



Estudios Avanzados

ISSN: 0718-5022

ISSN: 0718-5014

revistaidea@usach.cl

Universidad de Santiago de Chile

Chile

Vaccia, C.

Cara de india “¿Y KE?”: actuales contrarepresentaciones y visualidades
femeninas racializadas en Argentina como acto descolonizador

Estudios Avanzados, núm. 35, 2021, pp. 29-40

Universidad de Santiago de Chile

Santiago, Chile

DOI: <https://doi.org/10.35588/estudav.v0i35.5322>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=435577620004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia



Cara de india “¿Y KE?”: actuales contrarepresentaciones y visualidades femeninas racializadas en Argentina como acto descolonizador

*Indigenous Face, SO WHAT??: Current Feminine Visualities and Counter
Representations Racialized in Argentina as Decolonizing Act*

Carolina Vaccia

Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile,
ORCID 0000-0001-5157-9743, vaccia.carolina@gmail.com

Recibido: 30/04/21 · Versión final recibida: 29/11/21 · Aceptado: 29/11/21 · Publicado: 29/12/21

Resumen

Abordamos el rol que cumplen las contrarepresentaciones visuales actuales de las mujeres indígenas en Latinoamérica a partir de las acciones que emergen de artistas ligadas al activismo del Colectivo Identidad Marrón, el cual nace en Argentina, en contra del racismo estructural. Aparece la búsqueda de una propia versión en miras a la construcción de una memoria cultural auténtica, experiencial y actualizada, basada en la representación de las diversas subjetividades y la búsqueda de visibilización que se apoya en las redes sociales a modo de plataforma de circulación.

Palabras clave: memoria cultural, feminidades racializadas, contrarepresentaciones, Identidad Marrón, feminismo interseccional.

Abstract

This article is intended to address the role of current visual counter-representations of indigenous women in Latin America based on the actions emerging from female artists connected to the Identidad Marrón (Brown Identity) collective activism born in Argentina against structural racism. The search of an own version appears towards the construction of an authentic, experiential, and updated cultural memory, based on the representation of the diverse bias as well as the search for visibility supported by social networks as circulation platforms.

Keywords: cultural memory, racialized femininities, counter representations, Identidad Marrón, intersectional feminism.

“Nos interpelan constantemente las imágenes blanqueadas, estilizadas y hegemónicas que vemos a diario. El feminismo no es la excepción, pero el camino para entender que no estamos en los lugares visibles, es visibilizarlo”.

(Comunicado Mujeres de Colectivo Identidad Marrón,
Revista Furias, 23 abril 2020).

Para introducirnos a la reflexión sobre las actuales propuestas de representación de feminidades racializadas en Argentina

En un contexto actual latinoamericano de una emergente visibilización de diversas subjetividades a partir de distintos activismos, es relevante revisar la creación artística actual de las mujeres racializadas. A modo de hipótesis, el presente artículo propone que, a partir del análisis de esas visualidades, es posible advertir un acto político potente que estaría aportando a la posibilidad concreta de construcción de nuevos relatos respecto de la mujer india; relatos “desobedientes” y desestabilizadores del paradigma civilizador eurocentrado. Dicha hipótesis incluye diversos aspectos. Por una parte, un cuestionamiento a las representaciones tradicionales de la mujer indígena, la cual ha sido históricamente invisibilizada, estereotipada, infantilizada, fetichizada, puesta en el anonimato identitario, anulada en su mundo afectivo, dejada al margen de las representaciones de belleza, de diversidad sexual, etc. En segundo término, una postura crítica actualizada, en que la mujer racializada es excluida —de las representaciones— de sus propios espacios cotidianos, urbanos, e

incluso de esferas más “progresistas”, como el propio movimiento feminista, con imágenes blanqueadas, higienizadas y hegemónicas. Y, en tercer lugar, cómo estas artistas activistas develan un espacio de disputa a través de la potencial construcción de un camino de apropiación cultural habitualmente ocupado por los “códigos blancos”.

Así, primero se revisará el problema de las representaciones tradicionales de las feminidades racializadas a nivel visual, incluyendo una mirada interseccional que aborde también la problemática actual e histórica. Posteriormente se intentará comprender por qué la producción visual actual de las “artistas marroñes” implica un acto político descolonizador, para finalmente presentar un análisis del corpus —compuesto por ilustraciones y un fotomontaje— con el fin de entender el ejercicio identitario y de visibilización que implican estas imágenes, así como la reivindicación de las visualidades de lo femenino indio “actualizado”, en miras a la construcción de estos nuevos relatos.

Acerca del problema de las representaciones tradicionales de las mujeres racializadas en Latinoamérica

Para poder comprender el rol de las nuevas propuestas de representación de feminidades racializadas, a modo de producciones artísticas, en el contexto actual latinoamericano —y argentino particularmente—, y la función que cumplen en la construcción de la autoimagen de las mujeres indias, primero es necesario hacer una breve referencia a las representaciones tradicionales instaladas en la memoria cultural.¹

Es preciso hablar de la relevancia del lenguaje del arte —en el marco de la reflexión sobre la dimensión social de la memoria— para las sociedades y para la construcción de una memoria cultural, la cual, tal como propone el egiptólogo alemán Jan Assmann en los ochenta, sería determinante para los procesos de identificación de los sujetos y el sentido de pertenencia. En esta línea, y en la perspectiva de este autor, el

¹ Memoria cultural es un concepto que trabaja Assman como algo esencial para una sociedad con un potencial de generación de identidad y sentido de pertenencia de un grupo, que además tiene una capacidad de reconstrucción debido a que vincula el pasado

con el presente, en cuya dinámica el pasado se reactualiza en función de las necesidades del presente. Está además compuesta por un sistema de valores y símbolos que aportan en su decodificación, los cuales permiten dicha conexión (Assman, 1995).

lenguaje del arte y las propuestas visuales —en conjunto con otros objetos como emblemas, archivo, bibliotecas, etc., provenientes de las instituciones y el Estado— serían una forma visible de la memoria cultural, operando como soporte de la misma. Son también sumamente relevantes porque habilitan el ejercicio de reflejar la autoimagen de un grupo determinado.

Complementario a esto, tal como propone la socióloga y activista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, desde su metodología denominada “Sociología de la imagen”, las visualidades son clave, porque aportan “a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y actualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social” (Rivera Cusicanqui, 2010: 19), sosteniendo, además, que “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (Rivera Cusicanqui, 2010: 19). En este sentido, lo visual aporta en la conformación de una memoria cultural que integra valores, creencias, sentidos, entre otros aspectos.

Ahora bien, si hablamos de las representaciones tradicionales de las mujeres indias —ante las cuales se revelan las artistas del Colectivo Identidad Marrón—, al realizarse en el marco del proyecto civilizatorio hegemónico en Latinoamérica y negador de la alteridad del “otro”,² han corrido el riesgo que advertía Paul Ricoeur³ respecto al problema de la representación, de haber creado una “realidad ficcionada” que se genera, justamente, desde posturas negacionistas del otro. Sobre este punto en particular, Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas* expone el problema de la construcción de las naciones y de dispositivos que construyen ciertas escenas estereotipadas de lo social, aportando a una “imaginación nacional” a través de narrativas oficiales que tienden a ser homogeneizantes y, en ese sentido, pueden —a través de medios de circulación oficiales y respaldados económicamente— generar una gran comunidad de “anonimato”, funcional a las naciones modernas y sus modelos de desarrollo neoliberales (Anderson, 1993).

Así, si bien no es el foco del presente estudio analizar las representaciones tradicionales a partir de autores contemporáneos que cuestionan las versiones hegemónicas del pasado, es posible entender la problemática de estas representaciones de lo indígena,

y específicamente de las feminidades racializadas en diversos espacios, y de manera particularmente relevante para este artículo, en el mundo del arte visual.

En esta línea de pensamiento, es necesario retomar a Silvia Rivera Cusicanqui, cuando habla de las representaciones artísticas tradicionales como narrativas que representan “una sola mirada”. Tal como la autora señaló en una reciente entrevista en TV UNAM en México, se trataría de

un sistema de clasificación homogeneizante de inclusiones y exclusiones, binario y reduccionista, que ha terminado estableciendo estereotipos, tipos de visualidades, etc., que fortalecen un imaginario impuesto por un modelo de desarrollo asociado a las naciones modernas que históricamente han intentado colonizar los espacios de referencia, de identidad y de memoria cultural, entre otros aspectos. (TV UNAM, 2018)

Tanto el discurso como la praxis opresiva colonialista han operado negativamente en la conformación de la memoria y, a la vez, mantienen un rol clave en la construcción conflictiva de identidades en las mujeres —y feminidades racializadas— indígenas a nivel histórico, invisibilizando y marginando sus “voces”, al tratarse de una “estructura social diferenciante y, a la vez, inhibidora del discurso propio” (Rivera Cusicanqui, 2010: 19).

Salvo algunos esfuerzos contemporáneos, como las propuestas de artistas del Grupo Espartaco en los años sesenta en Argentina⁴ y especialmente de Elena Diz,⁵ las mujeres indias habitualmente han tenido un espacio más bien subordinado en las representaciones artísticas en Latinoamérica, con visiones romantizadas, negadoras de su humanidad y de sus subjetividades. Enmarcadas en roles determinados y unidimensionales (la campesina, la empleada doméstica, etc.), sin un carácter ni un discurso propio (sumisa, silente, híper feminizada, fetichizada, infantilizada, etc.) son, finalmente, “silenciadas”.

Ahora bien, para poder profundizar en el problema del anonimato y estereotipo de las mujeres racializadas en las representaciones en el arte, y situar la

2 Propuesta desarrollada por Enrique Dussel en sus conferencias de Frankfurt en 1992 (Dussel, 1994).

3 Paul Ricoeur, filósofo y antropólogo francés que se preguntó por el problema de la representación del pasado, en donde “problema no comienza con la historia, sino con la memoria” (Ricoeur, 2000).

4 Grupo Espartaco (1959-1968), colectivo de artistas argentinos y bolivianos que intentaron, a través de sus representaciones, ir más allá de la intención pictórica, trabajando sobre aspectos de la subjetividad de sujetos racializados y escapando de representaciones arquetípicas, al proponer un manifiesto que implicaba un arte con raíces y con un rol social asociado a la militancia.

5 Pintora argentina (Buenos Aires, 1925), única mujer del Grupo Espartaco, quien representó a la mujer en diversos espacios cotidianos, no solo en lo campesino sino también en mundos íntimos y emocionales, expresando la fortaleza del espíritu femenino.

problemática en el momento actual, es necesario integrar una mirada interseccional, la cual aportaría en explicar por qué, si en general la representación de “lo indio” tiene estas dificultades, para el caso de lo femenino se hace aún más dramático, así como la razón por la cual hoy emerge con fuerza un colectivo de mujeres en Argentina que busca la reivindicación de estas representaciones.

Aquí es relevante entonces considerar la noción de feminismo interseccional⁶ propuesto inicialmente

6 Teoría de la interseccionalidad, propuesta por Kimberlé Williams Crenshaw, académica estadounidense, especializada en el campo de la teoría crítica de la raza, quien devela la complejidad de la marginalización de la mujer afroamericana, asociándola también a otros problemas estructurales (racismo, xenofobia, machismo, clasismo, homofobia, transfobia, etc.).

por por Kimberlé W. Crenshaw (1991) y revisitado recientemente por la autora Mara Riveros (2016), quien sitúa el concepto y lo complejiza desde una mirada descolonizadora del mismo y su relevancia política vinculada a la realidad latinoamericana. Entrega una mirada crítica que aportaría a la complejización de la problemática específica de la representación visual de la mujer india, al tratarse de un feminismo que lucha por los derechos de “todas las mujeres”, entendiendo que una mujer blanca, cisheterosexual, con acceso a educación, con poder adquisitivo, etc. siempre va a estar en un lugar de privilegio en relación a una mujer racializada, la cual no solo sería “atacada” por el racismo, sino también por otros “dolores culturales”, como lo son el machismo, el clasismo, la homofobia, entre otros.

El rol político y social de las propuestas de representación actual de las feminidades racializadas en Argentina

Previo al análisis del corpus seleccionado es necesario referirnos, brevemente, al contexto histórico latinoamericano —y argentino en particular— y de presentación de estas visualidades, para ver quiénes son las enunciantes de estas contrarepresentaciones que serán analizadas. Como se mencionó anteriormente, se trata de mujeres pertenecientes al Colectivo Identidad Marrón, de Argentina,⁷ cuya lucha es en contra de todas aquellas prácticas de segregación racial, tan arraigadas y muchas veces naturalizadas hasta lo imperceptible en la sociedad argentina y con una fuerte intención de autonomía en espacios cotidianos y de reflexión.

Manteniendo esta mirada interseccional del tema, el Colectivo Identidad Marrón adhiere también al concepto de “feminismo comunitario” (Vera Gajardo, 2014) vinculado al proceso de construcción de una subjetividad “políticamente feminista”, mediante el cual se busca salir del feminismo “euro-occidental” intentando representar la voz “de todas las mujeres”, incluyendo la diversidad de subjetividades. Tal como postula Adriana Guzmán Arroyo en su libro *Descolonizar*

la memoria. Descolonizar feminismos —en la idea de salir del problema de la subalternidad y del “monopolio” del feminismo blanco— el “feminismo comunitario” propone

Cuestionarnos la visión individualista de estos feminismos y principalmente el juego que le han hecho al sistema, contribuyendo a lo que se llamó después la tecnocracia de género o la equidad de género, que ha despolitizado no solo el concepto denuncia de género, sino el feminismo, institucionalizándolo, convirtiéndolo en políticas públicas (de estados patriarcales) o en estudios feministas (academias patriarcales y coloniales). (Guzmán Arroyo, 2019: 30)

De hecho, en recientes conferencias y conversatorios, e incluso en contenidos publicados en redes sociales por mujeres racializadas pertenecientes o cercanas al Colectivo Identidad Marrón en Argentina, es posible advertir una fuerte crítica hacia las representaciones tradicionales y un gran agotamiento al verse expuestas a visualidades colonizadas que poco las representan. Tal como señaló Florencia Alvarado (alias Flor Nómada), artista “marrona”, en un reciente conversatorio respecto al tema en la Escuela de Arte Feminista en Buenos Aires (2020),

Hoy necesitamos cuestionarnos acerca de qué consumimos, qué arquetipos, quiénes están definiendo el imaginario de las personas marrones... seguimos siendo representados por otros y con representaciones que siguen definiendo los sectores a los cuales se pertenece, las actividades que se

7 Colectivo antidiscriminación, que se articula oficialmente en 2019, enfocado a visibilizar y denunciar el racismo estructural en la sociedad argentina, siendo “marrones” la expresión con la que deciden identificarse y mediante la cual intentan levantar una voz por todos aquellos que “no vinieron en los barcos”, aludiendo a la inmigración europea. Lo “marrón” nace, en palabras del activista Alejandro Mamani, “como una categoría posible, porque nuestro color de piel es ese y no vamos a esperar a que venga un académico europeo para que nos designe”, tal como declaró en una entrevista al medio Télam, agencia de noticias (23 de abril de 2020).

realizan, cómo somos considerados. El problema de eso es que incluso en artistas blancos progres y con buenas intenciones se sigue reproduciendo una configuración silenciosa de los mismos lugares; por ejemplo, la mujer salvaje, que termina siendo un arte reconocido no por sus propios protagonistas y sea cae en la exotización. (Colectivo Identidad Marrón, 2020a)

Así, advertimos también que en las artistas de este colectivo existe una clara preocupación por la memoria. Tal como señala Andreas Huyssen en *En busca del tiempo futuro* (2002), se evidencia una necesidad de encontrarse de manera auténtica con el pasado, por fuera de la “obsesión por la memoria cultural”, habitualmente interferida por los medios y por el “marketing de la memoria”, orientados a sostener y perpetuar discursos colonizadores (Huyssen, 2002).

Orientándonos ahora al posterior análisis del corpus elegido, debemos establecer que como “contrarepresentación” entenderemos los esfuerzos por visibilizar imaginarios alternativos al hegemónico, tal como propone Daniel Link, al reflexionar acerca de la disidencia en el arte y la necesidad de resistir a las clasificaciones (Link, 2005). Es decir, ponerse más allá del sistema de clasificación tradicional burgués de inclusiones y exclusiones, con lógicas binarias y cargados de estereotipos, en las diferentes visualidades, ilustraciones, escrituras y otros soportes artísticos.

¿Por qué ilustraciones y un fotomontaje fueron elegidos como corpus a analizar en el presente artículo? Porque pareciera que, en el mundo actual, tal como indica Silvia Rivera Cusicanqui tras varias experiencias de investigación en el mundo escrito y de “baja convocatoria”, “los medios audiovisuales tocan la sensibilidad popular mejor que la palabra escrita” (Rivera Cusicanqui, 2015: 20). En este sentido, las imágenes —y conectándolo con lo propuesto por Assman— aportan para comprender los puentes que se generan entre lo que es vivido en el cotidiano presente y las problemáticas particulares de una época.

Aquí es importante hacer también referencia, brevemente, del espacio de exhibición y circulación elegidos por estas activistas para mostrar su trabajo, que es el de las redes sociales. Como ellas mismas exponen, al hablar de sus obras como artistas “marronas” no tendrían el mismo peso o valor que el de otros artistas no racializados; partirían desde peldaños más abajo. Tal como señala la ilustradora Bby Wacha en el mismo conversatorio: “Nosotras no contamos con la legitimidad de la piel; es imposible llegar a un museo” (Colectivo Identidad Marrón, 2020a), y por eso es que asumen la responsabilidad de ocupar un espacio central con la fuerza que nace desde el margen, donde no hay recursos, más allá de la creatividad, utilizando plataformas

cotidianas de visibilización. En este sentido, el reconocimiento de su realidad les hace tomar decisiones concretas y estratégicas, por ejemplo, de los espacios de exhibición de sus obras. Aparece Instagram como principal canal, lo cual no es una casualidad. Las artistas y activistas encuentran aquí un espacio tal vez “menos normativo” para expresar su voz; una plataforma que —si bien se puede discutir si es para todes— es abierto y, desde su perspectiva, no institucionalizado, lo que habilita la posibilidad de expresión de un sentir, de un reclamo, de una historia que se quiera contar.

Aquí, el trabajo de investigación de la antropóloga visual Elisenda Ardevol abre una perspectiva interesante cuando desarrolla el potencial simbólico de la *selfie*, planteando que el rol de esta va mucho más allá de mostrarse “lindo” y “venderse” a sí mismo; indica que, a su vez, el sujeto enunciante se apoya en esta herramienta para “compartirse” a sí mismo, lo que implica aspectos muchos más profundos:

La *selfie* no solo es mostrarse guapos, sino que representa otros aspectos de la vida no tan bonitos... la gente puede retratar la violencia sobre su propio cuerpo, hay gente que retrata procesos migratorios, de duelo; por lo tanto, no todas las *selfies* hablan de historias bonitas, sino que también de esos “otros momentos”... Cada *selfie* contiene su historia y no podemos considerarla como un objeto aislado del contexto donde esta historia se inscribe. La *selfie* es una construcción identitaria, tanto de identidades individuales como de identidades colectivas. El futuro de las *selfies* seguirá formando parte de nuestra vida diaria vinculado a la emoción, al sentimiento, a la expresión y a nuestra necesidad de contar historias. (UOC, 2018)

Ahora bien, acerca de las representaciones de “blancos sobre indios” y las contrarepresentaciones de los propios artistas racializados, no se trata de oponer unas contra otras o validar las segundas por sobre las primeras, sino que más bien acortar la distancia entre la realidad y su representación. Así, el trabajo de estas artistas y activistas es sacar de la periferia a las memorias y sus luchas históricas y actuales que hablan de una postura crítica que necesita ser visibilizada. Y tal como propone Huyssen (2002), generar recuerdos “productivos” realmente significativos y portadores de identidad es un acto de fidelidad; un esfuerzo por construir una memoria más confiable, con códigos narrativos legibles, tanto afectivos como descriptivos del momento histórico. Es así como estas artistas se convierten, a la vez, en lo que Castoriadis llama “fragmentos hablantes y caminantes de una sociedad dada” (Castoriadis, 1983: 3), teniendo siempre en cuenta, tal

como propone el autor, la necesidad social de crear un mundo dotado de sentido y tener la posibilidad de reinterpretar a la sociedad, alejándose de las miradas más arcaicas.

Si revisamos la postura de Maurice Halbwachs (1995), los trabajos de las artistas que se revisarán a continuación reflejan un claro esfuerzo por la construcción de una memoria social colectiva, que aborde las diversas subjetividades, haciendo una interpretación del pasado —y del presente— por fuera de la historia oficial; la posibilidad de generar argumentos donde se empieza a apoyar eso que el autor denomina “memoria vivida” y visibilizar subjetividades que habiliten la creación de “un marco vivo y natural en el que un pensamiento puede apoyarse para conservar y encontrar la imagen de su pasado” (Halbwachs, 1995: 210). Así es que también serían un aporte en el reforzamiento de ese grupo de mujeres que va a recordar y mantener activa esa memoria y, de alguna manera, tal vez podría colaborar en el “blindarse” de los riesgos de una “historia única”, de una imagen totalizante, sin espacio a la diversidad de subjetividades.

De este modo, las mujeres artistas del Colectivo Identidad Marrón se transforman, en definitiva, en sujetos de acción política, trayendo a colación diversas luchas históricas de las distintas comunidades indígenas que representan. Preguntándose a la vez dónde estamos, qué lugares habitamos y cómo son nuestros rostros: “marronas”, migrantes, indígenas, “conurbanas”, etc., dándole relevancia, al mismo tiempo, al feminismo que aparece desde los márgenes con demandas específicas a esas subjetividades y apoyándose, como se explicó, en las redes sociales como territorio de visibilización de sus prácticas, muchas veces invisibilizadas en los medios tradicionales: “Nuestros rostros no están en los titulares ni en las tapas de los libros... siempre somos la empleada doméstica, la del penal, las docentes de colegios pobres, las putas sin cámara web, las lesbianas del barrio” (Bby Wacha en Colectivo Identidad Marrón, 2020a). En este sentido, la implicancia política tiene que ver, también, con interpelar a la sociedad actual argentina, planteando y trabajando en la construcción de ejes propios de poder.

Acerca de las contrarepresentaciones visuales “marronas”

A partir de lo anterior, es entonces necesario revisar el trabajo visual de las artistas “marronas”, con el fin de comprender en qué sentido sus propuestas resultan una muestra de acción política de fondo, que busca visibilizar sus subjetividades como mujeres racializadas, feministas, integradas en la vida urbana, que buscan

construir su propia versión en términos de construcción de la memoria cultural.

Primero revisaremos el trabajo de la artista visual Flor Nómada, publicado en su cuenta de Instagram @flora.nomada (Figura 1):

Figura 1. Ilustración de Flor Nómada

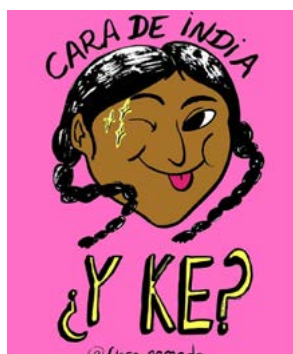
Figure 1. Flor Nómada illustration



Fuente/source: Instagram de Flor Nómada, 2020.

La publicación está acompañada del siguiente texto: “Abrazar nuestra belleza, que ningún estándar eurocentrista nos diga cómo ser”.

En una segunda ilustración de la artista que interesa para la presente reflexión (Figura 2), el texto que acompaña a la publicación es: “El orgullo le gana a la vergüenza y el odio”.

Figura 2. Ilustración de Flor Nómada*Figure 2. Flor Nómada illustration*

Fuente/source: Instagram de Flor Nómada, 2020.

Si bien ambas imágenes transmiten atmósferas diferentes, pues mientras la primera incluye cierta calma y calidez, representada en este abrazo de contención entre mujeres racializadas en un contexto amoroso, y la segunda es más desafiante, lo que comparten ambas ilustraciones es una cierta apropiación cultural de la estética femenina hegemónica, más bien representativa de la memoria cultural y los cánones de las mujeres blancas, en que precisamente las mujeres racializadas han sido excluidas y negadas. Esto se advierte principalmente en el uso —que casi parece abuso— del color rosado como protagonista en ambas propuestas y en una estética más bien *pop*.

Lo anterior se evidencia con más claridad en la primera ilustración, donde rescata códigos más bien naíf (flores, dibujos infantiles, corazones, maquillaje similar al que usan las niñas cuando comienzan a jugar con el labial de las madres). Es interesante también cómo la apropiación cultural de “lo femenino blanco” se realiza mediante un lenguaje “marketinero” como recurso, algo así como un *claim* de publicidad de “cuidado personal” de la marca Dove: “Que ningún estándar defina tu belleza”, como un guiño irónico al mercado y sus estrategias de venta en el mundo del cuidado personal; una belleza de consumo masivo, en que lo racializado —que, salvo “gestos comerciales” al estilo Benetton— ha sido siempre totalmente excluido.

En la segunda ilustración, si bien la artista insiste en códigos *pop* (el rosa estridente, textos “imperfectos” en la tipografía y “mal escritos”, con el código juvenil propio de la digitalización) el tono aquí es más bien

es irónico y desafiante, en que se trae el “lenguaje del opresor” y se resignifica (el “y Ke”, también como una “rebelión de la lengua”). Presenta la figura de la india lejos de la mujer callada, solemne, quieta, dócil, tímida. Se muestra a la mujer marrón como una persona segura de sí misma que pone en jaque al prejuicio clasista sobre lo que implica “tener cara de india” en sociedades en que se valoran rasgos europeos finos y “delicados” como símbolos de belleza arquetípica.

Es interesante también que, a diferencia de la primera ilustración, donde aparecen mujeres más adultas, aquí la protagonista es una chica adolescente, en etapa de construcción de identidad, donde suelen producirse traumas por “no pertenecer al estándar de belleza hegemónico”. En este sentido, la propuesta de la artista es, probablemente, entregar un mensaje a esa generación que comienza a encontrarse con el maltrato racial propio de sociedades unidimensionales y binarias en sus valoraciones estéticas. Con esto se evidencia, a la vez, la necesidad de sanar una herida de su propia memoria y poder intervenir en la de las nuevas generaciones en términos de empoderarse en el orgullo del origen indígena.

En síntesis, lo llamativo de ambas representaciones es una apropiación de códigos estéticos femeninos, sin tener que recurrir a la radicalización estética. Por el contrario, se toman códigos ya reconocidos para lo femenino blanco, pero se resignifican en función de un manifiesto en contra de los estereotipos y prejuicios.

El segundo objeto de estudio son las ilustraciones de la artista La Delmas (Figuras 3 y 4):

Figuras 3 y 4. Ilustraciones de La Delmas

Figures 3 and 4. La Delmas illustrations



Fuente/source: Instagram de La Delmas, 2018.

Ambas imágenes operan como una cierta actualización de la representación de la mujer racializada: la inserta en el plano urbano, en el barrio, en el mundo del trabajo; con roles determinados por fuera de los tradicionales (campesina, madre, pobre, etc.). Es interesante cómo en ambos casos el rol del trabajo —a pesar de pertenecer a espacios simbólicos diferentes— empodera a estas figuras.

En el caso de la primera (“Enfermera”), la ilustración busca subvertir el relato cotidiano patriarcal en Argentina que se esmera en reducir el rol de la enfermera a aquella mujer que “sirve” al médico y que está destinada a la subordinación, encasillándola, además, en el mundo “técnico” o “administrativo”, cuando en realidad la enfermería se trata de una carrera profesional. La intención de la imagen es doble: por una parte se busca fortalecer el rol de la enfermera, devolviéndole un espacio de relevancia profesional y, por otra, posicionar a la mujer racializada en ámbitos laborales de expertise habitualmente ocupados por mujeres blancas, proponiendo a la vez una figura femenina segura de sí misma y de sus conocimientos, capaz y desafiante.

En la segunda ilustración de La Delmas (“Carnicera”), además del empoderamiento de la mujer racializada en un espacio laboral más bien masculino —disputa del espacio con el hombre— propone códigos que hablan de reivindicación, incluso de una “revancha” hacia el patriarcado. La protagonista está parada con una actitud segura, con un cuchillo en la mano, resignificando el dicho: “El que corta la carne” (el que tiene

el poder de decisión) y, directamente se apropia del lugar del hombre (oficio carnicero, fuerza para cortar, sangre fría para cercenar cuerpos).

Siguiendo con el análisis de la ilustración “Carnicera”, detrás de la mujer cuelgan piernas que parecen ser masculinas, cortadas y colgadas “en serie”. Es llamativo, además, que al igual que las ilustraciones de Flor Nómada (en “Cara de india: y ke”), nuevamente aparecen códigos “más urbanos”, de caricatura y de consumo más bien *pop*. El look es deportivo, con maquillaje y prendas muy de la estética urbana del reguetón, saliendo absolutamente de las versiones “solemnes” y actitudes de “sometimiento” de las representaciones tradicionales de lo femenino racializado.

En síntesis, lo que se advierte en esta artista es la intención de romper justamente con las configuraciones tradicionales de lo indio femenino en las representaciones hegemónicas. Es una propuesta a salir de los lugares a los que se ha relegado a las figuras femeninas indias, para visibilizar una voz en espacios de los cuales ha sido silenciada.

El tercer objeto de análisis no se trata de una ilustración, sino más bien de una acción política mediante la reversión de una imagen (Figuras 5 y 6). Se trata de un fotomontaje que emerge de las mujeres del Colectivo Identidad Marrón en forma de rechazo al feminismo “blanco”, eurocentrista, propio de los espacios más privilegiados, en que se “suplanta” la portada del libro *La revolución de las hijas*, de la académica y feminista Luciana Peker, en la cual solo aparecen mujeres jóvenes blancas.

Figuras 5 y 6. Acción de mujeres del Colectivo Identidad Marrón como crítica a la portada del libro *La revolución de las hijas* (2019), de la feminista Luciana Peker
Figures 5 and 6. Action by women of the Identidad Marrón Collective as a criticism of the cover of the book La revolución de las hijas (2019), by the feminist Luciana Peker



Fuente/source: Instagram de Colectivo Identidad Marrón, 2020b.

La acción integra diversos reclamos, reivindicaciones y un acto de visibilización de diversidad de subjetividades a nivel más interseccional. En esta acción performática se toma la misma escena de la portada oficial, replicando la actitud de las protagonistas, utilizando sus posturas y vestuario, pero esta vez las protagonistas son mujeres racializadas. Participa en un primer plano una de las líderes del colectivo, Daniela Ruiz, quien es una mujer racializada transexual, integrando ahora la subjetividad de diversidad sexual en la representación de lo “marrón” femenino. Cabe señalar que en el texto de la publicación de esta “portada alternativa” disidente Daniela señaló:

No existir para nosotrxs ha sido algo común, pero claramente existimos. Nos ha costado poder entender por qué no estamos representadxs en las películas que miramos, las revistas o libros que leemos y en los medios de comunicación que nos rodean. Algunas veces sí aparecemos, pero somos el objeto de burla u ocupando lugares estereotipados o bajo cierto estigma. Nos interpelan constantemente las imágenes blanqueadas, estilizadas y hegemónicas que vemos a diario. El feminismo no es la

excepción, pero el camino para entender que no estamos en los lugares visibles es visibilizarlo. Aunque muchos no quieran verlo, existimos: somos cientos y cientos en las marchas, aunque no salgamos en la portada del diario ni formemos parte visible de la revolución. Existimos y militamos sabiendo que ya nos van a ver. Esta foto tiene como fin que nos vean y sepan que las hijas de las mujeres marrones existimos y somos muchas. Estamos aquí sonriendo, militando como lo hacemos hace años. Estamos en las calles de cemento y de tierra, estamos acompañando a nuestras compañeras. En esta foto no somos un accesorio: somos las sujetas de la revolución para decir que las mujeres marrones existimos y vamos a revolucionarlo todo. (Colectivo Identidad Marrón, 2020b)

La acción política aquí es relevante porque no solo se trae simbólicamente “el margen al centro” (portada de un libro), sino que visibiliza a las feminidades racializadas en su amplia diversidad y, sobre todo, hace un llamado de atención y un cuestionamiento a los sectores incluso más progresistas, como el feminismo, espacio que también ha terminado por invisibilizarlas.

Conclusiones

Al realizar un análisis de contrarepresentaciones visuales y discursivas fue posible entender las potentes implicancias políticas que hablan de un intento por visibilizar esas subjetividades históricamente negadas y silenciadas en las visualidades tradicionales, propias

de la reproducción de discursos hegemónicos en Latinoamérica. Se trata de propuestas que se oponen a los imaginarios sociales construidos desde “la conquista” y reproducidos en el contexto del modelo neoliberal imperante, buscando generar un impacto

en la memoria cultural de una sociedad, en cómo esta recuerda y cómo busca resignificación respecto de su propio pasado histórico, el presente y una intervención en miras al futuro.

Por eso, es determinante la actual visibilización del trabajo artístico de estas mujeres racializadas, porque hablan desde sus propias “versiones”; de alguna manera, consiguen articular una voz desde el margen, representando, además, un “dolor histórico” de diversas experiencias ligadas a esa marginación social. Es también una posibilidad de trabajar activamente sobre la reproducción de un imaginario ajustado, a la vez, a responder a las necesidades culturales no satisfechas por estructuras colonizadoras y poder mostrar espacios pocas veces retratado para las feminidades racializadas, generando algo así como un testimonio “vivo” y activo en la construcción de la memoria cultural, que logre interpelar a la sociedad argentina respecto de cómo ha abordado esa otredad y cómo, hasta en la actualidad, incluso desde los espacios más progresistas como lo es el movimiento feminista, se les sigue invisibilizado, favoreciendo a una configuración silenciosa que reproduce “los mismos” lugares de siempre y determinando los imaginarios de los sujetos marrones.

Además, las nuevas exponentes de la ilustración y otras visualidades dentro del activismo marrón en Argentina parecieran comprender muy bien el valor de la imagen en cuanto a que plasman la experiencia vivida tanto a nivel personal como de su grupo de referencia. Representan también una acción de resistencia; se trata de elevar “otras voces” que luchan por la supervivencia cultural, apoyándose ahora en las redes sociales como espacio de circulación más abierto y, probablemente, aún menos expuesto a la imposición de la narrativa oficial. Aquí es interesante el ejercicio en términos de un posible acto antropófago⁸ que en cierta forma implica “devorar” y consumir a la cultura colonizadora; usar sus herramientas, desechar eso que no sirve o no hace sentido y mezclar estas contrarepresentaciones con la cultura popular argentina en un momento actual.

Dichas nuevas visualidades refieren a una nueva propuesta de autorrepresentación y construcción de un relato alternativo al hegemónico, que enfatiza en la

visibilización autónoma de sí mismas, tanto como mujeres racializadas y como colectivo, lo cual abre nuevas interrogantes que podrían motivar una siguiente investigación, tales como los ejes estéticos de estas nuevas propuestas visuales.

Por ahora, podría establecerse que el hecho de apropiarse de un espacio simbólico visual habitualmente ocupado por la mujer blanca representa un esfuerzo por salir del aislamiento y, por sobre todo, por quebrar el imaginario de la mujer sumisa, aislada, pobre, enclaustrada en configuraciones del pasado que no logran abordar a una mujer india activa en la construcción de su identidad en este presente de enunciación, que aún mantiene estructuras marginantes. En este sentido, el rol de las activistas marrones es esencial porque están representado a “su grupo” e intentando articular una voz propia; una cierta “legitimidad de la piel”, activando el proceso histórico e incluso de negación de su propia cultura, desde un ejercicio artístico auténtico: son ellas las que están definiendo cómo quieren ser representadas, otorgando valor a esas visualidades, lo que habla de un trabajo de autoreflexión potente que busca, a su vez, subvertir ese destino de “sujeto histórico no deseado”.

Tal esfuerzo trabaja sobre la idea de abrir un espacio a estas amplias y diversas subjetividades femeninas “canceladas” en la configuración cultural colonizante. Se trata de poner “al frente” un imaginario que intenta mostrarse auténtico, lo cual probablemente será muy relevante, a la vez, para las generaciones futuras de mujeres “marronas”, ya que les habilitará la posibilidad de comprenderse dentro de los grupos de los cuales forman parte y no desde construcciones y recuerdos ajenos que muchas veces bloquean esa posibilidad, como a muchas generaciones de personas racializadas les viene aconteciendo hasta nuestros días. Sanar, en cierta medida, algunas heridas de la herencia india.

En esta línea, estas ilustraciones y prácticas de la imagen emergentes de activistas “marronas” pueden observarse como un acto claramente descolonizador desde acciones situadas en un presente de crisis de las sociedades latinoamericanas. También como una búsqueda de representar una corporalidad “real”, así como la construcción de ejes de poder propios y una acción de “reactualización de la memoria”, como lo llamaría Silvia Rivera Cusicanqui. De esta manera, poder generar una nueva versión —al menos una legitimación alternativa— de estos símbolos de la memoria cultural, con un potencial de impacto social que, por un lado, logre romper estereotipos, salir del espacio del estigma histórico y, por otro, consiga realizar una labor de educación a los sujetos blancos y mestizos no racializados y disputar espacios de relevancia con el fin de iniciar un diálogo no jerarquizado y de respeto.

8 El “movimiento antropofágico” es un movimiento artístico que emerge en Brasil, en el contexto del modernismo brasileño, cuya propuesta es crear una verdadera cultura brasileña moderna, a partir de la recuperación de sus raíces culturales. Nace cuando la artista Tarsila do Amaral pinta el cuadro *Abaporu* (“El que come hombre” en lengua indígena) y se lo regala a su marido, el escritor Oswald de Andrade, quien termina por escribir *Manifiesto Antropofágico* (1928). La propuesta del movimiento es “devorarse” a la cultura europea, para combinarla con la cultura autóctona y transformarla así en algo completamente local, brasileño.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Assman, J. (1995). “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critic* 65: 125-133. En <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/95AssmannCollMemNGC.pdf> (consultado 07/12/2021).
- Castoriadis, C. (1983). “El imaginario social instituyente”. *Zona erógena* 35: 1-9.
- Colectivo Identidad Marrón (2020a). “¿El arte argentino es solo oficio de blancos? con Florencia Alvarado, Bby Wacha y Sole Apaza”. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y Colectivo Identidad Marrón. En <https://www.youtube.com/watch?v=Pe7wIJ7OYBg> (consultado 07/12/2021).
- Colectivo Identidad Marrón [@identidadmarron] (2020b). *Instagram*. En <https://www.instagram.com/p/CIotEqyOkg/> (consultado 07/12/2021).
- Crenshaw, K. (1991). “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”. *Stanford Law Review* 43(6): 1241-1299. Traducido por Raquel (Lucas) Platero y Javier Sáez. DOI <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Dussel, E. (1994). *1942: el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz, Plural.
- Flor Nómada [@flora.nomada] (2000). *Instagram*. En <https://www.instagram.com/flora.nomada/tagged/?hl=es-la> (consultado 10/12/2021).
- Guzmán Arroyo, A. (2019). *Descolonizar la memoria. Descolonizar feminismos*. La Paz, Tarpunta Muya.
- Halbwachs, M. (1995). “Memoria histórica y memoria colectiva”. *Reis* 69/95: 209-219. DOI <https://doi.org/10.2307/40183784>
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro pedido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- La Delmas [@la.delmas] (2018). *Instagram*. En <https://www.instagram.com/la.delmas/?hl=es-la> (consultado 10/12/2021).
- Link, D. (2005). *Clases, literatura y disidencias*. Buenos Aires, Norma.
- Revista Furias (2020). “La revolución de las maronas, por Analía Daniela López y Sofía Espul”. En <https://revistafurias.com/la-revolucion-de-las-marronas-identidad-marron/> (consultado 12/12/2021).
- Ricoeur, P. (2000). “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. En Pérotin-Dumon, A. (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- _____. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Riveros, M. (2016). “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate Feminista* 52. DOI <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>

TV UNAM (2018). “Revista de la Universidad Utopía ch’ixi, con Silvia Rivera Cusicanqui”. *TV UNAM*. En <https://www.youtube.com/watch?v=pHJkCqe2gAk> (consultado 06/12/2021).

Universitat Oberta de Catalunya (UOC) (2018). “¿Por qué nos hacemos selfies?”. *Entrevista a Elisenda Ardèvol, profesora de los Estudios de Artes y Humanidades UOC e investigadora del grupo Mediaccions*. En <https://www.youtube.com/watch?v=BMq-QeG5hTk> (consultado 06/12/2021).