación de su MTV Unplugged.

Pero aún con todo, sería inexacto identificar la razón que motivó a Shakira a llevar la danza del vientre al escenario del espectáculo mundial, aunque sabemos que junto al canto fue una de sus aptitudes desde muy niña. En una entrevista con Yamid Amat, Shakira relató que en su colegio siempre atrajo el interés de sus compañeras para que les enseñara a bailar como ella. En sus declaraciones públicas, celebró la mezcla de elementos de culturas distintas y lejanas que la constituyen: “Yo acepto todas las contradicciones que hay en mí y ellas se aceptan unas a otras” (Vargas y Suaza, 2011, p. 240). Sobraría decir por qué en el campo artístico Shakira es una de las figuras femeninas más emblemáticas de la población colomboárabe. No obstante, no ha estado exenta del menosprecio, de la falta de reconocimiento, del desdén, la subvaloración por causa de la “miopía” de personas colombianas y por la envidia que despierta su inmensurable éxito como cantante (Castro, 2014), e incluso en el mismo ámbito de la práctica de la danza árabe.

Partiendo de la gráfica iceberg que elaboré en el capítulo anterior, avanzo en la lectura interpretativa que hago de la práctica de la danza árabe escénica en Colombia. En lo que sigue, me referiré al retorno cíclico de la mirada orientalista puesta sobre los *Otros de allá*, del *otro* continente, ahora sobre la población árabe de *acá*, de Colombia. Una mirada ambivalente que paulatinamente fue derrocando la imagen de Shakira en cuanto referente de la danza árabe (figura 8).

Admitamos que Shakira en un principio fue en Colombia un modelo a seguir que le causó entusiasmo a la mayoría de las primeras practicantes y jóvenes aficionadas a su danza hasta que su imagen poco a poco fue perdiendo legitimidad a raíz de tres fenómenos culturales transnacionales que impactaron directamente sobre el campo de esta

práctica dancística: la migración de bailarinas extranjeras a Colombia⁴¹, la importación de bailarinas de distintas latitudes en el marco de los primeros eventos artísticos que aparecieron en Colombia y la emigración de bailarinas colombianas a países donde ya se promocionaban la enseñanza de esta danza y los encuentros competitivos. Parafraseando a Edward Said (2009 [1997]), las bailarinas son quienes empiezan a observar Oriente desde arriba con la intención de abarcar el panorama total que se extiende ante sus ojos: cultura, religión, mentalidad, historia y sociedad.



Figura 8. Efecto búmeran sobre la imagen y danza de Shakira.

Fuente: elaboración propia.

A manera de “efecto búmeran”, todo este fenómeno transcultural de *apertura de la mirada* hacia Oriente Medio empezó a dejar constancia en el país de que las “legítimas” significaciones de la danza árabe en cuanto arte debían estar fundamentadas en su historia, técnica e identidad étnica y cultural, en contraposición a una simple instrumentalización y distorsión de la danza con fines comerciales, tal cual como lo creen algunas bailarinas que lo hizo Shakira con su danza fusión —aunque claramente hoy en día a esta práctica dancística en el país le son inherentes los objetivos comerciales perseguidos mediante la economía naranja—. Precisamente, algunos de los interrogantes que más inquietan a los sujetos danzantes, como lo explica el reconocido bailarín, coreógrafo y pedagogo

⁴¹ Como resultado de la investigación, tengo conocimiento que a Colombia llegaron bailarinas provenientes de Venezuela, Estados Unidos, Argentina, Chile, Brasil, España, Israel y Líbano.

colombiano Álvaro Restrepo (2000), son las disyuntivas entre la tradición y la modernidad, la pureza vs. la estilización, el arte espiritual vs. el entretenimiento.

La manipulación de tradiciones que son el fruto de la preservación y transformación de formas vernáculas, requiere de un gran conocimiento, respeto y a la vez talento creativo, para no caer en la temida estilización, que no es otra cosa que la desnaturalización, la distorsión, la bastardización, y en ocasiones la prostitución de formas y contenidos para volverlas vendibles en los mercados turísticos internacionales y locales. (p. 171)

En la introducción del documento y en la extensa nota a pie de página del capítulo anterior, aclaraba que dentro del sector de la danza árabe escénica en Colombia subyacen tensiones entre los sujetos danzantes para negociar entre sí la significación, reivindicación, revalorización y diversificación de las danzas árabes. Tensiones generadas por la cuestión de que el acto de danzar va más allá de colocar un espectáculo sobre el escenario. Precisamente, por ser un atributo evidente de las naciones árabes, se busca que el repertorio de danzas árabes se trabaje casi que, diría yo, con el mismo cuidado que demanda una danza folclórica colombiana con proyección escénica, la cual difiere de las propuestas recreativa o de creación libre aunque estas también tengan una puesta en escena y contribuyan a la construcción de corporalidades y, por ende, de la nación.

Como lo recojo del libro *La danza. Conceptos y reflexiones* (2010), de la bailarina y coreógrafa colombiana Mónica Lindo de las Salas, la proyección folclórica hace referencia a aquella danza que, además de cuidar que las bailarinas tengan preparación artística, se reviste y se enriquece con las herramientas propias de la puesta en escena, teniendo en cuenta un público y un lenguaje escénico, y respetando los patrones básicos de las danzas, los cuales pueden ser recreados mas *no modificados o desvirtuados en su esencia*. Lo que quiere decir que una demostración en un espacio escénico ante un público implica conocer una serie de aspectos fundamentales que determinan su calidad y la oportunidad de aportar al desarrollo de la danza.

La adquisición de amplios conocimientos teóricos, prácticos y culturales de la danza, sumando los comentarios que bailarinas y bailarines internacionales (latinoamericanos y de Estados Unidos) han hecho para infravalorar la danza fusión de Shakira por alejarse de

la *esencia* y carecer de concepto, paulatinamente les ha “abierto los ojos” a las practicantes colombianas respecto a esta danza. Pero dicha apertura de mirada hacia Oriente paradójicamente ha devenido en el derrocamiento de la imagen de Shakira como ícono de la danza árabe, y esto es justamente lo que yo considero uno de los factores de la invisibilización de la población colomboárabe en el discurso de nación.

Una de las características del orientalismo es que este ejerce influencia incluso sobre el mismo consumidor occidental de orientalismo. El nuevo orientalismo se caracteriza por ser una articulación compleja de representaciones contradictorias aun siendo continuidades del discurso orientalista expuesto por Said, que expresan hostilidad y resentimiento hacia los inmigrantes y sus descendientes (Pastor, C., 2009). El destronamiento de Shakira es un punto nodal para empezar a comprender por qué me refiero a la invisibilización de la población árabe de Colombia. Como lo expondré, esta práctica dancística en el país no ahonda en la experiencia histórica de la identidad árabe corporizada en la nación colombiana ni elabora discursos sobre la inclusión de la población árabe dentro del discurso de identidad nacional aun contando con el poder simbólico de Shakira en cuanto figura emblemática de la nación que conlleva la etnicidad árabe.

“La explosión de Shakira en el mercado mundial, y gracias a sus llamativos movimientos, la danza árabe *dejó de ser en Colombia un baile de inmigrantes* y pasó a convertirse en una práctica admirada por hombres y mujeres del país y el mundo”. (Bailarina citada en Rojas, 2012. Las cursivas son mías)

En la medida que tú conoces la danza árabe miras a Shakira diferente. Si la gente me dice: “Tú bailas como Shakira”, no se me vuelve una flor y no es que demerite lo que haga Shakira. Uno ve que se manejan otros estilos y que *ella fue el gancho comercial* para llamar la atención en cuanto al canto y a la danza. Hoy en día *Shakira no es referente mío*, de pronto cuando ella recién inició. Ahí sí yo creía que era buenísima. (Suj. danz. coinv.)

[...] todo mundo piensa que la danza árabe es lo que baila Shakira. Eso ha ido cambiando gracias al trabajo y al *conocimiento de la gente que ha venido a enseñarnos* y que *hemos salido a aprender*. (Suj. danz. coinv.)

“Yo tengo más recuerdos del *Clon* que de Shakira, con eso te digo todo”. (Suj. danz. coinv.)

Hoy por hoy los cultores de esta danza que entrevisté le hacen resistencia al imaginario del baile de Shakira porque su técnica (muy “básica”, “descuidada”, “híbrida” y “sin estilo”) y su perfil artístico no tienen punto de comparación con el de una *bellydancer*, y se preocupan porque no se difunda una concepción “errónea” de la danza. De todas maneras, hay bailarinas que se enfrentan a un debate delicado en torno a la figura de Shakira cuando deben esclarecerle incluso a personas de la población árabe o colomboárabe la connotación espectacular de esta figura tan representativa para ellos, con el fin de poder cambiarles su imaginario respecto a esta danza.

No me gusta Shakira y siempre he sido amigo de informar a la gente y de mostrarles cómo se ejecuta correctamente esta danza y que no se trata de dos o tres movimientos que se repiten durante toda una canción, sino de toda una serie de *contenidos reales y simbólicos* que le dan vida a una escena en particular *inspirada en el mundo oriental*. (Suj. danz. coinv.)

La danza y música encierra un contexto cultural más grande. [...] lucho con la gente, *Shakira fue lo peor que nos pudo pasar*, porque en Colombia es el gran ícono de la música y la danza, y eso ni es música ni es danza. (Suj. danz. coinv.)

[...] como maestra de danzas árabes le puedo enseñar a mis alumnas y a las personas que me pregunten que *Shakira es un show solamente*, pero que yo la considere como una bailarina idónea después de todo lo que me ha tocado aprender y leer no lo tengo muy claro, y eso sucede mucho con la población [árabe], *ya hay personas que piensan que bailar árabe no significa bailar como Shakira*. (Suj. danz. coinv.)

Pero así como existen reacciones en contra del baile de Shakira por parte de algunos artistas internacionales que visitan Colombia, distinguidos por la estilización dancística basada en el ballet clásico, por la estética normalizada, por la sólida industria cultural que rápidamente se impulsó en sus países con la enseñanza de la danza incluso antes del auge de Shakira, así mismo este fenómeno ha dado paso a que, por ejemplo, una mujer libanesa que vacacionaba en el país compartiera su saber, a que una colombiana que vivía en

Palestina llegara a enseñar, y que un reducido número de mujeres colombianas salieran del país en busca de conocimiento para difundirlo a su retorno.

Tal sería el apogeo de la práctica de la danza árabe escénica hacia el 2006 y la crítica que para ese entonces se empezaba a gestar a la luz de las técnicas dancísticas que enseñaron los primeros artistas internacionales en Colombia, que la prensa nacional trató de rescatar la figura de Shakira en medio de una contienda con las bailarinas, como se lee entre líneas. Con lo expuesto hasta aquí he querido referirme a la insinuante disputa étnica que se anida en el sector artístico de esta danza por el valor simbólico de un bien cultural; disputa que va en dirección de la masa hacia la elite.

En “Ojos así” y “Whenever, Wherever”, [Shakira] volvió a mostrar que no tiene *rival* en la danza del vientre y que *no necesita de un grupo de bailarines para montar una coreografía que impacte y contagie*. (El Tiempo, 9 de septiembre del 2006. Las cursivas son mías)

Con el *boom* de Shakira, las aptitudes, intereses y conocimientos de varias mujeres de distintas nacionalidades en torno a esta danza convergieron dentro del país. Pero a raíz de la continua resignificación que hacen las bailarinas sobre *lo que es o no es* la danza árabe, la imagen de Shakira como representante de la danza o de su baile como auténtica danza fue quedando eclipsada por la superposición de enfoques, valores y significaciones. La práctica de la danza árabe escénica se traza el objetivo de adecentar la representación orientalista que Shakira había hecho de la danza del vientre, ya que el carácter híbrido de su baile y música y las fuertes connotaciones eróticas y sexuales de sus posteriores performances en escena les provocaron a las bailarinas todavía más descontento y vergüenza. Es decir que había que refinar la danza con la que en adelante las mujeres modernas se podían identificar.

Cuando las chicas entran a la escuela yo les doy una cátedra sobre desde los años veinte, en el casino Badía [en Egipto] [...] Les decimos: “esto no es Shakira, esto no es Shakira”, les insistimos mucho en eso porque el shakirismo nos ha hecho una publicidad muy buena pero *nos ha hecho daño* también. La gente asume que eres una puta que te regalas en un escenario o que copulas con un micrófono como hace la cantante esta. [...]. (Suj. danz. coinv.)

Y no soy fans de Shakira, y me avergüenza tirándose a la brea con los movimientos de la danza, me avergüenza que tenga cuadros lésbicos con otras cantantes y me avergüenza que haya tejido ese disfraz de *femme fatal* que el mercadeo estadounidense para poder globalizarse. (Suj. danz. coinv.)

Las apreciaciones acerca de esta figura icónica por parte de los sujetos danzantes entrevistados han quedado inscritas dentro de juicios de valor sobre su repertorio de movimientos y su estética corporal, sin percatarse del trasfondo histórico-político del contexto nacional corporeizado en ella ni de su agencia para el reconocimiento de las contribuciones de la población árabe de Colombia.

Shakira tiene un encanto muy especial, ¿cierto? y, pues me parece a mí, no sé, ella cuando mueve las caderas, a mí me parece que estremece. [...] esa mujer tiene un entrenamiento físico impresionante, para saltar de la manera que salta y para cantar de la manera que canta al tiempo... su entrenamiento, y mírale el abdomen. Cuántas bailarinas de aquí tienen el abdomen que tiene Shakira. Porque algo que le falta a la bailarina árabe, no sé si en todo América Latina, pero me voy a referir a lo que he visto en Colombia es el trabajo del cuerpo, y es más estudio. [...] es un muy bonito referente que es aceptado, es aceptado allá. En Líbano la adoran, en Arabia Saudita la adoran. (Suj. danz. coinv.)

Siempre, cuando nos llaman a bailar “Ah, como Shakira”, eso es una frase como decir “buenas tardes”, o sea, es una frase totalmente marcada, entonces uno siempre dice: “no, pues sí”, entonces uno como que depende de la persona por cortesía dice: “bueno, sí, más o menos”, pero el más o menos puede ser más o menos mejor o más o menos peor. (Suj. danz. coinv.)

Cabe aclarar que como ventana de acceso a la práctica de esta danza, las bailarinas no niegan que Shakira es todavía un referente vigente por su protagonismo en Colombia pese a que su perfil artístico no sea el de una *bellydancer* ni su estilo de danza sea “puro”; agradecen su agencia para representar a Colombia *desde una danza diferente*, su visión para *abrir* un mercado cultural global e ingente muy provechoso y, por supuesto, le agradecen el hecho de poner esta danza en “el ojo del mundo” y abrirle un espacio público libertario a las mujeres. En cuanto a emblema nacional, las bailarinas colombianas entrevistadas le reconocen sus vastas aptitudes artísticas, su intelecto y sensibilidad; y admiran su rigor profesional. En cuanto figura nacional es motivo de orgullo cuando ellas

están en el exterior, pues sienten que gracias a Shakira *Colombia se hace visible* de manera positiva porque ella cambia las representaciones de la identidad nacional colombiana. Al decir de Peter Wade (2002), este cambio de las representaciones de la nación “surge de un deseo de distanciar a la nación de las sobrecogedoras imágenes de violencia, brutalidad y desconfianza” (p. 294). El carácter violento de la representación de la nación se le atribuye, entre otros aspectos, al *ensimismamiento* de la cultura colombiana, es decir, a *la falta de incorporación de otras migraciones en el país*, pues esto ha impedido entender la alteridad, pese a que Colombia se abre a la transnacionalidad (Barbero, 2001, citado en Suárez, 2010). Qué mejor ilustración de esta aseveración que la Ley 1465 de 2011, por la cual se crea el Sistema Nacional Migratorio, legislación que centra la atención en la formulación de acciones de defensa y protección a los derechos de los colombianos en el exterior, pero deja de lado lo relativo a los inmigrantes en Colombia (Palacios, 2012).

[...] pero para mí es una impulsadora de *mi negocio* en particular, ¿sí? Entonces solamente gratitud porque pues qué mejor exponente. Obviamente *no es puro* pero, o sea, la gente después entiende que la danza árabe es mucho más de lo que hace Shakira. (Suj. danz. coinv.)

Es una danza muy bonita y por eso yo pienso que encanta tanto. Pero a mí, el 90 % de la gente me llegan: “Ay, así, como Shakira”. Es embajadora, ella. (Suj. danz. coinv.)

Pues en Egipto, uno va por las calles de Egipto y le dicen a uno: “Colombia!! Shakira!!”. Entonces yo digo, bueno, que a uno le digan en Egipto, en El Cairo “¡Colombia! ¡Shakira!” y no “Colombia, Escobar o el cartel de la mafia”, bueno, yo prefiero eso. (Suj. danz. coinv.)

Es muy difícil que entiendan dónde queda Colombia, me toca decir Carnaval, Brasil, y ya por ahí ubican a Colombia los que tienen idea de Shakira, pero realmente es muy difícil. (Suj. danz. coinv.)

Lo paradójico es que si bien Shakira le dio visibilidad a Colombia en el exterior, la población árabe de Colombia quedó de cierta manera invisibilizada en el discurso de identidad nacional, y, aparte, como lo revela mi estudio, esta práctica dancística la ha

invisibilizado debido a la dificultad de mirarla y reconocerla como parte constituyente de la nación.

Como lo he venido diciendo, en el momento que aparece Shakira enseñando sus raíces libanesas mediante la danza del vientre, dentro de una atmósfera mítica, mágica, sensual y misteriosa que evocaba el ambiente de una cultura “milenaria”, fue inevitable que el público interesado en su danza volcara y anclara del mismo modo la mirada orientalista y particularmente en Egipto. El poeta libanés Amin Maalouf (1999) aclara que la identidad es en primer lugar una cuestión de símbolos, e incluso de apariencias, que así como en ocasiones “ayudan a quitar fuerza a los prejuicios raciales, étnicos o de otro tipo, muchas veces contribuyen también a perpetuarlos” (p. 71). La identidad nacional de Colombia conlleva así la paradoja del árabe atrapado en el consumismo del orientalismo porque participa de su orientalización: “La paradoja del árabe que se ve a sí mismo como un “árabe” del mismo tipo del que muestra Hollywood” (Said, 2009 [1997], p. 427).

Lanzar la mirada *allá* sesgó la perspectiva sobre la comunidad árabe de *acá*. La vertiginosa moda de bailar como Shakira planteó la tarea de *abrir* y ampliar cada vez más la mirada hacia Oriente, pero la especificidad de esa mirada fue invisibilizando la población y cultura árabe de *acá*; se fue *cerrando* la conciencia política de reconocer la realidad cotidiana de las poblaciones árabe y colomboárabe asentadas en Colombia, y su estructura social diferenciada. Esa relación asimétrica *aquí-allá* es lo que comprendo como la dinámica de un mecanismo de exclusión social a manera de efecto búmeran; la elaboración de representaciones orientalistas *desde* Colombia sobre el *Otro de allá* (del otro continente) se revierten sobre los inmigrantes y sus descendientes de Colombia.

De esto también da cuenta la interpretación que se le ha dado al impacto de la industria cultural que impulsa la “moda de la danza árabe”, ya que quedó excesivamente marcada por la acción de “traer” artistas internacionales, de *importar* música, instrumentos, vestidos, accesorios, etc., en fin... y de “mostrar” la cultura para promover, cuidar y preservar la cultura árabe *en* Colombia, mas no la cultura árabe *de* Colombia. En las narrativas de las personas entrevistadas predomina la mención al artista internacional que *se trae* o que *viene*, e incluso se menoscaba el papel histórico, político y cultural de los flujos migratorios y de los representantes diplomáticos de países árabes en la nación.

Ella atrajo algo que para nosotros era completamente desconocido [...] Simplemente con Shakira se tomó una moda que ella explotó con parámetros orientalistas. Ella tampoco representa a la comunidad árabe de acá; *ella representa más a los colombianos que a los árabes*. Ella es más barranquillera que árabe. Ella tomó lo orientalista tal como lo tomó en su momento Hollywood. (Suj. danz. coinv.)

Buscar un símbolo que integre lo árabe aquí en Colombia es imposible [a excepción de la comida árabe, aclara]. Los medios sí lo hicieron con Shakira, pero eso es una expresión orientalista. Qué vende Shakira, lo que Occidente quiere ver de Medio Oriente: camello, arena, las caderas. (Suj. coinv.)

Aunque a muchos no nos guste como baile Shakira o como cante Shakira, a Shakira le agradecemos que *nos trajo* el Medio Oriente, [...] porque no se puede decir que fue porque llegaron las embajadas o porque llegaron los consulados. (Suj. danz. coinv.)

Entonces las embajadas también manejan una cosa política y una cosa de unos eventos que deben respaldar o no, entonces no porque algo este respaldado por una embajada significa nada, tristemente. (Suj. danz. coinv.)

Como lo demuestro, Shakira se erigió como ícono de la danza árabe, pero su distinción como referente no es una cuestión consensuada por las bailarinas colombianas entrevistadas. Sin embargo, lo que reivindica la figura de la artista es el componente genético heredado. Desde el determinismo biológico, sus raíces árabes autentican y legitiman a Shakira. Sea lo que fuere, la preeminencia de las “raíces culturales”, “genes” y “su sangre” para aludir a la danza del vientre de estilo libanés le otorgó la licencia nominativa como figura emblemática de la danza árabe y la reafirmaron como representante de un grupo minoritario de Colombia desde un atributo cultural: el *movimiento*. Con esto quiero decir que la naturalización de la etnicidad, desde el determinismo biológico, entra a jugar de manera condicional en los sentidos que elaboran las bailarinas para *ver la cultura del Otro de allá* y producir sujetos étnicos. Imaginarlos en el *otro territorio* y hacer una abstracción de su *ser biológico* desde la sustancia se convierte en una manera de fijar su “diferencia” y asignarles una identidad atávica. Precisamente estoy anotando cómo desde una práctica artística entra a jugar de otra manera el marco legal de acceso a la ciudadanía (*ius sanguinis, ius soli*) en relación con la

identidad cultural como formas de otredad. Sobre este aspecto ahondaré en el siguiente capítulo.

[...] es un referente que tiene unas raíces culturales que también cuentan una parte de una verdad de la identidad. Si Shakira no tuviera esas raíces árabes y usara la danza para generar ese interés en el mercado, me parece que no tendría el mismo valor. Aunque sería importante y valioso, no tendría ese valor de identidad. *Ese pedacito de verdad* que le dan sus raíces árabes es con el que yo me conecto. [...] Si no tuviera ese componente de su raíz cultural, para mí no tendría la importancia que ahora le doy y la gratitud que le tengo. (Suj. danz. coinv.)

Por su parte, personas árabes y de ascendencia árabe de Colombia que entrevisté perciben a Shakira no solo como una de las mujeres colomboárabes más destacadas del país, sino también como una figura panarábica en razón de darle visibilidad a la región árabe desde Latinoamérica. Es perfectamente claro que ella se convirtió en el agente que mejor pudo haber refinado la danza árabe ad portas del siglo XXI para sacarla del ámbito íntimo y privado de las sociedades árabes; para dignificarla, marcándole un ascenso social, pero a la vez para democratizar la danza y los cuerpos, y, con el tiempo, para reivindicar “la imagen del árabe” tras los hechos del 9-11 desde la óptica de la mujer.

Shakira también fue una ayuda porque Shakira cuando empezó ya a bailar la gente empezó “ah, el baile de Shakira”, ya no era ningún *streptase*. (Suj. aráb. Col. coinv.)

Sí es una buena representación, pero yo de pronto como musulmán pues de pronto noo, no da muy buena representación en el sentido de que de pronto muestra su cuerpo. [...] Sí hay como una buena fama de que Shakira impulsó el Medio... el baile de los siete velos y lo mostró al mundo y pues eso también le mostró a la gente que también hay cosas buenas de la gente, del baile [...]. (Suj. aráb. Col. coinv. - 5)

LOS *OTROS DE AQUÍ*. MARCADORES DE OTREDAD A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA DE LA DANZA ÁRABE ESCÉNICA

“Yo aquí estoy representando un tema cultural de Egipto, no necesariamente de un pequeño grupo de inmigrantes en Colombia”. (Suj. danz. coinv.)

*La función representativa del orientalista occidental
es mostrar lo que necesita ser visto.*
EDWARD SAID, *Orientalismo*

Para el teórico indio del poscolonialismo Homi Bhabha (2010), lo marginal es una intervención sustancial para justificar que una nación es moderna, que tiene un interés nacional o que le atribuye un papel importante a la etnicidad, porque cuando se establecen las fronteras culturales se pueden generar y negociar espacios de significación de la conciencia nacional a partir de la relación con el “otro” que está en nosotros, y de esta manera conocer la dimensión internacional.

Habría que decir que los conflictos que genera el proceso de inclusión en cada país han de ser un asunto que involucre la *participación* del individuo junto con la del Gobierno o con la de otros grupos y personas en un proceso intercultural bidireccional. Las identidades en cuanto ciudadanías se construyen en la negociación y el reconocimiento por los otros. Esto implicaría entonces hablar de manera descentralizada de “ciudadanía transnacional” —término de Bauböck—. Es decir, se requiere considerar las necesidades culturales de los inmigrantes en el ámbito local (ciudades, barrios) donde tiene lugar su acción social, enfocar la atención en los derechos derivados de residencia (*ius soli e ius domicili*) y generar cambios en la estructura de la sociedad mayoritaria (Rodríguez, D., 2010).

¿Pero qué significa generar cambios en la sociedad mayoritaria? Como lo expuse anteriormente, ir más allá de la esfera jurídica del reconocimiento de la ciudadanía. Aunque es necesario, no es suficiente pregonar la integración en democracias multiculturales, reconociendo las herencias culturales y étnicas de una persona inmigrante y las distintas formas como los miembros de estos grupos minoritarios pueden participar tanto en organizaciones políticas más grandes como en formas no institucionales. De ahí que sea muy importante saber que su participación puede cambiar según el contexto social al que llegan, pero a la vez el contexto social estructura las formas de participación que estas personas pueden tomar. Por esta razón es necesaria la investigación empírica de la

esfera de la vida cotidiana, en algunos casos, transnacional, de los inmigrantes (Bloemraad, 2000 y Martínez, 2011).

Ese diario vivir conlleva relaciones intersubjetivas entendidas también como luchas entre identidades, las cuales no se dan solo por recursos de supervivencia; hay otras tensiones que se dan por impulsos morales, porque *el conflicto entre individuos también es un momento ético en una vida social colectiva*. Según el filósofo y sociólogo alemán Axel Honneth, las minorías de inmigrantes luchan por su reconocimiento cuando se les niega el valor de su cultura, de su estilo de vida o la dignidad de su estatus como personas. La experiencia de reconocimiento intersubjetivo es la mediación para ganar la autoconfianza como individuos, el autorrespeto como integrantes de un Estado y la autoestima como miembros de un grupo cultural (citado en Grueso, 2012 y en Tovar, 2007). Desde la perspectiva de interculturalidad que propone Walsh (2006), hablaríamos del fortalecimiento de lo que ha sido invisibilizado, negado, acallado por la colonialidad.

Ciertamente el reconocimiento se comprende desde la noción de *invisibilidad*, una categoría hermenéutica desde la cual se interpreta el fenómeno contradictorio de establecer una relación con lo que está ahí y que habla, pero no verlo ni oírlo. La invisibilidad designa un modo de aparición minimal en el espacio público que afecta a las personas que están presentes pero que parecen no existir o llevar una existencia de poca realidad (Bourdin, 2010). En ese sentido, la invisibilidad es una de las formas hoy más flagrantes de exclusión ciudadana, y lo que en imágenes se produce (los movimientos sociales), aunque parezca espectacularizado, es la construcción visual de lo social; es la demanda no de ser representados sino reconocidos: “hacerse visibles socialmente en su diferencia” (Martín-Barbero, 2007, p. 29).

Pero para hablar de inmigración incluida, Sayad (2008 [1984]) considera indispensable reflexionar sobre el estatus de los inmigrantes en diferentes órdenes, incluido el cultural; debatir acerca del lugar que debe o puede ocupar en la sociedad de inmigración y así mismo en la de emigración, y cuestionarnos cómo está el inmigrante asumiendo el esquema nacionalista del cual ellos son subproductos de la colonialidad, cuando son ellos quienes tienen la necesidad de reivindicar el estigma por el cual son discriminados.

Hoy en día, la identidad árabe concebida desde la noción ontológica de la cultura distinta, la no occidental, milenaria, tradicional y ancestral tiende a generarle a la bailarina una vivencia emocional particular según el lugar donde dance. Contrario a lo que se cree que solo sabe hacer el público colombiano (aplaudir ante cualquier espectáculo), la bailarina que ha tenido la oportunidad de bailar en la embajada de algunos países árabes, por ejemplo, considera que se trata de un encuentro en el que *la danza es reivindicada*. Como se danza en el marco de fechas conmemorativas de orden nacional de los países árabes, la “negociación étnica” —término de Beserra (2014)— se experimenta de otra manera; digamos que los sentidos trascienden al plano social, político y cultural en relación directa con los cuerpos árabes. Al referirse sobre la experiencia con las embajadas, las bailarinas parten de una lectura unidireccional para saber cómo las embajadas ven, aprecian y apoyan a las bailarinas de Colombia, o cómo reaccionan ante la danza.

Como lo recojo de las entrevistas realizadas a bailarinas, son ellas las que se sienten excluidas, puesto que las opciones de bailar allí pueden estar determinadas por el renombre artístico, la calidad del repertorio, la estética corporal de la bailarina, por su filiación étnica, por las relaciones sociales y personales que ella sortee con ciertas embajadas, incluso mediadas por el conocimiento, interés o postura frente a las causas políticas que se promuevan dentro de la comunidad árabe de Colombia. No obstante, hay que aclarar que las embajadas de países árabes como Egipto, Líbano y la Misión Diplomática de Palestina han apoyado la organización de eventos dancísticos del sector privado. Esto de todas maneras genera reacciones diversas en el colectivo de bailarinas, ya que para algunas bailarinas la colaboración de las embajadas puede ser o no significativa en términos de cómo estas verdaderamente valoran sus expresiones culturales, es decir, si el apoyo va más allá de un “sellito”.

Desde la mirada culturalista de las bailarinas, la embajada pasa a convertirse en un espacio espectacular por el hecho de representar a un país árabe. Es un lugar donde los cuerpos de representantes diplomáticos significan “la cultura árabe” perceptible. Allí se pueden ver y escuchar cuerpos que hablan de la “tradición del mundo árabe” que solo están en tránsito por Colombia —haciendo referencia únicamente a los

diplomáticos—, pero aun así son leídos bajo el supuesto de que son cuerpos inmigrantes nostálgicos por su “pueblo” lejano. Y *ese sentir del Otro* es lo más significativo para la bailarina porque le reafirma su quehacer artístico. La danza, desde la perspectiva de la bailarina, se convierte de cierta manera en un medio de expulsión momentánea, indirecta, sutil e involuntaria para que esos cuerpos árabes retornen a su país de origen, o para afianzar la identidad árabe de quienes viven en Colombia.

La danza en cuanto medio de expulsión tácita también ocurre en reuniones familiares árabes en las que el sujeto danzante participa con su repertorio. En estos espacios familiares, una de las bailarinas entrevistadas recrea la nación imaginada del *Otro* dentro de un espacio local (“nación translocal”⁴²), a la que por un instante ella se ve migrando mentalmente y de manera placentera. Una vez instalada como extranjera inmigrante en dicha nación imaginada, pero sintiéndose ya integrada, desempeña el papel de atraer a los inmigrantes que están en Colombia con el fin de que retornen a su país de origen, para luego todos juntos vivenciar la sensación de estar en cuerpo presente en ese otro país añorado y acogedor.

El análisis de esta particular experiencia de algunas bailarinas igualmente coincide con la interpretación de lo que ocurre en la embajada. La bailarina colombiana se convierte en una mediadora nacionalista que facilita el retorno del inmigrante árabe y su descendencia a su país de origen. Esta invención de la nación imaginada (translocal) produce la experiencia de significar la cultura árabe fuera de Colombia, lograr que los cuerpos *no se vean aquí*, sino *pensarlos o imaginarlos allá*. Respecto a este tipo de expulsión, Stuart Hall (2010) explica que la identidad de la diáspora no es algo que se pueda afianzar con relación a una patria a la que se debe retornar a toda costa, puesto que no está definida por una esencia y una pureza, sino por “el reconocimiento de una heterogeneidad y diversidad necesarias; por una concepción de “identidad” que vive con y a través de la diferencia, y no a pesar de ella; por la hibridez” (pp. 359-360).

La danza árabe aparece como un vehículo mediante el cual momentáneamente les restituye a las personas colomboárabes árabes su condición de diferentes. Es más, para

⁴² Término del antropólogo puertorriqueño Jorge Duany (2002).

algunas bailarinas, esa experiencia de resaltar la marca étnica del público se convierte en una razón para aceptar danzar en los espacios familiares árabes, ya que no es de su total agrado presentarse en escenarios distintos al teatral. La experiencia de danzar en tales espacios es una manera de establecer fronteras en la mente; “ellos” pasan a ser “ellos” y tanto su territorio como su mentalidad son calificados como diferentes de los “nuestros” (Said, 2009 [1997], p. 87). Entonces, lo que en principio no es familiar —el espacio extraño, el de “ellos”— mediante la danza pasa a convertirse en el espacio familiar de la bailarina. Es ella quien queda incluida.

En cambio cuando bailo para Zaida y su familia libanesa, es un asunto que conecta con el espíritu de la cultura de ellos, porque ellos no están esperando ni que me suba, ni que me estire, ni que me doble, sino que *yo me siento en la mitad de su país, como si yo los ayudara a que se transporten a su país*. Es como algo así, es como una mediación entre la reminiscencia de su país y la realidad de la celebración en la que se encuentran. Es un asunto muy bonito, yo generalmente voy. Cuando he tenido que trabajar, que ya últimamente no lo he hecho en celebraciones y centros nocturnos, yo fui y bailé y me despedí. En cambio como que *allá quiero quedarme*. Es más cálido. (Suj. danz. coinv.)

Los modelos dominantes de integración-incorporación de una nación tienen limitaciones que causan la marginación y exclusión de los sectores de la sociedad por distintas razones. Por ejemplo, en algunos países no se puede garantizar que la diversidad cultural se reconozca de igual manera en las esferas pública y privada, o que las formas de identidad compuesta (afro-americano, colomboárabe, afrobrasileño, etc.) no aludan a procesos de etnización, racialización y discriminación social (Rodríguez, D., 2010). Según la antropóloga argentina Rita Segato (2009), estas formaciones nacionales de alteridad se basan en la «inclusión separada»: “no son otra cosa que representaciones hegemónicas de nación que producen realidades” para generar otredad (p. 29). En materia de migración, la tendencia actual es proponer un modelo de incorporación-alojamiento que ponga en acuerdo la diversidad cultural con la igualdad civil desde un enfoque crítico a las relaciones de poder entre y dentro de los grupos (Rodríguez, D. 2010). Pero esta tendencia plantea varios desafíos a la unidad nacional y a la democracia en torno a la noción de ciudadanía y en relación con las de inmigrante/emigrante temporal, ya que la doble

ciudadanía incentiva la naturalización de los inmigrantes por el interés que les genera ser ciudadanos activos en el país anfitrión sin perder el apego a su país de origen (Schwarz, 2014).

Una clave de lectura de cara a la historia de la migración árabe en Colombia son las limitaciones de los modelos asimiliacionista y multiculturalista. Por ejemplo, en ciertos países, cuando un grupo minoritario adopta las normas y valores de la sociedad dominante, incluso mientras que participa en la movilidad social ascendente, el inmigrante pasa a ser *indistinguishable* de esta sociedad aunque se le considere un potente motor de incorporación social. Ahora bien, cuando rige el modelo multiculturalista, basado en el respeto y la protección de la diversidad cultural, se perpetúan las desigualdades entre los grupos porque se fragmentan y separan a los inmigrantes mediante el marco legal de acceso a la ciudadanía: *ius sanguinis*, *ius soli*, *ius nexi*, *ius domicilii* ('ley de sangre, suelo, nexo, residencia', respectivamente), es decir, existe un fuerte matiz segregacionista. Este modelo incluso viola los derechos individuales de las personas dentro de un grupo cultural y obvia que unos inmigrantes se integran más fácilmente que otros debido a la discriminación institucionalizada y al racismo.

Respecto a la interacción con inmigrantes o descendientes árabes en determinado lugar, me interesa poner de relieve que cualquier valoración de su parte sobre el trabajo artístico de la bailarina se convierte en un atributo para otrerizarlos. Desde el saber artístico, algunas personas cultoras de esta danza han elaborado sus propias apreciaciones sobre el grado de culturización de la población árabe en Colombia sobre todo a partir de los encuentros en reuniones de orden familiar. Algunas de las personas entrevistadas, por ejemplo, parten del hecho de encontrarse en un lugar que no se puede caracterizar como árabe netamente por cuanto lo constituye un alto porcentaje de población colomboárabe con respecto al bajo porcentaje de población árabe. Esta diferenciación, perceptible no solo por la competencia lingüística en árabe, sino además por el bagaje cultural que denotan las edades de las personas presentes, por la mixtura de elementos culturales como la comida servida en la mesa o por las prácticas de orden económico en torno al pago de la muestra de danza, se va configurando como la dialéctica otrificadora sobre el árabe o lo

árabe de Colombia, y es un factor que incide de manera notoria en la valoración de la vivencia de la bailarina o del músico.

La perentoria necesidad de ese conocimiento dominante —el deseo de intervenir en Oriente— que tienen los artistas colombianos en formación tanto en música como en danza árabe descansa en el desconocimiento del diálogo intercultural de los cuerpos; los lleva a tener una visión muy sesgada sobre los bienes culturales de la población en cuestión y, por ende, una mirada reduccionista y esencialista de la etnicidad (Stuart Hall). Tanto las danzas como la música interpretadas por personas árabes o colomboárabes son percibidas como prácticas vivenciales sin técnica o como *hobbies* que no aportan significativamente al conocimiento profesional del artista, “no hemos encontrado al artista de la familia árabe”. En este sentido, estas prácticas culturales necesitan ser vistas como expresiones y garantes de la etnicidad que se quiere representar. En términos de Rita Segato (2009), sería el *signo* del árabe; una huella en el cuerpo del paso de una historia otrificadora que construyó “raza” para construir Europa (p. 23). El *Otro* es el que tiene la marca del árabe, y en este sentido, el *movimiento* es marca.

Es muy poquito lo que puedes aprender de ellos, muy poquito. O sea, enriquecedor como tal, no. Porque *ni ellos mismos saben de su cultura*. Solamente se sabe que son árabes y ya. (Suj. danz. coinv.)

Muchas veces la gente se vale de tener un nombre árabe o un apellido árabe para decir que es nativo de allá *cuando realmente no tienen ni idea de su cultura* o de sus raíces, y de eso me he dado cuenta en muchos aspectos [...] digamos que una cosa es el *hobbie* y otra la profesión. (Suj. danz. coinv.)

Eso tiene que ver cómo van surgiendo las cosas, mi interés no surge porque un día yo esté por acá en [ciudad] y diga: “Ay, yo quiero conocer la gente del Medio Oriente, voy a ir a buscar a los de acá”. No. Como yo tengo espíritu artístico, aprendí un espíritu artístico y él me fue llevando a una cultura, que no me fue llevando acá, porque resulta que *los de acá no tienen ningún espacio donde bailan*, ningún espacio donde promuevan, *acá en mi ciudad*, porque allá es donde hubiera ido primero. (Suj. danz. coinv.)

Desde la perspectiva de las personas entrevistadas, la etnización de la población árabe de Colombia la determina en gran medida el acervo de saberes culturales que bailarinas y

músicos puedan constatar como aportes para su quehacer. Una bailarina, por ejemplo, puede que lleve un buen repertorio de danzas, diferenciadas además por el tipo de vestuario, con la expectativa de satisfacer al público, pero se desilusiona al ver la reacción del público frente a uno u otro género de danza, o detecta que este no decodifica los códigos culturales de ciertas partes de la pieza musical al momento de aplaudir. Esta sencilla observación lleva a la bailarina a caracterizar al público con el que interactuó como “poco ignorante en muchas cosas culturales” e “ignorante” en lo relativo a la danza. El poeta libanés Amin Maalouf (1999) nos recuerda que los individuos con identidades de frontera siempre llevan consigo las pertenencias que recibieron de sus padres al nacer, pero ya no las perciben de la misma manera ni les conceden el mismo valor. De manera que es como si las bailarinas estuvieran suponiendo que “en el fondo” de cada persona hay solo una pertenencia que importe, su “verdad profunda” de alguna manera, su “esencia”, que está determinada para siempre desde el nacimiento y que no se va a modificar nunca, como si lo demás, todo lo demás [su vida en suma] no contara para nada. Al no hallar tales saberes culturales, algunas bailarinas infieren que son ellas quienes pueden suplir esos vacíos, y esto ha quedado tan claro que algunas personas árabes y colomboárabes ceden su voz para que sean las bailarinas colombianas quienes hablen de sus danzas cuando se les pregunta por estas. ¿Pero qué conlleva hablar de sus danzas aquí en Colombia?

Desde el supuesto de la “utilidad pedagógica”⁴³, hay bailarinas que consideran que es gracias a su agencia que la población árabe puede conocer Oriente y sus bienes culturales. Este asunto del grado de conocimiento es algo que permanentemente acompaña a los sujetos danzantes. Sondar incluso las reacciones de los representantes diplomáticos de un país árabe frente al valor cultural que tienen de su propia cultura se convierte en una manera de comprender cómo las personas allí presentes perciben una supuesta transgresión de la cultura árabe no solo desde la etnia, sino además desde el género, aquí

⁴³ La enseñanza de la danza pone de relieve el nivel de interacción que ha llegado a haber. Cuatro bailarinas y un bailarín, por ejemplo, hicieron referencia a la oportunidad de enseñarles a mujeres árabes o de ascendencia árabe, incluso a personas árabes musulmanas que se congregan en una mezquita. Su experiencia les permitió conocer mujeres árabes jóvenes que por razones desconocidas abandonan el espacio, son intermitentes o prefieren apoyar iniciativas afines a la danza, pero no bailar.

en Colombia. En otras palabras, para comprender las fuerzas que compiten con las ideas que el sujeto danzante construye desde su práctica sobre los *Otros*. El encuentro cultural en tales espacios privados es tan significativo para las personas danzantes porque allí pueden abordar intereses personales que cobran una dimensión política sumamente relevante para construir su corporalidad desde su quehacer y su obra.

Habría que decir también que la discriminación por conocimiento llega al extremo por el hecho de que algún artista internacional de origen egipcio no satisfaga las expectativas de la bailarina en cuanto a pedagogía, técnica y dominio de un saber, o por no cumplir el criterio de tener una postura política clara frente a la danza árabe; aparecen entonces expresiones, como: “ni ellos saben qué hacer con esto” o “son árabes chiviados”, de las cuales se deduce la emergencia de hallar una persona “autenticadora” cuyos aportes sean significativos para el aprendizaje de esta danza.

Lo que he visto de la señora de Egipto no es una cosa tan elaborada ni tan desarrollada o sea, a lo que voy es que dada mi limitada capacidad de recursos necesito trabajar con *gente a la que le pueda creer*. (Suj. danz. coinv.)

Como lo explica Said (2009), el orientalismo es un ejercicio de fuerza cultural apoyado en la superioridad de posición ventajosa de Occidente con respecto a Oriente, un discurso que se crea a través de un intercambio con los poderes político, cultural y moral sobre lo que “nosotros” hacemos y “ellos” no pueden hacer del mismo modo que “nosotros”. Este sentido de supremacía se asocia con el conocimiento, el cual significa salir de uno mismo y alcanzar lo extraño y lo distante. Conocer Oriente como si fuese un objeto estable es dominarlo, “los orientalistas adoptan una concepción esencialista de los países, naciones y pueblos de Oriente que desemboca en racismo” (p. 140); cualquier árabe que hable sobre sí puede perturbar las imágenes, estereotipos y abstracciones por lo que se representa a Oriente.

Como lo mencioné atrás, en las narrativas de las bailarinas entrevistadas advertí que en dichos espacios de encuentro con las poblaciones en cuestión, la edad de las personas y las formas de pago se convertían en marcadores étnicos mediante los cuales los cultores

de esta danza podían hacerse una idea del público ante el cual se presentan. Vale la pena examinar este punto minuciosamente.

Hasta donde pude comprender a través de las entrevistas, las experiencias de encuentro cultural en reuniones familiares árabes les ha permitido a algunas bailarinas diferenciar la identidad nacional o de origen de las personas con las que interactúan en torno a la danza. La bailarina de Pasto se ha relacionado con palestinos y un amigo marroquí; las de Popayán y Medellín con libaneses; la de Bucaramanga con siriolibaneses; las de Pereira, Barranquilla y Bogotá con libaneses, sirios y palestinos, y la de Cali con egipcios y libaneses. Siendo unas etnicidades más visibles cuantitativamente según sus espacios de reunión o prácticas laborales que la misma bailarina identifique en la ciudad.

Sin embargo, al identificar cuántas generaciones de una sola familia se congregan en un mismo lugar o el porcentaje de población árabe dentro del público, el imperativo nacional del que parten las bailarinas desaparece. Lo que quiero decir es que según el bagaje cultural o prácticas culturales que tengan las personas unas terminan siendo más árabes que otras, sin detenerse en la diferenciación de su identidad árabe de origen. A las primeras y segundas generaciones (abuelos y tatarabuelos) de una familia se les considera “netamente árabes”, son los “100 % árabes” (“árabeárabe”), en quienes se ve su interés por las danzas, mientras que a las terceras y cuartas generaciones se les ve como “más colombianas” y son quienes no dan muestra de tener ni interés en apreciar las danzas ni de tener ciertas costumbres o contacto con las “raíces culturales árabes”; se les ve como si estuvieran desposeídos de su esencia. Lo curioso es que las bailarinas desde la perspectiva de edad, género y sexualidad, marcan a los hombres de edad avanzada como personas que verdaderamente gustan de las danzas. Adicionalmente, desde el determinismo cronológico, aparece otro marcador étnico diacrítico. El tiempo de permanencia en Colombia denota cierto grado de asimilación en la sociedad colombiana; quien ya lleva varios años es un árabe “colombianizado”, un ciudadano al que incluso se le puede

identificar con el respectivo gentilicio (pastuso, paisa, costeño) según donde esté asentado o es quien, por ejemplo, interpreta con su úd el bambuco “Soy colombiano”.⁴⁴

Ahora bien, la valoración de la experiencia de bailar para un grupo de personas árabes y colomboárabes se puede basar en representaciones de etnia y clase por la experiencia sensorial de estar dentro de una atmósfera árabe recreada con elementos decorativos, o por asuntos tan serios como la *negociación económica*. Sin que sea de mi total comprensión, hallé situaciones paradójicas en las que la misma bailarina experimenta lo que es “ser árabe” por el hecho de sentirse incluida y a la vez excluida dentro de un espacio árabe marcado por clase (clubes y embajadas). Me refiero a que ella misma elabora el sentido de que *danzar es el vehículo para experimentar lo árabe* solo por un momento, pero al recibir su dinero vivencia desde su perspectiva la discriminación de la bailarina, oficio que denigra a la mujer en países árabes independientemente de la clase con la que se le asocie: prostituta de centros nocturnos o bailarina profesional de hoteles prestigiosos y cruceros turísticos.

Casi me muero del susto porque sientes como... *estoy siendo árabe sin ser árabe* comportándome, presentando ehhh ¡o sea! [...] me iban a pagar una cantidad, *me fue tan bien que me trataron como las bailarinas árabes, que es desagradable* realmente, el trabajo en hotel [cinco estrellas], en los hoteles árabes es bastante desagradable, pues *te tratan como una bailarina exótica* [...] al terminar el show si me dieron más porque les gustó mucho, y yo “¡ay!”. (suj. danz. coinv.)

[restaurante] en [ciudad]: “Mira, yo no te pago el show, pero te llamo gente que te va a dar propina cuando tú bailes”. Y el primer día que me dijeron: “Entonces te colocan el dinero”, yo dije: “No!!!!, yo paso un sombrero, una bandejita”, me dicen: “No, es que la costumbre en Medio Oriente es así, en Egipto es así”, y yo: “Nooo, pero si me lo ponen muy abajo, me muero”. Pues es raro, yo eso no lo había visto en ningún show. [...] en la fiesta [en ciudad] *ya no todo el mundo es árabe*, ya hay gente [gentilicio de la ciudad], ya hay mucha gente pues que no es esa la costumbre. Pero *el árabe*, sobre todo *el árabe mayor*, la señora y todo, sí, sí te dan la propina. (Suj. danz. coinv.)

⁴⁴ Músico y endocrinólogo egipcio nacionalizado en Colombia, interpretando música folclórica de Colombia. <https://www.youtube.com/watch?v=y9bQU7iAJPs>, <https://www.youtube.com/watch?v=bL7Mk8Uo08I>

Me gustaría dejar claro que esta negociación económica entre la bailarina y la persona árabe o colomboárabe contratante en ocasiones genera tensiones ambivalentes. Cuando la bailarina le da a entender a aquella persona que *su reconocimiento como artista* debería verse reflejado económicamente, de manera proporcional al *valor que el Otro le da a su cultura árabe*, la bailarina cae en cuenta de que si no es así es porque el oficio de la bailarina en Medio Oriente es infravalorado en cualquier clase social o porque ella no sabe negociar con un árabe. Sin embargo, como lo expuse, el hecho de reconocérsele más dinero a la bailarina puede equivaler incluso a discriminarla tanto o igual como se discrimina a una bailarina exótica en las sociedades árabes.

Ahora, el modo de pago es otro tipo de marcador étnico. La simple advertencia de que existen prácticas de pago en algunos restaurantes de comida árabe es para la bailarina un indicador de que danza frente a personas árabes; ya sea porque se da el pago con propina y cena, porque le ponen el dinero en sus prendas o porque le lanzan el dinero para que la bailarina lo recoja. Debido a la fuerte connotación segregativa que tienen estas formas de pago, algunas bailarinas se preocupan por evitar promover la danza en restaurantes. No obstante, algunas bailarinas avezadas que cuidan su imagen ven los prestigiosos restaurantes como un escenario donde las bailarinas novatas se pueden “fogear” y allí las envían.

[...] *en Oriente* ellos lo que perciben es la parte artística de la mujer, ¿me hago entender?, la forma de bailar y cómo se mueven unos pasos respecto a unos bailes que ellos sí los conocen porque son de su cultura, *no importa la bailarina. En Colombia, sí importa la bailarina.* Si la bailarina es hermosa, todo mundo feliz, pero si la bailarina no es muy bonita, nuestros clientes no las admiran mucho, porque estamos en un país donde hay mujeres espectaculares, entonces somos un poco exigentes con el tema para las bailarinas, tienen que ser muy hermosas y bailar muy bien. [...] A la tendencia de ahora, lo que hace el bisturí, que son el 90-60-90, que sean altas, bonitas, bonita sonrisa, cabello largo, muy femenina, y lo más importante, puede que sea muy voluptuosa pero que muestre la parte tierna y femenina en la mujer, que sea suave, que sea mágica, que se haga ver, [...] entonces digamos que *nuestros artistas se tienen que robar el show, se tienen que hacer ver*, y pues lógicamente, para nadie es un secreto de que en Colombia hay mujeres hermosas y que la imagen vale mucho [...] *Incluso los hombres árabes van a quedar locos con las*

mujeres colombianas, si bailan su música y lo hacen bien pues va a darles más felicidad. (Suj. coinv.)

Me interesa señalar que así como existe el caso de una bailarina que afirma haber tenido experiencias con personas árabes prejuiciosas que analizan los perfiles de las bailarinas con el fin de saber “quién puede ofrecerles algo más que danza”, también conocí dos casos de bailarinas que se encuentran con una persona contratante que elige cómo ver representada su cultura. Dicha elección la hace esa persona, reivindicando el cuerpo de la bailarina, es decir, no exige ningún estereotipo de belleza occidental. Se trata de una situación en la que la negociación étnica se basa en el refinamiento del carácter sexual de la bailarina a través del vestuario que ella emplee. Es en respuesta al *valor del respeto por el Otro* y su cultura que la bailarina deconstruye su corporalidad “liberada”; la normalizada para la práctica de la danza escénica en la ciudad. La bailarina parte del supuesto de que debe acondicionar su cuerpo a otro orden social y a un código oriental de moralidad sexual, y esto lo hace considerando la representación tripartita árabe-sexualidad-religión, con el fin de no transgredir la cultura del *Otro*. De ahí que algunas bailarinas crean que el alto nivel de distorsión de usos, sentidos y formas de la danza árabe en Colombia se debe a la *ausencia* del árabe en el país, quien sí podría regularla. Y es contradictorio porque en Colombia se celebra que la práctica de la danza árabe no esté sometida a la regulación y normalización del vestuario y lugares públicos, como por ejemplo sucede en Egipto⁴⁵. Las vivencias a través de esta danza develan el marco de la sexualidad tan complejo en el que se mueve la bailarina.

[...] cuando sé que voy a bailar en esos lugares pues *no voy a llevar un traje de dos piezas, supremamente mostrón o exótico como les gusta ver aquí en [ciudad] los shows. Voy con la galabeya. Si voy con un traje de dos piezas, voy con uno un poco más cubierto como para hacer la parte de bellydance, voy con el traje más amplio, me recojo el cabello, me lo cubro, entonces es tratar como de llegar un poquito más a lo que es la cultura y el respeto por ellos, pero sin llegar tampoco tan tan cubierta. (Suj. danz. coinv.)*

⁴⁵ La danza en Egipto está regida por la Ley 340 del año 1955 y se aplica con multas económicas y cárcel a quienes la infringen. No obstante, existe un decreto de 1964 con el que se busca regular el baile y el vestuario de las bailarinas (*cf.* Briceño, 2008, p. 243, n. 18).

En cuanto sé que tengo que hacer un *show para algunos árabes*, para un restaurante o el club libanés *ahí respeto esa cultura*, entonces [...] no me voy a cubrir el cabello porque estoy en Colombia, pero sí me voy a ir de una forma decente. *Decente para ellos es que uno no muestre escote, no muestre tanto*, entonces listo. Y eso es lo que yo hago, pero culturalmente soy colombiana y amo la cultura árabe, entonces *siempre busco respetarla*. (Suj. danz. coinv.)

Desde este ángulo, encontré el caso de bailarinas que empiezan a percibir que paulatinamente la población árabe acoge las danzas desde el *respeto* debido a que son ellas quienes se encargan de aclarar en qué consiste su profesión, contrario a lo que dicen que sucede con la población colombiana cuya percepción sobre el oficio es segregativa. Por los términos en que se da la contratación de una muestra de danza, algunas bailarinas advierten que la danza dentro de la población árabe está agenciando cambios en cuanto a los imaginarios preexistentes que las excluyen; desde la danza ellas despliegan un grado de culturización. Como lo vengo exponiendo, es la bailarina quien busca su inclusión dentro de la comunidad árabe. El detalle de *enseñarle* “al árabe” sobre sus propias danzas y cultura desde la óptica de la bailarina colombiana se convierte en un método de refinamiento de la danza no con el objetivo explícito de integrar al árabe dentro del discurso de nación sino de *reconocer, dignificar e integrar* al sujeto danzante dentro de los espacios privados donde se reúne la población árabe; *verse ella y la danza incluidas y dignificadas por parte de ese Otro*.

Todo esto conduce a pensar que la invisibilidad de los árabes en parte radica en que la bailarina no los percibe localizados en un espacio marginado de la nación y, además, los ve integrados como ciudadanos colombianos y no lo suficientemente diferentes.

A lo que quiero llegar con esta parte del análisis es que la negociación económica subsume condicionalmente la caracterización del árabe de Colombia a partir de marcadores raciales dominantes: el otro es árabe si la negociación fue “dura”, por aquello del imaginario atávico orientalista de que son comerciantes por la tradición fenicia; el otro es árabe si realmente valoró la ejecución respetuosa de sus propias danzas, por aquello del sentimiento nacionalista; o el otro es árabe si por un instante alcanzó a ver a la bailarina como una prostituta, por aquello del imaginario estereotipado de que *el árabe de allá* es

de “mente cerrada” en tanto que el *árabe occidentalizado* es de “mente abierta”. Sobre este último marcador racial me referiré más adelante.

Pero sé cuál es el pensamiento de ellos, y es que los árabes siempre lo van a ver a uno como si fuera una prostituta y no a una colombiana, sino a cualquier mujer que no sea de la cultura árabe y que baile y se atreva a bailar ante un público que no es ni su esposo ni su familia, porque ellos lo tienen muy claro. [...] yo les estoy brindando con mucho amor esta danza, que para mí, es algo que pertenece a mi vida y con mucho respeto porque ustedes son de allá y con mucho orgullo de presentarlas. (Suj. danz. coinv.)

Sé que hay más en el fondo, pero no me desviaré. Mi indagación no alcanza a esclarecer si las formas de negociación y los factores que la determinan se dan de la misma manera como en países árabes. Pero sí es prudente advertir que la mayoría de bailarinas se refiere a la interacción con un colectivo árabe masculino determinado por el pronombre personal *ellos*, quizá por la imperante relación binaria *nosotros-ellos* o porque en efecto predomine la negociación con el género masculino. O con mayor razón por la influencia de la clave de lectura orientalista estereotipada de que el árabe amenazante suele imaginarse en masculino; es muy rara la vez que una bailarina mencione a la mujer árabe como contratante. Tal vez aquí presento un buen ejemplo de cómo por influencia de los prejuicios sociales dominantes, la bailarina empieza analizando el comportamiento del público árabe y lo adapta suspicazmente a la lógica del pensamiento orientalista hasta convertirlo en un marcador étnico útil para referirse al árabe musulmán que observa a una bailarina.

Esa noche había árabes, casi todos eran árabes, de hecho, y al final, después de que bailamos, se pararon los hombres y cogieron nuestro sables, y se pusieron a bailar con los sables, fue una experiencia muy chévere. Y ellos pues, no sé si eran musulmanes, pero sí tenían como esa... como que transmitían esa sensación de que lo veían como algo prohibido (risas). [...] Esa noche ellos no se comportaron así, pero la sensación, es decir, no nos dijeron cosas, pero la sensación sí era esa, de que estábamos haciendo algo indebido (risas). Yo supongo que ellos quizá sí eran musulmanes, quizá sí. (Suj. danz. coinv.)

Es importante resaltar que todas las bailarinas entrevistadas han tenido alguna experiencia de interacción social con la población árabe o colomboárabe en torno a la

danza. Sin embargo, así como hay bailarinas que desean permanecer más tiempo en esas reuniones familiares en las que danzan, también hay quienes prefieren aislarse del público asistente debido a tres factores que detecté: 1) la configuración mixta de los espacios colomboárabes no resulta del todo atractiva para la bailarina; 2) rige la norma social y corporal de mantener separados los asuntos personales de los laborales, hecho que acredita el perfil artístico de la bailarina, y 3) las reacciones de algunas personas árabes ahuyentan a la bailarina, como la actitud seria o gesto de desinterés; el árabe de aquí es “frío”, “reservado”, “parco”, “desunido” en tanto que los de allá (egipcio) son más “vivaracheros”, “chistosos”, “emotivos”, “llorones”, “apasionados”, “unidos” — representaciones estereotípicas sentimentalizadas e idealizadas—. Pero el carácter que comparten es que son “cerrados”, ya sea a nivel de espacio, trato social o en mentalidad.

Considerando así este asunto, la exclusión social de los sujetos ocurre de muchas maneras: cuando se niega u oculta su historia, sus configuraciones y dinámicas sociales, culturales y políticas, sus formas lingüísticas; cuando se desconoce la agencia para su reconocimiento; cuando se ignoran sus propias diferencias y sus relaciones con otras identidades culturales, o cuando se es indiferente a la dimensión política que estas adquieren al desplazarse hacia la participación en el poder. Advertir estas y muchas otras formas de exclusión social nos habla del continuo debilitamiento de las estructuras sociales con las que se ha pretendido construir el orden democrático de una nación.

Desde la filosofía crítica social, según Axel Honneth (2007), cuando un sujeto pretende adquirir algún conocimiento acerca de otra persona *sin antes* tener “la capacidad de implicarse con interés” con esa otra persona, se dice que el sujeto ha adoptado una conducta o postura reificante frente a esta; es decir que ha *olvidado reconocerla* previamente. *Reconocer* al otro significa implicarnos con el otro, verlo como un sujeto involucrado existencialmente, cuya conducta nos está informando cómo reaccionar y cómo reconocer y apreciar a la vez sus representaciones y sensaciones subjetivas acerca de las cosas que lo rodean. Cuando disminuye la atención hacia el hecho del reconocimiento previo, pues ese otro que queremos conocer se pierde de vista. En el proceso de conocer a otras personas se pierde la atención en ellas por dos razones: 1) porque al ejecutar enérgicamente una praxis social cuyo fin mismo es observar al otro,

desaparece la conciencia de una relación social; y 2) porque existen o se permite que gobiernen esquemas de pensamiento y prejuicios sobre grupos de personas, que influyen en nuestra praxis y que nos llevan a *negar* o a *oponernos* posteriormente a su reconocimiento previo. Este autor agrega que lo importante es identificar mediante cuáles vías las estructuras sociales o prácticas promueven o producen sistemáticamente las conductas reificantes intersubjetivas, pues no son las prácticas mismas dentro del sistema capitalista las que alientan esta tendencia.

Sorprende analizar que más bien las construcciones de sentido en estas experiencias de interacción social develan que las bailarinas de clase media establecen relaciones de poder con la población árabe que, si bien resultan centrales en la construcción de su corporalidad, nacen en el seno de una tensión por el reconocimiento de su oficio como bailarinas, y por ende, por su inclusión en espacios caracterizados más de las veces por clase que por etnia.

De igual manera, en los mismos testimonios encontré que las bailarinas también identifican ciertos aportes por parte de algunas personas del público árabe o colomboárabe en cualquiera de los espacios sociales. Pueden ser felicitadas o elogiadas luego de verlas bailar y de sentir sobre ellas “la mirada bonita”, reciben observaciones y consejos que les aportan a su oficio, como, por ejemplo: identificar las danzas particulares con que ellos se sienten representados, pequeñas recomendaciones sobre movimientos o conocer el trasfondo de las canciones que prefieren escuchar. Cuando alguna persona de origen árabe o árabe se acerca a la bailarina o al músico para reconocer o evaluar su saber hacer, en ese momento su lectura es otra; lo interpretan como una experiencia emocionante y a la vez gratificante porque cualquier valoración está fundamentada en la *procedencia* de la persona, aunque no sea del todo un garante de su conocimiento. Pero he aquí un detalle que merece atención.

La experiencia de interacción social, como lo interpreta una bailarina, no resulta del todo positiva por cuanto recae la mirada inquisidora de quien sí tiene un conocimiento sobre un bien cultural, razón por la cual el borramiento del árabe de Colombia es un mecanismo que existe para validar el saber hacer de la bailarina ante el público

colombiano desapercibido. Existe un tipo de invisibilización basado en la relación saber-poder del *Otro*; invisibilizarlo es una forma sutil de dominación.

[...] porque *no es muy fácil ponerse en esa situación de ser evaluado por ellos*. Uno dice yo bailo y aprendo, pero otra cosa es bailar para los que supuestamente saben que son los dueños de eso. En cambio, *si yo los cojo y los aparto y ellos no existen*, y creo mi versión de lo que debería ser, pues todos me van a aplaudir por algo que nadie sabe. Eso es lo que veo yo. (Suj. danz. coinv.)

Vemos entonces que el reconocimiento positivo del *Otro* radica en el saber cultural que la persona árabe demuestra tener. El punto esencial de todo esto es que a esa persona se le asocia con lo extraterritorial, con el “allá”; es alguien de allá. No se le reconoce a conciencia como *un cuerpo de Colombia*. Con esto desemboco en lo anteriormente dicho: el cuerpo árabe que está en Colombia es expulsado de la nación de manera tácita para naturalizarlo y culturizarlo —el árabe que sabe de danza y música es de “allá” o está “allá”— porque *es de quien se espera la mirada*.

[...] es gente que conoce. Entonces es como algo gratificante que *una persona de allá diga que lo estás haciendo bien*. (Suj. danz. coinv.)

[...] cuando ya llega uno a bailar para un árabe, ya sea para un egipcio, para un libanés, ya uno empieza a sentir esa emoción de decir “por fin alguien de esa comunidad, *alguien de esos países me va a ver*, me va a *poder juzgar*”, va a poder decir “me gusta, no me gusta, lo estás haciendo bien, o no lo estás haciendo bien”. (Suj. danz. coinv.)

Aun así con este tipo de aportes de las personas árabes con quienes interactúan, o por la simple experiencia de encuentro cultural, las bailarinas entrevistadas no hacen conciencia de su inclusión en el discurso de nación, y es por esto que hablo de invisibilización.

Pero en este punto sería justo aclarar que la falta de conciencia sobre el reconocimiento de la alteridad también es consecuencia del auge de la práctica de la danza árabe escénica —danza del vientre—. La moda llevó a algunas de las bailarinas entrevistadas a emprender la búsqueda de escuelas y personas árabes en ciudades donde se cree que están, como por ejemplo en Barranquilla, cuna de Shakira, con tan mala suerte de

solo encontrarse con la ausencia de tales escuelas o de personas que enseñaran.⁴⁶ Por causa de esta extrañeza, la referencia a la población árabe fue quedando reducida solo a su localización en la costa Caribe principalmente y a la asociación con esta región, al menos así lo evidencia el trabajo de investigación realizado.

La mirada hacia la cultura árabe a través del prisma de Egipto, y más exactamente a través de la danza del vientre, símbolo de la nación egipcia exotizada, sesgó la perspectiva de las bailarinas; desvió la atención y dejó por fuera el baile social árabe que por excelencia siempre ha practicado la población levantina de Colombia en espacios privados y públicos: el *dabke*. Será solo hacia el año 2014 que este baile social empieza a llamar la atención dentro de la apertura comercial hacia las danzas folclóricas de Medio Oriente.

[...] me gustaría poder ir a un matrimonio [árabe] a dar folclor pero no lo puedo hacer porque quieren ver *belly* [...] porque el *dabke* lo bailan todos, pero no hay nadie que enseñe *dabke*, y aquí bailan impresionante. [...] Tú estás en un bar rumbeando y si llegaron seis o siete, ellos llegan con el *dabke* y uno se sienta y ellos empiezan a bailar. Hombres y mujeres. Por ejemplo, en frente del Camino de la 82, ese edificio es de puros árabes, tú pasas un sábado y ellos están afuera, sonando *dabke* pero en cantidad, ellos afuera fumando narguila, jugando dominó, en un asado, de pronto unos bailando, o sea eso es muy normal, pero nadie te enseña *dabke*. Yo quise aprender *dabke* pero mucho más y me tocó extraer a una señora de la colonia, no es profesora, [...] pero no sabía explicar [...] entonces yo dije: “No, esto no es así, esto debe tener una ciencia”, y casualmente el año pasado hubo un festival del folclor y estuvo Luciano Drube [bailarín argentino] para mí ha sido Wuau!!, [...] me explicó los tipos de *dabke*, que hay varios tipos de *dabke*, [...] viste que tiene su ciencia, pero no hay nadie en Colombia enseñando el *dabke*. (Suj. danz. coinv.)

⁴⁶ El relato de una bailarina que viajó a Barranquilla comenta que la práctica de la danza árabe —danza del vientre— en las familias árabes es una vivencia a un nivel muy privado dentro de las casas, y de la cual se puede ser testigo solo si se establece una relación de mucha confianza con las mujeres árabes. Cuando no hay presencia de hombres, las mujeres árabes bailan, toman clases con una de ellas que sepa bailar. Incluso, quienes son musulmanas se despojan de sus pañoletas y bailan luciendo sus hermosas cabelleras. La comunión que se da allí se convierte en una especie de clases de danza privada gratuitas a las que integraron a esta bailarina colombiana.

De manera que el *dabke* también hay que percibirlo como un bien cultural que ha encontrado en la plataforma de la práctica de la danza árabe escénica de Colombia un espacio para su difusión⁴⁷ (figura 10).

Ahora bien, es válido considerar la hipótesis de que las prácticas de exclusión social de la que fueron objeto las primeras migraciones y las rutas de asentamiento cuantitativo en el territorio colombiano determinaron con el tiempo el grado de visibilidad y las contribuciones culturales de la población árabe en las distintas ciudades de Colombia.



Figura 10: proyección escénica del dabke, dirigido por una bailarina colombobareiní, y momentos después mujeres de la comunidad árabe ejecutando el dabke en el Día de la Tierra Palestina, celebrado el 10 de abril del 2016 en el Museo del Chicó, en Bogotá.

Fuente: Dalilah Carreño Ricaurte (2016).

Ciertamente, la transnacionalización de danzas también pone de presente dinámicas adscritas a la luz del fenómeno de la migración, pues en el marco de las fiestas que organizan las asociaciones de inmigrantes en cuanto «instancias para la re-creación de la identidad» (Gadea y Albert, 2011, p. 9), se conjugan y adaptan diversos materiales culturales (danzas, cantos, música, teatro) tanto de la sociedad de origen como de la receptora. Y es allí donde los inmigrantes pueden generar propuestas identitarias de nacionalización informales —«nacionalización mediante el ocio» (Núñez, 2001, p. 221)—, como: resignificar los referentes de identidad nacional de origen, crear consciencia de

⁴⁷ Propuestas y líneas de acción de un artista sirio residente en Colombia ha logrado dar a conocer este baile característico del Levante, enseñándolo en algunas escuelas de danza árabe. No podría afirmar si la enseñanza se articula con la inclusión de la población árabe de Colombia o solo se suma al repertorio escénico como respuesta a la demanda de la mercantilización de otra expresión dancística.

pertenecer a esa nación o afianzar su sentimiento de identidad nacional estando en otro país (Duany, 2002). La puesta en escena de las danzas en público, con o sin apoyo de instituciones oficiales, tanto de un país como del otro, u organizaciones no gubernamentales, puede ser entendida como una «demanda de reconocimiento que se ha traducido en estrategias de visibilización y de acceso al espacio público» (Gadea y Albert, 2011; Sigl, 2011), pero que puede estar determinada por el índice de población inmigrante de alguna etnia en específico.

Pero el auge de la práctica de la danza árabe escénica nos presenta una realidad paradójica. Aunque Medellín es una de las ciudades exponentes de esta práctica en Colombia, una bailarina entrevistada reconoce que el regionalismo y la xenofobia que hay en esta ciudad impiden ver y localizar a la población árabe allí. En este sentido, y contrario a lo que sucede en Barranquilla, Medellín es una de las ciudades que fuertemente ha impulsado esta práctica pese a la supuesta “escasez” de población árabe. ¿A qué se debe esto? Tengo dos hipótesis: la primera, la cual tiene que ver con lo que Said (2009 [1997]) explica: la ausencia —invisibilidad— de Oriente propicia y posibilita la “presencia” del orientalista, pues este reduce la presencia de Oriente en su obra. Y la segunda, según como dos bailarinas lo analizan; se debe a la exacerbación del cuidado del cuerpo y los patrones de belleza que empezaron a imperar sobre las jóvenes de Medellín como influencia de los carteles de droga en la región, en la década de los ochenta. De todas maneras, otras bailarinas también percibimos que en nuestras ciudades la práctica de esta danza se ha convertido en una vía para engalanar con “lentejuelas y brillantes” una masa de cuerpos dóciles (jóvenes y adultos) de clase media movidos por la idea de “liberarnos” de las formas de opresión, sujetos predispuestos a obedecer los códigos cosméticos y de la moda árabe escénica; “sumisión hechizante, característica de la violencia simbólica” (Bourdieu citado en Mernissi, 2001).

Pero volviendo al asunto de la escasez de población árabe en ciudades de Colombia habría que aclarar que es una concepción construida por la bailarina que se interesa y busca información atinente con la danza y la cultura árabes. Sucede entonces que cuando el número de personas árabes de Colombia o la valoración de su conocimiento e información no son lo suficientemente significativos para la bailarina, ella prefiere

remitirse al *allá* donde están *todos* (Egipto) y no *acá* donde hay unos *pocos*. Como aludí más arriba, todo esto nos lleva a pensar que el reconocimiento del árabe de Colombia lo está determinando en gran medida la dialéctica otrificadora desde la caracterización étnica naturalizada, los sentidos de identidad étnica, el bagaje cultural y la utilidad o beneficio que todo esto represente para los cultores de esta danza en correspondencia con el enfoque particular de su quehacer dancístico. Si se reflexiona sobre esto, la práctica de la danza árabe escénica amenaza con restarle valor e importancia a los atributos culturales de la población árabe de Colombia, y por lo tanto a sus íntimos sentidos de etnicidad y alteridad.

[...] la comunidad árabe en [ciudad] es más bien *escasa ¿sí?* entonces yo no he pues o sea no me he acercado mucho porque *ni los veo ni sé dónde están ¿sí?* o sea, así como con el que estoy más en contacto es un iraní [...] *no me he acercado a ellos* y además que *mis fuentes de conocimiento son otras*, o sea, si son familias en Egipto, o si son docentes en otras partes del mundo o en Egipto [...] además que, o sea, es cercana esa información, o sea, *yo no tengo por qué recurrir a ellos para aprender en Colombia* porque yo voy y me capacito directamente donde los encuentro a *todos*. (Suj. danz. coinv.)

Como yo tengo espíritu artístico, aprendí un espíritu artístico y él me fue llevando a una cultura, que no me fue llevando acá, porque resulta que *los de acá no tienen* ningún espacio donde bailan, ningún espacio donde promuevan, *acá en mi ciudad*, porque allá es donde hubiera ido primero. (Suj. danz. coinv.)

Ese roce con la cultura no solamente *no es solo lo que nos narran los inmigrantes árabes y que se encuentran aquí con nosotros*, "ah, es que somos así, pensamos esto", es una parte de la información. [...] pero cuando tú tienes el roce con la cultura tú vas y estás con ellas en sus casas y estás en la casa misma y lees su lenguaje no verbal, hueles su comida, sientes la piel, la temperatura, todo eso te va a dar una vivencia absolutamente distinta. Como la mayoría de nosotras no hemos tenido tanto ese contacto [con Egipto] o no todas se han dado la oportunidad de dar ese contacto, entonces *esa cultura la vivimos mucho* como desde el imaginario o desde los libros o *desde las narraciones que tienen las personas inmigrantes en nuestro país*. (Suj. danz. coinv.)

Aunque si consideramos este capítulo ahora en conjunto, sorprende comprobar que la noción de *danza árabe* subsume especialmente, aunque no exclusivamente, la identidad

egipcia. En efecto, se trata de una práctica enfocada en la cultura egipcia pero con la licencia comercial de tener mucha flexibilidad para incluir las danzas y culturas de otros países árabes donde la danza del vientre se ha extendido. Con esta denominación, la práctica funciona a manera de Caballo de Troya: una vez que las bailarinas se filtran en la cultura egipcia, empiezan a expandir la mirada hacia otras danzas de Medio Oriente desde el sano interés que provoca el culturalismo, lo que genera en la bailarina la sensación de “acercamiento”, “simpatía” y “afecto” hacia las *culturas* de otros países y, en consecuencia, un sentido social más concreto de su oficio como bailarinas: hacer algo en beneficio de dos culturas generalizadas; unir las. De antemano sabemos que a esta práctica subyace la idea del encuentro de dos regiones. Pero es en el discurso, en la manera como cada individuo significa la otredad —fuera o dentro de Colombia y del escenario— como se evidencian las formas de ejercer poder sobre el *Otro*. Como lo señala Said (2009 [1997]), “El estudio, la comprensión, el conocimiento y la evaluación que se esconden tras la máscara adulatoria de la “armonía” son instrumentos de conquista” (p. 407).

Se ha vuelto necesario otrerizar desde la simpatía, los valores del respeto, la comprensión y el reconocimiento de la diferencia del *Otro de allá*. En definitiva, se les sigue concibiendo como los del otro lado que pueden ser “reinventados” desde aquí y desde una danza con proyección escénica aun fundamentada en conocimientos teóricos sobre la cultura árabe. Todo esto nos dice que la visibilización y el reconocimiento de la otredad va por cuenta de la bailarina en el escenario.

[...] no es salsa, *no es algo que está aquí en tu tierra, es algo que está lejos*. [...] Es mucho lo que se ha logrado, porque en realidad *somos nosotros Occidente, quienes reinventamos el mundo árabe. Ellos no serían tan reconocidos muchas veces si no existiéramos nosotros semana tras semana recordándose a la semana así sea a través de la danza. Ellos no nos dan nada, no sé por qué nos enamoramos de esta cultura o, digámoslo en términos de bailarinas generales, colombianas, qué hizo que se enamoraran. O sea, hay algo más profundo y es que cada vez que tú dictas una clase les estás dando más reconocimiento al mundo árabe, sin ellos...* O sea, nosotros lo reinventamos a través de la danza. ¿Qué el reinvento estuvo bien hecho? No lo sé. (Suj. danz. coinv.)

Antes de concluir este capítulo quiero abordar el marcador racial “abierto-cerrado” que mencioné páginas atrás. La interpretación que he venido elaborando sobre la apertura de la mirada hacia el *Otro* extraterritorial y el cierre de la mirada sobre la población árabe y colomboárabe de Colombia desemboca en el ejercicio hegemónico de diferenciar al *Otro* a partir de la relación asimétrica de poder que conllevan las denominaciones “abierto” y “cerrado”. Aunque parezca que son palabras muy comunes en el lenguaje cotidiano, su uso recurrente en el lenguaje tanto de las bailarinas como de personas árabes y de ascendencia árabe pone de presente cómo se construye el sentido de la ciudadanía en medio de relaciones intersubjetivas. Con el empleo de dicha relación binaria se construye la diferencia colonial de la que se sirven los sujetos para: 1) identificar con quién habría o no empatía; 2) para denominar la forma como se han organizado las comunidades de población árabe en Colombia; 3) para medir el grado de occidentalización de algún sujeto en relación con los parámetros culturales de las sociedades árabes, y 4) para describir a quien comparte o no sus saberes atinentes a la danza. Entre sus acepciones, la noción de *apertura* denota la integración; pueden haber bailarinas e incluso “árabes árabes” que no se integran a la misma comunidad de árabes de Colombia porque los perciben circunscritos en los clubes sociales de la elite o en los círculos familiares —es decir, los ven “cerrados”—. Me llamó la atención que el *allá* sugiriera además la categoría de clase y esta a su vez connotara “lo cerrado”. Resulta interesante señalar que para algunas bailarinas el *allá* no solo hace referencia a la geografía extraterritorial y lejana sino además a la clase alta ocupada por personas de origen árabe que se han relacionado con la “elite oligárquica” y la de medios de comunicación de Colombia, lo que las hace ver como una comunidad “arribista”, desunida entre sí y aislada del resto de la sociedad. No sentirse integradas o apoyadas a este sector social de la población árabe es un motivo que provoca descontento en su contra; “es que ellos siempre hacen sus cosas como por allá”. El *allá*, esa distancia que percibe la bailarina, es una representación de *clase* que le vuelve a señalar su condición de subalterna. Se podría pensar que desde su condición de subalterna, la bailarina invisibiliza, de manera generalizada, a la población árabe por la marca de clase de unos. Desde esta perspectiva, el aislamiento hace referencia a una posición social que impide narrar la condición histórica de un grupo marginado y, por

ende, hablar de un reconocimiento reparativo. La antropóloga argentina Rita Segato (2005) explica que la posición social “tiene rostro” y que en la medida que el rostro del marginado, su marca, se desplaza hacia posiciones de prestigio, su presencia se torna habitual y modifica las expectativas de la sociedad.

Cuando en el capítulo III me refería a que el auge de esta danza se anunciaba en la prensa nacional colombiana a manera de una retaliación tras los atentados terroristas del 11 de Septiembre del 2001, precisamente buscaba poner de presente cómo la práctica de esta danza se ha convertido en un mecanismo colonizador, segregando a la persona musulmana. La integración, vista como la apertura hacia el *Otro*, es algo que debe hacerse con prudencia cuando se desconoce qué religión y con qué grado de vehemencia el *Otro* la practica, pues entre más fundamentalista sea la persona significa que es más “cerrada”. Como bien lo describen Edward Said y Amin Maalouf en sus obras ya referenciadas, Occidente concibe el islam como un prototipo de sociedad tradicional y una religión cerrada; que no es “liberal”, que no es capaz de separar la política de la cultura y que desemboca en el despotismo. Se le muestra como lo opuesto a los ideales de la libertad, la modernidad, la tolerancia y la democracia que describen a los “nosotros normales”; de manera que Occidente aparece como lo abierto a la modernidad o lo que ayuda a “abrir la mentalidad” frente a la vida.

[...] esas revoluciones que está haciendo Oriente son muy importantes porque cuando activas y cambias la manera en que está vista la sociedad a nosotros [Occidente] nos favorece, porque *podemos adentrarnos más a su cultura* y porque ellos van a poder aceptar mucho más. (Suj. danz. coinv.)

En las entrevistas realizadas aparecen paradójicas perspectivas de las bailarinas. La cultura árabe es vista como una *cultura que encierra a la persona árabe*, pero además se ve a la persona *árabe encerrarse en su cultura*. En lo que respecta a la construcción social en torno a la práctica de esta danza, Colombia aparece como un espacio donde la persona árabe musulmana se puede “abrir”, aquí se puede “occidentalizar”; puede abrir su mente. De este grado de occidentalización o de su grado de apertura o cierre respecto a la religión depende cómo se da la interacción con bailarinas; un árabe “abierto” es quien le comparte algún saber a la bailarina y esto ya marca una diferencia con relación a los árabes

musulmanes, independientemente del lugar donde estén asentados. Dicho de un modo un tanto escueto, pareciera que la bailarina puede ver al “árabe cerrado” a través del “árabe abierto”; precisa conocer un árabe abierto o ver un país árabe abierto para poder nombrar la cultura árabe o el islam como *cerrados*.

[...] he sentido la..., como el distanciamiento entre esos descendientes o esos árabes y yo porque ellos, exceptuando a [artista sirio], he visto que *son como cerrados en su cultura*. Ellos como que comparten hasta cierto punto, por decirlo de alguna forma. [...] *él no es musulmán*, entonces su visión hacia la danza es *la visión del artista, que no está mediado por una religión*. (Suj. danz. coinv.)

De todas maneras son migrantes y una de las cosas importantes de su cultura es como el *encierro*. Es como el velo, las puertas para adentro, *ellos son así*. *Su identidad cultural* ellos tienen como eso de lo reservado, de lo guardado. Nosotros como latinos somos más expresivos, somos más extrovertidos en nuestra manera de ser, y definitivamente su religión ha hecho que ellos sean también como que nos traten con ciertas limitaciones. (Suj. danz. coinv.)

Hay muchas cosas que comparto y muchísimas que no comparto ni poquito. En ese caso [artista sirio] *es mucho más abierto* porque practica otra *religión más abierta*. (Suj. danz. coinv.)

[...] hay otras personas muy de *mente abierta, muy liberales* que no tienen problema pues que se practique la danza, entonces con eso. Ya en [ciudad] cuando uno ve los árabes están *tan occidentalizados* que pues qué rico que practiques la danza. Se llenan de orgullo también y ya está, o sea, la aceptan y sin, como sin prejuicios. (Suj. danz. coinv.)

El sustrato patriarcal de esas *otras* sociedades es un aspecto cultural del que toman distancia algunas bailarinas al momento de sustentar su afición, interés, gusto o inclinación por la cultura árabe, aunque reconozcan que en las sociedades colombianas también predomina el papel subalterno de la mujer. Bajo el amparo del valor del *respeto* por la diferencia de ambas culturas (árabe y colombiana), el reconocerse colombianas se convierte en una especie de comodín que las exime de ciertos parámetros sociales árabes que les impediría bailar con “libertad”. Lo que quiero decir con toda la crudeza es que algunos cultores de esta danza en Colombia disfrazan *un respeto* por la cultura árabe

aunque deliberadamente examinen, criben y discriminen la base etnorreligiosa de las comunidades árabes en la que se solapan alineamientos y elementos culturales imbricados y codificados en costumbres y rituales. Como lo presentaré en el siguiente capítulo, la práctica de esta danza ha llevado a algunas bailarinas a otrificar al árabe de manera positiva, lo moldean, para que simpatice con la danza del vientre, en especial, desde una mirada occidental.

De la cultura árabe la religión no la comparto, solo en ciertas cosas, porque soy católica. *Uno como que no ha permitido que entren otras cosas de la cultura de allá.* A [como] cambiar mi personalidad, mi forma de llevar la vida. De hecho, yo digo “de los árabes, solamente la danza árabe y la comida árabe, me gusta mucho, pero no me gustan ni los hombres árabes, ni la religión, estoy totalmente en contra de la poligamia”. (Suj. danz. coinv.)

CAPÍTULO V. SENTIDOS DE IDENTIDAD NACIONAL



“La danza ha empezado a ser el contacto directo a ese círculo cerrado de las colonias árabes en Colombia. Ahora empezamos a preguntarnos por nuestras raíces”. (Suj. danz. coinv.)

“en Egipto me sentí identificada, me sentí en casa, a pesar de no ser árabe, sentí un llamado muy íntimo desde la danza, muchas gracias por dejarme ser colomboárabe”.
(Ministerio de Cultura, 2012)

“Lo importante para la identificación étnica, más que la residencia o la posesión de la tierra, son esos vínculos o asociaciones sentimentales: es de allí de donde somos”.
ANTHONY SMITH, *La identidad nacional* (1997)

Egipto en la piel. “Yo soy colombiana de nacimiento, egipcia del alma y ciudadana del mundo”

Fuente: archivo personal de Yeny Cano. Fotografía de Marta Cecilia Chavarriaga.

Tradición, magia y sensualidad

El escenario al aire libre de la Media Torta, del Instituto Distrital de las Artes, IDARTES presenta el gran festival de danza oriental “Oasis” donde más de 34 compañías demostrarán su gran talento en este arte proveniente del lejano oriente [sic].

La danza del vientre, original de Egipto, se destaca por ser un baile que además de resaltar la sensualidad femenina, mantiene presente esa tradición que rinde culto a la fertilidad humana y de la tierra. Luego de la invasión árabe, se bailó en los harenes de los sultanes y ha trascendido miles de generaciones, gracias a su particular estilo, vestuario y diferentes técnicas que lo hacen visualmente más atractivo.

Con este texto Idartes el 27 de septiembre del 2015 oficialmente anunciaba por vía electrónica un evento cultural sobre el cual, por su formato macro y público, yo tenía muchas expectativas de cara al contexto político cultural de la población árabe de Colombia. Entendía que conseguir el apoyo institucional de esta entidad adscrita a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte sin lugar a dudas marcaba un gran paso para el sector privado de la danza árabe escénica de Bogotá que por varios años ha trabajado como cultor de la danza árabe en medio de débiles condiciones. Pero los grandes espacios en blanco e imprecisiones que hallé en este corto anuncio me llevaron a indagar qué había tras ello. En resumidas cuentas, funcionarios de Idartes me explicaron que la planeación, organización y desarrollo de la primera versión de este evento fue una iniciativa de un grupo de bailarinas, para el cual la institución solo fungió como aliada en todo lo relacionado con la logística de espacios públicos. De manera que el marco cultural de todos los frentes del Festival había que entenderlo como autoría del sector privado amparado con la imagen institucional pública.

Esta precisión viene a colación para exponer algunos argumentos que puedan explicar cómo los procesos de etnicidad (reidentificación, reterritorialización y reidentificación política imaginaria) que dimanan de la práctica de la danza árabe escénica sustentan en gran medida los sentidos de identidad nacional de los sujetos danzantes; momentos en los que, como explica Stuart Hall, se puede escuchar cómo los grupos minoritarios rebaten su

exclusión, y que como lo he presentado, coinciden con los de las poblaciones árabe y colomboárabe del país.

Las muestras artísticas de danza árabe escénica, base de mi trabajo de campo, se caracterizaron por su ritual. Estas muestras por lo general invitan al público espectador a pasar un momento divertido en una atmósfera “mágica” recreada a través de las distintas danzas de Medio Oriente que varias agrupaciones y bailarinas solistas de una ciudad, del país o de otros países llevaban a la escena. Se configuran en espacios políticos donde se le da a conocer al público espectador cómo las bailarinas vivencian sus cuerpos desde una pluralidad de dimensiones en sintonía con su subjetividad. Mediante una intervención oral previa a la puesta en escena, primero se hace gala del nombre, trayectoria y enfoque de la directora, agrupación o escuela; posteriormente —la mayoría de las veces— se despliega una referencia a las emociones, relaciones sociales, significaciones y percepciones que conscientemente las bailarinas vivencian a través de esta danza y, finalmente, una breve descripción de la danza que interpretarán —en varias ocasiones imprecisa sobre su contexto cultural o carente de la dimensión definitoria de la vida social y política—. De los aspectos que más me llamaron la atención fue la práctica ritualizada de la sesión de fotografías en dos momentos: tras bambalinas luego de vestirse y maquillarse y en el escenario, pasillos y lobby del teatro una vez concluida la muestra junto a familiares, otras bailarinas y amigos.

Cuando no se trató de la presentación de algún artista internacional, en dichas muestras predominaron textos que recogían elaboraciones discursivas, unas más alegóricas y holísticas que otras, en torno a la consciencia y singularidad de los sujetos danzantes de Colombia desde el cuerpo como poder. En escena, las vivencias de las bailarinas transmutan en una sola voz a manera de imágenes corporizadas para comunicarle al público espectador cómo a través de la práctica de esta danza ellas exploran y potencian “la naturaleza” femenina con la que se reconocen como sujetos “libres” de parámetros sociales⁴⁸. En suma, todo un conjunto de valores loables que

⁴⁸ Exaltan la conciencia, sabiduría, espiritualidad, misterio, magia, creatividad, solidaridad, sensualidad, salud, belleza, elegancia, poder mental, alegría, seguridad y fortaleza femeninas, pero no hallé una sola referencia a la inteligencia de la mujer o, específicamente, de las bailarinas de danza árabe.

realzan lo no visible que deviene en obra creativa encarnada en cada cuerpo. Estas muestras de danza también se configuran como espacios donde la construcción simbólica y los contenidos psíquicos del cuerpo en relación con *otro territorio* y *otra cultura* posibilitan un tipo de encuentro y un crecimiento social. A través de la exaltación de la corporalidad de las bailarinas se invita al público espectador —a simple vista, en su mayoría mujeres— a viajar en el tiempo y a traspasar fronteras para conocer y aproximarse a las “mágicas”, “maravillosas” y “milenarias” danza del vientre, cultura árabe o, en general, cultura de Oriente, desde los valores de la fantasía, la sensualidad, la belleza, la espiritualidad, la magia, el colorido, la feminidad, la tradición, el arte, y la cultura, entre otros. Sería engañoso no decir que el objetivo de estos discursos en suma es también eliminar las connotaciones peyorativas que por mucho tiempo han envuelto a esta danza, y así mismo mitigar la fuerte crítica que recae sobre la construcción estética del cuerpo de la bailarina, ya sea porque está dentro o fuera de los estereotipos de belleza dominantes; en otras palabras se trata de todo un método discursivo de refinamiento y control de los cuerpos de las bailarinas para buscar su inclusión en la sociedad.

Según las bailarinas entrevistadas, conocer y exaltar la cultura árabe desde la danza equivale a cuidar, cultivar y respetar los patrones y valores culturales. Pero el territorio histórico, las tradiciones premodernas, épocas clásicas y cultura del “mundo árabe” moderno no son el aspecto central exaltado en la mayoría de muestras artísticas de danzas árabes, aunque sí uno de los pilares pedagógicos atractivos sobre los que se construye esta práctica. Se publicitan clases, talleres, muestras artísticas y festivales mediante la referencia explícita a la identidad cultural árabe, velando por esa unicidad (esencia) del modelo étnico de las naciones árabes, pero particularmente poniendo de relieve la identidad de Egipto, con el fin último de llevar a escena los procesos de aprendizaje o hacer gala de los montajes grupales o de solistas, donde predomina el *bellydance*. En un sentido muy figurado es como si a través del prisma del *bellydance* el público pudiera conocer Egipto y a la vez el mundo árabe.

No se puede desconocer que la identidad de la bailarina es inherente a la región árabe homogeneizada debido a la mayúscula influencia cultural de la nación egipcia sobre esta, y sobre todo por su correspondencia con la historia de la danza del vientre. Claro está que

algunas bailarinas la practican guardando distancia de los preceptos religiosos y patrones patriarcales. Algunos ejemplos de cómo se fortalece dicha identidad cultural desde la danza escénica son: la interpretación de la pieza musical báladi (‘país’, ‘tierra’, ‘pueblo’) alusiva a la base étnica y al valor nacional; la referencia a figuras emblemáticas de la música y la danza egipcias; la representación iconográfica de la cultura árabe en avisos publicitarios de muestras artísticas y academias de danza mediante el uso de arabescos, caligrafía árabe y siluetas de la arquitectura de palacios rodeados de muchos destellos; el refuerzo de imágenes esencialistas del beduino (las emblemáticas pirámides, el desierto, velos, camellos, jeroglíficos, turbantes) y, sobre todo, los cuerpos de las bailarinas, más de las veces posando que danzando. Asimismo hay anuncios con una imagen gráfica muy sobria (anexo 5).

¿TAMBIÉN SOMOS COLOMBOÁRABES?

“La población árabe de Colombia no está ni siquiera enterada mucho de la danza, no saben, más árabe parezco yo que ellos en realidad, en la práctica”. (Suj. danz. coinv.)

La narración de nuestra identidad cultural, como lo explica Stuart Hall (2010), es la que permite comprender la traumática experiencia colonial de ser construidos y de hacernos sentir como *Otros*. Precisamente, la categoría social de *nación* es eficaz en el mundo moderno real en que vivimos por como actúa y por como confronta a las nuevas etnicidades que emergen del fenómeno de la globalización, y esto lo hace a través de la relación dialógica entre uno y el *Otro* mediada por la *etnicidad*. Según el autor, el sujeto necesita redescubrir, entender y valorizar su pasado, su historia, para poder enunciar su identidad, pero aclara que el pasado *no es esa esencia* con que Occidente representó al *Otro*; debe entenderse que la identidad está histórica y políticamente situada. Las nuevas identidades emergen para luchar contra el peligro y amenaza de las viejas etnicidades, aquellas que aún dominan porque allí residen los nexos con el poder que nos someten a creer que la identidad del *Otro* es monolítica, está completa y fija.

En el campo de la práctica dancística que abordo, por ejemplo, el solo hecho de imaginar el desazón que podría causarle a un individuo la transgresión de su identidad cultural pone de presente que persiste la presunción de conservar fija su esencia por cuanto también la constituyen códigos estéticos y del movimiento ceñidos a patrones culturales de orden nacional. El ejercicio de pensar a una persona extranjera representando danzas colombianas es el mejor parangón que emplean las bailarinas de danza árabe para medir el grado de descontento o molestia que una mala puesta en escena podría provocarle a un público árabe, pero sobre todo si se les presenta una fusión con danzas colombianas sin aclarárselo previamente. Y es a la luz del *respeto* que se libran tensiones dentro del gremio de bailarinas para que la danza árabe escénica en efecto evidencie el *cuidado* que demandan las identidades culturales; un cuidado que abarca especialmente el recato de los movimientos, la construcción del cuerpo, la interpretación en escena y el conocimiento de la cultura árabe intrínseca de cada danza; un tipo de saber al cual “se debe llegar de manera sigilosa y respetuosa”.

Estoy en Colombia, y desde Colombia tengo una lectura de Oriente un poco distorsionada, nunca me he acercado desde lo que es la religión ni lo que es la política, sino lo que es estrictamente la composición musical, rara vez utilizo piezas vocales porque no conozco de lengua árabe, las canciones que utilizo son porque conozco las traducciones, generalmente las canciones tienen que ver con amor o con orgullo patrio, entonces *pongo en contexto lo que representa el amor y el orgullo patrio para nosotros los colombianos.* (Suj. danz. coinv.)

La práctica de la danza árabe escénica ha construido sujetos corporizados con el ensamblaje de todo tipo de elementos culturales encarnados en sus cuerpos, desde los cuales algunas personas danzantes se cuestionan o reflexionan sobre el papel de las danzas colombianas en su construcción de identidad individual, sobre todo en quienes dicen ya tenerlas inscritas en sus cuerpos y corporalidades. En sus relatos, estas bailarinas manifiestan experimentar un impulso corporal o al menos tener la inquietud de desentrañar significaciones sobre su identidad individual, rescatando la experiencia de bailar ocasionalmente algunas danzas tradicionales y populares de Colombia. De esto, lo que importa observar es que así como hay bailarinas que elaboran nuevas lecturas corporales para reivindicar los discursos de la nación colombiana, también hay bailarinas

que experimentan cómo se va escondiendo, incluso perdiendo, el capital cinético de sus cuerpos que integra esa idea de nación colombiana. De hecho, son ejemplos de cómo a través de las danzas árabes algunas bailarinas pueden vivenciar su corporalidad, transitando del “yo quiero esto para mí”, cuando observan por primera vez esta danza, al “yo quiero ser” cuando ya la practican.

Yo ahora no puedo enseñar folclor colombiano porque mis ademanes, o sea, ya es difícil que regrese, o sea, mis ademanes, mi estilo es muy marcado, pero yo igual enseñé folclor colombiano antes de esto, me tocó, pero más porque me tocó, pero ahora sé que no era lo que me tocaba. (Suj. danz. coinv.)

Yo bailo bullerengue, cumbia, pulla, mapalé de vez en cuando. También me doy mis espacios de tener mi profesor o profesora que me refresque ese folclor colombiano, y que me lo ayude a poner en la piel porque se va poniendo en capas, se va poniendo debajo de la piel, y cuando ya voy a bailar un bambuco o una cumbia yo como que digo: “¿Cómo es que es?”, porque a todo le pongo árabe. Entonces yo me doy la oportunidad de bailarlo de cuando a veces. La salsa me fascina. (Suj. danz. coinv.)

Yo no dejo de ser colombiana. Sin embargo, sí hay un predominante y es que ya no escucho tanta salsa y ahora prácticamente el 97 % del tiempo escucho pura música árabe. A penas estoy dando mis primeras palabritas. (Suj. danz. coinv.)

Peter Wade (2002) explica que introducir música y danza en un cuerpo abre la posibilidad de articular un discurso de propiedad como si existiera una articulación perfecta entre cultura, identidad y territorio, y esto permite que la persona se apropie de tales manifestaciones. De todas maneras la práctica de la danza árabe escénica así como puede ser un mecanismo que va transformando la identidad nacional de la bailarina debido a la acción de las fuerzas de una identidad cultural alógena que inciden en su proceso identitario individual, es a la vez una práctica para pensar las significaciones sobre la identidad colombiana.

Algunas bailarinas entrevistadas manifestaron haber vivido o estar viviendo una crisis identitaria individual al identificar su filiación con el *allá* a través de la práctica del repertorio de danzas árabes. Experimentan que se activa un nuevo sentido de identidad nacional y desarrollan sentimientos compartidos de continuidad y pertenencia con la gran

superfamilia árabe. En términos de Anthony Smith, dicho apego con el allá tiene una cualidad mítica y subjetiva —por lo tanto esencialista—: “es de allí de donde somos” porque

[...] las etnias no se basan en líneas de descendencia física sino en el sentido de continuidad, de recuerdo compartido y destino colectivo; es decir, que sus fundamentos son las líneas de afinidad cultural encarnadas en mitos, recuerdos, símbolos, valores característicos conservados por una unidad de cultura de población. (1997, p. 26)

Queriendo resolver dicha crisis identitaria en el seno de la nación colombiana, o al menos hallar una respuesta satisfactoria, la bailarina emprende el redescubrimiento de su “yo colectivo colombiano”, buscando las raíces propias en su “pasado étnico”. Dicho redescubrimiento lo comprende haciendo un salto cronológico y celebrando la herencia imaginaria basada en las continuidades genealógicas y culturales que dejó el mestizaje a través de dos corrientes migratorias asociadas con la colonización española: 1) la migración forzada de esclavos negros traídos de África hacia Colombia y 2) los flujos migratorios de árabes que colonizaron la península ibérica entre los siglos VIII y XV, aunados a la posterior llegada de españoles a Colombia. Con esto quiero señalar que las bailarinas buscan situarse como herederas de tales continuidades para comprender su filiación con la identidad cultural árabe sin que establezcan relación alguna con los flujos migratorio árabes hacia Colombia que tuvieron lugar entre 1880 y 1980. Es decir que parten de los determinismos histórico, biológico, culturalista de las identidades africana esclava y árabe medieval, por ende construyen sus imaginarios desde un enfoque esencialista de la etnicidad, y además sin desligarse de los nexos de dominación por parte de Europa. Interpretaciones que las bailarinas hacen desde las perspectivas de clase y raza para hablar de la categoría *movimiento*, una noción consubstancial de la danza y la migración. Y en esto coincido con el historiador argentino Hamourabi Noufourri (2009) cuando dice que las contribuciones de los inmigrantes árabes pasan inadvertidas por la mirada que interpreta de manera imaginaria las intuiciones sobre *lo lejano*. La inadvertencia fue claramente comprobada en un espacio en el que tuve la oportunidad de

entrevistar a sujetos danzantes luego de danzar en una reunión social de población árabe; sus apreciaciones sobre la experiencia de danzar allí estaban asociadas a imaginarios sobre lo lejano extranacional; y sus emociones sustentadas en las continuidades genealógicas y culturales que dejó el mestizaje de migraciones anacrónicas.

Como si se tratase de un asunto de lealtad a la nación colombiana, se percibe que ante el grado de compenetración con la “otra” cultura, algunas de las personas entrevistadas hallan en la identidad nacional colombiana respuestas para comprender por qué su elección por esta danza es acérrima y no así por las danzas colombianas. Particularmente, acuden al raigambre mestizo que conlleva el discurso histórico de la construcción de la nación. Un raigambre inscrito en las danzas folclóricas de las costas colombianas y en la negritud localizada en el interior de la persona danzante, independientemente de cuál sea su identidad regional (sujetos danzantes del interior o de alguna de las costas experimentan lo mismo). Entonces aparece el momento de releer sus cuerpos desde el código secreto con el que todo texto occidental fue “releído”: África como “el bajo profundo de todos los ritmos y movimientos corporales” (Hall, 2010, p. 356); se recupera a África en un sentido ingenuo para leerla, nombrarla y sentirla inmutable y congelada en un pasado primitivo, así como la fijaron los regímenes dominantes de representación. Una forma de experimentar la negritud, desde sus representaciones, sin pasar la pena social de ser negro (Desmond, 2013 y Wade, 2002).

Obsérvese que experimentar de cierta manera la vivencia de estar en la frontera a través de las danzas árabes se convierte en una vía para concebir desde allí la identidad cultural de Colombia o la latinidad. No obstante, me interesa resaltar que sus reflexiones giran alrededor de la herencia musical y cinética africana, mas no se abren hacia nuevas perspectivas inclusivas en relación con la población árabe de Colombia. Se trata además de reflexiones que denotan el pliegue sobre procesos de racialización y naturalización de la etnicidad por cuanto asocian la raza negra con bases sonoras de tambores y ciertos movimientos, especialmente, de cadera, como si estos atributos fuesen significantes de una esencia natural africana, cuyas música y danzas son percibidas como licenciosas, moralmente sospechosas y sexualmente implícitas. En palabras de Peter Wade (2002), el mestizaje es una clave maestra para narrar la identidad nacional porque “contiene

inclusión y exclusión, y afirmaciones de homogeneidad y heterogeneidad” (p. 20); el mestizaje muestra que Colombia como nación es igual pero la idea de mestizaje alude a su diferencia.

Si existe en la danza árabe el movimiento de cadera, utilizo la referencia de Colombia, *nuestros movimientos de cadera*, y en últimas, los movimientos de la danza árabe como los de la cumbia, del currulao o de una jota chochoana o de un bullerengue o de una chalupa, todos nos transportan *de nuevo a África*, y por tanto toda esta línea musical y toda la ritmología, y toda la percusión a la que volvemos *es el punto de encuentro*. [en clases] no puedo pedirles que bailen como árabes cuando no lo son, *que bailen como egipcias*, les pido que como colombianas busquen en su colombianidad cómo expresarían la felicidad o la añoranza o el amor, utilizando una pieza oriental. [...] Tenemos en el Pacífico y el Atlántico, hay movimientos más cadenciosos que nos llevan, nos sacan a través del puerto de Cartagena y nos llevan a África, y nos encontramos nuevamente frente a esa necesidad de emigrar. Hay algo superior a nuestro entendimiento que vibra. [...] Entonces por tanto, lo que hay es insumo para explorar. *El cuerpo colombiano es el elemento cultural que tenemos*. (Suj. danz. coinv.)

[...] *vengo de una tradición afropacífica* muy marcada en mi estilo porque me encanta, porque yo amo mis raíces, entonces los ojos de *cadera* tú los ves en la champeta, es que una chica no puede decir que no porque los ves, lo ves en todos los bailes de influencia africana. Entonces qué pasa con la danza árabe, como es una danza africana, o sea, con esa influencia de Egipto tan fuerte, es *movimientos orgánicos, movimientos viscerales, movimientos que están esperando despertar* y sobre todo *nosotros que somos África también*. [...] Es para vivir *mi búsqueda como mestiza* de mis ancestros. Entonces, para mí la danza árabe fue *encontrarme con ese ancestro africano más cerca*. (Suj. danz. coinv.)

[...] las mujeres latinas tenemos mucho sabor. Entonces cuando agarramos esa danza le damos una dimensión muy especial porque tenemos *las caderas sueltas* de origen *por nuestra raíz africana* que también tiene que ver con ellos. (Suj. danz. coinv.)

Desde otra perspectiva se puede comprender también que la práctica de la danza árabe escénica difícilmente ha logrado elaborar un discurso de nación inclusivo en relación con la población árabe de Colombia porque parte de atavismos imaginarios. La “atracción”, el “enamoramiento” o “encanto” por la práctica de la danza árabe que se “despierta” o

“activa” tiene mucho que ver con las afinidades, vínculos y parentescos con la población y cultura árabes de *allá* (de otro lugar y otro tiempo) más que con alguna correlación con la experiencia histórica y localizada de la población árabe asentada en Colombia.

Para comprender por qué subyacen en el sujeto danzante tales vínculos y sentimientos étnicos por la identidad y cultura árabes tan fuertes siendo colombiana, una bailarina apela al pasado, quitando una tras una las capas que constituyen el mito fundacional del mestizaje de la nación colombiana. Otras bailarinas se refieren a la presencia de un ADN árabe insondable en la identidad colombiana, pero explicable por vía de alguna de las dos migraciones históricas mencionadas. Algunas bailarinas hacen entonces una lectura reivindicativa del colonialismo; leen a contrapelo el mestizaje para exaltar la influencia cultural y genética de la región de al-Ándalus: “los colombianos somos más árabes que españoles”. Esta presunción sustenta en efecto la tesis que he venido desarrollando sobre el grado de invisibilidad del que ha sido objeto la población árabe de Colombia por cuenta de la vertiginosa expansión de la práctica de la danza árabe escénica.

Yo considero que [por] *nuestra herencia africana* y que [por] una *herencia de una inmigración española árabe* nosotros tenemos una idiosincrasia que se parece mucho a la idiosincrasia árabe. No es por influencia de la inmigración del siglo XX porque fue muy poca, y realmente, como te digo, acá en el centro, en los Andes no hemos tenido una gran influencia. (Suj. danz. coinv.)

[...] muchas [bailarinas colombianas] dicen: “No, pero es que yo no soy árabe”. No son árabes pero todos tenemos en nuestro ADN algo de árabes cuando llegan los españoles que estuvieron ocho siglos con los árabes [...] Sin embargo, es algo que está y en cierto momento *estalla*, en cierto momento sale a flote porque es algo inevitable, es *algo que está dentro de ti* y tiene que salir. [...] está aquí [recorre con su dedo las venas de su antebrazo]. (Suj. danz. coinv.)

Según la antropóloga mexicana Camila Pastor (2009), estas continuidades raciales y civilizatorias resguardas discursivamente en el “gusto” y afinidad estética por lo árabe sirven para señalar una distinción de clase; “para reclamar un estatus de elite o al menos de clase media” (p. 294). En suma, se crean asociaciones con el pasado glorioso español árabe porque denota una búsqueda con el poder colonizador; se traduce como un nexo con

la civilización europea porque toma formas románticas del orientalismo francés del siglo XIX. Desde otro punto de vista, la conexión entre raza, identidad nacional, genética y movimiento también tiene correspondencia con la división cartesiana mente/cuerpo con la que se asocia a América Latina y a África con la naturalidad del cuerpo sensual, peligroso y expresivo. Al ver nuestro cuerpo, vemos el lugar del *Otro*, lo expulsamos *allá*, nuevamente bajo el poder dominante de Europa. En definitiva, los sujetos danzantes emplean argumentos basados en una serie de ideologías racistas.

Es una de las comunidades con una riqueza cultural de la más antigua y más amplia que existe. *De allá*, de todas esas comunidades, de todas esas culturas, de todos esos países *procede todo lo que somos ahora*, lo que es *nuestra cultura*, lo que es *nuestra música*, lo que son mucho de *nuestras tradiciones*. Entonces para mí es un *respeto* grandísimo. (Suj. danz. coinv.)

Con todo esto deduzco que en cuanto fenómeno cultural globalizado, los motores discursivos de esta práctica no han generado la intención de volver la mirada frente a la agencia de la identidad árabe en el país para comprenderla a la luz de su presencia. Mi investigación revela más bien que las semejanzas de patrones culturales y fenotípicos (ojos, cadera y cabellos de mujeres) en relación con la población árabe extraterritorial las sustentan argumentos basados en las continuidades genéticas de lo árabe medieval glorioso y en la celebración del mestizaje en Colombia. Lo que a mi modo de ver es paradójico. El enfoque esencialista con que se observa a la cultura árabe y al cuerpo árabe que hay afuera del país desvía la atención; las bailarinas entrevistadas no alcanzan a considerar la presencia e influencia de las generaciones mixtas que la migración árabe ha venido configurando desde hace un poco más de un siglo aquí en el país y dentro del contexto de la modernidad.

A esto se añade que si desde la perspectiva de algunas bailarinas la afinidad por la identidad cultural árabe la sustenta el atributo genético como la consanguinidad⁴⁹, vimos en el capítulo anterior que precisamente este atributo no lo rescatan de las generaciones

⁴⁹ La idea de raza no tiene sustento científico-genético. El concepto de *raza* es una categoría discursiva con que se ordena la diversidad humana, una práctica cultural y social y una ideología que se ha desarrollado a través del poder del discurso. La realidad biológica derivó de imaginarios sociales que confluyeron en la “racialización” de las sociedades (Hering, 2007).

jóvenes de colomboárabes ni de los árabes nacionalizados o asentados en Colombia. Al contrario, son discriminados por ser descendientes de árabes o por estar ya permeados por la identidad nacional colombiana —“colombianizados”—, lo que en términos muy figurados se lee como una especie de ~~tachadura~~ sobre el mestizaje, la impureza, el sincretismo, la fusión y la culturización; en otras palabras, la ~~tachadura~~ sobre la *mismidad*, sobre ese atributo de “ser colombiano” que también los constituye. De plano se evidencian tensiones a la luz de la mismidad más que a la luz de la diferencia.

Pero el asunto del enfoque biológico de la etnicidad sugiere más análisis. La práctica de la danza árabe escénica lleva a algunas bailarinas a imaginar que sus cuerpos poseen una información genética árabe que se puede activar mediante el movimiento aun así dicha memoria permanezca fuera del contexto territorial étnico originario. En este sentido, piensan que la práctica de la danza tiene la facultad bien sea de “llenar en la sangre aquello que no es propio” o de encausar procesos que les permitan desentrañar ese “algo árabe” que ahora constituye su multiplicidad individual. En el fondo, estas bailarinas comprenden que aquella cultura, la que está al otro lado, “no es nuestra cultura”, sin embargo, sienten que sus cuerpos tienen la memoria genética de la cultura árabe de *allá* y que se puede vivenciar en el propio cuerpo.

[...] la cultura árabe es una cultura de la que somos descendientes y definitivamente *no es nuestra cultura*. Definitivamente el carácter del movimiento definitivamente deviene de un ADN que nosotros sí tenemos pero que *no es nuestro entorno cultural* y que definitivamente no ha estado cultivado como lo tienen ellos. Entonces qué nos vamos a decir que ya sabemos o que venga yo le enseñe. *Estamos en un territorio ajeno*. Lo enseñe para que las personas que tienen activada esa memoria celular como yo de ese movimiento, de esa cultura *encuentre ese ADN*, ese sabor, edad, identidad, ese movimiento a través de la danza árabe. [...] Esa es la expansión de mi yo. [...] mis proyectos están cifrados en seguir *descubriendo eso de Egipto que está en mí* pero que yo no acabo de descifrar, de descifrar, como de dónde sale, serían muchas cosas de nuestro pasado histórico, nuestro pasado ancestral, la memoria celular, creo en el pasado histórico de la mente inconsciente, de lo que son los ancestros. [...] Yo sé que en algún momento de esa evolución de mi ser espiritual he estado en el mundo árabe, lo que pasa es que aquí me ha correspondido estar en Colombia. (Suj. danz. coinv.)

[...] Y yo pienso que en las escuelas [de danza] en realidad vienen a hacer ese proceso, a *llenar en la sangre aquello que no es propio*. En qué sentido, todos tenemos una influencia árabe, nosotros tenemos lo que siempre hemos dicho, el proceso migratorio: el Imperio otomano-los árabes-España-Colombia. [...] todavía [el ADN] está incómodo en el cuerpo, yo lo vería como en ese término. *No está adherido al ser todavía, a la sangre, sino que todavía está en un proceso exterior, obviamente eso se debe a muchísimas cosas.* (Suj. danz. coinv.)

Nótese entonces cómo actúa desde la eugenesia el enfoque esencialista de la etnicidad. Algunas bailarinas adaptan el marco legal de acceso a la ciudadanía (*ius sanguinis, ius soli*) en relación con la identidad cultural para etnizarse en Colombia, mecanismo que como lo expliqué en el capítulo anterior lo emplean para diferenciar al cuerpo árabe. Y desde luego es algo bien paradójico, pues en el territorio colombiano, el árabe se colombianiza pero la bailarina se puede arabizar. Los descendientes de inmigrantes son menos árabes aunque tengan sangre árabe, pero las bailarinas pueden sentirse árabes cuando el movimiento activa su torrente sanguíneo.

Como lo decía anteriormente, la práctica de la danza árabe escénica en cuanto mecanismo influye decididamente en los procesos de subjetivación atinentes a la identidad nacional de las bailarinas. Esta línea de argumentación la completo explicando que así como hay bailarinas que rescatan y resignifican atributos de la identidad colombiana para comprender su inclinación por la práctica de esta danza, hallé cuatro casos de bailarinas que sencillamente desmontan el precepto de sentir esa filiación cultural nacional. En sus discursos también aparece esa especie de ~~tachadura~~ sobre la identidad nacional colombiana. Por ejemplo, como lo comprende una bailarina, si sus padres también están desarraigados de las danzas nacionales, obviamente en las generaciones se debilita la conexión con la identidad colombiana⁵⁰. Otra bailarina, por el solo hecho de experimentar la “expansión cultural del yo en el mundo”, de “acercarse a lo lejano”, a las “culturas que no se veían”, se da cuenta de que la práctica de la danza árabe

⁵⁰ Contrario a lo que me explicaban personas árabes que entrevisté. En un país como Siria, los hombres desde niños viven rodeados de música y danza (dabke) y las mujeres adultas transmiten la danza del vientre a las nuevas generaciones dentro de sus propias casas cuando los hombres están ausentes.

de ninguna manera reafirma culturalmente su identidad nacional colombiana. Además, el no sentir el arraigo a Colombia ni sentirse atraída por sus elementos culturales le permite a otra bailarina sentirse “extranjera” dentro de Colombia. Algo semejante comparte otra bailarina, no “sentirse afecta o apegada a Colombia”, pese a que cause risas, extrañamiento y desorientación, es una razón por la cual una bailarina siente que se le facilita la aprehensión de una cultura ajena. Incluso, el sonido de un instrumento emblemático como el acordeón es susceptible de evocarle la identidad nacional egipcia antes que la colombiana.

Es interesante advertir que si bien las imágenes musicales orientales prefiguran de manera significativa otros lugares y otras identidades (Stockes citado en Wade, 2002, p. 33), sería válido entonces también decir que a esas mismas imágenes musicales se les puede atribuir el poder de trastocar significaciones sobre otras identidades culturales, a tal punto de cambiar percepciones sobre el nacionalismo musical colombiano.

Yo me fasciné con el sonido de la danza árabe y particularmente cuando yo escuché que dentro de la música árabe había acordeón, yo quedé matada. [...] a mí me encanta el sonido del acordeón. Es hermoso. [...] Entonces qué casualidad. [...] La música colombiana no es que me mate, me llene, no. [...] De niña yo me encariñé con ese sonido, con el instrumento, pero no necesariamente con la identidad nacional que tiene ese instrumento. [...] Yo personalmente *no ligo a Colombia con ese sonido*. Yo escucho el acordeón pero no necesariamente estoy pensando en Colombia. (Suj. danz. coinv.)

Conviene señalar que los sujetos danzantes entrevistados elaboran sus propias significaciones sobre la identidad colombiana, partiendo del valor del *respeto* por la cultura del *Otro de allá*. Con todo y esto, respetar la otra cultura significa tener una “visión clara” de cómo *son*, cómo *piensan* y cómo *sienten* los *árabes de allá*. Algo nada complejo para el colombiano, ya que “endiosa al extranjero y no tanto lo nativo”. Y una manera de hacerlo es viajando a Medio Oriente física o imaginariamente. Viajar se convierte en una vía para “entender la realidad de los árabes” y para “traer esa realidad” a Colombia. Pero viajar también recoge el concepto de *movimiento*, también equivalente a danzar. Se danza para “salir de la rutina y de lo que engloba ser colombiano”, porque las nuevas generaciones de Colombia “queremos es otra cosa: el mundo”. Como lo recoge

una nota de prensa: “Sheila [bailarina de Valledupar] se despide con una frase que tanto le gusta recordar: “No solo somos caja, guacharaca y acordeón. También podemos *conocer* otras culturas” (9 de noviembre, 2012, *Panorama Cultural.com.co*).

Claro, pero es que no se trata de *conocer*, sino de *reconocer* las otras culturas, las otras naciones, dentro de la nación. Volvemos a la idea de Jesús Martín Barbero de que la falta de incorporación de otras migraciones en el país impide entender la alteridad aunque Colombia se abra a la transnacionalidad. Según como lo explica el filósofo y sociólogo alemán Axel Honneth (1997), apoyándose en Rudolph van Iehering, diferenciar dos formas de *respeto* es lo que permite comprender si se *reconoce jurídicamente* o solo se *valora socialmente* a un individuo. El reconocimiento de un hombre como persona no presenta gradaciones, mientras que valorarlo apunta a medir sus cualidades y capacidades a partir de un sistema de referencia evaluativo determinado por los objetivos éticos jerarquizados que predominan en una sociedad (‘más’ o ‘menos’, ‘mejor’ o ‘peor’, y para el contexto de la práctica de la danza piénsese en *abierto* o *cerrado*).

Palabras más palabras menos, vengo hablando del reconocimiento del derecho a la existencia de otros modos de ser de la persona árabe o descendiente de árabes. La antropóloga argentina Rita Segato (2009) rechaza que el acogimiento del pluralismo se dé en el sentido del *respeto* radical a valores, metas y perspectivas culturales diferentes, más bien convoca a que, por un lado, se considere “la densidad de las diferencias culturales emergentes de antagonismos históricos complejos en cada nación” (p. 20) —como lo fueron en Colombia los mecanismos de exclusión social para construir nación—, y por otro, a que se respete el trabajo historiográfico y político que cada grupo emprende por la inscripción de su diferencia en el horizonte nacional. La mejor manera de explicar lo anterior es diciendo que las bailarinas tenemos ante nuestros ojos las complejas consecuencias de orden cultural que dejaron las prácticas de exclusión social ante la llegada de las primeras migraciones árabes en Colombia, por lo que la etnicidad, como lo explica Stuart Hall (2010), debe comprenderse como una realidad históricamente localizada.

Eso es la política de vivir la identidad a través de la diferencia. Es la política de reconocer que todos nosotros estamos compuestos por múltiples identidades sociales, y no por una. Que todos fuimos contruidos de manera compleja, a través de diferentes categorías, diferentes antagonismos, y estas pueden tener el efecto de localizarnos socialmente en múltiples posiciones de marginalidad y subordinación, pero que todavía no actúan sobre nosotros de exactamente la misma manera. (p. 327)

CON UN PIE AQUÍ Y OTRO ALLÁ. VIVENCIAS DE IDENTIDAD DE FRONTERA



Fotografía: cortesía de Xiomara Becerra.

La apertura de la mirada sobre el *Otro* de allá pone de presente que a través de la práctica de la danza árabe se gestan nuevas maneras de vivenciar una identidad de frontera. Los cuestionamientos y deseos interiores causados por la semejanza y diferencia entre identidades nacionales más bien suscitan en cuatro bailarinas la experiencia étnica de sentirse árabe o, específicamente, egipcia, teniendo nacionalidad colombiana. En efecto, se trata de la experiencia de ubicarse en la frontera del aquí y el allá, pero también en la del pasado y el presente porque constantemente la danza las hace oscilar entre lo tradicional y lo moderno. Según el antropólogo australiano Michael Taussig, “la mimesis [del movimiento] no solo implica copiar sino también entrar en contacto: la copia

incorpora algo de la corporeidad sensitiva del original, es decir, copiar al otro sugiere la posibilidad de convertirse en el otro (Taussig citado en Wade, 2002, p. 260).

Yo sé que *yo soy colombiana* y lo que intento es esta *naturaleza que me hace sentir muy egipcia* en el sentido clásico de la palabra, pues alimentarla y ¡ya! [...] lo que a mi me gusta es muy antiguo, muy, muy, muy antiguo, muy viejo. [Para qué voy a pelear] *por qué estoy aquí si “soy de allá” o por qué estoy haciendo algo que no es de mi tierra si soy colombiana, ¡no!* Si totalmente igual, de hecho ni siquiera como colombiana, [...] es una cosa de más como [de ser] mujer. (Suj. danz. coinv.)

Los árabes en general, todos los pueblos árabes, pueden ser culturas muy distintas, *estamos lejos* y todo, pero tenemos cosas parecidas y en eso me baso para decir: “Puedo llegar a verme *como si fuera de verdad árabe en el escenario*”. Sí me gustaría verme como una mujer árabe, sí me gustaría sentirme completamente conectada con ese sustrato de expresión. [...] Y como *dejar me atrapar más por la cultura* para que no sea una vaina como que *la escena es allá* y la vida es acá, aquí soy colombiana y *allá [en la escena] soy árabe*. Si yo quiero representar a una mujer árabe, pues tendría que meterme completamente en la situación y comer como ella come y hacer lo que ella hace. Sí, eso me gustaría hacerlo. (Suj. danz. coinv.)

Con lo anterior he desembocado en un aspecto igual de interesante. Aunque no es el momento ni la investigación persigue en sentido estricto la revisión crítica de las situaciones de exclusión de las mujeres árabes, sí quisiera anotar que la inclinación por la danza árabe para algunas bailarinas colombianas se debe a que perciben similitudes de mecanismos de opresión sobre la mujer en ambas geografías. Pero esto se podría entender como el funcionamiento de la matriz orientalista en Colombia, a través de la mirada esencialista de la práctica dancística, respecto a las relaciones de tensión desde las perspectivas de género y religión en los países árabes. Un ejemplo de esto es argumentar el gusto por la danza desde el determinismo religioso de que la Iglesia ortodoxa ha sido históricamente una forma del cristianismo oriental, desconociendo la multiplicidad de factores y mecanismos de violencia de género que existen en nuestras sociedades.

Lo que he podido ver es que [...] nosotras nos parecemos a las mujeres de Medio Oriente. Mucho. Como Medio Oriente tiene tanta relevancia internacional, las mujeres que son maltratadas allá son las que salen en el

periódico, pero acá el maltrato es igual, a mí me parece igual, y todo es exactamente igual. Y no en vano la religión cristiana es del mismo lugar del mundo. Nos parecemos tanto a ellas que por eso mismo nos parece tan atractiva esa danza. Es el espacio de liberación que normalmente las mujeres de Medio Oriente no tienen. (Suj. danz. coinv.)

Sin embargo, la construcción de los cuerpos de las bailarinas a través de la práctica de la danza árabe —evidentemente en relación con las categorías de clase, etnia y género de *allá*— da cuenta de que una serie de elementos y prácticas culturales conocidas y aprendidas se van encarnando en los cuerpos e insertando en las vidas de algunas bailarinas. Me refiero, por ejemplo, a: reuniones privadas de bailarinas en torno a comida, música y danza árabes (también conocidas como *hafla* ‘fiesta’); decoración de ambientes privados; técnicas y estilos de maquillaje; cuidado personal, ropa y accesorios; nuevo papel social dentro del hogar; transliteración y empleo de expresiones básicas, interjecciones y algunas palabras en idioma árabe; muestras de danza en celebraciones de matrimonios y fiestas de cumpleaños, y la más notoria: el grito beduino⁵¹.

Presento un breve panorama de cómo ha incidido esta práctica en sus cuerpos y vida social, visto por ellas como “cambios”: dejar crecer mucho la cabellera; cubrir un poco más su cuerpo en la calle o cambiar la forma de vestir para “sentirse más femenina”; acicalarse para estar en su casa y dedicarse con amor al cuidado de su familia; convertirse al islam y abandonar la danza escénica para bailar en privacidad; cambiar los hábitos y dietas alimentarias; usar ropa con estampados de arabescos; ocasionalmente cubrir sus cabezas con pañoletas, y cantar en árabe la canción popular de cumpleaños. Pero así mismo, hay quienes no se dejan permear de lo que podría llamarse “una moda”. Además, la práctica de la danza ha orientado a algunas bailarinas a darle un norte a su perfil profesional en áreas afines a la cultura árabe en general y también a inclinarse por nuevas temáticas y literatura en torno a esta, de manera que han ampliado su capital de saber cultural por sí mismas; saben mucho más de lo que les “enseñaron en el colegio”, han

⁵¹ *Zaghroutah*. Expresión de festejo muy característico de las tribus beduinas que hace las veces de aplauso. Se trata de un grito agudo que emulan las bailarinas, moviendo la lengua de manera muy rápida hacia los lados mientras cubren su boca con una mano apoyada debajo de la nariz. Otro gesto corporal de festejo, es el aplauso ejecutado con las manos en sentido horizontal, lanzando hacia el frente el choque de una mano sobre la otra.

desmitificado algunas representaciones orientalistas y se reconocen como agentes transculturales.

Resulta, en todo caso, que, debido a la influencia de tales prácticas y elementos, estas bailarinas elaboran un marco referencial en relación con la población árabe de Colombia a partir del cual descubren semejanzas y diferencias de ciertos atributos y comportamientos sociales compartidos mutuamente (bailarina, árabe y colomboárabe de Colombia). Obviamente, este ejercicio comparativo lo desarrollan bailarinas colombianas que han tenido más oportunidades de interactuar directamente con personas de estas poblaciones dentro del país. Sin embargo, como lo evidencia esta investigación, pareciera que dicho ejercicio no es lo suficientemente significativo para elaborar el discurso incluyente sobre el que inquiero (las razones quedaron expuestas en el capítulo anterior). Además, en Colombia, como lo ejemplifica el siguiente testimonio, la corporalidad y el oficio de una bailarina de danza árabe son proclives a ser juzgados por no sustentarse en la cultura colombiana, algo que también constaté con el comentario de una persona del público espectador de un evento. Esto vuelve a confirmar el distanciamiento que hay frente a la integración de la población árabe en el discurso de nación.

Yo me siento muy identificada con la cultura árabe tanto en la comida, en como piensan, en como caminan, en la música, o sea, muy identificada. [...] Ese amor tan grande que le tienen a la cultura por qué no le tenemos a la nuestra, entonces *me identifico con la que le tengo amor*. [...] Para mí no es nada rico irme a una [*fiesta local*], no me gusta, no me siento bien, me aburre, me siento incómoda, *no soy yo* [...] En cambio, aquí las chicas hacemos una fiesta, sacamos un narguile, ponemos música, sacamos comida árabe y yo estoy como si mejor dicho... [Aquí, las maestras de folclor] me dicen: “es que ella hasta camina como árabe”, “es que ella parece de fisonomía de gente árabe”, [...] es increíble como uno cambia [...] cuando yo empecé a enseñar árabe caen sobre mí las miradas de todos los maestros de [ciudad]: “¿por qué haces algo que no es tuyo?”, “¿por qué no acabas tu folclor?”. Empecé a sentir un poco de *discriminación* en eventos. [...] escuchabas que otra gente decía: “Ah, pero mira esta, *ahora se cree árabe*”. Pero la gente no entiende el trasfondo de lo que tú, de lo que yo sentía en el momento en que probé eso. (Suj. danz. coinv.)

“¡SOMOS COLOMBIA DESDE LA DANZA!”

A la luz de lo que he venido exponiendo en este documento, la relación entre la práctica de la danza árabe escénica y el discurso de nación pone de presente interesantes perspectivas sobre el papel o el impacto de la práctica de la danza árabe escénica en Colombia.

Por un lado, las bailarinas entrevistadas reconocen que debido al auge y expansión en varias ciudades del país, esta danza dejó ser “rara”, “exótica” y pasó a ser *popular e inclusiva* (especialmente en lo referente a género, edad, clase y discapacidad). Por otro, aparece la concepción de que esta práctica danzaria se ha convertido en un nuevo atributo de las bailarinas colombianas cuando viajan al exterior; se ha convertido en *la cara mejorada* de Colombia, básicamente por dos razones: porque están respaldadas por la figura nacional de la exitosa Shakira, como lo expliqué en el capítulo anterior; y porque se autorreconocen como mujeres colombianas emprendedoras que asumen con respeto, compromiso y disciplina la práctica de esta danza en pro de su reivindicación social a nivel mundial: “Es una forma de decir: ¡Somos Colombia desde la danza!”; un llamado de atención al país para que reconozca el oficio de bailarina de danza árabe—.

Como lo anoté anteriormente, esa relación con el exterior por supuesto tiene que ver además con salir del contexto territorial y escapar del discurso de nación tradicional y contemporáneo. Danzar es una forma de viajar por el tiempo para cruzar fronteras, es una “aventura” por la “exploración” de otras tierras. Danzar se convierte en una nueva forma de vivenciar la identidad de frontera sin necesariamente tener que emigrar de Colombia.

Además de cierto, esta danza ha acercado y unido a grupos de mujeres y ciudades en torno a una misma práctica cultural, cuyas dinámicas ponen en movimiento a las bailarinas; se convierte en un grandioso motivo para desplazarse a otras ciudades del país, para salir del *encierro local*. Sin embargo, como lo he podido observar, las muestras de danza árabe escénica que convocan a bailarinas de otras ciudades se configuran como una micronación donde se rescata, conecta y afianza la identidad nacional colombiana. La participación de academias y bailarinas representantes de distintas ciudades, unas con más trayectoria y reconocimiento que otras, ha ido robusteciendo el formato de las muestras

artísticas. Se convierten en espacios artísticos que elogian un país cada vez más “unido” alrededor de esta danza.

Pero lo que me interesa resaltar de todo esto es que no es precisamente el discurso de nación colombiana el que primó en las muestras artísticas a las que asistí. La preponderancia la tienen aspectos tales, como: 1) el encuentro y sinergia de academias y artistas a nivel local y nacional en torno a algún artista internacional invitado; 2) el reconocimiento de la trayectoria de las bailarinas directoras y la valoración de su trabajo artístico profesional de acuerdo al enfoque de su escuela mediante un discurso pseudocientífico y social dirigido a mujeres; 3) como proyecto feminista, la monotemática alusión a los procesos de subjetivación de las bailarinas que integran el cuerpo de baile, tendentes a enaltecer el empoderamiento de la mujer colombiana en la sociedad, la dignificación del oficio de la bailarina, la continua construcción de este arte danzario y el carácter “incluyente” de esta danza, y 4) la celebración por el amor, interés investigativo y respeto a la cultura árabe —claramente expuesta, la del otro continente—.

En estos eventos se elabora una alegoría en torno a una nación que *se abre* al contacto con las naciones árabes imaginadas a través de la “cultura árabe”. Pero como lo constaté a partir de mi trabajo de campo, en ninguno de los espectáculos a los que asistí se hizo mención alguna sobre la población árabe de Colombia, a excepción del autorreconocimiento que pronunció ocasionalmente una bailarina colombobareiní. Ni aun en un evento artístico donde un músico en el escenario se presentó, diciendo: «soy de Siria», con el objetivo —como él luego me lo explicó— de «hacer una presentación, no como músico, la gente tiene que picarse la cabeza, alguien le tiene que picar la cabeza para decir: “voy a buscar voy a investigar por qué dijo eso”, así podemos aprender». Él simplemente quería que viéramos su diferencia para que no lo llamáramos “árabe”. En otra muestra apenas se hizo el respectivo agradecimiento a las embajadas de países árabes que apoyaban el evento, pese a que sus altos representantes no estuvieran presentes. Resta decir que la mayoría de espectáculos concluyen con el agradecimiento a una extensa y, a veces, detallada lista de artistas participantes nacionales, y el realce a los internacionales.

[...] las diferentes compañías de bailarinas de danza árabe a las que se han convocado han dado mayor importancia a la exposición de *temas [danzas] que antes no poseían mayor representación en nuestro país* como son las tradiciones y el folclor de las regiones árabes que cada una trabaja. [...] se han dado a la tarea de *conocer, explorar y apropiarse de estas maravillosas costumbres* dentro de su quehacer para enriquecer nuestra generación por esa cultura. (Muestra de danza, 2015)

Estoy muy feliz de compartir con ustedes este espacio sobre la cultura árabe. Un espacio que reúne escuelas [...] para traerles *la magia del Medio Oriente*. Es un evento que trata de reunir, unificar a todas las compañías para que cada día crezca más el sentido y el amor por el Medio Oriente. (Muestra de danza, 2015)

Y a esto quería llegar porque anteriormente me referí a que uno de los polémicos asuntos que plantea la transmisión de danzas nacionales a otras regiones es la idea de rescatar su *autenticidad* mediante el exotismo estereotipado que genera el consumo extranjero. Cuando una práctica se aleja de las nociones de autenticidad y de tradición porque es reapropiada e inventada se habla de su *desterritorialización*, pero cuando es incorporada en circuitos dominantes comerciales y publicitarios, en forma de mercancía, y posibilita el rescate de cierta *parte* de su cultura, se habla de su *reterritorialización* (Deleuze y Guatarri 2004 citados en Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012, p. 34). ¿Pero en qué medida el consumo masificado de exotismo estereotipado en una danza nacional posibilita el reconocimiento, la visibilización e inclusión del grupo inmigrante al que se adscribe dicha danza dentro de la identidad nacional de destino? ¿Qué lugar ocupa el inmigrante en el contexto transnacional cuando aparece su cultura como un fetiche potente? ¿Cómo funciona la danza en el proceso de centralización del inmigrante en el discurso de nación?

La relevancia que las bailarinas le dan al lugar de procedencia, al *allá*, a lo “puro”, lo explica muy bien el artista sirio residente en Colombia, de quien me referí en el primer capítulo. Al cabo de un año de estar participando en el sector de la danza árabe escénica, él se percibe excluido debido a la mercantilización étnica que promueven las mismas bailarinas con la importación de artistas internacionales. Un fenómeno que precisamente lo ha impulsado a emplear el marcador racial del tiempo de residencia en Colombia para que las bailarinas consideren la pureza de su etnicidad; como queriendo decir que aún no

se ha “colombianizado” o “latinizado”; que es “árabe original”, con el fin de que su conocimiento en música y cultura sea tenido en cuenta y sea respetado. Experimenta incomodidad al sentirse fotografiado continuamente por las bailarinas y una profunda molestia al verse utilizado como garante de autenticidad árabe para gestionar y presentar espectáculos de música y danza, más cuando tiene que ceder a las indicaciones que dictan algunas bailarinas respecto a qué pieza musical quieren ellas trabajar independientemente de su trasfondo político, aspecto que por supuesto le hace mella, no solo porque afecta su identidad sino porque su oficio en Colombia tiene eco en Siria. La radiografía que ha podido hacerle a esta práctica en el país de igual manera lo lleva a reconocer el frágil y descuidado andamiaje económico, social, cultural, pero sobre todo ético, sobre el que pequeñas y grandes academias de danza emprenden este tipo “negocio” en el país, el cual ha determinado la manera como se recibe y reconoce su saber y quehacer cultural, dimensiones que por su puesto forman parte de su identidad pero no son su identidad. De todas maneras, aunque en un principio le causó desconcierto percibir el papel de la población árabe de Colombia respecto a su agencia cultural, empieza a comprender que un factor determinante son las tensiones entre la imperante identidad nacional egipcia y las demás identidades nacionales árabes dentro de Colombia a través de esta práctica dancística. Hoy en día, este artista dicta clases de inglés y solo a un señor le enseña árabe; continúa trabajando en el arte de la caligrafía, y al igual que algunas bailarinas —incluida yo—, continuamente se replantea la idea de seguir en el sector de la danza, más aún cuando ha tenido la oportunidad de conocer, apreciar y reconocer el trabajo artístico profesional e integridad de algunas bailarinas colombianas, que a su parecer “deberían circular por el mundo”.

[...] Acá la gente siempre le fascina cuando es un internacional: “Oh, vamos!”, más que cuando... Ahorita, si yo viajo a Siria, ahorita estoy disponible hace cuatro años, ahorita nadie me contrata. Bien, si viajo a Siria, me contratan desde allá, ahí sí “Oh, mira, viene desde Siria”, pero no saben que *soy sirio y llevo solo cuatro años acá*.

[...]

Lo que vi es que *los colombianos están más interesados que los árabes* de la cultura, o sea cómo, presentarla. [...] Aunque la danza árabe presenta la cultura egipcia más, pero sí existe en Siria, Líbano [...] Por eso a veces me da tristeza que yo veo que hay interés trabajar conmigo más que los árabes. O sea los árabes a veces esperan un aniversario de Independencia para hacer un evento, para decir que estamos mostrando.

[...]

Entonces, ni la danza, *ni la música estoy disfrutando* tanto [...] Acá en general no hay respeto a la música, al arte, *no hay respeto*, es una de las razones como que frenar un poco porque *acá no respetan*, yo no estoy hablando como árabe sino como músico. [...] Tu cuerpo está allá pero la mente volando esperando a ver a qué hora termina para ponerlo en Facebook. Eso no es respeto al arte. [...] Porque acá *toca, toca* hacerlo. No, *toca* hacerlo, yo no lo hago. Una obligación, yo porque no tengo plata, entonces no estoy, ya no voy a dar mi talento más, mi arte más.

[...]

En Embajadas es diferente, lo gozo, claro!!! La reacción, cantan conmigo, se saben las letras, yo sé qué canciones voy a cantar porque yo como músico no voy a cantar cualquier canción allá [...] Pero acá yo canté una canción, la odio, no tiene nada que ver con la música, *pero fue como una obligación, la escuela la quiere*. La hice, pero nunca la vuelvo a hacer igual [...] Cuando “No, no voy a cobrar nada”, “Ay, qué lindo”, cuando termino el trabajo, ya se acabó el cariño que tenían. (pers. árab. Col. coinv.)

Tendría uno que preguntarse si en efecto una nación se puede llamar democrática cuando concibe la autoexotización de la identidad del inmigrante como fórmula asistencialista para su integración, ¿acaso esta vía garantiza el reconocimiento de su diferencia en la nación? Tomo bastante distancia de lo que piensa Arázanu Pastor (2009) cuando dice que el sujeto inmigrante debe ser visto como un «“agente activo de cultura” al que se le puede ayudar a transformar su “no-yo” en un producto que resulte atractivo para ser presentado como objeto de consumo» (p. 148), con el fin de que esta persona adquiera capital económico y simbólico a partir de su capital cultural y así pueda llevar una vida más plena en tanto se integra a la sociedad de destino.

Como parte de mi trabajo de campo quise indagar en cuatro muestras de danza con qué ideas el público espectador se retiraba del recinto y si asociaban esta danza con la inclusión de la población árabe de Colombia. Aunque estas breves encuestas no constituyen un corpus lo suficiente amplio para un análisis, sí resultó significativo por cuanto me permitió aproximarme a los sentidos que el público construye desde sus propias nociones de *inclusión*.

Respecto a la inclusión de la población árabe en el discurso nacional de Colombia, una profesional especializada y asesora en investigación en danza que asistió como espectadora a una muestra artística concluyó:

A estas chicas digamos que la sociedad las mueve como un espacio de integración de las niñas bonitas de la sociedad que tienen una oportunidad de hacer una presentación de la feminidad y, vuelve ese asunto, más apegadas a ese cuento de hadas, las mujeres todas bien puestecitas y muy complacientes a todos. [...] el evento como tal presenta una historia, una parte no más de la historia del nacimiento de estas danzas, y en esa medida también nos cuenta una sola parte de esa sociedad, y *esa sociedad tiene más cosas, más prácticas, más posibilidades de ser reconocida*. [...] Yo he conocido a personas árabes y por ningún lado les veo la conexión con esto. Por eso te hablaba hace un rato que esto es como un mundo irreal, como el de la lámpara de Aladino, la niña bonita que tiene sus atuendos muy fantasioso. Pero nada que ver con las personas árabes que yo conozco. Son comerciantes o por ejemplo, son personas que siendo colombianas han adoptado creencias musulmanas y al contrario son muy recatados. (Persona espectadora)

La crítica se agudiza aún más cuando Colombia se nombra como una nación *incluyente*. Ni siquiera en un evento realizado en la Universidad Nacional de Colombia, en el 2015, intitulado *Colombia. Multicultural, diversa e incluyente* se hizo mención alguna sobre la población árabe de Colombia durante la muestra artística (donde además hubo danza contemporánea y salsa). En aquella ocasión se hizo referencia al inmigrante árabe de Argentina para explicar la influencia del estilo argentino en la danza árabe⁵² y a

⁵² Estilo caracterizado por la extrema estilización que adoptó la danza árabe cuando bailarines de ascendencia árabe de Argentina integraron el ballet clásico.

los resultados de investigación sobre el impacto de las prácticas artísticas en la calidad de vida de los estudiantes a nivel físico, emocional, social, material y desarrollo personal.

Personas espectadoras de otras muestras de danza brindaron respuestas basadas en nociones de *inclusión*, *multiculturalidad*, *diversidad* y *representación* que evidencian que en dichos espacios la práctica de la danza árabe escénica en Colombia no contribuye a llenarlas de sentido sociopolítico desde el reconocimiento de la población árabe en el discurso de identidad nacional y mucho menos a legitimar la democracia. Aparecen referencias a Colombia como un país incluyente en la medida que se hace más diverso (plural) recibiendo, trayendo y mostrando manifestaciones culturales de “afuera” gracias a la Constitución de 1991 —una “carta abierta para *traer* todo tipo de conocimiento”, como lo comprende una bailarina—.

Se apela a la diversidad para hablar del proyecto político de la nación, pero dicho concepto aparece vacío de sentido; su insuficiencia alude más bien a un desfile de colores; “una mera variedad de rótulos o *logos* de identidad destinados al reclamo por inclusión” (Segato, 2009, p. 17). En palabras de Stuart Hall, el multiculturalismo es lo exótico de la diferencia.

Precisamente, que *eso viene de afuera*, y eso hace que Colombia sea más diversa, en un país que ya es diverso de por sí, el Pacífico, el Atlántico, la zona Andina y que venga ahora, una danza árabe, *que no es de nuestro país*, pero que es eso, que está incluyendo, que es lo que busca. Cuando algo es heterogéneo, busca que sea incluyente. (Persona espectadora)

Bueno, es *multicultural porque toma otras culturas, incluyente porque toma otras culturas*, pero uno pensaría que la *diversidad de Colombia no*, que no estuviera la danza árabe, pero me parece muy bonito. (Persona espectadora)

Traernos, abrírnos el espectro de la cultura árabe hacia Colombia, *traernos toda esa riqueza cultural, una parte, que ellos tienen*. No creo que la representa, porque esto es solo gente que está interesada en aprender una cultura, en aprender a bailar y eso. *No creo que represente un pueblo, de pronto es una representación cultural pero no tanto para llegar a representar un pueblo aquí en Colombia*. (Persona espectadora)

La opción multicultural, como lo explica el sociólogo colombiano Jorge E. González (2007a) solo atiende la supervivencia de las diversas culturas desde la producción cultural como proyecto político, es decir, desde medidas transitorias de discriminación positiva, mas no resuelve la tensión que generan las diferencias en la esfera de la vida cotidiana de los individuos. Por lo mismo, la cuestión demanda saber entrar en el terreno de la diferencia y la interculturalidad, y no quedarse en el de la diversidad cultural.

Como lo había mencionado, la transición de una nación hacia la multiculturalidad refleja además su relación comercial con las tradiciones de la diversidad y de la diferencia. El orden transnacional y la expansión de las mercancías hacia el campo simbólico hacen ver la cultura como una fuente económica, pero las identidades colectivas no saben cómo ver su propia cultura, si como una tradición-fetiché que construye el centro y que fagocita el consumidor de lo exótico o como una tradición fundacional de su nación; aparece la disyuntiva de si su tradición se debe reservar o poner a disposición del mundo a favor de causas políticas particulares, como por ejemplo el movimiento feminista en Occidente a través de la danza del vientre egipcia (Calderón, 2015). Al respecto, el crítico y teórico literario Edward Said plantea que “la cultura no es una cuestión de propiedad, de tomar y prestar con garantías y avales, sino más bien de apropiaciones, experiencias comunes, e interdependencias de toda clase entre diferentes culturas” (Said, 1996, p. 337). En suma, todas estas cuestiones se podrían orientar hacia los sentidos de democracia nacional en relación con los sentidos de la marginalidad. Así hablaríamos de interculturalidad.

Así que en realidad lo que posibilita construir consensos a partir de la diferencia y, en consecuencia, la emergencia de nuevas subjetividades políticas no es la multiculturalidad sino la interculturalidad. Encontrar los mecanismos con que se redefine la ciudadanía respetando la dimensión histórica localizada de alteridad; ir a la raíz de los conflictos simbólicos que entraña la producción cultural por cuanto allí residen los nuevos referentes que los mismos sujetos producen en su vida cotidiana respecto a sus necesidades e identidad en una comunidad política (González, 2007). Añádase que este proceso y proyecto implica un pensamiento crítico social sobre las nociones de estado, democracia y nación. Como lo explica la intelectual-militante argentina Catherine Walsh (2006),

apoyándose en el filósofo marroquí Abdelkebir-Khatibi, la interculturalidad indica que existe una realidad histórica y sociopolítica que necesita de *descolonización* y de prácticas oposicionales transformadoras, de manera que la interculturalidad “no se limite a la esfera de lo político sino que infiltre a los sistemas del pensamiento y del ser” (p. 48), ni sea el deber del reconocimiento y la inclusión aditivos (como políticas estatales), sino que transforme lo político, lo social y lo cultural para pensar un nuevo proyecto de sociedad. Significa producir, a través del diálogo con otros conocimientos, formas distintas de pensar y actuar desde la *diferencia colonial*, desde el pasado y el presente de las relaciones de explotación, dominación y marginalización de los grupos subalternos; por lo tanto, compromete conocer los paradigmas o las estructuras dominantes de la modernidad/colonialidad.

Esta cuestión de la nación democrática me lleva a concluir este capítulo con una brevísima exposición sobre los sentidos de identidad nacional de Colombia en relación con el impacto de esta práctica dancística en el orden social y cultural del país según como cada bailarina lo percibe. De esta manera pongo de presente nuevamente que sus reflexiones se centran en el sujeto y dinámicas del campo artístico más que en algún aspecto relacionado con las poblaciones árabes del país.

Los sujetos danzantes entrevistados perciben que gracias al auge y masificación de la práctica de esta danza muchos individuos de Colombia han podido elevar su voz y dar a conocer su diferencia en una sociedad patriarcal. No obstante, llama la atención que dos bailarinas señalen, desde expresiones heteronormativas, que el impacto más importante sea hacer más femeninas a las mujeres “intelectuales”, “muy masculinas” y “mujeres macho”. En cuanto arte, la danza árabe se ha integrado y expandido en distintas muestras culturales del país, lo que ha generado que el público *amplíe su visión* cultural, conozca que esta danza se practica en el país y que la percepción errónea y prejuicios de algunas personas sobre esta cambie. Y es gracias a su popularización que el sector ya ha encontrado apoyo gubernamental pese a que no sea suficiente. Si hay algo que celebren algunos sujetos danzantes es que esta danza se haya convertido en su vida entera bajo la forma de trabajo, lo que muestra a las mujeres, sobre todo, como sujetos autónomos que pueden acceder a una independencia económica. No obstante, recae sobre la práctica de la

danza la fuerte crítica por la mera apariencia de un “negocio”; producto del emprendimiento cultural desapegado de las serias implicaciones y responsabilidades del arte y del comportamiento ético, causas de su mayúscula banalización y, por ende, alta competitividad y popularización; responsabilidades que como denuncia no están inscritas ni siquiera en lo político y social en relación con la inclusión de la población árabe del país en el discurso de identidad nacional. Sin embargo, tales factores le han restado a su vez el carácter elitista, el cual de todas maneras funciona para hacer una distinción jerarquizada entre la práctica artística y la afición popular. Precisamente, la continua búsqueda y adquisición de saberes le imprime a esta práctica el carácter pedagógico y explota el fuero investigativo de quienes han asumido el oficio de ser bailarinas y de proyectarse a nivel profesional, pese a que algunas reconozcan que aún carecen de vastos conocimientos teóricos y culturales o que tengan deficiencias en aspectos técnicos dadas las limitaciones económicas para formarse dentro o fuera del país. Reconocen así mismo que gracias a esta danza, y al igual que muchas otras mujeres, han encausado su proyección profesional para cumplir el sueño de ser artista en Colombia, reprimido o postergado en alguna etapa de la vida a veces por la misma familia o por los sesgados ideales de progreso que persigue el Estado desde las profesiones convencionales.

De la revisión en prensa nacional destaco, por ejemplo, que por agencia de algunas bailarinas se han vinculado a la experiencia de danzar mujeres desmovilizadas, población infantil, personas con alguna condición especial, y se han desarrollado acciones sociales en pro de animales rescatados de la calle, mujeres con cáncer de seno, familias pobres vergonzantes y personas damnificadas por desastres naturales.

Es innegable que la práctica de la danza árabe escénica contribuye a la construcción del país multicultural desde *la exaltación* de la cultura árabe *en* Colombia; un lugar que dificulta reflexionar y hablar de un *diálogo intercultural* con la cultura árabe *de* Colombia sobre sus reclamos de reconocimiento; se trata de un lugar donde al *yo* del sujeto danzante se le dificulta mirar y escuchar a las naciones que constituyen esta nación.



*La dominación de la realidad por la visión
no es más que una voluntad de poder.*
EDWARD SAID, *Orientalismo* (1997)

*Las mujeres y las minorías están condenadas a ser invisibles
para que siga intacta una homogeneidad ficticia.*
FATEMA MERNISSI, *El harén en Occidente* (2001).

La danza de los cuerpos (in)visibilizados.

**Festival de Danza del Vientre, Dilshad. Auditorio
Virginia Gutiérrez, Universidad Nacional de Colombia.**

Fuente: fotografía de Dalilah Carreño (2014).

Luego de repartir los respectivos escudos de los apellidos de las cuarenta y cuatro familias árabes inmigrantes que llegaron a Ocaña entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la directora del cuadro siriolibanes que participa en el Desfile de los Genitores –declarado patrimonio cultural de la nación mediante la Ley 1046 de 2006– exhortó:

¡Las bailarinas atrás porque ellas se roban el show

y nadie va a ver los apellidos!

La exclamación de una mujer colombolibanesa recogía los hallazgos de mi investigación: la invisibilización de la población árabe a través de la práctica de la danza árabe escénica, una tensión entre dos grupos minoritarios buscando su reconocimiento en la nación.

Aquella tarde tres bailarinas colombianas en medio de la calle hacían una muestra de una danza del Golfo Pérsico y una de *bellydance* fantasía. Una de ellas fue exhortada en voz baja por mujeres del público para que cubriera su abdomen rollizo y flácido. Esto me recordaba las convenciones reguladoras sobre mi cuerpo y otros cuerpos danzantes que conocía. Pero la danza estaba allí, incluida para “darle colorido” a la visibilización de la población árabe.

¿Se podría pensar que las autorrepresentaciones orientalistas son un recurso para rescatarse a sí mismos de la invisibilidad social de la que son objeto en Colombia? ¿El *otro invisible* entonces necesita mostrarse y hacer de la inclusión un “show” para ser visto en el espectáculo del multiculturalismo?

Al día siguiente, la directora del cuadro, llorando me relataba que su padre había muerto en Colombia siendo árabe porque nunca se nacionalizó, lamentaba que él no hubiera visto la bandera de Líbano en las calles de Ocaña; “el pueblo que han querido”. Visibilizarse era para ella una realidad que en medio de todo le causaba dolor; *hablar de su etnicidad era revisar su pasado*. Sus lágrimas me recordaron a aquella bailarina que lloraba arrodillada porque *visibilizarse como artista* de danza árabe le causaba dolor.

Mi investigación me dislocó. La escena dejó de ser la escena; ahora se me dificulta danzar, sigo por fuera de mí. Sobre el conocimiento situado, Donna Haraway (1995) dice:

“La perspectiva parcial puede ser tenida como responsable de sus monstruos prometedores y de sus monstruos destructivos”, porque mirar al subyugado no está exento de re-examen crítico. Yo digo que los estudios culturales entran donde no hay sospecha; baten las aguas transparentes hasta hacerlas turbias para conocer sobre qué sedimento estamos de pie. Comprendí que la tan reiterativa y acuciante noción del *respeto* por la cultura no es el cuidado de la simbología sino inmiscuirnos con la producción de sus sentidos políticos.

Edward Said (2009 [1997]) aclara que para huir de las “trampas humanistas” colonizadoras es necesario incitar a las personas a que se comprometan de forma más decidida con el sistema del orientalismo; a que lo cuestionen desde distintos puntos de vista, dado que pretender disimularlo solo agrava e intensifica las disposiciones de poder, crueles y permanentes que fijan las divisiones geográficas e imaginarias Oriente-Occidente. Él detectó que el problema inicia cuando “la tradición corporativista del orientalismo se apodera del orientalista que no está vigilante frente a las ideas que le transmite su profesión” (p. 428), cuando este no somete a la reflexión ni a la crítica su teoría y su práctica, cuando simplemente acepta las ideas que hacen autoridad y la difunde de manera regular, excluyendo la realidad; en fin, cuando el orientalista ve lo que quiere ver y no lo que hay que ver porque su atención se centra en las *entidades artificiales* y no en la de los individuos. Bien lo señala el autor, el objetivo más grande es pensar en cómo se pueden estudiar otras culturas y pueblos desde una perspectiva libertaria, y no represiva o manipulativa. Entonces, ¿cómo subvertir la discriminación del árabe y del inmigrante colonial desde los niveles macro y microfísicos de la práctica de la danza?

Mi investigación devela las tensiones de la problemática de la exclusión social en “un país que baila”. El solapamiento e imbricación de las categorías de nación, género, clase, religión, trabajo, edad, etnia y raza permite entrever complejas formas de poder en doble vía entre dos grupos minoritarios (población árabe y sujetos danzantes) aunque mi estudio se haya centrado solo en una vía. Si se piensa, en los espacios de interacción que describí se gesta la tensión entre la alteridad y la mismidad para poder pensar la identidad nacional en relación con la diferencia; en estos lugares es donde se están produciendo y negociando

los sentidos sobre la cultura árabe *de* Colombia, donde se construyen las nuevas identidades de la nación; donde se revela la existencia de los *Otros* de aquí.

Me referí a dos fenómenos culturales que han transcurrido simultáneamente a través de una línea de tiempo, cada uno en busca del reconocimiento en la nación, pero esta investigación da cuenta que la práctica dancística no ha funcionado como un mecanismo que logre incluir a la población árabe de Colombia en el discurso de identidad nacional. Por supuesto, se advierten procesos que tratan de desestabilizar la identidad colectiva de Colombia para renovarla, pero no precisamente para incluir a la población y cultura árabes del país en el discurso de nación, sino simplemente abriéndola hacia la romantización y promoción de la cultura árabe en el país a través de la danza, intentando perseguir el modelo multicultural. Mi estudio evidencia que el proyecto orientalista se actualiza eficazmente en Colombia al abrir y expandir una *mirada esencialista* a través del prisma de Egipto para ver al *árabe* extracontinental, pero cuando esa mirada retorna a Colombia se cierra, impidiendo así reconocer las nuevas etnicidades de la nación.

Aunque se vuelve necesario adular y respetar la cultura árabe extracontinental, planteo que la práctica de la danza árabe escénica en Colombia amenaza con restarle reconocimiento e importancia a los íntimos sentidos de etnicidad y alteridad de la población árabe del país, por tres razones principales: 1) porque debido a la sofisticación de la danza del vientre, la práctica de esta danza específica derroca a Shakira como referente aunque ella sea un emblema de la nación que conlleva la etnicidad árabe y aunque encarne esta importante contribución; 2) porque de los encuentros entre bailarinas y personas árabes no deriva ningún *reconocimiento* sobre su presencia y papel en el país, sino más bien las vivencias de inclusión o exclusión que experimentan las bailarinas, y en esto se basan algunas de sus expresiones racistas, y 3) porque el sujeto danzante tiende a medir el grado de arabidad que puede detectar en medio de la hibridez de la población colomboárabe.

Parece todo indicar que el bastión de la danza: la *esencia*, reproduce una marcada apelación al ser biológico y cultural árabe con la que se establece la diferenciación étnica. Es decir que aunque se abren procesos de reconocimiento del Otro extracontinental, simultáneamente se cierran procesos de reconocimiento del Otro nacional, pero no por su

atributo de diferente sino de mismidad; lo que se excluye de esta persona es el atributo de *ser colombiano*. La negación simbólica que provoca la mirada orientalista de los cultores de esta danza está fuertemente determinada por la naturalización, el culturalismo y el racismo. En otras palabras, la perspectiva ontológica y esencialista provoca una tensión que deviene en la invisibilización del retrato de identidades étnicas históricamente excluidas que viven en Colombia.

Creo haber demostrado entonces que estas poblaciones no aparecen como personas invisibles sino como sujetos *invisibilizados*, y no precisamente por su presencia como extranjeros. ¡No!, porque a Colombia “le encantan los extranjeros” —expresión de tres bailarinas—. Parece todo indicar que las necesidades, intereses y expectativas culturalistas que crea la práctica de la danza árabe escénica ha provocado el ejercicio de sutiles mecanismos de exclusión social sobre todo en personas colomboárabes (los árabes ya nacionalizados y los descendientes de árabes) debido a su hibridez con la identidad colombiana. La exclusión la marca eso que he llamado *la tachadura de la identidad colombiana* en las identidades de frontera. El *movimiento*, el *conocimiento* sobre este, la *sangre* y el *lugar* aparecen como los principales marcadores étnicos que la bailarina busca en los *Otros de aquí*. La adquisición de conocimientos sobre la cultura árabe se convierte en una forma de deslegitimar o infravalorar la identidad de la población árabe de Colombia y de recordarles su condición histórica de desposeídos. Una aproximación a las experiencias de danzar en ciertos espacios revela que los sujetos danzantes producen marcadores étnicos diacríticos para caracterizar al árabe de Colombia desde el encuadre relacional de identidad y diferencia, partiendo de la división geográfica *aquí-allá*, sin que esto aporte a su reconocimiento como grupo étnico dentro del discurso de nación.

La invisibilización de la población árabe de Colombia se puede entender además como un efecto provocado por la demanda del reconocimiento del ejercicio profesional artístico de esta danza en el país, fuertemente sustentado desde discursos que celebran la experiencia corporal femenina para escapar de cualquier sistema de control; desde discursos que promueven el conocimiento de otra cultura con un “sano interés”, o desde los que se propende a la construcción del tejido social. También sustentado desde la circulación de escuelas y artistas con el fin de que estas sean visibilizadas cuando sus

propuestas no van más allá del ensimismamiento del artista, el egocentrismo, el goce estético o la recaudación de fondos para subsistir, sin que la obra de danza en sí dote de sentido los significantes de democracia, ciudadanía, inclusión, dentro de un contexto intercultural. La exacerbada exaltación de los cuerpos que representan a los *Otros* cuerpos extraterritoriales deviene en la invisibilización de cuerpos integrados en el país, y si me hubiera propuesto ir más a fondo, hablaría incluso de la invisibilización de nosotras las mismas mujeres mediante sutiles mecanismos de dominación entre sí.

Aparte, hay una aclaración muy importante por subrayar. Gracias a la agencia de algunas embajadas de países árabes, asociaciones, clubes árabes, y sobre todo al ejercicio político-cultural emergente de los Encuentros Colomboárabes, sujetos danzantes intentan aproximarse al discurso inclusivo paralelo a su ejercicio artístico. Desde luego, son iniciativas potenciales para orientar la práctica de la danza árabe escénica al reconocimiento de la población árabe local y sus elementos culturales (comida, fiestas, *dabke*, arquitectura), o a la preservación de su acervo cultural en general. Sin embargo, este tipo de reconocimiento de la población árabe aparece aún como el atributo étnico que se suma y aporta a la visibilización, reconocimiento y sentidos sociales de la práctica dancística en sí en el país. En otras palabras, se habla de la promoción, preservación y difusión de la cultura árabe *en* Colombia desde la multiculturalidad “políticamente correcta” (diversidad cultural como artificio del mercado) sin que se vea un desplazamiento hacia la interculturalidad reivindicativa que resquebraje las estructuras de pensamiento hegemónicas del Estado, es decir, la práctica de la danza árabe escénica (abarcando todos sus géneros) por sí misma no habla explícitamente de la inclusión de la población árabe del país ni del reconocimiento de la cultura árabe de Colombia en el discurso de nación. Fácilmente pude advertir cómo discursivamente tienen más peso las experiencias transnacionales que las locales y cómo se desvanecen las riquísimas experiencias sociales y familiares en los que la migración habla sobre las nuevas etnicidades.

Importa dejar constancia de las limitaciones de la investigación. Es imposible ofrecer aseveraciones concluyentes o realizar juicios seguros sobre qué otros posibles factores están causando la invisibilidad de la población árabe de Colombia que repercuten en la

percepción de sujetos danzantes que lideran procesos pedagógicos. De todas maneras mi indagación pone de presente que se debe considerar que hay personas de esta población que: no ven la necesidad de marcarse como árabes sino que se reconocen colombianos; no se asientan del todo en Colombia porque se desplazan por otros países para estudiar; hacen una desconexión psicológica sobre su identidad árabe por su lugar generacional o para no heredar la marginalidad secular; necesitan invisibilizarse para evadir estigmas orientalistas sobre el árabe del Levante y poder establecer relaciones económicas dentro de Colombia y con otros países. Incluso hay sujetos que adoptan posturas frente a la fetichización y estereotipos de la identidad árabe a través de la danza del vientre —para ser exacta—.

[...] yo no soy la danza árabe. [...] La forma de llamar la atención es a través de la danza. Los árabes como tal si estamos usando la danza como mecanismo de rescate a la cultura, no es porque a nosotros nos interese o le vemos la importancia a la danza, es un mecanismo de llamar [la atención], es la carnada a Occidente para que fije la mirada en la cultura árabe [léase una vía de visibilización], pero la cultura no es la danza. La danza es parte muy pequeña de la cultura árabe. Sí, se utiliza la danza como mecanismo de rescatar la cultura. Una trampa para que tú *fijes la mirada allá*. (Entrevista a suj. árab. Col. coinv.)

Después de todo, me tracé el objetivo personal de salirle al paso a la mercantilización de la cultura árabe *en* Colombia y aproximarme a la cultura árabe *de* Colombia. Apreciaciones de personas árabes y de ascendencia árabe de clase alta y media me dieron a entender que emprenden procesos de etnicidad en el país. Si descendiendo a las particularidades, diría que hablan personas biográficamente individualizadas presentes en una nación; que se autorreconocen árabes, colombianos o colomboárabes por su sangre, por el reencuentro y memoria familiar, por sus aportes al país, por su práctica cotidiana cuando es la culinaria, y por el despliegue de vínculos sentimentales —variando su intensidad— hacia sus naciones árabes y hacia Colombia, por sus posturas políticas frente a los conflictos en Medio Oriente, y por las marcas otrificadoras que reproducen los procesos colonizadores. Sus reflexiones me hacían pensar que la práctica de la danza árabe escénica era un potente mecanismo para revelar la latencia árabe *que se escucha* en

su sentir cultural. Para el caso de la población del Levante, un sentir que pervive en el *dabke* dentro de Colombia.

Por todo lo que escuché y vi, pienso entonces que su visibilización, inclusión y reconocimiento empieza por *la escucha* de su vida social cotidiana, y no estrictamente por la mirada de cómo se mueven en el espacio público del reconocimiento positivo. Mi planteamiento final es que la práctica de la danza árabe es uno de los espacios de diálogo intercultural más ricos en sentidos para negociar la identidad étnica por la imbricada y compleja multiplicidad de percepciones desde donde se puede conocer el lugar de enunciación de cada grupo subalterno. Mi pensar es que los espacios de formación profesional también son las relaciones intersubjetivas. El maestro Álvaro Restrepo (2000), bailarín y coreógrafo colombiano, señala que una dosis de sano narcisismo permite que el individuo reconozca el cuerpo/ser del otro en una relación especular de respeto profundo por la alteridad. Pienso entonces que los sujetos danzantes tenemos la enorme tarea de resignificar el bastión de la *esencia* tanto de los cuerpos como de las identidades nacionales.

Expresiones que recogí tras socializar avances de la investigación⁵³ con algunas personas del sector ilustran la *apertura* de un debate sobre el reconocimiento de la diferencia desde la danza, pero que a la vez un *cerramiento* que parece frustrar los intentos:

“Ahora nos pones más trabajo”, “Tú estás poniendo en riesgo el negocio”, “Pero no le metas cabeza al asunto”, “Pero si es la verdad, son cerrados”, “Alguien tenía que decirlo”, “Nos puede parecer un acto de colonización, ¿y eso al público qué le importa?”, “Es fuerte lo que dices, me confrontas”, “Pero por qué dejamos que se nos metan así”, “Podemos ofender por puro desconocimiento”, “Recuerda que en Colombia uno no puede decir públicamente lo que piensa”, “Somos un gremio muy joven y no tenemos apoyo institucional”, “Pero si es la verdad, nos excluyen [dice el artista sirio]”, “No lo había pensado así”, “No podemos reconocerlos porque si reconocemos que ellos saben más, se nos daña el negocio”.

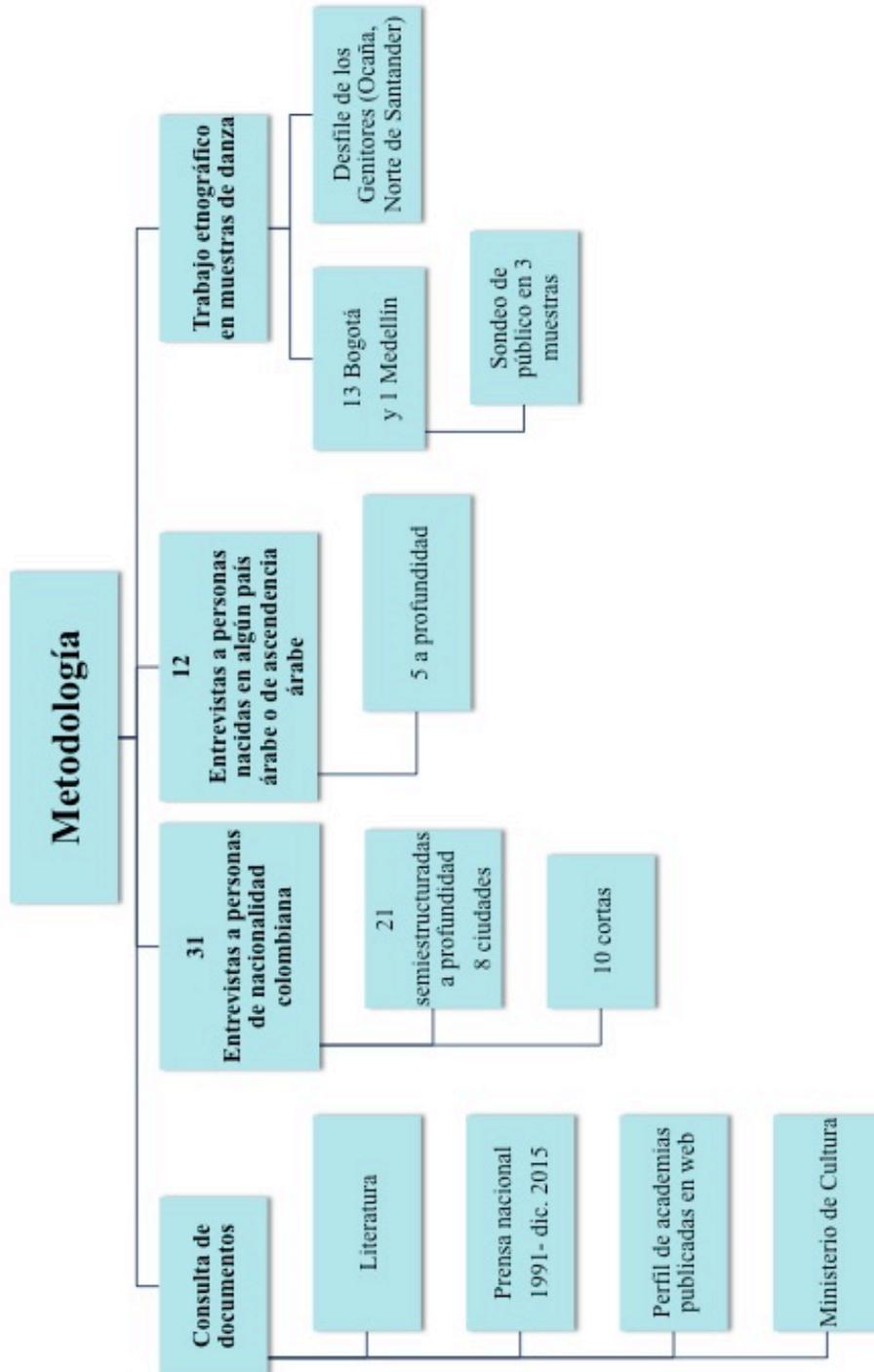
⁵³ Ponencia presentada en el Foro “Danza y Cultura del Medio Oriente”, en el marco del Festival Distrital de Danza Oriental, Oasis, llevado a cabo el día 24 de septiembre del 2015, en Bogotá.

Concluyo la escritura de este documento cuando ya está cerrada la convocatoria nacional (2016) para celebrar el Día Mundial de la Danza organizada por el Ministerio de Cultura, cuyo eje temático es la inclusión social *en/desde* la danza. Una iniciativa con la que el país busca consolidar esta manifestación artística como una herramienta que permita fortalecer el tejido social nacional, integrando a la vida comunitaria a todos los miembros de la sociedad, independientemente de su origen, condición social o actividad, ya que esta promueve “el respeto por el otro”. La invitación a participar con videos, fotografías o ensayos —en lo que respecta al sector de la danza árabe— cerró solo con la misma imagen con que abrí estas reflexiones finales; no hubo participación por parte de alguna otra bailarina, academia o agrupación de danza árabe de todo Colombia.⁵⁴ Lo que sorprende es que para la fecha, en sus portales web ya se registraban los cupos agotados para los próximos talleres, concursos y festivales de orden local y nacional con la participación de artistas internacionales. Un panorama como este no me esclarece por qué una danza se puede concebir un atributo de una nación si se le dificulta mirar y nombrar a la nación. Tampoco me queda claro a qué hace referencia la acuciante demanda de apoyo institucional, de equidad social o de elaboración de políticas culturales; cuando la micropolítica de la danza desdibuja el lugar del sujeto danzante y su reparación en un “país que baila”.

¿Soy Dalilah la Taimada, experta en trapisondas y embaucamientos? ¿Parece que urdí esta investigación? Para mí el ruido y el silencio son conocimiento. Solo le presté atención al ruido y al silencio que habitaban mi cuerpo, ya después me percaté del ruido y del silencio a mi alrededor. Nunca me imaginé que podía aprender tanto de la danza árabe, teniendo ambos pies aquí en Colombia.

54 Cfr. <http://celebraladanza.mincultura.gov.co/Paginas/fotos-participantes.aspx>

Anexo 1. Metodología y corpus recogido para la investigación



Anexo 2. Corpus recogido para análisis interpretativo

**Corpus recogido para análisis interpretativo
(Entrevistas, trabajo de campo, artículos de prensa)**

A1*	17 enero del 2015	B19	22 de octubre del 2015
A2	3 de marzo del 2015	B20	2 de abril del 2015
A3	16 de abril del 2015	B21	17 de abril del 2015
A4	27 de diciembre del 2015	B22	29 de noviembre del 2013
A5*	23 de diciembre del 2014	B23	7 de febrero del 2015
A6	15 de abril del 2015	C1	1 de abril del 2015
A7	15 de abril del 2015	C2	9 julio del 2015
A8	17 de abril del 2015	C3	29 de julio del 2015
A9	20 de mayo del 2015	C4	17 enero del 2015
A10 *	14 de enero del 2015	C5*	2 de diciembre del 2015
A11	17 enero del 2015	C6	26 marzo del 2015
B1*	18 de octubre 2013	D1	3 de enero del 2014 12 de noviembre del 2015
B2	19 de octubre 2013 7 de agosto 2015	D2	17 de marzo del 2015 20 de enero del 2016
B3*	19 de octubre 2013	EA1	24 de agosto 2013
B4	24 de octubre del 2015	EA2	18 de octubre 2013
B5*	15 de abril del 2015	EA3	20-23 de septiembre 2013
B6	15 de noviembre del 2013 22 de julio del 2015	EA4	28 de agosto 2014

B7*	14 de agosto del 2015	EA5	octubre de 2013
B8	2 de julio del 2015	EA6	14 noviembre de 2013
B9	1 julio del 2015	EA7	15 de abril del 2015
B10	18 de marzo del 2015	EA8	6 de junio del 2015
B11	31 de julio del 2015	EA9	28 de agosto del 2015
B12	16 de junio del 2015	EA10	14 noviembre del 2015
B13	4 de junio del 2015	EA11	18 de septiembre del 2015
B14	7 julio del 2015	EA12	24 de noviembre del 2015
B15	6 de julio del 2015	EA13	18 de diciembre del 2015
B16	27 de junio del 2015	EA14	27 de diciembre del 2015
B17	22 de diciembre del 2015	EA15	10 de abril del 2016
B18	28 de agosto 2014 24 de febrero del 2015 15 de diciembre del 2015	244 Artículos de prensa electrónica	Feb. 1991 - dic. 2015
A-B-C-D	Personas entrevistadas según su vínculo con la práctica de la danza árabe o cultura árabe en general. * Entrevistas de menos de 30 minutos de duración. Las demás entrevistas son de 1h 30 min. aproximadamente.		
EA	Eventos artísticos, todos en Bogotá, excepto 1 en Medellín y 1 en Ocaña.		

Anexo 3. Protocolo de entrevista

Elaborada por: **Dalilah Carreño Ricaurte**
 Estudiante de Maestría en Estudios Culturales
 Universidad Nacional de Colombia

Nombre: **Fecha de la entrevista**
Edad: **Lugar:**
Actividad: **Hora:**

1. ¿Qué sabes acerca del tema de cómo apareció esta danza en Colombia y, específicamente, cómo apareció en tu ciudad?
2. ¿Recuerdas cómo llegaste a inclinarte por esta danza y hacer de ella un proyecto de vida? Cuéntame con los mayores detalles ese momento en que conociste la danza árabe (año, tiempo de permanencia).
3. ¿Qué expresa tu cuerpo a través de la danza árabe?
4. ¿Con qué objetivo tú difundes la práctica de la danza árabe, qué quieres llevar a escena y en qué te basas para lograrlo?
5. ¿Cuál(es) crees que ha(n) sido el(los) factor(es) que ha(n) incidido en la *aparición, promoción y diseminación* de la práctica de esta danza en el país?
6. Para ti, ¿quién es o qué significa Shakira? ¿Cómo viviste la danza en el *boom* de Shakira?
7. ¿En qué espacios que se consideran propios de la población árabe has danzado aquí en Colombia (restaurantes, clubes sociales, embajadas, celebraciones familiares, asociaciones culturales)?
8. ¿A través de esta danza te has aproximado a la comunidad árabe de tu ciudad? ¿Qué experiencias has vivido con estas personas?*
9. Desde tu punto de vista, ¿a qué obedece que tú y las practicantes de tu ciudad se hayan inclinado por este género dancístico (danza del vientre/*bellydance* y folclore árabe) y no otro? ¿Has practicado el folclore colombiano?
10. ¿Encuentras elementos culturales en Colombia que aporten al crecimiento de la práctica de este género de danza?
11. ¿Cuáles son tus fuentes de conocimiento?
12. ¿Cómo ha incidido la práctica de esta danza en la construcción de tu identidad nacional?*
13. ¿Desde tu punto de vista qué impacto ha generado esta danza en Colombia?
14. ¿Las instituciones del sector cultural te han brindado el apoyo que necesitas para la planeación y el desarrollo de tus proyectos?

* De la respuesta se podían desprender otras preguntas.

Anexo 4. Memorias de ejercicio poblacional



Ministerio de Cultura
República de Colombia

Prosperidad
para todos

Primera Jornada de Trabajo Comunidad Colombo-Árabe Marzo 22 y 23 de 2012 Cartagena de Indias, Bolívar

Los días 22 y 23 de marzo de 2012, en la ciudad de Cartagena de Indias, Bolívar, más exactamente en el Club Unión, cuna de la cultura árabe en la ciudad, el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección de Poblaciones llevó a cabo la primera jornada de trabajo con la comunidad árabe radicada en Colombia. Asistieron más de 30 integrantes de esta comunidad, representando a 17 Departamentos del país y destacando entre ellos a escritores, gestores culturales, dirigentes gremiales y de la política del país.



Esta iniciativa se llevó a cabo para dialogar con la comunidad acerca de las necesidades que tienen y para socializar el estudio realizado por el Profesor Beethoven Herrera, *Los Árabes en Colombia*, sobre la caracterización de la población árabe que se encuentra en Colombia. Para el Ministerio de Cultura, el conocimiento de esta población, que asciende a un millón y medio de personas, resulta de vital importancia para formular políticas públicas adecuadas que contribuyan, de modo efectivo, a la preservación de su legado y al reconocimiento de sus aportes al desarrollo cultural nacional.

Con esta jornada, el Ministerio de Cultura dio inicio a una serie de encuentros con grupos de interés (víctimas, desmovilizados, desplazados, comunidad árabe, entre otros) y específicamente con la comunidad colombo-árabe para el fortalecimiento de la población y el diseño de estrategias de promoción de su identidad.

El profesor Herrera, quien dirigió la investigación, socializó el estudio que incorpora aspectos sociológicos, históricos, económicos y culturales de las comunidades árabes asentadas en Colombia desde épocas coloniales. El estudio buscó, además, identificar y caracterizar los aportes de la comunidad árabe a la identidad Nacional de nuestro país, durante las distintas oleadas migratorias árabes con el fin de contar con un soporte adecuado para la formulación de políticas públicas orientadas a rescatarlos y preservarlos.



Ministerio de Cultura
República de Colombia

Prosperidad
para todos



socializar entre los/as según relató sus experiencias de viajes a Egipto, Jerusalén, Palestina, Siria, Emiratos Árabes, entre otros países, que surgieron a partir de su interés en reencontrarse con la especificidad de esta cultura. Como manifiesta Antonina Canal, profesora y experta en danza árabe, *“en Egipto me sentí identificada, me sentí en casa, a pesar de no ser árabe, sentí un llamado muy íntimo desde la danza, muchas gracias por dejarme ser colombo-árabe”*.

A su vez, expresaron cómo esta mezcla cultural construye una perspectiva más amplia y sensible de lo que definieron ser visceralmente colombianos y visceralmente árabes, se plantearon distintos casos de las transposiciones de la cultura árabe a la cultura colombiana y viceversa, como el caso de la gastronomía y sus influencias en la cocina tradicional del Caribe, el oficio del comercio y la forma como ha aportado al desarrollo económico del país.

Uno de los objetivos de la jornada era que la misma comunidad contara para ellos qué era ser árabe, lo que significaba compartir doble nacionalidad con la colombiana, sus aportes a la cultura de nuestro país y qué formas de organización debían contemplar para fortalecerse como comunidad.

Los asistentes ubicaron en el mapa de Colombia las regiones con mayor presencia de la comunidad árabe. Ésto con el fin de identificar una estrategia de trabajo que tenga un alcance Nacional y permita además articular con los distintos departamentos las acciones que se adelantarán para el fortalecimiento de cultura árabe en el país. De esta manera se pudo establecer una red y se delegó un responsable por departamento quien se comprometió a gestionar desde su región la inclusión del tema árabe en los planes de desarrollo regionales.

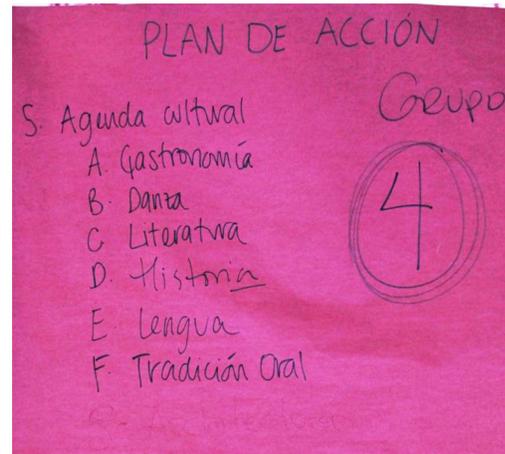
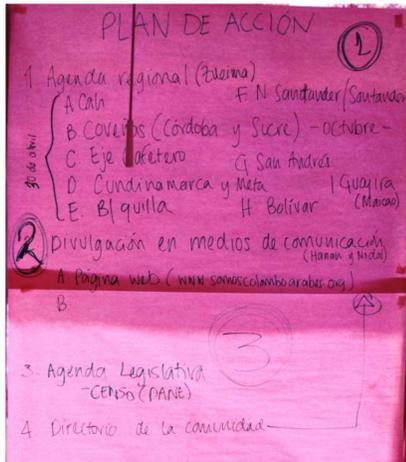




Ministerio de Cultura
República de Colombia

Prosperidad
para todos

Se construyó un plan de acción en el que se establecieron los principales ejes de trabajo desde donde la comunidad quiere trabajar para fortalecerse. Entre los distintos ejes se encuentran la gastronomía, literatura, lengua, danza, tradición oral, arquitectura, audiovisuales y la política.



En el plan de acción se definieron compromisos desde las distintas regiones para abarcar los municipios con mayor población árabe. En cada región del país se planea tener un encuentro con la población árabe de los departamentos de la región para socializar el estudio realizado en el 2011 pero adicionalmente para consolidar aún más el trabajo que se viene realizando desde la Fundación Somos Colombo Árabes.

Como segundo compromiso se definió el uso de los medios de comunicación con el fin de iniciar procesos de visibilización de los procesos de la comunidad árabe en el país. El tercer compromiso al que llegó la comunidad en esta jornada de trabajo fue la realización de una agenda legislativa con los Congresistas árabes que están en el Congreso de la República y lograr impulsar proyectos en pro de la comunidad en las diferentes regiones del país.

El cuarto compromiso mencionaba la importancia de saber exactamente cuántos árabes hay en Colombia, quienes se autoreconocen como árabes, dónde están localizados dentro del país y para ello se acordó hablar con el Departamento Nacional de Estadística, DANE, para incluir en el Censo de 2015 a la población colombo-árabe.

El quinto compromiso, de responsabilidad de la Fundación Somos Colombo-Arabes, es la construcción de un directorio de la comunidad árabe en los diferentes escenarios: políticos, sociales, culturales, académicos, con la intención de empezar a construir enlaces en beneficio de la identidad de esta población.



Ministerio de Cultura
República de Colombia

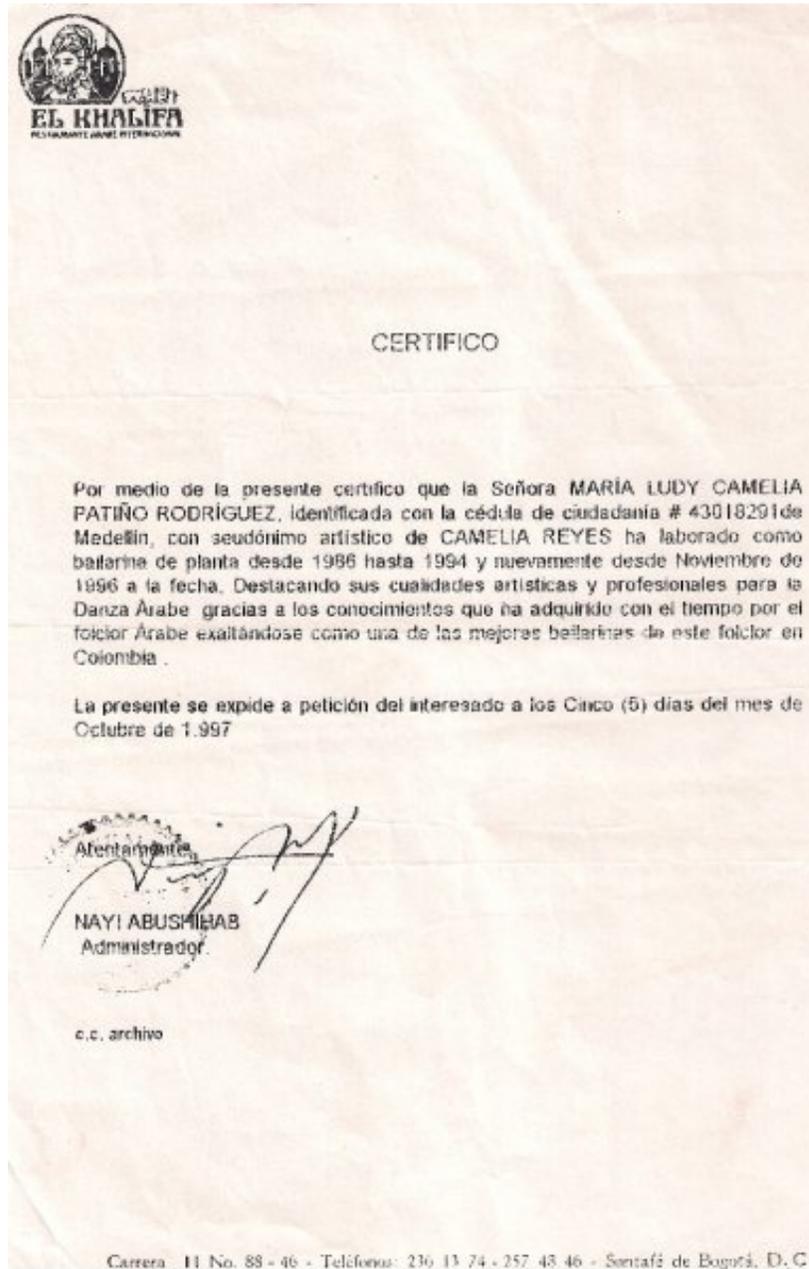
Prosperidad
para todos

Por último, los asistentes se comprometieron a hablar con los Alcaldes y Gobernadores de sus Departamentos para que proyectos que benefician a la comunidad colombo-árabe sean tenidos en cuenta para los Planes de Desarrollo de los Departamentos y municipios del país.

Durante la jornada, el Gobernador de Bolívar, Juan Carlos Gossain, quien es descendiente de árabes, almorzó con la comunidad e hizo un análisis de los funcionarios de su administración que son descendientes de árabes y con ello reafirmó el talante pujante que tienen los árabes. Se comprometió con ellos a trabajar mancomunadamente para el pro de la comunidad árabe en Bolívar. Con esta visita se dio cierre a la jornada de trabajo.



Anexo 5. Certificado laboral expedido por el restaurante El Khalifa



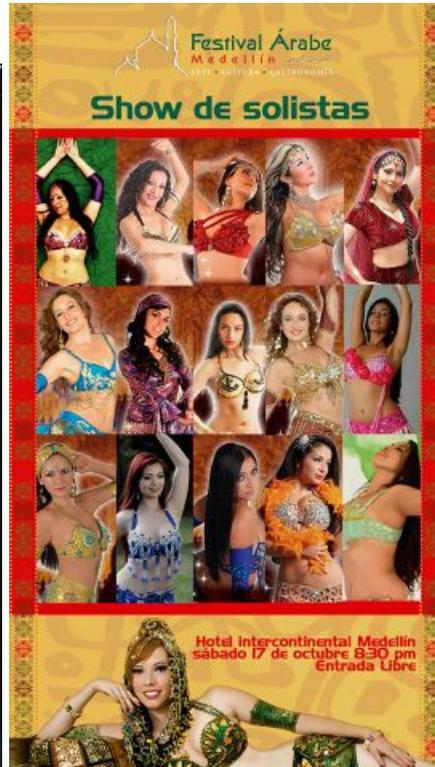
Fuente: Archivo personal de Camelia Reyes.

Anexo 6. Anuncio de show de danzas árabes publicado en prensa



Fuente: Archivo personal de Camelia Reyes.

Anexo 7. Imagen promocional de muestras de danza árabe escénica en Colombia



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aidi, H. (2003). “Seamos moros”. Islam, Raza y “Historias Conectadas”, *MER* 229. *Oriente Medio de Investigación e información de Proyectos* (33), 1-9. Disponible en <http://www.merip.org/mer/mer229/let-us-be-moors%20Volumen:%2033%20Invierno%202003>

Al-Mutawa, H. y Valdivieso, L. (2013). *Comunicación y arte: Un camino para formar comunidad colombo-árabe*. [Tesis de pregrado]. Universidad de la Sabana. Facultad de Comunicación, Chía – Cundinamarca.

Barbero, J.-M. (2007). Reconfiguraciones de lo público y nuevas ciudadanías. En J. E. González (Ed.), *Ciudadanía y Cultura* (pp. 11-36). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad del Valle.

Barrionuevo, M. (invierno de 2012). ¿Bellydance, danza árabe, danza del vientre o danza oriental? En *Estudio Sahar. Centro de Investigaciones sobre la historia del bellydance*. Disponible en <https://www.estudiosahar.com/pdf/terminologia.pdf>

Bauman, Z. (2011). *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. (L. Mosconi, Trad.) México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Beserra, B. (2014). Sambistas brasileiras em Chicago: sob os limites das expectativas do outro. *Ra-Ximhai*, 10 (1), 41-55. Disponible en: <http://www.journals.unam.mx/index.php/rxm/article/view/54102/48148>

Benza, S. (2005). Transmisión de géneros dancísticos en la migración: nuevos criterios de demarcación identitaria frente a la dilución del contexto territorial nacional peruano. *Cuadernos de Antropología Social* (22), 189-199. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt&pid=S1850-275X2005000200011

Bloemraad, I. (2000). *Citizenship and Immigration: A Current Review*. Disponible en <http://link.springer.com/article/10.1007/s12134-000-1006-4>

Bhabha, H. (2010). Introducción. Narrar la nación. En H. Bhabha, *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (pp. 11-19). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Briceño, G. (2008). *Relatos desde la danza y el cuerpo. Identidad y oficio de un grupo de mujeres mexicanas y argentinas*. Guadalajara: Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

Calderón, L. (2015). *Los cuerpos de la danza. Reflexiones éticas en torno a la danza oriental como práctica feminista en Occidente*. [Tesis de pregrado]. Universidad de los Andes. Departamento de Lenguas y Estudios Socioculturales. Bogotá.

Calvo, A., García, M., y Susinos, T. (2006). Introducción. En A. Calvo, M. García, T. Susinos, A. Calvo, M. García, y T. Susinos (Edits.), *Mujeres en la periferia. Algunos debates sobre género y exclusión social* (pp. 17-56). Barcelona: Icaria editorial.

Candela, M. (19 de Noviembre de 2004). Algunos rasgos árabes-andalusí en la música del Caribe colombiano. En *Somos Colomboárabes*. Disponible en: <http://www.somoscolomboarabes.co/?p=743>

Castro, G. (2014). Shakira Mebarak. Del menosprecio a la gloria. En G. Castro, *Su segunda oportunidad* (pp. 223-235). Bogotá: Ediciones B Colombia.

Cepeda, M. E. (2010). *Musical ImagiNation. U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. New York and London: New York University Press.

Citro, S., Aschieri, P. y Mennelli, Y. (2011). El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 25 (42), 102-128. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/557/55722568004.pdf>

Cortés, F. (2006). Consideraciones sobre la marginación, la marginalidad, marginalidad económica y exclusión social. *Papeles de Población*, 12 (47), 71-84. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11204704>

Colombia. Archivo de Cancillería de Colombia (1910). *Telegrama de Tumaco, Folios 27*. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/el-baul-de-amal-abisambra/index.html>

Colombia. Ministerio de Cultura. (2012). Primera Jornada de Trabajo Comunidad Colombo-Árabe, llevada a cabo el 22 y 23 de marzo del 2012, en Cartagena, Bolívar.

Chujfí, M. (2008). *Emigración árabe al eje cafetero. Recordando el ayer*. Pereira: Corporación Universitaria Libre.

Daccarett, E., Daccarett, K. y Lizcano, A. (2007). *La migración árabe en la construcción cultural del departamento del Atlántico (1905-2005)*. Barranquilla: Secretaría de Cultura y Patrimonio de la gobernación del Atlántico/Ediciones Uninorte.

Da Rocha Salgueiro, R. (2012). *“Um Longo Arabesco” Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidade de Brasília Departamento de Antropologia, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Brasília.

De Miranda Iorio, P. (2010). *A menor distância entre dois mundos: um estudo sobre a representação do Eu e do Outro em telenovelas de Gloria Perez*. Universidad Federal de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universidad Federal de Rio de Janeiro. Disponible en http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/pos/trabalhos/2010/patriciademirandaiorio_amenordistanciaentre.pdf

De Queiroz Porto, C. H. (2014). Representações do Islã na telenovela O Clone. *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, 18 (2), 895-926. Disponible en <http://www.redalyc.org/html/3055/305532629015/>

Desmond, J. (2013). Corporalizando a diferença: questões entre Dança e Estudos Culturais. *Dança, Salvador*, 2 (2), 93-120. Disponible en <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9991/7492>

Díaz, Y. (11 de febrero de 1991). El Oriente Medio se robó el show, *El Tiempo*. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-24210>

Dox, D. (2006). Dancing Around Orientalism. *TDR: The Drama Review*, 50 (4), 52-71.

Duany, J. (2002). Nación, migración, identidad, *Revista Nueva Sociedad*, 178, 56-69. Disponible en http://biblioteca2012.hegoa.efaber.net/system/ebooks/11454/original/Transnacionalismo_migracion_e_identicidades.pdf

El-Attar, H. (2006). Diálogo latinoamericano-árabe: Desde el multi e interculturalismo hacia la multipolaridad, *Hispania*, 89 (3), 574-584. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/20063362>

El Colombiano. (9 de abril de 2000). ¡Se sobró Shakira!, *El Colombiano*.

El Colombiano (29 de abril de 2010). Latinarabian trae lo exótico de Medio Oriente, *El Colombiano*. Disponible en

http://www.elcolombiano.com/historico/latinarabian_trae_lo_exotico_del_medio_oriente-LWEC_87581

El Tiempo. (23 de junio de 2000). Rachid Taha lidera la música *râï*, *El Tiempo*. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1245648>

El Tiempo. (18 de octubre de 2001). La sensual danza del vientre, *El Tiempo*. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-693805>

Gadea, M. E. y Albert, M. (2011). Asociacionismo inmigrante y renegociación de las identificaciones culturales. *Política y Sociedad*, 48(1), 9-25. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO1111130009A>

Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

González, J. (Ed.). (2007a). Ciudadanía e interculturalidad. En *Ciudadanía y Cultura* (pp. 39-85). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad del Valle.

González, J. (Ed.). (2007b). “Introducción”. En *Nación y nacionalismo en América Latina* (pp. 7-27). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Gowricharn, R. (2001). *Introduction: Ethnic Minorities and Elite Formation*. Obtenido de <http://link.springer.com/article/10.1007/s12134-001-1025-9>

Grosfoguel, R. y Maldonado-Torres, N. (2008). *Los latinos, los migrantes y la descolonización del Imperio estadounidense en el siglo XXI*. Obtenido de <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=39600908>

Grueso, D. (2012). ¿Se hace justicia a los grupos subordinados cuando se los reconoce?: una aproximación desde las teorías críticas de Young, Fraser y Honneth. En M. L. Márquez, E. Pastrana Buelvas y G. Hoyos Vásquez. *El eterno retorno del populismo en América Latina y el Caribe* (pp. 405-419). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana - CLACSO -Instituto de Bioética.

Guarín, M. (21 de agosto de 2013). Reflexión y fiesta con los colomboárabes, *El Heraldo*. Disponible en <http://www.elheraldo.co/entretenimiento/cultura/reflexion-y-fiesta-con-los-colombo-arabes-121758>

Hall, Stuart. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.). Popayán, Lima, Bogotá: Envión Editores, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales – Pensar.

Haraway, D. (1995). “Conocimientos situados. La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres*. La reinención de la naturaleza. Madrid: Cátedra.

Hering, M. (2007). “Raza”: variables históricas. *Revista de Estudios Sociales*, 26, 16-27. Disponible en: <https://res.uniandes.edu.co/view.php/229/1.php>

Herrera, B. (2011?). *Los árabes en Colombia*. Colombia: Ministerio de Cultura.

Holgado, I. (2006). Mujeres e inmigración. Viajeras que transforman el mundo. En A. Calvo, M. García, T. Susinos, A. Calvo, M. García y T. Susinos (Eds.), *Mujeres en la periferia. Algunos debates sobre género y exclusión social*. Icaria, 2006 (pp. 147-170). Madrid: Icaria.

Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Crítica.

Honneth, A. (2007). *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz Editores.

Karawi, S. (2010). *Nosotros, los colomboárabes. Las voces de la inmigración*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social y Lenguaje. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

La Libertad. (14 de octubre de 2016). Árabes en el Caribe, mezcla de etnias que han forjado la historia de la región. Disponible en <http://lalibertad.com.co/wp/2016/10/14/arabes-en-el-caribe-una-mezcla-de-etnias-que-ha-forjado-la-historia-de-una-region/>

Lindo de las Salas, M. (2010). *La danza. Conceptos y reflexiones*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

López, L. M. (2014). *Figuraciones de la tierra natal: patria, nación, república*. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/774/77432712005.pdf>

Maalouf, A. (1999). *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza.

Márquez, M. L. (2011). *Perspectivas teóricas para aborar la nación y el nacionalismo*. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/777/77722772010.pdf>

Mercado, A. y Hernández, A. (2010). *El proceso de construcción de la identidad colectiva*. Obtenido de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=s1405-14352010000200010&script=sci_arttext

Melo, C. (21 de octubre de 2013). La “Shakira” tolimense que conquistó Asia. *El Nuevo Día*. Disponible en <http://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/sociales/notas-sociales/198428-la-shakira-tolimense-que-conquistó-asia>

Mernissi, F. (2001). *El harén en Occidente*. Bogotá: Espasa Calpe.

Mohamed, S. (1995). *La danza mágica del vientre*. Madrid: Mandala.

Morales, L. (2007). Inmigrantes andinos en Madrid: sus danzas y sus músicas tradicionales. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 4 (1), 1-18. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v4n1.pdf>

Noufour, H. (2009). Contribuciones argentinoárabes: entre el dato y la imaginación orientalista. En L. Abar et ál., *Contribuciones árabes a las identidades latinoamericanas* (pp. 115-152). Madrid: Casa Árabe IEAM.

Núñez, X. (2001). Gaitas y tangos: Las fiestas de los inmigrantes gallegos en Buenos Aires (1890-1930). *Ayer* (43), 191-223. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41325102>

Palacios, M. T. (2012). *El sistema colombiano de migraciones*. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/945/94524419006.pdf>

Pastor, A. (2009). La danza: instrumento de apoyo a la integración social y a la mujer inmigrante. En V. J. Gil y V. J. Gil (Ed.), *Migraciones andinas, género y codesarrollo: visiones desde el norte y el sur* (pp. 143-155). Alicante: Editorial Club Universitario.

Pastor, C. (2009). Lo árabe y su doble: imaginarios de principios de siglo en México y Honduras. En L. Agar et ál., *Contribuciones árabes a las identidades latinoamericanas* (pp. 288-348). Madrid: Casa Árabe.

Pelinski, R. (2008). *Tango nómade. Una metáfora de la globalización*. Disponible en <http://www.ramonpelinski.com/wp-content/uploads/2011/12/Tango-nomade-Una-metafora-de-la-globalizacion-2008.pdf>

Quijano, A. (1970). Algunas consideraciones sobre algunos estudios basados en la categoría marginalidad. *Ideología, diseño y sociedad*, 3, 1-59.

Restrepo, Á. (2000). Mi cuerpo encuentra su voz y el artista su camino. *Nómadas*, 13, 165-177. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115264014>

Restrepo, E. (2004). *Teorías contemporáneas de la etnicidad: Stuart Hall y Michel Foucault*. Popayán: Universidad del Cauca.

Rodríguez, Á. (2007). Valores sociales y actividad física: la evolución de la gimnasia al deporte en la modernidad industrial. *Materiales para la historia del deporte*, 5, s. p.

Rodríguez, D. (2010). *Más allá de asimilación y multiculturalismo: una crítica. Revisión del debate sobre la gestión de la diversidad*. Obtenido de http://geografia.uab.es/migracions/cas/publicacions%20i%20documents/Rodr%C3%ADguez-Garc%C3%ADa,Dan_%20Beyond%20Assimilation%20and%20Multiculturalism.pdf

Rojas, G. (2 de octubre del 2012). *En Medellín se vive el Medio Oriente*, en *El Mundo.com*. Disponible en: http://www.elmundo.com/movil/noticia_detalle.php?idx=204724&

Ruiz, J. (2010). *La política del sport: elites y deporte en la construcción de la nación colombiana, 1903-1925*. Medellín: La Carreta Editores.

Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. (N. Catelli, Trad.) Barcelona: Anagrama.

Said, E. (2009 [1997]). *Orientalismo*. (M. L. Fuente, Trad.) México: Debolsillo.

Salgueiro, R. (2012). *“Um longo arabesco”: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre*. Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia. Brasília: Universidade de Brasília.

Sayad, A. (2008). *Estado, nación e inmigración. El orden nacional ante el desafío de la inmigración*. Disponible en: <http://www.apuntesceyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/122/107>

Schwarz, T. (2014). *Regímenes de pertenencia nacional en Venezuela y la República Dominicana contemporáneas*. Disponible en <http://www.revistatabularasa.org/numero-20/10-Schwarz.pdf>

Segato, R. (2005). *Raça é signo*. Brasilia: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

Segato, R. (2009). Introducción. Políticas de la identidad, diferencia y formaciones nacionales de alteridad. En R. Segato, *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad* (pp. 15-36). Buenos Aires: Prometeo.

Sigl, E. (2011). Identidades de diáspora a través de la danza folclórica. Un estudio ciberantropológico. *Antropológica* (29), 187-213.

Smith, A. (1997). *La identidad nacional*. Madrid: Trama editorial.

Suárez, J. (2010). Símbolos patrios y nuevas fábulas de identidad. En J. Suárez, *Sitios de Contienda. Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia* (pp. 147-196). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Tena, M. D. (2008). “Salomanía”: la construcción imaginaria de la danza oriental. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* (3), 121-129. Disponible en http://www.uv.es/extravio/pdf3/l_tena.pdf

Tijoux, M. E., Facuse, M. y Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?, *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 11 (33), 1-16.

Touraine, A. (1997). La sociedad multicultural. En A. Touraine, *¿Podemos vivir juntos?* (pp. 165-204). México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Tovar, L. (2007). Ciudadanía democrática, igualdad y diferencia. En J. E. González (Ed.), *Ciudadanía y Cultura* (pp. 159-214). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad del Valle.

Turbay, J. C. (19 de noviembre de 2004). *Somos Colomboárabes*. Disponible en <http://www.somoscolomboarabes.co/?p=163>

Vargas, P. (2009). Política y legislación inmigratoria en Colombia: el caso de los árabes. En L. E. Agar y K. H. Gil (Eds.), *Contribuciones árabes a las identidades latinoamericanas*. Madrid: Casa árabe.

Vargas, P. (2011). *Pequeño equipaje, grandes ilusiones. La migración árabe a Colombia*. Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Vargas, P., y Suaza, L. M. (2007). *Los árabes en Colombia. Del rechazo a la integración*. Bogotá: Planeta Colombiana.

Vargas, P., y Suaza, L. M. (2011). *Las mujeres árabes en Colombia*. Bogotá: Planeta Colombiana.

Velásquez, F. (2001). Exclusión social y gestión urbana: a propósito de Cali. En A. Valencia, *Exclusión social y construcción de lo público en Colombia* (pp. 97-153). Bogotá, Cali: Cerec, Universidad del Valle.

Velazco, L. A. (14 de febrero de 2010). La producción se estrenará mañana en Miami. Construyeron un Marruecos para El Clon, en Girardot. *El Tiempo*. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3838717>

Wade, P. (1997). *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. (A. C. Vélez, Trad.) Bogotá: Uniandes/Siglo del Hombre Editores.

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República.

Wade, P. (2008). Debates contemporáneos sobre raza, etnicidad, género y sexualidad en las ciencias sociales. En P. Wade, P. Wade, F. Urrea y M. Viveros (Eds.), *Raza, etnicidad y sexualidades* (pp. 42-66). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad del Valle, Universidad del Estado de Río de Janeiro.

Wade, P., Urrea, F. y Viveros, M. (2008). Identidades racializadas y sexualidades en América Latina. En P. Wade, F. Urrea, M. Viveros, P. Wade, F. Urrea y M. Viveros (Eds.), *Raza, etnicidad y sexualidades* (pp. 17-39). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad del Valle, Universidad del Estado de Río de Janeiro.

Walsh, C. (2006). Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. En C. Walsh, A. García Linera y W. Mignolo, *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento* (pp. 21-70). Buenos Aires: Editorial Signo.

Yidi, E., David, K. y Lizcano, M. (2004). *El escudo de nácar de la República de Colombia (1923-2003). Una aproximación al estudio del arte del nácar en Palestina*. Barranquilla: Panamericana.

Zambrano, C. (23 de septiembre de 2001). Shakira, directo al grano, *El Tiempo*. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-658786>

Zambrano, C. (2004). La nación en transición. Dinámicas sociopolíticas del reconocimiento de la diversidad. En J. Arocha (Ed.), *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo en África y en América Latina* (pp. 231-259). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Zambrano, A. (12 de abril de 1992). Teatro, el gran reciclador, *El Tiempo*. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-95162>