



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster
en Investigación en Filosofía
Especialidad en Estética y Teoría de las Artes

¿Tiene dueño la cultura? La apropiación cultural
como problema ético-estético

Autor/es

Alba Lafuente Caballero

Director/es

Matilde Carrasco Barranco

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
2019

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	2
II. ¿QUÉ ES LA APROPIACIÓN CULTURAL?	4
2.1. El arte “apropiado”	4
2.2. El concepto de “apropiación”	5
2.3. El concepto de “cultura”	6
III. CUESTIONES ESTÉTICAS DE LA APROPIACIÓN CULTURAL	11
3.1. Apropiación y valor artístico: la autenticidad como propiedad estética.....	11
3.2. ¿Escribe sobre lo que vivas? La apropiación de sujeto y la expresión auténtica cultural.....	13
3.3. La apropiación cultural como robo	17
IV. CUESTIONES ÉTICAS DE LA APROPIACIÓN CULTURAL	23
4.1. La apropiación cultural injusta	23
4.2. El conocimiento y la cultura tradicional	25
4.3. Atando el arte a los derechos culturales.....	28
4.4. Nada viene de la nada: la apropiación cultural como representación de otras culturas.....	30
4.4.1. La apropiación de sujeto y el argumento de la apropiación de la de audiencia ..	30
4.4.2. El argumento de la falsa representación y el conocimiento privilegiado.....	32
4.4.3. El argumento de la asimilación	35
4.4.4. El argumento de la privacidad.....	36
4.4.5. La cuestión de la <i>autenticidad</i> desde un punto de vista ético	38
V. EN BUSCA DE UN ENTENDIMIENTO ENTRE CULTURAS	40
VI. CONCLUSIÓN	42

I. INTRODUCCIÓN

Este último año, a raíz de la publicación del nuevo álbum de la artista española Rosalía, *El mal querer* (2018), hay dos palabras que parecen haber resurgido como foco de controversia: apropiación cultural. En este caso particular, el debate se divide en dos bandos, los que la acusan de haberse apropiado de elementos que pertenecen a una cultura ajena, la gitana, y los que defienden esta apropiación. Lo cierto es que durante los últimos cinco años se han disparado en un 95% las búsquedas en Google de estas dos palabras juntas: “apropiación” y “cultural”, como si de una amenaza vírica se tratara (Terrasa, 2018). Aunque este concepto no sea para nada nuevo, la gran polémica creada actualmente a su alrededor en los últimos meses y su aparentemente interminable discusión —en una gran amplitud de esferas sociales— hace que tanto su estudio, como el intento de responder a las incógnitas o problemas que este término pueda plantear resulten tan oportunos como apremiantes.

El debate sobre la apropiación cultural, como señala el experto en la materia, James O. Young, ha sido ampliamente estudiado desde campos como el derecho, la antropología, la arqueología, la historia e incluso desde la opinión de los propios artistas. (2010: 2) Pero desde la filosofía, a pesar de que el tema también presenta un desafío, las contribuciones han sido menores. Esto resulta sorprendente si se tiene en cuenta que la apropiación cultural ha sido en los últimos años una de las fuentes más discutidas de problemas éticos y estéticos. Las cuestiones clave en estos campos son, por un lado, el valor estético y la autenticidad de las obras de arte acusadas de apropiación cultural, desde la estética, y, por otro lado, desde la ética, el foco de atención recae sobre la posible inmoralidad del acto mismo de apropiación cultural, teniendo en cuenta factores como los derechos culturales de cada pueblo o cultura, su representación —ya sea errónea o no—, y el posible daño ético que esto puede conllevar. Sorprendentemente, solo unos pocos filósofos han abordado cuestiones de apropiación cultural. Sin embargo, las aportaciones filosóficas resultan no solo adecuadas, sino necesarias si se quieren hallar respuestas a las preguntas generadas por los debates éticos y estéticos sobre este tema.

En concreto, lo que nos interesa en este trabajo es la apropiación de material artístico, a veces llamado “apropiación de voz”, que es la que más debate y controversia sigue generando, como en el ejemplo citado de Rosalía, ya que la apropiación de material

tangible, incluido el artístico, genera preguntas más apropiadas para el campo legal y jurídico y además consta de una amplia literatura al respecto.

Sin embargo, es en el terreno de lo inmaterial, de lo intangible, donde la discusión sigue incandescente, y cualquier tipo de consenso, de momento, parece lejano. Por ello, el foco de este trabajo será acercarse a la problemática que plantea la apropiación cultural, y en particular la artística, desde el prisma de la filosofía, en especial desde la estética y la ética. Estos campos no solo resultan válidos para tratar la temática, sino que son esenciales para intentar tener realmente una visión objetiva del asunto. Cuando se critica la apropiación cultural se suelen usar argumentos tanto estéticos como éticos. Es por esta razón que las insistentes y difíciles preguntas que este tema plantea son imposibles de responder si no es precisamente desde estos mismos campos.

Antes de comenzar el trabajo, es necesario aclarar que ninguno de los capítulos tiene por objetivo ofrecer la última palabra sobre cualquier forma de apropiación cultural, sino hacer una contribución a la comprensión de los problemas estéticos y éticos sobre este tema. Se trata de un paso previo, pero importante dado lo relevante del debate y, como decíamos, la escasa literatura filosófica al respecto.

Además, en nuestro país el problema se agrava si cabe, pues es relevante observar que en la cultura española este debate ha estallado en el último año, a pesar de que Rosalía no es la primera artista que ha tomado elementos culturales ajenos a su cultura para crear un producto artístico. Su éxito probablemente explique lo encendido del debate. Al contrario que en España, en otros países como Estados Unidos este tipo de cuestiones llevan tratándose desde hace varias décadas en relación con el uso que los artistas puedan hacer de la herencia cultural de minorías étnicas como las que también tenemos en España, tal es el caso de la etnia gitana. Puede que antes este tipo de discusión no se hubiese generado porque estos colectivos no tenían el respeto o la visibilidad que poseen ahora. En cualquier caso, se intentará analizar el problema lo más detalladamente posible, realizando su análisis conceptual y definiendo los problemas que genera en la intersección de la ética y la estética para finalmente sopesar su gravedad.

II. ¿QUÉ ES LA APROPIACIÓN CULTURAL?

Desde un punto de vista filosófico, lo primero que corresponde aclarar es qué entendemos por apropiación cultural, que brevemente se podría definir como el uso de elementos culturales por parte de miembros de otra cultura (Young, 2010: 21). Aunque hay una gran variedad de objetos que pueden ser sujeto de apropiación cultural, el más común es el arte. Además, en muchos casos, otros tipos de apropiaciones están relacionadas de manera directa o indirecta con éste. Si bien es verdad que, a menudo, la apropiación cultural artística puede tener una dimensión religiosa, o estar relacionada con la apropiación de territorio, como ha sucedido en el caso de la apropiación de tierras a muchos pueblos indígenas, y su opresión y apropiación cultural subsecuente. Pero nuestro objeto de estudio será pues la apropiación artística en cuanto tal, de manera que la siguiente cuestión que se debería aclarar es ¿qué es arte?, o, dicho de otro modo, ¿qué cuenta como arte?

2.1. El arte “apropiado”

Esta pregunta resulta complicada, sin embargo, en primer lugar, porque la definición de arte genera una gran controversia en sí misma, y las perspectivas varían de una cultura a otra. Incluso hay algunas que ni siquiera emplean el concepto de “arte” para definir las producciones que nosotros denominaríamos como tal. Toda cultura conocida tiene una concepción de objetos apreciados por sus propiedades estéticas, sin embargo, existe un palpitante debate sobre si la noción o concepto de arte es universal (Davies, 2000: 199). De todos modos, el foco de este trabajo no será encontrar respuesta a estas incógnitas, sino explorar la apropiación cultural desde la concepción moderna y occidental del arte. Desde esta perspectiva, resulta central la idea de que un tipo de artefactos, llamados obras de arte, son valiosos como objetos con propiedades estéticas. (Young, 2010: 3) Además, dentro del concepto de arte occidental, también surge históricamente la distinción entre arte elevado y arte popular o de masas. Sin embargo, para los propósitos del presente trabajo, dicha distinción no va a ser realizada.

Ahora bien, para discutir la apropiación del arte, según Young, se deben distinguir dos tipos de actividades. La primera es la apropiación de contenido artístico por individuos, llamados artistas, que se ven a sí mismos como involucrados en la producción de obras valiosas como objetos de experiencia estética. El contenido artístico puede incluir obras enteras o elementos artísticos, como pueden ser estilos, argumentos, temas,

motivos, géneros y elementos similares. Estas no son en sí mismas obras de arte, sino que, en su lugar, pueden describirse como los bloques de construcción de las obras de arte. El segundo tipo de actividad que identifica Young con la apropiación cultural se refiere a las personas que se apropian de los elementos considerados obras de arte, es decir, objetos valiosos estéticamente. (2010: 4) Esta es la apropiación de obras de arte tangibles por parte de individuos, como sucedió con Lord Elgin y los mármoles del Partenón y ha sucedido en muchos otros casos, tanto por parte de individuos, como de museos. Sin embargo, aquí debo disentir con Young y por ello este tipo no será tomado en cuenta como apropiación cultural, ya que, debido a su naturaleza, este fenómeno se encuentra más cercano a ser definido directamente como “robo” o “hurto”, que, como apropiación cultural. Sin embargo, también hay autores, como el poeta, escritor y crítico musical Amiri Baraka, que también consideran como robo la apropiación cultural de contenido artístico, que será el foco de atención del trabajo.

2.2. El concepto de “apropiación”

Una vez delimitado lo que se apropia, habría que reflexionar sobre el mismo concepto de “apropiación”. La RAE define “apropiación” como “Hacer algo propio de alguien”. Esta definición, sin embargo, puede ser algo imprecisa para nuestros objetivos, por lo que parece conveniente matizarla con la definición que da el Diccionario Oxford, como “El hacer de una cosa propiedad privada [...] tomada como propia o para el uso propio.” Ese es el sentido de apropiación desde el que se va a hablar en este trabajo, cuando los artistas se apropian de canciones, temas, estilos, motivos, historias y otros elementos artísticos de otras culturas. Sin embargo, resulta importante matizar que no toda la apropiación por artistas es considerada apropiación cultural. Casi todos los artistas son partícipes de algún tipo de apropiación, al tomar prestadas ideas, motivos, recursos técnicos, etc. de otros artistas. La apropiación cultural, sin embargo, tiene como característica particular el producirse a través de los límites de culturas. Los miembros de una cultura, que podrían llamarse “forasteros” (Young, 2010: 5), toman para sí mismos, o para su propio uso, los artículos producidos por un miembro o miembros de otra cultura. Este es el actual y famoso caso de Rosalía al que nos venimos refiriendo, que toma el flamenco como algo para un uso que en principio desvirtúa su carácter. La cultura de Rosalía no es aquella en la que se originó el flamenco, por lo que se la acusa de apropiación cultural. El concepto de apropiación cultural, entonces, será aplicado a cualquier uso de algo desarrollado en un contexto cultural por alguien que pertenece a

otra cultura. Más adelante se volverá al tema para discutir ya propiamente sobre si esto es objetable o inobjetable desde un punto de vista ético-estético.

2.3. El concepto de “cultura”

Habiendo definido la apropiación y delimitado el tipo de cosas que se están apropiando (las obras de arte), queda por matizar el concepto de cultura, que resulta esencial, ya que el problema básico que surge al tratar la apropiación cultural es que precisamente implica a miembros de una cultura tomando algo que se ha originado en otro contexto cultural. Por ello es tremendamente importante tratar este concepto.

La decisión de describir la apropiación que se está tratando como “cultural” no está exenta de controversia. Las cuestiones tratadas por este tema podrían estar enmarcadas en una gran variedad de categorías diferentes: se podría considerar la apropiación en cuestión como apropiación de una nación, o de manera alternativa se podría tener en consideración la apropiación de un grupo étnico o de clanes. Sin embargo, parece que centrarse en el enfoque de la apropiación cultural es el más fructífero. Con todo, uno podría pensar que el propio concepto de “cultura” es dudoso y que por esa misma razón no se deberían enmarcar los problemas que se van a discutir como “apropiación cultural”. Sin embargo, hablar de “apropiación étnica” por ejemplo, no nos llevaría más lejos ya que los grupos étnicos son tan amorfos como los culturales. Incluso los conceptos de “nación” y de “clan” tienen bordes extremadamente confusos. Puede haber preguntas sobre apropiación de una cultura cuando no existe una correlación exacta con ninguna nación (por ejemplo, la apropiación de la cultura afroamericana, o la gitana). Por otro lado, tampoco se gana nada al hablar sobre apropiación de naciones o clanes ya que estos normalmente tienen una cultura correspondiente, que puede ser vista como la entidad desde la que algo es apropiado. Por ello se habla de apropiación cultural.

Pero como decimos, el concepto de cultura no es fácil de definir y esto conducirá a los primeros problemas planteados por el uso del término “apropiación cultural”. La RAE la define como “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”. Por ello, se podría decir que para que el concepto de cultura tenga una aplicación, es suficiente que grupos identificables de personas tengan ciertos rasgos (creencias, costumbres, logros, etc.) que los distinguen característicamente de otros grupos. Hay otra definición que nos puede ayudar a delimitar el concepto de “cultura”, la del antropólogo, filósofo y

matemático Jesús Mosterín, que define la cultura como la información transmitida por aprendizaje social entre animales de la misma especie. Como tal, se contrapone a la naturaleza, es decir, a la información transmitida genéticamente. Si los memes son las unidades o trozos elementales de información adquirida, la cultura actual de un individuo en un momento determinado sería el conjunto de los memes presentes en el cerebro de ese individuo en ese momento. A su vez, la noción vaga de cultura de un grupo social, que es la que nos interesa en este ensayo, es analizada por Mosterín en varias nociones distintas, definidas todas ellas en función de los memes presentes en los cerebros de los miembros del grupo (1993: 75).

A pesar de estas definiciones, la cultura sigue siendo un término cuya referencia es compleja y complicada de delimitar debido también a la mutabilidad, una característica de las culturas que las hace difíciles de individualizar. Pero no es ésta la única fuente de dificultades, ya que las culturas se superponen e intersectan de varias maneras. Como dice Young, “las fronteras entre culturas nunca han sido rígidas” (2010: 13). Debido a estas características de mutabilidad e intersección de las culturas, puede ser difícil entonces determinar si se ha producido un acto de apropiación cultural. Considerando, por ejemplo, la apropiación de un estilo musical italiano por Mozart, desde determinada perspectiva, esto contaría como apropiación cultural, mientras que desde otra no. Se podría sostener que cuando Mozart tomó prestado un estilo de Martini, se apropió de la cultura italiana. Alternativamente, se podría sostener que ciertos modismos musicales que se originaron en Italia se convirtieron en características de una cultura europea más grande y que, al ayudarse a sí mismos con estas ideas musicales, los alemanes no incurrieron en ninguna apropiación cultural.

Finalmente, a la vista de estos problemas de definición que presenta el término “cultura”, puesto que sus usos son muchos y multiformes, podría ser de ayuda el enfoque wittgensteiniano que renuncia a ofrecer una definición como tal. Desde esta perspectiva, preguntar por el significado de una palabra o por el sentido de una proposición equivale a preguntar cómo se usa. Por lo tanto, el criterio para determinar el uso correcto de una palabra estará determinado por el contexto al cual pertenezca, que siempre será un reflejo de la forma de vida de los hablantes. Dicho contexto recibe el nombre de “juego de lenguaje” (*Sprachspiel*). Estos juegos de lenguaje no comparten una esencia común, sino que mantienen un parecido de familia (*Familienähnlichkeiten*). De esto se sigue que lo

absurdo de una proposición radicaré en usarla fuera del juego de lenguaje que le es propio.
(Hans & Stem, 1996: 452)

De este modo, aunque las culturas cambian y sus bordes no son fijos, hablar de una cultura específica, como la cultura francesa o la cultura gitana, es perfectamente comprensible y no problemático. El lenguaje ordinario, nos aseguró Wittgenstein, está en orden tal y como está. Si el lenguaje común está en orden, tiene sentido hablar de esta manera de las culturas, como “cultura griega”, “cultura china”, etc. Por ello, puede tener sentido decir que dos personas pertenecen a culturas diferentes y que una persona ha incurrido en la apropiación cultural al tomar algo producido en el contexto de otra cultura (Young: 2010, 14).

Hablar de las culturas desde un punto de vista wittgensteiniano tendría sentido, ya que, dada la mutabilidad y la interpenetración de las culturas, no podemos dar las condiciones necesarias y suficientes para ser miembro de una cultura. Es decir, no se pueden identificar características que los individuos deban tener antes de que podamos decir que son miembros de esa cultura. Ninguna característica es suficiente para asegurar que alguien pertenece a ella. Otra forma de plantear este punto es decir que las culturas no tienen una esencia. Es decir, no hay una característica esencial que posean todos los que están categorizados adecuadamente como participantes en una cultura. Si las culturas no pueden definirse en términos de esencias, necesitamos otra forma de conceptualizarlas. Aquí la idea de Wittgenstein de un concepto de semejanza familiar es de gran ayuda. Wittgenstein pensó que ninguna propiedad es compartida, por ejemplo, por todos los juegos. Los juegos tienen una variedad de propiedades. Algunos se juegan en un tablero, otros tienen dos equipos, algunos tienen ganadores y perdedores, otros requieren el uso de una pelota, y algunos se juegan en un campo. Ningún juego, sin embargo, tiene todas estas características. No hay ninguna propiedad que una actividad deba poseer para contar como un juego. Tampoco hay ninguna propiedad que, si es poseída por una actividad, sea suficiente para convertirla en un juego. Sin embargo, podemos concebir juegos. Lo hacemos porque podemos comprender que algo es un juego cuando posee suficiente rango de propiedades, ninguna de ellas necesaria o suficiente para la “jugabilidad”. Ningún juego posee todas las propiedades asociadas con los juegos. Algo es un juego si posee un número suficiente de un cierto rango de propiedades. El concepto de cultura es un concepto de semejanza familiar. Una cultura es simplemente una colección de personas que comparten una cierta gama de rasgos culturales. (Young, 2010: 15)

Sin embargo, una vez que desde esta perspectiva wittgensteiniana el concepto de cultura se hace manejable, llegan las primeras preguntas sobre la apropiación cultural. Si la cultura es, como se acaba de señalar, solamente un grupo de personas que comparten unos rasgos, ¿por qué estos rasgos no pueden ser adquiridos mediante el aprendizaje y usados por miembros que no pertenecen a este grupo de personas por nacimiento? Acusar a alguien de apropiación cultural por haber usado rasgos culturales de culturas que le son “ajenas” por nacimiento, como sería el caso de Rosalía con la cultura gitana, o de Eminem con el rap y la cultura afroamericana, parecería reduccionista y absurdo. Desde esta perspectiva, que es la aplicada actualmente desde el lado que usa la apropiación cultural como acusación, todo se dejaría en manos de la suerte y el azar. De esta manera, cada individuo solo tendría derecho a usar los rasgos culturales que le pertenecen por haber nacido o vivido azarosamente en un contexto cultural determinado. Pero la cultura, más que poseerse, se aprende y se vive, por lo tanto, reducirla solo para el uso de los individuos que hayan nacido en su contexto parecería no ser un argumento suficientemente válido.

Además, la apropiación de conocimientos e ideas no es un fenómeno nuevo, y en el sentido más amplio se discute que es un aspecto necesario de la adaptación y evolución exitosa de las sociedades humanas. Al fin y al cabo, nada se crea de la nada, todo emerge de unas ideas preexistentes, experiencias y otras formas de conocimiento, tanto dentro de una cultura, como entre ellas. Este “juego intercultural”, observado por Brown, resalta la complejidad y la ambigüedad moral de los tipos de préstamos e imitaciones sintetizados por un término como “apropiación cultural”. Brown comenta que “La fluida danza de imitación y contraste, reticencia y revelación es una parte esencial de la vida social en las sociedades pluralistas. Solo se suprime con dificultad y un cierto coste en libertad creativa.” (2003: 251) Bannister & Solomon agregan que incluso las sociedades no pluralistas son parte de esta misma “danza de la imitación” con otras sociedades, por lo que sugieren que se necesita crear una especie de “espacio cultural” en el que las culturas puedan iniciar una conversación, para avanzar hacia un entendimiento mutuo. Este acuerdo empezaría con el intento de construir sobre conceptos y entendimientos compartidos. (2009: 141)

Aun así, las cosas no siempre están tan claras y hay campos en los que la apropiación cultural podría ser usada como argumento legítimo en contra de diferentes manifestaciones artísticas que generan problemas tanto éticos como estéticos y que, por tanto, son los que causan mayor controversia. De ellos nos vamos a ocupar buscando las

respuestas que desde estas dos áreas del pensamiento filosófico se puedan ofrecer. Este es un área más donde la ética y la estética están íntimamente conectadas. Incluso, en palabras de Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus*, “Ética y estética son una y la misma cosa.” (2018: 142).

III. CUESTIONES ESTÉTICAS DE LA APROPIACIÓN CULTURAL

No obstante, aunque estética y ética vayan muchas veces de la mano y en especial en relación con nuestro tema, vamos a intentar separar en lo posible las perspectivas para entender mejor la relación entre las mismas. Así pues, se abordará la cuestión primero desde la estética para luego ir desde ella a la ética. De forma resumida, adelantamos que, desde la estética, la apropiación cultural se plantea como un problema genuino y relevante partiendo de un argumento central: que las obras de arte que son producto de ella resultan estéticamente fallidas. Por su parte, desde un punto de vista ético se argumenta que la apropiación cultural constituye una acción inmoral. A partir de aquí, las objeciones estéticas y éticas, como matiza Young, se podrían combinar y se combinarán en este trabajo (2010: 2). El fallo estético de ciertas obras de arte podría causar que estas fueran dañinas para los miembros de una cultura, cuando, por ejemplo, se representa erróneamente la cultura originaria. De hecho, hay casos en los que este argumento parece certero.

Por tanto, como se acaba de señalar, a veces el caso ético contra la apropiación cultural se basa en una premisa estética. De modo que, comenzaremos analizando esta premisa para poder pasar a las cuestiones propiamente éticas. Lo que no quita que independientemente de las implicaciones éticas, la pregunta de si los artistas pueden apropiarse exitosamente de los estilos y otros contenidos artísticos de otras culturas resulta interesante por sí misma desde un punto de vista exclusivamente estético.

3.1. Apropiación y valor artístico: la autenticidad como propiedad estética

Así pues, Young piensa que una objeción estética sería afirmar críticamente que, en la medida en que una obra muestre apropiación cultural, es peor artísticamente hablando. En otras palabras, sería el caso en el que la apropiación cultural hiciese disminuir el valor estético de la obra en cuestión. Una objeción de este tipo entonces involucra a la "estética pura", es decir, implica el problema del valor estético al margen de sus dimensiones morales.

Por lo tanto, las objeciones estéticas más importantes se agruparían en lo que Young denomina "tesis de discapacidad estética": la afirmación general de que "todos los artistas, independientemente de sus habilidades, se enfrentan a obstáculos insuperables cuando participan en la apropiación cultural" (2010: 32). En lo esencial, esta problemática gira en torno a la autenticidad, o más bien, en torno a los resultados supuestamente

inevitablemente inauténticos de la apropiación cultural. Así, la tesis de la discapacidad estética se especifica como la afirmación de que la apropiación del “forastero” es estéticamente infructuosa porque no es auténtica. Ahora bien, para probar esta tesis, los críticos o expertos deberían de una parte, poder distinguir con fiabilidad los productos que son internos y los que son externos a una cultura y, de otra, juzgar invariablemente los segundos como inferiores a los primeros. Pero no parece que sea el caso, al menos no siempre. En contra de esa premisa se podría poner de ejemplo la amplia y favorable acogida por parte de la crítica afroamericana especializada del blues al exitoso guitarrista británico de blues-rock, Eric Clapton, o el éxito de Giovanni Battista Lulli como principal exponente del Barroco musical francés.

Además, Young piensa que hay tres sentidos en el término "autenticidad" que surgen en la crítica estética, donde el problema es si la autenticidad es o no una propiedad estética (2010, 47). Un primer sentido es el de la autenticidad personal: cuando el trabajo es el producto del genio individual de un artista. Pero dado que las obras o algunos de sus aspectos no tienen que ser obligatoriamente innovadoras para contar como una expresión individual, no hay razón para pensar que el material culturalmente apropiado será necesariamente inauténtico. Un segundo sentido es la "autenticidad existencial" (2010, 50), que está marcada por la característica de que el artista está totalmente comprometido con todo lo que se hace en la realización de la obra, y se expresa en ella. Sin embargo, esto difícilmente puede ser un valor estético y en cualquier caso sería complicado ver la falta de autenticidad existencial en obras de arte que consideran la apropiación cultural como algo más problemático que una persona atea cantando el *Ave Maria* de Schubert, por ejemplo. Finalmente, Young identifica la “autenticidad de estilo” (2010: 53), que se da cuando una obra posee un cierto estilo exhibido por un canon de obras de arte exitosas, y el estilo de esa obra parece ser discontinuo con ese canon. La capacidad de ser estilísticamente auténtico no depende de la cultura del artista. Así, hay músicos que estilísticamente pueden ser auténticos y exitosos en sus interpretaciones al estilo Barroco pese a la barrera cultural entre los compositores y los intérpretes actuales.

Recapitulando, la autenticidad puede ser considerada una propiedad estética que, según los detractores de la apropiación cultural siempre resta valor estético a la obra de arte acusada de ello, pero este argumento está lejos de ser probado. Además, hay una ambigüedad en el significado del propio término “autenticidad” del que se puedan ofrecer

distintos sentidos, ninguno de los cuales en cualquier caso parece suficiente para mantener la validez de la objeción.

3.2. ¿Escribe sobre lo que vivas? La apropiación de sujeto y la expresión auténtica cultural

Otra posible discusión en el ámbito estético sería lo que Young llama la “apropiación de sujeto”, donde el trabajo de un “forastero” representa o tergiversa la sensibilidad de las vidas de algunos de los que están dentro (2010: 55). Es cierto que las representaciones erróneas producidas por “forasteros” pueden ser dañinas o moralmente problemáticas, como se discutirá posteriormente, cuando se trate el tema desde el enfoque ético. Sin embargo, de momento la preocupación estética que este aspecto de la apropiación cultural acarrea y que se muestra al contemplar que, ciertamente se podría decir que algunos artistas fracasan cuando representan a otras culturas en su arte. Los artistas, como cualquier otra persona, pueden no superar los prejuicios de sus culturas de origen. Quizás todos los artistas estén, hasta cierto punto, limitados por las perspectivas de sus propias culturas. De modo que, a veces, la incapacidad de superar los prejuicios puede llevar a fallos estéticos e incluso a obras fallidas de forma completa desde el punto de vista estético. Pero no por ello se puede afirmar que todos los artistas que representan otras culturas estén condenados al fracaso. Así, por ejemplo, *Light in August* de Faulkner (1932) no es peor estéticamente que *Beloved* de Toni Morrison (1987) porque el primer escritor no sea afroamericano y la segunda sí. Tampoco proporciona a los lectores una imagen más distorsionada de la cultura afroamericana, sino que, desde su imaginación, puede incluso contribuir a nuestra mejor comprensión.

Son muchos los autores que argumentan que las obras de arte pueden proporcionar conocimiento, percepciones e ideas sobre una gran variedad de asuntos, incluyendo particularmente cuestiones éticas. En este contexto se enmarca, por ejemplo, el debate entre el autonomismo y el moralismo. Una alternativa intermedia sería el autonomismo moderado, defendido por Pérez Carreño, en el que la experiencia estética es emocionalmente sensible y correcta si las emociones son adecuadas a la representación, es decir, si son adecuadas a representaciones inteligibles, coherentes y verosímiles, pero no necesariamente morales (2006: 69-92). Y, al contrario, los trabajos que distorsionan y tergiversan serían muestra de un defecto estético. Y así sería adecuado objetar que, si los artistas, cuando representan culturas distintas a la suya, inevitablemente producen obras

que las tergiversen, entonces estarían condenados a producir obras con defectos estéticos. Pero ya hemos dicho que eso no es necesariamente así.

Creo que los defensores del argumento de la experiencia cultural descuidan lo que, según Young, es común a la experiencia humana, impidiendo el ejercicio de la imaginación creativa. (2010: 59) Estas conclusiones socavarían la plausibilidad del argumento estético comúnmente utilizado contra la apropiación cultural por ser dañina para los miembros de esa cultura, al tergiversar y representar erróneamente su modo de vivir. Al contrario, opino como Young que precisamente el ponerse en el lugar del otro, siempre desde el respeto, puede contribuir al entendimiento y aprecio de todos los seres humanos y sus diferencias culturales.

Dentro del argumento de la apropiación del sujeto, se vuelve advertir lo controvertido de la idea de autenticidad que se maneja para acusar de “Apropiación”. Como Young aclara, decir que una obra es “auténtica” es decir que es una expresión de la experiencia de alguien que ha vivido como miembro de una cultura, poseyendo entonces “autenticidad de experiencia” (2010: 60). Desde este argumento, los “forasteros” que representan a otras culturas necesariamente producirán obras “no auténticas” de la cultura representada. Uno podría pensar que, en consecuencia, estas obras serán estéticamente defectuosas. La premisa es difícilmente rebatible, ya que los “forasteros” no pueden producir obras que sean expresiones auténticas de una cultura que no han vivido, pero la conclusión de este argumento sería falsa, porque ello no implica que las obras de los “forasteros” tengan necesariamente fallos estéticos.

Por poner un ejemplo reciente que puede servir para entender mejor este caso y para denotar que las discusiones sobre la apropiación cultural siguen estando candentes, el pasado 12 de agosto de 2019, el cantaor José Mercé realizó unas declaraciones en una entrevista publicada en el suplemento semanal del periódico ABC. Este afirmaba, arremetiendo contra la artista Rosalía, que “Flamenco es cantar con los ‘cantes grandes’ y para eso no hay academia. Eso es la suerte de nacer para poder cantar esos cantes y esas culturas. Eso viene en la sangre.” (“José Mercé: «Rosalía es muy guapa y canta muy bien, pero no todo vale ni cualquier cosita es flamenco»”, 2019) El cantaor gaditano parece ser claro defensor del argumento de la autenticidad de la experiencia, por el que cada ser humano que quiera crear obras de arte se debería limitar las prácticas artísticas de su cultura. De este modo, a no ser que se nazca dentro de la cultura gitana, no es posible

dedicarse al flamenco, porque ya no vendrá “en la sangre”, lo cual resulta bastante cuestionable.

No obstante, es cierto que la autenticidad de la experiencia se puede ver en algún caso como un mérito estético de una obra de arte. El público puede sin duda estar interesado en leer novelas o ver películas que son expresiones auténticas de una cultura. Los miembros de la audiencia podrían querer saber cómo se ven a sí mismos los miembros de una cultura. Es en ese caso cuando la autenticidad de la experiencia constituye un mérito estético. Y ciertamente, es un mérito que las obras de los “forasteros” no pueden poseer. Sin embargo, no es el único mérito que las obras de arte pueden poseer ni descalifica a las otras como una suerte de “apropiación indebida”.

Puesto que, como ya hemos argumentado, una obra puede tener virtudes estéticas precisamente porque no es una obra creada por una persona con información “privilegiada”. La perspectiva de un “forastero” sobre una cultura, como se ha señalado, puede ser una ventaja cuando se trata de producir obras de arte que brinden información sobre esa cultura. Ya lo clarifica Young, “la mejor biografía no siempre es la autobiografía”. (2010: 61) Es comúnmente sabido que podemos aprender algo sobre nosotros al ver cómo nos ven los demás. A veces las personas con cierta distancia y perspectiva sobre una cultura pueden estar en condiciones de interpretarla y comprenderla de una manera que los miembros de esa cultura serían incapaces de hacerlo, precisamente por pertenecer a esa cultura y no tener una visión con perspectiva. Los canadienses podrían, por ejemplo, tener una perspectiva útil sobre la vida política inglesa (y viceversa) precisamente por ser extraños. Lo cual no quiere decir que los propios miembros no tengan perspectivas valiosas sobre su propia cultura. Tampoco deseo sugerir que los “forasteros” no tengan algunas limitaciones. Los “forasteros” pueden ignorar ciertos aspectos de una cultura simplemente porque no han vivido como miembros de la cultura y no tienen otra fuente de conocimiento. Pero de la existencia de tales limitaciones no se deduce que los “forasteros” no puedan representar con precisión muchos aspectos de una cultura extranjera de manera valiosa.

Esto no quiere decir que la procedencia de una obra de arte no sea un aspecto para tener en cuenta. La autenticidad de procedencia puede ser importante para la evaluación de obras de arte si se tiene en cuenta que, para evaluar un trabajo es necesario saber la categoría a la que pertenece y la procedencia es relevante en géneros como el de las autobiografías, por ejemplo, donde es relevante conocer los antecedentes culturales de la

persona que la produjo. Es decir, es muy posible que necesitemos conocer la cultura de la cual es una expresión auténtica para poder evaluarla estéticamente. Young coincide en que la categoría de obras producidas por personas “de adentro” de una cultura y la categoría de obras producidas por “forasteros” pueden ser cruciales para determinar las propiedades estéticas de una obra de arte. (2010: 61)

Quizás con un ejemplo esto se entienda mejor. La novela *The Education of Little Tree* (1976) fue publicada originalmente como la autobiografía de un nativo americano que fue tomado de una escuela residencial por un cherokee y educado en las formas tradicionales de su pueblo por sus abuelos. El libro fue presentado como una expresión de experiencia auténtica de una cultura nativa americana. De hecho, fue escrito por Asa Carter, también conocido como Forrest Carter, un racista y supremacista blanco. Carter era miembro del Ku Klux Klan y escritor de discursos para George Wallace, el gobernador segregacionista de Alabama que se volvió famoso, precisamente por la frase que Carter había escrito para su discurso inaugural al ser elegido gobernador en 1963: "Segregación ahora, segregación mañana y segregación para siempre". Esta frase se volvió un grito de guerra para los oponentes de la integración y del Movimiento de los Derechos Civiles (Riechers, 2000). El fraude perpetrado por Carter tiene obviamente una dimensión moral. Es, directamente, una forma de mentir, aunque el tema aquí son las dimensiones estéticas del fraude. Desde este plano, la problemática con esta obra sería que, al presentarse como una experiencia de expresión auténtica de una cultura, pero en realidad expresar una perspectiva cultural bastante diferente, presentaría problemas estéticos al dificultar y distorsionar la su interpretación, evaluación y apreciación. El fraude es similar al que llevaría a cabo un falsificador. Las críticas iniciales de *The Education of Little Tree* fueron muy positivas, siendo descrito como "profundamente sentido", o como "una de las mejores autobiografías americanas jamás escritas" (Gates, 1991: 26). Es posible que, una vez que se conociera al autor del libro, los lectores pudieran detectar propiedades estéticas observables que previamente habían pasado por alto. Un pasaje dado en una novela como esta puede parecer sensible y conmovedor si se cree que fue producido por una persona con información privilegiada sobre el tema que trata. Pero las mismas palabras pueden parecer condescendientes si sabemos que fue un racista quien las escribió. De todos modos, esto tampoco quiere decir que la novela carezca por completo de mérito literario. Pero sirve para aclarar la idea de que la información sobre los antecedentes culturales de un artista puede ser relevante en la evaluación estética de

sus obras. O, dicho de otro modo, a la hora de evaluar una obra de arte es conveniente conocer la cultura de la cual es una expresión “auténtica”, para no conducir a errores en el juicio estético.

Nuevamente, se reconoce el hecho de que los “forasteros” no puedan producir obras de arte que sean expresiones auténticas de la cultura interna, pero esto no tiene por qué constituir un defecto estético. Los artistas que se apropian de temas o sujetos pueden producir obras de arte que son expresiones auténticas desde su propia perspectiva y estéticamente valiosas. Si éticamente debiesen hacerlo o no es otra cuestión, que se tratará más adelante en el trabajo. Pero aún queda otra posible objeción que se plantea en el ámbito específicamente estético: el robo y el daño que éste puede conllevar.

3.3. La apropiación cultural como robo

Hay una manera que, como se apuntó al principio, parece un poco más evidente que puede dañar la cultura de la que la apropiación cultural, valga la redundancia, se apropia. Esta es el hecho mismo de que los “forasteros” hagan suya la propiedad de los miembros de otra cultura. Puesta de esta manera, la apropiación cultural podría ser considerada un tipo de robo. Ya que, según se advirtió, la apropiación de objetos como tal, que indiscutiblemente puede ser acusada de robo, no va a ser discutida en este ensayo, y que la apropiación de sujeto se ha considerado anómala en la sección previa, ya que realmente no se toma nada de los miembros de otra cultura, el foco de atención será nuevamente la apropiación de contenidos, que consiste en el “uso no autorizado de propiedad intelectual que una cultura posee”. (Young, 2010: 63)

Como se ha señalado entonces desde el inicio de este trabajo, el único tipo de robo a través de líneas culturales que puede resultar más de interés estético que legal es el robo de elementos que pertenecen a una cultura. Lo cierto es que no suele haber discusión acerca de cómo una cultura puede poseer propiedades. Esto ocurre cuando una cultura es coextensiva con una entidad política, ya que la entidad política posee instituciones que permiten a la cultura adquirir bienes que se mantienen colectivamente. Sin embargo, en muchas otras ocasiones esto no ocurre y el debate sobre qué puede poseer una cultura colectivamente sigue en ebullición. En consecuencia, esta sección tratará de explorar y cuestionar las condiciones bajo las cuales se puede decir que una cultura posee la propiedad utilizada en la creación del arte.

Para ello, primero, se hará una exploración de las posibles bases para que una cultura posea una obra de arte cuando no se haya adquirido a través de ninguna institución con la que esté asociada la cultura. También se considerará si una cultura puede heredar la propiedad de obras de arte, prestando especial atención a las implicaciones del hecho de que muchas propiedades que las culturas reclaman como propias se han perdido o abandonado en ciertos puntos de su historia. Puede que la propiedad de una cultura sobre las obras de arte esté vinculada a sus leyes y prácticas o la propiedad colectiva del conocimiento tradicional. Sin embargo, como autores como Antonio Banfi han afirmado, ya que la estructura social brinda al artista las condiciones determinantes de la creación artística, suele ser el valor mismo que ciertas obras de arte tienen para la cultura la base de la afirmación de que una cultura pueda poseerlas. (1987: 121)

Algunas culturas pueden tener una ley que especifica que todas las obras de arte producidas por miembros individuales son de propiedad común. Pero si existe tal cultura, parece injusta. Supongo que hay algo que parece evidentemente correcto en la creencia de Locke de que el creador de la propiedad (ya sea intelectual o tangible) obtiene un reclamo sobre la propiedad que carecen de personas que no tienen nada que ver con su creación. En palabras del propio Locke:

Aunque la tierra y todas las criaturas inferiores pertenecen en común a todos los hombres, cada hombre tiene, sin embargo, una propiedad que pertenece a su propia persona; y a esa propiedad nadie tiene derecho, excepto él mismo. El trabajo de su cuerpo y la labor producida por sus manos podemos decir que son suyos. Cualquier cosa que él saca del estado en que la naturaleza la produjo y la dejó, y la modifica con su labor y añade a ella algo que es de sí mismo, es, por consiguiente, propiedad suya. Pues al sacarla del estado común en el que la naturaleza la había puesto, agrega a ella algo con su trabajo, y ello hace que no tengan ya derecho a ella los demás hombres.

(Locke & Mellizo, 2000)

El reclamo de Locke parece razonable, el creador de la propiedad se queda con ella. Siguiendo este razonamiento, los miembros de mi cultura, por ejemplo, no tendrían ningún derecho sobre cualquier obra de arte que yo pudiera producir. Incluso si existiera una ley que reclamara la propiedad colectiva, mi cultura no tendría el mismo derecho que yo sobre mi obra. Del mismo modo, géneros musicales como el jazz y el blues se

desarrollaron en el contexto de la cultura afroamericana, pero los derechos de autor se deben a los músicos individuales que compusieron esas canciones y las interpretaron. No se les deben a todos los afroamericanos. Opino que este caso sería trasladable a cualquier cultura y a sus artistas individuales que producen piezas artísticas originales.

De modo que, el punto de vista que he querido expresar es el de que una cultura no puede tener ningún derecho como tal, ni reclamarlo, sobre los productos originales de sus miembros. Creo que la referencia a la originalidad aquí resulta crucial. A menudo se dice que una cultura es la propietaria colectiva de alguna propiedad artística precisamente porque la propiedad no se considera como el producto original de un solo individuo o grupo de individuos identificables. Se cree pues, que es propiedad colectiva porque es un producto colectivo. Y esta posición podría resultar correcta siempre que un elemento de propiedad cultural sea genuinamente el producto colectivo de una cultura.

Sin embargo, coincido con Young en que habría que tener cierto escepticismo hacia la afirmación de que las obras de arte son a menudo, o incluso alguna vez, tan productos colectivos de una cultura que se convierten en propiedad de la cultura en su conjunto. En particular, dudo de la afirmación de que “el uso que hace un artista del conocimiento tradicional de su cultura hace de su trabajo un producto colectivo y, en consecuencia, una propiedad colectiva”. (Young, 2010:78)

Con todo, puede haber algún caso en el que la afirmación de que la propiedad es colectiva porque se produce colectivamente resulte inicialmente plausible. Todos los individuos son parte de una cultura que es en parte responsable de sus logros. Las obras de arte, en particular, nacen de una tradición cultural y no son simplemente el resultado de los esfuerzos de un individuo que, al fin y al cabo, es parte de una comunidad, como reconoce el filósofo político canadiense Will Kymlicka. (1989: 9-19) Muchas de las mejores obras de arte suelen serlo precisamente por ser la culminación de una tradición. La música de Bach, por ejemplo, es la culminación de una tradición de composición polifónica alemana y también europea. Sin embargo, opino que, de nuevo, se debería tener cierto escepticismo sobre la afirmación de que las obras de arte que surgen de una tradición cultural son de propiedad colectiva. Este escepticismo se apoya en dos bases. El primer motivo, ya mencionado, es que no todos los miembros de una cultura tienen algo que ver con la producción de obras de arte. No todos los que compartieron la cultura del siglo XVII en el norte de Alemania contribuyeron a la tradición que dio origen a los oratorios y las fugas de Bach. La segunda razón para dudar de que las culturas puedan

basar sus reclamaciones sobre la propiedad en la producción colectiva es la siguiente: aunque las obras de arte surgen de una tradición, el valor estético de prácticamente cualquier obra de arte es producto del genio o talento individual de algunas personas. Cualquiera puede, con algo de estudio y entrenamiento, componer una fuga en cuatro partes de armonía. Sin embargo, casi nadie puede escribir una fuga que tenga el valor estético de una fuga de Bach. Por lo cual, se podría afirmar que son las contribuciones del artista individual las que dan valor estético a algunas obras.

Otro argumento en defensa de que una cultura afirme que ciertos elementos de propiedad cultural son de propiedad colectiva sería el sostener que los artistas, al crear sus obras, emplean elementos artísticos que son propiedad colectiva de una cultura y que esto le da a una cultura una participación en las obras de arte producidas por sus miembros. Pero, teniendo en cuenta las siguientes consideraciones, no creo que las culturas puedan poseer colectivamente elementos artísticos o conocimientos y desde este trabajo se intentará rechazar esta forma de argumentar a favor de la cultura de la propiedad de las obras de arte. Aunque ciertas culturas reclaman la propiedad de elementos artísticos, no creo que una cultura pueda poseer los elementos artísticos a partir de los cuales los artistas crean obras de arte. En definitiva, como afirma Young, en cualquier jurisdicción de derecho común, un derecho de autor se otorga solo a una expresión específica de una idea. Una idea general para una novela o una idea para el tema de una pintura no puede tener derechos de autor. (2010: 81) Creo que la práctica legal aquí captura una verdad moral importante: un individuo o grupo solo tiene derecho a elementos concretos de propiedad cultural. Shakespeare, por ejemplo, tendría derecho a poseer derechos de autor sobre *Romeo y Julieta* (1597). Por el contrario, nadie tiene ni puede aspirar a tener los derechos de autor sobre una trama con trágicos amantes de familias enemistadas, común en una gran variedad de culturas.

De manera similar, los individuos o las culturas no pueden poseer estilos, motivos y otras ideas generales, por algunas consideraciones prácticas. En primer lugar, porque sería imposible “individualizar” estilos de una forma que hiciera su posesión posible, debido a que hay estilos que pueden ser muy similares y por ello, difíciles de distinguir. En segundo lugar, existiría otra dificultad práctica derivada del hecho de que entre las culturas ha habido una gran cantidad de lo que Young llama “fertilización cruzada” (2010: 82). Es decir, que las culturas se han influenciado mutuamente en gran medida, por lo que cualquier intento de decir qué cultura es la propietaria legítima de un tema, o un elemento

artístico similar, parece una tarea difícil, si no imposible. Incluso suponiendo que esta preocupación práctica pudiese abordarse satisfactoriamente, existiría una razón de principios para negar la propiedad individual o grupal de un estilo, trama u otra idea general para crear bienes culturales. Como señala Young, la ley moderna de derechos de autor, captura una verdad moral importante: “debe lograrse un equilibrio entre los intereses de los artistas y los intereses de todos en la innovación, la creatividad sin restricciones y el libre intercambio de ideas” (2010: 82). Por ello, se deduce que las restricciones en el uso de elementos artísticos como estilos y tramas no alcanzarían el equilibrio correcto.

De hecho, las consecuencias de estas restricciones serían nefastas para la creación artística: a la creatividad no se le otorgaría mucha protección (si es que la hubiese), se socavaría la innovación que resulta del libre intercambio de ideas y se le negarían al conjunto de toda la población las valiosas obras de arte que han resultado de la apropiación de estilos, motivos y tramas. Incluso los intereses de los artistas de minorías culturales tampoco serían bien atendidos por las restricciones del uso de estilos, temas y patrones básicos. Michael F. Brown ha observado que es más probable que tales regulaciones sirvan a los intereses de las grandes corporaciones, con un grupo estable de abogados a su entera disposición, que los artistas de una cultura indígena minoritaria (Brown, 1998: 203). Por ejemplo, el pueblo aka de Centroáfrica puede intentar recurrir contra Sony Corporation si los artistas en su etiqueta se apropian de los estilos y formas de los cantos polifónicos de su cultura. De manera similar, Sony puede intentar demandar a algún músico indígena desconocido por imitar el estilo de la música de Michael Jackson. Otro ejemplo parecido, en este caso real, es el de la acusación hace tan solo unos meses a la diseñadora Carolina Herrera de apropiación cultural por parte de México, debido a su última colección, *Resort 2020*. El gobierno mexicano acusa a la marca de “haber incorporado en sus prendas diseños y elementos identitarios de los pueblos originarios locales” y a la vez solicita que los pueblos en los que estos diseños se inspiraron reciban beneficios económicos de su venta. (Beauregard, 2019) De manera inversa, Carolina Herrera podría demandar a pequeñas firmas de moda emergentes mexicanas por plagiar o inspirarse en sus diseños. Como Brown, coincide en que las grandes corporaciones tienen más probabilidades de prevalecer en esta situación. Estos ejemplos han sido solo una consideración práctica, pero es algo que no se debería olvidar al acusar de apropiación cultural, especialmente a los artistas indígenas.

Aunque desde determinados sectores se argumente que estas situaciones se podrían evitar otorgando la propiedad de los estilos y patrones a las culturas indígenas minoritarias, tal intento de reconocer los derechos de uso exclusivo de ciertos estilos o patrones tendría otro resultado imprevisto e indeseable, como matiza Young: es muy probable que conduzca a un conflicto entre las culturas indígenas, ya que estas culturas ya se están prestando elementos culturales constantemente entre sí. (2010: 83)

Por lo tanto, las conclusiones que se podrían deducir de esta sección se podrían resumir en que una cultura no puede poseer los derechos de estilos, temas, tramas, etc. que los artistas usan para producir bienes culturales. Estos elementos artísticos básicos son parte del patrimonio artístico y cualquier argumento que dependa de la premisa de que las culturas poseen los derechos sobre el conocimiento tradicional de este tipo resultará infundado.

IV. CUESTIONES ÉTICAS DE LA APROPIACIÓN CULTURAL

Una vez que han sido aclarados los problemas, o más bien, la falta real de ellos respecto a la mayoría de los casos de apropiación cultural desde el campo de la estética, es turno de revisar lo que ocurriría desde la ética, que suele ser si cabe el foco de mayor controversia. Por ello, la siguiente sección intentará discernir y exponer cuáles serían los principales problemas que se presentarían desde este campo, para ofrecer su aclaración como contribución fundamental, a la vez que se ofrecerán herramientas conceptuales para pensar estos conflictos cuando se planteen y sopesar si son más o menos razonables. El punto de vista ético implica estar en posición de argumentar que hay casos en los que los actos de apropiación cultural pueden mostrarse como incorrectos, pero hay otros que reconsiderar, precisamente, por lo contrario. Por ello, una vez que los posibles problemas éticos de la apropiación cultural hayan sido identificados, se realizará un análisis de cada uno de ellos para poder sopesar si realmente son justificados, o por el contrario son indefendibles.

4.1. La apropiación cultural injusta

Para empezar a identificar cuáles serían exactamente los problemas éticos a los que la apropiación cultural se enfrentaría, es necesario aclarar que no toda la apropiación de otras culturas es moralmente cuestionable. A veces la información es transferida de manera libre de una cultura a otra. Por esta razón, es necesario tener criterios para distinguir una apropiación injusta o moralmente cuestionable de otra benigna. Esto llevaría a preguntarse qué es una apropiación injusta.

Una apropiación injusta, en palabras de Young, es la que “causa un daño injustificable o es fuente de ofensa profunda”. Según este continúa, hay dos modos principales en los que la apropiación puede ser dañina: la violación de un derecho de propiedad, en otras palabras, el robo (que por lo argumentado antes no es este caso) y el segundo caso sería un ataque en la viabilidad o la identidad de culturas o de sus miembros. (Young, 2009: 5) Este segundo tipo de apropiación podría causar un daño devastador y claramente perjudicial. Si la apropiación amenaza una cultura con la asimilación, surgen los mismos problemas morales. Otro motivo dañino del que se acusa a los actos de apropiación es dejar a los miembros de una cultura expuestos a la discriminación, la pobreza o la falta de oportunidades, o se viola su privacidad. Por ello, creo que, si se

piensa que los actos de apropiación cultural podrían ser dañinos de alguna de estas maneras, hay una razón para sospechar que están éticamente mal.

Como paso previo, sin embargo, habría que clarificar cuál es el significado del concepto de “ofensa profunda”, clave en este apartado. Aunque fue el filósofo político y jurídico Joel Feinberg (1985, cap. 9) quien introdujo este concepto en el contexto de una teoría de la jurisprudencia, puede ser extendido al razonamiento moral en general. La ofensa profunda es distinta la ofensa ordinaria porque golpea los valores más profundos y centrales de una persona y al sentido de identidad de uno mismo. Alguien podría sentir una ofensa profunda si siente que él mismo o su cultura no están siendo tratados con justicia o respeto. Es común que la gente enmarque sus objeciones a la apropiación cultural en términos de ofensa. Por seguir con el ejemplo actual de la controversia sobre la apropiación cultural de Rosalía, varios miembros de la comunidad gitana se han pronunciado contra ella por estos motivos. El sociólogo gitano José Heredia afirma: “Rosalía ni entiende ni sabe usar el caló. Su imitación de los símbolos gitanos resulta una burla ofensiva”. Este mismo, en la misma entrevista, señala posteriormente: “Ahora mismo, los gitanos, que tenemos el flamenco como un marcador identitario fundamental, sentimos que se arrebatata, se ‘desflamenquiza’, se ‘desgitaniza’ el flamenco”. Este se siente profundamente ofendido por la apropiación del flamenco que Rosalía supuestamente ha llevado a cabo porque, “de la misma manera que ella utiliza nuestros signos identitarios, pues yo critico que lo haga y critico su falta de sensibilidad con la historia, seguramente su falta de conocimiento y su falta de empatía”. (Rosati, 2019) Sin embargo, es curioso el hecho de que esta alarma de la apropiación cultural no saltara cuando Diego *El Cigala* sacó el disco “Cigala & Tango” (2010), en el que se “apropiaba” de canciones ajenas a su cultura. Como ya se señaló anteriormente, si la apropiación cultural corta, entonces será un arma de doble filo.

De momento, sin embargo, es necesario ser sensibles al respecto, sobre todo cuando se trata la moralidad de los actos de apropiación cultural. Al menos a veces, parece que hay una razón legítima para creer que los actos que son profundamente ofensivos sean moralmente reprobables. Se acaba de mencionar el concepto de respeto. Este concepto resulta crucial al hablar de apropiación cultural, ya que un acto de apropiación cultural puede ser objetable precisamente porque le falta el respeto a una cultura, sus creencias, valores, o directamente a sus miembros, tal era el sentido de las declaraciones de Heredia. Las consideraciones hacia el respeto son extremadamente importantes e

incluso se podría afirmar que los conceptos de respeto y de ofensa están estrechamente relacionados, ya que ser ofensivo es mostrar una falta de respeto. De manera contraria, mostrar el respeto adecuado por una cultura implica intentar evitar acciones que puedan ser profundamente ofensivas.

4.2. El conocimiento y la cultura tradicional

Ya existe un debate sobre el conocimiento tradicional de las culturas indígenas. De todos modos, debido a su naturaleza diversa y dinámica, este término no consta de una definición singular y exclusiva. No es un concepto que tengan de manera uniforme todos los pueblos indígenas y es problemático generalizar, especialmente desde marcos de referencia eurocéntricos. Incluso algunos filósofos y científicos políticos se debaten sobre si el conocimiento indígena siquiera constituya una forma de conocimiento. (Howard y Widdowson, 1996: 34) Teniendo estos factores en cuenta, sería oportuno plantear la pregunta sobre qué es el conocimiento tradicional o cultural y qué lo constituye. Reconociendo la falta de consenso internacional sobre el término, así como las tensiones inherentes a los esfuerzos continuos para desarrollar una definición que satisfaga una diversidad de necesidades, para los propósitos de este trabajo se adoptará la siguiente “comprensión de trabajo” del conocimiento tradicional adaptada de Bannister, Solomon y Brunk:

El conocimiento tradicional de los pueblos indígenas es parte de un sistema complejo que surge de las cosmologías indígenas y se basa en epistemologías indígenas. El conocimiento tradicional se refiere a la acumulación intergeneracional de historias, experiencias, prácticas, genealogías, leyendas, mitologías, costumbres, leyes, tradiciones, enseñanzas espirituales, sabiduría, valores y conocimientos colectivos que se han transmitido de una generación de pueblos indígenas a la siguiente.

(Bannister y Solomon & Brunk, 2009: 524)

Los sistemas de conocimiento tradicionales comparten la creencia común de que existe una interdependencia y una relación holística entre los mundos físico y espiritual, de modo que el bienestar físico y espiritual de las generaciones presentes y futuras depende de la salud y la vitalidad del entorno en el que se encuentran. El conocimiento tradicional generalmente se entiende como de naturaleza colectiva y generalmente se utiliza y practica para el beneficio del grupo más amplio y de individuos o grupos

autorizados dentro del colectivo. Aunque arraigado en tierras y tradiciones específicas, el conocimiento tradicional no se considera limitado en el tiempo o el espacio, sino que evoluciona continuamente en respuesta al mundo moderno. Aunque comúnmente se discute en singular, el plural reconocería mejor la diversidad entre las diferentes comunidades y grupos culturales, debido a que, como ya se ha discutido, los límites de la cultura son difusos y no están bien definidos tampoco. No se sabe hasta qué punto algo es exclusivamente parte de un grupo étnico o cultural, por lo tanto, éste ya es un primer punto problemático. De nuevo, si los límites de la cultura y los que la poseen no están definidos, resulta complicado acusar a alguien de haberse apropiado de una cultura que no tiene un poseedor claro.

Aun así, como señalan Bannister, Solomon y Brunk, cualquier entendimiento de la apropiación de conocimiento tradicional, y, por consiguiente, de cualquier rasgo cultural, requiere un entendimiento del contexto cultural del que este emerge, que sucesivamente requiere un reconocimiento de factores subyacentes, como pueden ser los de tipo social, ecológico, político, entre otros, que pueden amenazar e incluso llegar a colapsar estos sistemas de vida. (2009: 143)

Las luchas por los recursos intangibles, según Brown, conducen a preguntas inquietantes sobre los orígenes y los límites que comúnmente se ocultan en las discusiones públicas, que tienden a tratar el arte, las historias, la música y el conocimiento botánico como una propiedad evidente de los grupos identificables. (2003: 7) Los actos de tomar y usar conocimiento tradicional más allá del contexto cultural donde se originó se han vuelto cada vez más complejos y disputados, particularmente cuando está involucrada la explotación comercial. Un punto clave para abordar los problemas de apropiación de conocimiento tradicional a través de tales códigos es la capacidad de diseñar y redefinir la base de valores sobre la cual se basan los foros de discusión y negociación, un paso significativo hacia la creación de un espacio ético. (Bannister, Solomon & Brunk, 2009: 161)

Las diferentes culturas del mundo han entendido “conocimiento” en una miríada de maneras. Todas han desarrollado criterios para determinar qué cuenta como conocimiento y quién en la comunidad tiene la autoridad de aplicar los criterios, cómo se usa el conocimiento, quién lo usa, y la responsabilidad de usar este conocimiento. (Bannister, Solomon & Brunk, 2009: 162) Dentro de esta concepción, la idea de que cualquier conocimiento del mundo, siendo el producto de una racionalidad y una

metodología a disposición de todo el mundo, es la “herencia común” de todo el mundo, también parece evidente. Así, cualquiera que reclame una parte de conocimiento sobre el mundo como su propiedad, parece que esté reclamando lo indefensible. ¿Cómo alguien podría reclamar que una parte de verdad sobre el mundo es un derecho exclusivo cuando esta es, en principio, descubrible y por lo tanto conocida por cualquier persona?

Por supuesto, cuando las culturas adoptan este paradigma científico-racionalista del conocimiento, se quedan con el problema de desarrollar convenciones y reglas para gobernar la asignación de responsabilidad para la generación, validación y preservación de ese conocimiento. Esto incluye convenciones para motivar y recompensar el descubrimiento del conocimiento abstracto y su aplicación a la resolución de problemas. No es sorprendente que las culturas que adoptaron este paradigma desarrollaron leyes de derechos de autor y patentes basadas en distinciones, no siempre claras, entre “conocimiento puro” (que es el “patrimonio común” de todos), “expresiones particulares” de conocimiento (que pueden ser propiedad de los derechos de autor) y “técnicas” para el descubrimiento y la aplicación del conocimiento al mundo (que puede ser propiedad de patentes). (Bannister, Solomon & Brunk, 2009: 163)

Lo importante a reconocer es cómo estas distinciones intentan conciliar la propiedad del conocimiento con el compromiso básico con la visión abstracta del “patrimonio común” del conocimiento en el paradigma científico-racionalista. Lo hacen invocando otra visión familiar de la Ilustración sobre la propiedad, asociada con el filósofo John Locke, que ya fue comentada anteriormente en este trabajo: un agente tiene derecho a poseer algo como su propiedad cuando ha mezclado su propio trabajo con esa cosa, y al hacerlo, ha agregado valor a la cosa, por lo cual puede reclamar responsabilidad y así derechos de propiedad. Hasta que el trabajo de alguien no se ha mezclado con una cosa, ya sea una idea abstracta o un recurso material, no es propiedad de nadie. Es, lo que Bannister, Solomon y Brunk llaman “tierra de nadie”. Todo lo que cuente como conocimiento “abstracto” o “puro” es “tierra de nadie”. (2009: 165) Siguiendo esta lógica, este material de conocimiento abstracto no puede pertenecer a nadie porque no tiene un valor añadido, por lo tanto, es una “herencia común” de la humanidad, disponible para ser usada y para mezclar el trabajo de cada uno de un modo que cree derechos de propiedad. Esa es la idea que se tiene sobre gran parte del conocimiento cultural.

4.3. Atando el arte a los derechos culturales

Como ya se ha mencionado, algo que provoca críticas a la apropiación cultural es el hecho de que los artistas que la practican obtengan beneficios económicos de ello. Este es uno de los motivos por los que las cuestiones relacionadas con la apropiación del patrimonio cultural inmaterial han atraído una nueva atención en la última década, convirtiéndose en el foco del derecho y la política nacional e internacional. Pero no se trata de un problema exclusivamente legal. Irónicamente, como señalan Burns, Coombe y Mac Araith., esta atención renovada a los derechos culturales se ha producido al mismo tiempo que la creciente preocupación por la expansión de los derechos de propiedad intelectual y sus capacidades para sofocar la creatividad, limitar los derechos expresivos, imponer formas injustificadas de censura y restringir el crecimiento del dominio público. (2009: 173)

En una esfera pública en la que se cree popularmente que “la información debe ser libre” y la “cultura libre” se ha convertido en un grito de guerra juvenil para preservar el dominio público, es probable que nuevas articulaciones de los derechos culturales con respecto a los textos culturales no sean bienvenidas. En medio de este caso, puede resultar iluminador conocer la opinión de los propios artistas. *Negativland*, una banda de música experimental estadounidense hace las siguientes declaraciones al respecto:

Los artistas que habitualmente se apropian [...] no intentan beneficiarse de la comerciabilidad de sus sujetos. Están utilizando elementos, fragmentos o piezas del artefacto creado por otra persona en la creación de uno nuevo por razones artísticas. Estos elementos pueden permanecer identificables, o pueden transformarse en diversos grados a medida que se incorporan a la nueva creación, donde puede haber muchos otros fragmentos, todos en un nuevo contexto, formando un nuevo "todo". Esto se convierte en un nuevo "original".

(Negativland, 2011)

Quizás resulte algo naif creer que los artistas no intentan sacar beneficio económico de sus creaciones. Pero lo esencial sobre esta declaración es la consideración del objeto artístico creado a partir de diversos fragmentos como un “nuevo todo”. Al fin y al cabo, la apropiación de la música (y de otras formas artísticas) puede verse como una continuación de una larga tradición artística occidental de parodia y mimetismo. Como ya se ha mencionado, tomando la música clásica como punto de referencia, Bach, Handel

y Bizet (entre una larga lista de nombres) tomaron prestado de otros compositores, Stravinski hizo referencia a estilos más antiguos... Otros han basado composiciones en música folclórica, como las obras de Béla Bartók basadas en música folclórica húngara o Antonín Dvořák citando *Swing Low Sweet Chariot* en su *Sinfonía del Nuevo Mundo*. Dentro de este contexto, los apropiadores pueden considerar el muestreo de las formas musicales de los pueblos indígenas como “música del mundo” y de este modo, considerar sus creaciones una forma de homenaje artístico e incluso un medio para establecer formas de comunicación y respeto a través de divisiones culturales, geográficas y territoriales, como señala Feld. (1996: 15)

El problema al intentar establecer estas formas de comunicación a través de la apropiación cultural viene cuando un grupo “hegemónico”, con más poder económico y político se apropia de los contenidos artísticos de una minoría cultural. Existe un debate sobre si la apropiación implica culpa o censura, por lo que apropiarse es siempre hacer algo malo. Este debate conduce a la duda sobre si la apropiación es una actividad reservada a los grupos hegemónicos, por lo que la idea de miembros de culturas aborígenes apropiándose de la cultura dominante, según señalan Burns, Coombe. & Mac Arailt, resultaría absurda. (2009: 224)

Sin embargo, creo que en concreto esta perspectiva es éticamente criticable: el no pensar que los miembros de culturas minoritarias sean capaces de apropiarse de rasgos de la cultura dominante. De hecho, considero útil el pensar en los miembros de las culturas aborígenes, como libres de implicarse en actos de apropiación, precisamente para dejar de pensar en ellos de manera colonial, condescendiente y paternalista. Me parece que es precisamente este modo de pensar sobre las culturas minoritarias lo que realmente daña la imagen de los miembros de culturas aborígenes, o de cualquier minoría étnica o cultural, ya que los miembros de estas culturas son retratados de manera infantil y simplista, como si no fueran capaces de apreciar o utilizar elementos artísticos fuera de su propia cultura. Sin embargo, la pregunta de ¿cuánta moralidad requiere que sepamos sobre culturas desconocidas en un contexto de contacto? queda en el aire. Para responderla, quizás resulte útil pensar en la necesidad de lo que Burns, Coombe y Mac Arailt califican como una “Ética del contacto”, que reconociendo el contacto continuo en el que se encuentran las culturas, por ello requiere un acto de equilibrio delicado entre las culturas, basado siempre en el respeto. (2009: 226)

4.4. Nada viene de la nada: la apropiación cultural como representación de otras culturas

Siento algo de ansiedad sobre el modo en el que me he apropiado de este extraño material. Pero la apropiación es lo que hacen los novelistas. Cualquier cosa que escribamos es, a sabiendas o sin saberlo, un préstamo. Nada viene de la nada

(Margaret Drabble, 2005: 2)

Esta cita proviene de *The Red Queen*, una novela de Margaret Drabble, que se apropia del tema de la Corea del siglo XVIII. Este tipo de apropiación, la llamada “apropiación de sujeto”, ya tratada desde la estética, quizás sea la más polémica dentro de la apropiación cultural. Para recordar brevemente en qué consiste: ocurre cuando miembros de una cultura (“forasteros”) representan a miembros o aspectos de otras culturas, resultando particularmente controvertida éticamente cuando las vidas están representadas en primera persona.

4.4.1. La apropiación de sujeto y el argumento de la apropiación de la de audiencia

No es posible generalizar sobre la moralidad de la apropiación de sujeto. A veces los actos de esta clase de apropiación son moralmente objetables, pero, como se defenderá en este trabajo, a menudo no lo son. Por ello, la intención de este apartado será intentar distinguir entre los casos objetables y los inobjetables.

Lo que hace a la apropiación de sujeto particular entre todos los tipos de apropiación es que, aunque toda apropiación implica tomar, no resulta evidente que aquellos que se dedican a la apropiación del sujeto tomen algo de los miembros de la cultura que están representando. Se podría tratar de defender a los artistas con el argumento de que producen obras de ficción, que no representan cosas reales. Pero, como señalan Young & Haley, tal línea de argumentación sería falsa. (2009: 269)

En las obras de ficción, incluidas novelas y películas, los artistas pueden representar cosas reales, incluidos los conocedores y sus culturas. Pero un acto de representación no es un acto de apropiación en el mismo modo que tomar los mármoles del Partenón lo es. Las culturas no poseen temas, como ya se ha discutido previamente. Eso solo iría en detrimento del arte y de los artistas de minorías culturales.

Por otro lado, la afirmación de que nada es tomado por apropiación del sujeto y, por lo tanto, el término es inapropiado puede parecer demasiado apresurada. A veces se

escucha la afirmación de que, al escribir, digamos, sobre las Primeras Naciones de Canadá, los “forasteros” pueden apropiarse de una audiencia que legítimamente pertenece a los miembros de las Primeras Naciones. La sugerencia es que el público lector leerá libros sobre las Primeras Naciones escritos por “forasteros” y las personas de adentro se quedarán sin los lectores que merecen. Esto se denomina el “argumento de apropiación de la audiencia”. (Young & Haley, 2009: 270)

Un problema con este argumento es que no está claro que una audiencia pública le pertenezca legítimamente a nadie. La audiencia de obras sobre, digamos, la cultura italoamericana no pertenece más a los italoamericanos que a cualquier otra persona. Una audiencia pública es algo que gana un escritor o artista al producir algo que merece atención. Solamente representando otra cultura, un artista no toma nada que legítimamente pertenezca solo a los miembros de esa cultura. Los miembros de cualquier cultura tienen derecho a representarse a sí mismos, pero esto no se les quita cuando otros los representan.

La segunda objeción que se podría encontrar al argumento de apropiación de la audiencia, planteada por Young y Haley, cuestiona la sugerencia de que los artistas están jugando un juego de “suma cero”. Se podría pensar que los escritores (y todos los artistas) están en competencia por el mismo mercado. Sin embargo, la audiencia de novelas, investigaciones o películas sobre una cultura dada no se encuentra más fijada que la audiencia de historias sobre magos. Si alguien hace populares las historias de magos, el mercado para tales libros aumenta. Las oportunidades para otros escritores se expanden, no se contraen. Como Young y Haley señalan, “existe un apetito potencialmente ilimitado por los libros sobre una cultura determinada y es probable que los libros externos abran nuevos mercados para los libros internos”. (2009: 271) Este patrón, además, se puede observar y por ello trasladar a cualquiera de las artes, además de la literatura.

Esto no quiere decir que los miembros de las culturas minoritarias no tengan dificultades para obtener una audiencia. Barbara Goddard escribe que algunos editores han usado “no comercializable” como “eufemismo para preocuparse por la raza de los personajes.” (1990: 186-7) La discriminación contra los artistas indígenas por parte de los editores o el público en general es deplorable, pero no es relevante para la cuestión de si los artistas pueden representar otras culturas. El problema no es con artistas que representan otras culturas. Ellos no son los que perjudican a los miembros de las culturas representadas al negarles oportunidades. La afirmación de que los editores u otros

discriminan es un argumento *non sequitur* en cualquier discusión sobre si los artistas pueden representar a otros. Nuevamente, se cargan en las espaldas de la cultura y de los artistas problemas con raíces en otros ámbitos, como el social, el político o el económico. Es cierto que muchas políticas de gobierno y actitudes sociales han atacado a las culturas indígenas o a las minorías étnicas. Pero eso no demuestra que los artistas que representan otras culturas hayan hecho algo malo. Se podría esperar que las voces de los miembros de culturas marginadas o minoritarias fueran escuchadas con la misma importancia que las demás, sin embargo, ese no es motivo para no escuchar a las demás voces.

4.4.2. El argumento de la falsa representación y el conocimiento privilegiado

Una vez tratado el argumento de la apropiación de la audiencia, es el turno de cuestionar si la apropiación de sujeto siquiera tome algo de los miembros de la cultura que representa. Incluso si estos no son privados de nada, se argumenta que podrían ser gravemente dañados por falsa representación, que puede ser profundamente ofensiva y será tratada a continuación.

El hecho de que haya habido representaciones falsas y continúen ocurriendo en el tratamiento de las culturas minoritarias en la ficción y las películas es innegable. Es fácil identificar obras de arte en las que las culturas han sido tergiversadas de manera perjudicial u ofensiva por personas externas. Solo hay que pensar en los viejos westerns de Hollywood que representan de manera errónea a los indios como “engañosos y crueles”. (Lutz, 1990: 31) Sin duda alguna estas películas han perjudicado a los miembros de las culturas de las Primeras Naciones, exponiéndolos al ridículo y la burla y fomentando la discriminación contra los aborígenes. Tal representación dañina es inequívocamente errónea. Así como es incorrecto calumniar o difamar a un individuo, es incorrecto tergiversar a todos los miembros de alguna cultura de manera que los perjudique.

El daño que una cultura sufre por la apropiación de sujeto podría ser más sutil: las obras de arte pueden también perpetuar estereotipos que influyen en que las audiencias vean a los miembros de una cultura de una manera diferente a la real. Incluso si el retrato simpatiza con los miembros de la cultura representada, también se puede caer en la creación de estereotipos. Tomando por ejemplo la película *Dances with Wolves* (1990), aunque proponga una corrección a la manera de ver a los indios norteamericanos que se había tenido hasta entonces, sin embargo, no retrata los detalles culturales de manera

exacta. Tales obras pueden transmitir y perpetuar el estereotipo del “noble salvaje” que, a la larga, no beneficiaría tampoco a los pueblos indígenas. Stanley Cavell pone el ejemplo de la representación de los afroamericanos en las películas. Él escribe que, “hasta hace poco, [...] los negros eran estereotipos [...]. No se nos dieron, y no estábamos en condiciones de que se nos dieran, individualidades que proyectaran formas particulares de habitar un rol social; reconocimos solo el papel ”. (1979: 33) Por ello se podría afirmar que los miembros de otras culturas están mal representados, resultando esto perjudicial, a menos que estén representados como individuos.

Uno podría ir más allá y decir que los “forasteros” necesariamente van a interpretar de manera errónea a los miembros de otras culturas. Browning ha escrito que, “Nosotros, las personas de color tenemos un conocimiento oculto, una sabiduría de la experiencia que encarnamos, a la que los blancos no pueden acceder porque no han sido forzados para combatir continuamente la opresión blanca como lo hemos hecho nosotros”. (1991: 33) Hurka ha hecho una afirmación similar. Sostiene que “si un blanco trata a un sujeto nativo, es probable que se equivoque” (1994: 184). Se puede decir que tanto Browning como Hurka son defensores del “argumento del conocimiento privilegiado”, que va unido al de la expresión auténtica cultural, que ya fue discutido en el aspecto estético. Desde la ética, no se deberían concluir de las reflexiones de los párrafos anteriores con que los “forasteros” no deberían representar a los de adentro. Para empezar, también puede hacer daño a una cultura cuando los “forasteros” no la representan. El autor estadounidense Wallace Stegner en su novela, *Angle of Repose* (1971) escribe sobre proyectos de riego en el siglo XIX en Colorado sin incluir a personajes nativos importantes y sin mencionar los derechos de agua de los indios, a pesar de que se trata de un tema que causa gran preocupación en la comunidad nativa, como señalan Young y Haley (2009: 275). A pesar de esto, *Angle of Repose* ganó el Premio Pulitzer en 1972. Esto podría describirse como un ultraje. Más importante aún, para los propósitos actuales, este ejemplo ilustra que, si los “forasteros” siempre se abstienen de representar a otros miembros de otras culturas, el resultado sería una tergiversación de la realidad. La información privilegiada podría verse perjudicada mucho más si se omite que si se ignora.

Sin embargo, para abordar de frente el argumento del conocimiento privilegiado, creo que se debe negar que los “forasteros” deben tergiversar a los de adentro necesariamente. Los ejemplos de instancias no distorsionantes de apropiación del sujeto

son fáciles de encontrar, como las novelas de *Joe Chee* de Tony Hillerman, que han sido reconocidas por los navajos como representantes precisos de su cultura (2009:275). Por otro lado, éste vuelve a ser un argumento de doble filo, ya que cualquier persona que sostenga que los “forasteros” están obligados a tergiversar otras culturas también debe defender la posición de que figuras como V.S. Naipaul, Michael Ondaatje, John Agard, Rohinton Mistry, Amiri Baraka... necesariamente tergiversan las culturas europeas o norteamericanas que representan en su trabajo. Si es que este argumento cortase, cortaría en ambos sentidos.

Además, como ya se ha argumentado en la primera parte del trabajo, las personas con algo de distancia y perspectiva sobre una cultura pueden estar en condiciones de interpretarla y comprenderla de una manera que los propios miembros de esa cultura serían incapaces de comprender, precisamente por su distanciamiento y su perspectiva sobre ella.

Edward Said, conocido escritor y académico palestino-estadunidense, argumentó que los miembros de una cultura pueden crear estereotipos sobre otras culturas, pero también sostuvo que es posible que los miembros de una cultura entiendan otra. Él negó explícitamente que “solo las mujeres pueden entender la experiencia femenina, solo los judíos pueden entender el sufrimiento judío, solo los sujetos anteriormente coloniales pueden entender la experiencia colonial”. (1993: 31) Said justifica su posición al negar el esencialismo sobre las culturas:

Debemos reconocer las historias masivamente anudadas y complejas de experiencias especiales, pero superpuestas e interconectadas, de mujeres, occidentales, de negros, de estados y culturas nacionales, no existe una razón intelectual particular para otorgarles a todas y cada una de ellas un ideal y estado esencialmente separado.

(Said, 1993: 32)

Los humanos, a pesar de todas sus diferencias culturales y de otro tipo, no son tan diferentes que son incapaces de entenderse entre sí. Además, la apropiación cultural puede ayudar precisamente porque las perspectivas de otros pueden ayudar a individuos y a culturas enteras a comprenderse mejor. El punto de vista de Said es que la buena literatura (estéticamente) puede tener el efecto saludable de generar otras obras tanto en imitación como en refutación. Él ve el mundo de la literatura como una especie

de escenario global gigante en el que las obras de arte luchan entre sí en un gran mercado libre. Evidentemente, opina que muchas obras de representación errónea, como las de Kipling, fueron la fuente de mucha más literatura estéticamente buena.

Recapitulando, el argumento del conocimiento privilegiado resulta indefendible, lo que ya se había probado desde un punto de vista estético y ahora se ha argumentado desde el ético, ya que, si se siguiese, uno no podría representar a nadie, aparte de uno mismo. Además, el éxito estético de las representaciones por “forasteros”, habla a favor de éstas. Una última alegación en contra del argumento del conocimiento privilegiado sería que la representación y el análisis de culturas y sus miembros puede ser valioso y fructífero, también para los miembros de la cultura representada, porque la perspectiva puede hacer ver aspectos que ellos mismos pueden no detectar, además de abrir un diálogo entre culturas.

4.4.3. El argumento de la asimilación

Desde el argumento anterior, se podría incurrir en el argumento de la asimilación fácilmente. El argumento de la asimilación debe tomarse en serio, ya que identifica correctamente la amenaza más importante para las culturas minoritarias: la destrucción por asimilación. Sin embargo, como ya se ha expresado, atacar a la apropiación cultural precisamente por el temor de que ciertas culturas pequeñas, a menudo indígenas, se vean abrumadas y asimiladas por la apropiación cultural, al comenzar a verse a sí mismos como otros los ven, resulta irrespetuoso en primer lugar con los miembros de la cultura minoritaria representada, ya que los infantiliza, retratándolos como pueblos sin una identidad fuerte que resultan fácilmente influenciados, una visión que resulta colonial y condescendiente. Además, el argumento depende de una afirmación empírica no respaldada: que la exposición a obras de arte será suficiente para inducir a error a los miembros de las culturas minoritarias representadas acerca de su propia cultura. Estos tienen fuentes de información sobre su propia cultura y pueden verificar las representaciones externas de su cultura con su propia experiencia y el conocimiento heredado de otros miembros de la cultura. Y si, de todos modos, los representados están preocupados por ser perjudicados por obras de arte producidas por “forasteros”, simplemente pueden negarse a ser parte del público de esas obras. Los miembros de cualquier cultura son los principales responsables de la perpetuación de ésta, por lo que se puede esperar que tomen precauciones razonables para garantizar que su cultura esté protegida. Como señalan Young y Haley, los miembros de cualquier grupo cultural

minoritario son perfectamente capaces de evitar ser perjudicados por cualquier obra de arte producida por “forasteros”. (2009: 279)

En consecuencia, los “forasteros” no pueden ser considerados responsables de ninguna asimilación que resulte de su apropiación cultural. Es cierto y preocupante que las culturas indígenas estén en riesgo, pero desde luego, la culpa no la tienen los artistas que incurren en la apropiación cultural.

4.4.4. El argumento de la privacidad

Incluso cuando la representación es precisa se intenta criminalizar la actividad de la apropiación cultural, al sacar a la luz los problemas que tienen algunas culturas, como pueden ser las altas tasas de violencia o el abuso de las drogas. Una novela puede representar con precisión esta realidad y sus miembros pueden ser estigmatizados. La discriminación contra los miembros de la cultura puede ser reforzada y perpetuada. De esta manera, los de adentro podrían verse perjudicados. Puede parecer que los miembros de culturas tienen derecho a no exponer su ropa sucia al mundo. Pero esto es realmente un argumento contra la representación de una cultura por parte de cualquier persona, no solo de personas externas. Las representaciones de una cultura por sus mismos miembros podrían airear la ropa sucia con la misma seguridad que cualquier representación de un “forastero”. Sin embargo, estas respuestas no revelan el problema completo con el argumento en cuestión. Este argumento, como Young y Haley afirman, se basa en la afirmación de que está mal, en ciertos casos, revelar la verdad y esto es algo sobre lo que se debería tener cierto escepticismo (2009: 280). Por hacer una analogía, la enfermedad se puede propagar si no se investiga el cultivo.

Por ello, creo que la respuesta correcta es no ignorar este hecho, ya que cualquier representación precisa de los problemas sociales a los que se enfrenta una cultura revelará las fuentes de estas dificultades. Así mismo, mostrará que la respuesta apropiada a estas dificultades es la comprensión, la compasión y la ayuda. La respuesta correcta no es discriminación. Si se ignoran los problemas, no se puede hacer nada al respecto. Como Young y Haley apuntan, “es mejor que los artistas tengan la oportunidad de presentar dificultades sociales de manera responsable y compasiva”. (2009: 281)

Aun así, la privacidad es extremadamente importante y las personas que componen una cultura tienen derecho a que su privacidad no sea violada por terceros. La cuestión de la privacidad puede ser particularmente delicada cuando tratamos con la

representación de pequeñas culturas. Puede ser doloroso ser tergiversado y la intromisión puede ser profundamente ofensiva. Ciertamente, hay algunos tipos de apropiación que pueden ser incorrectas porque violan los derechos a la privacidad de los miembros individuales de una cultura. Como ya se ha dicho, éste es un asunto delicado, en el que puede ser apropiado pedir permiso, como señalan Young & Haley (2009: 281). Cuando no se puede obtener el permiso, o cuando no hay una forma obvia de buscarlo, puede que no esté claro en absoluto cuál es el curso correcto para seguir. Aun así, el derecho de los miembros de una cultura a la privacidad no excluye toda representación de otras culturas.

Es fácil ver que las representaciones que violan la privacidad de los miembros de una cultura son éticamente reprochables. Es claramente incorrecto que alguien grabe las conversaciones telefónicas de un individuo sin su permiso y luego escriba sobre ellas. Los artistas que obtienen información sobre una cultura al violar los derechos de privacidad de las personas y luego escriben sobre la cultura actúan erróneamente de la misma manera. Sus acciones son incluso más erróneas porque se violan los derechos de privacidad de más personas, de todas las personas que pertenecen a una cultura. Young y Haley ponen el ejemplo de Richard Burton, que en 1853 se convirtió en el primer inglés en visitar La Meca y escribió un relato sobre ello. A los no musulmanes se les tenía prohibido participar en la peregrinación a La Meca, por lo que se puede considerar que él actuó incorrectamente al violar la privacidad de los musulmanes individuales. Los musulmanes no deseaban tener presentes no musulmanes y este deseo debería haber sido respetado. (2009: 282)

Al determinar la moralidad de cualquier representación de otra cultura, se debe abordar una cuestión crucial. Este es el tema de cómo los “forasteros” han obtenido información sobre la cultura que representan. Debemos preguntarnos si alguna de la información obtenida por un artista se obtuvo de manera subrepticia, engañosa o coercitiva. En tal caso, sería éticamente incorrecta. Resulta evidente que los “forasteros” deberían obtener información sin violar la privacidad de las personas de adentro. Pero la información que poseen los “forasteros” acerca de los de adentro también puede haber sido obtenida en la interacción abierta entre culturas o a través de la libre comunicación de personas autorizadas. Cuando este es el caso, como señalan de nuevo Young y Haley, la representación de otras culturas en el arte no está “mal”. (2009: 282) Sin embargo, este tema no es tan fácil de resolver, ya que usando información que se ha obtenido de forma intrusiva, el “forastero” puede ser capaz de tratarla de manera sensible y producir una

obra de arte con valor real sobre la cultura cuya privacidad se ha violado. La obra producida puede que incluso beneficie a los miembros de la cultura “violada”. Por ello, considero que este es un asunto extremadamente delicado, al que es complicado aportar una respuesta resolutoria.

4.4.5. La cuestión de la *autenticidad* desde un punto de vista ético

El último problema ético que se tratará será el tema de la autenticidad. Aunque este tema ya se había tratado desde el ámbito estético, es necesario también el enfoque ético, porque puede plantear problemas en este campo. Como se ha explicado anteriormente, al determinar la categoría a la que pertenece una obra de arte, se tiene en cuenta una amplia variedad de factores. Uno de esos factores, como sugieren Young y Haley, son el conocimiento sobre el artista y sus intenciones. (2009: 284)

Esto es relevante para nuestras preocupaciones actuales porque, al evaluar una obra de arte, es muy posible que necesitemos conocer los antecedentes culturales de la persona que la produjo. Es muy posible que necesitemos conocer la cultura de la cual es una expresión auténtica. Considerando, por ejemplo, una novela sobre esclavos ambientada en el sur estadounidense antes de la Guerra Civil. Un pasaje dado puede parecer conmovedor si creemos que está escrito por un esclavo liberado. Las mismas palabras pueden parecer insensibles si sabemos que un propietario de esclavos las escribió. Esto no quiere decir que el dueño de esclavos no pudiera escribir una novela de considerable mérito literario, ya lo veíamos antes. Lo que se intenta aclarar es que, al evaluar una obra de arte, a menudo necesitamos conocer la cultura de la cual es una expresión auténtica.

Dado que la evaluación de una obra de arte puede depender de la información sobre los antecedentes culturales del artista que la creó, los artistas no deben hacerse pasar por miembros de culturas distintas a la suya, lo cual es considerado fraude, e inevitablemente tiene una dimensión moral, ya que es una forma de mentir y, en consecuencia, resulta moralmente sospechosa. Desde las dimensiones estéticas del fraude, ya se ha argumentado que esto distorsiona la interpretación, evaluación y apreciación de estos trabajos. Por lo tanto, se podría concluir que la representación de una obra de arte como una expresión auténtica de alguna cultura, cuando no lo es, es moralmente errónea y también una transgresión contra la estética.

Creo necesario remarcar que las culturas son mucho más porosas de la manera en la que se las suele tratar al acusar de apropiación cultural a ciertos artistas. Una cultura no es como una mónada sin ventanas. Como dice Said, no debemos ser esencialistas sobre la cultura. Por lo tanto, la sola idea de que uno está “dentro” o “fuera”, que uno tiene toda la información cultural, aunque se haya adoptado en el trabajo para ganar claridad y a la vez poder analizar los problemas originados por esta concepción, parece equivocada. De hecho, todas las culturas se encuentran en un estado de flujo más o menos perpetuo, y todas ellas históricamente se han afectado en mayor o menor grado. Estos hechos sobre las culturas hacen que la perspectiva aceptada sobre la apropiación cultural sea altamente sospechosa. Una vez que rechazamos el esencialismo sobre las culturas, surge la posibilidad de vías de comunicación entre culturas que el esencialista no reconoce. Es probable que “los de adentro” y “los de afuera” tengan mucho más en común de lo que la postura esencialista permite.

V. EN BUSCA DE UN ENTENDIMIENTO ENTRE CULTURAS

Resulta evidente que se han cometido grandes errores históricos contra individuos y grupos de individuos a través del odio religioso y racial. Ninguno de estos eventos debe ser olvidado o incluso perdonado; pero de alguna manera, como seres humanos, tenemos que tratar de entender lo que pasó. No podemos hacer eso si no nos comprometemos a tratar de intercambiar información cultural. De hecho, corremos el riesgo de perpetuar el malentendido y el odio si no lo hacemos. Cada uno de nosotros vive en su propia mónada cultural y cada mónada es inconmensurable con los demás. O, para variar la metáfora, si negamos el intercambio estamos condenados al apartheid estético y cultural. Creo que tal perspectiva sobre las culturas y la comunicación entre ellas es incorrecta. Es a través de la cultura que el público de ésta se compromete a imaginar lo que sería ser otra persona, alguien tal vez completamente diferente. Así como las mujeres pueden entender e identificarse imaginativamente con un personaje masculino desde adentro y viceversa, también pueden hacerlo los miembros de otras comunidades culturales. Cualquier forma artística es un proveedor y portador crucial de información social, tanto las reglas de lo que se debe hacer como los modelos de lo que se debe ser. Como afirma Gaut, “El arte tiene poder real: poder para perturbar, poder para golpear contra los baluartes de nuestras convicciones éticas.” (2000:341) De este modo, se podría afirmar que la cultura es la herramienta principal que tenemos para entendernos. Si la aislamos o le cortamos las alas, al restringir su uso para crear obras artísticas nuevas, se está atacando al entendimiento y la comprensión entre culturas también. Además, no se debería olvidar la primera cualidad común entre culturas: "Homo sum: humani nil a me alienum puto" ("Soy humano: nada humano me es ajeno"), dicta la famosa cita de Terencio, practicante también de lo que hoy se denominaría apropiación cultural, ya que fue llevado a Roma como un esclavo de Cartago, por lo que era un pariente ajeno a la cultura grecorromana que representaba y cuyas formas empleó. De manera similar, Kwame Anthony Appiah usa el término “cosmopolitismo” para la opinión de que debemos reconocer y celebrar el enorme terreno común que todos los humanos comparten, independientemente de su cultura, lo cual ha intentado defender este trabajo, estableciendo algo de material sobre las bases estéticas y éticas para lograr un mayor “cosmopolitismo”. (Appiah, 2006: 111)

Entiendo la amenaza de la globalización y la desaparición o asimilación de algunas culturas desfavorecidas y creo que es importante tenerlas en consideración. Pero

la solución no es culpar a la apropiación cultural, que tiene poco o nada que ver en esto. Creo que una posible solución real podría ser la creación de programas para ayudar y apoyar a los artistas de culturas minoritarias, que no tienen las mismas oportunidades que los artistas de otras culturas. Además de éticamente, esto también sería justificable estéticamente, ya que, asumiendo que la diversidad de estilos artísticos es un bien estético, la razón estética para apoyar a los artistas indígenas en la dedicación a sus formas de arte nativas es que, (en la ausencia de otros que deseen dedicarse a esas formas de arte indígenas) es el mejor modo de fomentar la diversidad de estilos artísticos.

Como remarcan Young y Haley, “es solo en el intento de entenderse imaginativamente a través de las barreras del sexo, la raza y la cultura que se crea una gran literatura” (2009: 287). La opinión de que esto no se puede, o no se debe, hacer perjudica a la humanidad en su conjunto. Si no podemos intentar cruzar esas barreras e intentar entendernos, estamos condenados a repetir una y otra vez, y posiblemente a veces en megatones, los errores del pasado.

VI. CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo se ha tratado de explicar, por una parte, en qué consiste el fenómeno de la apropiación cultural, en concreto la artística, y sus implicaciones intentado argumentar, por otra parte, que la denominación de apropiación cultural no es una razón para pensar que es ni ética ni estéticamente objetable. Aunque una minoría de casos de apropiación puedan ser dañinos, la historia de cómo y por qué debe presentarse. Por ello, se han tratado de examinar algunos de los tipos de casos donde la apropiación cultural pudiese ser problemática. Sin embargo, se ha argumentado que, en la mayoría de las ocasiones no resulta ser así y la comunicación y el préstamo de elementos entre culturas tiene importantes beneficios estéticos, más que perjuicios, y rara vez es reprobable desde un punto de vista moral. Y es que, aunque el debate sobre la apropiación cultural siga en pleno auge, este fenómeno tiene más razones a su favor que en su contra, al menos visto desde una perspectiva estética y ética. Creo que las acusaciones a determinados artistas de apropiación cultural están por lo general basadas sobre argumentos que, cuando se analizan, resultan débiles o equivocados, y que tienen que ver más con la política y la opresión de determinados grupos sociales en la realidad, más que en la ficción artística. De hecho, cuando estas reivindicaciones se trasladan al campo del arte y la cultura, entonces gran parte de la ficción peligra. De manera que usar el argumento de la apropiación cultural va finalmente en detrimento del propio desarrollo cultural y artístico de cualquier cultura.

Así pues, este trabajo tiene un doble objetivo: el de ofrecer clarificación conceptual en un terreno poco explorado filosóficamente que a su vez permite el análisis de los argumentos en juego cuando se acusa de apropiación cultural, especialmente artística, llegando asimismo a dos conclusiones principales. La primera, desde un punto de vista estético, es que la apropiación cultural es más exitosa de lo que a menudo parece ser. Como se ha argumentado, los artistas que se apropian de contenidos, estilos o motivos no necesitan preocuparse de que sus obras sean necesariamente inauténticas estéticamente. Una vez que los posibles fallos estéticos se han despejado por inexistentes en su mayoría, la segunda conclusión a la que se ha llegado, desde un punto de vista ético, es que la apropiación cultural es injustamente perjudicial u ofensiva éticamente también con menos frecuencia de lo que se suele sugerir. En definitiva, los artistas de casi todas las culturas están constantemente tomando prestados estilos, historias, motivos y otros

contenidos de culturas diferentes a la suya, pero este préstamo rara vez es injustamente perjudicial tanto ética como estéticamente; es más, suele ser beneficioso.

Puede que algunas personas encuentren estas conclusiones objetables, sobre todo cuando afectan a culturas minoritarias que ven amenazada su propia supervivencia. Además, la apropiación de las culturas minoritarias es común y estas culturas a menudo están terriblemente desfavorecidas. Esta opresión es, sin duda alguna, deplorable, pero se ha intentado hacer ver que la apropiación de contenido artístico ha contribuido relativamente poco, o nada, a esta opresión de las minorías culturales. Aunque se simpatice con los miembros de estas culturas, creo que la fuente de la mayoría de sus quejas no es la apropiación cultural como tal, sino que ésta se vea como fruto del racismo, la xenofobia, la intolerancia religiosa y otras formas de intolerancia que sí son la fuente de la opresión. Por esto, la asimilación es otra principal amenaza para las culturas minoritarias, pero, otra vez hay que insistir en que ésta tampoco proviene de los artistas acusados de apropiación cultural. En realidad, esta pone en peligro una cultura, no cuando otros toman prestada de ella, sino cuando sus miembros toman prestado demasiado de otras culturas. O, como a veces es el caso, el lenguaje, las creencias y los gustos se imponen desde afuera. Sin embargo, nuevamente esta imposición no proviene de artistas que se dedican a la apropiación cultural, sino de grandes corporaciones, como podrían ser Disney, Sony, News Corporation, Time Warner, Bertelsman, Viacom, o General Electric que han hecho de la cultura una mercancía, controlando la mayor parte de los medios de comunicación mundiales y siendo los principales agentes de la globalización.

Por ello, considero correcto argumentar que la apropiación cultural en la esfera de las artes ha contribuido muy poco al estado en que se encuentran las minorías desfavorecidas. De hecho, opino todo lo contrario, ya que la mayoría de la apropiación cultural, como se ha venido argumentando, ha hecho más bien que mal a las culturas de las que se ha tomado contenido. Creo que la apropiación cultural, siempre que sea responsable con su contenido, puede ser un mecanismo capaz de abrir vías de comunicación entre culturas, tan necesaria en un mundo donde las culturas todavía están en conflicto. El mundo necesita más apropiación cultural, ya que los artistas que se apropian de otras culturas, y el público de estos artistas, creo que pueden llegar a tener una mayor apreciación del valor de otras formas de vida.

Como se ha visto, las razones estéticas también son adecuadas para valorar y defender la apropiación cultural. Salman Rushdie aporta un buen resumen de una de estas

razones cuando escribe sobre su novela, *Los versos satánicos*, que era una celebración de "hibridación, impureza, entremezcla, la transformación que viene de combinaciones nuevas e inesperadas de seres humanos, culturas, ideas, política, películas, canciones... [...] Un poco de esto y un poco de eso es cómo la novedad entra en el mundo." (Rushdie, 1991: 394) La apropiación y la influencia entre culturas siempre han sido importantes para las artes. Aunque es cierto que la novedad no es un bien en sí misma, también es cierto que sin cosas nuevas no puede haber cosas buenas nuevas. Lo evidente es que nadie se podría beneficiar de la práctica del *apartheid* cultural.

Dado que la apropiación cultural es más defendible que reprobable, me inclino a apoyar al filósofo británico R. G. Collingwood en su afirmación de que un artista "que puede molestar a otro por robar sus ideas debe ser bastante pobre en ideas, y mucho menos preocupado por el valor intrínseco de las ideas que tiene que por su propia reputación." (1938: 320) El famoso director de cine Jim Jarmusch también comparte esta opinión:

Nada es original. Roba desde cualquier lugar que resuene con inspiración o alimente tu imaginación. Devora películas viejas, películas nuevas, música, libros, pinturas, fotografías, poemas, sueños, conversaciones aleatorias, arquitectura, puentes, letreros de calles, árboles, nubes, cuerpos de agua, luces y sombras. Selecciona solo cosas para robar que hablen directamente a su alma. Si haces esto, tu trabajo (y robo) será auténtico. La autenticidad es invaluable; la originalidad es inexistente. Y no se moleste en ocultar su robo, celébrelo si lo desea. En cualquier caso, recuerde siempre lo que dijo Jean-Luc Godard: "No es de donde sacas las cosas, es donde las llevas".

(Jarmusch, 2004)

Para terminar, solo agregaría dos anotaciones: los malentendidos sobre la propiedad cultural deben cesar y, al ayudarse a las ideas de otras culturas, los artistas siempre deben hacerlo con respeto.

Bibliografía

Appiah, K. A. (2006) *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. Nueva York: W. W. Norton.

Banfi, Antonio. (1987) *Filosofía del arte*. Barcelona: Edicions 62.

Bannister, K., Solomon, M., & Brunk, C. (2009). "Appropriation of Traditional Knowledge: Ethics in the Context of Ethnobiology". En J. Young & C. Brunk, *The ethics of cultural appropriation* (pp. 140-172). Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Bannister, K. & Solomon, M. (2009). "Indigenous Knowledges". En Iriye A. & Saunier P. (eds.), *The Prepared Palgrave Dictionary of Transnational History*, (pp.523-26). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Beauregard, L. (2019). México acusa a Carolina Herrera de apropiación cultural por su colección más reciente. El País. Obtenido el 11 de julio de 2019 desde https://elpais.com/elpais/2019/06/12/estilo/1560295742_232912.html

Brown, Michael F. (1998) "Can Culture Be Copyrighted?" *Current Anthropology* 39, (pp. 193-222).

Brown, M. (2003). *Who Owns Native Culture?* Cambridge: Harvard University Press.

Browning, J. (1991) "Self-Determination and Cultural Appropriation". En *Fuse* 15.4, (pp. 31-5).

Burns, E., Coombe., R & Mac Arailt, F. (2009) "A Broken Record: Subjecting 'Music' to Cultural Rights". En J. Young & C. Brunk, *The ethics of cultural appropriation* (pp. 173-200). Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Cavell, S. (1979) *The World Viewed*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Collingwood, R. G. (1938) *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.

Davies, Stephen. (2000) "Non-Western Art and Art's Definition." En Noël Carroll (ed.) *Theories of Art Today* (pp.199-216). Madison: University of Wisconsin Press.

Drabble, M. (2005) *The Red Queen*. Londres: Penguin

Feinberg, Joel. (1985) *The Moral Limits of the Criminal Law, vol. 2, Offense to Others*. Oxford: Oxford University Press.

Feld, S. (1996) "Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis". En *Yearbook for Traditional Music*, (pp. 1-36) XXVIII.

Gaut, Berys. (2000) "Art and ethics". En Berys Gaut & Dominic Lopes (eds.) *The Routledge Companion to Aesthetics, 3rd edition* (pp. 341-352). Londres: Routledge.

Goddard, B. (1990) "The Politics of Representation: Some Native Canadian Women Writers." En *Canadian Literature* 124-5, (pp. 183-225).

Hans, S. & Stem, D. (1996). *The Cambridge Companion to Wittgenstein*. New York: Cambridge University Press.

Howard, A. y Widdowson, F. (1996). "Traditional Knowledge Threatens Environmental Assessment". *Policy Options*, Noviembre, (pp. 6-34)

Hurka, T. (1994) "Should Whites Write About Minorities?" En *Principles: Short Essays on Ethics*. Toronto: Harcourt Brace and Company.

Jarmusch, Jim. (2004) *MovieMaker Magazine*, 53. 22 de Enero de 2004

José Mercé: «Rosalía es muy guapa y canta muy bien, pero no todo vale ni cualquier cosita es flamenco». (2019). ABC. Obtenido el 14 de agosto de 2019 desde https://www.abc.es/cultura/musica/abci-jose-merce-rosalia-guapa-y-canta-bien-pero-no-todo-vale-cualquier-cosita-flamenco-201908121114_noticia.html

Kymlicka, Will. (1989) *Liberalism, Community, and Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Locke, J., & Mellizo, C. (2000). *Segundo tratado sobre el Gobierno Civil: Un ensayo acerca del verdadero origen, alcance y fin del Gobierno Civil*. Madrid: Alianza.

Lutz, H. (1990) "'Indians' and Native Americans in the Movies: A History of Stereotypes, Distortions, and Displacements." En *Visual Anthropology*, 3, (pp.31-48).

Mosterín, Jesús. (1993) *Filosofía de la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

Negativland. (2011) *Changing Copyright*. Obtenido el 10 de agosto de 2019 desde https://www.negativland.com/news/?page_id=22

Pérez Carreño, F. "El valor moral del arte y la emoción". En *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*. Vol. 38, No. 114. Diciembre de 2006. (pp. 69-92)

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, online. Recuperado de <https://dle.rae.es/?w=diccionario>

Rosati, S. (2019). Vídeo: Ofensa, burla o renovación: lo que piensan los gitanos de Rosalía. El País. Obtenido el 15 de agosto de 2019 desde https://elpais.com/elpais/2018/11/05/videos/1541451511_646499.html

Riechers, M. (2000). "Racism to Redemption: The Path of George Wallace". *Humanities*, (Marzo-Abril).

Rushdie, S. (1991) *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Londres: Granta.

Said, E. (1993) *Culture and Imperialism*. Nueva York: Knopf.

Terrasa, Rodrigo. (18 de septiembre de 2018). La polémica de la apropiación cultural: ¿Es el éxito de Rosalía un robo a los gitanos? El Mundo. Obtenido el 20 de enero de 2019 desde <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/09/17/5b9e799be2704ea8af8b465b.html>

The Oxford English Dictionary, online. Recuperado de <https://en.oxforddictionaries.com/>

Wittgenstein, L. (2018). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza editorial.

Young, James. (2010) *Cultural Appropriation and the Arts*. Malden, MA: Blackwell.

Young, J., & Brunk, C. (2009). *The ethics of cultural appropriation*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Young, J & Haley, S. (2009) "'Nothing Comes from Nowhere': Reflections on Cultural Appropriation as the Representation of Other Cultures". En J. Young & C. Brunk, *The ethics of cultural appropriation* (pp.268-289). Malden, MA: Wiley-Blackwell.