

# La herencia ética y estética de Simone de Beauvoir

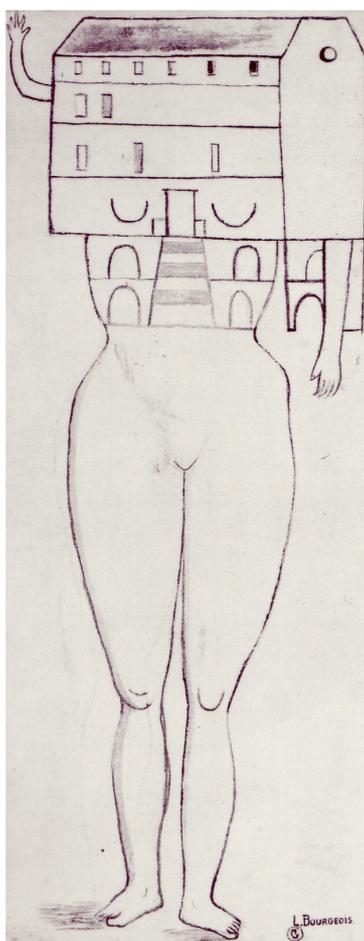
Susana Carro Fernández

Schopenhauer, filósofo de la misantropía y la identidad femenina, afirmó «Las mujeres son el *sexus sequior*, el sexo segundo desde todos los puntos de vista, hecho para que esté a un lado y en un segundo término» (Schopenhauer, 1961: 378).

El argumento del «sexo segundo» utilizado por Schopenhauer en 1851 debía ser contestado por una mujer y así sucede cuando, en 1949, Simone de Beauvoir convierte la voz «segundo sexo» en el título de la obra canónica del feminismo. «No se nace mujer, se llega a serlo» (Beauvoir, 1987 II: 13); no hay naturaleza que se constituya como destino, sino sólo costumbres que, desde la infancia, moldean los roles de género y la jerarquía sexual. La sociedad, continúa Beauvoir, no define a las mujeres por sí mismas, sino como lo *Otro* del varón, la alteridad frente a lo esencial y absoluto. Mientras el hombre tiene el privilegio del acceso al ámbito público y puede afirmarse a través de los proyectos que en él desarrolla, la mujer «está encerrada en la comunidad conyugal», el hogar es el lugar donde su ser acontece, donde su vida cobra sentido y desde donde es definida. Desde esta perspectiva, el hogar adquiere un sentido cuasi ontológico: la mujer como «ser-en-su-casa» (Molina Petit, 1994: 135) frente al «ser-en-el-mundo» heideggeriano.

Tal es la *situación* que la sociedad patriarcal crea para las mujeres; una *situación* que impide el ejercicio pleno de su trascendencia en la vida pública y la relega a la inmanencia. *Situación* infligida, impuesta y, por tanto, dirá Beauvoir, de opresión. Alguien que vivió de cerca la experiencia de tal *situación* escribía en su diario: «Siento mi casa como una trampa» (Bourgeois en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999: 42). Las declaraciones pertenecen a la artista francesa Louise Bourgeois (nacida en 1911), contemporánea de Beauvoir a quien la sociedad de su tiempo no le concede realizarse a través de un proyecto de vida que trascienda los límites del hogar. En busca de alguna estrategia para escapar de tal situación, Bourgeois escribe: «Ojalá pudiera hacer mi privacidad más pública y al hacerlo perderla» (Bourgeois en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999: 47). Con este propósito en mente a mediados de la década de los cuarenta Bourgeois inicia la serie de las *Femme Maison*.

En las *Femme Maison* la casa es una metáfora de la existencia de la propia artista, el reflejo de una vida definida por el ámbito doméstico. En los cuatro dibujos que componen la serie, el cuerpo de la mujer brota a partir del edificio y, allí donde debería residir el intelecto, no hay más que estructura arquitectónica. Aunque no hay rostros que comuniquen emociones en el primer dibujo de la serie<sup>185</sup>, sí hay un gesto: un pequeño brazo levantado. A juicio de ciertos críticos el brazo miniaturizado practicaba un saludo cordial, manifestando así la felicidad de quien acepta «la identificación “natural” entre mujer y hogar» (Chadwick, 1992: 303). Sin embargo, esta lectura no se corresponde con las declaraciones que posteriormente haría la propia autora: «Las pequeñas manos que surgen de la estructura están pidiendo ayuda a gritos: “¡Por favor, no me olvide. Venga a buscarme. Estoy herida!”» (Bourgeois en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999: 42).



**Figura 1.**

---

<sup>185</sup> Véase figura 1: *Femme Maison*. Tinta sobre lienzo, 1946-47.

Pero la *Femme Maison* no sólo invoca ayuda, sino que representa también una solución: destruye lo privado al hacerlo público. Exponer los hechos a la luz pública significa colocarlos bajo la lupa de la razón y lo que ésta desvela son prejuicios de género sustentados sobre mitos. *Los hechos y los mitos* es precisamente el título del primer volumen de *El segundo sexo* donde Beauvoir nos desvela cómo los mitos de la feminidad convierten a las mujeres en seres definidos por el hombre.

«A lo largo de la historia las mujeres se han visto a sí mismas como madres, esposas, mujeres fatales, ídolos de belleza, brujas pérfidas, vírgenes o sumisas sirvientas» (Beauvoir, 1987 I: 67); es decir, la sociedad ha atribuido a las mujeres un número determinado de papeles, máscaras y disfraces que se ven obligadas a representar si quieren ser aceptadas. Por tanto, el hombre no busca en la mujer un igual, sino una idea, y la condena a participar en un sueño que ella no ha construido. Cuando las mujeres sueñan lo hacen a través del sueño de los hombres.

A través de la deconstrucción de los mitos de la feminidad, Beauvoir dejará sus huellas más inmediatas en la periodista americana Betty Friedan quien retoma este tema en *La mística de la feminidad* (1963). Esta obra, a medio camino entre el ensayo y la novela autobiográfica, denuncia cómo la sociedad impone a la mujer un código de conducta que pasa necesariamente por el matrimonio, la maternidad y el trabajo en el hogar. Heterodesignación cuyo efecto queda perfectamente descrito en la siguiente declaración: «Soy la que sirve la comida; la que viste a los niños y hace las camas; alguien a quien puede llamarse cuando se desea algo. Pero, ¿quién soy yo realmente?» (Friedan, 1974: 43).

Ni la comunidad científica ni la sociedad en general están dispuestas a catalogar esta situación como problemática y qué mejor solución para ignorar un problema que no otorgarle nombre alguno. Friedan será la encargada de denunciar el problema que no tiene nombre y lo hace nombrándolo: represión de la identidad. En enero de 1964 la artista alemana Eva Hesse escribe en su diario:

“No puedo ser tantas cosas a la vez: mujer, hermosa, artista, esposa, ama de casa, cocinera, señora de la compra, todas esas cosas. Ni siquiera puedo ser yo misma ni saber quién soy. He de hallar algo claro, estable y en paz dentro de mí”

(Hesse, citado en Bochner et al. 1993: 166).

Entre 1967 y 1972 la artista neoyorquina Martha Rosler (nacida en 1945) elabora una serie de fotomontajes y, en uno de ellos,<sup>186</sup> contemplamos a una joven e impecable ama de casa que, equipada con los más sofisticados electrodomésticos, parece realizada en el ejercicio de «sus labores», una guerra personal contra el polvo y la suciedad. El fotomontaje representa, sin duda, la «perfecta ama de casa» entregada a la tarea de convertir el hogar en un santuario de paz, tranquilidad y orden para el esposo.



**Figura 2.**

Pero cuando la sociedad americana estaba convencida de que el sueño del hombre se había encarnado en este arquetipo de lo femenino, se produce una distorsión: la joven esposa, en su afán de limpieza, aparta una cortina y descubre, al otro lado de la ventana, dos soldados en una trinchera. En otro de los fotomontajes de *Bringing the War Home: House Beautiful*, la vidriera del sofisticado salón se abre al campo de batalla, mientras que, en un tercer fotomontaje, las escaleras del lujoso apartamento son transitadas por una mujer vietnamita con un niño mutilado en brazos.

---

<sup>186</sup> Figura 2: *Bringing the War Home: House Beautiful*. Serie de veinte fotomontajes, 1967-1972.

Aunque Rosler nos está hablando sobre el modo en que los medios de comunicación importan imágenes de muerte a los hogares norteamericanos, tampoco hemos de olvidar que en su obra subyace una crítica a la psicopatología de lo cotidiano (Eiblmayr, en C. de Zegher, 1999: 158). Entonces, la noción de «la guerra exterior, la guerra en casa», podría leerse también como una crítica al hogar en tanto que espacio de alto potencial de violencia (tema que la autora retomará en *Semiotics of the Kitchen*). Es evidente que Rosler pretende exponer la distorsión de la realidad cotidiana: el hogar como plácida burbuja en medio de la violencia, el ama de casa que ha de sentirse realizada a través de una actividad que no le permite la afirmación singular, el ámbito doméstico como lugar de reclusión y la perfección de la mística de la feminidad... En definitiva, paradoja, error visual, contraste, desplazamiento repentino hacia una realidad desfigurada. Tal vez el hogar «ideal» quedó allí donde había nacido, en las mentes de los soldados durante la batalla.

Friedan consideraba que la mística de la feminidad constituía un problema de desigualdad y, como tal, sería superable a través de reformas que permitieran conciliar las tareas de ama de casa con el mercado laboral. En este punto se distancia de Beauvoir quien calificaba de opresión la *situación* de la mujer en la sociedad. El punto de fractura entre Beauvoir y Friedan es también el nexo de unión entre la feminista francesa y el feminismo radical. Kate Millett reconoce la impronta que sobre ella ejerce Simone de Beauvoir y decide hallar las causas de la situación de opresión descrita por la filósofa francesa. La respuesta de Millett apuntará hacia la política sexual del patriarcado, es decir, hacia el entramado ideológico, económico, social y psicológico destinado a conseguir la sujeción de las mujeres. Precisamente la expresión *Política sexual* es la que da título a la obra que Kate Millett publica en agosto de 1970. Dicha obra supuso toda una revolución en la teoría política feminista; convulsión que quedó sintetizada bajo el eslogan «lo personal es político» y cuyo calado fue de tal magnitud que sus consecuencias resonaron incluso en el ámbito artístico.

Efectivamente, a partir de este momento el llamado *arte feminista* da un nuevo paso: expresa públicamente el mundo de vida doméstico para así desvelar una situación de opresión encubierta por la ideología patriarcal. El mejor exponente de esta simbiosis entre arte y feminismo es, sin duda, la *Womanhouse*. Surgida como proyecto dentro del programa educativo de arte feminista

impartido por Judy Chicago y Miriam Schapiro en la Universidad de California en Valencia (Los Ángeles, -CalArts-), consistió en intervenir en una casa pendiente de derribo. Del 30 de enero al 28 de febrero de 1972, las alumnas del programa convirtieron cada habitación en un espacio artístico público con el que revelar y sancionar la realidad de la mujer en el hogar. *Bridal Staircase*<sup>187</sup> (Kathy Huberland), *Nurturant Kitchen* (Hodgetts, Weltsch y Frazier), *Menstruation Bathroom*<sup>188</sup> (Judy Chicago), *Linen Closet*<sup>189</sup> (Sandy Orgel) o *Waiting* (Wilding) son algunos de los reveladores títulos de las instalaciones de la *Womanhouse*. Los ambientes atestados de imágenes y objetos no evocan una casa real, sino un simulacro, una interpretación hiperbólica y mordaz del hogar como espacio donde acontece el ser de la mujer.



Figura 3.



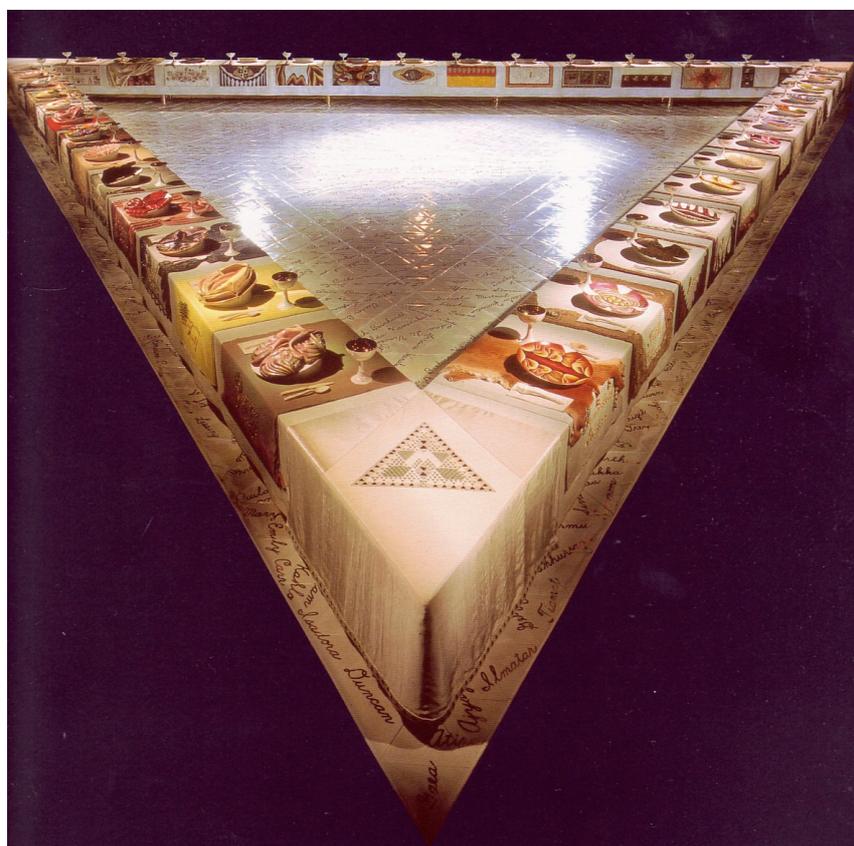
Figura 4.

<sup>187</sup> Figura 3: *Bridal Staircase*. Instalación de Kathy Huberland, 1972.

<sup>188</sup> Figura 4: *Menstruation Bathroom*. Instalación de Judy Chicago, 1972.

<sup>189</sup> Figura 5: *Linen Closet*. Instalación de Sandy Orgel, 1972.

Pero la influencia del feminismo radical no se traduce sólo en la crítica teórica al ámbito de lo privado, sino en la conquista de los espacios públicos. Los grupos de autoconciencia en torno a los que se organizan las asociaciones radicales son los primeros espacios a disposición de las mujeres, experiencia que animará a la conquista de espacios mayores y más notorios. Es así como se multiplicarán las agrupaciones, asociaciones políticas, sociedades culturales, foros y congresos, a la par que se toman también las calles, el espacio público por excelencia. Las mujeres artistas constituyen una manifestación particularmente evidente de esta colonización de lo público: primero se multiplicarán sus asociaciones y los espacios destinados al arte hecho por mujeres, para después pasar a reivindicar como propios los lugares tradicionalmente asignados al arte masculino. Durante la Conferencia de Mujeres Artistas de la Costa Oeste celebrada en la Womanhouse en enero de 1972, Miriam Schapiro animó a las artistas a «salir de nuestros talleres-comedores, de nuestros estudios-mesa de cocina» para buscar su lugar en el mundo más amplio del arte (Wilding en Broude y Garrad, 1994: 35). La «habitación propia» reivindicada por Virginia Woolf permanece, medio siglo después, como premisa indispensable para la conquista de los espacios públicos.



**Figura 5.**

La conquista del espacio llama también a la conquista del tiempo por antonomasia: la Historia. Si ya en 1929 Virginia Woolf nos hablaba de un espacio propio como premisa indispensable para lograr la paridad en la creación artística, en 1949 Simone de Beauvoir reflexiona sobre la necesidad de una historia para las mujeres, unos referentes, unos modelos que confirmen que es posible una vida propia. Las artistas, apoyadas por críticas, sociólogas e historiadoras rastrearán una genealogía de mujeres que constituyan el referente pasado para la acción emancipadora en el presente. *The Dinner Party*,<sup>190</sup> instalación realizada por Judy Chicago y un amplio número de colaboradoras entre los años 1974-1979, es el caso paradigmático de las nuevas inquietudes. Con esta instalación Judy Chicago pretende recuperar a aquellas mujeres que «han sido dejadas fuera de la Historia» (Stein, en Broude y Garrard, 1994: 227) y para ello las congrega en torno a un monumental banquete. La ceremonia se organiza en torno a un tablero equilátero de casi quince metros de lado. Alrededor de la mesa figuraban 39 asientos reservados a distintos personajes femeninos, tanto reales (Georgia O’Keeffe, la reina egipcia Hatshepsut, Cristine de Pisan o la emperatriz bizantina Teodora) como mitológicos (Ishtar, Isis, Artemis, la Diosa Madre). En cada puesto de la mesa había una composición formada por manteles bordados, cálices, servilletas, paños y platos de cerámica en los que las invitadas eran encarnadas por una mariposa-vagina abstracta. El resto de las convocadas a esta ceremonia de la Historia estaban representadas en el piso de azulejos pulidos que Chicago denominó *The Heritage Floor* y donde aparecían inscritos en letras doradas un total de 999 nombres. No comparto la opinión de aquellos críticos que confieren a *The Dinner Party* un valor puramente anecdótico, pues considero que, al convertirse en eco de la lucha por un espacio público y un reconocimiento histórico, la instalación articula los mayores ataques contra el modernismo estético: el recelo hacia cualquier hegemonía de la forma, el compromiso con el contenido político, la plena aceptación de las artes consideradas «menores» (la artesanía, el vídeo, el arte escénico), la crítica del culto al genio, el uso de nuevos materiales o el desarrollo de los trabajos en colaboración.

Pero la influencia de Simone de Beauvoir no sólo se puede encontrar en el feminismo de la igualdad y en el arte feminista de los setenta, sino que a través de

---

<sup>190</sup> Figura 6: *The Dinner Party*. Instalación dirigida por Judy Chicago y realizada en colaboración con otras artistas (1974-1979).

la conceptualización de lo *Otro*, llega también a las herederas del discurso de la excelencia y sus ramificaciones estéticas. Ahora bien, será esta una influencia por inversión: si para Beauvoir lo *Otro* es el reducto en el que el pensamiento occidental confina y silencia a la mujer (sombra frente a luz, intuición frente a reflexión, naturaleza en lugar de cultura, pasión frente a razón...), para las feministas de la diferencia lo *Otro* es el lugar sobre el que construir la subversión, recuperar la identidad femenina, explorar lo extraño, lo ajeno a lo Mismo. Desde la alteridad, dirá Hélène Cixous, surgirán otras escrituras, otras formas de leer y de nombrar (Cixous, 1995: 101) pues la mujer, al escribir, retorna al reino de lo imaginario, lo poético e indiferenciado. Lo *Otro* se convierte así en el lugar para una estética a la búsqueda de un tiempo anterior al nombrar, a la sintaxis, al orden simbólico, a la superación del tejido gramatical.

En la misma línea de feminismo de la diferencia, Luce Irigaray identificará el cuerpo femenino con el lugar desde el que la mujer recuperará su lenguaje siempre censurado: *parler femme*. Interrogar al cuerpo sobre la identidad femenina es una estrategia que se traslada a las artes plásticas de la mano de Carol Schneeman. En la performance *Rollo Interior (Interior Scroll)* (1975) Schneemann se va quitando poco las vendas que oprimen su cuerpo hasta quedar desnuda sobre una plataforma. A continuación, va desenrollando de su vagina un rollo hecho de papeles prensados y, asumiendo una serie de poses torpes y acrobáticas, Schneemann irá leyendo el texto en voz alta. Dicho «rollo interior» contiene la proclamación de un tiempo más allá del control patriarcal y misógino del cuerpo de la mujer. Recordando a Cixous, el cuerpo de la mujer es ya un texto y la escritura sería «el cuerpo articulado al máximo». Esta actitud de escribir *de* y *por* el cuerpo es la que retoma también la artista cubana Ana Mendieta en las *action paintings* tituladas *Body Tracks* (1974): tras cubrir sus manos y brazos con sangre los aplicaba sobre la pared hasta escribir «Ella consiguió amor».

Tras la publicación de *Para una moral de la ambigüedad* (1947) Beauvoir decía sentir «la necesidad de escribir en la punta de los dedos y el sabor de las palabras en la boca» (Beauvoir 1961b: 135-136), pero dudaba pues no sabía qué emprender. El resultado de tal vacilación fue *El segundo sexo* una lúcida mirada que desveló cuál era la situación de la mujer en la sociedad y los mitos que perpetuaban su opresión. Beauvoir trasladó a sus herederas el ejercicio de la

sospecha y esta mirada crítica se bifurca en dos tendencias: crítica a la razón patriarcal (feminismo radical) y crítica al logocentrismo (feminismo de la diferencia). En ambos casos se revela la falsa neutralidad del sujeto y la razón trasladándose dicha denuncia al ámbito de la representación. La consecuencia del cruce entre arte y feminismo será el ataque directo al modernismo estético: se rechaza el imperativo formalista de Greenberg, se impone el contenido de la obra como denuncia política, la reflexión autobiográfica triunfa, se pone en cuestión la categoría de genio, son recuperadas las artistas olvidadas por la Historia, la *performance* se convierte en técnica para la representación, se investiga con materiales tradicionalmente desestimados... Y en el vértice de la convulsión que sacudió los cimientos éticos y estéticos encontramos a Simone de Beauvoir, una autora que quiso comunicar lo que había de original en su experiencia, «arrancar al tiempo y a la nada el esplendor de la vida» (Beauvoir, 1961 I: 19). ■

### Referencias bibliográficas

BEAUVOIR, S. *El segundo sexo*, tomo I, Siglo XX, Buenos Aires, 1987

—: *El segundo sexo*, tomo II, Siglo XX, Buenos Aires, 1987.

—: *La plenitud de la vida*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1961.

—: *La fuerza de las cosas*, Barcelona, Edhasa, 1961b.

BOCHNER, M.; COOPER, H.A.; DAVID, C.; DISERENS, C.; NORDEN, L.; SIMON, J.: *Eva Hesse*. Paris/Valencia, IVAM/ Édition du Jeu de Paume, 1993

BROUDE, N.; GARRAD M.D.: *The Power of the Feminist Art*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1994.

CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995

CHADWICK, W.: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992.

FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*. Gijón, Júcar, 1974.

IRIGARAY, L., *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *Louise Bourgeois: memoria y arquitectura*. Madrid, Aldeasa, 1999.

MOLINA PETIT, C.: *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Anthropos, Barcelona, 1994.

SCHOPENHAUER, A.: *Eudemonología, Parerga y Paralipómena*. Madrid, Ibéricas, 1961.

ZEGHER, C. de (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Actar. 1999.