

Llegar a ser mujer en el arte: alcance del concepto filosófico “Ser Mujer” de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir en el arte contemporáneo feminista.

María Gabriela Barrera Navarro

Trabajo de Grado para optar el título de filósofa

Director

Carlos Andrés Ulloa Rivero

Doc. Filosofía–UNAL

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Bucaramanga

2023

Dedicatoria

Para Isabela, María Alejandra y María Camila, por regalarme El Segundo Sexo cuando cumplí dieciocho años. Gracias por dejarme palpar el feminismo con mis propias manos a través de este libro y su amistad.

Agradecimientos

A mis padres, por amar mis preguntas y mis respuestas sobre el mundo. Gracias por su apoyo incondicional, por su manera de quererme y de enseñarme la vida.

A mi hermana Sara, por ser una constante inspiración como mujer y como artista. Tus colores y trazos han llenado mi alma y estas palabras.

A mi profesor Carlos Ulloa, por llenarme de preguntas, filosofía de arte; y, sobre todo, por confiar en mí y en los dibujos de mi libreta de apuntes desde un primer momento.

A mi profesora Natalia Mendoza que, indirectamente su feminismo en medio de las clases, ha permeado mi manera de interpretarme y escribirme como mujer.

Tabla de Contenido

	Pág.
Introducción.....	7
Capítulo 1. ¿Quién fue Simone de Beauvoir?	11
1.1 Esbozos generales	11
1.2 Simone de Beauvoir y su pregunta por la mujer.	15
1.3 Rastros de los conceptos clave en El Segundo Sexo	19
Capítulo 2. Beauvoir y el feminismo.	23
2.1 Un poco de contexto sobre el feminismo.	23
2.2 Postura política de Beauvoir: Lo reivindicativo de su diálogo en el feminismo.	30
2.3 Beauvoir y el estado del arte.	36
Capítulo 3. La performance como manera de emancipación femenina.	43
3.1. Introducción sobre Valie Export y María Evelia Marmolejo.	43
3.2 El reclamo de la corporalidad. Valie Export y el performance.....	49
3.3 María Evelia Marmolejo y la revelación de lo oculto a través de la performance.....	56
Conclusiones.....	64
Referencias Bibliográficas.....	71

Resumen

Título: Llegar a ser mujer en el arte: alcance del concepto filosófico “Ser Mujer” de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir en el arte contemporáneo feminista.

Autor: María Gabriela Barrera Navarro.

Palabras Clave: Feminismo, Performance, Arte, Cuerpo, Transcendencia, Emancipación.

Descripción:

El objetivo de esta investigación es analizar el concepto filosófico existencialista de la filósofa Simone de Beauvoir presente en *El Segundo Sexo*, según el cual una mujer no nace mujer, sino que llega a serlo. A partir de este planteamiento se demostrará que la mujer tiene que pasar por un proceso de doble transformación para ser libre; primero a través del reconocimiento de ella misma, y segundo a partir de la capacidad que obtiene a de esto para poder crear, crearse a sí misma emancipada. Esta capacidad creativa se mostrará por medio de estudiar la performance como forma de arte, específicamente en las artistas contemporáneas Valie Export y María Evelia Marmolejo, donde su puesta en escena devela la necesidad de corporizar las necesidades feministas mediante la creación artística. Todo lo anterior para demostrar la idea de Beauvoir según la cual la fémica debe pasar por ciertos procesos sociales para denominarse como mujer. Aquí queremos demostrar que esos procesos sociales pueden ser alterados y reivindicados cuando el arte permea la realidad femenina.

Abstract

Title: Becoming a woman in art: the limits of the philosophical concept “Become a Woman”, from *The Second Sex* from Simone de Beauvoir in feminist contemporary art.

Author(s): María Gabriela Barrera⁵

Key Words: Feminism, Performance, Art, Body, Transcendence, Emancipation.

Description:

The purpose of this investigation is to examine Simone de Beauvoir's philosophical and existentialist concept of becoming a woman, as presented in her work *The Second Sex*. From here, we will demonstrate that a woman must go through two transformations in order to be free: first, she must recognize herself, and second, she must gain the creative capacity to invent herself as an emancipated woman. This creative capacity will be studied by examining performance as a form of art, especially in the works of two contemporary feminist artists: Valie Export and María Evila Marmolejo. Through their artistic creations, both artists demonstrate the importance of corporatizing feminist needs. All this is done to demonstrate Beauvoir's idea that a woman has to go through certain social processes before considering herself a woman. Here we want to show how these processes can be altered and claimed when art comes into contact with feminine reality.

Introducción

Simone de Beauvoir plantea que la mujer no es una cosa dada, sino un proceso. Lo afirma en *El Segundo Sexo* (1999) cuando enuncia “No se nace mujer: Se llega a serlo” (p. 207). Este análisis desde el devenir nos permite reivindicar el sentido de qué es ser mujer en nuestra contemporaneidad. Dichos estudios nos posibilitan tener una mirada artística, revolucionaria y feminista dentro de una tradición que ya tomaba fuerza desde mediados del siglo pasado. Mi hipótesis es que los conceptos estudiados en la filosofía existencialista y feminista beauvoiriana, dada su fuerza social e histórica como conceptos que trascienden la abstracción teórica, se han vertido en las obras de las artistas que se consideran a sí mismas —o consideran su arte— como feministas. Esto ayuda a ilustrar una pregunta concreta: ¿cómo el “ser mujer” planteado por Beauvoir en *El Segundo Sexo* puede verse expuesto, repensado y discutido estéticamente en las obras de algunas artistas feministas contemporáneas como lo son Valie Export y María Evelia Marmolejo, y cómo lo anterior podría reinterpretarse dentro de un proceso creativo original? Esta pregunta de investigación dio paso a las siguientes interrogantes sobre este proceso de llegar a ser mujer en el arte: ¿qué cambios debería atravesar las mujeres para ser libres? ¿cómo *llegan a ser* sujetos libres teniendo en cuenta su otredad? ¿qué ocurre para que ella pueda reconocerse y plantear su emancipación? Concretamente me interesa responder a esas cuestiones a través de las obras de artistas feministas contemporáneas; la austriaca Valie Export y la colombiana María Evelia Marmolejo, las cuales han sido escogidas específicamente por ejemplificar una forma artística de rehacer la mirada de la fémina subordinada a través de la *performance*. Para esta indagación se escoge la *performance* como objeto de estudio, pues la *performance*, pensada desde el feminismo, ayuda a develar que el cuerpo femenino como cuerpo que puede ser re-significado

en la medida que la mujer sea consciente del mismo; es decir, de alguna manera la corporalidad pasa a ser una obra de arte que se pone en la escena para reivindicar las reflexiones feministas que se crean en torno a los procesos de emancipación. Los performances escogidos fueron cuatro particularmente, todos tienen la cualidad de coincidir en la forma que revelan el cuerpo femenino y los procesos históricos a los que este mismo ha sido sometido. Los dos primeros performances son *Tapp y Tastkino* (1968) y *Eros/ion* (1971) de la artista Valie Export, donde somete su cuerpo a la intervención de un público y, en un segundo momento, llevándolo a un límite de dolor. Los otros dos performances de análisis son *Anónimo I* (1981) y *Anónimo II* (1982) de la colombiana María Evelia Marmolejo, en estos actos la artista utiliza la sangre como un elemento para restaurar o re-significar objetos y sucesos de la feminidad, sometiendo su propio cuerpo para estas performances. Frente a esto aparece de forma evidente la importancia de estudiar los procesos feministas y estéticos en la filosofía, recalcando así que el quehacer femenino es valioso por ser un hecho en donde se puede ver con mayor facilidad que en otras circunstancias cómo un concepto filosófico puede abandonar la esfera netamente teórica (y universal masculina), para darle una voz y un cuerpo a la realidad social, a un movimiento, una lucha y una transformación histórica.

A su vez, este trabajo investigativo quiere llamar la atención sobre estas experiencias narrativas feministas, pues al hacer emerger las palabras de Beauvoir en obras de arte feministas claramente se puede ver cómo éstas, de alguna manera, perpetúan la idea de una fémina creadora; en el sentido que en un primer instante debemos *llegar a ser* mujeres siendo conscientes de esta situación y luego artistas; todo mediante la praxis, atravesando ese proceso existencialista de reconocimiento autónomo en la sociedad, y en un proceso de moldeamiento y des-moldeamiento de la mujer misma. Después de ese acercamiento y de esa observación, la mujer pasa a ser sujeta de punto de creación y creadora simultáneamente para sí misma, en otras palabras, luego de

afirmarnos como mujeres, debemos afirmarnos como mujeres artistas. Este es el punto sobre el que esta investigación quiere llamar la atención: el llamado a ser artista, a ser plurales, a dejar de ser la musa o el medio para el fin, y ser finalmente el motor liberador de creación. La investigación se llevará a cabo a partir de la performance, siendo esta la manera de reivindicar el territorio corporal de una forma material, desde esa condición de marginalización que posibilita nuevas normas estéticas para la obra. Cabe aclarar que dentro de este análisis se tiene de presente que la mujer artista no es igual que el hombre artista, puesto que esta debe rehacerse entre el mito vigoroso y reescribir su cuerpo como estado capaz de crear un todo sensible y propio.

Sobra decir que esta investigación se hace relevante para la Escuela de la Filosofía en cuanto permite ampliar la visión filosófica, sensible y estética de procesos que han sido ocultos como sucede con los juicios femeninos. Es importante discurrir, entonces, las consideraciones que nos dejan las mujeres en la historia del arte, para entender procesos políticos y sociales que se dan en nuestra contemporaneidad. De alguna manera, esta forma de estudiar la filosofía ayuda a que reivindicemos a esa mujer borrada de la interpretación canónica. Creo en ese sentido que los procesos estéticos femeninos —sobre todo la performance— son muy importantes, debido a que nos dan a las mujeres la oportunidad de recomponer y repintar nuestra historia.

A propósito de los términos utilizados alrededor de esta tesis, no está de más aclarar algunos términos específicos en las discusiones sobre género, para con ello evitar ambigüedades. La palabra "fémina" deriva de esas presunciones femeninas que han sido otorgadas desde el concepto de "hembra", conceptualizando el esfuerzo por separar y superar su terminología netamente biologicista, para obedecer más bien a todos los estados que pueden corresponder con lo que denota una cualidad femenina ontológica. Por otro lado, el concepto de "mujer" será empleado aquí como un agente reconciliador entre los vocabularios que puedan ondear todo lo que

conocemos desde el ocultamiento; todo aquello femenino que se posa en contraposición de lo masculino. Es una manera de colocar a las características de un ser —por excelencia— mujer, en algo más allá de una presunción obligada y otorgada a dicho estado del género.

El Segundo Sexo de Beauvoir permite abrir rutas investigativas porque les manifiesta a las mujeres la pregunta ¿qué nos hace ser mujeres? ¿qué procesos de moldeamiento social hacen que las mujeres se transfiguren de otra forma? Esta investigación reta todas las ideas universales y patriarcales que han sido enseñadas y replicadas en la cultura desde tiempos inmemorables, pues sugiere la idea de que la fémina es capaz de liberarse del yugo fálico a través de la reconciliación con su territorio: su cuerpo. La performance, como muestra artística, aparece entonces hasta cierto punto como una venganza correspondida de la mujer creadora hacia los actos que antes quisieron crearla, pues confronta ese deseo mediante el cuerpo, dejando que el cuerpo, antes prohibido, llegue a ser en su condición de mujer.

Capítulo 1. ¿Quién fue Simone de Beauvoir?

1.1 Esbozos generales.

Nos situamos en el siglo XX, donde la realidad se encontraba permeada por la guerra y por la incertidumbre. ¿Qué podría quedar de la humanidad cuando pareciese que ella misma se había arrebatado todo de sí? Las lecturas políticas y colectivas que realizamos a partir de las ruinas, nos permiten ver hoy cómo se formó la distancia entre el hombre y la vida, entre la muerte y su sensibilidad. Todo aquello que trajo la lucha sin sentido se transformó en masas de personas desesperadas por encontrar la manera de seguir, de cómo seguir después de la guerra y de las grutas existenciales que se abrieron a partir de ella. Hoy ya todos sabemos qué historias reproducen el odio, sabemos de la mancha que se nos ha tatuado encima y el peso del costo por querer alargar la vida al tamaño de la codicia. De pronto lo que quedaba de la guerra no era otra cosa que intentar sobrevivir en medio de la tristeza por sabernos demasiado humanos, demasiado aislados de esta condición. Cien años de puro dolor: el siglo XX es la prueba moderna de la miseria apasionada, porque “si el mundo en el que vivimos es injusto, andrajoso su rostro y podrido su corazón, entonces nunca se nace tarde para destruirlo y rehacerlo” (Gonzalo Arango, 1964, s.p.)

En el siglo que nos precede, el existencialismo, el positivismo lógico, el materialismo, el estructuralismo y el posestructuralismo, entre otras, fueron las corrientes del pensamiento que acompañaron los vestigios que nos había dejado la guerra; la conciencia sobre el hambre ayudó a alimentar el conocimiento y, en su devenir, el espíritu. De una u otra manera los sentires pensantes ayudaron a sobrellevar el vacío traumático de las ausencias, de la casa, de la familia, del amor. El siglo XX fue un contraste, entonces, de vivencias: por un lado, la devastación que nos trajo la guerra total y, por el otro, el avance científico y filosófico que nació de dicha devastación. Esto no

puede ser entendido más que como una paradoja que ayudó a “contrarrestar” el vivo dolor de las formas más crueles y absurdas de violencia. Sin embargo, hemos visto que este padecimiento sólo ha sido expuesto en el sujeto blanco, burocrático y que sobre entendemos como hombre; los juicios epistémicos que le dimos a la guerra fueron atribuidos a los varones, ya que fueron ellos los únicos individuos capaces de recibir la persecución del conflicto más vil en la historia contemporánea. Los hombres, los *sujetos*, fueron pensados y repensados dentro de estos círculos de armamento desgarrado, de donde todavía nos llegan ondulantes las repercusiones de esas naciones occidentales que perpetraron la guerra.

La militancia política se hace casi una obligación en un marco de violencia esclavista, pública e institucional que desea ser, en algún punto, pluralista. Por eso, debemos entender la verbalización de todos aquellos movimientos inquietos que se trazaron como líneas de fuga de cara a su contexto sociocultural, las cuales, indirecta o directamente, ayudaron a que dichos movimientos fuesen agentes transformadores de una realidad inmanente y propia de ese momento establecido. Así podríamos descifrar a la vanguardia como un acto transformador y reconciliador del sujeto con su materialidad. Las vanguardias eran un grito solemne que rompía el pasado a martillazos de presente, una forma de reconciliación con el horizonte político y artístico de la época; de allí que este movimiento modernista procuraba escapar de toda regla —bien fuera estética o narrativa— para formar el centro en otro lugar. Con estructuras ideológicas claras y un manejo casi total de los procesos experimentales, las vanguardias marcaron un antes y un después en las corrientes artísticas al romper todo tipo de limitantes que pudieron haber sido impuestos antes. Esto nos enseña que la guerra dibujó nuevos mitos y maneras activas de pensar la sociedad; especialmente, aquellas que hacen al ser humano más susceptible a trascender las representaciones

públicas y privadas. Es gracias a las vanguardias que empezamos a pensar, por fin, que ambas representaciones de la vida son igual de importantes, igual de reales.

La expresión consecuente de la guerra fue la de crear otras lenguas que giraron alrededor del mismo devastamiento; métodos de defensa sensibles en la cultura que confinan o rompen esos espejos (entiendo estos como la repercusión de la violencia) del enfrentamiento. La vanguardia puede ser comprendida a manera de luz en un estado oscuro que, en un sentido puro y natural, se preocupa por las manifestaciones estéticas de la reivindicación social. Es, por tanto, el nacimiento de un modelo híbrido que transiciona en las grutas que deja la guerra. En este punto, no obstante, y de forma casi que orgánica, nos nace la pregunta por las mujeres: ¿en qué lugar se encuentran ellas después del descalabro de la primera y la segunda guerra mundial? ¿No fueron ellas, también, víctimas de las muertes masivas en campos de exterminio? ¿Qué lugar ocuparían durante y después de las vanguardias artísticas y culturales?

Pues bien, lo que intentaremos esbozar a partir de estas preguntas es llamar la atención sobre la idea de la mujer en el contexto histórico del siglo XX, y no solamente cómo ellas eran, por sí mismas bajo ese marco cultural, sino cómo llegaron a desligarse luego de ello. Aunque la mujer como sujeta política e individual nunca ha sido reconocida sustancialmente, sí podemos ver que, mediante esa problemática, se intentó hacer algo al respecto. Es ahí donde observamos el nacimiento de movimientos feministas y sufragistas en Estados Unidos, los cuales se preocuparon por el derecho al voto, la vida digna y la liquidación de los modelos esclavistas en las mujeres de la época. Observamos que el sufragismo fue realmente un motor renovador histórico que, al igual que los movimientos vanguardistas, demandó un cambio radical y trascendental sobre los valores profundos que tenía la tradición.

El sufragismo se inventó las manifestaciones, la interrupción de oradores mediante preguntas sistemáticas, la huelga de hambre, el auto encadenamiento, la tirada de panfletos reivindicativos... Todos éstos fueron sus métodos habituales. El sufragismo innovó las formas de agitación e inventó la lucha pacífica que luego siguieron movimientos políticos posteriores como el sindicalismo y el movimiento en pro de los Derechos Civiles (Varela, 2008, p. 45).

Teniendo en cuenta esto podríamos entender que la mujer, embadurnada por la guerra, pudo resignificar eso que le dijeron que era y trazar de nuevo su relación con la otredad, es decir, reconciliarse —sin dejar su intención de lucha— con su “condición por excelencia”. Las feministas del siglo XX, privadas de su total autonomía, sometidas a la privatización y a la domesticación del patriarca, fueron capaces entonces de engrandecer la pelea por lo común, por lo humano, por lo otro, por la circunstancia que atraviesa el cuerpo femenino.

A propósito de esto, esa mujer sexuada y dócil que venía escribiendo la sociedad patriarcal, en este nuevo siglo, se hace partícipe de su propia corporeidad, entendiendo esta como el desligamiento del *falocentrismo* y de esa idea primitiva que sujeta a la hembra al pene. La mujer que se libera suelta el falo para poder vivir su cuerpo, su vagina entendida como cueva o como misterio. Las sufragistas, con su búsqueda por derecho al voto, la liberación de los modelos esclavistas y la autonomía, perpetuaron un desvinculamiento con esa figura del pene que sentenció las diferencias entre ambos sexos. De allí que sea tan importante que, como mujeres, estudiemos el momento en donde se afloraron las luchas por el género, para saber pues, los relatos —literarios y culturales— que se han hecho sobre nosotras y nuestra historia; lo anterior, a fin de dibujar, con nuestro propio pulso, la historia verdadera.

1.2 Simone de Beauvoir y su pregunta por la mujer.

¿Cómo nos dirigimos a las pensadoras que empezaron a escribir sobre el feminismo en el siglo XX? Conocemos a muchas mujeres que, como nosotras, tuvieron la intencionalidad de escribir sus propias narrativas políticas y estéticas, en un campo minado por autobiografías y memorias masculinas; sin embargo, muy pocas llegan a ser conocidas en nuestro contexto actual, son muy pocas las que tienen la oportunidad de trascender históricamente. El patriarcado, por su condición intrínseca de dominación, seguía labrando el pensamiento femenino, restringiendo a la mujer de versar su propia realidad individual. Es por esto que las pensadoras que dejó la época de la Ilustración⁶ ayudaron a generar una actividad sensible en el seno del macho y, en cierta medida, nos permitieron nacer de nuevo, re-parirnos a nosotras mismas mediante el peso de su escritura. Estas lecturas simbólicas que tenemos forman centros en otros lugares inexplorados, trazan nuevas cavernas dentro de nuestro propio cuerpo, partiendo de un hecho tan evidente como olvidado: nada más que lo femenino podría escribir sobre la feminidad. Cuando la mujer es capaz de redactarse a sí misma, toda su realidad equívoca evoluciona. Esas diferenciaciones por el género se han edificado socialmente y son fruto de una construcción que hace que la mujer se convierta en un diminutivo; no como mujercita, sino como frágil, como una nada. De pronto, ser mujer en este mundo se pintaba como una trampa, como un artilugio impensable gracias a ese mito de la marginalización permanente.

⁶ “Hegel vincula la Ilustración al proceso moderno que prioriza la reflexión racional del sujeto pensante humano, pero critica su abstracción, la unilateralidad y la frialdad analítica, dicotomizadora y que "solidifica las diferencias". Es lo que impide –piensa Hegel– toda reconciliación o síntesis dialéctica y que tiene como consecuencia inevitable la violencia de la Revolución francesa (Mayos, 2007, p. 11).

Sin embargo, esta materialidad que ahora habitamos es más fácil de ocupar justamente por aquellas mujeres que se atrevieron a abrir puentes “utópicos”, imaginarios e ilusionados para que las siguientes mujeres —que ellas y sus textos parirán— habitaran dichas utopías. Lo curioso es que esto se da casi como una necesidad biológica, como un principio naturalista donde la reivindicación femenina tenía que ser, por fin, atendida. Es por esto que, —como expusimos anteriormente— el feminismo nace como una necesidad biológica en la ubicuidad patriarcal. Las pensadoras del siglo XX ayudaron a que regresar al principio del vientre no fuese tan doloroso, entendiendo este regreso como la autoexploración y autocuidado hacia ese examen de nuestro propio ser.

Entre estas que regresaron a su vientre, está Simone Lucie Ernestine Marie Bertrand de Beauvoir, más conocida como Simone de Beauvoir, una mujer parisina que nació en 1908 en la cuna de una familia de clase media. Fue una filósofa y escritora feminista que dedicó su vida al pensamiento existencialista y político con énfasis en la lucha por el género. Sus obras están dedicadas a escrituras alegóricas sobre su vida y reinterpretaciones de la realidad que habita y que palpa. Beauvoir, sin duda alguna, fue una mujer que decidió escribir sobre lo que veía y creía que podía sustentar para cambiarlo.

El reproche ha caído sobre mí porque se piensa que una escritora es, ante todo, una mujer que se distrae escribiendo, lo que no es cierto, porque es el conjunto de una vida que está estructurada por y sobre la escritura y, por tanto, aquello implica montones de renunciadas, montones de elecciones también, y éste ha sido mi caso. He vivido verdaderamente en la medida en que quería escribir (Simone de Beauvoir. *Por ella misma*).

¿Qué nos deja Simone de Beauvoir a través de sus textos? Más allá de las palabras bordeadas en el marco político, Beauvoir nos regala miradas filosóficas en donde creíamos que no

podíamos mirar; sus relatos son la representación que le dio vida al principio de la otredad. En sus ensayos vemos siempre a una mujer que fue sincera y fiel a sí misma, como si estuviera escribiendo de manera autobiográfica para sentirse más cercana a la existencia. Entre sus obras, la más destacable, y que podríamos incluso llegar a considerar como un hito en el feminismo, es *Deuxième Sexe*, en español *El Segundo Sexo*, su libro cúlmine que fue traducido en más de 15 idiomas y que fue, sin duda, una segunda Biblia escudriñada y emancipada para las mujeres, o como la misma Beauvoir dijo: aquello que nos hace sentir menos lejanas.

Mediante esta obra, haremos saltos epistémicos y hasta delictivos que apunten a las miradas que nos deja Simone de Beauvoir, para comprender —o por lo menos esbozar— el significado de llegar a ser mujer en sociedad, sus cualidades, qué germinaciones filosóficas y feministas podemos extraer a partir de sus análisis y, sobre todo, qué lecturas propias hacemos gracias a los lineamientos que nos deja la rigurosidad fenomenológica beauvoiriana sobre las luchas por el género.

Teniendo en cuenta lo anterior, partamos preguntándonos: ¿qué nos tendría por decir *El Segundo Sexo* en sí? Esta obra nos señala varios conceptos clave, siendo el primero que intentaremos explicar, aquel por el cual la mujer entendida como lo *otro*, está permaneciendo siempre como eso otro aunque existan otras cosas que también puedan serlo; en contraste, al hombre, entendiéndosele como el *sujeto* o el todo. Esta idea la toma Beauvoir de Hegel cuando entiende que la existencia precede la esencia. Esto quiere decir, en concreto, que la mujer está situada siempre en una posición de ambigüedad al “no ser” y al “no no-ser” al mismo tiempo, lo que la convierte en un devenir constante entre el mal —lo *otro*— y el bien —el *sujeto* varón—. Mas sin situarse nunca en nada ni ser, la mujer por tanto nunca es un concepto fijo. La *fémica* es entendida como la nada. Pero, si no es nada ¿cómo puede la mujer darse un sentido propio? ¿Cómo

podría entenderse y superar su estado de ambigüedad? Beauvoir nos explica que solamente nosotras las mujeres podemos darnos un sentido propio, partiendo de una filosofía existencialista, ya que sólo esta permite tratarnos, no como conceptos físicos, sino como fenómenos que están constantemente encontrándose y trascendiendo entre sí, como si la existencia tuviera que ser entendida desde la autonomía y la emancipación. La mujer es un fin y un principio también en sí mismo, es un estado de subalternidad extendida por los campos masculinos, carente de algo que nunca tuvo, pero, aun así, sintiendo que le falta: El Falo.

Así es constante que el falo encarne físicamente la trascendencia; así como también es constante que el niño se sienta trascendido, es decir, frustrado en su trascendencia, por el padre, se hallará, por tanto, la idea freudiana del “complejo de castración”. Privada de ese *alter ego*, la niña no se aliena en una cosa aprehensible, no se recupera: de ese modo, es llevada a convertirse en objeto, a plantarse como Otro; la cuestión de saber si se compara o no con los chicos resulta secundaria; lo importante es que, incluso sin saberlo, la ausencia de pene le impide hacerse presente a sí misma en tanto que sexo; de ello resultarán muchas consecuencias. Pero esas constantes que señalamos no definen, sin embargo, un destino: el falo adquiere tanto valor porque simboliza una soberanía que se realiza en otros dominios. Si la mujer lograra afirmarse como sujeto, inventaría equivalentes del falo (Beauvoir, 1999, p. 54).

Esto podría explicar el segundo fenómeno de *El Segundo Sexo*, la relación de la mujer con el Pene. La mujer se sujeta aquel pene erecto, del falo que alumbraba, que nubla y que, de alguna manera, ayuda a sostener también. La fémica siente que le hace falta algo que nunca tuvo y que su vulva —escondida— es solamente la fractura de ese pene. De ahí el constante estado de ambigüedad frente a no poder identificarse con alguna cosa; ni con el falo, ni con la vulva, a menos

de que esa vulva sea entendida para traer vida al mundo. La mujer engendra y arrebatada; es capaz de engendrar el pene, pero, a su vez, esta germinación también está asociada con la muerte y la fecundidad. La hembra es Nada, Muerte, Otredad, Ambivalencia e Inmanencia, pero también es Conciencia, Independencia, Emancipación e Inversión.

1.3 Rastros de los conceptos clave en *El Segundo Sexo*.

“No se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir, 1999, p. 207). Este fragmento de obra de Beauvoir nos permite abrir caminos epistémicos y políticos en el devenir constante que es ser mujer o, como ella lo plantea: *llegar a serlo*. *El Segundo Sexo* es una base sustancial para la teoría de género porque plantea que por medio de ciertos constructos sociales los humanos se permean de procesos sustanciales que los harán ser de determinada manera, esto quiere decir que “la mujer es un producto elaborado por la civilización: por la intervención de otro en su destino es original; si esa acción estuviese dirigida de otro modo, desembocaría en un resultado completamente diferente” (Beauvoir, 1999, p. 718). La mujer junto con sus desvelos es aquello que es gracias a lo que fundamentalmente le permiten que sea. La ignominia está en la columna vertebral de lo femenino, pero no el lujo por la queja como sí lo tiene lo masculino; Beauvoir intenta hacer una reconciliación entre ambas condiciones humanas, pero teniendo cuidado con la estipulación patriarcal hacia lo femenino que desprecia siempre su estado en el mundo. *El Segundo Sexo* puede hacer un rastreo muy claro al respecto ya que aun y cuando termina por ser un ensayo de carácter filosófico, tiene también un peso literario inmenso porque narra la vida que fue vivida y la vida observada a través de otras, es decir, la vida viva de la mujer aprendiendo de nuevo a vivir.

Es mucho más complejo admitir que su escritura no está dominada por una idea audaz. Cómo no reconocer, en este sentido, la audacia de interrogar a las narrativas maestras del pensamiento moderno desde el feminismo, como lo hace en *El Segundo Sexo*, o cómo no

admitir audacia en cruzar vida y escritura desdibujando los estrictos límites entre lo público y privado (Grau, et al, 2016, p. 94).

Simone de Beauvoir era el terror hecho vida para los hombres, o como ella misma menciona a través de su obra, “es el horror de su propia contingencia carnal que proyectan en ella” (1999, p. 148). Aunque la mujer esté constantemente en ese estado de ambivalencia y alteridad, como aludimos anteriormente, esta cualidad no le resta importancia al hecho de que la fémina sea una situación de incomodidad —desde la Nada— para el Todo⁷; y es que esta no puede ser definida si no es exclusivamente en su relación con el hombre. Sin embargo, existe la posibilidad de que la mujer luche y se emancipe en tanto sea capaz de reconocerse a sí misma y su vínculo con las otras mujeres que la sucedieron; es decir, la mujer ya no siente su condena como algo a priori, sino que es capaz de gozarse libremente en su cualidad e instinto natural “equivoco de la existencia hecha cuerpo” (Beauvoir, 1999, p. 721). La naturalidad sería la fraternidad entre ambos sexos después de que la mujer deje de ser concebida como el segundo sexo, tal como nos quería exponer Simone de Beauvoir entre sus textos.

A pesar de esto, Beauvoir no podía alejarse de toda la filosofía sartreana en la que estaba envuelta. Ella, junto con Jean Paul Sartre, se sitúan en el marco de la filosofía existencialista (así la hacían llamar), donde Sartre, en su obra *El ser y la nada*, plantea de forma directa a partir de los vestigios hegelianos la pregunta por el *Otro*, concepto que, no obstante, Beauvoir desmitificará por no ser un solipsismo, sino un estadio de subjetividad. Este concepto es algo que no podrá abandonarse en la justificación de este escrito, debido a que es una perspectiva que patentó y sujeta

⁷ “La representación del mundo, como el mundo mismo, es operación de los hombres; ellos lo describen desde el punto de vista que les es propio y que confunden con la verdad absoluta” (Beauvoir, 1999, p. 142).

toda la teoría feminista beauvoiriana frente al gremio patriarcal. La mujer como lo *Otro* es la puerta material del feminismo moderno y contemporáneo, porque nos muestra un principio de dualidad, justamente frente a ese principio dual de la mujer con el mundo; la Alteridad.

En este sentido, atiende a la pluralidad de la condición humana y, a la vez, a la situación singular de habérselas con otras libertades, separadas, opuestas y plurales. Así, situación y condición implican la singularidad y, al mismo tiempo, la realidad colectiva, como si ambas no fueran excluyentes, sino necesarias para la realización de la libertad: de la propia libertad y de la de los otros (Grau, et al, 2016, p. 257).

La emancipación de la mujer está comprendida en esa experiencia dual entre aceptar la alteridad y tomar una decisión frente a ella. Puesto que, de aceptar la condición de otredad, la fémica estaría siendo auto condenada a ese mismísimo estado lo que ocasionaría, en cierta medida, que negara su posibilidad de libertad; esto sería entender la Otredad, pero mantenerse en un estado de reposo. Sin embargo, aun y cuando esta mujer crea que no es capaz de abdicar su propia emancipación, Beauvoir establece que el poder de la decisión por dejar de lado ese estado constante de sumisión, viene de la alteridad, de la dicotomía —de nuevo— por escoger entre la actividad o la pasividad.

Sin duda alguna, nos referimos al hecho de que la mujer después de la guerra tuvo que parirse otra vez; parirse para ella sola; parirse aun cuando no había nada que parir; parirse como hizo Beauvoir cuando escribió *El Segundo Sexo*. La mujer tenía que parir lo que, después del desasosiego y la pérdida, quería ver nacer. Estas estarían vinculándose con esa vida que tienen presente, pero sin dejar atrás el peso y el arrebató del Sujeto. Beauvoir mediante sus lecturas y sus rastreos, muestra a una mujer que le da valor a lo más despreciado: la hembra viva. La mujer que

se puede liberar de la dicotomía del género replantea sus propias circunstancias a través de eso que contuvo el vientre en el seno de la comunidad. Nos hace un llamado sobre la relación que tienen las mujeres con la entraña y la interioridad de otra mujer, sobre lo invisible y lo misterioso que pasa a ser la Otredad, todo lo que está en el interior y puede actuar en el mundo. La fémina que puede escribir abismalmente cuando aprende a leer sobre ella.

Es mío solamente aquello en lo que reconozco mi ser y no puedo reconocerlo sino ahí donde estoy comprometida; para que un objeto me pertenezca, preciso que haya sido fundado en su totalidad. La única realidad que me pertenece enteramente es pues, mi acto; ya una obra construida con materiales que no son míos, se me escapa por todos los costados (Beauvoir, 1944, p. 8).

Capítulo 2. Beauvoir y el feminismo.

2.1 Un poco de contexto sobre el feminismo.

El feminismo es impertinente, incómodo e indiscreto porque tiene la capacidad de cuestionar. De alguna forma, el feminismo se ha venido convirtiendo en un material ideológico con cargas teóricas y políticas voraces, que se transforman en una manera permanente de pensar y actuar políticamente para las mujeres. Entendemos al feminismo como algo que se milita, un activismo. Esto no quita el hecho de que el feminismo siempre se mantenga en constante movimiento, trastocándose a sí mismo y mutando de naturaleza. Según Nuria Varela (2005) en *Feminismo para principiantes*, el feminismo es un discurso político que sienta sus bases en la justicia:

El feminismo es una teoría y práctica política articulada por mujeres que tras analizar la realidad en la que viven toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres y deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad (p. 10).

El feminismo, más allá del discurso teórico, es una ideología que transforma la sustancia de las realidades femeninas —e incluso masculinas— que se dan por efecto adyacente. Vemos en esta lucha un objeto reivindicativo para los lineamientos machistas trazados históricamente, ya que se encarga de hacer una lectura crítica y consciente de los estados humanos. El feminismo es, en consecuencia, una postura en tercera persona, pero también en primera; un desdoblamiento en el quehacer al desafiar el pacto de los hombres sobre la suerte de las mujeres en la sociedad.

Sería muy difícil encasillar al feminismo en una sola cosa, en una sola manera de percibir la realidad o en una sola forma de habitarlo, debido a que el feminismo depende en gran parte de

juicios epistémicos. ¿Qué entenderíamos por juicios epistémicos dentro del feminismo, o, mejor dicho, del feminismo hacia afuera? “Episteme”, en su etimología griega, es el nombre que recibía el conocimiento seguro y verdadero opuesto al conocimiento proveniente de la “doxa” u opinión, caracterizado este último por ser un conocimiento dudoso y falso. La epistemología, pues, es la capacidad humana para estudiar todas las maneras en que se puede significar al conocimiento de cara a un ideal de conocimiento seguro y verdadero, una episteme. La epistemología, como disciplina, estudia todas las aristas que ocupan los elementos que procuran dicho entender. Si rastreamos entonces la causa epistémica en el feminismo, veríamos la manera en la que el conocimiento se ve moldeado e influenciado por la experiencia y la forma en cómo estos intereses son vedados a la mujer, pues en dicho desconocimiento radica parte de su dominación. El patriarcado nubla la forma en la que la fémina es capaz de pensar y pensarse en el mundo porque las experiencias de género dependen de esa producción del conocimiento. Hay mucha crudeza en las epistemes que dan suelo firme al patriarcado, pero hay más crudeza en la convergencia de estas.

En este orden de ideas, las mujeres feministas comienzan por preguntarse cómo pensar un mundo que nunca las han dejado ver. Para las mujeres el feminismo no debe ser un espacio imaginario que puedan ocupar, sino una medida de vislumbrar el mundo que siempre se les fue negado. El objetivo se configura como salir de la invisibilidad y la negación como sujetos políticos de derechos, para ocupar lugares epistemológicos que permitan construir nuevos conocimientos a partir de eso que parecía una limitación o un sesgo: la tarea del feminismo es reapropiarse de aquello que, como mujeres, nos apropió primeramente.

Con el pasar del tiempo el feminismo lograría una preocupación por los juicios privados —epistémicos— pero también por los juicios públicos —fenomenológicos—. El feminismo se configuraría para poder atender a los llamados espacios de lo privado y lo público, comprendiendo

que las esferas privadas también son políticas, como lo mencionaba la filósofa Carol Hanish (1969) en su ensayo *Lo personal es político*. Esto distingue una fibra en la lucha feminista, puesto que competiría el suceso de que todos los tipos de realidades, tanto aquellas que se ven como las que no, son importantes y existen por sí mismas y entre sí; todas estas realidades se entrelazan y coinciden en puntos de encuentro donde, al final, todas tienen un objetivo similar: liberarse del patriarcado. Lo que nos situaría en que lo público es la consecuencia fenomenológica a la episteme, pues es eso lo que se materializa desde lo privado. En otras palabras, desde lo epistemológico los juicios del conocimiento permeados por el paternalismo y el machismo, condicionan a la mujer en los espacios privados; y, en consecuencia de esto, se desenvuelve fenomenológicamente en acción y fenómeno, experimentándolo en sociedad a través de ese conocimiento previamente modelado. Sin embargo este proceso no se ve únicamente en lo femenino, se mira también en los varones y sus reproducciones culturales. Al cabo de ello todos terminan siendo untados por el sistema patriarcal, al tiempo que todos se ven manchados de la lucha feminista por la erradicación de este sistema. El feminismo revienta los resultados de las prácticas patriarcales. No obstante, es complicado que estos activos masculinos puedan preocuparse por lo público y lo privado, puesto que la élite nunca se ha preocupado por ninguna de estas; una élite inferida como la dominación viril. ¿Por qué se preocuparía el patriarca por un feminismo que lucha contra lo privado y lo público?

Honestamente es difícil pensar que el hombre se angustie por el feminismo, mucho menos por su naturaleza o su consecuencia, éste solamente podría verse preocupado en tanto su privilegio y su posición en el mundo se vea amenazada y cambie de lugar. El hombre se angustia por la pérdida de su virilidad, del falo erecto con el que penetra las realidades femeninas e incluso también las masculinas. El hombre se penetra a sí mismo a través de su práctica y su elemento

discursivo, pero este no es capaz de empatizar con una lucha tan material e ideológica como lo es el feminismo, debido a que no puede abandonar todo lo que es en su totalidad. El pacto de los hombres se ve cuestionado por el feminismo a través de la incomodidad. Estas mujeres reciben afrenta y remisiones en su contra por querer, justamente, romper ese pacto patriarcal.

Entonces ¿cómo se superan esos vestigios? ¿qué herramientas tenemos las mujeres para emanciparnos? Desde las activistas y pensadoras francesas hasta las estadounidenses, hemos visto un impulso por cambiar la incomodidad desde la guerra y la posguerra. Con la eliminación de los modelos esclavistas y el derecho al voto por parte de la mujer, el feminismo se vio posicionado en medio de la pesadumbre, dentro del ambiente hostil y negligente que resume el patriarcado. Así como nos menciona Melissa Hincapié Ochoa (2019) en *Escritos Feministas, Simone de Beauvoir*:

El empuje del presente hacia el futuro, que en verdad define a la humanidad, se realizó por primera vez sólo por los hombres. Las mujeres eran amas de casa y madres, y como tales, ningún principio de progreso podría provenir de ellas. Como guardianas del hogar, se volvieron hacia la tradición, hacia el pasado muerto. Los hombres solos inventaron el futuro. El papel del ama de casa no consiste en una construcción positiva sino en luchar contra la destrucción (...) El hecho es que, por muchas razones, las mujeres de hoy deben trabajar y quieren trabajar, lo cual es otra forma de decir que quieren independizarse de los hombres (p. 73).

Los hombres nos labraron un futuro que, irónicamente, nos ha dejado herramientas subversivas a las mujeres para convertir esa historia nuestra, que nosotras mismas no hemos escrito. El papel de madre, de ama de casa, de la fémina subordinada ante el pene del macho es una constante hasta nuestros días. Sin embargo, el feminismo es el artilugio innegable que resquebraja ese convenio machista; esa mujer que se dio a nacer como un “portento” —pero no

uno completamente real puesto que el hombre nunca la ha visto ni la verá como una igual— cuando conoció que podía ser libre en algún momento. De todas maneras, esa mujer feminista, la que vemos en los comienzos, se queda como una expresión hasta ese punto de la historia, mas no como una situacionalidad pues se encuentra retenida en la alteridad que le impone la sociedad.

De esta forma vemos a Simone de Beauvoir como una mujer que logró volverse una “situación”, y aunque discurrendo en el feminismo este no se agote ahí ni en ella, sí nos queda la pregunta por la inscripción del diálogo beauvoiriano en el feminismo y los elementos que toma ella para marcar —sustancialmente— la historia de dicho movimiento. Beauvoir es una figura que representó mucho para la Francia de la época, donde no solamente rastreó problemas filosóficos junto con Sartre, sino que posicionó el existencialismo como una corriente de pensamiento en la condicionalidad del género femenino, lo cual, dicho de paso, no dejaba de ser un riesgo para la época. Su aporte escapa a toda regla, lo que lo hace esencialmente importante porque permite dibujarnos a partir de la preocupación que yace de la inquietud, de lo que mide el encarnamiento por ser una mujer transcrita en ese espacio social y político.

Beauvoir representó lo que teníamos dentro —escondido y oculto— mostrándose como se manifiesta la vulva en el instante que da luz a la vida. “Es un órgano secreto” (p. 212), escribe Beauvoir (1999) en *El Segundo Sexo*, refiriéndose al genital femenino que injustamente es tratado con especial ternura; pero creería que más bien se refería a que las mujeres somos ese órgano secreto en el cuerpo del macho, el cual en su desvelo florece y se encarna cuando toma el discurso por las manos y lo cambia y lo transforma para reclamar su propia femineidad. Esto nos deja Beauvoir inscrito en la historia y en la piel, el asentamiento de lo femenino en la literatura y en la filosofía; la preocupación que parte desde su juicio epistémico, desde lo que ella como mujer ve, vive y enfrenta con terror.

En *El Segundo Sexo* al hacer un análisis de los momentos femeninos, se muestra cómo se desarrolla la mujer en su sexualidad, en su rol como madre, como prostituta, lesbiana, niña, joven, desde la política y hasta en sus deseos por amar. Cada etapa evolutiva de la mujer tiene y representa un campo significativo para el desarrollo del resto de su vida, por lo que cada matiz deviene en la manera en la que se puede comportar la fémina, en cómo puede tratar a su entorno y desarrollarse en él. Los términos beauvoirianos nos explican cada uno de estos períodos de la mujer y cómo puede liberarse de ellos para llegar a ser una mujer independiente; esto como un fin último de su riguroso análisis. Estas etapas están marcadas tras un principio ontológico: El hombre y la mujer nacen en blanco, sin género ni huellas. Esto significa que las órdenes sociales son las que terminan por formalizar las categorías del género, debido a que son estos los que perpetúan los estereotipos y estándares. Mas la anterior no es una condición innata que se tenga antes de nacer; inclusive la genitalidad —lo que tenemos en medio de las piernas— es fundamentado en el instante del desarrollo, mas no como objeto en sí mismo. Eso nos reafirma Beauvoir: la mujer nace como un papel en blanco, pero las categorías culturales le designan cierto destino. Esta transformación empieza en la infancia, cuando la mujer (como expusimos anteriormente) comienza a tener cierto recelo por su vulva y deseo por el falo, como algo que no entiende y no sabe por qué o cómo lo extraña. Este escudriñamiento lo podemos esclarecer más tras el artículo *El bagaje filosófico de Beauvoir*, que nos deja Teresa López Pardina donde menciona lo siguiente:

La primera gran aportación de Beauvoir al feminismo es la desmitificación de la feminidad en las sociedades patriarcales: lo que es una mujer no lo es, de una vez por todas, desde su nacimiento. Lo que es una mujer lleva años fabricarlo porque, dicho en su lenguaje filosófico, el existente humano tiene que hacerse su ser a lo largo de la vida. Como existente, en el momento de su llegada al mundo, es una nada de ser. Para hacerse

auténticamente como ser humano ha de poder ejercer la trascendencia, ha de poder elegir libremente lo que quiere ser a través de libres proyectos. Ahora bien, hay una forma de “fabricar” el ser humano que consiste en impedirle hacer proyectos libremente; en imponerle el proyecto —el proyecto de una feminidad dictada, no elegida—. Es una forma inauténtica, porque le impide el libre ejercicio de la trascendencia. Esto es, en el lenguaje existencialista de Beauvoir, opresión (2019, p. 7).

Beauvoir traza los primeros momentos donde la fémina apabulla los condicionamientos y se demarca en un antes y un después, justamente luego de que descartamos las limitaciones biológicas —como el embarazo, la menstruación, la lactancia— sólo quedan esos rastros culturales que determinan el devenir en el que se encuentra sumergida la mujer. Ya no se trata de una realidad clara e inmutable, sino de un constante ir y venir femenino a partir de las condiciones que les va trazando el mundo, las situaciones. Dicho con otras palabras, lo que realmente circunscribe la feminidad no es algo esencial —por eso Beauvoir se declara antiesencialista— ni natural, es un producto de estas situaciones socio-culturales que destinan los rasgos epistémicos de las mujeres. Esto figura que la posición psicobiologista de la biología como destino es objetada dentro de su filosofía, pues no se trata de estar sujetas a condiciones netamente biológicas, sino más bien es la recolección de imposiciones que van desde las costumbres hasta la educación. Todo impregna a las mujeres desde su infancia y las desarrolla también en su juventud, como expone Beauvoir en el Capítulo “*La joven*” y que López Pardina (2019) explica al mencionar:

Beauvoir subraya que éste es un momento vital especialmente sensible en la formación de las mujeres y en el que empiezan a cargarse los condicionamientos contra su independencia. Pone en cuestión la visión tradicional esencialista —la que cree en el eterno femenino— que interpreta el carácter y la conducta de la joven exclusivamente como

consecuencia de los cambios biológicos de la pubertad. Según esta concepción, las diferencias de sexo arrastran una forma de conducta diferente en varones y mujeres. Por el contrario, Beauvoir explica todo el comportamiento de las muchachas como el resultado de una situación socio-cultural que no les posibilita el libre ejercicio de la libertad que como seres humanos les corresponde. Todos los defectos que se le reprochan a la adolescente son expresión de su situación; los que se consideran rasgos de carácter propios de la adolescencia —narcisismo, masoquismo incluso, derrotismo intelectual, ensoñaciones, manías— son expresiones de una situación en la que no hay prácticamente ningún espacio para la libertad (p. 12).

Esta sucesión de situaciones conlleva a un hecho y es la subordinación como reacción colateral al acto mismo de ser mujer en sociedad. Como mencionó Beauvoir: “Para la jovencita, existe un divorcio entre su condición propiamente humana y su vocación femenina” (1999, p. 89). Lo que refiere a que cuando esta mujer crece y llega a una edad adulta su posición no cambia circunstancialmente, ¿llega a ser una mujer, por fin? Pero si esta lo llega a ser en la adultez ¿qué significa? Si llegamos a ser mujeres denota de una vez que nos convertimos en lo Otro directamente, puesto que marca la situación de Inmanencia en un estado vacuo para la mujer, puesto que esta no es capaz de Trascender gracias a esa Otredad, mientras que el varón por contingencia siempre trasciende. Esto representa una gran parte de la postura política que tiene Simone de Beauvoir en el mundo, en la filosofía y en su vida misma.

2.2 Postura política de Beauvoir: Lo reivindicativo de su diálogo en el feminismo.

Si comprendemos la importancia que hay puesta en *El Segundo Sexo* sobre el proceso de trascender para la mujer desde su estado inmanente, entonces cabe preguntarnos: ¿qué nos trata de decir esta apreciación filosófica de Beauvoir? ¿Qué quiere decir la Inmanencia y la Trascendencia

en términos filosóficos? ¿Qué tiene que ver esto con la Otredad? Lo anterior se refiere a que el desarrollo de la existencia y el óbito femenino en términos beauvoirianos es completa y absolutamente existencialista —a diferencia de la concepción sartreana— tomando forma a medida que, como dijimos anteriormente, se va desarrollando al igual que toda la filosofía y literatura de Beauvoir que concluye por ser íntima y tenaz. La mujer se explica en *El Segundo Sexo* como el deseo por la trascendencia en lo femenino para dejar de lado su condición inmanente y oscura, es decir, la manera en que ella sucede entre lo simbólico y lo material. Como menciona Alejandra Castillo en *Simone de Beauvoir, Filósofa, antifilósofa*:

Tener. “Se da por bueno que su sueño de castración tiene un significado simbólico: desea privar al varón de su trascendencia. Su deseo es, ya lo hemos visto, mucho más ambiguo: quiere, de una forma contradictoria, *tener* esta trascendencia, lo que supone que al mismo tiempo la respeta y la niega, que, al mismo tiempo, desea arrojarse a ella y retenerse en sí”. Más cáusticamente en el *El Segundo Sexo* se dirá: “no tiene nada”. La mujer descrita desde la “condición femenina” no puede sino querer tener, precisamente, aquello que la determina. No es casual por ello que en la escritura de *El Segundo Sexo* el relato del psicoanálisis aparezca en el capítulo sobre el destino en cercanía con la biología y el materialismo histórico. En un movimiento circular, la femineidad sólo encontrará su realización asumiendo el lugar de la inclinación que deja la verticalidad masculina. Entonces lo femenino no puede sino ser oscuridad, alteración, desorden, locura, pasión, apetito, animalidad, naturaleza, cuerpo, maternidad. Peculiares formas de un “fuera de sí”, de uno no estar cabalmente sujeto, de no ser propiamente un sujeto (2017, p. 39).

La mujer está o deberá estar en un proceso de transformación “platónica”, puesto que presupone que esta deba salir a la luz, aunque esté sujeta a su condición de oscuridad, y que dicha

salida implique también imitar lo que la conserva en dicho estado. Esto es un proceso evolutivo, pues la muestra de la resurrección femenina a través del feminismo son la clara representación de que existe una esperanza, al menos bosquejada, a partir de la separación del culto al falo, aquel paternalismo encarnado como las garras de un ave que se incrustan en la espalda de la fémina. Beauvoir circunscribe un fin existencialista en tanto que las personas no somos, sino que tenemos que llegar a ser; un existencialismo muy sartreano que termina por apoyar y reforzar. Nuestro fin en sí mismo, por consiguiente, es el de trascender hacia otras libertades —plurales— mediante la subjetividad y nuestra situación con los otros y con nosotros mismos; una situacionalidad colectiva e individual de trascendencia que no son excluyentes sino necesarias para entender la libertad, la que es propia y la que compete a los otros. Esta idea de pluralidad e individualidad es imprescindible para comprender no solamente la inmanencia y trascendencia, sino también ese principio de alteridad que aludimos antes. Beauvoir, entonces, descarta la idea de que esa libertad en la trascendencia utópica sea algo netamente individual, pues es una salida de la opresión colectiva (a excepción de unos cuantos casos en los que más adelante ondearemos), a partir de esa posición secundaria que se entreteje por la consecuencia, como afirma López Pardina, “De la situación en que les ha tocado vivir desde la infancia hasta la edad adulta” (p. 13). Posteriormente, esta laceración o situacionalidad de ser subalternas es, para el varón, la representación del otro. Para éste, la fémina siempre se objetiviza —plural y singularmente— puesto que ese es el único lugar en el mundo que podrá habitar dentro de la alteridad y la subjetividad. En pocas palabras, así lo termina por referir López Pardina (2019) en su artículo *El bagaje filosófico de Beauvoir*:

Las mujeres no tienen mundo propio, sino que viven parasitariamente en el mundo masculino (el mundo lo han hecho los hombres: cultura, costumbres, leyes, valores, etc.);

su carácter es producto de la dominación masculina, de la situación y, por tanto, no son responsables porque no pueden ejercer la trascendencia (p. 14).

Sin embargo, ¿en dónde está escrita la estipulación femenina que por principio define la otredad? ¿Qué nos remota a esa categoría? Si Beauvoir concibe que no es una génesis biológica, que no se da dicha condicionalidad por rasgos que obedezcan a la lactancia o a la menstruación, sino que es más bien un devenir constante entre los saberes culturales que impone el falo, esto quiere decir que lo que se impone no es otra cosa que todo lo que el macho, por su naturaleza singular, quiso que fuese la verdad absoluta en el momento que se posicionó a sí mismo como sujeto digno de esa cualidad. El problema se encuentra cuando comprendemos que ese posicionamiento del hombre no es un rasgo natural, sino un producto del intento por universalizar la realidad, una transformación constante que define dichas categorías universales. La dominación patriarcal empieza a través de la dominación del lenguaje —del nombramiento— inscrito, del hablado que se apega a los atributos sociales y el condicionamiento en las esferas públicas y privadas que se riegan y convierten la feminidad en un índole universalizado, inmanente, subjetivo, contrario, despersonalizado, existencialista e individual condenado a devenir constantemente en la falta.

La categoría de Otro es tan originaria como la conciencia misma", escribe Beauvoir. Pero el problema no es la Alteridad en sí misma, dado que todos somos los otros de los otros, sino que un sexo completo, con independencia de las épocas, culturas o saberes, con independencia también de las características singulares de cada una de sus componentes, haya sido continuamente designado como la Otredad absoluta de lo humano (López, 2019, p. 348).

Justamente esta apreciación beauvoireana comprende que la mujer *tiene* que ser, ella no nace siendo Otra, sino que debe serlo por lo que la permea; una existencia que se realiza y que se traza. La mujer es lanzada al mundo como si ella supiese algo sobre habitar el mundo, y lo ocupa sin ocupar tanto espacio y, a su vez, se llena de ese ocupamiento. ¿Cómo se podría trascender en una realidad que parece inamovible? ¿Qué trae y deja consigo el principio de Alteridad femenina? Desde el punto de vista de la dialéctica hegeliana, se puede decir que la mujer y el hombre tienen una relación de amo–esclavo, debido a que existe una falta de reciprocidad o un sentido de conciencia vertical e inhumana. Una relación de opresor y oprimido, del amo —varón— y la esclava —femenina—. Empero, este amo sólo llega a ser reconocido cuando el esclavo es capaz de contemplarlo como tal, sin esa mirada de reconocimiento, no lo es. Por lo tanto, la conciencia femenina depende de la masculina en tanto considere al mismo como esclavo. La pluralidad de la mujer no es reconocida, ni la conciencia que pueda tener de sí y de otras. Solamente habita entre el vínculo que tienen con sus opresores, explica Beauvoir.

Simone de Beauvoir también toma de Hegel la noción de que las relaciones entre conciencias son constitutivamente conflictivas, ya que el sujeto sólo se afirma oponiéndose. Para llegar a la realización humana es preciso que ambos se reconozcan como sujetos independientes, y las relaciones hombre-mujer todavía no han llegado a tal punto. Cuando un sujeto quiere afirmarse como sujeto, el otro sujeto que lo limita y lo niega es absolutamente necesario, porque sólo puede captarse como sujeto a través de una realidad que él no es (García, 2013, p. 21).

Si las mujeres en un sentido estricto son *inesenciales*, toda la atribución que tienen puede ser masculina *esencialmente*, mas no propia ni colectiva. En palabras beauvoiranas esto justifica la inmanencia que tienen las féminas luego de pasar por su proceso de alteridad, pues ninguna

podría trascender si su categoría es permanecer siempre ahí situadas. Este discurso podríamos definirlo como perteneciente a dos frentes: el simbólico y el político. Simbólico, en tanto no es una reproducción meramente nata de los conceptos; y político, pues justifica todo un discernimiento colectivo. La justificación a estas violencias podría explicarse de la siguiente manera:

Si en sus primeras obras el problema del otro —o, más bien, la condición plural de los hombres— es considerada como necesaria para todo análisis de la subjetividad, esta vez el problema de la alteridad pondrá en escena la condición universal de las mujeres. Las observaciones que *El Segundo Sexo* pone en obra respecto de la cuestión del otro implican, entonces, distinciones fundamentales, en la medida en que, a partir de la consideración de la pluralidad de los hombres (de los otros), Beauvoir analizará la “condición femenina” tratada desde la categoría de alteridad: la mujer ha sido representada como el otro del sujeto (masculino). En este sentido, la noción de alteridad no designaría “el otro sujeto” del sujeto, sino más bien el lugar “secundario” asignado a la mujer: al representarse la mujer o lo femenino como Otro, el hombre detenta la supremacía de un sujeto soberano, mientras la mujer tomaría el lugar del objeto (Grau, et al, 2016, p. 257).

Esta indagación política en Beauvoir afecta nuestra sensibilidad como mujeres pues nos permite ver, hablar, hacer. Beauvoir ahora hace parte de nuestra conversación, de las feministas que seguimos labrando y haciendo trecho por la justicia epistémica de lo femenino. ¿Cuál sería el deber que tenemos nosotras tras la filosofía beauvoiriana? ¿Cómo conservamos o tenemos presente aquello que desde la inmanencia “trascendió” hasta la actualidad? Las formas de pensar que se desarrollan a partir de *El Segundo Sexo* nos hace discurrir en el feminismo como un encarnamiento, un volver a vivir las otredades que atravesaron los límites propios de la condición femenina. Nos

quedan muchas cosas nuevas por cumplir, sin embargo el feminismo se encuentra más vivo y pertinente que nunca; es algo vital que después de tal exploración se hayan destapado cuevas empedernidas y ocurrido transformaciones del ímpetu por el devenir constante. Simone de Beauvoir sigue abriendo grutas en el feminismo contemporáneo, puesto que su pensamiento no se quedó como algo inerte o meramente necesario para la filosofía y feminismo de su época. Por el contrario, supedita una serie de investigaciones sobre lo que es llegar ser mujer en sociedad y las revoluciones que tiene el replanteamiento del género, de las formas de vida femeninas que están cambiando constantemente. Beauvoir abre nuevos términos que hasta el día de hoy se siguen explorando, como lo son los principios de: otredad, immanencia, alteridad y trascendencia, ya que son estos conceptos, aquellos que no terminan por desarrollarse completamente en *El Segundo Sexo*, sino que forman nuevas maneras de pensar los feminismos y sus disrupciones políticas. El mensaje beauvoiriano deja para el feminismo actual puertas para todos los posibles caminos — más allá y más acá de los vejámenes— que existan en los términos femeninos, desde el arte hasta el biologicismo, pero sobre todo las bases existencialistas que sustentan su pensamiento, partiendo de que el feminismo y la situación de mujer no es algo esencial, sino situado. Como mencionan en *Simone de Beauvoir en sus desvelos*: “Este «fracaso es definitivo» pero también «ambiguo», nos dice Beauvoir, porque puede ser considerado como un «triunfo». Si el hombre debe buscar la justificación de su existencia o, en otras palabras, debe decidirla, he aquí el triunfo de la existencia: el hombre que busca la justificación de su vida busca ante todo la libertad” (Grau, et al, 2016, p. 259). Esto sería, en definitiva, de lo más riguroso y especial que trae recordar la filosofía de Beauvoir.

2.3 Beauvoir y el estado del arte.

Simone de Beauvoir fue y sigue siendo una figura valiosa en el feminismo, sobre todo en ese punto de inflexión donde la mujer se da cuenta que leer a Beauvoir es un paso fundamental para comprender el existencialismo que late entre esta corriente ideológica. La filosofía beauvoiriana nos deja marcas fuera de los esencialismos del género y con ello permite repensar este concepto como una cuestión existencialista dentro de la alteridad y la trascendencia. Todo esto toma cuerpo en mujeres que posteriormente refuerzan dicho pensamiento y les dan paso a nuevas categorías dentro del mismo, lo que permite ampliar y deformar lo que significa, según Beauvoir, *llegar a ser mujer*. En definitiva, marca nuevas rutas que repiensen cómo llegar a ser una mujer libre —aparte del ideal beauvoriano de mística⁸— que puede habitar y sobrevivir un mundo que en principio no fue hecho para ella, pero que, con el tiempo, moldea a su antojo hasta el límite de las condiciones que le regala ese mundo. Por esto es que hay que pensar en qué hace verdaderamente a una mujer libre: ¿acaso leer y entender *El Segundo Sexo*?, ¿acaso las cualidades que gana cuando se nombra feminista? Si bien no existe una respuesta clara y precisa a una pregunta tan inefable, sí podemos ver que el instante en donde la mujer entrelaza su materialidad con el quehacer, se vuelve un poco más libre, más propia de sí misma. Entendemos este entretrejer como la respuesta bosquejada a la emancipación femenina, puesto que cuando es capaz de reflexionar acerca de su realidad y reflexiona a su vez sobre cómo puede transformar la misma. Beauvoir nos devela varios incisos que surgen como elementos para el reconocimiento de la identidad que se nos era ajena; elementos que construyen y deconstruyen la lógica patriarcal. Todo esto mutila al pene de la vagina y convierte a la fémina en desadaptada, es decir, en un ser un poco

⁸ “La mística va a torturar su propia carne para tener derecho a reivindicarla: reduciéndola a la abyección, la exalta como instrumento de su salvación” (Beauvoir, 1999, p. 670).

más emancipado que se mete en el debate público y privado para defender la historia que quiere suceder.

El acceso que tienen las mujeres al hacerse presentes en el discurso feminista amplía sus fenómenos y las redireccionan, entre otras cosas, a la creación y al **arte**, puesto que, tal y como lo quería Beauvoir, las permite *trascender* histórica, social y culturalmente. Entendemos, pues la creación y el arte como un agente transformador que secunda la emancipación de lo femenino, debido a que permite dibujar y esculpir una existencia que antes era inhabitable; en otras palabras, el arte aparece como ese vehículo que le permite a la mujer elaborar una realidad que pueda y quiera habitar desde una limitación inmanente que se le había declarado. Lo anterior es algo que también va muy de la mano con la vida íntima de Beauvoir, puesto que ella, como escritora, fue capaz de liberarse de los trazos oblicuos del patriarcado mediante la literatura. Entonces, indirecta o directamente, los términos beauvoirianos nos manifiestan que la autonomía femenina puede lograrse a través del quehacer instintivo de la mujer, del espacio que otorga el pensamiento para unirlo con la materialidad. El arte se distinguiría como el resultado natural de la violencia sistemática patriarcal.

En el artículo *Las artistas que leyeron a Beauvoir: Encuentros y disidencias*, Marián López nos presenta las experiencias de artistas feministas que, tras el pensamiento de Beauvoir, pudieron justificar no solamente muchas de sus obras, sino también sus reivindicaciones como artistas. Louise Bourgeois (1911–2010) es la primera mujer que nos ponen en escena, una artista francesa que dedicó su vida a la escultura y la pintura, y una de las artistas más importantes del arte contemporáneo. Entre sus argumentos, nos manifiestan que los conceptos beauvoirianos de trascendencia y alteridad indirectamente coinciden en la construcción de varias de sus obras, ya que le dieron derecho a pensar la libertad de su cuerpo reflejada en la escultura. “Sin embargo, la

trascendencia obliga a la libertad, a asumir la responsabilidad de la propia libertad. Y la angustia que ella conlleva. Louise Bourgeois muestra esta angustia en cada espacio, en cada escultura” (López, 2009, p. 53). Lo que menciona López mediante el análisis de las obras de Bourgeois es que a través del arte y de su creación se puede llegar a trascender, a crear una propia libertad y reforzar el control que se tiene sobre esa corporalidad. Esto significa que,

Louise Bourgeois trabaja la Alteridad desde la ironía. En sus esculturas de pechos, acoplables a los cuerpos, al cuerpo propio, emulando una diosa pregregia, parece hacer un guiño a la propia exaltación de lo femenino. Porque nunca oculta el revés de dicha asociación, como bien señalaba Beauvoir, la irreductibilidad a otro, con minúsculas, que pueda encarnar su propia trascendencia, conformar su propia libertad y escapar del determinismo. Acostumbrada a trabajar con miembros corporales, utiliza en ocasiones los pechos como elementos de fuerza que reequilibran los genitales masculinos, o resignifican los mismos genitales masculinos (López, 2009, p. 55).

Siguiendo con el análisis que nos deja de manera precisa la autora, se pone en escena otra artista francesa que lleva por nombre Sophie Calle (1953–), la cual por medio de sus fotografías, performances, dibujos y escritos, muestra la relación que puede tener la mujer con el Otro, siendo esta presentada como el objeto material que no puede convertirse en objeto, pero que, a su vez, termina haciéndole burla y reapropiándose de ese mismo término. Para Marián López, Sophie Calle entiende lo que es la Otredad en las mujeres y por ende busca invertir esta mirada para terminar por hacerla suya, en un juego que no es meramente esencialista con este concepto de Otro, sino que es una búsqueda dentro de su propia individualidad por las características que ayudan a definirla para terminar así por comprender su propia mirada. En definitiva, esto demuestra que el arte femenino puede estar directamente correlacionado con la filosofía y el

feminismo beauvoriano, dado que obedece a demoler constructos sociales y angustias que acotan la mismísima libertad. Esta es sólo una pequeña muestra de toda la significancia que el arte le da al existir femenino, y la manera además que este tiene de sopesar la situacionalidad de las mujeres, ya que parece darles un lugar, irónicamente, en la humanidad.

Podríamos entender que el arte como fenómeno femenino, entrelazándose con las ideas expuestas de Beauvoir, es la manera de salir de la inmanencia para pasar, de a poco, a la trascendencia. Esto quiere decir, en términos existencialistas, que, aunque Beauvoir no plantea en sí mismo un arte femenino —y feminista—, este se apoya en el hecho de que las experiencias moldean la realidad para habitar el cuerpo y llegar a emancipar el mismo. Dicho de otro modo, la mujer que llega a ser mujer (con todo lo que Simone de Beauvoir explica en *El Segundo Sexo*), también *llega a ser artista* mediante ciertas transformaciones culturales en las sociedades tradicionales que permiten la realización de este agente emancipador. Aunque el arte como principio epistémico ya sea completo y absolutamente revelador, en tanto que converge las realidades de la sensibilidad en el ser humano, el hecho de que este mismo tenga como fin la liberación de lo femenino, le da un doble sentido a este arte. Una doble transformación: La mujer y la artista. ¿Entonces, cómo se aplica la filosofía existencialista feminista de Simone de Beauvoir en estas modificaciones de la mujer que es o quiere ser artista? El poder creador que se inyecta inesperada o esperadamente en la fémina como un veneno súbito y necesario, da lugar al deseo por generar un espacio en donde su existencia pueda por fin ser habitada. Si entendemos que la mujer es el segundo sexo, esto significa que solamente existiría un sexo —el masculino—, puesto que lo femenino no reside ni siquiera en un estado de desigualdad o de menosprecio, sino que está siempre sujeto a una condición de Alteridad. La mujer reside siempre en la Otredad en medio de lo absoluto; el hombre. Beauvoir utiliza la literatura como un potencial transformador de su

realidad, o más bien como un medio crítico de expresar la manera en la que ella desea reivindicar sus parecidos en el mundo. La literatura se transfigura en una manera de ir dejando de lado ese estado de Alteridad para convertirse en sujeto y no en un medio para el fin masculino. Por lo cual, la literatura funciona aquí como un medio artístico en la vida de Simone de Beauvoir, y así como lo concluye también al final de la obra de *El Segundo Sexo*. Como menciona Alejandra Castillo (2017) en el capítulo *La escritura como emancipación*:

En el conjunto de ensayos dedicados al “Affaire Sade”, Beauvoir dirá sobre este afamado libertino que para afrontar la realidad proponiéndose recrearla, hacía falta el alejamiento necesario. Este alejamiento no parece ser otro que la escritura. La escritura se vuelve, entonces, distancia e interrupción, detención y corte. Así la pensó Beauvoir para su propio trabajo de creación. No olvidemos que *El Segundo Sexo* es, entre otras cosas, un intento de volver visibles los mitos sobre la feminidad escritos por laboriosas manos masculinas. Interrumpir, poner distancia, esa “realidad de las mujeres” no implica sólo “hacer” de otro modo, sino que, más importante aún, implica: escribir de otro modo. Implica escribir otros “mitos” por fuera del mito de la alteridad, por fuera de la bella tiranía de lo femenino. No se entienda este “por fuera” como un retorno o una vuelta en pos de la “verdad de la mujer”. Beauvoir sabe que ese camino la devuelve al punto de partida, esto es, a describir a la mujer en tanto alteridad. Es por ello que no cesa de afirmar, una y otra vez, en *El Segundo Sexo*: “La mujer se define exclusivamente en su relación con el hombre. La asimetría de estas dos categorías, hombre y mujer, se manifiesta en la constitución unilateral de los mitos sexuales” (p. 49).

A modo de conclusión, la lectura de Castillo nos deja una reflexión clave en el pensamiento beauvoriano, y es el hecho de que la literatura femenina, donde como condición intrínseca entra el

arte femenino, interrumpe la situación objetivamente patriarcal. Interrumpir puede llegar a ser el propósito de todas las cuestiones femeninas que atacan o que cuestionan esos quehaceres machistas. Esa manera de interrumpir es solemne puesto que pareciese ser un grito o una arañada a los discursos paternalistas que no solamente dejan de lado la actividad femenina en un mundo posible, sino en todos aquellos mundos posibles. El feminismo le hace derecho a la performatividad, a ese acto de desdoblar la mirada y el cuerpo para trascender, para liberarse. Por eso para entender la historia femenina, el rastreo que debemos hacer no sólo puede limitarse a estudios meramente historiográficos, también debe dársele cabida al arte hecho por las mujeres, el cual que devela de a poco la sensibilidad y el vestigio de una realidad que fue marginalizada. Simone de Beauvoir advierte con la alteridad, la trascendencia, la inmanencia y la posición política todo lo que es llegar a ser mujer: la mujer artista debe atravesar todo esto, pero dos veces, razón por la cual doblemente atentas deberíamos estar a sus logros y aportes.

Capítulo 3. La performance como manera de emancipación femenina.

3.1. Introducción sobre Valie Export y María Evelia Marmolejo.

La mujer que se considera artista en sociedad tiende a un ocultamiento obligatorio por la posición que le da el patriarcado como musa, o como sujeto incapaz de mantenerse apto en el mundo del arte. Estas apariciones que tiene la fémina parecen esporádicas en la historia, como inmiscuidas en algo que no pueden ocupar. El hombre es el que termina por trazar los trazos de la mujer, los transforma y raya a su complacencia o imagen y semejanza. Las mujeres parecen no tener una línea propia, aunque intenten llevar lo simbólico a lo material. Han existido muchas mujeres artistas —vistas o no— que se ubicaron históricamente para influenciar el mundo en el que vivimos. Desde Safo hasta Yayoi Kusama, las mujeres se han visto en la necesidad de exponer sus realidades en formas artísticas para sobrevivir. De alguna manera, el arte ha sido un medio transformador de los ocultamientos y las negligencias en la que la feminidad constantemente deviene. El lenguaje que ahí se transforma, en esos medios artísticos, son referentes de dos cosas dicotómicas que se encuentran entre sí; ese lenguaje burocrático —patriarcal— que aparece en la escena del arte y deniega; y el lenguaje marginal —feminista— que aparece con miedo frente a los otros medios del lenguaje en la estética, e intenta hacer un estallido frente a eso mismo. Esto dilata el problema, pues el arte que es femenino depende también de hacerle frente al discurso patriarcal —cuando este discurso ni siquiera desea dejarla habitar algún espacio—, puesto que se enfrentan intrínsecamente entre sí. No puede haber un arte femenino que no difiera con la escena masculina, ya que el estado del arte se denota imprescindiblemente viril y burocrático, lo que traduce que cualquier otra afición estética que se salga de esos limitantes aparezca como reivindicaciones para ampliar esos campos estéticos.

¿Será que el genio —esa pequeña pepita dorada— está ausente del carácter aristocrático, tanto como lo está de la psique femenina? ¿O no será más bien que los tipos de obligaciones y expectativas impuestos tanto a los aristócratas como a las mujeres —la cantidad de tiempo dedicado necesariamente a los actos sociales, la naturaleza misma de las actividades exigidas— imposibilitan la dedicación profesional plena a la producción artística, algo impensable para los hombres de clase alta y para las mujeres, sin que tal cosa tenga relación alguna con el genio y el talento? (Nochin, 1971, p. 288).

¿Qué nos quiere decir esto? ¿El arte de las mujeres depende del arte masculino? ¿El quehacer material femenino tiene requisitos o directrices? El hecho de pensar que el arte de las mujeres tiene una cláusula resulta ser un eufemismo, porque estas cuestiones estéticas no deberían acuñar a una necesidad que no sea de la obra misma, o sea la propia circunstancia que tiene el ser de la obra; sin embargo, el hecho de que ese lenguaje marginal que tiene la feminidad se salga del carácter mismo de la creación, forma una “unión” al percibir que una mujer que produce arte no puede alejarse de las raíces epistémicas patriarcales que forjaron, en parte, ese mismo producto estético. La mujer artista no puede salir de esa naturaleza y, por ende, todo arte que realice es una compulsión por reivindicarse en el mundo.

El arte femenino le apostaría a la colectividad desde los procesos individuales al igual que el feminismo. El feminismo nace de las experiencias personales que labran el deseo por luchar contra los agentes patriarcales. No obstante, aunque estas maneras nazcan de esas rabias y sentires particulares, todas se engloban en lo mismo y es en la obligación de la disputa colectiva. La feminista se hace cuando le incomoda su entorno, pero se sustenta a partir de las experiencias de otras; de esa retroalimentación y aprendizaje que se encuentra en el diálogo con las otras mujeres que también militan desde su práctica individual. En los procesos estéticos, la fémina creadora se

forma a partir de una preocupación para que nazca su obra, empero, esta se fundamenta —en añadidura— con los procesos sociales y comunes que otras mujeres también tienen a la hora de crear. Es como si todos esos elementos femeninos tuviesen una relación connatural y propia al momento de manifestar los fenómenos. ¿Pero cómo podríamos justificar el pulmón de estas preguntas dentro de la estética feminista? Quizás todas estas cuestiones se respondan mejor a través de patentizar el feminismo en las vanguardias, cuando las mujeres empezaron a personificar los vestigios de la guerra. Aquí estaría muy de la mano el instante en el cual el feminismo se hace más fuerte, cuando la voz de Simone de Beauvoir empieza a resonar más en las condiciones femeninas, y en donde las vanguardias feministas en el arte dan comienzo a sus primeros movimientos. Como lo menciona Rosa Anna Ferrando Mateu en su artículo *El feminismo como revolución cultural*:

El arte se convierte en eco de la lucha por el espacio público y el reconocimiento en la historia. Es entonces cuando las artistas feministas adoptan los principios de la liberación de la mujer como base e inspiración para una nueva práctica artística. De ese modo, el arte se convierte en la plataforma desde la cual reivindicar una revisión política y personal. (2010, p. 21).

O como queda también especificado en esta otra cita:

Desde las protestas por la falta de inclusión de las mujeres artistas en galerías y museos hasta la resurrección de los lenguajes degradados de las artes decorativas y artesanales, la primera fase del arte feminista fue activista y apasionada, y se concentró en modificar la historia del arte (Ferrando, 2016, p. 32).

La mujer que hace arte se está revelando constantemente desde su posición en la alteridad y la otredad, puesto que se enfrenta a la dominancia del hombre y los procesos que este lleva a cabo en dicho campo. Cuando el feminismo, esta lucha incisiva de las mujeres, materializa la

ideología por medio de los cursos estéticos, le da un cuerpo, un lenguaje, una forma, un trazo al debate que ella misma representa; está poniendo en discusión las posiciones jerárquicas del varón y la fémina en el terreno artístico que está minado de la cultura patriarcal. Las artistas posteriores a la guerra comprendieron de una mejor manera cómo se podía criticar de forma asertiva el apremio de la guerra e hicieron una revuelta frente a ella.

Es por esto que es tan importante estudiar a esas mujeres que crearon obras a partir de la tristeza y la pesadumbre que dejó consigo la injusticia; además que ello le puede dar un doble sentido al realizamiento de la pieza estética, ya que le concede de por sí dos características naturales: la primera, el hecho de que la obra se vuelve necesariamente afligida por el intento de reconstruir al humano en el combate; y la segunda, pensar en que ese humano destruido en la guerra es dos veces menos humano, porque le quitamos la principal característica en la lucha y, posteriormente, sus otras cualidades cuando este humano nace mujer. Entonces, la fémina que es artista tiene que reconstruir su realidad dos veces tras la guerra. Analizar su paso para ser humano, para llegar a ser mujer, y luego llegar a ser la artista que deconstruye esos objetos materiales que la reivindicán.

Las artistas feministas buscan concienciar a las mujeres, a través de propuestas plásticas, de los diversos aspectos de su condición femenina dentro de esta sociedad: desde la denuncia de la manipulación de sus cuerpos, el trabajo doméstico enajenante, hasta la recuperación de sus pensamientos y actividades en una revaloración como seres humanos. Dado que el cuerpo femenino es uno de los puntos de mira fundamentales para crear la mirada impuesta, éste se convertirá en el principal lugar de experimentación. Las artistas de los años '60 y '70 fueron las primeras en criticar, ironizar y subvertir las imágenes de la mujer difundidas por el desnudo femenino (Boschetti y Dietrich, 2011, p. 94).

Podríamos concebir mejor este fenómeno de las mujeres artistas si las examinamos más de cerca, si intentamos ver sus obras con detenimiento y bocetar —al menos— los argumentos de su arte. Allí vemos que se posicionan en la escena artística de los años sesenta y setentas mujeres que dinamizan la materia feminista mediante la pintura, la fotografía, la escultura, el dibujo, el *performance*, entre muchos otros; lo cual dio paso a la autorrepresentación del cuerpo femenino y de las dinámicas que ondeaban el mismo. Este arte feminista y femenino les dio la posibilidad a ciertas mujeres de representar por medio del arte aquello que siempre estuvo escondido en el lenguaje estético marginal. Se denuncian los juicios paternalistas en el arte y se destacan las mujeres como sujetas dignas de realizar su propia exhibición e imagen en los terrenos de la creación. Esta vez colocaremos en el panorama a dos artistas que, como mencionamos, se posicionan tras estas huellas de la guerra: **Valie Export** y **María Evelia Marmolejo**, dos artistas que dan pie a la duda por la transformación que padece la fémina creadora.

El hecho de que hayan dedicado su vida al *performance*, a la teatralidad del cuerpo y a la reincorporación de los conceptos vivos en la propia carne, explican la situacionalidad de la otredad en el acto artístico femenino. Es por esto que representaron y representan algo tan importante en el arte feminista, debido a que ubican la lucha femenil en algo tangible, desde la identificación de su cuerpo. La diferencia que yace entre este tipo de medio estético que tienen Export y Marmolejo, es que se da desde las vanguardias como un modo de combinar distintas formas artísticas en una sola mediante una puesta escénica que traduciría el “arte de acción”⁹. A este ejercicio performativo

⁹ “Este término, que en España encuentra su hermano gemelo en la locución ‘arte de acción’, se utiliza internacionalmente para tratar de definir una práctica artística cuyos inicios se sitúan en las vanguardias históricas bajo la influencia del surrealismo, el dadaísmo, el teatro de vanguardia o la danza más rupturista” (Tejo, 2019, p. 114).

de la mujer desenvuelta en la representación de la idea con la ayuda de la corporalidad, cosa que termina por ser muy alternativa y vanguardista.

¿Por qué específicamente el performance es un objeto clave de análisis para el posicionamiento del feminismo? La diferencia que se sitúa en los actos performativos a otras manifestaciones artísticas es que ese cuerpo femenino abyecto se hace partícipe de la manifestación feminista en carne propia, lo que hace que esta irrupción se convierta en una dicotomía entre lo corpóreo y el objeto material como si ambos fuesen una misma cosa, pero, a la vez, cosas dispares que se pelean entre sí. La mujer que se dedica al performance es capaz de traspasar las barreras de la otredad y la objetivación colocando en escena ese elemento material de la forma que ella desee; es un juego de re–apropiación de un término o una condición peyorativa y patriarcal que la artista sujeta y la re–posiciona. Export y Marmolejo toman su cuerpo —que también es objeto— que denuncia eso mismo que lo somete y lo salva. Como lo indica Carlos Tejo en su artículo *El género en combate: las estrategias del cuerpo en las primeras performances de Valie Export*:

El hecho de no producir obra objetual (pintura, escultura, fotografía o video), sitúa a la práctica fuera del mercado y de los circuitos oficiales que representan a la institución artística. Aunque esta situación periférica está poco a poco cambiando pues la performance está en un proceso imparable de institucionalización, nos interesa recordar que la significación política de la performance en el momento en que Export utilizaba esta manifestación artística era radicalmente diferente. En las décadas de los sesenta y setenta la performance se revelaba contra el mercado y se movía por circuitos alternativos donde el feminismo tenía un protagonismo esencial (Phelan 2005). De signo indómito, también defendía un posicionamiento ideológico que no sólo iba en contra del mercantilismo

artístico, sino que denunciaba las desigualdades de género, las dramáticas consecuencias que la guerra de Vietnam producía en la sociedad norteamericana o el derrumbe de la utopía moderna (2019, p. 114).

Entendiendo esto, no solamente se aclara la relevancia del estudio del performance en el feminismo, sino que también se crea la pregunta por la importancia de estas dos mujeres artistas. ¿Por qué ellas y no otras? ¿Qué juicios demuestran sus obras para comprender las transformaciones que padecen las féminas en los campos estéticos? Aun y cuando ambas nacieron en contextos muy distintos, siendo Marmolejo colombiana y Export austríaca, las obras de ambas comprenden a la misma época histórica, a la dejada de la guerra y el brote de las vanguardias y el performance. Además que las dos artistas también fueron modelos muy significantes para los movimientos feministas y estéticos de su entorno. Marmolejo en esa Cali de la época revolucionaria e intelectual, y Export en el accionismo vienés de los años 60. De formas distintas pero similares, pusieron un cuerpo como fin de una idea: re-posicionar la inmanencia del legado femenino para poder, al fin, trascender.

3.2 El reclamo de la corporalidad. Valie Export y el performance.

Hablemos ahora de la artista del performance Waltraud Lehner, más conocida por su nombre artístico **Valie Export**, que nació en el año 1940 en Austria, en una ciudad a las orillas del río Danubio. Sus dinámicas fueron siempre curiosas, atrevidas, surrealistas, transgresoras, agresivas y subversivas. Su vida la ha dedicado al feminismo y al arte, en específico al performance y la fotografía, donde se ha destacado y posicionado a nivel global. Sin ninguna duda es un referente latente para las feministas contemporáneas que admiramos y rastreamos su extensa obra. ¿Por qué sería Export tan pertinente para la investigación de la mujer en el arte y, sobre todo, cómo contribuyen sus performances a las transformaciones que padecen las mujeres para llegar a ser así

creadoras? La experiencia de Export compete a muchos temas, incluso en ocasiones va más allá de sus creaciones; si estudiamos a fondo su historia, nos percatamos que también fue muy importante para las mujeres artistas de su época, puesto que ayudó a la realización de muchas exhibiciones de arte donde las mujeres y el feminismo tenían un gran protagonismo. Esto quiere decir que el arte feminista de Export siempre se llevó a esferas públicas desde su privacidad e intimidad, el ideal bienaventurado de lo que debe ser el feminismo, ese traspaso de la idea a la materialidad en lo cotidiano. Los performances de Export siempre reclamaron esas cosas enraizadas culturalmente, travistiéndolas y caracterizando lo femenino como una forma de hacerle frente justamente a los fenómenos patriarcales normalizados en sociedad. Sus actos fueron desde la desnudez hasta la arquitectura del cuerpo, y siempre intentó darle una identidad pura a la femineidad, a eso que sigue habitando el presente. Es de reconocer y elogiar, el modo en el que Export dignifica el cuerpo de la fémina por medio de los feminismos en lo performativo. Como ya lo mencionamos antes, ella reconoce el juego dicotómico de la relación objeto–cuerpo para la mujer que se atreve a ponerse en escena, a ella misma y a la creación. Es revelador pues derrumba todas aquellas miradas masculinas que objetivan a la mujer hasta el punto de convertirla en animal, en hembra¹⁰. Como justificó la historiadora y crítica del arte Amelia Jones:

La relacionalidad radical aquí, sugiero, es la continuidad que EXPORT establece entre su actoasertivo y nuestra mirada: bajo las condiciones normativas modernistas del fetichismo, el argumento, por supuesto, era que el cuerpo objetualizado de la mujer quedaba subordinado por completo a la mirada ansiosa de castración, y por tanto violenta y

¹⁰ “Los animales se diferenciaban entre machos y hembras, siendo el macho la perfección, la hembra la inversión y deformación del macho” (Lugones, 2011, p. 107).

violentada, de un supuesto espectador heterosexual masculino. Las imágenes de EXPORT, sin embargo, invitan a miradas extrañas a través de una variedad de identificaciones – ella abre un hueco en el centro de la imagen que es una abertura para proyecciones deseantes, así como para identificaciones (con celui qui voit) (2010, p. 16).

La cita anterior nos deja el hecho de que Export mediante sus performances abre la gruta del cuerpo ya sexualizado y lo llena de la identidad que ella misma escribe, esto quiere decir que reposiciona e interviene los caracteres que se le han otorgado a la figura femenina a su antojo, desde una crítica disruptiva feminista. Siguiendo los lineamientos de Jones, Export por medio de la dinámica que empeña con su vulva —entendiendo esta dinámica como la capacidad que tenía de desnudarla, mostrarla o transformarla—, discute los legados machistas que castraban su propia libertad y su propia manera de residir la realidad; es por esto que es tan significativa su práctica en el feminismo, puesto que el discurso que lanza dentro de lo estético, es su mismo uso del cuerpo que desafía agresivamente la mirada normativa que tienen los demás sobre el mismo. Ella está registrando a través de lo performativo el abismo que existe desde la condición femenina, además que inventa una nueva manera de continuar como mujeres. La artista crea una nueva mimesis¹¹ con el arte para llegar al estado de trascendencia: el topus uranus¹². Export resuelve principios filosóficos desde el performance, y los transporta desde el feminismo para convertirlos en materia.

¹¹ “La mimesis, alude a algo muy distinto de la mera copia, que signifique la puesta en escena, la instalación de una figuración. Una línea directa une, como se verá, de problema de la imitación con el tema de la representación” (Potestá, et al, 2019, p. 16).

¹² Platón afirmó que existen dos mundos: uno perfecto, el mundo de las ideas, y otro imperfecto, el mundo sensible que habitamos; las ideas son entidades perfectas, idénticas a sí mismas, universales, no cambiantes, perfectamente definibles; estas entidades existen fuera del espacio y el tiempo; luego deben ser captadas, aprehendidas por una entidad pura, fuera del espacio y el tiempo: el alma. (Lledó, 1993, p. 8).

Introduciéndonos más estrictamente en el trabajo de esta artista austríaca, intentaremos explicar las relaciones que tienen sus obras con el feminismo, pero también a su vez, las relaciones que tienen estas mismas con la obra culmine de Simone de Beauvoir *El Segundo Sexo*. Las obras de Export se mantuvieron activas desde el año 1968 hasta el 2008, y contó con diversas fotografías, montajes, instalaciones de vídeo, actuaciones corporales, esculturas, cine y performance, destacándose de manera significativa en este último; todos estos enfocados en el estudio del cuerpo y su estrecha relación con el género. Los performances que tomaremos como objeto de análisis para la sustentación de la transformación a fin de llegar a ser mujer en el arte, y las narraciones que tienen estos mismos con Beauvoir, tienen por nombre: *Tap and Touch Cinema* (1968) y *Eros/ion* (1971), dos actos performáticos que fueron realizados como muestra reveladora hacia el sistema patriarcal de la época. Valie Export se tomó la escena pública para que a través de su cuerpo denunciara el feminismo que habitaba en su piel, el que tanto había estudiado y estructurado también con otras mujeres artistas. Estos performances son la exposición viva de la estética corporal, y maneras de volver cuerpo el feminismo con una expresión artística material, trasladando los conceptos del reclamo femenino a los ambientes públicos.

Su performance *Tapp y Tastkino* (Tap and Touch Cinema) fue una puesta que se realizó junto con Peter Weibel, el cual consistía en que Export llevó una caja con dos aperturas sobre sus pechos desnudos, que parecían la cortina de un cine, el resto de su cuerpo iba cubierto con una gabardina. Weibel con un megáfono invitaba a las personas a que se acercaran a tocarle sus pechos durante doce segundos. Sin embargo, lo que marcó una diferenciación fue el hecho de que la caja tuviese una pantalla que no permitía ver los senos de Export. “Para EXPORT la pantalla funciona como un lienzo imaginario y representa la interfase entre las experiencias de separación y de diferencia del sujeto” (Breitwieser, 2010, p. 37). El argumento de esta performance fue mostrar la

distinción de dos cosas muy específicas: la primera, la queja que presenta la autora por la poca aparición de la mujer en el cine —la mujer creadora en los ámbitos donde puede crear—; y, la segunda, la manera de subvertir el deseo sexual desembocándolo en un imaginario, es decir la pantalla que reemplaza de alguna manera la sexualización hacia los senos de Export. *Tap and Touch Cinema*, representa una queja por el consumo patriarcal y capital de la sociedad hacia lo femenino, desde su intimidad Export lleva lo privado al ejercicio público. Materializa una queja y a esta la vuelve suya; ella está retando a la sexualización haciendo de la sexualidad algo perteneciente más no ajeno a su cuerpo, además que la manera en la que la artista delimita la forma en que los demás pueden tocarla, también marca hasta donde pueden llegar y entrar en lo Otro. La Otridad que son sus senos, el acontecimiento oculto por el velo del imaginario.

Por otra parte, su performance titulado *Eros/ion* hecho en 1971, fue una puesta completamente transgresora, puesto que Export sometió su cuerpo desnudo al dolor físico mediante tres superficies distintas. La primera con una gran cantidad de diminutos cristales rotos, la segunda con un cristal entero y la tercera un trozo extenso de papel. La mecánica consistía en que su cuerpo rodaba sobre estas superficies aproximadamente 10 minutos consecutivamente. Bajo la primera parte del performance, el cuerpo de la artista se fue empapando de sangre, haciendo así que el resto de los materiales cambiaran su composición. Sin duda alguna, *Eros/ion* fue una de las performances más voraces que tuvo Export, pues la hizo llegar al límite de su propio dolor y la queja que la consumía. Esta puesta en escena habla de la subordinación y los sometimientos que va manchando desde un auto-castigo, ya que permite que su cuerpo sea el medio de una gran carga simbólica para transportarlo al extremo de su misma materialidad.

Frente a otras performances de Export que utilizan más el absurdo o el sentido del humor, “*Eros/ion*” cambia de tercio y juega con los límites físicos para —acercándose a algunas

performances de Abramovic— vehiculizar un mensaje que podemos relacionar con lo vulnerable, lo transitorio o lo cambiante. La violencia implícita en el acto de cortarse y la huella de la sangre son elementos que reducen la carga de erotismo a la que el cuerpo femenino está asociado. A nivel formal, resulta inevitable recordar las conocidas performances de Yves Klein en las que, cuerpos desnudos de mujer eran utilizados como pinceles para dibujar formas en azul sobre grandes lienzos en blanco. Subvirtiendo el superficial tratamiento del cuerpo femenino planteado por Klein, “*Eros/ion*” nos presenta una mujer que, activamente, utiliza el dolor como una metáfora del sometimiento (Tejo, 2019, p. 123).

Export llegó a retar los límites simbólicos y físicos dentro del arte del performance, puesto que estuvo dispuesta a que el medio de su obra —su cuerpo— atravesara esa condición que le fue asignada —la Otredad— para poder trascender en aquello que militaba: el feminismo. Retrató por medio de su voraz legado estético que la realidad femenina, aún y cuando intentó ser narrada, es mucho más trágica que la narración misma. No obstante, hay que comprender también que el arte para la mujer creadora es un medio para llegar a revolucionar esa realidad, pero no cambiarla radicalmente desde su episteme, desde su centro. Export se atrevió a quejarse del mundo en el que estaba sometida a prevalecer y a callar, la corporalidad que fue capaz de utilizar como agente emancipador dejó un legado en las mujeres artistas, pues inspiró y abrió caminos en las prácticas estéticas de la época y, nos atrevemos a afirmar, en la actualidad. Estos dos performances aquejan un principio de la lucha feminista: la corporalidad de la mujer como objeto de consumo o un acto objetualizado desde la mirada del sujeto; este sujeto es el hombre. Export retrata indirectamente que en el instante que se percató que podía ser consciente de su posición en el mundo como fémina, debía materializar y crear algo a partir de esto; es por ello que el arte es revelador en la vida de la

artista, ya que es la continuidad de una crítica. Export vislumbra que siendo mujer su cuerpo es un capital, que este no vale lo mismo dentro de la industria del cine y que, además, aún y cuando lo torture ella misma, estas marcas ya estaban hechas desde antes. Entonces, ¿qué nos demuestran esos actos escénicos? Las transformaciones que debió pasar Export para realizar sus obras tienen una base epistemológica y ontológica feminista: no sentirse capaz de existir como autora de su propia existencia. Como escribió la mismísima Valie Export en su manifiesto *Woman's Art* de 1973, donde retrató lo siguiente:

Woman is forced to represent herself through jewellery, make-up, personality and as a bearer of fixed sexual symbols which are signs of a phallocratic society, in a way that does not correspond to her personal needs. Based on the system of biological differences, a sociological system of repression was erected, which woman can escape only by rejecting the body defined in this manner as feminine (Export, 1994, p. 36).¹³

Export sentía que el arte era una cualidad que dejaba representar esas desventajas que apocan lo femenino, pues podría entenderse a este como la invención de los tiempos; de reescribir el pasado, narrar el presente y transformar lo venidero. Siguiendo sus propias palabras escritas en el manifiesto, las mujeres experimentan la historia en la piel, ella recibe el futuro para convertirlo en el medio de su propia realización personal. En estas escenas vemos la gran agonía que percibía la autora por su naturaleza impuesta además del rastreo histórico que se le puede realizar a sus obras performáticas a través de *El Segundo Sexo*, si situamos la intencionalidad en la

¹³ “La mujer es forzada a representarse a sí misma a través de la joyería, el maquillaje, la personalidad y como portadora de unos símbolos sexuales fijos que son signos de una sociedad falocéntrica, y que en nada corresponden con sus verdaderas necesidades. Basado en el sistema de diferencias biológicas, se yergue un sistema sociológico de represión del cual la mujer solo puede escapar al rechazar el cuerpo que desde allí ha sido definido como femenino” (Traducción propia).

situacionalidad que plantea Beauvoir. Export permite rastrear el llegar a ser mujer en un mundo de hombres y no solamente eso, sino también en un mundo artístico colmado del falocentrismo, de un arte que le rinde culto al pene, al padre, a todo eso que está en disonancia con la feminidad. Por eso sus performances son tan valiosos, porque desataron la rabia de un síntoma, de una rabia feminista que cargaron en la espalda toda una generación de mujeres.

3.3 María Evelia Marmolejo y la revelación de lo oculto a través de la performance.

Para Colombia María Evelia Marmolejo es una mujer de digna admiración, una que se ha destacado y posicionado a nivel internacional como una artista y feminista de alto talante, ya que a través de sus performances ha retratado la realidad de la opresión hacia la mujer latina desde diversos enfoques. Nació en el año 1958 en Pradera, Valle del Cauca, pero terminó sus estudios en Artes en la ciudad de Cali, en el año 1980, donde hizo su primera instalación como producción artística de su trabajo final. Desde muy joven le interesó los problemas por el género, puesto que siempre le disgustó la idea del machismo en su comunidad ya que esto limitaba la realización de sus propios deseos; por lo que encontró en el arte una manera de revelar esta demanda y esta teoría feminista que poco a poco fue aprendiendo a lo largo de su vida. Cursó dos maestrías, una en Vídeo y Televisión en Madrid, y otra en Artes y Humanidades en la ciudad de Nueva York. En su legado estético se rescatan algunas instalaciones, pero sus performances son lo que más destacan en su producción artística. Su período como artista estuvo activo durante 30 años, empezando en 1980 y culminando en el 2015. Sus performances tuvieron un tinte político muy fuerte debido a que Marmolejo intentaba expresar por medio de ellos las condiciones que padecían las mujeres

socialmente en la época de los 80¹⁴; además que, como menester, denunció que la ausencia femenina en los campos artísticos no convierte al varón como único poseedor de la creatividad, es decir que la creación en un sentido universal no es masculina, como lo han querido hacer notar. Marmolejo reclama esa tradición equívoca y la interpela para transformarla con sus actos.

Para estudiar más a fondo el fundamento del performance de Marmolejo, se debe comprender la razón por la cual ella decide hacer uso de su cuerpo en las obras, ya que, aunque para esa época artistas como María Teresa Hincapié se hubiesen posicionado nacionalmente con su performance “*Una cosa es una cosa*”, esto no incita o justifica del todo el hecho de que Marmolejo como artista haya decidido irrumpir con la medida de su corporalidad. Piedad Natalia Arrieta en su tesis de posgrado titulada *María Evelia Marmolejo y el performance ¿una apuesta feminista?* afirma y aclara lo siguiente:

Lo personal es político: en donde se evidenciará como María Evelia por medio de su arte, privilegió el cuerpo como medio de expresión y como soporte de su obra, sacando procesos marcadamente femeninos como lo son la gestación, el proceso de parto y nacimiento, así como el ciclo menstrual, a la esfera pública haciendo de lo autobiográfico un tema del arte y la sexualidad, el cuerpo de la mujer y su apropiación permite abrir un espacio en la práctica nacional en la que el desnudo entra en escena, pero un desnudo que se emplea desde la misma mirada de la artista para increpar a un público sobre cuestiones políticas y

¹⁴ “Uno de los aspectos centrales de la situación durante los últimos años giró alrededor del enfrentamiento entre el gobierno y los grupos armados de oposición. A partir de enero de 1979 cuando fue descubierto el audaz robo de armas hecho por el M-19 a un importante cuartel militar, el estado desató una amplia campaña represiva, dirigida no sólo contra los diversos grupos guerrilleros, sino contra todo lo que podía parecer como opuesto al régimen capitalista vigente. (...) Detenciones masivas, allanamientos, torturas y muertes de detenidos, hicieron parte de una estrategia de intimidación mantenida vigorosamente por el gobierno durante 1979 y buena parte de 1980” (Camocho, et al, 1981, p. 35).

sociales, como un elemento de choque. Repensando el valor del cuerpo, su poder expresivo a la vez que los procesos propios del cuerpo femenino con sus ciclos etc... (2018, p. 72).

Marmolejo realiza a lo largo de su trayecto artístico una línea de performances llamados *Anónimos*, donde denuncia desde lo público esas cuestiones femeninas privadas que nunca se han querido mostrar a la luz, teniendo en cuenta esa teatralidad que le da a los conceptos a través del uso intervenido de su corporalidad. La artista juega con el dolor físico y los límites de su figura para expresar cuestiones públicas que, siendo mujer, toda una sociedad nunca acató.

Como fin para esta investigación, examinaremos de forma rigurosa dos de sus performances: *Anónimo I* y *Anónimo II*. En el año 1981, en la ciudad de Cali, María Evelia Marmolejo realiza su primera performance que lleva por nombre *Anónimo I*. En esta puesta, que se llevó a cabo en la Plazoleta del Centro Administrativo Municipal – CAM, la artista mostró su rostro completamente cubierto de vendas y una bata blanca de hospital, para, con sus pies descalzos, atravesar luego una pasarela de papel que ella misma había colocado previamente en el sitio; Marmolejo camina por este tramo y cada tanto —tres veces, específicamente— se detiene para auto–realizarse cortadas en los dedos de sus pies con una cuchilla, lo cual deja una línea de sangre tatuada en el papel blanco. Sin embargo, antes de terminar cada tramo ensangrentado, la artista cura sus heridas con vendas y yodo para poder seguir caminando, aunque esto no detiene la línea de sangre que sus pies ya habían dejado posteriormente. Tras esto, en pleno centro de la ciudad, María Evelia Marmolejo deja una marca de sangre acusando a la comunidad de su indiferencia por los asesinatos y desapariciones a personas inocentes en el gobierno de Julio César Turbay, puesto que no se habían llevado las medidas necesarias y justas de esta tortura en manos del estado. Esta primera performance es un momento significativo en la vida de Marmolejo, ya que marca una diferencia en lo que seguirá siendo su recorrido como artista feminista en el plano

colombiano. *Anónimo I* es la primera materialización de su delación, el eminente estado de inconformidad que es expuesto en aras de una sociedad desconocedora, por la afrenta y la pregunta de lo político; la artista desde su circunstancia como mujer colombiana en el mundo, se enfrenta a presentar esa mirada —propia y condicionada— de forma revolucionaria. Aunque este acto en sí mismo no se autoproclame feminista, sí es una muestra clara de la irrupción femenina que hace la mujer creadora cuando se atreve, justamente, a crear. Marmolejo con *Anónimo I*, no solamente está ejerciendo una declaración pública que penetra una sociedad injusta y precaria a través de la instrumentalización de su propio cuerpo, también está demostrando que el quehacer femenino no desestima la rigurosidad en los campos estéticos —cosa que, para la época, era natural y justificado—, ni tampoco este campo estético desestima la rigurosidad de los discursos políticos, al contrario, les da un nuevo tacto, una nueva manera de re—pensarlos colectivamente. Marmolejo apuesta por un performance femenino desde su primer momento, para derrumbar los esencialismos que giran en torno a su propia existencia.

El arte feminista es una creación con un contenido político específico, se enfrenta a los valores de la ideología dominante, representa una lucha, una rebeldía en contra de la condición subalterna de las mujeres. Las artistas feministas practican un arte deliberadamente incisivo en el contexto social. Desde posiciones individuales y colectivas han transformado las fronteras del espacio público y privado, de lo individual y lo social. Sus prácticas artísticas (políticas) han pretendido trascender la acción simbólica mediante una acción efectiva donde poder disolver las barreras entre arte y vida a través de nuevos lenguajes. Es un arte hecho por mujeres y sobre las mujeres, un arte orientado al uso y el despliegue de un lenguaje propio y experimental. El arte feminista es ante todo una postura ideológica, una concepción diferente del arte; es un arte autobiográfico y deconstructivo de

allí que cuestione los valores sociales y estéticos abriendo el debate sobre qué reivindicar en el arte, cómo hacerlo, que estrategias usar, etc (Boschetti y Dietrich, 2011, p. 94).

En consecuencia y a propósito de la investigación de Marmolejo, nace *Anónimo II*, una performance realizada en el año 1982 en la galería San Diego de la ciudad de Bogotá. A partir del gran impacto que tuvo *Anónimo I*, María Evelia Marmolejo comenzó a usar como recurso de sus demás performances esos elementos de su biología femenina para desfigurarlos y transformarlos en un medio artístico. En el segundo *Anónimo*, la artista se somete a métodos poco ortodoxos, ya que se sometió a medicamentos para que su periodo menstrual llegara el 11 de marzo, día de la presentación, para llegar a realizar su presentación. En esta, Marmolejo estará caminando por la galería desnuda llena de toallas sanitarias y con su cabeza vendada. La artista está menstruando y por esto decide llenar las paredes blancas de su sangre, además que a través de una luz estroboscópica que se encuentran ubicadas en el espacio, estas manchas van transformando su color rojo para convertirse en un negro oscuro e intenso. Marmolejo abraza las paredes blancas dejando su rastro; las manchas de sangre y fluidos menstruales chorrean y llenan, a su vez, ese camino ya transitado por la artista. Esta performance fue una apuesta muy significativa en la escena artística, pues María Evelia Marmolejo ya no solamente nos demuestra su descontento tras los actos políticos de la sociedad, sino que comenzó a mostrar la desazón por esos actos políticos de la cotidianidad tras ser una persona femenina condicionada de manera innata. Ella es capaz de reconocer que en los actos naturales hay una queja por los modelos patriarcales, desde esos lugares más sencillos y menos intervenidos, existe una acusación desde lo femenino, pues toda la existencia de las mujeres está trazada desde una sombra masculina; nunca propia, siempre ajena, siempre desde la Otredad. A través de este acto, Marmolejo intenta responder a una pregunta enrevesada por el contexto de la época en la que fue realizada y es: ¿por qué debería una mujer sentir vergüenza

de su periodo menstrual, de la mancha que deja en la ropa cuando es esta mancha el acto puro de su naturaleza femenina? Aquí se delatan varias cuestiones; sin duda la artista plasma un sentimiento y un rencor colectivo que posee la mujer en el momento de menstruar, pues —y obviando los dolores menstruales y la pesadez que esto conlleva— la pregunta se re—dirige a una disposición más metafísica, donde se puede estudiar el principio de esa incomodidad por la mancha, la causa primera que desenvuelve el temor y el pánico. Lo que devela que la mujer no nace temiéndole a la mancha de sangre que se desprende de su vulva, la sociedad patriarcal la obliga a poseer temor de su rastro, de la purificación que sucede cada ciclo menstrual. Marmolejo toma esa mancha roja y la re—significa, pues toma a esta en un sentido más absoluto, apropiándose de ese secreto y siendo capaz de manchar, quizás, lo que nunca le permitieron. La artista va más allá del tabú y del escarnio social por los procesos naturales y biológicos que padecen la mayoría de las mujeres, ella misma indica:

Siempre había sentido vergüenza cuando en la calle alguien se acercaba a decirle algo con respecto a ello, sentía miedo e incomodidad. En su mismo hogar donde estaban sus cuatro hermanos varones siempre sufría la pena de manchar las sábanas, porque debía esconder este hecho, levantarse rápidamente a borrar la evidencia, y todo tras un rastro de vergüenza (Marmolejo, M. Entrevista telefónica. 12/06/2014).

Marmolejo es capaz de desligarse de ese sentido de la vergüenza por las propiedades femeninas que la habitan, y logra realizar una de las performances más bellas y significativas en la historia de Colombia. *Anónimo II* es una de las primeras muestras feministas realizadas al ojo público, y Marmolejo es capaz de llevar el asunto privado —la mancha roja— a la esfera pública y artística —la galería San Diego ubicada en la capital—, lo que significa romper cualquier lineamiento impuesto antes sobre lo que debería ser o no una muestra estética. Con esta

performance Marmolejo logró darle una voz a las limitaciones femeninas que estaban ocurriendo en ese mismo momento, pues ella explica que para ese entonces, las toallas sanitarias estaban siendo un producto muy novedoso, las mujeres —incluyéndose a ella misma— comenzaban a familiarizarse con las toallas higiénicas, pero antes de estas usaban pequeñas telas de algodón que al no tener ningún tipo de adhesivo se corrían, y llegaban a ocurrir este tipo de “incidentes” donde manchaban su ropa; “Estos inconvenientes empiezan a ser más visibles una vez las mujeres salen del espacio de lo privado e ingresan de forma masiva a universidades o a espacios laborales. La sociedad por su parte se encargaba y aún lo hace de sancionar y evidenciar este proceso natural de la mujer como algo indeseable y antihigiénico” (Arrieta, 2018, p. 85). Por esto es que el reto de Marmolejo fue tan grande, ella se estaba enfrentando a toda una fila de tradiciones y costumbres machistas cuando con su cuerpo develó esa sangre que llevaba escondida.

Anónimo I y *Anónimo II* fueron una irrupción de los modelos paternalistas en la puesta artística de la época, un atrevimiento absoluto por trazar lineamientos y abrir nuevos recorridos dentro y fuera del arte. Marmolejo es muy relevante en tanto se entiende que la creación femenina es una manera de reivindicarse en sociedad, puesto que la obra de la artista es una manera de preservar las cualidades femeninas en el tiempo, restituir las y re-hacerlas. El cuerpo ensangrentado de la mujer que pasa, en medio del público, manchando el lugar blanco —intacto e inamovible— para transformarlo en oscuridad, en lo negro gracias a la luz, es una proposición significativa y casi que sintomática, como un brote de la supuesta enfermedad: la de ser mujer. Simone de Beauvoir mediante *El Segundo Sexo* siembra una concepción sobre el proceso menstrual desde acontecimientos históricos, por medio de la narración de ciertas ideas del Levítico y tradiciones culturales antiguas, Beauvoir demuestra que el flujo menstrual está asociado con la enfermedad, la catástrofe, la llaga sospechosa que se encubre en la entrepierna femenina. La sangre

menstrual no está asociada con la sanación ni la pureza, es la descomposición de la corporalidad, pero se aloja una dualidad en ella al ser dos manchas a la vez; la que da y la que arrebatada.

La sangre es en sí misma un elemento sagrado, impregnado más que ningún otro del misterioso *maná* que es a la vez vida y muerte. Pero los poderes maléficos de la sangre menstrual son más singulares. Esa sangre encarna la esencia de la feminidad. Por eso su flujo pone en peligro a la mujer misma cuyo *maná* se materializó de ese modo. Durante la iniciación de los chago, se exhorta a las muchachas a disimular cuidadosamente su sangre menstrual. “No la muestres a tu madre porque moriría (...) Oculta la sangre a la mirada de tu padre, de tus hermanos y hermanas. Si la dejas ver, cometes un pecado” (Beauvoir, 1999, p. 150, 151).

Marmolejo está exhibiendo la sangre, la digna muestra de la rabia, del ocultamiento y del horror. Ella muestra la caverna platónica empedernida en su cuerpo y deja el rastro de su escape en la imaginaria blanquitud. Sujeta la mancha y la apropia como si siempre hubiese sido suya. Esta es una muestra feminista que se escapa a toda regla, que enfrenta el yugo del hombre de frente. La performance de María Evelia Marmolejo y Valie Export se convierten en la consumación del objeto deseado, lo cual implica su destrucción¹⁵, además que, al instrumentalizar sus cuerpos para convertirlos en la materialidad de las obras, demuestran que este objeto dominado por ellas mismas, ya no es el objeto de deseo de lo masculino, sino la virtud de nacer otra vez mediante la creación artística feminista.

¹⁵ Beauvoir, 1999, p. 156.

Conclusiones

El juego con el cuerpo permite que la idea se materialice y se convierta en obra. De una u otra forma, el movimiento del performance permite que la artista articule el ocultamiento a través de la metáfora de la carne, el *sin sentido* de habitar el propio cuerpo siendo mujeres. Se derroca la dualidad entre amo y esclavo hegeliano cuando la fémina se hace partícipe de su cuerpo, pues esta es capaz de transportarlo a la escena pública: permite que el esclavo elimine parcialmente al amo. La mujer que crea convirtiéndose en objeto —uno que ella misma ejecuta— se transfigura en creadora y en creación. La performance nace en la era donde surgieron las vanguardias; es decir, estas también reclamaron esa necesidad por transformar e intervenir la realidad que les fue entregada, cosa muy parecida a las corrientes feministas que aparecieron y siguen apareciendo hasta la actualidad. El imperativo del feminismo retrata la incertidumbre de las mujeres por un sistema que no desea cambiar; ataca los lugares comunes en sociedad desde las vanguardias. El giro radical en el feminismo sucede cuando las mujeres son capaces de pensarse desde la certidumbre, tal y como hizo Simone de Beauvoir a través de *El Segundo Sexo*, donde develó esa necesidad reveladora e instintiva por romper con los paradigmas de género, pues, como las vanguardias y la performance, a partir de una queja íntima expone un problema con carácter político que compete y refleja las reacciones de un público: las que son autoras de la exposición y los hombres que las vislumbran:

Por tanto es claro como el aspecto biográfico empieza a ser muy relevante en el quehacer de la artista, y en donde también puede verse su relación con las artistas feministas de los años setentas que a través de sus obras e intervenciones intentaron sacar a la esfera pública los aspectos marcados por pertenecer al espacio de lo íntimo procesos fisiológicos

femenino como la maternidad y fluidos como la menstruación, la leche materna, la saliva, entre otros (Arrieta, 2018, p. 86).

Beauvoir, al igual que las artistas del performance Valie Export y María Evelia Marmolejo, toma sus propias cualidades intrínsecas para trascender a través de ellas y demostrar algo nítido: *las mujeres pueden ser creadoras de su circunstancia*. La dinámica de volverse partícipes de la forma en que narran su realidad es aquella que les da la posibilidad de parirse nuevamente; como si la fémina que es artista, mediante la obra creada, pudiese nacer de la lozanía con un nuevo organismo y una nueva realidad que ella misma esculpió. Estas muestras artísticas justifican con los gestos del cuerpo la intervención que se le pueda hacer a este mismo: usarlo como teatro, literatura, escena, idea y actor a la vez. Las autoras que han sido aquí expuestas son una muestra viva de todo aquello que el feminismo ha legado en diferentes puntos de la historia, puesto que mantiene la ilusión vanguardista del siglo veinte que pregonaba el sostenimiento de la rebeldía en cualquier forma de expresión súbita, en la derrocamiento del patriarca desde lo femenino. Es por tanto que la escena femenina en los campos de la literatura y la performance resultan ser feministas implícita o explícitamente, debido a que la naturaleza de estas secuencias ocurre de un hecho histórico, y las convierte necesariamente en formas de arte insurgentes y malévolas: *feministas*.

Simone de Beauvoir se refería a estas formas en *El Segundo Sexo* haciendo incisos a partir del desarrollo de la mujer, de su paso de la infancia a la adolescencia, y de la adolescencia a la adultez joven, a la mujer joven. En estos, Beauvoir habla claramente de las mitificaciones que se crean en torno a la corporalidad femenina —acto similar a la denuncia que pretende hacer la performance realizada por mujeres—, puesto que todo lo que se podría llegar a concebir de la corporización femenina por fuera de los delineamientos varoniles. Por eso creemos que Beauvoir hizo una escritura penetrante de su propio cuerpo, desde el centro de sus miedos, lo que referiría

el hecho de que ella realizó una filosofía, un arte, y una *literatura encarnada*¹⁶ desapegada a su requisito como escritora. Ella nunca determinó a su filosofía como feminista en sí misma, pero llegó a reconocer que esas maneras agitadoras de moverse por el mundo, son dignas de la rabia femenina que atacan directamente al quehacer patriarcal o un arte que es sólo merecedor del varón. Beauvoir exhibe la feminidad y la pone en un lenguaje público mediante una herramienta política: la delación; sin embargo, esta denuncia es efectuada por medio de la narración de su propio cuerpo. La autora con la literatura desmitifica la universalización del sujeto, un sujeto —en la literatura y fuera de ella— que sólo puede ser entendido como masculino, pues sitúa la otredad femenina como hechor de su propia carne, de su propia obra¹⁷. Se elimina todo un universo narrativo.

Con base en lo anterior empezamos a preguntarnos ¿Simone de Beauvoir pone en la escena artística su misma corporalidad como forma de liberación de lo patriarcal, al igual que las autoras de la performance Valie Export y María Evelia Marmolejo? Beauvoir expone al mencionar:

La sociedad misma exige a la mujer que se haga objeto erótico. La finalidad de las modas, a las cuales está esclavizada, no consiste en revelarla como individuo autónomo, sino, por el contrario, en separarla de su trascendencia para ofrecerla como una presa a los deseos masculinos: no se busca servir sus proyectos, sino, al contrario, trabarlos (...) Por eso el adorno de su persona es un juego encantador para la niña que desea contemplarse (Beauvoir, 1999, p. 515).

¹⁶ “El deseo de “abrazarlo todo y testimoniar todo” esto es, narrar la condición humana, deviene, en Beauvoir, escritura que escapa de los límites impuestos por la “pura filosofía”, pero también por la “pura literatura”, pues querrá escribir una existencia encarnada que se inscribe “a la vez en el tiempo y en la eternidad” (Grau, et al, 2016, p. 75).

¹⁷ “Cuerpo: dejando el lugar del cuerpo —entendido como pura carne pasiva— a la mujer y situándose como sujeto de toda relación; mientras ella es lo otro del sujeto: un cuerpo objeto, un cuerpo—carne relegado más allá de esa humanidad que se quiere incorpórea, etérea” (Grau, et al, 2016, p. 78).

En este punto *El Segundo Sexo* alude al objeto corporizado, que cambia de sustancia cuando el mismo objeto es capaz de llamarse de esa forma (objeto) por su cuenta, teniendo como intención transformarse en sujeto, en individuo lejos del retorno hacia la Otredad. Ahí es cuando la performance feminista hace una gran acotación, pues se entiende que la apuesta que quieren realizar mediante el acto es la de denominar su cuerpo como el objeto de exhibición, es decir: reapropiarse del término para transformarlo en sujeto, en uno lejano a la subordinación. Export y Marmolejo son referentes claros para la justificación de esta investigación desde Beauvoir, debido a que desde el contexto cronológico en las que estas tres mujeres están situadas, todas querían inscribirse en una turbulencia social y patriarcal que no permitía que su cuerpo fuese capaz de trascender en alguna esfera pública. Como la misma Beauvoir (1999) manifestó en su obra: “La mujer está imbuida de las representaciones colectivas que dan al celo masculino un carácter glorioso, y hacen de la excitación femenina una vergonzosa abdicación, y su experiencia íntima confirma esa asimetría” (p. 166).

La conclusión a la que se podría llegar es el reclamo por el cuerpo, comprendiendo este reclamo desde lo escondido, desde el peligro por revelar el órgano de la fémica. “La mujer se siente tentada —y tanto más cuanto más cuidados le prodiga— de considerar su obra como un fin en sí” (Beauvoir, 1999, p. 420). Lo que figuraría que lo femenino ya está labrado para temer por la corporeidad propia, pero nunca ajena, es decir, la universal y masculina del hombre, su falo que dictamina las circunstancias del arte. Valie Export, al poner en panorama la eventualidad de la mujer en Austria tras el accionismo vienés, fue capaz de converger la mirada y el tacto que ya tuvieron sobre ella, para luego invertir ese roce en una insurrección feminista. Lo mismo pasa con María Evelia Marmolejo, cuando en un acto de intrepidez acusa los acometimientos hacia su cuerpo y decide revelarse con este —haciéndolo objeto trascendente— para lastimarlo y

reinventarlo por medio del arte. Ellas muestran su sexo, la gruta empedernida que se transporta hacia la escena pública para que todo aquel que esté ahí sea capaz de preguntarse por su quehacer; por la dejada del quehacer masculino.

“La mujer es temible en tanto encarna su sexualidad”, expresa Beauvoir (1999, p. 164): ¿será este el verdadero miedo del hombre, que la mujer sea capaz de parirse a sí misma y transformarse gracias al arte? Esta investigación presenta a la performance como una manera de encarar la realidad de un contexto netamente patriarcal, pues siembra la pregunta del porqué la corporeidad femenina es tan rechazada. La filosofía existencialista beauvoiriana ayuda a expandir la pregunta, justificando que lo femenino es un reflejo epistémico del patriarca; lo que evidencia la importancia del recurso del cuerpo como una queja hacia los procesos machistas. Podríamos abrir caminos con el estudio del performance como una muestra de mantener la ontología feminista de Beauvoir viva: *Llegar a ser mujer*, pero ¿qué nos hace mujeres? ¿qué tantas transformaciones deberíamos padecer para convertirnos en sujetos femeninos libres, o ya de por sí estamos condenadas a la opresión? La dualidad de la corporalidad femenina como sujeto–objeto es el reencuentro de la mujer con su cuerpo por medio del arte y el feminismo, así como inmanencia–trascendencia; las herramientas para que la fémina sea un poco más capaz de reconocerse a sí misma desde su propia mirada. Esta interpelación filosófica alcanzaría a transportarse al contexto feminista actual de Latinoamérica, incluso —siguiendo ese legado— en Colombia, donde aún siguen surgiendo procesos donde el cuerpo se distorsiona simbólicamente en una herramienta de emancipación política. La performance es capaz de emplearse como reacción frente a la injusticia nacional, como un resquebrajamiento de recorridos nuevos, inhóspitos del feminismo y de la emancipación; es una manera de posicionar estéticamente lo femenino que se daba por velado.

Dichas acciones tuvieron una convergencia con las inquietudes y desarrollos del movimiento feminista de aquel momento, tanto en el ala de las activistas, como de las teóricas; la construcción social del “ser mujer” basado en la naturalización de una identidad en torno a lo biológico y el papel de la reproducción dispuesto a lo femenino como “natural”, fue un punto clave de conflicto y tensión gracias también a la influencia del libro de Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, principalmente en Francia y posteriormente en los espacios académicos norteamericanos (Arrieta, 2018, p. 86).

El arte es algo intangible —y lo es porque el arte es masculino—, la representación de la sistematización universal y patriarcal en la sociedad. El espectador nunca va a poder tomar la obra por sus manos porque esta es inamovible, etérea e imperecedera. El arte trasciende en la medida que el hombre sea capaz de descifrarla en el transcurso del tiempo, pero nunca puede prescindir de ella de forma material, ya que la obra, como tal, nunca será de él. Esto se puede llevar al contexto donde la performance arriesga por tomar un elemento que muere —el cuerpo— y lo transforma en algo divino, puro y eterno: la obra de arte. La mujer que hace performance es capaz de transportar su propia corporalidad, que nunca es sujeto sino otredad, y no sólo distorsionarla para vindicarla del paternalismo, también es capaz de que este proceso revolucionario permita que la mujer se permute en algo perenne, en una mimesis que representa la naturaleza cambiada de su propia realidad. Beauvoir afirma en *El Segundo Sexo* que la mujer no nace mujer sino que llega a serlo, pero la mujer debe percatarse primero de su condición corporalizada en el súbito, de la posición inmanente y ambigua que deviene en medio de ella, para luego tomarla y propagarla en el discurso hablado y material, y posteriormente en una obra estética —y performática— que permite la identidad de su cuerpo oprimido: el femenino, aquel que tuvo que sufrir las dos

transformaciones, el percance de la situación en el mundo y la idea del cambio sobre este para

llegar a ser mujer, una que se crea y es libre.

Referencias Bibliográficas

- Arango, G. (1964) "Palabras Nadaístas a los poetas de América" *Revista Pájaro Cascabel* (10). Sin paginación en el original.
- Arrieta, P. N. (2018). *María Evelia Marmolejo y el performance ¿Una apuesta feminista?*. Tesis de grado. Universidad Tadeo Lozano. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12010/4152>.
- Beauvoir, S. (1944). *Pyrrus et Cinéas*. Traducido por Juan José Sebrelí Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1972.
- Beauvoir, S. (2019). *Escritos feministas*. Traducción: Melissa Hincapié Ochoa y Leandro Sánchez. Ennegativo ediciones, Medellín.
- Beauvoir, S. (1999). *El segundo sexo*. Traducción, Juan García Puente. Editorial Debolsillo, S.A. Bogotá.
- Boschetti, A. Dietrich, D. (2011). La creatividad femenina y el mundo del arte. *Centro Interdisciplinario de Estudios de Género Universidad Nacional del Comahue*
- Breitwieser, S. (2011). *De la creatividad femenina a las prácticas del feminismo: Iniciativas de mujeres en Austria*. SITAC VIII: Puntos ciegos. Octavo simposio internacional de teoría sobre arte contemporáneo. Gabriela Rangel (Ed.) Editorial: Patronato de Arte Contemporáneo, A.C. Recuperado de: <http://sitac.org/publicaciones/sitac-viii-blind-spots>
- Camocho, A. Corchuelo, A. Meló, J. Rojas, J. (1981). Colombia en los 80: Hacia una caracterización de la coyuntura histórica en Colombia. *Lateinamerika, Analysen und Berichte*. Editado por Olle und Wolfer de la República Federal Alemana.
- Castillo, A. (2017). *Simone de Beauvoir: filósofa, antifilósofa*. Adrogué: La Cebra editores.

- Export, V. (1973). *Woman's Art manifesto*. Neues Forum 228: 47
- Ferrando, A. (2016). El feminismo como revolución cultural. La vanguardia feminista en el arte de los años setenta. *Fòrum de Recerca*. Núm. 21/2016, p. 27-38.
- García, A. (2013). *El pensamiento feminista de Simone de Beauvoir en El Segundo Sexo*. Tesis de grado. Universitat Jaume I, Septiembre.
- Grau, O. Luongo, G. Castillo, A. González, V. Santander, E. (2016). *Simone de Beauvoir en sus desvelos*. Lecturas feministas. LOM ediciones.
- Jones, A. (2011). "Generando problemas: Las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino." *Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento*. 11, pp. 46-54.
- López F. Cao, M (2009). Las artistas que leyeron a Beauvoir: Encuentros y disidencias. *Investigaciones Feministas*. 47, pp. 47-63.
- López, T. (2019). El bagaje filosófico de Beauvoir. *Cadernos pagu* (56) <https://doi.org/10.1590/18094449201900560003>
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. La manzana de la discordia, Vol. 6, No. 2. pp. 105-119.
- Marmolejo, M. Entrevista telefónica. 12/06/2014.
- Mayos, G. (2007). *La Ilustración*. Editorial UOC, Barcelona.
- Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana (Cdmx), pp. 17-44.
- Ortega, J. (2005). *Simone de Beauvoir su aportación a la discusión sobre el género*. Ateneo teológico - Lupa protestante. Barcelona.
- Platón. (1993). *Diálogos*. Vol. 1. Traducción y comentarios E. Llegó Íñigo. Editorial Gredos.

Potestá, A. (2019). *Pensar el arte. Un recorrido histórico por las ideas estéticas*. Universidad Católica de Chile.

Tejo Veloso, C. (2019). El género en combate: Las estrategias del cuerpo en las primeras performances de Valie Export. *AusArt* 7 (2), pp. 115-129.

Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B. S. A