



**CUERPOS CONTEMPORÁNEOS
BAJO EL VELO***

**CONTEMPORARY BODIES UN-
DER THE VEIL**

**CORPOS CONTEMPORÂNEOS
EMBAIXO DO VÉU**

**DES CORPS CONTEMPORAINS
SOUS LE VOILE**

*Autora: Mónica Vanegas Torres
Título: Desnudando cuerpos 1*

Anne Pellus**

Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès, Francia.

Correo electrónico: anne.pellus@neuf.fr

Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos / Volumen 3 – Número 3 / Enero – diciembre de 2016 / ISSN 2390-0288 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 90-105.

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 23 de noviembre de 2015

Doi: <https://doi.org/10.14483/cp.v3i3.12404>

Cómo citar este artículo: Pellus, A. (2016, enero-diciembre). Cuerpos contemporáneos bajo el velo. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 3(3), p-p 90-105 / ISSN 2390-0288.

***Artículo de investigación:** El presente artículo deriva de una investigación realizada durante la preparación de un doctorado en el grupo de investigación LLA-CREATIS de la Universidad Toulouse-Jean Jaurès (Francia), con acreditación nacional EA4152.

**Doctora en Artes del Espectáculo de la Universidad de Toulouse y docente del mismo programa. Catedrática especializada en Letras Francesas, miembro del Laboratorio LLA-CREATIS. Su trabajo como investigadora se arraiga en una experiencia práctica de la danza y del teatro como intérprete. Se interesa por los procesos de hibridación experimentados a lo largo de los últimos años en la danza contemporánea francesa y por su posible alcance político. Es autora de la tesis de doctorado titulada: *Politiques de l'hybride dans la danse contemporaine française: formes, discours, pratiques (Políticas de lo híbrido en la danza contemporánea francesa: formas, discursos, prácticas)*. También autora de varios artículos dedicados al trabajo de los coreógrafos Maguy Marin, Alain Buffard, Hooman Sharifi, Héla Fattoumi, Éric Lamoureux, Jérôme Bel y Patricia Ferrara. Desde el 2015 es redactora para la Ópera de París y el Théâtre du Capitole de Toulouse.



Resumen

Desde hace más de cuarenta años, la danza contemporánea se ha dado como tarea desarrollar las posibilidades del cuerpo mediante la experimentación de nuevas corporeidades que frustran toda codificación. En este sentido, constituye una práctica emancipadora y potencialmente subversiva: el cuerpo que baila puede convertirse en un auténtico “campo de batalla” donde se enfrentan relaciones de fuerzas e ideologías. Como lo subrayaba Michel Foucault, la opresión se ejerce siempre sobre las “fuerzas”, no sobre los “signos”. Las bailarinas y los bailarines contemporáneos tratan de hacer visibles esas fuerzas psicosociales que se ejercen sobre los cuerpos. En el campo de la danza contemporánea francesa, analizamos aquí dos creaciones recientes de los coreógrafos Héla Fattoumi y Éric Lamoureux: *Manta* (2009) y *Lost in Burqa* (2011). Estas obras, en los lindes de la danza y la performance, buscan que los intérpretes experimenten lo que el velo integral islámico hace al cuerpo en términos de situación, de modo de presencia, de percepción del tiempo y del espacio, pero igualmente buscan perturbar las representaciones que construye Occidente de la mujer velada. Ahí se inventa una poética del cuerpo que bebe de lo imaginario y lo fantasmático, una poética que interroga la relación con el cuerpo femenino que nuestras sociedades contemporáneas, orientales y occidentales, instituyen y nos imponen, en fin, una poética orientada hacia un horizonte de emancipación política.

Palabras clave: danza contemporánea, cuerpo, velo, representaciones, femenino, Oriente, política.

Abstract

Since forty years, contemporary dance tries to expand the corporal possibilities by experimenting new corporealities defeating any codification. In this way, it constitutes an emancipating and potentially subversive practice, as the dancer's body is likely to become a real “battleground” where power relations and ideologies are battling. As Michel Foucault stressed it, oppression always concentrates on “forces”, not on “signs”, and contemporary dancers try precisely to make obvious these psychosocial forces, which exert pressure on their body. In the sphere of French contemporary dance, we analyze two recent works from the choreographers Héla Fattoumi and Éric Lamoureux: *Manta* (2009) and *lost in burqa* (2011). In these works on the edge of dance and performance art, the performers experiment what the Islamic full veil makes to the body with regard to body condition, presence mode, perception of time and space. Moreover, the issue is to highlight how the performer's body disrupts the Western representations of veiled woman. There, a corporal poetic language is invented, drawing from imagination and fantasy, a poetic language questioning the relation to female body, which the Eastern and Western societies establish and impose on us, finally, a poetic language turned to a political horizon of emancipation.

Keywords: contemporary dance, body, veil, representations, female, Orient, politics.

Resumo

Há já mais de quarenta anos, a dança contemporânea foi tida como missão desenvolver as possibilidades do corpo por meio da experimentação de novas corporeidades que frustram todo o código. Neste senso, constitui uma prática emancipadora e potencialmente subversiva: o corpo pode se tornar em um autêntico campo de batalha onde eles enfrentam relações de forças e ideologias. Como Michel Foucault salientou, a opressão não é exercitada sobre as “forças”, mas se exerce sempre sobre um corpo. Os dançarinos contemporâneos sabem fazer visível essas forças psicossociais que são exercidas pelos corpos. Aqui, nós analisamos as duas recentes criações dos coreógrafos no campo da dança francesa contemporânea: Héli Fattoumi e Éric Lamoureux, *Manta* (2009) e *Lost in Burqa* (2011). No que respeita a dança e a performance, estes trabalhos procuram que os intérpretes experimentam o que o véu islâmico faz em condições de situação ao corpo, de forma presencial, de percepção do tempo e do espaço, mas eles procuram igualmente perturbar as representações construídas da mulher velada no Oeste. Lá uma poesia do corpo alimentado pelo imaginário e o fantasmático, uma poesia que interroga a relação com o corpo feminino que nossas sociedades orientais e ocidentais contemporâneas eles nos impõem, seja como for, uma poesia guiada em direção um horizonte de emancipação política.

Palavras-chave: dança contemporânea, corpo, véu, representações, feminino, Oeste, políticas.

Résumé

Depuis plus de quarante ans, la danse contemporaine s'est donné pour tâche de développer les possibles du corps par l'expérimentation de nouvelles corporeités déjouant toute codification. À cet égard, elle constitue une pratique émancipatrice et potentiellement subversive, le corps du danseur pouvant devenir un véritable « champ de bataille » où s'affrontent rapports de forces et idéologies. Comme le soulignait Michel Foucault, l'oppression porte toujours sur les « forces », non sur les « signes » et ce sont les forces psychosociales qui s'exercent sur les corps que les danseuses et les danseurs contemporains tentent de rendre visibles. Dans le champ de la danse contemporaine française, nous analysons ici deux créations récentes des chorégraphes Héli Fattoumi et Éric Lamoureux : *Manta* (2009) et *Lost in burqa* (2011). Dans ces œuvres aux lisières de la danse et de la performance, il s'agit pour les interprètes d'expérimenter ce que le voile intégral islamique fait au corps en termes d'état, de mode de présence, de perception du temps et de l'espace, mais aussi de perturber les représentations que l'Occident se fait de la femme voilée. Là, s'invente une poétique du corps puisant dans l'imaginaire et le fantasmatique, une poétique qui interroge le rapport au corps féminin que nos sociétés contemporaines, orientales et occidentales, instituent et nous imposent, enfin, une poétique tournée vers un horizon d'émancipation politique.

Mots clés: danse contemporaine, corps, voile, représentations, féminin, Orient, politique.

No hay sexo. No hay más sexo que el que está oprimido y el que oprime. Esta opresión es la que crea el sexo, y no a la inversa. Lo contrario sería decir que es el sexo el que crea la opresión o decir que la causa (el origen) de la opresión debe encontrarse en el sexo mismo, en una división natural de los sexos que preexistiría a (o existiría al margen de) la sociedad.

Monique Wittig

Desde hace más de cuarenta años, la danza contemporánea se ha dado como área desarrollar las posibilidades del cuerpo mediante la experimentación de nuevas corporeidades que frustran toda codificación. Así, el artista coreográfico hace de su cuerpo “a la vez el sujeto, el objeto y la herramienta de su propio saber” (Louppe, 2004) contra toda concepción naturalizante de un “cuerpo dado”.

Por eso, la danza contemporánea constituye una práctica emancipadora y potencialmente subversiva, en la que el cuerpo de la bailarina o del bailarín puede convertirse en un auténtico “campo de batalla”, donde se enfrentan relaciones de fuerzas e ideologías. Según el filósofo François Frimat, el bailarín contemporáneo está “atravesado a la vez por una intención coreográfica de fundación de un nuevo cuerpo y [por] las resistencias que le ofrece su cuerpo, pre estructurado por los azares de la existencia social, cultural y afectiva impresos en él” (Frimat, 2010). Y puesto que, como lo ha demostrado Michel Foucault, la opresión se produce siempre sobre las “fuerzas” y no sobre los “signos”, el desafío siempre

para el bailarín o la bailarina será tomar conciencia de las fuerzas que se ejercen sobre su cuerpo y lo conforman, hacer visibles esas fuerzas y “[arrancar] su libertad y su independencia a la institución social del cuerpo” (Louppe, 2004). Un proyecto así, de refundación del cuerpo y de su empleo, no ha sido exclusivo de la danza contemporánea tal y como esta se ha desarrollado en Francia a lo largo de la década de 1970. En realidad, podemos considerar, como lo hace la historiadora de la danza, Laurence Louppe “[que] existe una danza contemporánea solo a partir del momento en que surge la idea de un lenguaje no transmitido a principios [del siglo XX]”. Desde esta perspectiva, la expresión “danza contemporánea” abarca las corrientes modernas y posmodernas y desborda ampliamente una definición de lo “contemporáneo” como lo que está presente en nuestra época. Dicho esto, muchos artistas coreográficos contemporáneos son también artistas “situados”, que extraen sus fuentes de inspiración en la materia del cuerpo presente. En este sentido, son doblemente “contemporáneos”, no solamente en la acepción estética y epistemológica que da a este término Laurence Louppe, sino también en una acepción histórica más restrictiva. Para estos coreógrafos, el proyecto de emancipación que lleva en sí la danza contemporánea se desdobra en el deseo de anclar sus creaciones en la actualidad político-social. Es el caso, especialmente, de Héra Fattoumi y Éric Lamoureux, que se interrogan desde hace casi diez años por la relación con el cuerpo que instituyen nuestras sociedades: en 2006, en *La Danse de Pièze*, se trataba de



la cuestión de la “homosensualidad” en el mundo arabo-musulmán; en 2007, en 1000 départs des muscles, de los “dictados de la apariencia y de la modelización de los cuerpos” (Fattoumi-Lamoureux, 2007), que han provocado el éxito de los gimnasios. Más explícitamente políticas, las dos creaciones que nos disponemos a analizar aquí, Manta¹ y Lost in Burqa², forman parte de un tríptico feminista creado entre 2009 y 2013.

En estas dos creaciones, se busca que los intérpretes experimenten los efectos del velo islámico sobre el cuerpo que oculta. En el origen de este proyecto se sitúa la inquietud de Héra Fattoumi, francesa de origen tunecino, ante la recuperación del velo integral en su país de origen, pero también ante la polémica que este hecho suscita en Francia. Ella lo explica en estos términos:

Estos últimos diez años, cuando vestir el *hijab*⁴ ha sido ampliamente comentado por los medios de comunicación, han sido para mí, que nunca tuve que someterme a ello, el crisol de interrogantes complejos. Cada vez que, aquí o allá, me cruzaba con una de esas mujeres “portadoras” de señales de servidumbre, me estremecía, me perturbaba, y la indignación que siento va en aumento (Fattoumi, 2009).

En respuesta a esta inquietud, decidió comprar un velo integral y ponérselo para experimentarlo íntimamente, bajo la mirada de su compañero y colaborador, el

1. Manta, solo interpretado por Héra Fattoumi y coescrito con Éric Lamoureux, creado en junio de 2009 en el marco del festival Montpellier Danse.

2. Lost in Burqa, performance para ocho intérpretes, creada en marzo de 2011 en la École Supérieure d'Arts et Médias de Caen en el marco del festival Danses d'Ailleurs #6.

3. La tercera pieza de esta serie es Masculines, creada en 2013, en el Arsenal, en Metz.

4. El término árabe *hijab* significa “todo velo colocado ante un ser o un objeto para sustraerlo a la vista o aislarlo”. Designa más concretamente el velo que llevan determinadas mujeres musulmanas, que cubre la cabeza pero deja el rostro al descubierto, lo que se denomina habitualmente el “velo islámico”.

coreógrafo Éric Lamoureux. De esta experiencia nace, en 2009, el solo Manta, donde Héra Fattoumi aparece envuelta en un niqab blanco, es decir, un velo que recubre íntegramente su cuerpo, con la excepción de los ojos y las manos. Dos años más tarde, este solo desemboca en una segunda creación, propulsada por el encuentro entre Héra Fattoumi y la artista plástica franco marroquí Majida Khattari. Esta última crea “trajes-escultura” a partir de burkas y otros velos integrales, y organiza, desde 1996, “desfiles-performances” en los que escenifica la situación de las mujeres en las sociedades arabo-musulmanas. En Lost in Burqa, ocho intérpretes, íntegramente velados/as con estos “vestidos-esculturas”, evolucionan en silencio entre dos filas de espectadores instalados en un dispositivo bifronte. A través del análisis de estas dos creaciones, nos preguntamos cómo se modifica el marco perceptivo del cuerpo en el bailarín y en el espectador. ¿Qué implica el vestir el velo integral para aquella o aquel que lo lleva así como para aquel o aquella que lo mira?, ¿qué modo de presencia engendra esto para el sujeto cuyo cuerpo está de esa manera oculto? Y, ¿cómo el trabajo corporal del bailarín, de la bailarina es susceptible de perturbar las representaciones que hoy nos hacemos de la mujer con velo? Al hilo de nuestro análisis, mostraremos cómo se inventa aquí una poética del cuerpo que bebe de lo imaginario y de lo fantasmático, una poética que interroga esa relación con el cuerpo femenino que nuestras sociedades contemporáneas, orientales y occidentales, instituyen y nos imponen.

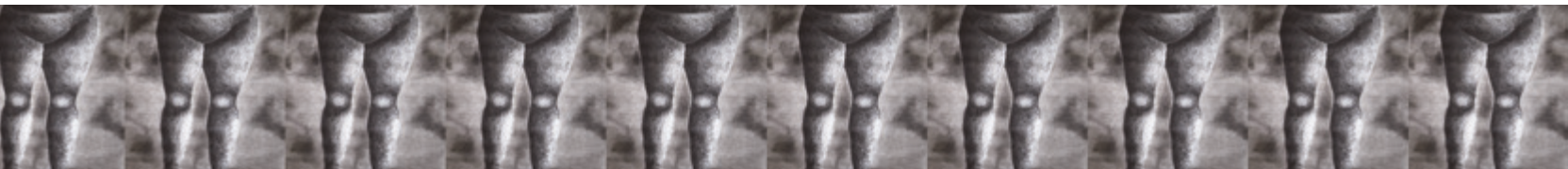


Un dispositivo visible de invisibilidad

Manta y *Lost in Burqa* se presentan como obras explícitamente feministas, en tanto se inscriben a la vez en la historia política de la danza moderna occidental y en la de la performance. De hecho, como forma de expresión artística, la performance ha estado estrechamente ligada a las luchas feministas de la segunda mitad del siglo XX: ha sido, desde la década de 1960, un arma de combate privilegiada para las artistas que buscaban deconstruir la fetichización del cuerpo femenino —basta pensar únicamente en Carolee Schneemann, Gina Pane u ORLAN. Majida Khattari reivindica claramente esta tradición militante en sus “desfiles-performances”. En cuanto a Hélé Fattoumi, ella se presenta como una artista comprometida “muy apegada a la cuestión de la libertad de las mujeres” (Fattoumi, 2009), lo que hace de ella una heredera lejana de las grandes coreógrafas de la modernidad, como son Loïe Fuller, Isadora Duncan o Martha Graham. En *Manta y Lost in Burqa*, aborda el velo integral como “un vestido simbólico” (Fattoumi, 2010) con una alta carga política, puesto que es la señal visible de un “orden físico y social completamente organizado según el principio de división androcéntrica” (Bourdieu, 1998). Como ha insistido la coreógrafa en multitud de entrevistas, merece aún más que se le cuestione en tanto constituye un fenómeno en pleno auge y no un vestigio antropológico de una sociedad supuestamente arcaica⁵.

5. Así se lo contaba Hélé Fattoumi al periodista Sébastien Darsy: “Durante mis viajes al Magreb y al Próximo Oriente, me di cuenta que cada vez más mujeres llevaban el velo [...] Pude constatar el mismo fenómeno en los pasillos del metro de París. Eso me hiere, me cuesta apartar la mirada de estas mujeres. En mi familia, mi abuela y mi madre llevaban el velo, después lo abandonaron progresivamente”, en “Danse avec le voile”, *Sud-Ouest*, 11 de marzo de 2010.

Desde un punto de vista feminista, el velo integral es un signo del “sexado” del que las mujeres son objeto en tanto clase social, ya sea por “su apropiación privada por parte de un individuo (un marido o un padre), y [su] apropiación colectiva [...] por parte de la clase de los varones” (Wittig, 2013). Revela la sobredeterminación o —para retomar un término que emplea Hélé Fattoumi— la “sobrepresencia” del cuerpo femenino en un espacio social en el que las mujeres están reducidas a su única identidad de género. Según la investigadora Anne-Emmanuelle Berger, “el velo de las mujeres [...] constituye sin duda el ejemplo más espectacular de una codificación de la apariencia que garantiza, incluso de espaldas o de lejos, el reconocimiento de la identidad de género, antes de cualquier otro rasgo social identificable y, como consecuencia, su “ubicación” apropiada” (Berger, 2013). De manera más profunda, constituye un dispositivo de asignación identitaria radical, fundado sobre la naturalización de la “diferencia de los sexos” y que tiende a designar a “la-mujer” como la figura misma de la alteridad. También funciona como un umbral de demarcación política entre los sujetos jerarquizados, según una lógica de oposición binaria entre lo masculino y lo femenino, lo visible y lo invisible, lo profano y lo sagrado, lo público y lo privado. Dispositivo en todo punto paradójico, a la vez que pretende sustraer el cuerpo femenino a la visibilidad, marca ese cuerpo con el sello ostentador del Sexo; disimulándolo, lo señala, es decir, lo denuncia. En una palabra, hace visible la invisibilización social de las mujeres. Hoy, la generalización del velo



negro en las comunidades musulmanas es, por lo demás, emblemática de esta lógica paradójica. Mediante un paralelismo entre la condición de las mujeres y la de los negros americanos, Anne-Emmanuelle Berger muestra cómo “independientemente, o más allá del simbolismo tradicional de los colores propio de tal cultura o tal corriente del Islam, [...] el color ‘negro’, más que ningún otro, conjuga invisibilidad y visibilidad, exhibiendo la hipervisibilidad de ‘lo invisible’” (Berger, 2013).

En *Manta* y *Lost in Burqa*, los coreógrafos abordan el velo integral como un dispositivo corporal, es decir, como “una matriz de interacciones potenciales o, aún más sencillamente, como una matriz interaccional” (Ortel, 2008) que conjuga una triple dimensión técnica, pragmática y simbólica. En efecto, se trata en primer lugar que los bailarines experimenten físicamente el estar completamente cubiertos por el velo, se trata también de hacer que el espectador perciba esa experiencia sensorial y hacer visible la opresión política de la que el velo es señal. En esta perspectiva crítica, los intérpretes contaminan el velo de intenciones y significados corporales que revelan la tecnología política compleja de la que participa el velo integral, al mismo tiempo que se empeñan en desmontarla. Por eso, en ambos espectáculos, llevar el velo puede entenderse como una especie de performance de género. En *Manta*, Héra Fattoumi performa a la mujer con velo, ella que nunca había llevado el niqab, a no ser cuando era niña, al igual que muchas otras nos divertíamos poniéndonos los zapatos de tacón de nuestras madres. En *Lost in Burqa*,

esta performance se radicaliza mediante la ruptura de la concordancia sexo/género, puesto que cuatro de los ocho intérpretes son varones⁶, una forma de poner en evidencia que “la-mujer” es una construcción social a la que contribuye la codificación de la apariencia. Por supuesto, a semejanza de las performances drag, este travestismo integral abre una vía para la cita, el *détournement* y la parodia. Pero, aunque en estas dos creaciones se convocan el humor y el absurdo, el hecho de llevar el velo se contempla antes que nada como un modo de travestismo trágico, en la medida en que constituye una “jaula de tejido” (Fattoumi/Plessier, 2010) que niega a la persona en su singularidad y marca el “sexado” del que es víctima.

Una performance de género trágico

En *Manta*, esta performance se enraíza en la experimentación de un verdadero niqab color crema, comprado en París, siempre el mismo desde la creación del espectáculo, en 2009. Técnicamente hablando, la ropa es amplia y fluida y, si impide los gestos, es sobre todo por causa de su peso y su carácter envolvente. Visto desde el exterior, tiende a desencarnar el cuerpo en la medida en el que difumina los contornos. Al mismo tiempo lo sublima: sus pliegues, su caída, sus velos gráciles, a la vez que disimulan el cuerpo, dejan adivinar su geografía íntima y avivan el deseo. Sus movimientos son “emocionantes” y hacen de la mujer

6. Algo que el espectador solo descubre en el momento del saludo.



velada un avatar de Ninfa, la “ninfa extática” de Aby Warburg, icono atemporal y universal de lo femenino. Este poder estetizante, incluso erotizante del velo, Hélé Fattoumi no lo evacúa: lo pone en evidencia al principio del espectáculo a través de una serie de posturas que juegan con la plasticidad y la blancura del velo, convocando de paso toda una imaginería femenina entre icono y estatua, desde las vestales romanas a las moniales medievales. Dicho esto, por muy bellas que sean estas imágenes, es difícil no ser sensible a la ironía que de ellas se desprende. En efecto, al cabo de un determinado número de poses, el espectador descubre, para su enorme sorpresa, que la figura velada que se ha presentado complacientemente ante él no le da la cara sino que le vuelve la espalda. Viva, está tan ciega como una estatua de mármol.

Dicho de otra manera, la intención crítica es omnipresente en Manta, minando así la belleza de las imágenes más estetizantes. Y es que la coreógrafa se dedica principalmente a poner en evidencia la manera en la que el velo integral somete a la persona a un régimen sensorial, fundado sobre una tecnología política del cuerpo, que debilita su potencia. En efecto, el velo atenúa las percepciones que ligan al sujeto al mundo: con la excepción de los ojos, las manos y los pies, el resto del cuerpo, la piel, ya no es una interfaz con el exterior, lo que hace del cuerpo velado un cuerpo perceptivamente autista. Denunciando los presupuestos políticos que subyacen bajo este régimen de separación

sensorial, Manta pone en escena una figura totalmente muda. Cuando ella abre la boca es para buscar aire bajo la membrana de tejido, formando la O silenciosa de El grito de Munch, o la figura, más trivial, de un pez fuera del agua. Solo sus ojos y sus manos siguen en contacto con el exterior, sobre todo sus ojos, que escrutan el espacio y que miran fijamente durante largo tiempo al espectador. Encuadrada por el velo, esta mirada se carga de una intensidad y de una potencia de fractura inéditas: invisibilizada, pero no ciega, no está previsto que una mujer velada sostenga la mirada. En La dominación masculina, Pierre Bourdieu explica, hablando de la sociedad cabileña, que “enfrentarse, afrontar, dar la cara (qabel) mirar a la cara, a los ojos, tomar la palabra públicamente es monopolio de los hombres; la mujer que, en la Cabila, se mantiene apartada de los lugares públicos debe en cierto modo renunciar a hacer un empleo público de su mirada [...] y de su palabra” (Bourdieu, 1998). Pero bien sabemos que la conquista de la mirada y de la palabra en el espacio público no solo es una meta para las mujeres cabileñas. Por lo demás, numerosas artistas feministas han recurrido al gazing back (mirada en espejo) como un medio para protestar su objetivación por parte de la mirada masculina. Además de poner en evidencia las limitaciones sensoriales que el velo integral impone al sujeto, Hélé Fattoumi nos hace ver la incorporación de la relación de poder en la que este está sometido a través de signos corporales que hay que leer como símbolos: así, en una de las secuencias



del espectáculo, justo después de proyectar unas suras del Corán sobre una pantalla, la bailarina velada se encoge lentamente sobre sí misma hasta asemejarse a un grotesco tullido o a un batracio.

En *Lost in Burqa*, la experiencia del velo integral adopta un carácter aún más radicalmente trágico, en el que el niqab se sustituye por el burka, el vestido tradicional de las mujeres pastún de Afganistán, que recubre completamente el rostro y el cuerpo. En este espectáculo, los cuerpos eludidos, silenciosos y privados de mirada, se reducen al único misterio de su presencia y esta presencia es totalmente espectral. Al principio del espectáculo, los ocho intérpretes surgen de la semioscuridad, como figuras fantasmáticas, después evolucionan muy lentamente en el espacio con una rigidez hierática. A continuación los vemos explorar los límites de su “cárcel de tela”. Según modalidades que varían en función de la forma de sus burkas, juegan a deformar los contornos, las figuras verticales hieráticas dejan paso poco a poco a criaturas deformes. Como en *Manta*, el cuerpo se desvela aquí de manera parcelaria. Primero la mano, desnuda, que surge y explora el espacio como lo haría un órgano sensible y vibrátil. Más tarde, se descubren las piernas, a veces hasta los muslos, los intérpretes adoptando posturas extrañas o grotescas: con el culo por encima de la cabeza, una bailarina vestida con un burka-tubo hace el pino, desvelando progresivamente sus piernas, que parecen disfrutar del placer de agitarse al aire libre.

Mediante este juego de enseñar y esconder, Héli Fattoumi y Éric Lamoureux se dedican a hacer sensible toda una fantasmática del cuerpo femenino, cuerpo obscuro al que importa tapar ante las miradas en una economía del deseo masculino y heteronormativo. Por eso, en los dos espectáculos, el desvelamiento parcial del cuerpo de los intérpretes suscita en la mayoría de los casos el malestar del espectador: totalmente disimulado, reactiva en él su pulsión escópica; descubierto después, como por efracción, de forma parcelaria y anónima, hace de él un voyeur puro. Así, en *Manta*, Héli Fattoumi crea un shock exhibiendo bruscamente su sexo encasquetado en una pelambreira pastiche, desproporcionada. Acostada de espaldas, piernas abiertas cara al público, se ofrece como una caricatura grotesca de *El origen del mundo*, de Courbet. Debido al contraste brutal entre el disimulo del cuerpo y su desvelamiento obscuro, comprendemos que estas dos imágenes son en realidad reversibles, siendo el velo integral no otra cosa que el signo visible de la reducción de un sujeto a su sexo biológico. Más tarde, el cuerpo de la bailarina al completo se revela mediante transparencia en una secuencia paroxística en la que ella está irradiada por la luz y agitada por temblores convulsos. Todavía ahí el potencial erótico del desvelamiento se subvierte totalmente mediante un efecto de sobreexposición del cuerpo que alcanza a la mirada como una quemadura. En *Lost in Burqa*, el malestar procede sobre todo del ocultamiento total del rostro de los intérpretes, un borrado que, más que todo lo demás junto, contribuye a deshumanizarlos. Al jugar



con ironía sobre lo visible y lo invisible, los coreógrafos muestran que privar a un ser de mirada es negarle su estatuto de sujeto, un acto del que revelan la carga sexual a través de imágenes fantasmáticas. Así vemos a un/a intérprete en cuclillas ir y venir lentamente sobre el rostro de otro/a, tendido/a sobre el suelo, en una parodia del acto sexual. En otro momento, un/a intérprete desvela su pierna desnuda que, parecida a un enorme fallo, penetra bajo una capucha, va y viene, por un orificio que desemboca sobre un rostro oculto. En este universo fantasmático, alimentado de los deseos y los miedos masculinos, la figura velada, privada de rostro, de palabra, de identidad, parece, por lo demás, reducirse a menudo a sus funciones orgánicas, sexuales y reproductivas cuando no es la imagen monstruosa de un “eterno femenino” esencializado (ya sea la Naturaleza, la Madre, el Misterio, el Objeto de Deseo...). Así, al final del espectáculo, dos inmensas figuras veladas hacen desaparecer al resto de los seis bajo sus burkas. Durante algunos instantes, se yerguen, inmóviles, como divinidades aterradoras. Después, cada una de ellas da a luz a tres cuerpos que salen de ellas, acurrucados como embriones. El velo ya no parece disimular más que una enorme matriz.

Performance, ficción, política

En esta fase de nuestro análisis, podemos preguntarnos cuál es la eficacia política de estas dos performances y, especialmente, si no corren el riesgo de reconducir las representaciones reductoras de la mujer velada que

fue durante mucho tiempo objeto de fascinación en Occidente y parece hoy suscitar la angustia y el horror. Por lo demás, en Francia, el tema divide a las feministas. Aunque son conscientes de que el velo es un signo de “sexado”, algunas de ellas rechazan la política de exclusión que se ejerce frente a las mujeres veladas⁷ desde hace una quincena de años, resituando el debate en una perspectiva histórica y político-social más amplia. Así, en una tribuna publicada en la red en 2003, Christine Delphy lamenta que numerosas feministas francesas se hayan pronunciado en favor de la prohibición del velo islámico en el colegio (Delphy, 2003). De forma más general, considera que las “leyes sobre el velo” votadas a lo largo de la década de 2000 en Francia son medidas discriminatorias que encubren un racismo latente contra las minorías musulmanas procedentes de la inmigración y que no pueden justificarse por la defensa de los derechos de las mujeres, no siendo la competición entre las luchas antisexista y antirracista nada más que un “falso dilema” (Delphy, 2006). Dicho de otro modo, para algunas feministas, la cristalización de los debates sobre el velo es la manifestación de una lógica de dos pesos, dos medidas que oponen a un sistema patriarcal supuestamente “moderado” con un sistema patriarcal “duro”, y tiende a presentar a las sociedades europeas como sociedades en las que las mujeres estarían finalmente poco afectadas por la dominación masculina. Así, según Marie-Hélène Bourcier, bajo el pretexto de

7. En 2004 se votó en Francia una ley que prohíbe los “signos religiosos ostensibles” en la escuela y que apunta directamente al velo islámico. En 2010 se votó una nueva ley que prohíbe llevar el velo integral en el espacio público, lo que convierte a Francia en el único país de la Comunidad Europea, junto con Bélgica, que ha legislado a favor de la prohibición.



defender el derecho de las mujeres, el debate sobre el velo que agita a Francia es objeto de todo tipo de instrumentalizaciones, algunas de ellas por parte de antifeministas declaradas:

Al convertirse –abusivamente– en el símbolo universal de la opresión de las mujeres [la mujer con velo] realiza una homogeneización que complace tanto a las feministas que no han examinado los presupuestos coloniales de su discurso emancipador, como a las pseudo feministas (por no decir las anti feministas) que forman el conjunto de la clase política francesa y la mayoría de intelectuales de este país (Bourcier, 2005).

Al contrario, *Manta* y *Lost in Burqa* se dedican a deconstruir los estereotipos creados por la mirada exótica sobre la mujer con velo. Sin duda es porque estas obras son productos de artistas que se reivindican de una doble cultura y que, en tanto mujeres de origen arabo musulmán instaladas en Francia, están en posición de romper “la relación de familiaridad engañosa que nos une con nuestra propia tradición” (Bourdieu, 1998). Dicho esto, comparando *Manta* y *Lost in Burqa*, nos parece que la segunda obra es más radical que la primera en lo que concierne a la deconstrucción de los clichés, puesto que lleva más lejos el rodeo por la ficción. En efecto, en *Manta*, la crítica feminista parece limitarse a la denuncia del velo integral, a riesgo de hacer de él el paradigma absoluto de la opresión de las mujeres. En primer lugar porque, a pesar de un trabajo de simbolización y de *détournement* grotesco, las referencias al mundo arabo musulmán aquí siguen siendo muy explícitas, no solamente mediante la puesta

en escena de un niqab auténtico, sino también a través del recurso a la música oriental, imágenes documentales y la proyección de las suras del Corán relativas al velo. Y, luego, porque el final del espectáculo no está desprovisto de ambigüedad. En efecto, después de haber mostrado a través de imágenes somáticas el régimen de opresión al que está sometida la mujer velada, Hélé Fattoumi realiza al final de *Manta* una transformación triunfal. En vaqueros, tacones, cabellos al viento, aparece adornada por todas las galas de la “mujer occidental” para entonar al estilo karaoke la famosa canción de James Brown, *It’s a man’s world*, y después desgranar ante el micrófono una lista de mujeres famosas. A la reconquista de la palabra sucede la reconquista del espacio: después de quitarse los tacones, la coreógrafa se apodera del podio con alegría desbordante, su cuerpo extendiéndose en todas direcciones como para explorar la amplitud de su kinesfera. ¿Quiere decir esto que la mujer occidental, al contrario que la mujer arabo musulmán, escaparía a la dominación masculina? Aunque no sea esta la intención de Hélé Fattoumi aquí⁸, la cuestión sigue siendo que el espectáculo parece oponer Oriente y Occidente de forma maniquea.

Nos parece que *Lost in Burqa*, aunque sea menos explícitamente militante que *Manta*, propone una articulación entre poética y política más disensual y más experimental. En efecto, al contrario que en *Manta*, toda referencia al orientalismo aquí se ha borrado: los burkas

8. En efecto, como ella misma explica, en ese final Hélé Fattoumi se ofrece a la vista en tanto “ella misma”, por oposición a la mujer velada, criatura ficticia. Dicho esto, a la luz de esta secuencia, numerosos espectadores y espectadoras han reprochado a la coreógrafa su enfoque maniqueo.



de Majida Khattari son puras construcciones ficticias, creaciones que existen por sí mismas y que juegan con desajustes sutiles de formas y de materias, aunque retomen los códigos de colores tradicionales pastunes. Así, más híbrido que exótico, uno de los intérpretes aparece envuelto en un espeso burka compuesto de piezas de tela disparatadas que evocan las imágenes de Arlequín, de las brujas o de los espantapájaros; no menos perturbadores, una delgada criatura moldeada en un burka-tubo azul con pespuntos dorados o también una figura inquietante envuelta en un burka negro coronado por una enorme capucha, a lo Darth Vader. Desacralizando o desdiabolizando el velo integral con humor e insolencia, los burkas de Majida Khattari se abren sobre un imaginario con referencias múltiples que difumina las fronteras entre lo masculino y lo femenino, la realidad y la ficción, la atracción y la repulsión, la belleza y la monstruosidad. De la misma manera, *Lost in Burqa* rechaza los términos binarios en los que se plantea habitualmente el debate sobre el velo integral. Abriendo el marco de la doxa, lo aborda desde una perspectiva anti maniquea que se niega a hacer un tema del enfrentamiento ideológico entre Oriente y Occidente, el Sur y el Norte, el islam y el cristianismo, la tradición y la modernidad. Más sutilmente, nos invita a ver bajo la máscara uniforme del arquetipo una proliferación de identidades múltiples, pero también, bajo el velo de las apariencias, lo Mismo en el Otro.

De hecho, desviando los dispositivos espectaculares de la moda, Héli Fattoumi y Éric Lamoureux juegan sobre el dispositivo irónico del desfile paradójico, donde cuerpos enteramente disimulados se ofrecen como espectáculo. En *Lost in Burqa* los intérpretes entran en escena unos detrás de otros, a una distancia de pocos metros, y caminan lentamente entre las dos filas de espectadores puestos frente a frente. A lo largo del espectáculo se recuperan otras referencias a los desfiles de moda, especialmente la rítmica discontinua de los desplazamientos, en los que se alternan el caminar y las paradas, durante las cuales los intérpretes imitan las poses estereotipadas de las fotografías de moda. Estas “imágenes congeladas” son muchas, llevando la paradoja del mostrar/ocultar hasta el absurdo, cuando las ocho “mujeres invisibles” se reagrupan y adoptan la pose. En nuestra opinión, este empleo irónico del velo integral no pretende sencillamente denunciar una forma de “oscurantismo” por oposición a la “modernidad”. A través de la recontextualización inesperada del burka en el mundo de la moda, se invita al espectador y la espectadora a hacer la analogía entre dos modalidades de inscripción del cuerpo femenino en el espacio social a priori incompatibles: mientras que la moda femenina busca revelar, sublimar el cuerpo para hacer de él un objeto de deseo expuesto, o incluso exhibido, el burka busca a cualquier precio disimularlo, incluso indiferenciarlo, ponerlo al abrigo de cualquier mirada deseante. Pero la contradicción es únicamente aparente. Ya estén a merced de las miradas o protegidas





como tesoros, las mujeres están privadas, tanto en un caso como en el otro, de su estatuto de sujeto. Objetos del deseo fabricados por un régimen heteronormativo, ellas están “obligadas a trabajar permanentemente para conservar adecuadamente su valor simbólico conformándose al ideal masculino de la virtud femenina como pudor y castidad y dotándose de todos los atributos corporales y cosméticos adecuados para acrecentar su brillo y su encanto corporal” (Bourdieu, 1994). Así, en *Lost in Burqa*, las figuras veladas acaban incluso por escapar al régimen político heteronormativo que las ha producido: a lo largo de la última parte del espectáculo, las intérpretes entran en contacto la/ os uno/as con la/ otra/os a través del espesor de sus burkas. Se forman cuatro dúos que se estrechan con sensualidad, abriendo el campo de posibilidades a un “erotismo no disciplinario”, entre figuras liminales que fusionan diversos niveles de identidad.

Obras feministas, *Manta* y *Lost in Burqa* participan ambas de una trayectoria política de reapropiación de la señalización del cuerpo femenino en una dinámica positiva y emancipatoria, lo que los anglosajones designan mediante el término *empowerment*. No obstante, como lo demuestra la comparación entre los dos espectáculos, ese potencial emancipatorio nunca se actualiza mejor que mediante el desplazamiento irónico y la distancia poética, por el rodeo de la ficción y la deformación grotesca, en una palabra, mediante un trabajo de poetización del cuerpo que pretenda desnaturalizarlo. Por eso pensamos que el poder de



conversión de las miradas, incluso el de cuestionar la realidad, en suma, el efecto político de estas dos creaciones se debe sobre todo a la manera en la que logran negociar su deseo de intervención en el campo social con la experimentación estética. A la luz de estas dos creaciones, nos parece evidente que “una revolución que no se produce en primer lugar en las estructuras matriciales del imaginario, no tiene la menor oportunidad de afectar las estructuras sociales, pues está privada de la varita de zahorí que necesita el pensamiento para actuar” (Lejeune, 1987). Y, al respecto, a pesar de un contexto actual a menudo marcado por el desencanto y la crisis de la política, el arte y la ficción todavía tienen el poder de transformar el mundo.



Referencias

- Berger, A.-E. (2013).** Le Grand Théâtre du Genre. Identités, sexualités et féminisme en Amérique. Paris: Belin.
- Bourcier, M.-H. (2005).** Sexpolitiques. Queer Zone 2. Paris: La Fabrique.
- Bourdieu, P. (1994).** La Domination masculine. En Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 84, persee.fr/web/revues.fr [en línea].
- Bourdieu, P. (1998).** La Domination masculine. Colección Points Essais. Paris: Seuil.
- Delphy, C. (2006).** Anti-sexisme ou anti-racisme? Un faux dilemme. En Nouvelles Questions féministes, vol. 25, n°1, lmsi.net. Publicado el 14 de marzo de 2014 [en línea].
- Delphy, C. (2003).** Un point de vue féministe contre l'exclusion des élèves voilées. En Débat sur le voile au Collectif Droit des femmes. lmsi.net. Publicado el 17 de noviembre de 2003 [en línea].
- Fattoumi, H. (2010).** Entrevista para TV5 Monde. Il faut désacraliser le débat sur le voile. Declaraciones recogidas por Laure Constantinesco, 23 de marzo de 2010. www.tv5monde.com/.../p-1916-Les_dossiers_de_la_redaction.htm [en línea].
- Fattoumi, H., y Lamoureux, É. (2007).** Nota de intenciones de Mille Départs de Muscles, Centre Chorégraphique de Caen-Basse-Normandie.
- Fattoumi, H. (2009).** Nota de intenciones de Manta, Centre Chorégraphique de Caen-Basse-Normandie.
- Fattoumi, H. (2010, febrero 16).** En Alex Plessier. Le voile intégral est une cage où l'on suffoque. La Provence.
- Frimat F. (2010).** Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride). Paris: Presses Universitaires de France.
- Lejeune, C. (1987).** Âge poétique, âge politique. Montréal: L'Hexagone.
- Louppe, L. (2004).** Poétique de la danse contemporaine (1997). (3a ed.). Bruxelles: Contredanse.
- Ortel, P. (2008).** Prólogo a Discours, images, dispositifs (obra colectiva). Philippe Ortel (dir.), Paris: L'Harmattan.
- Wittig, M. (2013).** La Pensée straight. (2007). Paris: Editions Amsterdam.