

EL FASHION TRIBAL
REPRESENTACIONES DE LA MUJER INDÍGENA
EN LA MODA, CINE Y VIDEO

María de los Ángeles Peña¹
popularfreedom@yahoo.com.mx

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Fecha de recepción: 18 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 24 de julio de 2013

RESUMEN

Este artículo explora el tema de las representaciones que se hacen de las mujeres indígenas en el mundo del *fashion*, cine y video musical, con la finalidad de entender desde la perspectiva del feminismo postcolonial, cómo la llamada *moda tribal o moda étnica* configura formas encubiertas de racismo y colabora con el proyecto colonial moderno que mantiene intactas las visiones de las mujeres cuyos cuerpos han estado marcados por clasificaciones sociales a partir de la invención de las razas. El análisis intenta corroborar cómo el relato estético de la moda étnica, patriarcal y racista, que expone un multiculturalismo ornamental, es producto del deseo masculino, blanco o mestizo occidental, el cual apela a la desnudez de los cuerpos y la idea de mujeres salvajes para hacer más apetecible el consumo de estas tendencias, todo lo cual es condensado por la autora en la noción de la «india potable». Este artículo toma del pensamiento crítico de feministas de color, el análisis sobre la interseccionalidad de raza/clase/sexualidad/género, para entender por qué la moda tribal supone violencia contra las mujeres indígenas y afro.

ABSTRACT

This article explores the issue of representations made about indigenous women in the world of *fashion*, film and video in order to understand from the perspective of postcolonial feminism, as the *tribal or ethnic fashion*, generates covert forms of racism and collaborates with the modern colonial project that keeps intact the views on women whose bodies have been marked by social classifications from the invention of the races. The ethnic fashion is patriarchal and racist. The ornamental multiculturalism is product of western's male desire (white and *mestizo*), which appeals to the nakedness of the bodies and the idea of women wild in order to make more «potable» the consumption of images of indian women. This article follows the critical thinking of feminists of color that have created analysis based on the intersectionality of race / class / sexuality / gender, to understand why fashion tribal is violent against indigenous, women and Afro.

Palabras claves: mujeres, indígenas, moda étnica, modernidad, colonialidad de género. **Keywords:** women, indian, fashion ethnic, modernity, coloniality and gender

1 Comunicadora Social de la Universidad Central de Venezuela. Magister en Organizaciones No Gubernamentales. Hamline University. Minnesota. Investigadora de la Universidad Indígena de Venezuela, Tauca, Estado Bolívar. Seminarista del Grupo Latinoamericano de estudio, formación y acción feminista GLEFAS. Tesista de la Maestría en Estudios de la Mujer, FACES, UCV.

A continuación reflexionaremos sobre nuevas representaciones de las mujeres indígenas que se hacen presentes en el mundo *fashion* contemporáneo, con especial énfasis en el campo de la moda, el cine y el video musical. La exploración transita a través de ejemplos que ratifican el posicionamiento de un imperio cuyo relato estético es producto del proyecto moderno colonial que se apoya en un multiculturalismo ornamental que ubicaremos en la revista *Vogue*, *Marie Claire*, así como también en la película *Cenizas eternas* y en los videos musicales *Limbo* y *Bla Bla Bla*.

No es un secreto que el sector dominante, blanco y mestizo ha construido imaginarios a partir de las diferencias étnicas. El mismo apela a la exhibición de mujeres modelos que encarnan ideas de «mujeres salvajes» cuyos cuerpos semidesnudos son ataviados con plumas, collares y grandes pendientes que evocan a las mujeres indígenas como un todo homogéneo.

A partir de las apreciaciones anteriores surgen interrogantes sobre ¿qué nos dicen todas estas manifestaciones de una OTRA, cargadas de exotismo, color, misterio? ¿Cuáles son las características sustantivas de este sujeto femenino expuesto de manera tan férrea a través de estos formatos? ¿Cuáles son los hallazgos distintivos y afines que están presentes en los casos asumidos? ¿Puede la crítica feminista postcolonial interpelar estas representaciones? ¿Ha cambiado este presente visual viejas imposiciones subjetivas?

Partimos del hecho de que las representaciones de la mujer OTRA constituyen *imaginarios en disputa*, articulados a concepciones de raza, colonialidad estética y sistema de género colonial-moderno. Desde esta premisa, la teoría feminista poscolonial será el marco desde el cual analizaremos el fenómeno referido, centrándonos en el concepto de la interseccionalidad (Kimberle Crenshaw, 2005; Mara Vigoya, 2008) para desmontar estas expresiones de feminidad fabricadas dentro de la lógica del mercado de consumo cuya «complejidad de la sociedad capitalista vuela arcaicas las estructuras del parentesco (...) pero las conserva incondicionalmente» (Juliet Mitchell, 1974: 413).

El feminismo poscolonial como corriente teórica está ligado al pensamiento decolonial o pensamiento subalterno el cual sustenta en la perspectiva teórica que retoma la propuesta metodológica de la filosofía de la liberación. Empezó en la India con el historiador Ranajit Guha (1922), quien fundó el *Grupo de Estudios Subalternos*, grupo con el que se emprendió un movimiento

crítico de la historia oficial de la India elaborada por los intereses coloniales de Inglaterra. Las producciones intelectuales y reflexiones filosóficas están basadas en el punto de vista de los grupos oprimidos, silenciados y subalternizados por el capitalismo euronorcentrico de la modernidad; este pensamiento reescribe la historia desde la voz del sujeto indígena y negro. En Latinoamérica, Anibal Quijano desarrolla la teoría histórica de la *colonialidad del poder y la clasificación racial* para explicar los modelos cognitivos del capitalismo eurocentrado desde la colonización. Esta teoría ha sido ampliada por la red latinoamericana de intelectuales activistas ligados a lo que se ha denominado Proyecto Modernidad / Colonialidad / Descolonialidad y constituye una de las propuestas epistémicas más debatidas en el escenario intelectual contemporáneo de América Latina.

El feminismo poscolonial vendría a ampliar esta teoría profundizando en las realidades de colonización de las mujeres oprimidas tomando como eje central las relaciones de género. Intelectuales feministas de las naciones que fueron colonia de países occidentales empezaron a escribir sobre grupos de mujeres racializadas. Algunos de los referentes teóricos son los textos de Chandra Mohanty, Gayatri Spivak, de India; en Estados Unidos, de Gloria Anzaldúa, Angela Davies, Maria Lugones, Kimberlé Crenshaw; en Nigeria, de Oyewumi Oyeronke; en el Caribe, de Yuderks Espinoza y Ochy Curiel; en México, de Franchesca Gargallo y de Mercedes Oliveira Bustamante; y en Bolivia, de Silvia Rivera Cusicanqui y Julieta Paredes, por solo nombrar algunas exponentes de esta vertiente teórica.

El glamour salvaje *on the catwalk*

Las revistas *Vogue* y *Marie Claire* anunciaron que el otoño y el verano 2012 estarían marcados por la moda tribal y étnica. Daniel Dykes, jefe editorial de un portal de moda confirma «for women the ethnic / tribal fashion theme was played to by a larger number of designers this season, but the trend remains one of prints and weaves applied across typical summer pieces. If you're not averse to a darker summer palette then both Donna Karan and Paul & Joe have told a story that might catch your eye. The latter offers bold takes on a South American feel (en <http://www.fashionising.com/trends/b—tribal-ethnic-trend-springsummer-2009-1566.html>). Consultada el 13 de octubre de 2012).

Por su parte, la revista *Cosmopolita* alega que «esta temporada, la moda étnica pasa a un primer plano y en dos vertientes diferentes. Por un lado, el *print tribal* se convierte en un básico dentro de la moda en estampados de verano gracias a las colecciones de firmas como Gucci, Jean Paul Gaultier, Etro o Diane von Furstenberg» (en www.cosmohispano.com/moda-etnica-icomo-llevarla. Consulta de 5 de marzo de 2012). Estas tendencias del *fashion tribal* exhortan a la mujer consumidora a optar por «la moda más salvaje», que con «telas estampadas con motivos aztecas, varias formas abstractas y geométricas colores fuertes y brillantes combinados con colores neón» (en www.beautybeatss/belleza/modatribalherenciaindigena. Consultada el 9-10-2012) pueden llevar a quienes la adquieran y vistan a «un viaje al look étnico inspirado en las tribus indígenas americanas» (en www.diezminutos.es/tendencias/moda/estilo-tribal-de-elogy. Consulta el 9-11-2012). En las pasarelas de las capitales modernas de la moda como Milán, París y Nueva York, se presentaron modelos que enuncian un exotismo de la mujer étnica, beldad alternativa que oferta el estilo *going tribal* articulado en los mercados del consumo.

El *animal print* que nos recuerda la época de cacería de los lores ingleses en África sobre el cuerpo de una modelo junto al gorro o poncho de alpaca proveniente de Perú, lo que hacen es disfrazar a la modelo blanca, máxima representante de una mística que, según Noami Wolf, «es la versión moderna de un reflejo social vigente desde la revolución industrial» (1990: 215). Un ejemplo lo representa la edición de *Vogue France* dedicada a Perú, la cual contó con la participación de modelos como Kate Moss, Eron Wasson e Isabeli Fontana, quienes posaron una indumentaria «sobre una explosión cromática inspirada en los tejidos y bordados peruanos, vibrantes accesorios étnicos (...) con sabor de América del Sur» (En www.vogue.fr/joaillerie/shopping/diaporama/couleurs-folk-bijoux-perou-vogue-paris-avril-2013/12434/image/740278. Consultada el 20-3-2012).



Foto 1. Isabeli Fontana en portada de Vogue Francia. Fuente www.vogue.fr/magazine/diaporama/numero-avril-2013-vogue-paris-special-perou-mario-testino-isabeli-fontana/12261

La delgadez extrema de estas modelos sobre la pasarela «cuenta un relato: la cualidad llamada belleza, existe objetiva y universalmente. Las mujeres la quieren encarnar y los hombres quieren poseer a las mujeres que las encarnan» (Ibid: 227). Estas puestas en escena que forman parte del ideal de belleza, que parte de la «idea platónica», revelan una etapa del desarrollo de la cultura industrial y mediática «que ha permitido el advenimiento de una nueva fase del bello sexo, su fase comercial y democrática» (Gilles Lipovetsky, 2007:120). Existe una intención de mostrar la diversidad de mujeres en el mundo pero a manera de ficción, como si se tratara de una ONU en pasarela cuya «profesionalización del ideal estético (estrellas de cine y modelos), no provocan el declive de la cultura del bello sexo, sino que coinciden con su apoteosis histórica» (Idem).

Los elementos materiales de culturas distantes a las del mundo occidental exhibidos en los cuerpos de las modelos europeas confirman que «cuanto menos homogénea resulta la moda mas se convierte el cuerpo esbelto y de carnes firmes en una norma consensual» (Ibid: 125). Esta regla estética «reinstala» y reafirma la idea de que las mujeres *étnicas* representadas

«existen más por su apariencia que por su hacer social» (*Ídem*). En este sentido, el *boom* de África y América Latina es asumido como territorio capaz de exportarle a la moda su salvajismo y primitivismo étnico. En el caso latinoamericano, la noción de la selva y las mujeres que la habitan son los protagonistas de los iconos simbolizados. Se habla de un estilo occidental tribal, o «the westernized tribal chic style» (en www.laverne.edu/campus-times/2011/05/fashion-review-tribal-fashion-is-on-the-rise. Consultada el 14 -9- 2012).

Llegado a este punto, es fundamental hacer notar la marca de una colonialidad estética inherente a una «programación disciplinaria de los cuerpos» y al «despotismo de la esbeltez» que no introduce ningún cambio sustantivo en el ideal de la belleza, pero sí deja el alcance de la imposición occidental, que apela a la diversidad para vender sus productos, en este caso, el *fashion* circulando en las pasarelas de más alto prestigio.

La moda esclava

Resulta que la aberración europea a mediados del siglo XVI, que continuó hasta el siglo XIX y llevó a países occidentales a esclavizar seres humanos, nada importa a la hora de vender. La revista *Vogue Italia* ofertó los aretes enmarcados en la *moda esclava* o *slave earrings* como «jewellery has always flirted with circular shapes, especially for use in making earrings». De manera explícita se alude a clásicos modelos de zarcillos como «slave and creole styles», además de ofertarlos como expresiones de libertad traídas gracias a las tradiciones de las mujeres «of colour» (en www.vogue.it/en/vogue-gioiello/shop-the-trend/2011/08/hoop-earrings. Consultada el 16 -11- 2012).



Foto 2. Colección de zarcillos de esclavas en Vogue Italia. Fuente <http://www.huffingtonpost.com/2011/08/22/vogue-italia-slave>

Esta lógica decorativa reproduce la hegemonía de la ideología basada en el constructo de «raza» negra asociada, esta vez, como valor para el consumo izado como una expresión de libertad. Este razonamiento expuesto por la oferta de zarcillos de esclavas, a la luz de las feministas poscoloniales afroamericanas revela aspectos asociados a un eurocentrismo patriarcal que subordina a la mujer racializada a la categoría de objeto o mercancía. Para ello se articuló un modelo de análisis denominado interseccionalidad que ha permitido develar el racismo y las formas encubiertas de violencia. En este sentido resulta útil la tesis formulada por Kimberlee Cresshaw quien analiza la situación de violencia de las mujeres negras a partir de la convergencia de formas múltiples de opresiones:

Contemporary feminist and antiracist discourses have failed to consider the intersections of racism and patriarchy. Focusing on two dimensions of male violence against women-battering and rape-I consider how the experiences of women of color are frequently the product of intersecting patterns of racism and sexism, and how these experiences tend not to be represented within the discourse of either feminism or antiracism. Because of their intersectional identity as both women and people of color within discourses that are shaped to respond to one or the other, the interests and experiences of women of color are frequently marginalized within both (Crenshaw,2005: 1)

El cuerpo racializado concentra el conjunto de procesos sociales que hicieron de éste un constructo a partir de la invención de la categoría «raza», la cual lleva intrínseca una clasificación de superioridad o inferioridad de determinados grupos sociales asociados a territorios geoculturales diversos. Las marcas distintivas de la raza son derivaciones del sistema colonial y fueron fundamentales para la constitución del poder económico por cuanto el mundo se ordenó cognitivamente bajo las jerarquías que supusieron las razas. «Los europeos aparecían como racialmente superiores mientras que el resto ocupaban diversos lugares en una gradiente de inferiorización» (Eduardo Restrepo, 2009: 18). La racialización también se proyectó hacia el sexo, lo cual nos lleva a identificar, desde la perspectiva de Crenshaw, en la moda esclava de la revista *Vogue Italia* una profunda exaltación de racismo y sexismo como núcleos duros de la imaginación racial que es análoga a la oferta de moda étnica. Es difícil advertir el peso racista en virtud de que la promesa de esta «moda esclava» forma parte del sistema de mercado que de manera hábil promueve el valor de libertad como un legado de las mujeres esclavizadas. Esta ideología de mercado impide o debilita las tentativas de resistencia al encubrir con la moda la experiencia cruzada del sexismo y del racismo de las mujeres negras. La etnicidad promovida por el *fashion* es la máscara de un racismo filtrado gracias al mercado de consumo.

La sexualización de la etnicidad afecta profundamente la vida de las mujeres indígenas y negras. El desafío y la búsqueda de la interseccionalidad, como herramienta para el análisis de las causas de la opresión de las mujeres racializadas, son evidenciar los efectos específicos del racismo y del sexismo en las mujeres negras e indias. Dentro de este marco, no se trata entonces de señalar, como dice Vigoya,

que todas las mujeres sufren el sexismo, mientras algunas de ellas sufren el sexismo y la opresión de clase, otras experimentan el sexismo y el racismo y otras más, el sexismo y la lesbofobia. Este tipo de razonamiento aritmético y acumulativo permitía pensar por ejemplo, que una vez erradicado el racismo, las mujeres negras sólo tendrían que soportar, al igual que las demás mujeres, el sexismo (Mara Vigoya, 2008: 2).

Una mujer blanca perdida en la selva

La modelo y actriz Patricia Velázquez representa en el *film Cenizas eternas* (2011, dirigido por Margarita Cadenas) a una mujer rescatada por indígenas de la cultura yanomami que, para sobrevivir, se convierte en *Napeyoma*, es decir, «mujer extranjera nombrada por indígenas». Su amiga *Maroma*, es caracterizada como una mujer yanomani con comportamiento infantil, miedoso, una tonta que acompaña como un perro guardián a Ana asumida como *Napeyoma*. Ambos personajes tienen cuerpos esbeltos, delgados, de estómago plano, conformes con el ideal de belleza occidental blanco. Esta representación va a contramano de la imagen del buen salvaje, animalizado, desde la mirada de occidente, por lo cual esta película engrosa la lista de filmes que expresan violencia cultural en detrimento de los pueblos indígenas de las Américas.

Cenizas eternas complace a su público mestizo portador del pensamiento euronorocéntrico. No reta ninguna presunción ideológica que esa audiencia tiene sobre las culturas indígenas. Aunque el *film* cuenta con actores rellenos de la etnia wotuja y algunos yanomamis, no hay que confundirse, pues «*tampoco* la autorrepresentación cromáticamente literal garantiza una representación no eurocéntrica. El sistema puede simplemente «usar» al intérprete para representar los códigos dominantes» (Ella Shohat y Roger Stam, 2002: 197). El «alma del discurso», como dicen Shohat y Stam, presenta a los yanomamis como «materia prima» redimida por una mujer blanca quien al inicio es pasiva ante el deseo sexual de un hombre yanomami que salvajemente ruega por *feyōshi ka* (vagina) pero que, luego, gracias a su fuerza civilizatoria logra sobreponerse a los avatares de esta cultura primitiva para lograr el reencuentro con su hija. Esta mujer enfatiza el discurso según el cual las culturas de la selva se encuentran en una permanente brutal batalla y lucha por la sobrevivencia, lo cual colabora con afianzar el discurso de *la raza occidental* y rememora el impacto de documentales realizados por el antropólogo

norteamericano Napoleón Chagnon, quien describió a los yanomami como un pueblo «of chronic warfare» y «the fierce people because that is the most accurate single phrase that describes them» (en <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20602/2/articulo4.pdf>. Consultada 10-12-2012).

Las salvajes rodean al macho

Dos videos promocionales dan evidencia del fenómeno analizado, apelando esta vez a la hipersexualidad de mujeres modelos que, con plumas y taparrabos, son hechas a la medida de la construcción de la *india instantánea* de la que habló George Bataille. La locación del video titulado *Limbo*, del famoso cantautor de *reggaeton*, Daddy Yankee, es el Centro Ceremonial Otomí en la ciudad de Temoaya en México y la del video *Bla Bla Bla*, del Potro Alvarez, es Canaima, Venezuela. Ambas geografías asociadas con culturas indígenas.

Famosas modelos se hacen presentes. En *Limbo* vemos a Natalia Subtil, y en *Bla Bla Bla* a Dayana Mendoza, Miss Universo 2008. En ambos casos se narran historias que guardan en común la puesta en escena de un nutrido grupo de mujeres de cuerpos esbeltos que bailan semidesnudas alrededor de los hombres cantantes. En *Limbo*, Daddy se ubica en el centro de las pirámides y es venerado por féminas que salen embarradas de lodo desde la selva, otras danzan al estilo de Shakira; la modelo Subtil, de rasgos anglosajones, camina como si se tratara de una pasarela hacia Daddy Yankee y otras aparecen tocando instrumentos musicales de culturas africanas, como el balafón, de las comunidades senufo de Mali y Burkina Faso. De repente, aparece un bailarín afrodescendiente que, al igual que las mujeres, adorna la coreografía en la selva. En el video del Potro, el hombre busca desesperadamente a la mujer quien, luego de lanzarse al mar, llega a una selva y allí resulta el encuentro donde él es amarrado por mujeres Amazonas, hambrientas de su virilidad.



Foto 3. Del video *Bla Bla Bla* del Potro Alvarez. Fuente: <http://notidiariooscar.blogspot.com/2010/09/el-potro-alvarez-ft-chino-y-nacho-bla.html>

La sexualidad exacerbada que se supone en mujeres indígenas y afrodescendientes, se despliega en coreografías en las que los cuerpos que bailan con minúsculos *taparrabos* forman parte de un conjunto audiovisual que simboliza la imagen de la devoradora de hombres quienes, a su vez, se prestan a su deseo y su placer. María Lugones ha dicho que para

Occidente, sólo las mujeres burguesas blancas han sido contadas como mujeres. Las hembras excluidas por y en esa descripción no eran solamente sus subordinadas sino también eran vistas y tratadas como animales, en un sentido más profundo que el de la identificación de las mujeres blancas (2008:94).

Históricamente, la caracterización de las mujeres europeas blancas como sexualmente pasivas y física y mentalmente frágiles las colocó «en oposición a las mujeres colonizadas, no-blancas» (*Ibid*: 95). En esta oposición, las mujeres esclavizadas y las indígenas fueron asociadas al impulso sexual animal. Por su parte, Anne McClintok (1995) hace referencia a los cuerpos que tras la colonización fueron «erotizados libidinosamente» por el hombre

europeo, asumiéndose así una «tradición porno tropical» en la cual «las mujeres aparecían como el epitome de la aberración y el exceso sexuales. El *folklore* las concibió, aún mas que a los hombres, como entregadas a una venérea lasciva, tan promiscua como para rozar en lo bestial» (McClintok citada por Lugones. *Ob.Cit:* 97).

La mujer indígena «potable» hilando fino en la Otreidad

En este apartado intentamos consolidar el análisis de los ejemplos anteriores ya no diferenciados por los matices propios de los formatos en los cuales son comunicados (moda, cine y videos musicales) sino distinguiendo los elementos ideológicos comunes. El cuerpo de la modelo es el eje central, el espacio del «saber poder» que articulado en la lógica de consumo se comporta como territorio de las representaciones exóticas de la mujer Otra (un entramado de objetos, locaciones, indumentarias que hacen referencia a lo primitivo) en el que ella participa en el juego del deseo erótico y de aspiración masculina hegemónica. Ninguna se libera del ideal de belleza de la mujer blanca mestiza y, mucho menos, del imaginario sexual, salvaje y racista de la mujer indígena.

Si bien este fenómeno no es más que la reproducción del discurso occidental que funda el proyecto cultural dominante, la femineidad representada anuncia una estrategia que es la de hacer «potable» a la mujer indígena, estrategia de mercado que es útil en la medida en que la hace «apta para el consumo». El sujeto femenino de esta india «potable», encripta a las «mujeres del tercer mundo» (Yuderkys Espinoza: 2009) para integrarlas a las narrativas de producción occidentales y al mercado de consumo. En todos los casos analizados, las formas encarnadas en los cuerpos esbeltos hablan de mujeres indias desnudas, salvajes, infantiles, desterritorializadas, huérfanas de historia y de cultura, portadoras de un copioso arsenal de objetos multicolores contextualizados en espacios que evocan lo ancestral, mágico y misterioso de un mundo perdido dominado por el hombre blanco occidental.

Resulta esmerada esta construcción de la mujer Otra y aunque en apariencia sus representaciones están circulando con frivolidad, Gayatri Spivak revela que se trata del «extendido y heterogéneo proyecto de constituir el sujeto colonial como Otro», lo cual trae consigo la violencia epistémica

por medio de «la obliteración asimétrica de la huella de ese Otro en su precaria subjetividad» (2003:317). Y agrega que hay un «tercermundismo circulante» asociado a lo étnico y que para el mundo del entretenimiento y de la moda es potente su poder de vender. Es preciso destacar que esta feminidad expresa la continuidad de lo que se podría llamar el efecto euronorcéntrico en la construcción del sistema colonial del género. Lugones, subraya que la caracterización del sistema de género colonial «nos permitirá ver la imposición colonial, lo profundo de esa imposición y nos permitirá la extensión y profundidad histórica de su alcance destructivo» (2007:77).

La tesis de Lugones indaga sobre los efectos de los supuestos sociales desatados por la colonialidad del poder instaurados a partir de explicaciones dadas como científicas en relación al comportamiento sexual de las mujeres indígenas y esclavizadas, todo esto, «directamente fundados en la clasificación ‘racial’, la libertad sexual de los varones» (*Ibid.*:83). Estas mujeres inventadas, acarrearán una heterodesignación compulsiva que, dada su categorización como objetos, son parte de una *intelligentia* del mercado de consumo ideológicamente patriarcal y colonial. La sexualidad, como la raza, son ficciones que se instauraron como necesidades cognitivas del capitalismo. La crítica de Lugones amplía el debate sobre la colonialidad del poder expresada por Anibal Quijano, en la medida en que confronta la construcción del género como un significado hegemónico cuyo lado visible del sistema moderno colonial afirma la organización patriarcal y heterosexual de las relaciones sociales. El aporte central de esta perspectiva es observar a la organización diferencial del género en términos étnicos o racializados (*Ibid.*: 78). La feminidad *fashion* colonial reafirma características de mujeres a partir de identidades geoculturales que en otrora fueron espacios de dominio colonial.

«Y todos de uno y otro sexo van desnudos» (Américo Vespucio, 1503)

La etapa de la modernidad que vivimos describe y construye a las indias instantáneas a partir de lo masculino. Aquí, resulta útil hacer mención las descripciones que los cronistas de Indias realizaron sobre la Otra, lo cual puede compararse con las actuales conversiones a indias «potables». Miriam Leiva Pinol y Soledad Pérez Moscoso señalan que «quienes tuvieron un papel protagónico en determinar las representaciones de la época fueron los cronistas viajeros del siglo XV. Desarrollaron su huella en las iconografías de la mujer indígena, lo que ellos narraban y

mostraban generalmente era una descripción de la imagen genérica» (1989: 2). Esta realidad constata la idea de que la visión eurocéntrica del siglo XVI sigue teniendo un efecto, ahora potenciado por el consumo y la circulación global de representaciones de identidades, a través de la técnica de disfrazarse en india y su producción en serie. Como lo plasmó Amerigo Vespuccio, tal y como hoy son representadas,

Las mujeres no se agujerean la cara sino solo las orejas. Otra costumbre hay ente ellos muy atroz y fuera de toda credulidad humana, pues, siendo sus mujeres lujuriosas, hacen hinchar los miembros de sus maridos de tal modo que parecen deformes y brutales, y esto con un cierto artificio suyo (...) [Los hombres] toman tantas mujeres cuantas quieren [las mujeres] andan desnudas y son libidinosas (A. Vespuccio, 1503).

La desnudez, con su carga de deseo masculino es un aspecto inherente a las representaciones de la india *chic*, así mismo, la mezcla de accesorios entre de los cuales las plumas son vitales. La pintura *Americo Vespuccio y América* de Jan Van Der Straet (1589), «personifica el momento del 'descubrimiento' de América: un encuentro erotizado entre un hombre y una mujer» (McClintock, 1995, citado por Lugones, 2007:25), en consecuencia:

Sustraída de su languidez sensual por el recién llegado envuelto en un halo épico, la mujer indígena extiende una mano atrayente que insinúa sexo y sumisión(...)Vespuccio, en una entrada casi divina, tiene como destino inseminarla con sus semillas masculinas de civilización, fecundar el páramo y reprimir las escenas rituales de canibalismo que se retratan como fondo de imagen(...) Los caníbales parecen mujeres y están asando una pierna humana haciéndola girar mientras está suspendida en un artefacto que la atraviesa (Idem).

Esta lectura de las iconografías sobre las primeras miradas de las mujeres indígenas narradas por los cronistas de indias, las actualiza el mercado de consumo y así lo étnico se convierte en un estereotipo más en el sentido de que se le atribuyen creencias generalizadas con énfasis en lo «primitivo». Los rasgos novedosos son las formas de «desborde visual» con las que son recreadas las mujeres indígenas. Al respecto, Silvia Rivera Cusicanqui hace referencia a un ideal de belleza femenina que adopta

estrategias de travestismo y articula nuevos esquemas de captación y neutralización. Se genera así una 'inclusión subordinada', una ciudadanía

recortada y de segunda clase, que moldea imaginarios e identidades subalternizadas al papel de ornamentos o masas anónimas que teatralizan su propia identidad» (En www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5889-2010-07-30.html. consultada 10-10- 2012).

La circulación de mujeres modelos disfrazadas de representaciones burlescas que se inspiran en mujeres indígenas confirman una especie de intercambio de mujeres–mercancía, versión actualizada de las estructuras elementales del parentesco de Levy-Strauss, que leída a la luz de los ojos críticos de Gayle Rubin (1975), constituye implícitamente una teoría de la opresión sexual. El imperio de la moda y el espectáculo son las rutas de estos intercambios. La economía del sexo y del género que se evidencia es colonial:

Si las mujeres son los regalos, los asociados en el intercambio son los hombres. Y es a los participantes, no a los regalos, a quienes el intercambio recíproco confiere su casi mística fuerza de vinculación social. Las relaciones en un sistema de este tipo son tales que las mujeres no están en condiciones de recibir los beneficios de su propia circulación (Rubin, 1975: 33).

Claro que esto no necesariamente se aplica a las mujeres modelos contratadas, quienes reciben un pago por su participación como modelos, pero sí en las mujeres que son simbolizadas. La tesis de Rubin precisa el propósito inherente a este intercambio de mujeres: el acceso sexual. La «tecnología del género» colonial moderno se edifica gracias a las rutas de consumo, imagen y semejanza de la cultura dominante que define la femineidad de la india «potable». Esto se explica a partir del entendido de que, dice Rubin y lo ratifica Teresa de Lauretis después:

el sistema sexo-género es, en suma, tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad (1989:3).

Este circuito que se expresa por el *fashion* colonial moderno expresa la «transacción de regalos» entre los clanes, hoy reavivados por el poder masculino que desea e impone el ideal de mujer como objeto preciado en la producción de consumo capitalista del espectáculo. Se puede recrear la idea de imaginar a Daddy Yankee robando o, en el mejor de los casos,

pactando para obtener a las mujeres indias amazonas que habitan como fieras en territorio del Potro Alvarez. Los sistemas de poder que se articulan en torno al mandato de consumo acuden así a representaciones coloniales de mujeres indígenas marcadas por cuerpos racializados. El patriarcado se impone y «describe la cultura universal; empero, cada modo económico de producción debe expresar esto mismo en diferentes formas ideológicas» (Mitchell, 1979: 413).

El uso indiscriminado de marcas culturales diferentes y con historias propias presentadas como un *meltin pot* que ornamenta la ya entendida belleza occidental profundiza el racismo contra las mujeres indígenas. El debate debe continuar. Un cauce abre la posibilidad de un multiculturalismo radical asumido por las «feministas de color», que en palabras de Lugones es el que permitirá «un desplazamiento desde una lógica de la opresión hacia una lógica de la resistencia» y así desenmascarar la máscara multicultural.

Referencias bibliográficas

Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón

De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press

1993). «Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica» En: María C. Cangiomo y Lindsay DuBois (comps). *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina-

Espinoza, Y. (2009) «Etnocentrismos y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional». En *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. No. 33, julio-diciembre 2009. Caracas, Centro de Estudios de la Mujer de la UCV.

Lipovetsky, G. 1997. *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama.

- Lugones, M. (2008) «Colonialidad y género». En *Tabula Rasa*, Numero 9, julio 2008. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca
- Mitchell, J. (1974). *Psicoanálisis y feminismo*. Freud, Reich, Laing y las mujeres. Barcelona, Anagrama.
- Pinol, M. y Moscoso, S. (1989). *Las primeras miradas sobre las mujeres indígenas a través de la historia, siglo XVI al XIX. Un acercamiento desde la perspectiva de género*. Trabajo desarrollado en el curso «Mujeres, Historia y Género». s.n.t.

