

Cultura Antropofágica:
Prácticas de representación y apropiación cultural en Paraguay

Lo más injusto y doloroso de esta situación es lo siguiente. Vos lo hacés por una sola peli, una sesión de fotos, un proyecto único. Vos ganás los premios y reconocimiento por hacer algo alternativo dentro de una burbuja de producción hegemónica blanca, y después saltás a la próxima [temática]. Nosotres siempre trabajamos con y desde nuestras identidades. Carreras artísticas enteras en base de nuestras investigaciones y reflexiones. Creamos arte que habla de nosotres por necesidad y como una forma de sobrevivencia.
Colleen Ndemeh Fitzgerald, Colectivo Kukilyⁱ

Es hora de que hablemos acerca de representación en Paraguay. De preguntar, ¿quién representa? ¿Quién es representadx? Y, a la inversa, ¿quién no representa y quién no es representadx?

Según Chimamanda Ngozi Adichie, la respuesta a estas preguntas es dependiente de poder ⁱⁱ. La escritora nigeriana se refiere al poder que proviene de estructuras colonialistas y patriarcales, que dictan las dinámicas y diferencias sociopolíticas, económicas y culturales en un mundo hegemónicamente blanco y masculino. Sus textos y charlas (específicamente, *El Peligro de la Historia Única*) son, en parte, la inspiración teórica de este texto. Así mismo lo son textos de los siguientes autores: bell hooks, quien trata la posición de afro-descendientes en los Estados Unidos; Bruce Ziff y Pratima V. Rao con su introducción al concepto de apropiación cultural; Peter Shand, quien escribe acerca de apropiación de cultura aborigen en Nueva Zelanda; Lenore Keeshig-Tobias, escritora chippewa que escribe acerca de experiencia nativa en Norteamérica; la artista Colleen Fitzgerald, quien escribe desde su experiencia como persona racializada/negra en Argentina; y el palestino-británico Edward Said con su canónico texto *Orientalismo*.

Estos y otros escritores tratan temas de representación y la problemática de apreciación, asimilación y apropiación cultural. Son temas que protagonizan discursos socio-políticos desde la segunda mitad del siglo XX (el texto de Said se publicó en 1978), pero que no problematizan las recepciones críticas de arte contemporáneo en Paraguay. Incomoda la mirada crítica que cuestiona quién tiene la autoridad de representar comunidades vulnerables, marginales en el ámbito político y/o minorías de etnia o identidad sexual. Es una mirada que trae a primer plano la desigualdad, el racismo, la misoginia, la homofobia, la transfobia y demás construcciones de diferencia y discriminación que son tan profundamente parte de nuestra sociedad paraguaya y de la que todos somos cómplices.

Es necesario definir ciertos términos claves para empezar a incomodar. La definición más citada de apropiación cultural es la de Ziff y Rao, quienes la definen como “tomar de una cultura que no es la propia las expresiones culturales, artefactos, su historia o sus formas de conocimiento.”ⁱⁱⁱ Notan que el aspecto a debatir más importante sobre apropiación cultural es lo político. Dan como ejemplo que “cuando escritores blancos se apropian de imágenes de negros, un evento político ha ocurrido.”^{iv} Apropiación cultural sucede cuando un

miembro de un grupo dominante o hegemónico utiliza expresiones culturales originaria de una comunidad subalterna, minoritaria o en una posición de desventaja sociopolítica a la suya. En distinción a esto, Ziff y Rao utilizan el término “asimilación cultural” cuando la inversa sucede (cuando un miembro de un grupo minoritario hace uso de expresiones culturales de una comunidad hegemónica), que a menudo no es un acto voluntario o libre.^v

Paso a seguir, es necesario explicar por qué apropiación cultural y representaciones de minorías a las que no pertenecemos son problemáticas y hasta peligrosas. El texto *Orientalismo* de Said delibera sobre esto a profundidad. Basándose en una exhaustiva compilación histórica, Said señala como el Oeste ha históricamente creado toda una literatura erudita y académica sobre el Este (Asia y el Medio Oriente), que ha servido como alteridad para la identidad europea (de civilización, superioridad). Sucesivas generaciones de autores utilizaron las narrativas creadas por autores europeos acerca del Este para así cementar una literatura orientalista, basada, en gran parte, en especulación y estereotipos y no en evidencia empírica. Esto ha servido como la base ideológica para incursiones y explotaciones imperialistas europeas en el Este.

De similar manera, en Paraguay existe una literatura “indigenista” que se remonta a tiempo coloniales, producida mayoritariamente por autores no indígenas, muchos de ellos agentes coloniales. Las comunidades indígenas descritas no han tenido histórica- y contemporáneamente autoría ni control sobre esta literatura. Es decir, no tienen control sobre las representaciones de sus culturas y comunidades. Estas representaciones se utilizan en colegios, en el cine, en el congreso y en las cortes judiciales del país. La importancia de quién tiene control sobre su imagen y representación no puede ser menospreciada.

La apropiación cultural, inclusive cuando hecha con las mejores intenciones, es normalmente dañina hacia la comunidad originaria. Primeramente, extrae una expresión cultural de su contexto, removiendo de esta manera matices de significado y re-significándola. Como escribe Deborah Root en su libro *Cannibal Culture*: “Hay cosas acerca de otras culturas que nunca entenderé, historias que nunca conoceré del todo, incluso si tengo amistades en estas comunidades que estén dispuestas a explicarme las matices.”^{vi} Esta resignificación está por fuera del control de la comunidad minoritaria y sus derivaciones pueden ser negativas. En el mejor de los casos, las derivaciones son una simplificación de la expresión original, versiones sin dimensión o profundidad. (En el peor de los casos, deriva en estereotipos o deforma totalmente una expresión, como es el caso de la suástica y su utilización por parte de los Nazis.) Thomas Shand escribe en su libro *Scenes from the Colonial Catwalk* que culturas y artes subalternas corren el riesgo de “ser re-hechas en el modo del lenguaje colonizador dominante y después forzadas a hablar en lugar de voces [subalternas] legítimas.”^{vii}

La resignificación además suele ocupar espacios privilegiados de legitimización. Esto es doblemente controversial porque la persona apropiadora, proveniente de una comunidad ya con mayor acceso a recursos, fondos, instituciones y centros culturales, ocupa el espacio que otra (o el Otro) pudiera ocupar. Consecuentemente, la versión derivada-apropiada de la original expresión cultural tiende a quedar en los libros mayores de historia. La persona apropiadora de esta manera desplaza dos veces a los miembros de la comunidad minoritaria. Finalmente, esto genera la ilusión de inclusión. Si una artista

cisgénero presenta obras acerca de cuerpos y luchas transgéneros, pareciera que estamos siendo inclusivos hacia la comunidad *trans*. Estamos hablando de temas *trans*, viendo cuerpos *trans*, todo esto sin incluir a personas de la comunidad propia.^{viii} Como postula Colleen Fitzgerald, “¿no sería mejor que una persona dentro de esa comunidad tuviera el lugar para hacerlo?”^{ix}

Hay tres ejemplos concretos a mano que sirven para contextualizar estas problemáticas en sociedad y arte contemporáneo paraguayo. La más inmediata es el caso de ciertos murales del evento Latido Americano. ¿Cuántos murales se pintaron que retratan a “el indígena” – o peor, a “la indígena” – siempre personajes anónimos, sin nombre ni apellido, sin especificar tribu o comunidad, y comúnmente acompañados con un puma, aves o plantas selváticas? Las intenciones de los artistas son seguramente nobles. Quieren empatizar con la lucha, la invisibilización y las condiciones de desigualdad de comunidades indígenas. Ocupan monumentales espacios para hacerlo. El problema está, en parte, en que retratan personajes, no personas. Son arquetipos de indígenas, frutos de imaginaciones no indígenas, sin historias, congelados en anonimato y en tiempos y espacios no contemporáneos. Hay que preguntarse, ¿por qué siempre un puma o ave? ¿Por qué nunca vemos en estos murales un indígena con un celular en mano o algún accesorio o trasfondo que lo centre en el S XXI? ¿Son estos murales, como pregunta Keeshig-Tobias, “nostalgia por un estado más simple, más ‘uno con la naturaleza’ del desarrollo humano”?^x ¿Es, como ella escribe, arte escapista, de artistas que “prefieren mirar a un nativo ideal viviendo en el país de nunca-jamás en vez de confrontar la realidad de lo que ser nativo realmente significa”?^{xi} Estos murales representan al Otro como total y radicalmente diferente, completamente contextualizado en un pasado pretérito, y no como una cultura viva y contemporánea que sigue evolucionando.

El segundo ejemplo nos traslada a la Plaza Uruguaya del centro de Asunción, donde vemos un microcosmo de las representaciones desiguales de género en arte moderno y contemporáneo. Hay 7 estatuas en esta plaza, 3 representan hombres y 4 representan mujeres. No le sorprenderá a nadie saber que todas son de escultores masculinos. Las tres estatuas masculinas retratan y exaltan personas históricas: el General Artigas, el escritor Augusto Roa Bastos y el músico Mangoré. Las tres estatuas femeninas retratan a la Bañista, la Bailarina, la Madre y Venus. Otra vez vemos arquetipos en vez de personas reales e históricas. Es más, las características a resaltar de estas estatuas femeninas son su atractivo (convencional) físico, lo que más valora un sistema patriarcal en mujeres. Presto de las palabras del periodista Luis Verón, que escribió para ABC Color:

“(R)epresentan a *bellas doncellas* —reproducciones de originales esculpidas por el italiano Antonio Canova (la Bailarina y la Bañista) y del escultor griego Calímaco (Afrodita o Venus Genetrix)—, muestran sus *redondeces* en un lugar que con el tiempo se convirtió en el marco adecuado y justificado de las *lujuriosas* poses de las mismas.”^{xii} [cursivas añadidas]

El tercer ejemplo es la obra de Marcos Benítez, galardonada con el Primer Premio de Invernadero por parte del jurado compuesto por Nury González, Carlos Sosa y Damián Cabrera. Benítez hace uso de conceptos de la comunidad Mbya acerca de geografía y territorio. Partiendo desde este punto, la obra es, según la definición de Ziff y Rao, un ejemplo de apropiación cultural por hacer

uso de “formas de conocimiento” de una comunidad minoritaria.^{xiii} (Cabe aclarar que el artista no es indígena.) Un elemento de su obra es la cita, traducida del guaraní al castellano, de una mujer mbya, extraída de un texto sobre etnomedicina que tampoco especificaba autoría del texto más allá de los descriptores “mujer mbya.” Para puntualizar: es una obra que hace uso del conocimiento y la voz de una mujer indígena anónima, relegada al arquetipo como en los murales de *Latido Americano*, por parte de un artista masculino miembro de la comunidad hegemónica que recibe reconocimiento y un premio importante por ello.^{xiv} Es fundamental notar que el artista no involucró a –ni se involucró con –la comunidad mbya en la producción de su obra. Está a dos saltos de la comunidad original (ya que el libro tampoco fue escrito por autores mbya).

En la pared adjunta existe una suerte de “Paseo de los Yuyos” higienizado y esteticizado; es decir, removido del contexto del Mercado 4 (de donde proviene), desinfectado de todo aquello que es sucio, feo, maloliente y auténtico, montado con nivelador y regla. Hay que preguntarnos, ¿quiénes son las personas, reales e históricas, que viven y han vivido de la recolección y venta de pohã ñana? Mayoritariamente mujeres de escasos recursos, muchas de ellas indígenas, responsables por proveernos los yuyos para nuestros mates y tererés de todos los días. Son mujeres que mantienen viva la larga cultura del pohã ñana y todo el conocimiento relacionado a ello (que no extrajeron de libros de etnomedicina).^{xv} No hay rastro de esta realidad sociopolítica en la obra nostálgica de Benítez.

Hay una doble invisibilización de mujeres indígenas y de escasos recursos en esta obra. Por un lado, un anonimato que deviene en arquetipificación. Por otro lado, la higienización del “Paseo de los Yuyos” arropada en estéticas de *white cube* para consumición cultural dentro del espacio expositivo. Como escribe bell hooks, “el Otro es comido, consumido y olvidado.”^{xvi} A todo esto acompaña el *sine qua non* de la obra – la apropiación cultural.

Vivimos en una sociedad híbrida que rechaza y degrada sus componentes no-europeos, utilizando términos como “nativo,” “cara de indio” y “negra” de manera despectiva, un legado plenamente colonialista y euro-centrista. A la par que en el campo político y judicial sometemos a nuestras minorías a todo tipo de injusticias, utilizamos la imagen del “guaraní” (como persona, idioma, cultura y esencia intangible) cuando nos conviene. Nos lo vestimos como un manto descartable una y otra vez. Esto sucede en el fútbol, en anuncios comerciales de yerba mate, en aproximaciones *New Age* a espiritualidad indígena y en espacios de arte. Este manto es identidad y cultura subalterna, la piel humana y el tejido social de Otros que no se lo pueden quitar al umbral de la galería.

La idea de ser los portavoces y megáfonos de Otros, más vulnerables, supuestamente “sin voz propia,” es seductora. Menos seductora es la idea de redistribuir los pocos fondos y escasas oportunidades disponibles para artistas nacionales a esos mismos Otros.

Podemos empezar por dialogar activamente con las culturas subalternas y minoritarias e incluirlas en nuestras prácticas (y espacios). Mínimamente, si queremos hacer uso de expresiones culturales de comunidades a las que no pertenecemos, y que históricamente han sido y continúan siendo oprimidas por la comunidad a la que sí pertenecemos, debemos ser profundamente reflexivos sobre nuestra posición de dominio, privilegio y poder.^{xvii} Debemos entender que estamos perpetuando estructuras colonialistas y patriarcales y resignificando

cultura ajena. Las expresiones culturales de otras comunidades no existen, como describe Root, “en un tipo de *shopping mall*, donde podemos seleccionar brillantes y relucientes objetos de pensamiento de los estantes si poseemos la moneda correcta.”^{xviii} No existen en un pasado pretérito de nostalgia primitivista. Sus elementos formales no existen en un vacío de contexto para ser extraídos y consumidos a voluntad en espacios hegemónicos. Usemos nuestro privilegiado acceso a recursos e información para educarnos acerca de políticas de identidad. Dejemos de lado un momento los libros de Walter Benjamin, Michel Foucault, Rancière, Deleuze, etc. Dirijamos nuestras miradas a autores que escriben desde posiciones subalternas (en Paraguay como en el exterior), desde, como diría Gayatri Spivak, un sur global.

Sandra Dinnendahl López
Asunción, Agosto 2018

-
- ⁱ Fitzgerald, Colleen. "A Las Personas Blancas Creando Arte Sobre Nosotros: Somos Radicalmente Sujetos." <https://www.revistaamazonas.com/Que-Es-Amazonas/>, 23 July 2018, www.revistaamazonas.com/2018/07/23/a-las-personas-blancas-creando-arte-sobre-nosotros-somos-radicalmente-sujetos/.
- ⁱⁱ Ngozi Adichie, Chimamanda. "The Danger of a Single Story." TED Talks. TEDGlobal 2009, 1 Aug. 2018, Oxford, UK.
- ⁱⁱⁱ Ziff, Bruce H., and Pratima V. Rao. "Introduction to Cultural Appropriation: A Framework for Analysis." *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, Rutgers University Press, 1997, pp. 1–24.
- ^{iv} Ziff & Rao
- ^v Ziff & Rao
- ^{vi} Root, Deborah. "Preface." *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*, Westview Press, 1998, pp. viii-xiv.
- ^{vii} Shand, Thomas. "Scenes from the Colonial Catwalk: Cultural Appropriation, Intellectual Property Rights, and Fashion." *Cultural Analysis*, vol. 3, 2002, www.ocf.berkeley.edu/~culturalanalysis/volume3/vol3_article3.html.
- ^{viii} A un mes de publicar este texto, Xsvi Rojas, artista local, publica el siguiente comentario en su perfil Facebook (referente a una exposición acerca de cuerpos *trans*):
"gente cis felicitando a gente cis por investigar/fotografiar/ hacer arte sobre gente trans: generación de un capital simbólico / social solo para quien está afuera del colectivo marginalizado. La mirada sobre l*s otr*s reproduce la lógica colonial de expropiación de conocimientos/ expropiación de esa cuerpo que ya está hiperexpuesta/ hiperexpropiada de la condición de humanidad. Esas instancias de "visibilidad" a quien le sirve?
las travas siguen VIVAS, sin casa, sin laburo que garantice un mínimo, precarizadas, exponiéndose una vez más al criterio del bondadoso varón cis carente de autocrítica sobre la asimetría de esa relación de trabajo, no pago, sin cuidado, que va a mostrarte a otra gente cis. OPEN MIND, CHULINA, CAPO! PREMIOS, FESTIVALES! Dejá de ser cómplice hipócrita carajo, pagale a la trava"
- ^{ix} Fitzgerald
- ^x Keeshig-Tobias, Lenore. "Stop Stealing Native Stories." *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, Rutgers University Press, 1997, pp. 71–73.
- ^{xi} Keeshig-Tobias, Lenore
- ^{xii} Verón, Luis. "Un Muestrario De Estatuas." <http://www.abc.com.py/>, 27 May 2012, www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/abc-revista/un-muestrario-de-estatuas-405940.html.
- ^{xiii} Ziff & Rao
- ^{xiv} ¿Habrá recibido reconocimiento o premio la anónima mujer mbya por su conocimiento y sus palabras, equivalente al que Benítez recibe por utilizarlas en su arte?
- ^{xv} Al hablar del rol de mujeres en la cultura del pohã ñana, el comentario del curador de Invernadero, Fredi Casco, fue argumentar que "hombres también forman parte de la cultura del pohã ñana," comentario que luego defendió en nombre de mantener una discusión más "equilibrada." La discusión, si existiese, nunca fue equilibrada – y no porque faltase más protagonismo masculino en ella.
- ^{xvi} hooks, bell. "Eating the Other: Desire and Resistance." *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, 1992, pp. 366–380.
- ^{xvii} Si queremos involucrar a comunidades subalternas en nuestras prácticas artísticas, debemos cuestionar ¿qué ganan ellos de participar? ¿Por qué deberían abrirnos la puerta cada vez que la golpeamos, exigiendo que compartan su arte y cultura para con nosotros?
- ^{xviii} Root