



Cuerpos contemporaneos bajo el velo

Anne Pellus

► To cite this version:

Anne Pellus. Cuerpos contemporaneos bajo el velo. Corpo-grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos , 2015, 2, <10.14483/cp.v2i2>. <hal-04754195>

HAL Id: hal-04754195

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04754195v1>

Submitted on 25 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

CUERPOS CONTEMPORÁNEOS BAJO EL VELO

Anne PELLUS

Université de Toulouse Jean Jaurès

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 quien 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 y de 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, volver 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 sólo a partir de que surge la idea de un lenguaje no transmitido a principios [del siglo XX]» Desde esta perspectiva, la expresión «danza contemporánea» engloba las corrientes modernas y postmodernas y desborda ampliamente una definición de lo «contemporáneo» como lo 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 de 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 árabe-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, *Manta*¹ y *Lost in Burqa*², 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*³ 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 estas 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 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. En efecto, en tanto forma de expresión artística, la performance ha estado

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 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».

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 Héra 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*, ella 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 arcaica⁴.

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 Héra 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 propia de tal cultura o de 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

⁴ Así se lo contaba Héra 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.

espectador perciba esa experiencia sensorial y de hacer visible la opresión política de la que el velo es señal. En esta perspectiva crítica, los intérpretes contaminan el velo de intenciones y de 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 varones⁵, 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 de 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 vuelos 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 velada un avatar de Ninfa, la «ninfa extática» de Aby Warburg, icono atemporal e universal de lo femenino. Este poder estetizante, incluso erotizante del velo, Héra 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,

⁵ Algo que el espectador sólo descubre en el momento del saludo.

formando la O silenciosa de *El grito* de Munch, o la figura, más trivial, de un pez fuera del agua. Sólo 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 sólo es una meta para las mujeres cabileñas. Por lo demás, numerosas artistas feministas ha 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, Héra 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, Héra Fattoumi y Éric Lamoureux se dedican a hacer sensible toda una fantasmática del cuerpo femenino, cuerpo *obsceno* 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*, Héra Fattoumi crea un *shock* exhibiendo bruscamente su sexo encasquetado en una pelambrera 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 obsceno, 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 falo, 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 no obstante 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, durante mucho tiempo objeto de fascinación en Occidente, parecen 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 veladas⁶ 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 recubren un racismo latente contra las minorías musulmanas procedentes de la inmigración y que no pueden en ningún caso 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 la cobertura del derecho de las mujeres, el debate sobre el velo que agita Francia es objeto de todo tipo de instrumentalizaciones, algunas de ellas por parte de antifeministas declaradas:

⁶ 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.

«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).

En cambio, y no es un mérito menor, *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, a imágenes documentales y a la proyección de las suras del Corán relativas al velo. Y, después, 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, Héla 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 la 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 Héla Fattoumi aquí⁷, la cuestión sigue siendo que el espectáculo parece oponer Oriente y Occidente de forma maniquea.

Aunque sea menos explícitamente militante que *Manta*, *Lost in Burqa* nos parece en cambio que 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 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 sobre los

⁷ En efecto, como ella misma explica, en ese final Héla 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.

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.

En efecto, desviando los dispositivos espectaculares de la moda, Héra 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/o 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, a este respecto, a pesar del contexto actual de desencanto y de 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*, París : Belin.

Bourcier, M.-H. (2005), *Sexpolitiques. Queer Zone 2*, París: La Fabrique.

Bourdieu, P. (1994), «La Domination masculine», en *Actes de la recherche en sciences sociales*, volume 84, persee.fr/web/revues.fr [en línea].

_ (1998), *La Domination masculine*, colección «Points Essais», París: Seuil.

Delphy, C. (2006), « Anti-sexisme ou anti-racisme ? Un faux dilemme », en *Nouvelles Questions féministes*, volume 25, n°1, 2006, lmsi.net, texto publicado el 14 de marzo de 2014 [en línea].

_ (2003), «Un point de vue féministe contre l'exclusion des élèves voilées», en «Débat sur le voile au Collectif Droit des femmes», lmsi.net, texto 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].

_ (2010), en Alex Plessier, «Le voile intégral est une cage où l'on suffoque», *La Provence*, 16 de febrero de 2010.

_ (2009), nota de intenciones de *Manta*, Centre Chorégraphique de Caen-Basse-Normandie.

Fattoumi, H. y Lamoureux É. (2007), nota de intenciones de *Mille Départs de Muscles*, Centre Chorégraphique de Caen-Basse-Normandie.

Frimat F. (2010), *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, París: Presses Universitaires de France.

Lejeune, C. (1987), *Âge poétique, âge politique*, Montréal: L'Hexagone.

Louppe, L. (2004), *Poétique de la danse contemporaine* (1997), tercera edición aumentada, Bruxelles: Contredanse.

Ortel, P. (2008), prólogo a *Discours, images, dispositifs* (obra colectiva), Philippe Ortel (dir.), París: L'Harmattan.

Wittig, M. (2013), *La Pensée straight* (2007), París: éditions Amsterdam.