

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

**Neo femme fatale: sujetos bisagra entre la rebelión
y la redención**
Presentación artística

Manuela Federica Vega Kennedy

Artes Contemporáneas

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciada en Artes Contemporáneas

Quito, 20 de mayo de 2016

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES
CONTEMPORÁNEAS

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Neo femme fatale: sujetos bisagra entre la rebelión y la redención

Manuela Federica Vega Kennedy

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

María Paz Tornero Lorenzo, PhD.

Firma del profesor

Quito, 20 de mayo de 2016

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante:

Nombres y apellidos:

Manuela Federica Vega Kennedy

Código:

00104749

Cédula de Identidad:

0103933560

Lugar y fecha:

Quito, mayo de 2016

RESUMEN

El proyecto de tesis hace un recorrido por la Historia del Arte de los últimos tres siglos, con el fin de desentrañar las causas de una invisibilidad de mujeres artistas frente a una visibilidad exacerbada de mujeres como representación artística. Mediante el análisis de variados productos culturales y el estudio de caso del arquetipo de *femme fatale*, personificada por Liza Minnelli en *Cabaret*, se estudiará las herramientas visuales y narrativas empleadas para objetualizar a la mujer. En contraposición, se propondrá una representación de la mujer desde una mirada e ideología feminista inspirándose en referentes artísticos contemporáneos. La propuesta artística buscará traducir visualmente los imaginarios de identidad de diez mujeres ecuatorianas empoderadas de su feminidad y sexualidad, pero inmersas en una sociedad machista.

Palabras clave: Mujer, patriarcado, subordinación, poder, Ecuador, machismo, productos culturales, medios masivos de comunicación visual, arte contemporáneo.

ABSTRACT

This thesis project looks into Art History as a source to unravel the causes that lead from women's artists total invisibility opposite to the tremendous visibility of women themselves in artistic representation. By analyzing a variety of cultural products and having chosen a case study -the archetype of the femme fatale embodied by Liza Minnelli in *Cabaret*- it examines the visual tools and narratives employed to "objectify" women. In contrast, this project proposes a new way of representing women from a feminist point of view inspired in contemporary artistic models. The artistic proposal -a performance- seeks to translate in visual terms collective identity imaginaries from ten Ecuadorian women empowered of their own femininity and sexuality, although immersed in a "machista" society. Masochistic

Key words: Woman, patriarchy, subordination, power, Ecuador, machismo, cultural products, visual media communication, contemporary art.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 8 |
| Objeto de estudio | 8 |
| Objetivos generales | 8 |
| Objetivos específicos | 8 |
| Descripción general | 9 |
| Motivación y experiencia personal | 10 |
| Marco de estudio | 11 |
| Metodología | 16 |
| Cronograma | 16 |
| | |
| CAPÍTULO I. | |
| Mujeres artistas con cuerpos tangibles y mentes invisibles: siglos XVIII, XIX y XX | 18 |
| I.I. La zona VIP del conocimiento artístico | 18 |
| I.II. Años 60 y 70, la mujer artista traza su presencia en el cuadro artístico | 23 |
| | |
| CAPÍTULO II. | |
| La mujer como representación artística contemporánea: ¿Mujeres fálicas o castradas? | 31 |
| II.I. El consuelo de la masculinidad inestable mediante la “mujer-objeto” | 31 |
| II.II. <i>Femme fatales</i> , arquetipos femeninos fálicos propensos a la castración. Estudio de caso del personaje de Liza Minnelli en <i>Cabaret</i> | 36 |
| | |
| CAPÍTULO III. | |
| <i>Neo Femme fatales</i> | 43 |
| III.I. Diez mujeres ecuatorianas, sujetos bisagra entre la rebelión y la redención | 43 |
| III.II. Del testimonio a la fantasía: construcción de Neo femme fatales | 51 |
| III.III. <i>Performance</i> : descripción e inspiraciones artísticas contemporáneas | 64 |

| | |
|--------------------|----|
| CONCLUSIONES | 70 |
| BIBLIOGRAFÍA | 72 |
| ANEXOS | 80 |

INTRODUCCIÓN

Objeto de estudio

Proponer una conceptualización y representación visual alternativa realizada por y para mujeres empoderadas de su identidad, feminidad y sexualidad que se encuentran inmersas en una sociedad ecuatoriana falocéntrica.

Objetivos generales

- Denunciar comportamientos, discursos y constructos sociales machistas que han sido naturalizados en un contexto ecuatoriano.
- Visibilizar el machismo inherente a la representación de la mujer en diversos productos culturales contemporáneos.
- Proponer nuevos modos de representación visual de la mujer desde una mirada e ideología feminista en base a referentes artísticos desde los años 60 hasta la actualidad.

Objetivos específicos

- Analizar las posibles causas de una invisibilidad de las mujeres artistas, frente a una visibilidad exacerbada de mujeres como representación artística en la historia del arte desde la Revolución Francesa hasta la actualidad.

- Estudiar las herramientas visuales y narrativas empleadas dentro del arte y cine contemporáneo para castrar a figuras femeninas fálicas, causando el placer visual de un espectador masculino.
- Realizar un estudio de caso del personaje de Liza Minnelli en *Cabaret* como una personificación del arquetipo de la *Femme fatale* de la tradición *neo-noir* del cine Hollywoodense, que representa una figura femenina fálica -no del todo castrada-.
- Contrastar las dimensiones estéticas y conceptuales de la *Femme fatale* tradicional con lo que podría ser una *Femme fatale* contemporánea -*Neo Femme Fatale*-, mediante entrevistas puntuales a diez mujeres ecuatorianas.
- Analizar representaciones estéticas contemporáneas de la feminidad realizadas por artistas mujeres.

Descripción general

El proyecto de tesis hace un recorrido por la historia del arte de los últimos tres siglos, con el fin de desentrañar las causas de una invisibilidad de mujeres artistas frente a una visibilidad exacerbada de mujeres como representación artística. Mediante el análisis de variados productos culturales y el estudio de caso del arquetipo de *femme fatale*, personificada por Liza Minnelli en *Cabaret*, se estudiarán las herramientas visuales y narrativas empleadas para objetualizar a la mujer. En contraposición, se propondrá una representación de la mujer desde una mirada e ideología feminista inspirándose en referentes artísticos contemporáneos. La propuesta artística buscará traducir visualmente los imaginarios de identidad de diez mujeres ecuatorianas empoderadas de su feminidad y sexualidad, pero inmersas en una sociedad machista.

Motivación y experiencia previa

Uno de los trabajos académicos más influyentes sobre la producción de esta tesis es el artículo *Histeria: Historia De La Sexualidad Femenina*, publicado en la revista *Cultura de los Cuidados* en el año 2014. Este describe que hace mucho, mucho tiempo, en la antigua Grecia, se dieron continuos casos de mujeres histéricas. Éstas padecían de una extraña condición del útero errante –histeria proviene del vocablo griego “hysteron” y significa útero-, que según Hipócrates y Galeno, consistía en el desplazamiento del útero por todo el cuerpo de la mujer. Por ejemplo, si el útero se desplazaba hacia los pulmones producía ahogos, si se trasladaba hacia el corazón producía palpitaciones, por lo que los médicos de la época inventaron todo tipo de brebajes para volver al órgano a su lugar. Otra de las curas de esta terrible enfermedad era casar de forma inmediata a aquella mujer que fuese virgen e incluso a la que había enviudado.

Posteriormente, la histeria es retomada en la edad media. Ya no desde un enfoque médico, sino más bien religioso pues se consideraba que las mujeres histéricas, que usualmente no se ajustaban a los roles de género y se presentaban sexualmente provocativas, representaban la encarnación misma del diablo. Ese tipo de mujeres eran tildadas de “demonios”, “brujas”, “el mal”, etc., por lo que debían ser eliminadas inminentemente en la hoguera (Fernández, 2014, p. 65). En el Renacimiento, la patología vuelve al campo de la medicina sin ser del todo comprendida. Llegado el siglo XIX, la institución médica “se ve obligada a admitir una nueva realidad: la mujer posee instinto sexual y necesita de las relaciones sexuales para mantenerse sana.” (2014, p. 66). El médico estadounidense Gunning, S. Bedford, funda la primera clínica obstetra del país explicando esta enfermedad en su tratado *Lecciones Clínicas de las Enfermedades de la Mujer* de 1865. El mismo, afirmaba

que las mujeres más proclives a la enfermedad eran aquellas que nacían y se criaban en ciudades populosas en medio de las excitaciones de toda clase. También, en aquellas que habitaban climas calientes, ya que las alteraciones del aparato genital eran más comunes en regiones tropicales y existía mayor tendencia a la enfermedad en mujeres púberes. Bedford también menciona la probabilidad del padecimiento masculino, presentando síntomas de masturbación excesiva. Sin embargo, gracias a su inteligencia y a su buen sentido, los fenómenos histéricos desaparecían de forma rápida y sencilla (Bedford, 1865).

En esta época se realizaba un tratamiento en las consultas médicas llamado “masaje pélvico”, que consistía en masajear el clítoris con el fin de conseguir un “paroxismo histérico” (Fernández, 2014, p. 67). Sin embargo, los doctores al recibir a tantas “mujeres histéricas” ya no tenían la capacidad de atender a todas, por lo que desarrollan todo tipo de dispositivos que ahorrasen su tiempo y trabajo. En 1880 Joseph Mortimer Granville patenta un aparato electromecánico de forma fálica como instrumento terapéutico para efectuar el “masaje pélvico” con mayor facilidad, rapidez y limpieza. Poco después, se comercializa públicamente el dispositivo pudiendo ser empleado cómodamente por las mujeres en sus hogares y únicamente en presencia del marido: “La vibración proporciona vida y vigor, fuerza y belleza [...], el secreto de la juventud se ha descubierto en la vibración.” (2014, p. 67).

De esta manera vemos cómo la sexualidad es una de las herramientas más potentes en las relaciones de poder según el filósofo francés Michael Foucault. La “histerización” del cuerpo de la mujer, como describe el autor, es un triple proceso en el que el cuerpo de la mujer fue analizado, calificado y descalificado como cuerpo integralmente saturado de

sexualidad, que al ser “patologizado” pasa al campo de las prácticas médicas y retorna orgánicamente al cuerpo social, y cuya fecundidad regulada debía garantizar (1977, p. 127).

En la preocupación por el sexo -que asciende a lo largo del siglo XIX- se dibujan cuatro figuras, objetos privilegiados de saber, blancos ancorajes para las empresas del saber; la mujer histérica, el niño masturbador, la pareja malthusiana, el adulto perverso; cada uno es el correlativo de una de esas estrategias que, cada una a su manera, atravesaron y utilizaron el sexo de los niños, de las mujeres y de los hombres.

(1977, p.128).

Por tanto, la sexualidad como herramienta de poder ha alimentado los discursos legitimados de lo que significa ser “femenino” o “masculino”. Dichas categorías de género han servido para ordenar la práctica social en directa relación con las estructuras corporales y los procesos de reproducción humana (Connell, 2003, p. 109). Identificarnos con un género, en regímenes contemporáneos de poder, involucra compenetrarnos con una serie de normas que son realizables o no (Butler, 2005, p. 170). Por desgracia, en culturas patriarcales tales como la ecuatoriana, lo “femenino” ha sido transformado en sinónimo de debilidad, fragilidad, jerarquizado como inferior. Las mujeres han quedado reducidas a un objeto de poder y conquista: “Volverse objeto significa ser despojado de la propia subjetividad para adoptar una que le es ajena, impuesta, precisamente como resultado de una relación de poder.” (Burbano de Lara, 1997, p. 47). Aquellas categorías, estereotipos, normas y roles de género han sido incrustados en nuestra sociedad a partir de discursos de poder formulados mediante el lenguaje. El lenguaje por tanto, no es desinteresado, ya que mantiene a las personas y a las cosas en su lugar de un modo artificial pero seguro (Halberstam, 2008, p.

30). El problema, radica en que tenemos una descripción de un *yo* que se da en un lenguaje preexistente saturado de normas, que nos predispone mientras tratamos de hablar de nosotros (Butler, 2005, p. 105).

A lo largo de mi carrera universitaria, he cuestionado el lenguaje admitiéndolo como uno de los pilares más resistentes y trascendentes de la historia de las culturas. Es más, ha sido la herramienta de transmisión, descripción y legitimación de la misma historia. Los discursos legitimados han pasado de manera consensual y normativa de generación en generación deletreando la memoria colectiva. Pero, ¿qué se decide contar?, ¿quién cuenta? y, ¿en función de qué? Si existen relatos legitimados que nos cuentan historias y organizan nuestra percepción del presente, también habrán trillones de historias no contadas, silenciadas y, por tanto, olvidadas.

En Cuenca, Ecuador, mi ciudad de hábitat durante 18 años, el lenguaje ha sido una potente herramienta de poder aplicado en el cuerpo, sexualidad e identidad de las mujeres. La gente ha empleado palabras peyorativas tales como “puta”, “loba”, “suelta” para referirse a mujeres que no cumplen con el rol de “feminidad ideal”. En adición, muchas veces se escucha: “No pues mijita, está en taparrabo, no se ponga eso que parece placera de la vida alegre”, “¡La zorra se me puso en cuatro!”, o, “Tranquila amiga, tengo un maquillaje genial que te tapa todo el moretón”. Además, nunca falta el “gran galán” que pasa en un carro con sus amigos piropeando (al sabroso estilo pornográfico) a una mujer transeúnte que agacha la cabeza, se ríe nerviosa y camina desentendida.

La mayoría de los hombres no atacan ni acosan a las mujeres; pero quiénes sí lo hacen no se consideran desviados. Por el contrario, normalmente sienten que tienen

una justificación plena, que ejercen un derecho. La ideología de la supremacía los autoriza a comportarse así.

(Connell, 2003, p. 125).

Por tanto, el empleo del lenguaje en estos casos ha sido naturalizado, encubriendo actos de violencia simbólica que han arrancado sumisiones que ni siquiera se perciben como tales, apoyándose en unas “expectativas colectivas”; en unas creencias socialmente inculcadas (Bourdieu, 1997, p. 173). A pesar de cuestionar el lenguaje y sus articulaciones entorno al género, me he visto envuelta en relaciones de dominación ocupando el rol ideal de “mujer-madre-casta” ¿Se puede ser machista y feminista a la vez? Esta contradicción debe ser erradicada en nombre de todas aquellas mujeres “anormales”, “desviadas” o “marginales” que han sido privadas de libertad. El presente trabajo brindará un lugar de transmisión y escucha de relatos silenciados que podrían transgredir la historia con puntos, comas y paréntesis omitidos.

Marco de estudio

En pleno siglo XXI, sociedades patriarcales siguen habitando el planeta Tierra produciendo y reproduciendo comportamientos e ideologías de dominación y explotación estructural, sistemática e histórica desde los hombres hacia las mujeres (O`Sullivan, 1995, p. 260). Actualmente, en culturas occidentales posmodernas, se ha ubicado a la opresión de las mujeres en el corazón de la dinámica capitalista señalando la relación entre el trabajo doméstico y la reproducción de la mano de obra (Rubin, 1984, p. 18). En otras palabras, el aporte de la mujer en sociedades determinadas por un capitalismo tardío ha sido el de proporcionar el fin máximo de la ideología capitalista, la plusvalía. Según la antropóloga

cultural americana Gayle Rubin, la mujer ama de casa da de comer al marido, plancha su ropa y lo mantiene sano con el fin de que éste pueda dar su máximo potencial productivo, generándose la plusvalía. La misma, al tener la capacidad de ser madre, no sólo aporta en la producción del capital, sino que reproduce el patrimonio monetario en generaciones sucesoras (1984, p. 19). Por otro lado, cabe recordar que en sociedades pre-estatales androcéntricas, cuando el parentesco biológico o de alianza organizaba la actividad económica, política, sexual y ceremonial, las mujeres eran el máspreciado regalo, pues al intercambiarlas se generaban alianzas matrimoniales que reproducían la riqueza y reafirmaban los vínculos sociales (1984, p. 30). Como diría la misma autora, la “mujer-regalo” era un medio omnipresente de comercio social (1984, p. 30). Posteriormente, la noción burguesa patriarcal de occidente del siglo XIX diferenciaba a los hombres de las mujeres, organizando dichas diferenciaciones dentro de una relación estructurada de subordinación y dominación en las que las mujeres eran concebidas como inferiores por su carencia del símbolo máximo de la autoridad: el falo (O`Sullivan, 1995, p. 261).

Por fortuna, en el siglo XX la situación se ve trasgredida por las dos Guerras Mundiales que demandaban la mano de obra femenina, así como por las luchas de emancipación y liberación de la de la mujer de los años 60, entendiéndose que “El proceso de emancipación es la verificación de la igualdad de cualquier hablante con cualquier otro.” (Ranciere, 1992, p. 2). Sin embargo, a pesar de estas trasgresiones, las prácticas de organización de los Estados continúan actualmente estructurándose en relación al ámbito reproductivo. Problemática de orden social, político y económico que demanda una inmediata modificación.

La mayoría de funcionarios de alto nivel son hombres porque existe una configuración de género en la contratación y promoción; una configuración de género en la división interna del trabajo y los sistemas de control; una configuración de género en el diseño de políticas, de las rutinas prácticas y de las formas de movilizar el placer y el consentimiento.

(Connell, 2003, p. 111).

En adición a la subordinación de la mujer impulsada desde reductos institucionales, la misma es discriminada día a día en la esfera social. En Ecuador, el 61% de las mujeres ha vivido algún tipo de violencia de género y más aún, una de cada cuatro mujeres ha sido víctima de abuso sexual (Sandoval, 2015). La proporción de violencia contemporánea según la socióloga australiana Raewyn Connell, señala tendencias hacia la crisis en el orden de género moderno (2003, p. 126). En otras palabras, una jerarquía que estuviera fuertemente legitimada tendría menos necesidad de intimidar. Según cifras del Municipio de Quito recogidas por la agencia EFE, un 68% de mujeres quiteñas ha sido víctima de acoso callejero y el 80% de las mismas siente miedo al usar el transporte público. Como afirma la investigación “Ciudades Seguras para Mujeres y Niñas”, coordinada por la antropóloga ecuatoriana María Amelia Viteri junto con Naciones Unidas, las mujeres modifican sus patrones de conducta, vestimenta y horas de transitar por el espacio público para evitar ser acosadas (Sandoval, 2015).

Estos comportamientos se han visto reafirmados por el lenguaje escrito y visual expresado por los medios masivos de comunicación. La teórica cinematográfica británica Laura Mulvey, menciona que en un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, la mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina a la que talla a su

medida y conveniencia. La misma menciona que la mujer, expuesta como objeto sexual, es el *leitmotiv* del espectáculo erótico: desde los pinups hasta el striptease, desde *Ziegfeld* hasta *Buys Berkeley*, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él (2001, p. 379).

Por tanto, mediante la disciplina artística, el presente estudio denunciará los ejercicios de poder patriarcales institucionales naturalizados a través de la comunicación visual y narrativa de variados productos culturales. El primer capítulo de tesis, describirá el contexto institucional del arte de los últimos cuatro siglos en relación a la participación de la mujer artista. En base a las teorías propuestas por la historiadora norteamericana Linda Nochlin, los enunciados de resistencia del colectivo artístico Guerrilla Girls y los análisis de la historiadora española Patricia Mayayo, se pretende desentrañar las causas de una invisibilidad de la mujer artista dentro de la historia del arte. Se evalúa el sesgo falocéntrico que ha existido dentro de la academia del arte, remarcando que el conocimiento y las oportunidades no han sido equitativamente otorgados. Más adelante, el capítulo estudia el impacto que tuvieron los movimientos de liberación feminista sobre la participación de la mujer artista. Obras de Judy Chicago como representante de la corriente esencialista feminista y de Faith Ringgold como artista feminista constructora se analizan como consecuencia de las luchas feministas surgidas en los años 60 y 70.

El segundo capítulo, hablará de la mujer ya no como artista, sino como representación artística. En éste se estudiarán las obras de Takashi Murakami y Allen Jones como artistas inscritos a los modos dominantes y hegemónicos de la representación artística. Modos, que según el crítico de arte inglés John Berger, han objetualizados a la mujer. A partir de las teorías de Sigmund Freud y Laura Mulvey, se explicará esta necesidad de objetualizar o

fetichizar a la mujer como un mecanismo para contrarrestar la inestabilidad de la masculinidad frente a figuras femeninas fálicas. Más adelante se realiza un minucioso estudio de caso de la comedia musical *Cabaret*, producida en 1972, confirmando y desmitificando la mirada de un espectador masculino. Liza Minnelli, la protagonista de la película, será examinada como un claro ejemplo de *Femme fatale* de la tradición *neo-noir* del cine Hollywoodense, con el fin de descubrir las implicaciones que ésta pueda tener sobre los imaginarios de identidad, feminidad y sexualidad de una mujer espectadora y sobre los constructos sociales de “masculinidad”.

Por último, el tercer capítulo describe la propuesta de personajes ficticios de *Neo Femme fatales*, distinguiéndolos del personaje tradicional de la *Femme fatale* como caracteres de acción que obran ya no en respuesta del placer visual masculino, sino de ellos mismos. La construcción de estos personajes se basará en los testimonios de diez ecuatorianas entrevistadas que se caracterizan por ser mujeres autoconstruidas y empoderadas de su feminidad y sexualidad -jóvenes de 20 a 30 años de edad, blanco-mestizas de la clase alta de la sierra ecuatoriana. Por otro lado, se establecerá la relación existente entre los medios empleados -tango, performance y fotografía- y la propuesta conceptual. Tanto los medios empleados como el concepto que representan, serán relacionados estrechamente con las obras de las artistas norteamericanas Cindy Sherman y Kate Gilmore, así como con los productos artísticos de las ecuatorianas Juana Córdova y María José Argenzio. La singularidad del proyecto radicará en proponer una representación visual alternativa que responda al diálogo directo entre la artista mujer y la auto-identificación de las “modelos” femeninas.

Metodología

La presente tesis teórico-práctica, realiza una profunda investigación basada en las artes como un tipo de investigación de orientación cualitativa que emplea procedimientos artísticos para dar cuenta de prácticas de experiencia, en la que tanto los sujetos participantes –investigador, lector, colaborador-, como las interpretaciones sobre sus experiencias, develan aspectos que no resultan visibles en otro tipo de investigación (Hernández, 2008, p. 92). Además, la misma se nutre de una perspectiva interdisciplinar que ha permitido analizar diversos productos culturales a partir de variados campos teóricos, tales como los Estudios Culturales, el Cine, la Psicología, los Estudios de Género, las Artes Contemporáneas, la Historia del arte, la Antropología, la Filosofía, entre otros.

Cronograma

| CRONOGRAMA DE TESIS | | | | | | |
|------------------------|---|--|--------|---------------------------|--------------------------|---------|
| FEBRERO | | | | | | |
| LUNES | MARTES | MIÉRCOLES | JUEVES | VIERNES | SÁBADO | DOMINGO |
| 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 |
| Conseguir espacio expo | | Maqueta y planos expo | | Escribir 1era parte tesis | | Bocetos |
| 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 |
| Bocetos | Entrega 1 tesis | Terminar bocetos en base a entrevistas y escoger frases más potentes | | | | |
| 29 | | | | | | |
| Audio | MARZO | | | | | |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| | Bocetos, audio y presentación perfectos | | | Tribunal 1 | Finalizar Audio 2 piezas | |

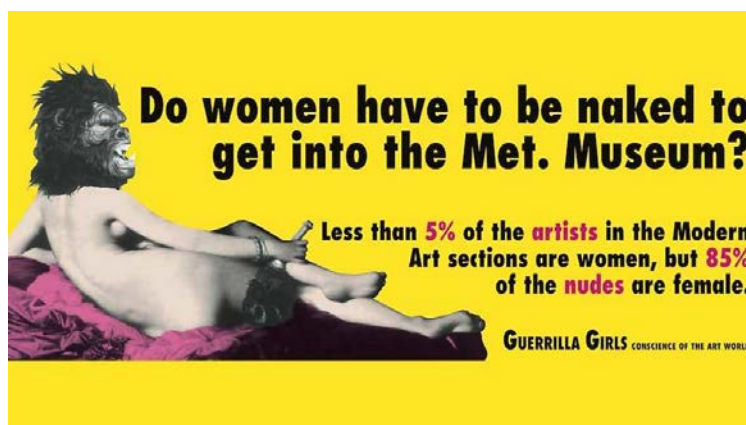
| | | | | | | |
|--|------------------------|--|----|-----------------------------|----------------------------|----|
| 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
| Hacer fotos estudio b/n de 6 Neo Femme fatales | | | | | Investigación y fichas | |
| 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| Investigación y fichas | | | | Diseño de Coreografías | | |
| 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 |
| Investigación y fichas | | | | Escribir 1er capítulo Tesis | | |
| 28 | 29 | 30 | 31 | | | |
| Escribir | Entrega2 Tesis | Edición fotos | | | | |
| ABRIL | | | | | | |
| | | | | 1 | 2 | 3 |
| | | | | Edición fotos | | |
| 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| Diseño y ensayo coreografías + edición frases potentes | | | | Tribunal 2 | Audios y fotos finalizados | |
| 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 |
| Investigación y fichas | | | | Escribir 2do Capítulo Tesis | | |
| 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| Certif. Expo | Investigación y fichas | | | Escribir 3er Capítulo Tesis | | |
| 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 1 |
| conclusiones | Entrega final | Pulir asuntos técnicos (audio, vestuario, edición fotográfica, coreografías) | | | | |
| MAYO | | | | | | |
| 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| Ensayo coreografías + Presentación final perfecta | | | | | | |
| 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |
| Defensa Tesis | | | | | | |

CAPÍTULO I

MUJERES ARTISTAS CON CUERPOS TANGIBLES Y MENTES INVISIBLES: SIGLOS XVIII, XIX Y XX

I.I. La zona VIP del conocimiento artístico

Había una vez, cuatro mujeres que cuestionaban la invisibilidad de la participación de la mujer dentro de la historia del arte. Éstas sentían la necesidad de denunciar la carente validación de la mujer como productora artística y la exacerbación de la misma como objeto de representación artística. En 1985, las cuatro fundan el colectivo de arte Guerrilla Girls, asumiendo nombres de artistas femeninas fallecidas y utilizando máscaras de gorilas en público, con el fin de enfocar la atención hacia propuestas ideológicas feministas por encima de su identidad individual. Entre 1985 y 2000, cerca de cien mujeres trabajan conjuntamente produciendo posters, vallas publicitarias y activismos públicos logrando que el feminismo resulte gracioso, “fashion”, impactante y masivo (www.guerrillagirls.com, 2016). Las Guerrilla Girls delatan el sexismo y racismo inherente al mundo del arte al afirmar que: “Los museos de arte sólo contienen un 15% de obras de mujeres en exposición de las que sólo un 0,003% son mujeres pertenecientes a grupos minoritarios”. A su vez, preguntan públicamente: “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?”, añadiendo que 5% de los artistas de la sección de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos (www.guerrillagirls.com, 2016).



Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989.

Uno de los productos culturales predecesores a estos cuestionamientos es un artículo escrito por Linda Nochlin, historiadora norteamericana, titulado: *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* El mismo, publicado en la revista *Art News* en 1971, indaga las causas de la carencia de mujeres artistas “geniales” equivalentes a Miguel Ángel, Picasso, entre otros. La autora sugiere que esta “ausencia” o “falta de equivalencia” se ha debido a que la creación artística se ha inscrito dentro de un marco institucional patriarcal: “The answer to why there have been not great women artists lies not in the nature of individual genius or the lack of it, but in the nature of given social institutions and what they forbid or encourage in various classes or groups of individuals.” (1971, p. 158). Una evidencia clara de las injusticias de género pronunciadas a partir de las instituciones del arte, es la prohibición de la participación de artistas mujeres en sesiones de modelo al desnudo en vivo, modelos masculinos y femeninos, vigente hasta fines del siglo XIX (1971, p. 160). De esta manera, vemos cómo la institución educativa del arte minaba el potencial de las artistas mujeres, al no propiciarles las mismas herramientas de auto superación profesional que a los hombres.

En términos prácticos, esto significaba que las mujeres artistas -salvo contadas excepciones- no podían consagrarse a géneros como la pintura de historia o la

pintura mitológica -que implicaba un conocimiento pormenorizado del cuerpo humano-, sino que se veían abocadas a cultivar otros géneros considerados “menores” en la época como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta.

(Mayayo, 2011, p. 23).

Vemos pues, cómo la mujer artista es doblemente subordinada dentro del campo de las artes, no sólo por verse desprovista de un conocimiento equitativo, sino también por la “sexualización” de los propios géneros artísticos. Esta situación de inequidad de género institucional se ve fielmente representada por el pintor inglés Johann Zoffany en su cuadro *The Academicians of the Royal Academy*:



Johann Zoffany, *The Academicians of the Royal Academy*, 1771-72.

Este cuadro expone una de las sesiones de dibujo con modelo en vivo que tenían lugar regularmente en dicha academia. Se puede observar cómo los académicos rodean a dos modelos masculinos desnudos y por encima de la escena se ubican dos retratos de mujeres. Curiosamente, Angélica Kauffman y Mary Moser fueron miembros importantes de la fundación de la Royal Academy. La primera fue sucesora de Van Dyck y una de las principales difusoras de los ideales neoclásicos de Winckelmann en Inglaterra; la segunda era

una reconocida pintora de flores apadrinada por la reina Charlotte, siendo una de los dos únicos pintores de ese género aceptados por la Royal Academy (Mayayo, 2011, p. 25). A pesar de sus aclamadas reputaciones, ambas artistas aparecen representadas de manera indirecta en la obra de Zoffany dejando de ser concebidas como *productoras* y pasando a ser *productos* u *objetos* de representación artística. Este acto de transfiguración de sentidos con respecto de las mujeres artistas, confirma una vez más la discriminación de género institucional que en un breve ejemplo transforma a la mujer creadora en fuente de placer visual masculino.

Cabe recordar, que para la época en la que fue producida la obra de Zoffany, la burguesía europea consideraba a las mujeres claramente distintas de los hombres, distintas al ser representaciones incompletas o inferiores de un mismo carácter. Teniendo, por ejemplo, una escasa capacidad de razonar (Connell, 2003, p. 104). Por tanto, las instituciones de arte eran reductos de poder a partir de las cuales se reproducían ideologías patriarcales que impulsaban la dominación estructural, sistemática e histórica de las mujeres por los hombres (O'Sullivan, 1995, p. 260). "Systematic relationships of domination and subordination structured through social institutions such as schools, business, hospitals, the work place, and government agencies represent the institutional dimension of oppression." (Collins, 2001, p. 59).

Paralelamente a la producción de este cuadro, ocurre un cambio importante en el estatus e imagen del artista: se fundan las primeras academias oficiales de arte. Las academias impulsaban la formación artística y exhibían públicamente los trabajos allí realizados. La postura de las academias frente a la participación de la mujer fue contradictoria, puesto que a lo largo de los siglos XVII y XVIII algunas mujeres eran

aceptadas, pero no podían impartir clases o competir por la consecución de premios. Una de las artistas mujeres que consigue un rango académico a pesar de haber sido rechazada por la esfera institucional fue Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun. La misma, gracias a su práctica y rigurosidad, se consagra en el género de retrato, siendo una de las retratistas más apreciadas por la realeza y aristocracia francesa. Sus contemporáneos apreciaban su destreza atribuyendo su éxito a su juventud, belleza, encanto personal y a su capacidad para atraer a su salón a los miembros más destacados de la corte (Mayayo, 2011, p. 35).



Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Autoportrait au chapeau de paille*, 1782.

Frente a este autoretrato de Vigée-Lebrun, un crítico de la época escribe: “El cuadro tiene miles de defectos, pero nada puede destruir el encanto de esta obra deliciosa [...] sólo una mujer, y una mujer bella, podría haber alumbrado una idea tan encantadora.” (Sherif, 1996, p. 202). Crítica realizada a partir de la exaltación de la belleza de la artista como representada, más no de su capacidad creativa como autora. Una vez más, la mujer artista es convertida en un elemento de consumo erótico.

Siete años después de la elaboración de este cuadro ocurrió la Revolución Francesa, teniendo como fuertes ejes de protesta la libertad e igualdad de los derechos políticos de la mujer. Olympe de Gouges, autora de la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadanía* fue una de las voces más potentes de la lucha feminista en esos tiempos. Sin embargo su documento no tuvo éxito y fue decapitada mediante la guillotina en 1793. Pocos años después, Napoleón sometería a la mujer a una estricta autoridad masculina mediante su código legislativo. De esta manera, vemos cómo las normas impuestas a partir de discursos de poder de la esfera pública impactan sobre la autoconstrucción e identidad de mujeres en la vida privada y, en este caso, en su participación como artistas. Esta cosmovisión androcéntrica dentro del mundo del arte persiste en mayor o menor medida hasta 1960, viéndose transgredida por movimientos artísticos feministas posmodernos.

I.II. Años 60 y 70, la mujer artista traza su presencia en el cuadro artístico

Los años 60, tras una década marcada en Estados Unidos por la guerra fría, la caza de comunistas impulsada por el senador Joseph McCarthy y el conservadurismo, significaron unos años cruciales para profundos cambios en la cultura y sociedad. Tanto Europa occidental como Norteamérica hicieron esfuerzos por introducir reformas en la realidad social del capitalismo burgués. Este ambiente de resistencias y descontentos políticos, enardecido más aún con la guerra de Vietnam, tiene fuertes implicaciones sobre las concepciones clásicas del arte. Lo bello, lo verdadero, lo bueno, el genio y los géneros clásicos de pintura y escultura pasan a segundo plano en la esfera artística, siendo reemplazados por propuestas artísticas de carácter sociopolítico (Marzona, 2005, p. 13). En Europa, por ejemplo, se forma el colectivo COBRA que forzaba la politización del arte, mientras que en Estados Unidos se origina el movimiento Fluxus que hacía referencia

explícita a la utopía política del constructivismo ruso, y a su vez, descubría las herramientas del humor e ironía inspirados en el dadaísmo para deshacer la concepción fosilizada y estético-formal del arte (Marzona, 2005, p. 14).

En este contexto, para el año 1970, Judy Chicago funda el primer programa de educación artística feminista de Estados Unidos en el Fresno State College. Dicha institución tenía como objetivo primordial que las estudiantes construyesen una identidad fuerte y se liberasen de definiciones estereotipadas de lo femenino, reivindicando la importancia de la experiencia personal como punto de origen en la creación artística (Mayayo, 2011, p. 94). El programa conformado por quince alumnas se lleva a cabo fuera del campus, con el fin de trabajar sin interferencias masculinas, ya que según su fundadora, las mujeres se sentían intimidadas al participar en presencia de los hombres: “No es que los hombres hagan nada abiertamente para intimidar a las mujeres; más bien, el problema es que su presencia les recuerda la imposición social tácita, pero omnipresente, de no mostrarse demasiado agresivas, de no cuestionar el ego masculino.” (Chicago, 1993, p. 72).

El enfoque ideológico de Chicago defendía que todas las mujeres tenían una esencia en común derivada de su constitución biológica, proponiendo un arte feminista esencialista. Sin embargo, experiencias atribuidas a la femineidad biológica tales como la menstruación o maternidad, son las que han alimentado el discurso patriarcal de la diferencia como algo inferior, relegando a la mujer a un papel netamente relacionado con la sexualidad o la reproducción. El presente trabajo defiende que cada individuo femenino constituye un mundo de imaginarios de identidad y femineidad diferenciados en base a los niveles de privilegio o penalidad que cada mujer ha tenido que vivir en su determinado contexto social. A pesar de esta postura, Judy Chicago fue de las primeras mujeres académica y políticamente activas en

proponer un arte feminista. Una de las obras más emblemáticas del feminismo contemporáneo que buscaría restablecer la imaginaria femenina es *The Dinner Party* (Chicago, 1979, p. 53).



Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1973.

Esta obra, instalada en el interior de una habitación, consiste en una mesa en forma de triángulo equilátero que contiene trece puestos a cada lado. Cada puesto está caracterizado por la presencia de un plato de porcelana decorado con imágenes que aluden a la vagina, y debajo de cada uno se encuentran bordados nombres de mujeres aclamadas – encontramos a la reina egipcia Hatshepsut, a la escritora del siglo XV Christine de Pizan, a diosas como Ishtar o Artemis, entre otras. El soporte de la mesa es una amplia superficie de azulejos pulidos donde se inscriben, en letras doradas, otros novecientos noventa y nueve nombre de mujeres (Mayayo, 2011, p. 73). La carga simbólica de esta obra se encarna en la igualdad que remite el triángulo, así como en la representación arcaica de la vagina. “Es un intento de reinterpretar la Última Cena desde el punto de vista de las personas que han preparado siempre la comida.” (Wohlfert, 1980, p. 156). *The Dinner Party* logra obtener gran éxito

público viajando a Houston, Chicago, Australia, y demás locaciones. Sin embargo, recibe fuertes críticas en base a su intento de reescribir la historia desde el punto de vista femenino, deslindándose totalmente de la relación existente entre las mujeres nombradas y el mundo masculino. Por otro lado, a pesar de que la obra hace tributo a unas pocas mujeres lesbianas o de razas diferentes, las mujeres en su mayoría son de raza blanca, heterosexuales y occidentales nutriendo nuevamente discursos legitimados de la “feminidad hegemónica”. Chicago, al defender un enfoque esencialista, tiende a situar a todas las mujeres dentro de un mismo costal, obviando la multiplicidad de feminidades que se pueden dar en este mundo. De la misma manera, al hacer una obra-monumento, reconoce a las mujeres inscritas en ella como mujeres heroínas, vanagloriando su “grandeza” y generando una historia nuevamente dominante con historias silenciadas marginales ¿Quién es digna de participar de la cena?, ¿quién no ha sido invitada?, volvemos pues al ejercicio de poder discriminatorio que define categorías que funcionan a través de la exclusión de minorías. En esta obra, una de las minorías excluidas según la historiadora del arte Amelia Jones, serán las mujeres hispanas:

Las hispanas no disponen de un modelo en este proyecto [...]. Me entristece que del mismo modo que los historiadores masculinos han ignorado sistemáticamente los logros de nuestros chicanos [...], Chicago que declara sentirse dolida por la omisión de las mujeres de la historia, termine ignorando a millones de mujeres hispanas y considerando que ni siquiera una de nosotras merece sentarse como invitada de honor en su Dinner Party. Como la mayor parte de los anglos, Chicago piensa que el mundo acaba en río Grande [...] y que las hispanas no son lo suficientemente importantes para figurar en la historia o en el arte.

(Jones, 1996, pp. 100-101).

En oposición a la corriente feminista esencialista plasmada en obras de Chicago, Sherry Brody y Miriam Schapiro, se da una corriente feminista constructorista inspirada en los pensamientos de filósofos posestructuralistas franceses tales como Jacques Lacan, Michael Foucault y Jacques Derrida. El enfoque constructorista considera a la identidad como un constructo cultural, impulsando a que la práctica artística analizara los procesos sociales a partir de los cuales el individuo se construye como sujeto sexuado. Este proyecto de tesis tiene como referente dicha corriente, pues sostiene que la identidad individual se moldea y construye en un contexto colectivo determinado por ciertas normas que pretenden, como diría Foucault, disciplinar el cuerpo y regularizar la población (2001, p. 228). En adición, esa identidad es propensa al cambio y a su propia reinención, no es definitiva ni mucho menos inmutable.

There is no subject prior to its constructions, and neither is the subject determined by those constructions; it is always the nexus, the non-space of cultural collision, in which the demand to resignify or repeat the very terms which constitute the "we" cannot be summarily refused, but neither can they be followed in strict obedience. It is the space of this ambivalence, which opens up the possibility of a reworking of the very terms by which subjectivation proceeds- and fails to proceed.

(Butler, 2005, p. 169).

Una de las obras de arte feminista que devela una voz marginal y extiende una interpretación de la ocupación simbólica de la mujer afroamericana con respecto de la sociedad americana predominantemente blanca, es *The Flag is Bleeding*. Faith Ringgold, artista afroamericana, elabora esta obra en 1967, cuatro años después del discurso *I Have a Dream* pronunciado por Martin Luther King que luchaba por la igualdad para la raza negra y,

tres años antes del movimiento de liberación de las mujeres. En este cuadro, se reproduce una bandera estadounidense sobre la que se encuentran impresas tres figuras: una mujer blanca en medio que sujeta a dos hombres; a uno negro, ensangrentado que “mancha” la bandera sosteniendo un cuchillo y al otro, blanco, que mira impasiblemente al espectador. El artista americano Patrick Hill se hace dos preguntas frente a la obra, por un lado ¿a qué se debe la aparente complicidad entre los personajes?, y por otro, ¿por qué se da una notoria ausencia de una mujer de raza negra? Hill sugiere que las gotas de sangre podrían ser leídas como la huella de un macabro ritual en el que el símbolo de la nación se funde con el cuerpo (ausente) de la mujer negra, en sentido metafórico menciona que la bandera americana es el cuerpo de la mujer negra, sacrificada por otros tres poderes que aparecen representados en el cuadro (1998, p. 31).



Faith Ringgold, *The Flag is Bleeding*, 1967.

De esta manera, de acuerdo con Hill, vemos cómo a lo largo de la historia se han consolidado escalones de privilegio y opresión. Cada escalón oprimido se convierte a su vez en opresor del subsecuente escalón, en otras palabras, la ocupación de un determinado escalón de jerarquía social ha dependido de las connotaciones identitarias que tenga el

caminante con respecto de su sexo, género, raza, clase y demás categorías sociales. Según la socióloga y feminista afroamericana Patricia Hill Collins, cada grupo se identifica con un tipo de opresión del que se siente víctima y clasifica otros tipos de opresiones como menos importantes (2001, p. 57). Muchas veces, ciertas categorías de opresión silencian o se remontan sobre otras. Por ejemplo una mujer occidental, heterosexual, blanca, de clase alta se sentirá víctima de comportamientos machistas pero nunca sabrá la realidad socioeconómica de una mujer negra, lesbiana y pobre que experimente triples procesos de subordinación.

My mother used to say that the black woman is the white man's mule and the white woman is his dog. Now, she said that to say this: we do the heavy work and get beat weather we do it well or not. But the white woman is closer to the master and pats them, on the head and lets them sleep in the house, but he ain't gon' treat neither one like he was dealing with a person.

(Gwaltney, 1980, p. 148).

En relación con las categorías de privilegio y penalidad propuestas por Hill Collins, el presente estudio ha estado evadiendo o silenciando la condición de artistas feministas de países de tercer mundo ubicados en Latinoamérica, África, Asia, entre otros. Resulta pertinente para este trabajo voltear la mirada hacia los movimientos artísticos feministas surgidos en América Latina, teniendo en cuenta su total relación con las corrientes feministas primermundistas. Durante los años 70, América Latina estaba gobernada en su mayoría por dictaduras neoliberales capitalistas que tenían como eje central a la familia tradicional.

El Estado capitalista consolidó y legitimó el poder del hombre de la casa sobre su propiedad, que comprendía no sólo el lugar donde habitaba sino a la mujer y a los

hijos que compartían su techo. Como resultado de ello, muchos autores afirman que en los países capitalistas la mujer está en doble desventaja a causa de las estructuras e interrelaciones que se dan entre los sistemas patriarcal y capitalista.

(O'Sullivan, 1995, p. 262).

Por tanto, las ideologías feministas radicales mencionadas anteriormente no lograron propagarse con la misma fuerza hacia Latinoamérica hasta 1981, año en el que se realiza el Primer Encuentro Feminista en Bogotá. En Ecuador por ejemplo, recién entre 1980 y 1997 se inician los primeros estudios de género referidos a la situación de las mujeres locales con respecto a la igualdad en su participación laboral, política y jurídica. Debido a este contexto social, la autora del presente trabajo luego de un largo proceso investigativo no ha encontrado registros de propuestas artísticas feministas ecuatorianas radicales, sino hasta fines de los años 90. Parece ser que artistas como María José Argenzio y Juana Córdova son de las primeras artistas ecuatorianas renombradas en ejecutar obras artísticas feministas. Sus trabajos serán analizados con mayor profundidad en el tercer capítulo del presente trabajo.

CAPÍTULO II.

LA MUJER COMO REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA: ¿MUJERES FÁLICAS O CASTRADAS?

II.I. El consuelo de la masculinidad inestable mediante la mujer-objeto

A lo largo del primer capítulo del estudio, revisamos algunas de las resistencias más relevantes presentadas por artistas feministas frente a ejercicios de poder patriarcal provenientes tanto de la sociedad como de la institución del arte. En adición, críticas, historiadoras y artistas feministas de los años 60 y 70 remarcaron la necesidad de revisar la imagen de la mujer, tal y como había sido configurada en la historia del arte occidental. Las mismas, mantenían que el arte desempeñaba un papel fundamental en la creación y difusión de determinados estereotipos femeninos. En otras palabras, el imaginario artístico actúa como un mecanismo de regulación de conductas mediante el cual se adoctrina a las mujeres sobre aquellos roles “buenos” y “malos”, fijando de tal manera los límites entre la “feminidad ideal” y la “feminidad desviada” (Mayayo, 2011, p. 138). El cine, la literatura, la publicidad y otros productos culturales como medios de comunicación han sido modos de actuar sobre los otros. La producción y circulación de elementos del significado no son desinteresados, pues tienen por objetivo o consecuencia ciertos efectos de poder (Foucault, 1988, p. 12).

En sociedades androcéntricas europeas y estadounidenses contemporáneas, el principal eje de poder ha residido en la elaboración de estereotipos que remarcan los límites

de lo “masculino” y “femenino” por oposición binaria. La oposición binaria es una categoría analítica que proviene del estructuralismo y se emplea para demostrar que es posible generar sentidos a partir de sistemas de dos términos. Siendo un principio de la lógica saussureana, sostiene que los signos o palabras significan lo que significan en oposición a otros, y que su característica más precisa será lo que los demás signos o palabras no son. Este mecanismo de categorización ha sido aplicado para definir los géneros masculino y femenino como dos mundos completamente antagónicos:

MASCULINIDAD: FEMINIDAD

EXTERIOR: INTERIOR

PÚBLICO: PRIVADO

SOCIAL: PERSONAL

ACTIVIDAD: PASIVIDAD

PRODUCCIÓN: CONSUMO

Tales sistemas binarios son un rasgo de la cultura, más no de la naturaleza y han servido para estructurar nuestras percepciones del mundo natural y social, dentro de un orden y sentido (O’Sullivan, 1995, p. 248). Dichas definiciones se han encontrado imbricadas en los modos de representación occidental hegemónica. Ejemplos visuales en los que se ha recalcado lo femenino, como sinónimo de pasividad y subordinación frente a la masculinidad como lo activo y autoritario, han sido los *model pin-ups* de los medios masivos publicitarios.



Campaña publicitaria de Emporio Armani, 2016.

Según el crítico de cine inglés, Richard Dyer, la potestad de la mirada ha reafirmado las relaciones de poder aún existentes. En situaciones de seducción, menciona el autor, hemos naturalizado que el derecho de mirar frontalmente sea concedido al hombre, mientras que la mujer mira de reojo o subvierte la mirada insinuando que ella es la observada. Imágenes de hombres desnudos dirigidas hacia espectadoras femeninas trasgreden los códigos de quién mira a quién. Precisamente, para contrarrestar esta trasgresión al poder de la mirada dominante, los modelos observan al espectador de manera desafiante, autoritaria e imponente. El hecho de que el hombre sea expuesto como espectáculo sexual para el placer visual femenino desestabiliza su masculinidad e infunde cierto miedo a la castración, por lo que tiene que ser reivindicada con la mirada del modelo (1982, p. 63). Otra de las herramientas visuales y narrativas para la recuperación de la masculinidad del hombre “objetualizado” será su postura. En la foto del modelo masculino, podemos visualizar un cuerpo fuerte, musculoso, activo, signos del poder “natural”; un poder fálico. A pesar de que el espectador no pueda ver un pene erecto, los rígidos músculos del hombre representado aluden a la capacidad de penetración activa del hombre con respecto de la mujer (1982, p.

71). “En la oposición semiótica entre masculinidad y feminidad, la primera constituye un término sin marcar; es el lugar de la autoridad simbólica. El falo es el significado de dicha autoridad y la feminidad se define de manera simbólica como una carencia.” (Connell, 2003, p. 108). En contraposición, la modelo femenina no dispone del derecho de mirar frontalmente al espectador, la misma se sabe observada y actúa de manera pasiva y sumisa ante esa observación. De acuerdo con el crítico de arte, poeta y pintor inglés John Berger, se podría establecer que mientras el modelo actúa, la modelo aparenta. Escena que determina, según éste, no sólo la mayoría de relaciones entre hombres y mujeres, sino entre las mismas mujeres. El hombre, sujeto de acción, invoca lo que podría hacer con la espectadora. La mujer, por otro lado, insinúa lo que se podría hacer con ella convirtiéndose en un objeto erótico perfectamente diseñado para cumplir las fantasías del varón.

En cuanto a la representación de la mujer en la historia del arte occidental, dominante y patriarcal, podemos ver que estas herramientas de subordinación visual y narrativa también han sido empleadas. Desnudos femeninos de los últimos dos siglos han continuado afirmando (en su mayoría) que los espectadores, productores y coleccionistas han sido hombres, mientras que las personas tratadas como objetos, usualmente son mujeres. Esta relación desigual ha sido tan profundamente incrustada en nuestra cultura, que ha estructurando los imaginarios de identidad, feminidad y sexualidad de muchas mujeres en la actualidad: “They do to themselves what men do to them. They survey, like men, their own femininity.” (Berger, 1972, p. 63).



Allen Jones, *Women as Furniture*, 1969.



Takashi Murakami, *3m Girls*, 2011.

Por medio de estas imágenes, se ejemplifica una vez más la subordinación simbólica de la mujer en la representación visual falocéntrica. Según Laura Mulvey, otra de las herramientas empleadas para erradicar el miedo inconsciente del hombre ante la castración que invoca la carencia del pene femenino, es el fetichismo. Vemos pues, tanto en la obra de Jones como en la de Murakami cuerpos femeninos fetichizados y objetos fetiche. En base a la teoría psicoanalítica del neurólogo austriaco Sigmund Freud:

El fetichismo consiste en intentar sofocar la amenaza de la castración imaginaria de la mujer, desplazando la atención del cuerpo femenino –y sobre todo de su sexo- hacia una variedad de objetos tranquilizadores –zapatos de tacón de aguja, cinturones, bragas, ligas, etc.- que actúan como signos del pene perdido pero sin mantener una conexión directa con el.

(Mayayo, 2011, p. 194).

En este sentido, se podría establecer que ambos artistas utilizan a la figura femenina como signo de masculinidad, es decir, las obras no tratan de la mujer como tal, sino que

reafirman la proyección narcisista del culto que rinde el harén a su patriarca. (Mulvey, 1973, p. 130).

II.II. *Femme fatales*, arquetipos femeninos fálicos propensos a la castración. Estudio de caso del personaje de Liza Minnelli en *Cabaret*

En contraste, una de las representaciones femeninas que desafiaría los cánones clásicos de la mujer dentro del arte, literatura, cine y hasta en la sociedad, sería el arquetipo de la *Femme fatale*. Este arquetipo no es una novedad contemporánea, pues ha existido en la mitología y folclor de casi todas las culturas de la humanidad. Entre sus primeras apariciones están la diosa sumeria Ishtar, la bíblica Dalila y la mitológica Afrodita, entre otras. Sin embargo, la “mujer fatal” se hace omnipresente a fines del siglo XIX e inicios del XX, relacionándose con los movimientos feministas y la participación laboral de la mujer demandada por la guerras mundiales: “Las dos guerras mundiales produjeron transiciones muy importantes en el trabajo de las mujer, resquebrajaron la ideología de género y aceleraron la formación de comunidades homosexuales.” (Connel, 2003, p. 126). Por tanto, representaciones visuales de la misma se encuentran con mayor fuerza en los trabajos modernistas de Gustav Klimt, Oscar Wilde o Edvard Munch.

El personaje de *Femme fatale* de la tradición clásica del cine hollywoodense, por ejemplo, se caracterizaba por ser una mujer ambiciosa, bella, traicionera, poderosa, independiente y castrante. La misma, empleaba su sexualidad y “encantos femeninos” para catalizar los comportamientos criminales de los personajes masculinos con el fin de conseguir la riqueza (Boozer, 1999). Posteriormente, Hollywood crea una *Femme fatale* de la tradición *neo-noir* basándose en los referentes de mujeres reales que habitaban el contexto

sociopolítico de los años 60 y 70 descritos anteriormente. Estas *neo-femmes* se diferenciaban de las clásicas, al presentarse como reprimidas sexuales y víctimas de conflictos parentales seduciendo a hombres inteligentes de buena clase social y con sentido del negocio. Todo esto, con el fin de que las ayudasen a desentrañar sus problemas del pasado en lugar de buscar la riqueza (Boozer, 1999, p. 24). No obstante, según el teórico cinematográfico de género Jack Boozer:

After appearing largely as a victim of dominant political-economic forces in the neo-noir 1970s, the Hollywood femme fatale of the 1980s regains phallic significance. Consistent with the fact that more women were moving into positions of authority in the world of work, she is more likely to be an intimidating character of sophistication, wealth and power.

(Boozer, 1999, p. 27)

Un personaje particular que encarnaría la *Femme fatale* de los años 80, siendo una mujer fatal de la tradición *post-noir* bastante más contemporánea, es Sally Bowles, protagonizada por la actriz Liza Minelli en el *Cabaret*. Sally, a diferencia de los prototipos *neo-noir* de los años 70, es una mujer económicamente independiente, inteligentemente seductiva y sexualmente demostrativa. *Cabaret*, película dirigida por Bob Fosse, fue creada en 1972 basándose en la novela de Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*, publicada en 1939. La comedia musical trata sobre las vivencias, amoríos y conflictos de Sally Bowles. Una joven americana recién llegada al Kit Kat Club de Berlín en 1931. En pleno auge del movimiento Nazi, el cabaret recibe a todos aquellos clientes que deseen dejar sus problemas afuera; crear un mundo paralelo de decadencia, bohemia y placer. El texto revela perturbadores vacíos en la conexión entre sexualidad y opresión representando la represión

Nazi, con iconografía sadomasoquista y con la sexualidad femenina como símbolo del mal (Mizejewski, 1987, p. 7).



“ Leave you troubles outside!
So- life is disappointing? Forget it!
We have no troubles here! Here life is beautiful...
The girls are beautiful...
Even the orchestra is beautiful
Outside it is winter. But in here it's so hot.
Every night we have to battle with the girls to keep
Them from taking off all their clothings. So don't go
Away? Who knows? tonight we may lose the battle!”

En principio, se podría creer que *Cabaret* responde nuevamente a constructos patriarcales heteronormados al momento de exponer a la feminidad como un bien de consumo erótico creado por y para el placer visual masculino. Ciertamente, la trayectoria de la película se desenvuelve a partir de la percepción de Brian Roberts, un inocente estudiante británico que llega a vivir a la pensión de Sally con el fin de dar clases de inglés por una temporada. Roberts, poco a poco, se va enamorando de una Sally sensible e infantil, víctima del abandono de su padre. Lo que le atrae de Sally no son sus poses sofisticadas de *Femme fatale*, sino su fragilidad ingenua que le permite ocupar un rol masculino paternal y protector: “Aren't you ever going to stop deluding yourself mm? Handling Max, behaving like some ludicrous little under age femme fatale? You are about as fatal as an after dinner mint.” (Fosse, 1972). Éste es un hombre correcto y culto que se ve envuelto en un ambiente de promiscuidad, corrupción y prostitución moral. La película traduce la perspectiva de Brian frente al cabaret, su inmersión en la audiencia, su apropiación de este nuevo mundo y

finalmente su rechazo. La narrativa ubica a Roberts como un héroe al soportar las artimañas y actitudes intimidantes de Sally, así como al ser el único personaje de la historia que protesta abiertamente contra el régimen Nazi siendo brutalmente castigado. En adición a una historia masculinamente percibida, la película emplea las herramientas visuales y narrativas propuestas por Mulvey para proporcionar placer visual masculino controlando al amenazante personaje fálico que representa Sally Bowles -se la desmitifica o castiga en variadas ocasiones y se la fetichiza a través del voyerismo o la escoptofilia fetichista. Sin embargo, Mulvey menciona una tercera herramienta fílmica para la “castración” del personaje femenino, es decir, el poder que tiene el protagonista de hacer que sucedan las cosas mediante la sucesión fluida de la narrativa, mientras que el personaje femenino congela el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica (1973, p. 370), situación que no se cumple en el *Cabaret*. Sally hace que las cosas ocurran a su alrededor, es la que toma las decisiones e interrumpe constantemente los diálogos de los hombres.

La protagonista llega al Kit Kat Club con la esperanza de convertirse en una actriz de renombre. Ella, no quiere ser una cabaretera de medio pelo, tiene ínfulas de diva. Para cumplir su sueño, decide prostituirse con hombres poderosos, viejos, gordos y poco atractivos (*sugar daddies*), que podrían introducirla a la industria cinematográfica. A pesar de ser un personaje de espectáculo diseñado a la medida de las fantasías masculinas, esta mujer admite libremente ser egoísta y desconsiderada prefiriendo tener una carrera de *show-girl*, por encima de la maternidad (Mizejewski, 1987, p. 11). Por tanto, Sally se presenta a sí misma como una “mujer internacional del misterio” que día a día vive una “divina decadencia”. Normalmente, pinta sus uñas de colores estridentes como el verde y morado. Su fálico vestuario consiste en sombreros de copa alta, ligueros, medias de nylon y botas negras (objetos fetiche), disfrazando su vulgaridad de “sofisticación”. No obstante, para verse con su padre,

que por cierto la dejó plantada, empleó una vestimenta sobria, elegante y pintó sus uñas pálidamente afirmando, muy contenta, que tenía las manos de una monja. Sally podría ser una “dama” como Natalia Landauer –el único personaje de “feminidad ideal” que aparece en la película, en oposición al resto de mujeres grotescas y hasta monstruosas-, pero decide libremente ser el prototipo de “feminidad desviada”. Precisamente, la poderosa y amenazante presencia de Sally Bowles es lo que invoca una identificación fantasiosa, pero placentera por parte de la espectadora femenina (Mizejewski, 1987, p. 9).

Por otro lado, Sally es la que siempre seduce primero a los hombres, pues tanto Brian como Max le conceden un cigarrillo luego de su petición, encandilándose inmediatamente. Más adelante, Sally conquista a Brian y conoce paralelamente a Maximilian von Heune, un adinerado barón alemán que la llena de joyas, abrigos de piel y dinero en efectivo. Max es igual de persuasivo e imponente que Sally, tanto así que luego de varios intentos por la aceptación de Brian, lo termina cautivando y hasta acostándose con él. Al final de la película Max se va de viaje y Sally se entera de que está embarazada. Brian le propone matrimonio sin importar de quién sea el niño e imagina una tradicional familia en Cambridge con su bella mujer maternal. No obstante, Bowles decide abortar sin el consentimiento de Brian definiéndose como una mujer poco apta para ser madre.

Cabaret, mediante las coreografías, diálogos y personajes travestidos (singularmente feos), muestra a la sexualidad femenina como amenazante, distorsionada y monstruosa. Por otro lado, todas las figuras masculinas que aparecen en la película son feminizadas o tienen un aspecto femenino –Brian, Max, Emcee, Fritz, Elke, etc.-, remarcando una ambigüedad constante en la que la identidad sexual es confundida y eludida (Mizejewski, 1987, p. 6). Debido a estas contradicciones en los sexos, géneros y preferencias sexuales el espectador

(hombre, mujer, trans, bisexual, homosexual o heterosexual) puede o no generar empatía hacia los personajes.

Otro elemento curioso del film, es la postura receptiva y pasiva del espectador. El espectador que ve la película también se traslada al interior de los cuerpos expectantes del show, se deleita con un espectáculo preparado para su contemplación, es un espectador que permite que los eventos ocurran ante sus ojos sin tener mayor control sobre ellos. En otros momentos, la cámara ya no enfoca desde la audiencia, sino que se sitúa en el escenario detrás de los cabareteros, recordando al espectador del video que los bailarines están conscientes de ser observados y también observan: “In a Film such as Cabaret, the controlling male gaze is radically subverted by the continuous threads of gender confusion and by the ambiguous relationship between spectacle and spectator.” (Mizejewski, 1987, p. 8).

Finalmente, lo que resulta interesante para este estudio son las constantes dicotomías, ambigüedades y contradicciones que se presentan en *Cabaret* con respecto de una mirada predominantemente masculina (subvertida), estereotipos de género (alterados), e identidades (mutantes). De esta manera, la película expresa que el género es construido, o como diría la filósofa francesa Simone de Beauvoir “las mujeres no nacen, se hacen”. Vemos pues, que la incongruencia existente entre los comandos discursivos androcéntricos y sus verdaderos efectos sobre Sally, en este caso, son la perfecta oportunidad para ser desobedecidos. Cabe cuestionarnos al igual que la socióloga australiana Raewyn Connell: ¿Qué hay de “normativo” en una norma a la que nadie se ajusta?” (2003, p. 107).

Términos tales como "masculino" y "femenino" son notoriamente intercambiables; cada término tiene su historial social; sus significados varían de forma radical

dependiendo de límites geopolíticos y de restricciones culturales sobre quién imagina a quién, y con qué propósito. Que los términos sean recurrentes es bastante interesante, pero la recurrencia no indica una igualdad, sino más bien la manera por la cual la articulación social del término depende de su repetición, lo cual constituye una dimensión de la estructura performativa del género. Los términos para designar el género nunca se establecen de una vez por todas, sino que están siempre en el proceso de estar siendo rehechos.

(Butler, 2006, p. 25).

Sally se sabe en constante cambio y *performa* alrededor de su género. Le encanta su capacidad de reinventarse frente a una sociedad burguesa patriarcal decadente ¿Podría definírsela como un sujeto bisagra entre la rebelión y la redención?

CAPÍTULO III.

NEO FEMME FATALES

III.I. Diez mujeres ecuatorianas, sujetos bisagra entre la rebelión y la redención

Poco después de la Segunda Guerra Mundial y las vivencias de Sally Bowles en el Kit Kat Club, se consolida la publicidad como una auténtica y potente actividad económica contemporánea. Entre sus objetivos, la publicidad de la época desarrolla tácticas, estrategias y herramientas de poder visual para la reconstrucción de modelos de belleza que oprimieran a una mujer presuntamente libre de los años 60, delimitando roles tradicionales y arquetípicos (Cabezuelo, 2010, p. 4). Junto con la expansión del capitalismo, la publicidad provoca una “espectacularización del consumo” donde la relación entre las personas pasa a ser mediatizada por imágenes de la producción. Como afirma la teórica de género ecuatoriana Jenny Pontón Cevallos: “El espectáculo somete a los seres humanos en la medida en que la economía ya los ha sometido totalmente, es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen, y encuentra en la vista el sentido humano privilegiado.” (2014, p. 111). Esta publicidad de la sociedad del espectáculo vincula el cuerpo de las mujeres con la moda y el consumo, moldeándolo estereotípicamente para adornar todo tipo de artículos promocionales de esta industria. Como menciona el filósofo y crítico cultural alemán Walter Benjamin, la moda es una búsqueda siempre vana. A menudo ridícula. Y a veces peligrosa de una belleza superior ideal. El autor sostiene que es la moda la que inauguró el intercambio dialéctico entre mujer y mercancía, pues al estar en cambio continuo, la moda decreta una revisión constante de cada parte de la figura femenina y convierte a la mujer en una voraz

consumidora no sólo de atuendos, sino también de un cuerpo “ideal” (2007). Por tanto, la publicidad ha promovido imágenes que han impuesto masivamente modelos de “feminidad hegemónica”, imágenes a manera de representaciones de cosas reales e imaginarias, es decir culturales (Costa, 2008, p. 140).

Este escenario europeo y occidental de consolidación publicitaria y expansión capitalista de mediados del siglo XX, no fue indiferente a la realidad latinoamericana y ecuatoriana, pues constituyó un referente influyente a nivel regional y local como parámetro civilizatorio. Además, el acceso al teatro, al cine y a los salones de entretenimiento provocaron transformaciones en las costumbres y la cotidianidad de los sectores medios y altos de la sociedad urbana ecuatoriana, especialmente en la quiteña (Pontón, 2014, p. 108). Por tanto, no es de sorprenderse que *Vistazo*, la revista de actualidad más antigua del Ecuador creada en 1957, publicara propagandas de electrodomésticos, sodas o llantas con una estética e ideología claramente etnocentrista y patriarcal.



Revista Vistazo, *General Electric*, 1957.

En esta publicidad de General Electric se puede observar a una mujer, ama de casa de tez blanca y cabello claro, que por su atuendo recatado y elegante es asociada a una clase media alta. La misma presenta una actitud de sorpresa y alegría frente a la licuadora ofertada y representa a una esposa tradicional, espiritual y bella. Llama la atención que el aspecto de dicha mujer no refleje la realidad de la mayoría de ecuatorianas mestizas de piel trigueña y cabello oscuro. Evidencia de la fuerte influencia etnocéntrica en la publicidad que proyectaba la apariencia y estilo de vida americano y europeo como referente ideológico y político entorno a la legitimación y expansión del capitalismo en el Ecuador (Pontón, 2014, p. 113). Por otro lado, este anuncio publicitario remarca un estereotipo de mujer sumisa y pasiva que cocina para su marido en el hogar, encarnando una ideología machista. Hasta la actualidad, tanto la publicidad como diversos productos culturales ecuatorianos siguen delimitando estereotipos de feminidad “ideal” desde una ideología androcéntrica que apela a la belleza de la mujer occidental dominante, heterosexual, pura y delgada. Alejándose así, no sólo de una multiplicidad de feminidades marginales, sino también de diversas clases sociales y razas tales como la mestiza o indígena que han sido negadas o “blanqueadas” históricamente como una herencia colonial dolorosa en nuestro país:

Those stereotypes that have grown ingrained over time cannot be easily dismissed and then simply cast off; they are both reminders of a painful legacy of bigotry and disempowerment that has fueled their systematic misrepresentation, and the starting point for understanding the racially inflected, voyeuristic impulses in Euro-American and other colonizing cultures.

(Fusco, 1999, p. 65).

Estos estereotipos aplicados simbólicamente sobre diversos grupos de género, clase y raza, han interactuado para mantener sistemas de dominación y subordinación que respondan al orden “natural” de las cosas (Collins, 2001, p. 60). Los mismos, han impactado física e ideológicamente sobre los imaginarios de identidad, feminidad y sexualidad de las diez mujeres ecuatorianas entrevistadas que afirman ser víctimas de una industria mediática machista y discriminatoria. Todas ellas son jóvenes de entre 20 y 30 años de edad, de la clase alta de Quito y Cuenca, que se consideran sujetos autoconstruidos y empoderados que cuestionan los roles de género en su contexto social machista. El estudio ha escogido este tipo de mujeres, muchas veces tildadas de “desviadas”, “putas” o “locas”, con el fin de brindar un lugar de escucha a testimonios usualmente evadidos. Según la filósofa y teórica de género americana Judith Butler, aquellas personas “sin rostro” -o para la autora, rostros presentados ante nosotros como símbolos del mal-, nos autorizan a convertirnos en personas insensibles ante aquellas vidas que hemos erradicado, posponiendo indefinidamente nuestra conmiseración (2004, p. 18). Por tanto, resulta indispensable admitir esos rostros o vidas dentro de la esfera pública con el fin de que toda vida sea considerada igual de valiosa y respetable en nuestra sociedad; esos rostros, entonces, podrían ayudar a una rearticulación honesta de la historia de la humanidad.

Dichas mujeres coinciden, al sostener que los medios masivos de comunicación encubren un machismo que se fundamenta en la promoción de una inseguridad corporal e identitaria de la mujer.

*A ver, yo creo que la publicidad y “the media” ya son una institución social
¿cachas? Creo que son de los primeros responsables de la tergiversación de la mujer,
de los roles de género, y de la desigualdad. Creo que es una creación y fomentación*

de fantasía y de perversión. No importa cuanto ejercicio hagas, dejes de comer, jamás vas a ser una mujer de publicidad, porque todo está “tuneado”, entonces al tu fomentar y distribuir un imaginario tan grande, el imaginario es absorbido profundamente por todas nosotras y no creo que nadie no se sienta víctima de las publicidades y de su efecto concreto que es la inseguridad, yo como mujer no me siento exenta de ser insegura.

(Pirotecnica, comunicación personal, 5 de febrero, 2016).

Por tanto, podemos ver que la publicidad y el ideal estereotípico de feminidad que ésta pronuncia, impacta directa y concretamente sobre la autoconcepción y autoestima de mujeres reales de carne y hueso. En adición, una de las entrevistadas manifestó que en la publicidad y televisión siempre hay una dicotomía de roles de las mujeres en el mundo como si sólo existieran “amas de casa” y “zorras”. A la misma, le resulta extraño que no existan otras opciones representadas de feminidad, relacionando este tipo de representación binaria con el “típico” fenómeno ecuatoriano del “machito” infiel que tiene siempre una esposa perfecta y una moza salvaje (*Mantarraya, comunicación personal, 8 de febrero, 2016*). En sociedades patriarcales como la ecuatoriana, el sociólogo y periodista ecuatoriano Burbano de Lara afirma que los hombres construyen su masculinidad en competencia con otros hombres, estos nunca están seguros de su virilidad. Según el autor, en una búsqueda incesante de la aprobación de su masculinidad frente a otros hombres y ante ellos mismos, aparecen las mujeres como presas de la auto-afirmación masculina. En este campo de inseguridad sobre la virilidad, propia del machismo, se genera la traición y se constituye la figura de la amante (1997, p. 46). De esta manera, vemos cómo la representación visual dicotómica de los “dos únicos roles de mujer en el mundo” se ve influenciada e influye sobre prácticas sociales subordinantes de infidelidad desde los hombres hacia las mujeres, prácticas usualmente dadas

en el Ecuador. Tanto las representaciones visuales de la “santa” y la “puta” como la “posesión” del varón ecuatoriano de una esposa casta y una amante promiscua, fragmentan la concepción de lo femenino entre “buenas” y “malas” mujeres. En nuestra sociedad ecuatoriana, vastamente católica, el discurso del amor apunta a la conquista del alma de la mujer idealizada en base a la figura de la virgen, pues su atractivo será su pureza y destreza maternal (1997, p. 48). Por tanto, no sorprende que la mayoría de entrevistadas comentaran con dolor haber sido víctimas de la infidelidad de sus novios, o de la inseguridad que éstos generaban sobre su cuerpo y autoestima al mirar con morbo desvergonzada y placenteramente a otras mujeres.

Ver cómo les trataba a todas las mujeres de la misma forma, porque a la final yo creo que es distinto cuando le “cuerneas” a alguien porque solo pasa como un error, a cuando lo haces como un modus operandi, ¿calas? Estar con la mayoría de mujeres y decirles lo mismo, para mí es como tratarles como estúpidas a todas. (Atrapasueños, comunicación personal, 11 de febrero, 2016)

Frente a esta constante práctica del “Don Juan”, definido por la RAE como “seductor de mujeres”, una de las entrevistadas decidió desafiarlo y optar, (debido a repetidas traiciones) por ocupar el rol “masculino”: “A mí me gusta tener amantes porque yo me empoderé, y me empoderé de esta cosa de que soy mujer y puedo hacer lo que me de la gana, y haciendo lo que me de la gana igual puedo conseguir lo que consigue la virgen, siendo una loca o una zorra.” (Artimaña, comunicación personal, 18 de febrero, 2016). A pesar de esta desafiante postura, podemos ver cómo ella se autodefine desde una ideología androcéntrica como “loca” o “zorra”, circunstancia alarmante que evidencia un machismo enraizado en la identidad de dicha mujer. En concordancia, todas aseguraron haber tenido actitudes

patriarcales reconociendo que entre sus valores más estructurales se encuentra incrustado el machismo. Por tanto, se puede inferir que el machismo viene tanto desde los hombres como desde las mujeres en Ecuador. Ésta problemática no ha sido abordada ni denunciada por el programa ONU Mujeres Ecuador o por el proyecto “Reacciona Ecuador, el Machismo es Violencia” –implementado en 2010 por el Ministerio del Interior en coordinación con el Ministerio de Justicia y el Consejo de la Judicatura.

Una de las entrevistadas menciona que existe una competencia disfuncional femenina por conseguir la aceptación de un hombre: “Entre mujeres mismo, la una le quiere pisotear a la otra, la una por querer el hombre es capaz de hacer un millón de cosas malas para la amiga, para poder tener ese hombre. Creo que idealmente tendríamos como mujeres que unirnos más, llegar a generar una fraternidad.” (*Petróleo*, comunicación personal, 15 de Marzo, 2016). Vemos pues, cómo en una sociedad patriarcal, las mujeres producen y reproducen comportamientos de subordinación y abuso desde una ideología falocéntrica, heredados e instruidos en generaciones sucesoras, ya que en ningún hogar de las mujeres citadas ha faltado la lección maternal de cómo ser “femenina” o “sentarse como una damita”.

Dichas lecciones previenen que las niñas no sólo caigan en la categoría de “perras” o “mujeres malas”, sino también en la de “machonas” o “mujeres masculinas”. Según la teórica de género y feminista americana Judith Halberstam, las masculinidades femeninas son consideradas como las sobras despreciables de la masculinidad dominante, con el fin de que la masculinidad de los hombres pueda aparecer como lo verdadero. La misma, afirma que millones de niñas “chicazos” (“machonas” para el entendimiento ecuatoriano), presentan una fuerte identificación con el varón y suelen ser objeto de severos esfuerzos para su reorientación en la pubertad. En otras palabras, toda fuerza de readecuación del género recae

sobre las mismas (2008, p. 28). Una de las entrevistadas, afirma haber sido tildada de “machona” desde su familia, profesores y amigos de la infancia. La misma, comenta que le encantaba ensuciarse, jugar con carros, bicicletas y la acción. Vestía un pantalón sin camiseta porque quería verse como sus primos en la playa: “Muchas veces pude haber sido la niña fuerte que fue interpretada como machona, marimacho, así...” (*Popurrí*, comunicación personal, 16 de febrero, 2016). La niña masculina, tiende a asociarse a un deseo “natural” por esa mayor libertad y movilidad de la que disfrutaban los hombres, siendo un rasgo de independencia y automotivación. La masculinidad en las mujeres es percibida en general por las culturas normativas heterosexuales y homosexuales como un signo patológico de identificación equivocada. Como una aspiración a ser o tener un poder que está siempre fuera de su alcance (2008, p. 31). Otra de las mujeres citadas, ha decidido voluntariamente optar por un aspecto y actitud estereotípicamente “masculina”, intentando buscar la admiración antes que el “gusto” de la gente: “Viviendo en una sociedad machista, inconscientemente he hecho que mis rasgos, mi forma de vestir, mi forma de hablar, tiendan más a lo masculino que a lo femenino porque siento que así gano más respeto.” (*Mantarraya*, comunicación personal, 8 de febrero, 2016).

En relación a la moción generalizada que presentan estas mujeres al encontrarse inmersas en una sociedad machista, “objetualizante” y altamente agresiva, todas ellas concuerdan en haber experimentado prácticas de acoso sexual en el espacio público, así como violencia psíquica por parte de sus parejas. Cabe recalcar que en Ecuador seis de cada diez mujeres son agredidas física, sexual o verbalmente. De acuerdo con los datos extraídos de la Encuesta Nacional de Relaciones Familiares y Violencia de género contra las Mujeres - realizada en 2011 por el INEC, Ministerio del Interior y la Comisión de Transición hacia el Consejo de las Mujeres y la igualdad de Género-, el 53,9% de mujeres sufren de violencia

psicológica. En el año 2013, 2.453 denuncias fueron presentadas, pero tan solo 3% tuvieron una sanción definitiva (www.ministeriodeinterior.gob.ec, 2016). Por tanto, se puede concluir que las diez mujeres entrevistadas hablan en nombre de la mayoría de la población femenina ecuatoriana en términos de discriminación y violencia de género. En base a los testimonios, personalidades y prácticas de empoderamiento de dichas féminas, el presente proyecto propone una representación de la feminidad alternativa partiendo de la premisa (artística y fantasiosa, pero mencionada en las entrevistas), de que los imaginarios de identidad y sexualidad de éstas, anhelan personificar una figura ficticia de *Neo femme fatale*.

La muza de los libros, en casi todos los libros que he leído, es una “man” súper misteriosa, y así, “unreachable”, cortante, está allí pero no está, es este misterio de mujer, esta medio gato. A mí personalmente esa imagen me ha impactado full porque leo un montón y siempre me ha dado la impresión de que ése es el ideal de mujer.
(Mantarraya, comunicación personal, 8 de febrero, 2016).

III.II. Del testimonio a la fantasía: construcción de *Neo femme fatales*

Los diez personajes ficticios de *Neo femme fatales* han sido creados a partir de la coproducción artística en base al diálogo directo entre la artista “representante” y la autoidentificación de las diez mujeres “representadas”. El proyecto, propone exhibir a la “modelo”, comúnmente concebida como objeto pasivo de consumo visual; un sujeto de acción que declara cómo se autodefine y cómo desea ser visualmente representada. A lo largo de las entrevistas se realizaron preguntas puntuales de carácter estético, corporal y sensorial, con el fin de traducir ciertos imaginarios de identidad de las mujeres al campo visual: ¿con qué textura te identificas?, ¿qué animal fueras? o, ¿qué personaje ficticio del cine, arte o

literatura desearías personificar? En adición, cabe mencionar que la cercanía emocional de la artista con las protagonistas de la obra ha ayudado, mediado y, de cierta manera, condicionado el proceso de creación de las diez *Neo femme fatales*. Resulta sumamente importante recordar que los personajes ficticios responden a un imaginario de identidad anhelado que se ubica en las fantasías de las mujeres. Estos anhelos ilusorios, al desear encarnar personajes desafiantes de *femme fatales* contemporáneas, responden a intentos muchas veces fallidos o castigados que ellas han presentado al desafiar los roles de género en un contexto ecuatoriano patriarcal. Por tanto, dichos personajes con su vestuario y maquillaje se ubicarán estáticos en medio de dos fotografías que retratan visualmente cómo se muestra la mujer real ante una sociedad ecuatoriana machista y qué sentimiento experimenta ante ella. En conclusión, la propuesta engloba la esfera social, emocional e imaginaria de cada mujer, declarando que cada identidad se constituye en base a la interrelación y transposición de dichas esferas.



1. Pirotecnia:

Esta mujer quiteña considera que todo ser humano habita una era de “globalización patriarcal”, especialmente en el Ecuador. La misma comenta que haber nacido mujer en este país significa experimentar una condición de riesgo cotidiana en la que nunca se sabe qué te puede pasar.

Es asqueroso cuando te sacan a bailar y se pegan, y te tocan y la bajadita de la manito en la cintura, ósea es terrible ese tipo de cosas. O te vas en bus y la mandada de mano o el muuuuak asqueroso, todo eso me parece sumamente desagradable y lo peor es que ya te acostumbras a vivir con eso. En realidad nunca sabes qué te puede pasar.

(Pirotecnia, comunicación personal, 5 de febrero, 2016).

Frente a comportamientos y prácticas de abuso de poder machistas, ella declara desafiar los roles de género al describirse como una mujer altamente estudiada, crítica, nada sumisa, especialmente en su profesión -ciencias políticas-, en la que le ha tocado ponerse bastante “dura” y “rígida” para ganarse el respeto del resto. En términos sexuales, la citada ha manejado su sexualidad de manera libre y abierta, “Puedo decirte que he disfrutado un montón de mi vida sexual sin estar casada y no siento culpa o remordimiento.” *(Pirotecnia, comunicación personal, 5 de febrero, 2016)*. La joven admira mucho a Virginia Wolf, le encanta el cambio, la adrenalina y comer fresas. El alter ego o personaje ficticio que encarnará esta mujer se llama *Pirotecnia*, pues se trata de una mujer vivaz, sumamente fogosa, que tendrá el poder de encandilar o quemar a los hombres que jueguen con ella. Como la pirotecnia, es un espectáculo peligroso. –Anexo A.

2. Popurrí:

Esta chica cuencana fue educada en un colegio de monjas hasta sus 18 años de edad, colegio privado, católico y tradicional. Detestaba el enfoque ideológico de la institución, desafiándolo en variadas ocasiones con el fin de ser expulsada. “Lo que hice fue meter una vaca a la inspección y amarrarle al pupitre de la monja directora, para que cuando entre la monja, se asuste la vaca y le de un “patazo”.” (*Popurrí*, comunicación personal, 16 de Febrero, 2016). A pesar de este provocativo acto de indisciplina, en vez de ser expulsada, ella tenía que madrugar a las cinco de la mañana todos los días durante un mes a rezar el rosario, cocinar galletas de avena para sus compañeras y bordar en punto de cruz. Finalmente logra ser expulsada debido al robo del velo de una de las monjas superiores. Por otro lado, la entrevistada afirma que el contexto social ecuatoriano se caracteriza por un machismo proveniente tanto de los hombres como de las mujeres: “Nos achacamos entre las mujeres, nos tildamos de putas, de fáciles o de tontas materialistas.” (*Popurrí*, comunicación personal, 16 de Febrero, 2016). Ella, menciona que ha tenido que “educar” a su marido para que no la considere indefensa o inútil, por ejemplo, al momento de abrir la puerta del carro o caminar en taco alto. En adición, la misma ha aprendido a negarle la relación sexual a su marido cuando no le ha apetecido. Dicha fémina se ve influenciada por Frida Kahlo, le gustan los accesorios de pelos y se identifica con la capacidad de fluir que tienen los animales acuáticos. El personaje de *Neo femme fatale* representado por esta mujer se llama *Popurrí*, pues se trata de una mujer que maneja una estética kitsch, estafalaria y recargada en su cotidiano vivir – vestimenta, maquillaje y decoración de su hogar-. *Popurrí* significa la mezcla de cosas diversas y heterogéneas, por lo que este personaje tendrá el poder de confundir, aturdir y distraer a los hombres. –Anexo B.

3. Pócima:

Esta joven se crió en una familia bastante conservadora de la aristocracia cuencana que imponía dinámicas de roles de género desde la infancia hasta la adultez de sus integrantes masculinos y femeninos. La misma, embellecida por varios tatuajes y *piercings*, desafió su nicho familiar desde temprana edad. A los 15 años se admitió como una mujer sexualmente activa sin mayor sentido de culpa. Sin embargo, “Mi mamá encontró mis pastillas anticonceptivas y yo estaba súper nerviosa de la reacción de ella, lo primero que me dijo fue: ¡eres una puta, como vas a tener relaciones sexuales tan joven, ¿qué te pasa?! (Pócima, comunicación personal, 18 de enero, 2016). En respuesta de este tipo de alusiones machistas vividas desde su hogar, la entrevistada decidió ir a vivir con su novio, acto completamente “indecoroso” para una chica de buena familia cuencana que pretendía vivir con su novio antes del matrimonio y publicando tácitamente haber sido desvirgada.

La expresión “se salió” todavía está allí. Significa saltarse lo más importante para ellos que sería el matrimonio. Empiezan a preguntarse si es que vives sola: ¿qué eres loca o algo así?, ¿qué, es para tener hombres en tu casa? o ¿porqué no quieres estar con tus papás?, ósea creen que esa persona se desperdició, que se fue a vivir con el novio y ya no es digna, ósea si terminan, ¿quién va a querer estar con esa chica? Queda rallada, manchada, adefesiosa, como una fruta podrida; y yo me puse súper “peliona” y les dije ósea ¿por qué dicen eso?, ¿por qué? (Pócima, comunicación personal, 18 de enero, 2016).

Resulta evidente que esta mujer a pesar de su contexto social patriarcal, ha denunciado y desafiado los roles de género, empoderándose y autoidentificándose como

sujeto libre de acción. Ella es psicóloga clínica y se especializa en casos de abuso síquico hacia mujeres adolescentes. La misma admira a Amy Winehouse, le gusta la naturaleza y considera que los más emocionante de todo el mundo son las relaciones humanas. El personaje que encarna esta mujer será *Pócima*, puesto que es misteriosa, discreta y nunca se sabe lo que trama. Podrá comunicarse con todas las materias vegetales existentes en la Tierra, sabrá sus beneficios y perjuicios para la elaboración de los más poderosos brebajes. –Anexo C.

4. Artimaña:

Esta mujer quiteña observó desde infante los maltratos físicos y verbales de su padre hacia su madre. A lo largo de toda la entrevista se advierte un dejo de resentimiento y recelo hacia su padre, ésta admite que su relación con el mundo masculino ha sido determinada por sus “daddy issues”: “Toda mi infancia vi cómo mi mamá se cohibía cuando mi papá llegaba los fines de semana a Ibarra. Llegaba este señor a tratarle pésimo, a decirle cosas horribles. El *man* gritó durante ocho horas seguidas un día y yo estaba abrazada atrás de mi mami.” (Artimaña, comunicación personal, 18 de febrero, 2016). Al haber vivido una condición de violencia doméstica y rechazo hacia el género masculino la citada, afirma no creer en la fidelidad y día a día huye de cualquier compromiso que implique hombres y, como ella dice, le encanta tener amantes. En variados actos de “rebeldía” como raparse la cabeza, vestir prendas viriles o besar a sus amigas en estados éxticos, la joven desafía y cuestiona constantemente asuntos relacionados con la feminidad, heterosexualidad y sumisión.

Para mí lo más arrecho que me pudo haber pasado es ser mujer, es el arma más fuerte que tengo porque vivimos en un mundo machista y te das cuenta de cómo

funciona la situación y, es hecho verga lo que voy a decir, pero ¡puedes sacar provecho de la cosa facilito!, claramente los otros piensan: mujer, pobrecita, inocente, delicada, ¡no!, pones cara de perro y al otro lado, no tienen idea de que mientras ellos vienen vos ya estás de vuelta.

(Artimaña, comunicación personal, 18 de febrero, 2016).

Esta cita connota sin duda una *Neo femme fatale* que emplea sus encantos y engatusa a los hombres con su belleza e “ingenuidad”, para posteriormente romper sus corazones y probarse una y otra vez el poder que pueden tener las mujeres sobre los hombres. Le apasiona la libertad, le gustan los sabores picantes y la danza aérea. Artimaña significa astucia o artificio, por tanto, este personaje ficticio podrá hechizar a los hombres para obtener cualquier fin personal hasta enloquecerlos. –Anexo D.

5. Atrapasueños:

Esta señorita cuencana es una reconocida fotógrafa a nivel mundial que ha vivido en Cuenca, Londres, Quito y Singapur. Gracias a este contraste cultural, la misma compara a los novios que ha tenido en Ecuador e Inglaterra; los primeros sumamente machistas, posesivos e infieles, mientras que los segundos la consideraban como igual y le daban total libertad de ser. Por otro lado, considera que su profesión en Ecuador está mediada por una ideología falocéntrica: “mi profesión es mayoritariamente de hombres, la fotografía documental, por ejemplo trabajé en El Comercio y se sentía un montón de machismo por parte del resto de fotógrafos, te trataban diferente por ser mujer, pensaban que no entendías las cosas.”

(Atrapasueños, comunicación personal, 11 de febrero, 2016). Con respecto a la publicidad y a los medios masivos de comunicación, sostiene que la industria de la belleza se basa en que

las mujeres sean inseguras y en que quieran cambiar lo que son: “Sólo el simple hecho de depilarse es una estrategia comercial que hace que las mujeres se sientan mal con su cuerpo [...], para lo que están hechos los senos está mal visto y les da asco, pero cuando se trata de vender una cerveza no pasa nada.” (*Atrapasueños*, comunicación personal, 11 de febrero, 2016). La entrevistada se caracteriza por ser brutalmente crítica y observadora, analiza detenidamente cada circunstancia y resuelve las cosas en silencio. Es una mujer de “armas tomar” que ha llevado a cabo cada sueño, meta u objetivo propuesto. Por tanto, el personaje fantástico de *Neo femme fatale* se denomina *Atrapasueños*, teniendo el súper poder de materializar cada deseo. –Anexo E.

6. Petróleo:

Esta joven quiteña es la que mayor abuso físico y síquico ha experimentado con respecto del resto de mujeres entrevistadas. La mencionada denuncia haber sido maltratada por la mayoría de sus parejas siendo, según ésta, patrones de conducta naturalizados debido a ciertas carencias de afecto personal.

Hubo un momento en el que cogía cuchillos y se hacía el que iba a hacer algo pero no lo hacía, como una historia de terror, ¡así! Y yo estaba en medio de eso, hasta cierto punto me gustaba la intriga de no saber qué iba a pasar, ahora lo reconozco y lo puedo decir, adentro mío tengo al agresor y al agredido. Después de todo ese drama, en vez de mandarle sacando, me pidió que le abrace ¡y yo le abracé! Sintiendo tanto daño en mi cuerpo, físicamente sintiendo que me dolía y viéndome obligada a abrazarle, casi como si hubiera sido un abuso, ¿me entiendes?
(*Petróleo*, comunicación personal, 15 de marzo, 2016).

Ella comenta que estos casos de violencia le causaban adrenalina, en su momento sentía que se merecía este tipo de trato y que muchas veces se sentía valorada al tener sexo. Sin embargo, la citada ha logrado autovalorarse: “Siento que ya no es el otro el que me valida, sino yo misma me doy cuenta de qué me gusta y cómo quiero expresarme, es loquísimo eso.” (*Petróleo*, comunicación personal, 15 de marzo, 2016). Las citas mencionadas sugieren sin duda una falta de autoestima y seguridad personal. Resulta alarmante que ésta como muchas mujeres en Ecuador, no se da cuenta de que está siendo violentada. Sin embargo, se reconocieron indicios de empoderamiento en su definición de la palabra “feminidad”: “La feminidad sería una mezcla entre una loba y un colibrí, a tal punto tan sutil como un pájaro que cualquier rato lo pueden matar, pero al mismo tiempo tan feroz como una loba que no se deja comer. Soy la loba y no sigo al rebaño, consigo mi propio sustento y es mío.” (*Petróleo*, comunicación personal, 15 de marzo, 2016). Esta joven se identifica con Atenea, le gusta el agua y su pasión es bailar. Su personaje de *Neo femme fatal* se denomina *Petróleo*, pues es una mezcla de compuestos orgánicos teniendo el poder de otorgar energía. Es valiosa, espesa, misteriosa pero altamente tóxica. –Anexo F.

7. Rosa Espinoza:

Esta chica cuencana es la artista del presente proyecto. La misma se crió en una sociedad brutalmente machista y chismosa que condenaba la mayoría de actos de mujeres que no se adecuaban al ideal de “mujer-madre-casta”. A pesar de que los valores inculcados desde su hogar no encubrieron ideologías patriarcales, su medio era predominantemente androcéntrico impulsando actitudes de sumisión, redención y pleitesía hacia sus parejas masculinas.

Él era el “chico malo”, el más guapo y varón de las fiestas, infundía miedo porque encima era buen puñete. Con él yo sentía que portaba una capa protectora, pero no me daba cuenta en su momento de que los jalones, moretones, frases como: cállate, hablas vergas, eres una basura con suerte de estar conmigo, provocaban miedo en mí, me anuló como persona haber estado con alguien que era mi héroe y agresor a la vez.

A partir de este tipo de escenarios de violencia simbólica, la artista inició sus cuestionamientos con respecto del género, los discursos legitimados y la categorización de “hombres/mujeres”, entendiéndolos como constructos sociales creados, mas no naturales o biológicos, propensos al cambio y a la rearticulación. Esta mujer se empodera cada día al detener verbal o conceptualmente prácticas de abuso machista. Se identifica con Liza Minnelli, le gusta el color rojo, la naturaleza y bailar tango. El personaje fantasioso que ésta encarnará se llama *Rosa Espinoza*, pues es un nombre muy común entre los estratos bajos ecuatorianos, acompañado de un apellido pudiente. Por otro lado, la rosa es hermosa, directamente relacionada con la feminidad puritana, sin embargo posee espinas. El poder de esta *Neo femme fatale* será el de cautivar con su belleza y presunta “feminidad ideal”, para posteriormente penetrar sus venenosas espinas sobre los cuerpos de villanos. –Anexo G.

8. Eclipse lunar:

Esta mujer es quiteña, madre soltera y estudia arquitectura. Hija de una madre quiteña y un padre cuencano, ha vivido ambos mundos igualmente machistas. El padre de su hijo era un hombre brutalmente dominante y agresivo:

Tuve un temor gigantesco a los hombres, porque se sentía súper posesivo, como si es que yo tuviera un dueño, empecé a asustarme, sentí impotencia de no poder liberarme de una persona. A la final me liberé de esta persona. Esta persona no se hace cargo de mi hijo en lo absoluto, le viene a ver una vez al año...se me hace muy..., se me hace inhumano.

(Eclipse lunar, comunicación personal, 25 de febrero, 2016).

En respuesta a la posesión y dominio de varias de sus parejas, la entrevistada se presenta bastante hostil hacia el género masculino, empleando varias estrategias de protección como no responderles, tratarles mal o hasta insultarles. Vemos en este caso cómo el agredido se convierte en el agresor por miedo a caer en dinámicas de subordinación. Por otro lado, la entrevistada cuestiona el manejo de la imagen de la mujer desnuda en la publicidad, al sostener que: “Las tratan de una manera muy vulgar, cosificándoles, quitándoles completamente la dignidad. Mientras yo me siento mal de ver esto, mi mamá y mi abuela no.” (*Eclipse lunar*, comunicación personal, 25 de febrero, 2016). En adición la misma, al igual que este proyecto de tesis, considera que todas las personas en el fondo son una misma persona que no tiene sexo ni definición. Esta joven se ve fuertemente influenciada por la moda, pero no viste “femenina”, le gusta la noche, la sensación que le causa el frío en su piel y considera que lo más lindo en todo el mundo es la luna. El alter ego o personaje fantasioso que protagonizará esta mujer se denomina *Eclipse Lunar*. Podrá causar una contemplación tan ceremoniosa en sus adversarios que quedarán completamente ciegos. –

Anexo H.

9. Mantarraya:

Esta mujer se considera 100% empoderada de su sexualidad y feminidad, ella decide lo que es la feminidad desligándose de sus estereotipos “frívolos”: “Creo que en ese sentido si soy bien ‘desviadita’ de las concepciones generales de lo que es la ‘feminidad’, y por lo tanto bien empoderada porque no se puede desviar si no hay empoderamiento creo yo.” (Mantarraya, comunicación personal, 8 de febrero, 2016). Ella manifiesta venir de una sociedad cuencana altamente machista en la que la mayoría de los varones “poseen” una novia virginal y una moza para la diversión; La primera suele ser bastante menor a su enamorado, y muchas veces “mete la pata”, debido a una falta de educación sexual aún presente en Cuenca.

En Cuenca el tema de la protección es básicamente un mito, ósea el condón es igual al unicornio y al minotauro básicamente –risas-, algunos lo han visto, algunos lo han sentido, otros dicen que tienen sabores y hay otros que nunca lo han visto en su vida –carcajada-. He visto que es esta represión de: no puedes preguntar a nadie nada. Solamente ves una cosa de látex que son globos en los conciertos y no entiendes qué es. Y así entiendas, tu referencia sexual más cercana te dice: no te preocupes, no pasa nada, te termino afuera o mañana te tomas la pastilla.

(Mantarraya, comunicación personal, 8 de febrero, 2016).

A lo largo de toda la entrevista se advierte una mujer sarcástica, muy inteligente y crítica de los roles de género. La misma es guía de buceo y sicóloga clínica, le encanta el agua y se identifica con Jacques Mayol. Su personaje de *Neo femme fatale* se llamará

Mantarraya, teniendo el poder de respirar bajo el agua, de camuflarse en la arena y de clavar un letal y venenoso aguijón. –Anexo I.

10. Neblina paulatina:

Esta joven cuencana ha perdido poco a poco la confianza en los hombres, pues vivió de cerca las infidelidades de su padre hacia su madre. Por otro lado, siente que ha naturalizado y justificado variados actos de violencia psicológica desde sus parejas por miedo al abandono. Sin embargo, cuando se dio cuenta de la situación: “Me puse los pantalones y dije: bueno, a mi nadie me va a hacer sentir menos de lo que soy, nadie va a afectar mi autoestima de la forma en que les de la gana, porque yo debo pararme fuerte y defender quién soy, y defender mis actos porque no he hecho nada malo.” (*Neblina paulatina*, comunicación personal, 13 de enero, 2016). Por otro lado, la misma admite ser machista, pues le encanta que le abran la puerta o que los chicos den el primer paso, sin embargo se cuestiona la borrosa línea entre caballerosidad y machismo: “Para nosotros es increíble que nos abran la puerta del carro, ¿por qué tiene que ser tan increíble?, ¿por qué no puedes vos abrirte la puerta?, ¿por qué está mal si no te abren la puerta?, ¿por qué no le abres vos la puerta a él?” (*Neblina paulatina*, comunicación personal, 13 de enero, 2016).

Esta mujer es diseñadora de modas, se abrió su propio negocio y actualmente reside en Estados Unidos. Se trata de una joven sumamente analítica que siempre está a la defensiva. Su personaje de *Neo femme fatale* se llama *Neblina paulatina*, porque se infiltra cadenciosamente a través de la gente, nublando la vista y congelando a sus víctimas.

III.III. Performance: descripción e inspiraciones artísticas contemporáneas

Los personajes descritos anteriormente, desafían normas, constructos sociales y roles de género impuestos a través de discursos legitimados androcéntricos, muchas veces pronunciados a partir de reductos de poder en la esfera pública. En Ecuador, políticos como Lucio Gutiérrez, Abdalá Bucaram, Rafael Correa, el Pastor Nelson Zavala, entre otros, han seguido trasmitiendo mensajes discriminatorios ideológicamente patriarcales:

Cuando se ha visto que un hombre puede ir, así porque sí y decirle al registro civil: oiga yo no quiero ser hombre, quiero ser mujer, póngame allí sexo femenino, ¿qué clase de disparate es este?, ¿ya no hay coherencia en el país?, a mi me da pena y vergüenza ajena...Pero no me voy a quedar callado y ser cómplice de esta atrocidad que está destruyendo el rol del hombre, el rol de la mujer y el rol de la familia.

(<https://www.youtube.com/watch?v=x5FFoFom8m0>, 2016).

En adición a la esfera política, el machismo también ha sido legitimado en la esfera legislativa, mediante una de las cláusulas de la Constitución ecuatoriana actual: “La Constitución en el Ecuador prohíbe la interrupción intencional de un embarazo pero hace dos excepciones: Uno, si se ha hecho para evitar un peligro para la vida o salud de la madre, y dos, si el embarazo proviene de una violación o estupro, cometido en una mujer idiota o demente.” (<https://www.youtube.com/watch?v=Vr82QLc3DY0>, 2016). Adicionalmente, telenovelas, noticieros, propagandas y leyendas televisadas nacionales han aportado su granito de arena en la construcción de una ciudadanía altamente patriarcal, teniendo como una de sus consecuencias más notorias a las prácticas verbales de acoso callejero: “Si de pronto ve pasar a una chica gordita, bien bonita, puede decirle: corazoncito, tu eres el pedazo

de carne que le hacía falta al sancocho de mi corazón.”

(<https://www.youtube.com/watch?v=yNrG24WVnjg>, 2016), ó “Vea que linda esa “guambrita”, más rica que un pan de maíz.”

(<https://www.youtube.com/watch?v=fDdm2k551QY>, 2016).

En fin, el conteo de frases machistas no termina, sin embargo, para este proyecto de titulación se realizó un arduo proceso de selección de las frases más potentes comunicadas a través de diversos programas y publicidades en la televisión nacional. Finalmente se escogieron 17 frases de 60, frases protagónicas en la pieza musical. Se decidió componer una pieza musical de tango electrónico para abrir la exposición de la muestra, teniendo en cuenta que el tango como género musical y dancístico, desde sus orígenes hasta la dinámica actual milonguera es sumamente patriarcal. En principio, cabe recordar que el tango era únicamente bailado entre hombres, pues las mujeres no eran admitidas en escena. Posteriormente las mujeres aceptadas en la milonga eran prostitutas o mujeres contratadas específicamente para el baile, siendo una costumbre de bohemia, placer y perversión; indecorosa para las mujeres de hogar (Saikin, 2004). Según la RAE, el tango es un “Baile rioplatense, difundido internacionalmente, de pareja enlazada, forma musical binaria y compás de dos por cuatro.”, tratándose de una pareja varón-mujer tradicional en la que los roles de género están sexualmente definidos. El hombre será el que crea y dirige, mientras que la mujer es la que obedece los comandos corporales, creando figuras completamente propuestas y maniobradas por el bailarín.

Ella, la milonguera, le ha ayudado a definir su masculinidad: su despliegue de resistencia/diferencia, provoca y constantemente rehace su identidad de género. La propia identidad de ella, al caer sobre sus pies, permanece irresuelta, incompleta, en

movimiento en esas transiciones entre aceptar o resistir la subordinación a la identidad y a los movimientos de él.

(Savigliano, 2002, p. 78).

Por tanto, ha resultado congruente emplear este género musical y dancístico para reflejar o corporeizar las frases mencionadas. La pieza sonora fue compuesta en colaboración de Daniel Jaramillo, reconocido DJ de la ciudad de Cuenca, partiendo de las influencias musicales de dos grupos de tango electrónico: Gotan Project –formado en 1999 en París- y Bajo Fondo –fundado en el año 2000 en Río de la Plata. De la misma manera, el diseño coreográfico responde a la coproducción de la artista con Julio Benítez, exponente bailarín de tango de la capital ecuatoriana, basándose en elementos técnicos de bailarines tales como Los Totis, Lorena Ermocida y Damián Essel con Nancy Louzan.

Una vez inaugurada la exposición artística con la pieza musical, sonarán las frases más potentes de las mujeres entrevistadas durante diez minutos, en los que se asume que el espectador circulará contemplando cada personaje ficticio de *Neo femme fatale*, en medio de las dos fotografías de retrato descritas anteriormente. Cabe recalcar que tanto los personajes como las fotografías de retrato que los acompañan, han sido creados a partir de significativos referentes artísticos contemporáneos americanos y locales, tales como Cindy Sherman, Kate Gilmore, Juana Córdova y María José Argenzio. En términos plásticos y conceptuales, los trabajos fotográficos de Sherman, expuestos en la sala “Fashion” del MOMA –obras desde 1980 hasta el 2011-, han impactado notoriamente en la producción artística de este proyecto. Los temas abordados por Sherman en esta selección desafían las convenciones de la belleza y “gracia” femenina impuestas desde la industria visual de la moda. En adición, trabajos como *Untitled #458* y *Untitled #276*, exponen personajes femeninos entre fantásticos y bizarros que

parodian la típica fotografía de moda al presentar mujeres cuarentonas, víctimas de una belleza idealizada “ridículamente” alcanzada

(<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/3/#/2/untitled-276-1993/i=true>, 2016). Por otro lado, este proyecto ha creado las fotografías de retrato *Ser femme es a veces fatal* –Asco, frustración, furia-, teniendo como referentes visuales a obras de Kate Gilmore, tales como: *With Open Arms* -2005-, *Star Bright, Star Might* -2007- y *She Bangs, She Bangs* -2011. Según Alice Thorson, escritora y crítica de arte visual en el periódico *The Kansas City Star*, Gilmore realiza performances en los que pateo objetos, rompe barreras y abre su paso a puñetazos como trasgresiones a las expectativas tradicionales de los comportamientos femeninos. Según Gilmore, “The goal is “transformation”, rather than destruction, in works that explore age-old female struggles with relationships, self-esteem and the obstacles presented by a male-dominated world.” (Thorson, 2014). Kate Gilmore, artista americana performativa, ha realizado numerosos performances incluyendo la participación de varias mujeres en acción, todas ellas en vestidos y tacos, sarcásticamente “femeninas”.

Por otra parte, conceptos vastamente discutidos a lo largo de toda la tesis como la “performatividad de género” propuesto por Judith Butler y la “interseccionalidad” planteado por Patricia Hill Collins, se ven notoriamente plasmados en los trabajos de las artistas ecuatorianas: Juana Córdova –*Dados*, 2005- y María José Argenzio –*Demi-plié*, 2012- respectivamente. Por ejemplo la obra *Dados* de Córdova, como parte del proyecto *Prueba tu suerte*, presentado en el año 2005 en el Instituto de Arte Contemporáneo de Cuenca, expone a la artista disfrazada de diversos tipos de feminidad. Ésta se muestra a cada lado de un dado de papel representando identidades múltiples de una misma mujer. Este objeto-arte, invita a que

el espectador pruebe su suerte, obteniendo diversas feminidades performadas a partir del azar.

La idea del azar, ligada a la noción de identidad, recorre toda la obra al utilizar el dado como su leit-motiv visual. Prueba tu suerte parece decirnos que la misma incertidumbre gobierna los juegos de azar y las construcciones identitarias, que la identidad del sujeto es incierta y poliédrica como este símbolo de la fortuna: sus posibilidades de ser son múltiples como sus caras.

(Zapata, 2006, p. 93).

Poco después de los diez minutos de expectación contemplativa por parte del público, se reproducirá la canción *La Negra tiene tumbao* de la cantante de salsa cubana, Celia Cruz. Se ha escogido esta pieza musical no sólo porque cuenta la historia de una mujer negra completamente empoderada que “nunca camina de lado”, sino también porque Celia Cruz es el paradigma y bandera humana de la liberación femenina al haber establecido un lugar de respeto para las mujeres que interpretaban música popular latinoamericana. En este momento cada *Neo femme fatale* saldrá de su postura estática -objeto de deleite visual-, a interactuar con el público, sacando a bailar a algunos de los espectadores masculinos –acto transgresor en una sociedad donde el que saca a bailar es usualmente el hombre. En este momento de presunta relajación, la audiencia construye la obra, se vuelve un espectador participante que deviene en performer. El “espectador”, será productor de obra y conocimiento que sólo, introduciéndose corporalmente en escena, podrá cuestionar desde carne propia el papel cívico y político del arte planteado en este proyecto. Este ejercicio de cambio de roles en el que la artista asume un fructífero margen de descontrol, ya había sido vastamente propuesto en las postvanguardias de los años cincuenta con la emergencia de los

happenings y performances: “En las acciones producidas o coordinadas por Alan Kaprow, el espectador era un participante, un jugador sin el cual no acontecía el acto.” (Diéguez, 2013, p.30).

Continuando con la descripción del evento efímero, en la mitad de la canción salsaera, una vez que el público participativo haya entrado en calor y se sienta contento, hablando, bailando y riendo; la canción se cortará en seco y sonarán los 10 sentimientos experimentados por las mujeres ante una sociedad machista: Pena, furia asco, frustración, impotencia, represión, lucha, rabia, furia –nuevamente-, pánico a la violación. –Anexo J.

Para concluir, cabe reconocer que el empleo protagónico de frases, discursos y testimonios a manera de hilos conductores a lo largo de todo el performance, junto con la inclusión del público a la obra; se ha visto fuertemente inspirado en la obra *These Associations* -2012- del artista, coreógrafo y *performer* británico-alemán Tino Seghal. Dicha obra consistió en diecisiete agentes vestidos normalmente que contaban sus historias muy íntimas a los espectadores –convertidos en piezas de arte. Según el curador de arte chileno-taiwanés Viktor Wang, los extraños “cuentacuentos” de la obra de Seghal, recordaban la importancia de las conexiones, colectivos y encuentros humanos. Además, según el mismo autor, el rumbo que pudieran tomar las conversaciones o la reacción de la gente, manifiesta cierta libertad y descontrol en las obras de Seghal. *These Associations*, como muchas obras de este artista, no se puede documentar, por lo que la experiencia y la palabra serán los (in)materiales contemporáneos de consumo dentro de la esfera artística efímera que se arraigan y establecen en nuestra memoria (Wang, 2013).

CONCLUSIONES

Mediante la presente investigación teórica y etnográfica, se ha verificado que en pleno siglo XXI se producen y reproducen comportamientos e ideologías de dominación y explotación estructural, sistemática e histórica desde los hombres hacia las mujeres (O`Sullivan, 1995, p. 260). Dichas ideologías androcéntricas se encuentran muchas veces encarnadas en representaciones visuales de la mujer expuestas por diversos medios masivos de comunicación, que impactan simbólicamente sobre los imaginarios de identidad, sexualidad y feminidad de cientos de mujeres. Según Laura Mulvey, los productos culturales como películas, libros, propagandas y obras de arte han empleado ciertas herramientas visuales y narrativas para castrar figuras femeninas fálicas, con el fin de contrarrestar la inestabilidad masculina, impulsando el placer visual del espectador varón (Mulvey, 2001). Según Berger, la representación artística de la mujer la ha convertido en un objeto pasivo que soporta la mirada masculina y actúa para él (1972).

En los trabajos de Allen Jones y Takashi Murakami, vemos ejemplificada una objetualización de la mujer como soporte visual, tallado entorno a las fantasías eróticas del hombre; un objeto de consumo visual. En oposición a la exacerbación de la mujer como representación artística, se ha analizado la invisibilidad existente en la participación de la mujer como artista. Mediante las teorías propuestas por Linda Nochlin, se concluye que la ideología patriarcal también ha sido legitimada desde la institución del arte, minando el potencial de las mujeres artistas debido a la carencia de equidad en la concesión de conocimientos y reconocimientos artísticos (Nochlin, 1971). Sin embargo, gracias a los movimientos de liberación feminista de los años 60 y a las transiciones sociopolíticas dadas a

partir de las dos Guerras Mundiales, la participación de la mujer dentro de la esfera cultural, laboral, política y social se ve positivamente transgredida.

En la actualidad, a pesar de que la sociedad ecuatoriana sigue presentando prácticas patriarcales de control, abuso y poder, se identifica la existencia de mujeres empoderadas y autoconstruidas que cotidianamente desafían los roles de género, evidenciando que los comandos discursivos entorno a la “feminidad” y “masculinidad” pueden ser alterados en su real aplicación. En otras palabras, en base a las teorías de Judith Butler, este proyecto ha sostenido que el género es una construcción social en constante cambio y rearticulación (2006, p. 25). Gracias a los trabajos de artistas contemporáneas americanas y locales tales como Cindy Sherman, Kate Gilmore, María José Argenzio y Juana Córdova, se propone una representación alternativa de la feminidad, construida por y para mujeres empoderadas de su identidad. Resulta importante admitir que cada grupo social subordinado connota diversos niveles de privilegio y penalidad, por lo que esta investigación se reconoce como condicionado por un análisis específico de mujeres ecuatorianas de clase alta, occidentales, blancas y heterosexuales reprimidas por el machismo, mas no por su raza, educación o clase social. Por último, la singularidad del trabajo de tesis radica en una coproducción artística entre la artista y la autoidentificación de las diez mujeres representadas, concebidas como sujetos de acción, lejos de ser “modelos” tradicionales de representación visual. El presente trabajo ha brindado un lugar de escucha a relatos silenciados o marginales, con el fin de que la aparición de rostros negados en la esfera pública permitan reformular concepciones falocéntricas ligadas al género, a categorías binarias de lo “femenino” y “masculino” y a las normas impuestas en la identidad, cuerpo y sexualidad femeninos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bedford, G. (1864). *Lecciones clínicas de las enfermedades de la mujer*. Madrid: Imprenta José M. Ducazcal.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Taurus.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books Ltd.
- Bianciotti, M. (2011). Cuerpo y género: apuntes para pensar prácticas eróticas de mujeres jóvenes. Aportes de Judith Butler y Pierre Bourdieu. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 6, 70- 82.
- Boozer, J. (1999-2000). The Lethal Femme Fatale in the Noir Tradition, *Journal of Film and Video*, 51, 20-35.
- Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas. EN *Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Burbano de Lara, F. (1997). Reflexiones a propósito de 'un loco que ama'. *Íconos*, 1, 43-51.
- Butler, J. (2004). Introducción: Actuar Concertadamente y Hacerle Justicia a Alguien. EN *Deshacer el Género*. Madrid: Paidós.
- (2005). *Precarious life: the powers of mourning and violence*. Londres: Verso.
- Cabezuelo, L. (2010). Mujeres encorsetadas, mujeres controlada. Bioestética y control social bajo el sueño americano en la ficción audiovisual. *Revista Faro*, 11, 1-13.
- Calero, C. (2004). La Mujer dibujada. Arquetipos y modelos femeninos en el cine de animación de Disney. *Revista Latente*, 3, 17-36.
- Chicago, J. (1979). *The Dinner Party. A Symbol of Our Heritage*. Nueva York: Anchor Press.
- (1993). *Through the Flower: My Struggle as a Women Artist*. Londres: Penguin.

- Collins, P. (2001). Toward a New Vision: Race, Class, and Gender as Categories of Analysis and Connection. EN *Women's Voices, Feminist Visions*. (pp. 57-65). London: Mayfield.
- Connell, R. (2003). La Organización Social de la Masculinidad. EN *Masculinidades*. (pp. 103-129). México: Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Costa, J. (2008). Cómo piensa la gente: Estrategias de la imaginación creativa. EN *La forma de las ideas*. Madrid: Costa Punto Com.
- Dean, S. (2012, Junio). Smile!: A Polemic on Fine Art Portraiture and Portrait Photography. *F-Stop Magazine* [en línea]. Recuperado de:
<http://www.fstopmagazine.com/pastissues/49/Dean.html>
- Diéguez, I. (2013, Enero). Confrontados por las imágenes: “Naufragio con el espectador”. *Repertorio: Teatro y Danza* [en línea], No. 20. Recuperado de:
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8721/6215>
- Dyer, R. (1982). Don't Look Now: Richard Dyer Examines the Instabilities of the Male Pin-up. *Screen*, 23, 61-73.
- Fernández Laveda, E., Fernández García, A., Belda, I. (2014, Febrero). Histeria: Historia de la sexualidad femenina. *Cultura de los Cuidados* [en línea], No. 39. Recuperado de:
http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/40068/3/Cultura_Cuidados_39_08.pdf
- Fosse, B. (1972). *Cabaret*. [en línea]. Recuperado de:
<http://putlocker.is/watch-cabaret-1972-online-free-putlocker.html>
- Foucault, M. (1977). Nosotros los Victorianos y Dominio. EN *Historia de la Sexualidad* (pp. 7-21, y 126). México: Siglo Veintiuno Editores.
- (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50, 3-20.

- Fusco, C. (1999). *Passionate Irreverence: The Cultural Politics of Identity*. EN Ault, J., Deitcher, D., Fraser, A., Hyde, L., And others, *Art Matters: How the Culture Wars Changed America* (pp. 63-73). New York: New York University Press.
- Goldberg, R. (2012, Noviembre). The Performance era is now. *Performa Magazine* [en línea]. Recuperado de:
<http://performa-arts.org/magazine/entry/the-performance-era-is-now>
- Groys, B. (2013, Julio). From Image to Image File- and Back: Art in the Age of Digitalization. *Wiki Scholars* [en línea]. Recuperado de:
<http://aestech.wikischolars.columbia.edu/file/view/Groys%2C+Boris--Image+to+Image-File+and+Back+-+Art+in+the+Age+of+Digitalization.pdf/442524156/Groys%2C%20Boris--Image%20to%20Image-File%20and%20Back%20-%20Art%20in%20the%20Age%20of%20Digitalization.pdf>
- Guerrilla Girls. (2016). Reinventing the F Word: Feminism. *Guerrilla Girls* [en línea]. Recuperado de: <http://www.guerrillagirls.com/#open>
- Gwaltney, J. (1980). *Drylongso: A Self-Portrait of Black America*. New York: Vintage.
- Halbestam, J. (2008). Una Introducción a la Masculinidad Femenina: Una Masculinidad sin Hombres. EN *Masculinidad Femenina*. Barcelona: Egales.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- Hill, P. (1998). The Castration of Memphis Cooly. EN *Dancing at the Louvre. Faith Ringgold French Collection and Other Story Quilts* (pp. 26-38). New York: New Museum of Contemporary Art.
- Jones, A. (1996). *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. Berkeley: University of California Press.

- Kotz, L. (2005). Language between Performance and Photography. *October de Mit Press*, 111, 3-21.
- Latour, B. (2011, Marzo). Some Experiments in Art and Politics. *e-flux Journal* [en línea], No.23. Recuperado de:
<http://www.e-flux.com/journal/some-experiments-in-art-and-politics/>
- Lispector, C. (1960). Una Gallina. En *Lazos de Familia* (pp. 33-36). Río de Janeiro: Rocco.
- Marzona, D. (2005). *Conceptual Art*. Köln: Taschen.
- Mayayo, P. (2003, 2011). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Ministerio del Interior. (2016). *Campaña Ecuador Actúa Ya, Violencia de Género, Ni Más', se activó en Guayaquil*. [en línea]. Recuperado de:
<http://www.ministeriointerior.gob.ec/campana-ecuador-actua-ya-violencia-de-genero-ni-mas-se-activo-en-guayaquil/>
- Mizejewski, L. (1987). Women, Monsters, and the Masochistic Aesthetic in Fosse's Cabaret. *Journal of film and Video*, 39, 5-17.
- Mulvey, L. (2001). Placer Visual y Cine Narrativo. EN *Arte Después de la Modernidad: Nuevos Planteamientos en torno a la Representación*. (pp. 365- 377). Madrid: Akal.
- Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists? En *Women, Art, and Power, and Other Essays*. New York: Harper & Row.
- O'Sullivan, T. (1995). *Conceptos Clave en Comunicación y Estudios Culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pontón, J. (2014). Representación, cuerpo y mujeres en la publicidad ecuatoriana: Un

“vistazo” histórico. *ComHumanitas*, 5, 105-120.

Ranciere, J. (1992). Politics, Identification, Subjectivization. *October de Mit Press*, 61.

Respini, Eva. (2014). The Museum of Modern Art, [en línea]. Recuperado de:

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/1/#/3/until-ed-466-2008/>

Rogoff, I. (2009). Geoculturas: Los circuitos del arte y las globalizaciones. En de Duve, T., Groys, B., Hardt, M., Mouffe, C., And others, *Open 16: The Art Biennial as a Global Phenomenon: Strategies in Neo-Political Times*. (pp. 106-111). Rotterdam: Nai Publishers.

Rubin, G. (1998). El Tráfico de Mujeres: Notas sobre la ‘Economía Política’ del Sexo. EN *¿Qué son los Estudios de Mujeres?* (pp. 15-45). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Saikin, M. (2004). Identidades y roles sexuales en el tango argentino. EN *Tango y género*. Buenos Aires: Abrazos Books.

Sandoval, C. (2015). Las mujeres alteran su rutina para evitar el acoso callejero. *El Comercio*. [en línea]. Recuperado de:

<http://www.elcomercio.com/tendencias/mujeres-acosocallejero-violenciadegenero-quito-rutina.html>

Savigliano, M. (2002). Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires (Una etnografía sobre mujeres que planchan y mujeres fatales del baile). *Guaragua*, 15, pp.68-101.

Sherif, M. (1996). *The Exceptional Woman: Elizabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Sherwin, M. (2008). Deconstructing the Male Gaze: Masochism, Female Spectatorship, and the Femme Fatale in *Fatal Attraction*, *Body of Evidence* and *Basic Instinct*. *Journal of Popular Film and Television*, 35,174-182.

Thorson, A. (2014). Kate Gilmore's Videos Bring Humorous Approach to Female Struggle. *The Kansas City Star* [en línea]. Recuperado de:
<http://www.kansascity.com/entertainment/visual-arts/article4034189.html>

Wang, V. (2013, Marzo). Performing Around Capitalism (Parte 1 y 2). *Performa Magazine* [en línea]. Recuperado de:
<http://performa-arts.org/magazine/entry/performing-around-capitalism-part-1>

Wohlfert, L. (1980). Sassy Judy Chicago throws a dinner party, but the art world mostly send regrets. *People*, 156.

Zapata, C. (2006). *Las manos en la maza*. Ecuador: Fundación El Comercio.

Fuentes para la composición musical:

ATTD. (2013, Septiembre). Prohibido decir "mijita" a las mujeres policías. [en línea].
Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IldNEJ3ENOc>

Bucaram, A. (2012, Noviembre). Abdalá Bucaram insultando a Rafael Correa y a su esposa. [en línea]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=L-8zkYThr34>

Carrión, H. (2009, Febrero). Hermanos Carrión piropos. [en línea]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=yNrG24WVnjg>

Enchufetv. (2014, Noviembre). Mezclas raras [en línea]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=7LcwCIduhZo>

----- (2015, Marzo). Qué hecho verga mis 15 [en línea]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=YeaUwwzwfZk>

Garay, G. (2013, Agosto). Leyendas ecuatorianas: La dama tapada [en línea]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=7snd2LH1Ymw>

----- (2013, Agosto). Leyendas ecuatorianas: La viuda del tamarindo [en línea].

Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=lv7ORs44U_4

----- (2014, Julio). Leyendas ecuatorianas: La llorona de Montecristi [en línea].

Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=fms8mx8x_LA

Kulonymous. (2013, Enero). Lucio Gutiérrez: el iracundo golpeador de inocentes. [en

línea]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=eijlzeuZkU0>

La Mancha, R. (2014, Septiembre). ¿Cómo hablan los ecuatorianos?. [en línea]. Recuperado

de: <https://www.youtube.com/watch?v=fDdm2k551QY>

Latvecuador. (2012, Julio). Ley de aborto en Ecuador y debate. [en línea]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=Vr82QLc3DY0>

NTN24. (2013, Agosto). Descubren en Ecuador centros clandestinos que aseguran

`curar` la homosexualidad. [en línea]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=GKy-dozzNtM>

Zavala, N. (2015, Julio). Pastor Zavala, expresiones. [en línea]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=x5FFoFom8m0>

Entrevistas:

Atrapasueños, (Comunicación personal). (2016, 11 de febrero).

Eclipse lunar, (Comunicación personal). (2016, 25 de febrero).

Mantarraya, (Comunicación personal). (2016, 8 de febrero).

Neblina paulatina (Comunicación personal). (2016, 13 de enero).

Petróleo (Comunicación personal). (2016, 5 de marzo).

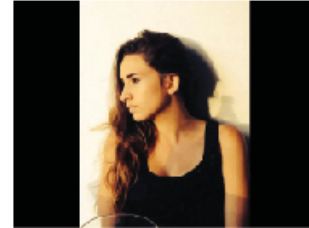
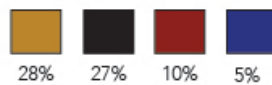
Pirotecnia (Comunicación personal). (2016, 5 de febrero).

Pócima (Comunicación personal). (2016, 10 de enero).

Popurrí (Comunicación personal). (2016, 16 de febrero).

ANEXO A: PIROTECNIA

CARO LÓPEZ --- PIROTECNIA VESTUARIO Y MAQUILLAJE



- **Color:** Azul oscuro/ Azul eléctrico
- **Textura:** Meter las manos en arena o granos
- **Parte del cuerpo:** Manos
- **Sensación:** Vacío/ Adrenalina
- **Lugar:** Acantilado
- **Sabor:** Fresas
- **Pasión:** Cambiar
- **Animal:** Delfín
- **Personaje de las artes:** Virginia Wolf

- **Lo más rico en todo el mundo:** Comida
- **Lo más lindo en todo el mundo:** Amor
- **Lo más pacífico en todo el mundo:** Paz interior
- **Lo más emocionante en todo el mundo:** Logro personal



Maquillaje:



Peinado:



Vestuario:

- **Pupera:** La tela de la pupera será brillante, dorada y de una textura arenosa.
- **Falda negra:** La falda será una minifalda normal e irá hasta 5 dedos por encima de la rodilla. Únicamente la parte posterior se deshilachará a manera de cola y cada retazo de tela finalizará en bombillos de diversos tamaños, teniendo en cuenta los colores y ordenes especificados.

PIROTECNIA



La femme



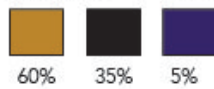
La Neo femme fatale



*Ser femme
es a veces fatal
(asco)*

ANEXO B: POPURRÍ

BELÉN E. --- POPURRÍ VESTUARIO Y MAQUILLAJE

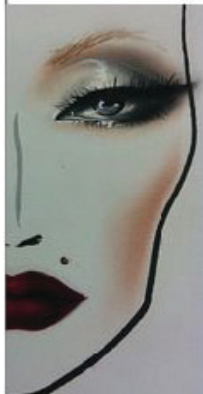


- **Color:** Morado
- **Textura:** Sedosa
- **Parte del cuerpo:** Piernas
- **Sensación:** Frío
- **Lugar:** Mar
- **Sabor:** Salado
- **Pasión:** Servir
- **Animal:** Pescado
- **Personaje de las artes:** Frida Kahlo

- **Lo más rico en todo el mundo:** Comer
- **Lo más lindo en todo el mundo:** Amar
- **Lo más pacífico en todo el mundo:** Fluir
- **Lo más emocionante en todo el mundo:** La vida



Maquillaje:



Peinado:



Vestuario:

- **Vestido:** El vestido de la modelo será de una tela dorada brillante con textura arenosa. Tendrá un cuello en V y finalizará en 2 mangas alborotadas con retazos de la misma tela.
- **Polainas y cuello:** Estos accesorios serán súper peludos de felpa negra.

POPURRÍ



La femme



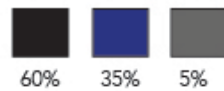
La Neo femme fatale



*Ser femme
es a veces fatal
(impotencia)*

ANEXO C: PÓCIMA

ANITA M. --- PÓCIMA VESTUARIO Y MAQUILLAJE



- **Color:** Azul
 - **Textura:** Rugosa
 - **Parte del cuerpo:** Ojos
 - **Sensación:** Sol en la piel
 - **Lugar:** Bosque
 - **Sabor:** Dulce
 - **Pasión:** Amor
 - **Animal:** Perro
 - **Personaje de las artes:** Amy Winehouse
-
- **Lo más rico en todo el mundo:** Día de playa
 - **Lo más lindo en todo el mundo:** Naturaleza
 - **Lo más pacífico en todo el mundo:** Mar
 - **Lo más emocionante en todo el mundo:** Relaciones humanas.



Maquillaje:



Peinado:



Vestuario:

- **Crop top y pantalón:** Serán de una cuerina negra brillante. La parte superior tendrá spykes puntiagudos plateados en el contorno del busto. La parte de abajo los tendrá en forma de calzón.

- **Capa:** Será una capa de terciopelo azul oscuro, eléctrico y brillante. Irá hasta los pies.

ANEXO D: ARTIMAÑA

EMI COLOMA --- ARTIMAÑA VESTUARIO Y MAQUILLAJE



- **Color:** Negro
- **Textura:** Felpa
- **Parte del cuerpo:** Rabo
- **Sensación:** Altura/adrenalina/aire
- **Lugar:** Playa
- **Sabor:** Picante
- **Pasión:** Libertad
- **Animal:** Gato
- **Personaje de las artes:** Frida Kahlo

- **Lo más rico en todo el mundo:** Amor
- **Lo más lindo en todo el mundo:** Amor
- **Lo más pacífico en todo el mundo:** Amor
- **Lo más emocionante en todo el mundo:** Amor



Maquillaje:



Peinado:



Vestuario:

- **Vestido:** El vestido será de una tela amarilla chillona muy liviana y delgada.
- **Abrido:** El abrigo será totalmente transparente de plástico y tendrá 3 botones grandes blancos al final. Será flojo, de cortes rectos.
- **Medias:** La modelo usará medias blancas transparentes con terminaciones blancas.

ARTIMAÑA



La femme



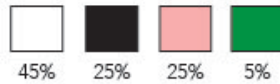
La Neo femme fatale



*Ser femme
es a veces fatal
(furia)*

ANEXO E: ATRAPASUEÑOS


EMA LL. --- ATRAPASUEÑOS VESTUARIO Y MAQUILLAJE



- **Color:** Negro
- **Textura:** Suave
- **Parte del cuerpo:** Cabeza
- **Sensación:** Flotar
- **Lugar:** Bosque
- **Sabor:** Picante
- **Pasión:** Viajar
- **Animal:** Delfin
- **Personaje de las artes:** Nadie

- **Lo más rico en todo el mundo:** Dormir
- **Lo más lindo en todo el mundo:** Reirse mucho
- **Lo más pacífico en todo el mundo:** Meditar
- **Lo más emocionante en todo el mundo:** Viajar

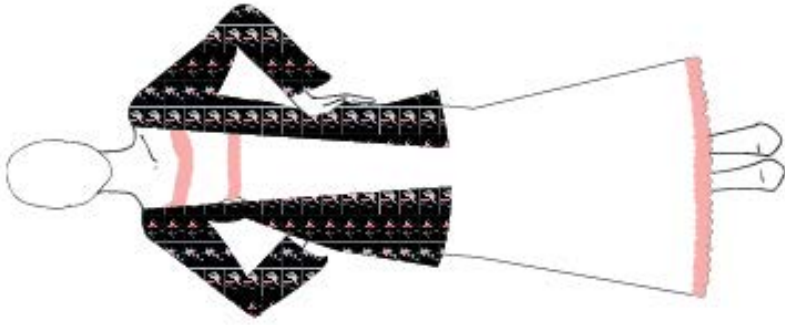


| Maquillaje: | Poinado: | Vestuario: |
|---|---|---|
|  |  | <ul style="list-style-type: none"> - Camisón: La modelo usará un camisón de algodón blanco liso, como uno de abuela. Tendrá acabados de encaje rosado en el cuello, cintura y al final. - Salida de cama: La modelo estará cubierta por una típica salida de cama de cortes rectos y floja. La tela será muy suave y tendrá un estampado de las flores de Pink Floyd. |

ATRAPASUEÑOS



La femme



La Neo femme fatale



*Ser femme
es a veces fatal
(lucha)*

PETRÓLEO

ANEXO F: PETRÓLEO



La femme



La Neo femme fatale



*Ser femme
es a veces fatal
(furia)*

ANEXO G: ROSA ESPINOZA

FEDE --- ROSA ESPINOZA VESTUARIO Y MAQUILLAJE



- **Color :** Verde Oliva
- **Textura:** Seda
- **Parte del cuerpo:** Ojos
- **Sensación:** Ricos en la espalda
- **Lugar:** Playa
- **Sabor:** Cítrico
- **Pasión:** Bailar
- **Animal:** Caballo
- **Personaje de las artes:** Liza Minnelli

- **Lo más rico en todo el mundo:** Mover el cuerpo
- **Lo más lindo en todo el mundo:** Un abrazo sentido
- **Lo más pacífico en todo el mundo:** Playa
- **Lo más emocionante en todo el mundo:** Bailar



| Maquillaje: | Peinado: | Vestuario: |
|-------------|----------|---|
| | | <ul style="list-style-type: none"> - Top: la parte superior será un body muy pegado y stretch, mangas largas. La tela será blanca brillante con una textura arenosa. - Pantalón: El pantalón será como el de aladino, flojo hasta las oantorrillas, donde se ajusta. A cada lado tendrá un corte que irá justo después de la cadera de la modelo hasta el final de su pantorrilla. - Pluma roja: En el peinado se ubicará una pluma roja gigante. |

ROSA ESPINOZA



La femme



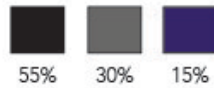
La Neo femme fatale



*Ser femme
es a veces fatal
(pánico a la violación)*

ANEXO H: ECLIPSE LUNAR

CIBO S. --- ECLIPSE LUNAR VESTUARIO Y MAQUILLAJE



- **Color:** Negro
- **Textura:** Cuero
- **Parte del cuerpo:** Boca
- **Sensación:** Frío
- **Lugar:** Montañas
- **Sabor:** Dulce
- **Pasión:** Arte
- **Animal:** León
- **Personaje de las artes:** Frida Kahlo/ Claire Underwood

- **Lo más rico en todo el mundo:** Melcocha
- **Lo más lindo en todo el mundo:** Luna
- **Lo más pacífico en todo el mundo:** Sol atrás de las montañas
- **Lo más emocionante en todo el mundo:** Besarte con tu amor



Maquillaje:



Peinado:



Vestuario:

- **Crop top:** El Crop Top será de cuerna negra en su mayoría. El escote del medio estará cubierto por una tela negra muy transparente. La parte de atrás tendrá exactamente la misma forma que la de adelante, es decir, tanto el pecho como espalda serán escotados y cubiertos por tela negra transparente.
- **Pantalón:** El pantalón será de la cintura hasta la cadera de tela transparente negra, de la cadera hasta los tobillos 100% licol negro. De los tobillos a los talones será de algodón morado. En general el pantalón será flojo y se angostará a partir de las rodillas. La parte trasera del pantalón tendrá una cola de león que culminará en pelos del mismo morado que la tela de los tobillos. La cola será muy larga, caerá 35cm más larga que los pies de la modelo.

ECLIPSE LUNAR



La femme



La Neo femme fatale



*Ser femme
es a veces fatal
(pena)*

ANEXO I: MANTARRAYA

KIKI C. --- MANTARRAYA VESTUARIO Y MAQUILLAJE



- **Color :** Negro
- **Textura:** Terciopelo
- **Parte del cuerpo:** Piernas
- **Sensación:** Líquido
- **Lugar:** Agua
- **Sabor:** Ácido
- **Pasión:** Bucear
- **Animal:** Manta ralla
- **Personaje de las artes:** Jacques Mayol

- **Lo más rico en todo el mundo:** Bucear
- **Lo más lindo en todo el mundo:** Amor
- **Lo más pacífico en todo el mundo:** Benjamín
- **Lo más emocionante en todo el mundo:** Inmersión nueva



| Maquillaje: | Poinado: | Vestuario: |
|-------------|----------|---|
| | | <p>- Traje de buso: El traje será de una tela stretch azul oscuro eléctrico. Las terminaciones en el hombro, cintura, costilla y brazo tendrán la forma de olas, churucos orgánicos que aludan al océano. Por encima del traje irá un pantalón flojo levemente acampanado en las bastas de tela plástica transparente.</p> <p>- Gorro: Será duro, acomodado a la cabeza de la modelo, de una tela plateada brillante con las mismas terminaciones del traje</p> |

MANTARRAYA



La femme



La Neo femme fatale



*Ser femme
es a veces fatal
(frustración)*

ANEXO J: GUIÓN TEATRAL

La Neo Femme Fatale: sujetos bisagra entre la rebelión y la redención

Descripción del escenario:

La obra completa se llevará a cabo en la sala protocolar del Centro Cultural Metropolitano de Quito. En la mitad de dicha sala se colocará una tarima de madera de aproximadamente 4 x 5m². La propuesta será un evento efímero de una noche, teniendo una duración máxima de acción de 30 minutos.

Requerimientos técnicos:

- Tarima de madera de 4x5 m² –aproximadamente-.
- 2 Cañones de luz que iluminen la tarima.
- 16 luminarias direccionadas hacia 8 mujeres (Neo Femme Fatales).
- 1 Consola de luz.
- Colaboración del equipo técnico de montaje para la instalación de 16 fotografías de 0,50 cm de ancho por 1,10 cm de alto aproximadamente.
- 10 Cajas activas para el audio de las 10 mujeres.
- Una consola de audio.
- 2 Máquinas de humo.
- Colaboración del equipo técnico para el manejo de luces y audio en los tiempos específicos.

Aclaración de los signos a utilizar:

1. [] : Los corchetes serán empleados para realizar descripciones generales de las escenas y personajes.
2. () : El empleo de paréntesis será para referirse a detalles técnicos de iluminación.
3. - - : El uso de guiones se referirá a las características del audio.

Personajes principales:

- Rosa Espinoza
- El Tigre de la Malasia

Personajes secundarios (9 mujeres *Neo femme fatales*):

- | | |
|-----------------|---------------------|
| - Petróleo | - Popurrí |
| - Mantarraya | - Atrapa Sueños |
| - Pirotecnia | - Neblina Paulatina |
| - Eclipse Lunar | - Artimaña |
| - Pócima | |

Introducción

[Palabras de bienvenida y contextualización del proyecto por parte de la directora de tesis]

Escena 1

[Rosa Espinoza y el Tigre de la Malasia estarán parados en medio de la tarima de madera hasta que empiece la canción de tango electrónico. Siete de las diez Neo femme fatales estarán ubicadas contra los pilares de la sala, inmóviles a oscuras. Las dos Neo femme fatales restantes caminarán cadenciosamente entre el público]

(2 cañones de luz iluminarán a los personajes principales y el resto de la sala estará a oscuras.)

- La pieza de tango electrónico abrirá la exposición teniendo una duración de 3:45 min.-

[Los personajes principales bailarían la pieza evocando una sensación exasperante, hostil y desesperanzadora. El tigre de la Malasia tendrá una actitud de superioridad, dominación y violencia, mientras que Rosa optará por una gestualidad y movimientos sumisos, impuestos,

será una muñeca de trapo. Al final de la canción, el Tigre lanzará a Rosa al suelo y se retirará de la tarima. Rosa quedará sola, despiadada, violentada.]

(Apagón de luz, todo queda a oscuras)

Escena 2

(Oscuridad total durante 2:00 min.)

[Una vez iniciado el apagón, sonarán las frases más impactantes de las 10 *Neo femme fatales* indistintamente a través de 10 cajas activas en distintos volúmenes, calidades sonoras y ubicaciones espaciales. Durante este tiempo dos cajas de humo serán activadas.]

Escena 3

(Al 2:00 min. de audio, se prenderán los focos direccionados hacia las 10 Neo femme fatales, divisadas entre humo.)

-Las frases concluirán a los 15:00 min. de duración total.-

[El público se trasladará por la sala contemplando a los personajes ficticios en medio de sus fotografías.]

Escena 4

-Al 15vo minuto todas las cajas activas coincidirán en una palabra que se convertirá - mediante una mezcla electrónica- en la pieza de salsa *La negra tiene tumbao* de Celia Cruz-

[Cada *Neo femme fatale* saldrá de su postura estática y sacará a bailar a espectadores masculinos, se prende la fiesta y el público baila durante 2:30 min, se relaja, la tensión baja]

(Al 2:30 min, se corta la canción en seco, y se reproducen los 10 sentimientos expresados por las mujeres al encontrarse inmersas en una sociedad machista (“Ira, asco, furia, impotencia, frustración, pena, represión, lucha, decepción, pánicos a la violación”))

[Durante los sentimientos, todo el equipo de trabajo se reunirá en la tarima para dar la venia (DJ, 10 *Neo Femme Fatales*, el tigre de la Malasia, maquillista, fotógrafo, equipo de montaje e iluminación, etc.)]

[Venia]

[Agradecimientos de la artista a los colaboradores]

FIN