

## MISCELANEA PARA UNA MARIPOSA

### 1. La larva vacía

#### Imaginario masculino vertido en el femenino.

*Las mariposas nacen del huevo por negación del huevo, realizan sus transformaciones hasta llegar a la madurez sexual, se aparean y vuelven a ser negadas, al morir, en cuanto se ha consumado el proceso de apareamiento y la hembra ha puesto sus numerosos huevos. No interesa aquí todavía el hecho de que en otras plantas y animales el proceso no se consume con esa simplicidad, sino que producen varias veces, y no una sola, semillas, huevos o retoños antes de morir; lo único que pretendemos aquí es mostrar que la negación de la negación tiene realmente lugar en los dos reinos del mundo vivo.*

*ANTI-DÜHRING F. Engels (1878) (Dialéctica. Negación de la negación.)*

Estoy ante una caja. La llenan 30 mariposas. Es decir, treinta ejemplares de un animal que pertenece a un género, y éste a una especie, y percibo el conjunto albergando una fe más antigua que yo; reconozco el consenso entre mis sentidos y la coherencia de esa agrupación.

Ahora me fijo mejor. No son iguales. No son exactamente iguales. Cada una trae consigo una distintiva identidad morfológica: en las alas se imprimió un dibujo en el que el azar no escatimó probabilidades y causas. ¿Será esto la negación de la negación?

Voy a ver más de cerca. No son mariposas. Son mujeres. Treinta bailarinas, cuyos velos imitan el movimiento de unas alas; son policromas, sinuosas, y se hallan fijas en compartimentos de espacio y *tempo*, pues cada una de las imágenes fue captada durante el movimiento de una danza, fue interrumpida. Estoy ante una simulación de *caja entomológica* donde se ha querido mostrar la *interrupción del movimiento, el disfraz y la compartimentación* como significativos en lo que se refiere a una determinada área de representación de lo femenino. La idea de la autora de esta caja es que el material que elaboran las mujeres en su auto-representación proviene exclusivamente del imaginario de los hombres; ellas lo toman y lo aprovechan adaptándose a las contradicciones estéticas, morales y políticas que vienen incluidas en el fardo de esa identidad sexual *importada*. El tema original de esta obra consiste en explorar los territorios, yermos o trillados, que la mujer no imaginaria debe recorrer en sí misma para reflejarse en un posible modelo o destruirlo.

En El laberinto de la soledad, Octavio Paz, pese a que nos habla de una cultura en concreto (la mexicana), ha sabido expresar los lugares comunes del dechado del hombre blanco, erigido en violador original, fundador de una idiosincrasia del sojuzgamiento y, al mismo tiempo, mestizo irreconocible que se oculta en el laberinto mítico. El legado que heredan los colonizados pasa a formar parte de su idiosincrasia; pero éste también es el modelo del colonizador:

Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal. La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría.<sup>1</sup>

Es decir, o estable o pasiva. De ahí que el *movimiento* sea el elemento principal, a mi entender, de la obra de María Cosmes, ya en lo que atañe a la danza, a la parálisis del insecto volador prendido en la caja, a la ausencia de un imaginario de *manufactura colectiva femenina*. Se concede realidad y dialéctica social, y en ese principio se halla el motor de esta investigación, a la idea de que la representación de la Mujer –y la del Hombre– son previamente masculinas, *estructuralmente masculinas*, como lo puede ser la imagen de Dios o

<sup>1</sup> Máscaras mexicanas- Octavio Paz.

la atribución de inseminar. Hasta ahí no nos alejamos demasiado de los planteamientos que denuncian la preponderancia de lo masculino en la cultura. Pero la larva está palpitando, vayamos un poco más allá.

Si la representación ideal respecto a las mujeres brindaría un camino de fatigas a cada mujer que intentara reajustarse a ella, no es distinto al revés: Galantería, bravura, capacidad de acción, de protección, iniciativa, rebeldía, fuerza, inteligencia –valores ideales tradicionalmente masculinos- se hallan en la misma tesitura de respuesta ante una realidad que una caja entomológica invertida revelaría como igualmente decepcionante.

¿Decepcionante para quién?

Se dirá que al transformar en virtud algo que debería ser motivo de vergüenza, sólo pretendemos descargar nuestra conciencia y encubrir con una imagen una realidad atroz. Es cierto, pero también lo es que al atribuir a la mujer la misma invulnerabilidad a que aspiramos, recubrimos con una inmunidad moral su fatalidad anatómica, abierta al exterior. Gracias al sufrimiento, y a su capacidad para resistirlo sin protesta, la mujer trasciende su condición y adquiere los mismos atributos del hombre.

Analizando el ideal de una mujer *sufrida*, que por ello se granjea las virtudes del hombre ¿no nos está diciendo que la mujer sirva para encarnar la decepción misma? No sólo hay “motivo de vergüenza”, dice, o “encubrimiento de una realidad atroz”. Además, hay un premio. Consiste en dar a alguien incompleto (“su fatalidad anatómica”) la posibilidad de negarse. Mediante el sufrimiento, primero. Siendo hombre, después. Un ideal donde las mujeres ideales son hombres y los hombres no son más que una auto-atribución. No un lugar que no existe, sino uno que está desierto. No nos guía como un modelo en la realidad, ni siquiera la encubre, la bloquea justo en los límites de la representación. En la terminología freudiana ¿no es la pérdida y posterior alucinación de un objeto lactante lo que inaugura la más básica decepción, antes que el descubrimiento de la castración *posible* en hombres y *real* en mujeres? ¿No es el pecho femenino un órgano eréctil y que segrega un líquido nutritivo para la vida, al que se denomina *carácter sexual secundario* porque cae fuera de la órbita genital, al igual que un satélite que gira *secundariamente*, pero también en torno al sol?

Así se nos descubre un planetarium cuyos elementos son reordenables. Lo que está en la periferia se halla en el centro, lo que estaba fuera está dentro, lo que era quieto se mueve.

...la mujer no busca, atrae. Y el centro de su atracción es su sexo, oculto, pasivo. Inmóvil sol secreto.

Decepcionar es antes que castrar. Es lo que obliga a albergar un modelo alucinatorio de mujer que apacigüe las ansias del desposeído: obligado a dar la cara, hoy encuentra que era tan sólo una máscara fálica.

Don Nadie, padre español de Ninguno, posee don, vientre, honra, cuenta en el banco y habla con voz fuerte y segura. Don Nadie llena al mundo con su vacía y vocinglera presencia.

... Ninguno está presente siempre. Es nuestro secreto, nuestro crimen y nuestro remordimiento. Por eso el Ninguneador también se ningunea; él es la omisión de Alguien. Y si todos somos Ninguno, no existe ninguno de nosotros. Ninguno no se atreve a no ser: oscila, intenta una vez y otra vez ser Alguien. Al fin, entre vanos gestos, se pierde en el limbo de donde surgió.

¿Y qué tendrá que ver la danza del vientre con todo esto? ¿Qué tendrán que ver las mariposas, vivas o clavadas?

De eso se tratará, más adelante, conforme a lo que hemos llamado “movimiento”: un desplazamiento de las estructuras e imágenes en el que nuestra realidad corporal se compone

y recompone como a sabiendas de sus posibilidades de ductilidad. Eso es parte de lo que ocurre cuando se baila.<sup>2</sup>

Partíamos de la negación de la negación y de esas larvas negativas en cuyo interior se gesta la representación de *ser alguien*. Cada mariposa de esta caja es un *alguien* surgido de la negación; el prototipo es una crisálida, un imago, la seda matará al gusano.

A veces los insectos "se hacen los muertos" o imitan las formas de la materia en descomposición, fascinados por la muerte, por la inercia del espacio. Esta fascinación —fuerza de gravedad, diría yo, de la vida— es común a todos los seres y el hecho de que se exprese como mimetismo confirma que no debemos considerar a éste exclusivamente como un recurso del instinto vital para escapar del peligro y la muerte.

Se ha escrito ya mucho sobre la *estafa del yo*, sobre su artificiosidad, su reconstrucción, su gobierno ideológico. No vamos a aportar nada nuevo a lo que ya ha sido dicho. La obra que es objeto de este análisis —a pesar de lo esencial que encuentra en el contraste de movimiento y quietud— no pretende tanto mover como *con-mover*.

María Cosmes ha trabajado en esta obra con mucho esfuerzo, combinando arte, trabajo de campo, instinto terapéutico para enfrentarse a un montón de discrepancias que las mujeres contemporáneas tienen con su cuerpo, recogida de información al respecto, entrevistas, capacidad escenográfica y horas de aprendizaje para fotografiar a las bailarinas, investigación en música y danza, documentación histórica, selección de atuendos y estilos....Ha preparado un festín de vida en el que ella misma se descubre crisálida en eclosión de preguntas, Robinson Crusoe en un devastado archipiélago de Ningunos y Ningunas:

"¿Quién anda por ahí?". Y la voz de una criada recién llegada de su pueblo contestó: "No es nadie señor, soy yo".

## **2. Una cierta simetría en las alas**

### Contenidos y apropiación de la danza oriental.

La efervescencia de la danza oriental entre las mujeres occidentales coincide con franjas no casuales de clase social media y alta; mujeres con estudios, preocupadas por la salud de su cuerpo, viajeras, introspectivas en su feminidad... Este perfil tiene una dimensión promocional y consumista que ya conocemos - la moda de bailar flamenco o las expediciones para comprar *pashminas* y *saris*, la nueva ruta de la seda *ethno-couture prêt à porter*—. Tiene también una cara híbrida que serpentea entre lo terapéutico de urgencia y la necesidad de poesía... Y otra que reproduce en el seno mismo de las nuevas bailarinas los procesos de apropiación de la cultura colonialista. Ésta última presenta las contradicciones internas del modelo histórico, pasa por el empleo y el rendimiento, el enamoramiento, la idealización y la reinención romántica.

“Hasta la irrupción militar de los franceses, nadie había oído hablar en Marruecos de la danza del vientre y las «bailarinas» de los cafés populares eran muchachitos impúberes. Luego, con la llegada del turismo más y más inculto, capaz de confundir el Oriente Próximo con el Magreb, su práctica se institucionalizó como el tablado flamenco en Mallorca y la Costa Brava.” (Sobre bajarse al moro. Juan Goytisolo)

M.C. se dio cuenta de que la danza que ejecutaban sus bailarinas, por el hecho de no darse ante la mirada de un hombre, le proporcionaba la posibilidad de indagar en aspectos lúdicos,

---

<sup>2</sup> Es curioso advertir que la imagen de la "mala mujer" casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la "abnegada madre", de la "novia que espera" y del ídolo hermético, seres estáticos, la "mala" va y viene, busca a los hombres, los abandona. Por un mecanismo análogo al descrito más arriba, su extrema movilidad la vuelve invulnerable. Actividad e impudicia se alían en ella y acaban por petrificar su alma. La "mala" es dura, impía, independiente, como el "macho". Por caminos distintos, ella también trasciende su fisiología y se cierra al mundo. (El laberinto de la soledad)

estéticos y psicológicos que el hipotético espectador masculino tipo soslayaría a favor de una (también *hipotética*) determinada “*sensibilidad artística de night-club*”. En realidad, hay aquí una dimensión *ilusionista* en la que la danzarina se imagina a sí misma secretamente y fantasea con la tradición imaginaria desplegada en torno a la intimidad del harén o el ingenio liberador de narrar al oído del sultán, pero también ensaya un modo creativo de catarsis por identificación.

La representación estética del harén, hecha por los orientalistas del XIX, participa de estas ambivalencias conceptuales: lugar de regocijo y placer para los hombres, espacio intrigante para mujeres, odaliscas sensuales, doncellas recluidas. Muy distinto de los análisis que hacen hoy las historiadoras árabes y que rastrean una imagen de la mujer islámica sabia, poderosa u olvidada. El harén deja de ser un oasis de huríes complacientes, entrenadas para el ejercicio de lo paradisiaco en la tierra y se revela como espacio político, cárcel para talentos sumisos, aislado del verdadero poder femenino:<sup>3</sup>

*“Au cours des siècles pourtant, les petits-fils des cavaliers s’amollissent dans les plaisirs de leurs fabuleux harems tandis que les favorites ou les mères des sultans détiennent de plus en plus de pouvoir. Elles font d’ailleurs office de ministre des Affaires étrangères, entretiennent les liens avec les autres puissances et signent des traités de commerce et d’amitié.” Harem, l’Orient amoureux Carla Coco - Mengès 1997”*

*“En un temps où les sultans recherchaient des esclaves érudites, redoutables joueuses d’échecs, les Européens ridiculisaient les femmes savantes. Et la question peut se poser: plus que dans l’imaginaire occidental, les femmes seraient-elles vues comme des “égales” dans l’imaginaire arabe?» (extrait d’une chronique d’Henriette Sarraseca, RFI, 17 janvier 2002*

El *raqs al sharqi*, danza del vientre, es la fórmula moderna que se practica en los cabarets y se enseña a las bailarinas occidentales en diferentes escuelas y versiones. Se la llama también Danza de la Creación. Está asociada a lo uterino, a la fecundidad, la restitución del poder de lo femenino, la recreación del cuerpo pleno, sensual, curvilíneo, armónico en virtud de las ondulaciones y el ritmo, a la figuración de un acuerdo natural entre la mujer y el arte...

Sin embargo, el equilibrio entre la danza del vientre y sus significados femíneos es frágil. Las entrevistas con las danzarinas de la Colección entomológica revelaron, si no una verdadera guerra, al menos un debate entre fuerzas en el que no siempre triunfan las propiedades liberadoras de la danza. Mejor dicho, triunfan siempre *mientras se baila*, influjo benéfico del movimiento que altera la cuadrícula de una pauta fija:

Entonces, es bella la que baila bien (no la que disimula los michelines).

Entonces, un espectáculo sin hombres permite jugar, divertirse, disfrazarse.

Pero las fotos están prefiguradas en el ideal de la bailarina, destinadas a resultar en belleza mostrable, tal vez motivo de una seducción ulterior.

Angustia, por supuesto, pero sobre todo fisura, hendidura en la imagen, pues una parte de esta actividad artística le permite liberarse de la cerrazón de un modelo narcisista, pero hay otra en que ese mismo modelo encaja.

Las fuerzas en acción, en oposición, circulan buscando un momento de encuentro.

Un momento elemental en la función de la *imago* – expone Lacan – que consiste en establecer una relación entre el organismo y su realidad. Aquí, el organismo es la mujer y la realidad es la mitología a la que su ser se subordina: la costilla de Adán es el barro ya transformado y hecho hombre, eje o esquema de la imagen de lo femenino. Un vigilante interior que no es otra cosa que el propio cuerpo.

---

<sup>3</sup> “Ces deux représentations du harem - l'une fantasmée, l'autre historique - dessinent une vision différente, troublante et inattendue, non seulement de "la femme idéale" mais aussi de la séduction, de l'érotisme et des rapports entre les sexes”. Le Harem et l'occident par [Fatima Mernissi](#) - [Albin Michel](#) 2001.

*Imago* era el título de la revista fundada en 1912 por Freud y Rank, palabra que sacaron de la novela titulada con el mismo nombre, escrita por Carl Spitteler, una historia de amor que describía la fuerza de lo inconsciente en contradicción con los valores de la burguesía. Inspiró a Jung, quien también había utilizado “*imago*” para reformular la noción freudiana de complejo, y legó la palabra al psicoanálisis hasta el uso que le da Lacan, para quien se trata de un elemento crucial en el desarrollo del complejo. La *imago* es el eje de constitución simbólica del sujeto, pero al tener una relación íntima con “los otros” es dual, es vida y muerte, mimética y agresiva (*Escritos I*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1985).

*Imago* es también, en biología, el estadio último de formación de un insecto a partir de la crisálida.

Hay una metáfora perfecta en la mariposa, conteniendo en la dualidad de las alas, todas las dualidades inherentes que aquí se han descrito. Incluso el lenguaje zoológico se ha permitido poéticamente el uso de términos provenientes de la lingüística:

*Un caso especial del “fenómeno de Oudemans” que se observa en las mariposas:...es la posición de las alas lo que determina las apariciones contradictorias de la misma forma ...”semántica” cuando las alas están abiertas...”críptica” cuando están cerradas...Imagen que, por tanto, supone las distintas posibilidades de la mirada del otro...”<sup>4</sup>*

Esta descripción del fenómeno coincide, y no sólo por analogía, también en términos paradigmáticos de un modelo científico, con la doble posición de la *imago* psicoanalítica que hemos citado antes.

Sin embargo, en las mariposas, y posiblemente en todo el mundo natural, la simetría no es perfecta. Un ala puede estar más coloreada que la otra, puede tener muescas, o un contorno más irregular.

*Un “signo secreto” (Walter Benjamín) que hace trizas la simetría, como la característica accidental en un ala de mariposa.<sup>5</sup>*

La propia metáfora de la naturaleza nos indica el camino de los signos de individuación, el lenguaje paralelo de la falsedad simétrica, desarticula el discurso hiper-valorado de lo simétrico en la fantasía formal del modelo único.

La asimetría es la contrapartida de la dualidad. Nuestra metáfora entomológica, la *imago*, contiene también, en su acepción de “insecto adulto cuyos órganos sexuales están completos”, una panorámica de la elaboración de la identidad sexual larvada en las profundidades:

Una afirmación más suicida que arriesgada. Un patrón inconsciente en las “culturas del Libro”. Una razón mecánica y lacaniana<sup>6</sup>:

**- Lo femenino es un hombre que mira desde dentro -**

---

<sup>4</sup> La imagen Mariposa- Georges Didi-Huberman.

Práctica clínica de Rorschach. “Shock de la simetría” “... Por un lado, la simetría (sobre todo la vertical) es un *rasgo de construcción*: estructura positivamente la representación, instituye el objeto en forma estable. Pero el equívoco aparece cuando nos encontramos ante la imagen como ante una máscara, es decir, como organización dúplice: como si la *imago* escondiese en su esplendor formal la existencia enmascarada de una *larva* informe...una “fenomenología de las formas enmascaradas”. Lo peor ocurre cuando la simetría se asume negativamente, el “sexo” o la “bisagra”, vistos no como evidencias constructivas, sino como vaciamientos de la forma.

<sup>5</sup> “Todo conocimiento debe tener un punto de sentido, al igual que los tapices o los frisos ornamentales de la antigüedad mostraban siempre, en algún sitio, una ligera irregularidad del dibujo.”

<sup>6</sup> ...en la *imago* encontramos una cuestión de metamorfosis (un sujeto se constituye)... de mimetismo (...por identificación...), de deseo y de agresividad contra el semejante (...siendo a veces empática, a veces agresiva...). Función de la etapa del espejo. Lacan.

### 3. En el nombre del cuerpo

#### Transfert en el camerino

«Si una mujer hubiera escrito nuestro Libro de los Libros —le dije a Nechama en la sala de espera del ginecólogo—, estoy segura de que habría encontrado más palabras para explicar eso de «y concibió y dio a luz».

(Shifra Horn. Mujeres en el espejo mediterráneo)

La creadora de la “caja entomológica” ha tenido que *meterse dentro* con frecuencia. Su posición doble le permite generar el espacio necesario para que se produzca una especie de “transferencia” con las bailarinas-mariposa, cumpliendo con el papel de recipiente de incógnitas ajenas, evocadora del fabulario común, detonadora de posibilidades, autoanalista de síntomas.

En su taller ha montado un camerino que es como un decorado de camerino; establece un paso adelante en el juego del infinito a través del espejo; escenario entre bambalinas, intermedio en el acto.

Un tocador improvisado refleja la luz de la cámara y acoge esquinas vestidas de largo: biombo al uso cubierto de telas, dorados, granates, turquesas. Cortinas recónditas que te amparan oscura y cálidamente<sup>7</sup> con una vaga invocación... aquella Eva que se introduce en el camerino de Margo Channing —no tanto la edénica y conyugal Eva— en *All about Eve*, (Mankiewicz, 1950). “*Mujeres que se confiesan y se mienten en el camerino de un teatro, convertido en sancta sanctorum del universo femenino*” dice Almodóvar a propósito.<sup>8</sup>

O aquella *Jezebel*, redimida socialmente por un servicio a la fiebre amarilla, que en lugar del blanco incólume que se espera de ella en el Baile de Debutantes,<sup>9</sup> acude luciendo un maravilloso vestido escarlata, embudo de culpa, orgullo y muerte.

El vestido representa la desnudez, la que encarna al cuerpo o la que lo consagra.

Superposición de sombras: buena/mala, casta/seductora, autodestructiva/vital, libre/socializada.

En *Lady Godiva en el laberinto*, Emili Olcina rememora un episodio aparecido en la prensa de los años 60; se refiere a la actriz Esmeralda Ruspoli, llevada a los tribunales por “indecencia” en una escena cinematográfica...

“...compareció ante un tribunal porque gracias a la magia femenina de un momento inspirado, o a un decorado y un enfoque de cámara inconscientemente geniales, o...lo bastante torpes para dar un realce inesperado y chocante a la belleza, no de un cuerpo, sino de una desnudez de mujer, reveló, una vez más, el poder insumiso de la antigua Diosa, no encarnado en una imagen de perfección anatómica sino expresado, como en Olimpia, por una mujer individual virtualmente sustituible por cualquier otra...”<sup>10</sup>

Inspirado por este litigio, el autor de este artículo desvela un paradigma del disimulo de la capacidad subversiva del cuerpo femenino por el hecho mismo de estar encubierta por un modelo *legal* o ideal.

<sup>7</sup> La que esto escribe también ha sido lepidóptero en este jardín.

<sup>8</sup> Inspiración para Todo sobre mi madre (1999)

<sup>9</sup> William Wyler, 1938

<sup>10</sup> Lady Godiva en el Laberinto, Emili Olcina i Aya, Diablesas y Diosas, Laertes, Barcelona, 1990. Dice el autor: “Ni siquiera he cruzado con ella una mirada, como Dante y Beatriz...pero, ¿alguien, de no ser yo, se hubiera declarado campeón en defensa, no de la inocencia, sino de la culpabilidad frente a un orden virilmente prosaico...?”

Equivalencias:

Se *excluye* la mujer real y se reemplaza por la ideal

Se *desplaza* el pecho en el universo sexual y se sitúa en el centro el falo.

Se *oculta* el cuerpo en favor de la imagen

Se *proyecta* la propia decepción (cosmos sin mujeres de carne, abandono de la lactancia, miedo a decepcionar) en la castración ajena.

*La clave está en “Olympia”, cuadro realizado por Édouard Manet, odalisca o Venus sin el artificio de los académicos. Con una orquídea y una pantufla, recostada entre lo profano y lo negligente, Olympia no es otra que Victorine Louise Meurent, pintora, modelo y amante del autor, de la que sólo se conserva una de sus obras; ella alberga el corazón alienado de las mujeres que habitan el mundo real. Manet nos muestra cómo se inventó la mujer ideal para desactivar la bomba que toda mujer puede hacer explotar, o, dicho en términos menos poéticos, para ejercer un control social sobre los sentimientos que dispara la belleza, más allá de las teorías sobre el juicio estético y de las metafísicas del canon. Refiriéndose a las Venus que abundaban en las exposiciones de la época, Thoré Bürger, había dicho exactamente lo contrario de lo que le ocurre a Olympia: “...esos rostros...no tienen nada de la mujer natural, ni de la mujer que sueña con la voluptuosidad. Ni hueso, ni carne, ni sangre, ni piel. Fundas de seda hinchadas de viento.”*

Larvas vacías.

La exposición del cuadro en el Salon de 1865 provocó burlas e insultos de todo orden. Según Pierre Daix, biógrafo del artista, Manet había ofrecido al público “*el perfecto exutorio de sus represiones. El escándalo de Olimpia está en el inconsciente de una época de extremada miseria sexual de la clase dirigente y de prostitución generalizada.*”

“No es en la idealidad, sino en la materialidad de Olympia, en su fascinante interacción de vergüenza y serenidad, donde se expresa la vigencia del reinado de la antigua Diosa que la sociedad patriarcal creía haber destronado mediante el envilecimiento, la trivialización y la mercantilización del cuerpo femenino.”<sup>11</sup>...“La belleza de una imagen femenina...la femineidad misma, son, por naturaleza, en todas las acepciones de la palabra, subversivas frente a la supremacía fálica, y un desnudo masculino jamás ha tenido o podrá tener...la fuerza retardadora de un desnudo de mujer.”<sup>12</sup>

El problema de la baja autoestima alcanzada por un gran número de mujeres de nuestro tiempo, repercute en la disminución de su capacidad crítica *contra la sociedad a la que pretenden desesperadamente agradar*, pese al aumento de su protagonismo y del mayor o menor logro de los movimientos feministas. Este hecho, naturalmente, afecta también a los hombres, los *retados* por *Olympia* que intuyen el desafío de una u otra forma.

En el transcurso de las sesiones fotográficas que posibilitarán la caja entomológica, se revela un “descubrimiento” de belleza, dice su autora. Las mujeres se atavían, cada una toma una identidad bien diferenciada de las otras, una prolongación lúdica de sí mismas que se inspira en el *gesto* abierto de las alas...<sup>13</sup>. El descubrimiento pasa por reinterpretar un tópico: la belleza no está *dentro*, en el sentido de que atañe a las cualidades morales del sujeto, sino que está *encerrada, presa, imposibilitada para salir...*

---

<sup>11</sup> Op. Cit. pg. 125

<sup>12</sup> Op. Cit. pg. 130

<sup>13</sup> Una atrevida relativización de la felicidad:

Entrevista con una mariposa inteligente, Mariana Frenk.

“Mis tiempos de oruga y crisálida, ¡qué horror! ¡Qué humillación tener que arrastrarse sobre la fría y húmeda tierra! ¡Qué sufrimiento sentirse encerrada en la cárcel de un vestido estrecho! En una palabra: el infierno de la juventud. Ahora, ¡qué feliz estoy! Al fin he llegado a ser yo misma. Éste es el tiempo de volar, de gozar, de amar. En una palabra: el paraíso de la vejez.”

En el camerino de María Cosmes, algunas participantes se dejaban hacer como si el trabajo de buscar adornos para sí les diera miedo, o les estuviera de algún modo vedado. Más que dejarse hacer, *pedían* que se les permitiera cierta pasividad, preferían ponerse en manos de un juez externo a sus inseguridades.

Muchas mujeres modernas padecen una especie de “síndrome de piel de asno”, se sienten escondidas bajo un cuerpo imperfecto que une a la provisionalidad de la misma vida, la de una identidad sexual fabricada *para salir del paso*, como cuando se improvisa un atuendo para una ocasión especial que se presentó de imprevisto.<sup>14</sup> La identidad como proceso de huída y, al mismo tiempo, de búsqueda del otro. La propia belleza depende en gran medida de una cuestión de reconocimiento por parte de los otros.

Éste es el modo en que el espejo del camerino interpela a las bailarinas:

-¿Eres tú la que habita al fondo de ese callejón oscuro...?  
de Piel de asno (Charles Perrault 1628- 1703)

#### 4. Exóticas o muertas

##### El juicio de Friné.

“...llena eres de gracia...” (oración mariana)

Friné fue una cortesana griega famosa por su belleza. Su nombre es legendario por haber sido juzgada ante los magistrados por actitudes irrespetuosas a la moral. Dicen que se comparaba con la diosa Afrodita, a la que había servido como inspiración en muchas esculturas. También se dice que la acusaban de haber traicionado los Misterios Eleusinos. Sea como fuere -presumida, lenguaraz o chivo expiatorio- a su defensor se le ocurrió desnudarla ante el tribunal: los jueces reconocieron el portento de su hermosura y la absolvieron, devolviéndole al mundo la encarnación divina que estaban a punto de ejecutar. El juicio de Friné ha sido cantado, pintado y representado abundantemente hasta nuestros días.

*“¿Puede asemejarse la belleza a la idea del bien y de la verdad? Lo cierto es que después de veinticuatro siglos, la historia de una Friné seductora, “icono sagrado” de diosa-cortesana consagrada a la fortuna y a la perdición, sigue inspirando una deliciosa y perfecta sugestión. Salvada por Hipérides, la hermosa Friné le debe la vida a un hombre y también a su propio cuerpo, mientras que Sócrates, acusado como ella de impiedad, prefiere morir.”<sup>15</sup>*

Una antepasada de Esmeralda Ruspoli, al igual que Sherezade, quien también insiste en permanecer con vida, a cambio de narrar unos cuantos centenares de cuentos. Aspasia, Sapho...”...*qui mourut le jour de son blasphème, Quand, insultant le rite et le culte inventé, Elle fit son beau corps la pâture suprême. D'un brutal dont l'orgueil punit l'impiété. De Sapho qui mourut le jour de son blasphème...*” canta Baudelaire en su poema *Lesbos*.

He aquí una “*deliciosa y perfecta sugestión*”:

---

<sup>14</sup> El incesto en el lenguaje de los cuentos infantiles. Piel de Asno: la adolescente escondida  
Incest in the language of children's stories. The Ass's Skin: The hidden adolescent  
Diana Marina Sahovaler de Litvinoff (Buenos Aires)

Algunos puntos del resumen de la autora aparecido en la revista APA:

- La adolescente apela transitoriamente a una identificación masculina en el camino a asumir la femineidad, en tanto ésta se equipara con lo desvalorizado, la nada.

- La joven se recubre de un exterior rechazable para ocultarse o ahuyentar la aproximación incestuosa del padre.

- Se oculta ante la madre, se aparta de la rivalidad, se protege de la envidia y del temor de poner en juego su sexualidad.

- La adolescente se siente “fea”, no querida, por la censura que pesa sobre su eclosión genital (sus “malos y feos” instintos).

El incesto aquí, aparte de su significación psicoanalítica, también tiene el valor representativo de la transgresión, y el “padre” el de la Autoridad.

<sup>15</sup> Elogio de Friné Pascal Laine, FMR, 17, Iconographia, FMR, nº 17.

¿Sócrates prefiere la muerte porque sus fines son más elevados y menos egoístas y no sólo pretende salvar su pellejo?

¿O es la “Historia” quien pretende que lo leamos así?

¿Tal vez el cuerpo es una *prueba* suficiente contra la impiedad? ¿Usufructo colectivo del cuerpo de Friné, hetaira, modelo y amante de Praxíteles?

¿Responde Sócrates a las ansias de perpetuidad de un modelo de mujer entonces incipiente – menos real, más monoteísta, quizá platónico- pagando por ello con su vida?

¿Acaso el hombre se transfigura en un anhelo de posteridad y la mujer se remedia sirviendo?<sup>16</sup>

¿Serán ellas menos vanidosas?

¿O ellos más soñadores?

¿Menos longevos?

¿Son las mujeres como las mariposas de Michelet?

*“Gastan magníficamente, regiamente, sus últimos días. ¿Para qué economizarlos?  
Morirán mañana.”<sup>17</sup>*

---

<sup>16</sup> “La más célebre bailarina oriental egipcia, Fifi Abdu, ha conseguido una devolución de impuestos del 15% por amortización de su vientre, según han reconocido las autoridades fiscales egipcias...” VIENTRE DESGRAVABLE *AFP - El Cairo* - 02/05/1997

<sup>17</sup> *L’ Insecte* (L’ Infini vivant). Jules Michelet

## **Ritmos circadianos**

### **Un poco de historia**

1851 • Presentación de la Reina Victoria en el Palacio de Cristal de Londres. Exhibición de bailarinas orientales..

1868-1928 • Loie Fuller

1878 -1927 • Isadora Duncan

1879-1968 • Ruth St Denis

son las americanas innovadoras de la danza moderna, inspirada en danza turca, asiática, egipcia. Loie Fuller imita el movimiento de las mariposas utilizando sus propios diseños.

1876 • Centenario de los EEUU; la Exhibición Internacional de las Artes. Actúa una bailarina procedente de Turquía. La danza oriental, quizás por primera vez, se ejecuta en un espectáculo en América.

1893• Movimientos de la danza oriental empiezan a incorporarse al *strip tease* y el cabaret.

1910 • El primer ballet de Sherezade de *Nicolai Rimsky-Korsakov* se realizó en París. La obra alcanzó fama internacional. Estreno en Bruselas, en el teatro de la Monnaie.

El público europeo queda profundamente impactado por la espectacular estética oriental.

1954 • Jamila Salimpour comienza enseñando danza oriental con un fonógrafo.

1959 • Se funda la compañía cairota Reda Dance.

1970 • Miembros del movimiento de liberación de la mujer exponen que la danza del vientre trata a las mujeres como objetos sexuales, manifestándose ante estudiantes de Jamila Salimpour; mientras, en señal de apoyo, otras mujeres quemaban sus sujetadores y se inscribían en cursos de danza oriental.

1989 • Gaby Oftring crea el programa “Danza del vientre en el Embarazo”.

1987 • Nace estilo de danza oriental "Tribal Americano".

2000-2007 • La danza del vientre conquista multitud de adeptos en todo el mundo.

## **BIBLIOGRAFIA**

El Harén en Occidente Fatima Mernissi Espasa-Calpe. 2001, Madrid.

Diablas y Diosas, Laertes, Barcelona, 1990

El laberinto de la soledad Octavio Paz, Madrid., Ediciones Cátedra, 1993

Elogio de Friné Pascal Laine, FMR, 17, Iconographia

Harem, l’Orient amoureux Carla Coco - *Mengès* 1997

L’ Insecte (L’ Infini vivant). Jules Michelet , L. ‘Hachette et cie 1863

La imagen Mariposa- Georges Didi-Huberman, MUDITO &CO 2007

La vida de pintor de Edouard Manet, Argos Vergara, Barcelona, 1985