

“Salomanía”: la construcción imaginaria de la danza oriental*

María Dolores Tena Medialdea

Universitat de València

Resumen

En este artículo se analiza la asociación establecida en el imaginario occidental entre danza oriental y la danza de Salomé, enmarcada en el Orientalismo producido por la expansión colonial europea. Para ello se han estudiado los fragmentos que se refieren a esta danza en las obras de Gustave Flaubert, “Herodias”, y Oscar Wilde, *Salomé*. Tras el estreno de esta última se desencadenó la Salomanía, moda que a comienzos del siglo XX popularizó las representaciones de la danza de Salomé tanto en teatro como en cine por su reclamo exótico y erótico. Posteriormente, en algunas capitales de Medio Oriente, aún bajo el dominio colonial, se desarrolló la disciplina que hoy se conoce como danza oriental, adaptando las pautas del cabaret y el cine metropolitanos a las manifestaciones tradicionales de danza, aquéllas mismas que previamente habían inspirado las fantasías orientales europeas y americanas.

Palabras clave: Discurso colonial. Orientalismo. Sexualidad. Danza oriental/Danza del vientre. Género.

Abstract

This article analyzes the association within the occidental imaginary between Oriental Dance and the Salome’s dance, framed by the Orientalism subsequent to the European colonial expansion. For this purpose, two literary fragments recreating this dance, namely “Herodias” of Gustave Flaubert and *Salomé* of Oscar Wilde, have been studied. After the presentation of Wilde’s theatre play, at the turn of 20th Century, the Salomania spread through Western countries, being it a trend that popularized performances of Salome’s dance in theatre venues and films due to its exotic and erotic appealing. Lately, in some Middle Eastern capitals still under colonial dominance, the discipline that nowadays is known as Oriental Dance was developed adapting the ideals from metropolitan cabaret and cinema to those traditional dance manifestations that formerly had inspired the oriental fantasies in Europe and North America.

Key words: Colonial discourse. Orientalism. Sexuality. Oriental Dance/Bellydance. Gender.

Un día que se celebraba el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodias bailó en público; y tanto agradó a Herodes, que, con juramento, prometió darle lo que pidiese. Ella azuzada por su madre, “dame- le dijo- aquí en un plato la cabeza de Juan Bautista”

Mateo 14, 6-8

Y llegó un día oportuno: Herodes, en su cumpleaños, ofrecía un banquete a sus magnates, a los tribunos y a los principales de Galilea. Entró la hija de Herodias, bailó y agradó a Herodes y a los comensales. Y el rey dijo a la muchacha: “Pídeme lo que quieras, y te lo daré”. Y le juró: “Te daré lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino”. Ella salió y dijo a su madre: “¿Qué pido?” “- La cabeza de Juan Bautista.” Entró ella a toda prisa adonde estaba el rey y le hizo esta petición: “Quiero que me des ahora mismo en un plato la cabeza de Juan Bautista”

Marcos 6, 21-25

* Cita recomendada: Tena Medialdea, M. D. “«Salomanía»: la construcción imaginaria de la danza oriental” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.



Oscar Wilde como Salomé¹

Las dos citas bíblicas con las que comienza este artículo son las primeras referencias escritas a la danza de Salomé, cuya figura inspiró numerosas w artísticas en el marco del Orientalismo Moderno. En este trabajo, aproximándome a la disciplina de los estudios culturales e incluyendo la perspectiva analítica de los estudios de género, me centraré en la figura de Salomé y su danza destacando las referencias a ésta en el cuento de Gustave Flaubert, “Herodias”, y en la obra teatral de Oscar Wilde, *Salomé*, las cuales ilustran su repercusión social y la correlación existente entre literatura y danza durante el periodo colonial. La Salomanía, término utilizado en diferentes estudios anglosajones sobre danza por autores como Wendy Buenaventura (1998), Judith R. Walkowitz (2003) o Stavros Stavrou Karayianni (2004), se corresponde con el periodo comprendido entre 1907 (fecha del estreno de la opera de Strauss, *Salomé*, en Nueva York) y el inicio de la I Guerra Mundial. A partir de ese momento la danza de Salomé se convirtió en fuente de inspiración para artistas, especialmente americanas, del teatro de variedades, así como, para las numerosas adaptaciones del mito de Salomé que se producirían en el cine y el teatro, siendo desde entonces asociada con la danza del vientre. El estudio de este fenómeno ha servido para analizar las políticas sexuales de la época, tanto en las metrópolis como en las colonias, atravesadas por nociones como género y etnicidad y, asimismo, observar la influencia de las obras citadas en la construcción de lo que hoy se conoce como danza oriental².

Con el fin de contextualizar los orígenes históricos de la Salomanía, cabe señalar la aparición a finales del XVIII del Orientalismo Moderno, momento en que los estudios científicos y eruditos

¹En Peri Rossi, C. (2004: 26).

² El término danza oriental es utilizado en este artículo por ser el más extendido entre sus practicantes y por ser así denominado en los países del área islámica donde se practica (*Raqs Sharki* en árabe, *Oryantal Dansi* en turco), a pesar de ser más popularmente conocida como danza del vientre en países occidentales. Este término fue acuñado en Francia, *danse du ventre*, a mediados del s. XIX y adaptado al inglés, *bellydance*, para describir las danzas exóticas que aparecieron en las Exposiciones Universales de aquel momento, que mostraban las costumbres y culturas coloniales y donde se representaban danzas folklóricas de Medio Oriente y Magreb.

pasaron a centrarse en las tierras bíblicas y la India, bajo el dominio colonial europeo, ya que con anterioridad a la Ilustración su conocimiento había sido autoridad religiosa. Esta corriente artística, tal como argumentó Edward W. Said (1991), atendía a las configuraciones de poder marcadas por la hegemonía del Occidente industrializado. El Orientalismo en la pintura, fotografía y literatura británicas y francesas de finales del XIX, en plena rivalidad expansionista imperial, sirvió para acentuar la asociación entre Oriente y el sexo, dejando escapar la fantasía sexual. Así, las imágenes de bailarinas orientales, pertenecientes a una realidad lejana y distante, permitieron expresar los sueños que desafiaban los prejuicios morales de la época representando mujeres de sensualidad instruida que seducían con sus danzas. La danza, en general, era considerada como una expresión de éxtasis y condenada en la sociedad victoriana y religiosa por sus cualidades de placer autoerótico. La moda por lo oriental supuso un entusiasmo hacia lo asiático, lo mediorientista, lo nordafricano que sería asociado a lo misterioso, lo exótico, lo erótico, desvelado así por los viajeros románticos europeos. Asimismo, Bram Dijkstra (1994) observa cómo a finales del XIX personajes bíblicos como Judith y Salomé se convirtieron en representaciones de las fantasías masoquistas masculinas del *fin-de-siècle*. En esta obra, el autor examina cómo el culto romántico a la desvalidez física de la mujer se fue ampliando a lo largo del siglo con imágenes de carnalidad y fertilidad y cómo, a finales del XIX, cuando la visibilidad de las mujeres independientes y feministas era mayor, aparecieron las figuras de la depredadora y la mujer fatal, e incluso el culto a la belleza masculina o efébrica, como respuesta misógina. Siguiendo la cronología de las dos publicaciones mencionadas —Flaubert, 1877 y Wilde, 1894— es posible observar ciertos cambios de actitud en relación a este discurso; según Stavros S. Karayanni (2004: 118) la Salomé de Wilde no trata tanto de Occidente deseando el Oriente exótico como deseando lo exótico de Occidente.

La Danza de Salomé en Flaubert



Salomé Triunfante de Édouard Toudouze (1886)³

³ En Dijkstra (1986: 383).

...Una adolescente acababa de entrar...En lo alto del estrado se despojó del velo...Después comenzó a danzar...Sus pies pasaban, uno delante del otro, al ritmo de una flauta y un par de crótalos. Sus brazos torneados llamaban a alguien que huía siempre...Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona mostraba tal languidez que no se sabía si lloraba a un dios o si moría entre sus caricias. Con los párpados entre abiertos, torcía la cintura, balanceaba su vientre con ondulaciones de brisa, hacía temblar sus dos pechos, y su cara permanecía inmóvil y los pies no se detenían...Después fue la pasión del amor, que quiere ser saciado. Danzó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se inclinaba hacia todos los lados, semejante a una flor agitada por la tempestad...Ella se lanzó hacia delante, con los talones en el aire, recorriendo así el estrado como un grueso escarabajo: y se detuvo bruscamente...Su nuca y sus vértebras formaban un ángulo...Un chasquido de dedos se oyó en la tribuna. Subió, reapareció, y, ceceando un poco, pronunció estas palabras con aire infantil: “Quiero que me des en un plato...” Había olvidado el nombre pero continuó sonriendo: “...la cabeza de Iaokanam”...

“Herodias” de Gustave Flaubert⁴

En la obra de Gustave Flaubert aparece una descripción detallada de la danza, tomada de las notas de viaje sobre sus encuentros con las *awalim*⁵ Hutchuk Hanem, la bailarina y cortesana más conocida a mediados del XIX en Egipto, y Azizeh. El acercamiento melancólico al personaje de la bailarina en Flaubert es propio de la literatura romántica, con su fascinación por las prostitutas, ensalzando el mito de la trágica cortesana aquí personalizado en la bailarina oriental. Su Salomé, ingenua y sensual, simboliza ese Oriente construido, ese otro que ha ayudado a definir Occidente (Said, 1991) y que aún esta vigente.

La aproximación de Flaubert a la danza de Salomé subraya el contorsionismo y la expresividad dotándola de un cierto énfasis mítico. En este sentido, Karayanni (2004: 202-203) destaca los comentarios de Maxime du Camp, compañero de viaje de Flaubert, el cual detalla una danza de Azizeh relacionándola con la imagen de Salomé representada en el portal de la Catedral de Rouen, en postura acrobática. Al mismo tiempo, Flaubert se sintió perturbado ante el típico movimiento de deslizar la cabeza de lado a lado del cuello⁶, que le evocaba la idea de la decapitación; Karayanni (2004) relaciona esta imagen con el mito de Medusa y su interpretación freudiana, el miedo a la castración. A pesar de intentar vincular estas danzas con elementos míticos, Wendy Buenaventura (1998), estudiosa de la danza oriental, señala cómo su componente erótico domina cualquier discusión sobre ésta. El erotismo, no obstante, también forma parte de la mayoría de danzas del mundo por su componente kinésico; en este sentido, la danza como disciplina es definida por Andrea Deagon (1997) como el arte del cuerpo. En el caso de la danza oriental, el erotismo sería uno más de sus aspectos, aunque sus movimientos

⁴ Cito desde Peri Rossi (2004: 116-118) [traducción de Diego Navarro].

⁵ Las *awalim* (sing. *almeh*) eran consideradas mujeres instruidas dentro de la sociedad egipcia conservadora del siglo XVIII, recitadoras de poesía, cantoras y bailarinas, y conocedoras de asuntos amorios, que amenizaban los eventos sociales (como las bodas) de las clases altas; por extensión, el nombre pasó a ser utilizado para referirse a las bailarinas en general, como en el caso de Hutchuk o Azizeh.

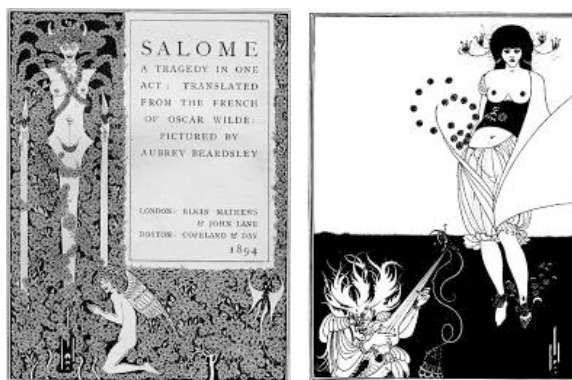
⁶ Este movimiento, junto con las ondulaciones del tronco y las vibraciones, es común a numerosas danzas tradicionales tanto del Medio Oriente como del Magreb.

característicos, entre los que destacan las ondulaciones del tronco o los movimientos pélvicos y vibratorios, habrían sido condenados en los cánones académicos y sociales de la danza occidental por su connotación sexual.

La Danza de los Siete Velos en Wilde

- (Salomé entonces baila la “danza de los siete velos”).
Salomé de Oscar Wilde

En *Salomé*, Oscar Wilde denomina su danza como “La danza de los Siete Velos”. Aunque no es descrita descrita en el texto, llega a crear un arquetipo en el imaginario popular occidental que vendrá a asociarla con la danza oriental. Aquí Salomé aparece como una joven vengativa, por su amor frustrado por el Bautista, y como una figura femenina que personifica la fobia masculina y la misoginia de finales del XIX. La danza de Salomé en la obra de Wilde, al igual que la versión bíblica, enfatiza el poder destructivo femenino. La demonización que a finales de la Edad Media se hizo de la mujer y la danza por su naturaleza erótica se extendería, en el siglo XIX, del discurso religioso al de la burguesía. La polémica surgió con la presentación de esta obra, cuando fue prohibido su estreno en Inglaterra, ya que estaba censurada cualquier representación pública de personajes bíblicos; por esta razón, sería estrenada en París en 1896. La *Salomé* de Wilde aparece como una *femme fatal* y su danza, no narrada, su ausencia de coreografía, consiguió incitar la imaginación y la lascivia en las puritanas sociedades occidentales del momento. Andrea Deagon (cito desde Karayanni, 2004: 110) apunta que Wilde tuvo una clara intención al llamar a esta danza la Danza de los Siete Velos, ya que con ello sugería la danza de una mujer desvelándose y provocaba el escándalo, siguiendo el pulso de la obra, al relacionar deseo sexual y textos sagrados.



Ilustraciones de Aubrey Beardsley para *Salomé* de Oscar Wilde⁷

⁷ Imágenes extraídas de: *Portada* en www.nyu.edu y *The stomach dance* en www.wormfood.com (1/04/08).

Wendy Buenaventura (1998) considera la danza de los Siete Velos de Wilde una adaptación cristiana del mito pagano, común a los pueblos de tradición semítica, de la “Danza de los Velos de Ishtar” o “Danza de Bienvenida” (de la salva hebrea *shalom*). Ishtar⁸, diosa asiria y babilónica del amor y de la fertilidad, destruía a muchos de sus amantes, como su consorte Dumuzi, cuya historia es una alegoría de la muerte y el renacimiento en la naturaleza. La utilización del velo, en este caso con la figura simbólica del número siete, podría ser aquí entendida como símbolo de trasgresión, de iniciación o de trascendencia. En cuanto al simbolismo en la obra de Wilde, representado por las ilustraciones de Aubrey Beardsley para la versión inglesa, Elaine Showalter (cito desde Karayanni, 2004: 110-111) analiza, con respecto al velo y a la semiótica de la sexualidad, la danza de los Siete Velos calificándola como la representación de una danza de género donde el velo simboliza la separación entre lo masculino y lo femenino, lo lícito y lo ilícito.

No obstante, sería a partir del estreno de la opera de Strauss en Nueva York en 1907, cuando se desencadenó una verdadera fiebre por el personaje, la Salomanía, sobre todo en el ámbito del vodevil americano, los cabarets de Francia y los Music Hall ingleses. Esta moda forjó un modelo aprovechado por numerosas *strippers* y exóticas oportunistas (Buenaventura, 1998: 144), aunque sería en el cine y el teatro donde alcanzaría aún mayor difusión. Judith Lynne Hanna (cito desde Karayanni, 2004: 119), de la Universidad de Chicago, considera que la danza existe en tres dimensiones: espacio, tiempo e imaginación, y es en esta última donde confluyen los puntos de vista del espectador y la bailarina. Dentro de este espacio imaginario, según Stavros Karayanni (2004: 108), las representaciones de la danza de los Siete Velos serían una versión occidental de la danza oriental, donde Salomé aparece como figura de la danza arquetípica que amenaza a destruir el orden sexual del Imperio.



Carteles Publicitarios de representaciones de Salomé⁹

⁸ Esta misma diosa aparece con los nombres de Astarté en Fenicia o Ashtart en Canaán e Israel, y variaciones de esta tradición son también comunes en la mitología grecorromana.

⁹ Imágenes extraídas de: *Salome* de Richard Strauss en www.german-opera.suite101.com (Consulta: 1/04/08) y *Loie Fuller* en www.art.com (Consulta: 12/03/07)

Por otra parte, las connotaciones peyorativas que ha adquirido el término danza del vientre vienen dadas por los movimientos pélvicos y del tronco que la caracterizan. Estos movimientos asociados con la base, la naturaleza animal y el instinto sexual habían sido excluidos de las danzas sociales mixtas en países occidentales, mientras que en el área islámica han permanecido por el hecho de mantenerse divididos los espacios lúdicos entre hombres y mujeres. Su especial desarrollo en el marco del cabaret y espectáculos de variedades en el mundo occidental significó su asociación con el exhibicionismo y la seducción de las audiencias masculinas. Sin embargo esta danza, junto con otros estilos llamados exóticos, como la danza hindú, balinesa, china o japonesa, sirvieron para explorar nuevos géneros, ayudando a liberar la danza académica occidental de su encorsetamiento y dando paso al surgimiento de la danza moderna y contemporánea.

El Cabaret Oriental



Samia Gamal¹⁰

Las guerras mundiales supusieron la interrupción de la producción de espectáculos y la inestabilidad de los espacios de ocio en las capitales europeas, cuyo testigo fue tomado por algunas capitales de Medio Oriente. En estas circunstancias, la danza oriental pasó a buscar su legitimación como producto nacional para lo cual intentaría alejarse de los estereotipos metropolitanos de la danza. El *Raqs Sharki* u *Oryantal Dansi*, como se la conoce en árabe y turco respectivamente, aparece entonces como un estilo diferenciado de las expresiones folklóricas. Se configuraría como una danza exclusivamente femenina e individual, originalmente improvisada, que siguiendo las tendencias introducidas por las audiencias europeas, pasó a desarrollarse en el marco del cabaret, salas de fiesta y el cine. La danza oriental en ciertos países, como Egipto, Líbano y Turquía, instauró modelos de representación con los

¹⁰ Imagen extraída de www.danza-oriental.net (Consulta: 1/04/08)

que aspiraba a diferenciarse del estilo del cabaret americano y representar con ello valores de identidad nacional. Su expansión ha sido paralela a la paulatina desaparición, en el proceso de modernización, de las profesiones tradicionales femeninas que en bodas y otras celebraciones amenizan con danza y música¹¹. Las bailarinas, dentro de las normas de la sociedad patriarcal que disocia masculino-femenino, cultura-naturaleza y, en concreto, en los países del área islámica, aparecen desafiando y contradiciendo los cánones de respetabilidad. Andrea Deagon (1994) plantea el hecho de que estas bailarinas profesionales representan lo más profundo del alma árabe (extensible a otras áreas de influencia islámica), a la vez que mantienen estilos de vida y moralidad alejados de las aspiraciones tradicionales. Para esta autora, al igual que una representación ritual define los valores de una comunidad y promueve la solidaridad a través de la figura del *outsider* (elemento externo a la comunidad); la bailarina ocupa ese espacio liminar que crea en la audiencia un sentido de *comunitas*.

Conclusiones

Para finalizar quisiera sintetizar las principales ideas con las que he argumentado esta exposición. Por un lado, la interrelación entre las diferentes artes y su repercusión social ha sido ilustrada a través de las descripciones de la danza de Salomé en las obras de Flaubert y Wilde. La asociación, entonces, establecida entre ésta y la danza oriental creó un icono que ha subsistido en el imaginario occidental hasta la actualidad. En segundo lugar, tendríamos que destacar el fenómeno de la Salomania dentro en el marco del cabaret, espacio contracultural y urbano que permite transgredir las normas y desde el cual se desarrollaron cambios que afectaron tanto el concepto académico como social de la danza. La exploración de nuevos modelos de expresión dancística supuso en las metrópolis occidentales el surgimiento de la danza moderna, mientras en las capitales de Medio Oriente significó la aparición de la danza oriental, disciplina que, transgrediendo fronteras territoriales, se ha asentado en todo el mundo. Y por último, teniendo en cuenta la identificación en las tradiciones monoteístas de la mujer y la danza con la naturaleza erótica, y parafraseando a Andrea Deagon (1999), concluyo este artículo con un interrogante: ¿es ésta una danza realmente femenina o es sólo femenina tal y como la definen las sociedades patriarcales?

¹¹ Entre estas profesiones tradicionales se encuentran: *Almeh* en Egipto, *shikhat* en Marruecos o *sheykat* en Argelia, así como tribus de bailarinas-cortesanas: *ghawazzi* en Egipto, *Ouled Nail* en Argelia o *Çengis* en Turquía, así como hombres disfrazados de mujer conocidos como *khawals* en Egipto o *Rakkas o Köçek* en Turquía. Su danza y su música son una celebración de júbilo y de los placeres sensoriales, amenizando diversas celebraciones sociales.

Bibliografía

- Buonaventura, W. (1998). *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*. Londres: Saqi Books.
- Deagon, A. (1994). "Dancing at the Edge of the World: Ritual, Community and the Middle Eastern Dancer", www.people.uncw.edu/deagona, (fecha de consulta: 11/11/2006).
- Deagon, A. (1997). "Mythology and Symbolism in Middle Eastern Dance" (The keynote speech for the First International Conference on Middle Eastern Dance)", www.people.uncw.edu/deagona, (fecha de consulta: 11/11/2006).
- Deagon, A. (1999). "Feminism and Belly Dance", www.people.uncw.edu/deagona, (fecha de consulta: 11/11/2006).
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Editorial Debate.
- Flaubert, G. (1994 [1877]). *Herodies*. Alzira: Bromera. [Traducció i notes de Josep Lozano].
- Karayianni, S. S. (2004). *Dancing Fear & Desire: Race, Sexuality & Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Waterloo / Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- La Biblia*. La Casa de la Biblia (ed.) (1972). Barcelona: Ediciones Giner.
- Magrini, T. (ed.) (2003). *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Peri Rossi, C. (2004). *Salomé*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- Said, E. W. (1991). *Orientalisme. Identitat, negoció i violència*. Vic: Eumo Editorial.
- Walkowitz, J.R. (2003). "The Vision of Salome: Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London", *American History Review* 108, 2: 337-370.
- Wilde, O. (2000 [1894]). *Salomé*. Madrid: Biblioteca Nueva. [Traducción de Rafael Cansinos-Assens y Luís Antonio de Villena].