

Del territorio a la accesoriidad

Aproximaciones al traje de Tehuana en comunalidad

Lukas Avendaño & Magdalena Wiener

Editor: Josep Almudéver Chanzà

La siguiente conversación con Lukas Avendaño nace a partir de una investigación abierta del Research Center for Material Culture Leiden que empezó en 2017 con el título “Un/engendering the collection”¹ y propone repensar y contestar imaginarios sobre género y sexualidad conectados con los objetos y colecciones en museos etnográficos. Al rastrear la historia y el contexto contemporáneo de la creación y el uso del objeto complicamos aquellos imaginarios que están dominados por la mirada blanca, masculina y patriarcal que se perpetúan hasta el día de hoy. Contestando a una clasificación que divide objetos y vidas en dualidades simplificadas, que no reconoce la complejidad de los contextos culturales en donde nacen, en esta conversación partimos del objeto y de la experiencia. ¿Cómo articula, socava o complica el vestido de Tehuana, su creación y uso, las ideas que tenemos sobre los cuerpos que lo visten y encarnan?

Armamos el bastidor y empezamos a tejer. Los matices, las sombras, los nudos y las formas que se van desdoblado reflejan el entramado histórico, político, económico y social que nos llevan a hablar de mucho más que la invención de género. Cabe mencionar que nosotras no percibimos esta plática de ninguna forma conclusiva. Son reflexiones personales que invitan a conocer, pensar y reconsiderar.

1 En la traducción del título surgen varios aspectos interconectados: *Des/generando la colección*: generar colecciones y conceptos y provocar sus secuelas, *degenerar o degenerado*, lo que da inicio a categorías como sodomía, poligamia, *deconstruir* imaginarios.



Figure 1

Hupil, bordado a mano en terciopelo negro, Santo Domingo de Tehuantepec, Oaxaca, México.
(Creadora desconocida).

Nationaal Museum van Wereldculturen, <https://hdl.handle.net/20.500.11840/790210>.



Figure 2

Enagua, bordado a mano en terciopelo negro, Santo Domingo de Tehuantepec, Oaxaca, México.
(Creadora desconocida).

Nationaal Museum van Wereldculturen, <https://hdl.handle.net/20.500.11840/790209>.

MW: Empezamos nuestra conversación desde el objeto. ¿Me puedes describir que ves, que sientes y qué asociaciones vienen?

LA: Veo una composición herborea de flores, colores rojos matizados, que se van difuminando. Flores rosadas con un matiz invertido, la flor empieza a fusionar del más claro al más profundo hacia las orillas, las flores rosadas tienen un diseño que inicia con el más claro en la orilla y hacia el centro se va haciendo más concentrado hasta llegar al rojo. Veo unas flores moradas, unas flores amarillas. Las flores rojas y las amarillas podrían ser tulipanes tupidos. Las moradas, las rosadas, las azules o verdes agua, también son tulipanes. Veo un complemento en el lado inferior derecho del textil, un acabado en encaje blanco. Este encaje que remata la parte bordada no está almidonado y está plisado en tablones. Seguramente es por la moda de ese momento, por la tendencia. En la actualidad se le llama a este acabado "holán embutido", porque el plisado es milimétricamente doblado. En la parte superior de la prenda tiene la pretina, no en una falda lisa, sino corrugada y plisada. Este acabado es importante en la enagua porque le da texturas y añade movimiento a la composición de las flores. Viendo las flores en detalle, se puede apreciar un bordado fino. Estos bordados, generalmente están asociados con la región del Istmo de Tehuantepec, en Oaxaca, México. Se elaboran con hilos de algodón industrial y si se acerca aún más la imagen se puede ver el lienzo sobre el que se ha bordado, que en este caso es terciopelo industrial. En otros casos puede ser tela industrial satinado, o piel de ángel como lo llamamos por acá. Eso es lo que veo.

La pieza que acabo de describir se llama enagua o bizudi en lengua zapoteca, y en este caso es una enagua de gala. Las enaguas se componen de dos lienzos que se bordan en un bastidor de madera por separado. Una vez que se termina un lienzo, se supe el lienzo en el bastidor y se borda. El bordado se elabora con "Agujas para

Coser Xxx” de sastre.² Después se agrega el holán blanco plisado y posteriormente se le da el acabado de la pretina, que se sujeta a la cintura. El traje lo conforman tres piezas, una que es el huipil que cubre la parte superior a manera de blusa y la parte inferior que es la enagua donde viene el bordado como tal. La tercera pieza es el holán, que forma parte del enagua pero se puede quitar. Generalmente el holán es la parte que se ensucia cada vez que usas la enagua; la despegas, lavas, almidona y vuelves a pegarlo cada vez. Generalmente los trajes no se lavan con mucha frecuencia, precisamente para que los colores de los bordados no se vayan deslavando, y lo único que se va cambiando el holán. El traje es conocido localmente como traje de Tehuana de Gala. Aunque se comparte también en otros lugares. *Tehuana* es el gentilicio para las mujeres de Tehuantepec.³

MW: Te refieres a esta pieza como Traje de Gala, lo cual quiere decir que es para eventos especiales, no del día a día. ¿Entonces hay una versión de este traje también para el uso cotidiano?

LA: Sí, estos trajes se comprenden de dos piezas el huipil que no necesariamente está bordado y puede llevar adornos con listones, o en telas lisas y estampadas, las faldas o enaguas, existen en

2 Se conocen diferentes técnicas de bordado. Generalmente el bordado está hecho a mano. El Bordado de Recamado o Bordado con aguja está elaborado con aguja crochet o gancho. También existe el bordado de cadenilla que se elabora con la máquina de costura Singer que se introdujo en la región en 1890. Con ella se elabora también el traje de costura o de golpe.

3 Tehuana se refiere específicamente a las mujeres Zapotecas de Santo Domingo de Tehuantepec. Sin embargo, a muchas mujeres de la región, aún de contextos y culturas diferentes, como las Ikoots, las Ayuuk o las Mixtecas, se les refiere como Tehuanas. De forma diferenciada sería en cambio, por ejemplo, Teca, para mujeres de Juchitán o Blaseña para mujeres de San Blas Atempa. Pero otros aspectos juegan un papel: LA: “Tehuantepec mantenía el protagonismo político y económico en la región por mucho tiempo. Era la diócesis más grande y Juchitán, Ixtepec, Ixtaltepec, Espinal, Tlacotepec, Chihuitan, Xadani hasta Salina Cruz eran sus pueblos tributarios. Solo después de 1981, cuando se logra establecer el Ayuntamiento Popular, la COCEI en Juchitán aparece en el mapa como otra localidad importante no sólo nacional, sino internacional. Por otro lado hay un imaginario incorporado en México y más allá, que se ha construido históricamente, que asocia cualquier mujer con enagua y huipil con la Tehuana, independientemente de su origen.

tres versiones, las de corte circular por ser una sola pieza, las de cuchillas que la componen de 4 a 6 piezas y las rabonas, estas particularmente están elaboradas con telas de gasa rematadas en la parte inferior con un holán y a la altura de las caderas con alforjas, que hace ver con caderas más anchas a quien las porta.

MW ¿Que otro elemento podemos contar como parte del traje de gala?

LA: Hay varios accesorios, pero un elemento especial que también pertenece (o puede pertenecer) al traje de gala, es lo que vemos en la tercera imagen. Es el Bidanni' ro, o huipil grande. Paradójicamente es un huipil que, a pesar de que tiene sus manguitas, cuello y sus bracitos como un vestido, no se puede usar para vestirse, por lo menos no como uno esperaría, porque las manguitas están cerradas, inútiles. La pieza realmente aparece como un pez atrofiado.



Figure 3

Bidanni'ro o Huipil Grande, de la región del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, México.
(Creadora desconocida).

Nationaal Museum van Wereldculturen,

<https://hdl.handle.net/20.500.11840/790211>.

MW: Pero las formas en que se usa son bastante elaboradas, ¿no?

LA: Sí, uno se pone el Bidanni' ro encima de su cabeza. Cuando se usa en espacios religiosos se usa en la versión de carita, como le dicen. En este caso asoman la cara por el cuello de encaje. El cuello se convierte en un marco que resignifica el rostro y el cuerpo de quien está vestida por esta segunda piel. Después de la misa, en festividades, espacios públicos, se invierte el huipil y se empuja toda la blusa para atrás y lo que queda alrededor del rostro y los hombros de las mujeres es todo el encaje que remata el huipil, como un resplandor.

MW: ¿A qué te refieres con "la segunda piel"?

LA: Entiendo el vestido como una segunda piel, el vestido que se viste como una prótesis, no solo resignifica el cuerpo de quien los porta, sino incluso modifica los cuerpos biológicos. Al final el propio vestido termina siendo como la extensión de ese cuerpo. Por eso es tan importante verlos desde la superestructura - los uniformes militares, la ropa en la curia católica, las medallas, los lazos, las insignias, los sombreros, las coronas, las plumas, anillos, zapatos, botas, maquillaje.

MW: El Bidanni' ro es una prenda muy particular, especial. A mi me recuerda este último estilo de vestirla al resplandor de la Virgen Guadalupe. ¿Tú qué asocias con ello?

LA: Es cierto lo que dices, pero yo lo veo más como un penacho de los amerindios, de los jefes de las tribus, no tanto la connotación cristiana. En la infancia estaba yo más próximo a los amerindios que a la Guadalupe. Como niño me gustaba jugar a ser indio, "una piel roja" y crecí pensando en "los indios" como "pieles rojas," en los Apaches y en los Sioux. En mi infancia los amerindios me eran muy atractivos visualmente, bueno hasta el día de hoy, por el uso de las plumas, el maquillaje facial, el torso desnudo, el montar a caballo y traer el cabello largo y suelto.

Cuando yo empiezo a tener contacto más cercano con el uso del huipil grande empecé a entenderlo más como el accesorio que convierte a las mujeres en guerreras - los penachos a manera de resplandor, por así decirlo. Me gusta mucho esa imagen del penacho, porque en las culturas amerindias quienes lo usan son los hombres; el gran jefe. Y aquí el hecho que lo usen las mujeres me parece muy interesante.

MW: De lo que entiendo es un poco un misterio el origen de esta prenda. ¿Había algo parecido del Bidanni' ro que se usaba anteriormente de la llegada de los españoles?

LA: No hay vestigios. Lo que hay en las esculturas e iconografía precolombina es el uso de cuerdas trenzadas grandes con puras cuerdas de algodón en la cabeza, lo que llaman Tlacoyal. Incluso en la actualidad ciertas culturas de México las usan, como las Ayuuk o las Zapotecas de Yalálag. Pero un penacho como tal no se ve.

MW: ¿Y el Penacho de Moctezuma en el Museo Nacional de Antropología de México?⁴

LA: Pero generalmente eso no lo usaba la gente civil, solo los sacerdotes y élites gobernantes. Alguna vez escuche decir a algunas señoras, cuando alguien puso su Bidanni' ro en el piso, "No lo pongas en el piso. Porque nosotras las Tehuanas no tenemos corona, pero tenemos a Bidanni' ro." Desconozco entonces el origen, pero hoy en día sigue siendo una prenda muy simbólica de sentirse reinas. Aunque el mismo resplandor sí ha evolucionado porque hay registros donde lo usan sin almidonar y después empieza el almidonar, como en el holán de la enagua. Y es muy diferente visualmente lo que genera y cómo se siente uno cuando se usa almidonado y cuando se usa sin almidonar.

4 El original Penacho de Moctezuma se encuentra en el Museo de Etnología en Viena. En el Museo Nacional de Antropología en México existe una réplica.

MW: ¿Cómo se siente?

LA: Me da una sensación de realeza, de la misma manera cuando aparece en la película de Elizabeth Queen, la Reina con ese vestido blanco, inmaculado y pintada de blanco y con una peluca dorada y dice "I am married to England!" Con el huipil grande o resplandor me siento plena, porque me hace sentir mariposa murciélago reina, diosa monstruosa - como figura totémica, "madre terrible", como la Coatlicue, monstruosamente bella. Me encanta. Me encanta la persona que se le haya ocurrido eso. Todos los olanes almidonados suenan como si fueran de papel, como si tuviera vida propia. Es como transformarse en un Clamidosaurio de King.

Realmente todo el traje suena. En San Blas Atempa, por ejemplo, el holán, tiene que raspar el piso. El almidonado es duro como piedra, y cuando las señoras salen de la misa y van caminando, empujan las piedrecitas pequeñas como si fueran diciendo "háganse a un lado piedras". Es muy bonito.



Figure 4

Lukas Avendaño,

Foto Performance © Mario Patiño

MW: Existe una imagen de Claudio Linati en la que vemos una mujer vestida con un huipil grande pero es muy diferente al que conocemos, transparente y sin los brazos. ¿Crees que es una versión anterior al modelo que se usa hoy en día?



Figure 5

Claudio Linati, Joven mujer de Tehuantepec (Jeune femme de Tehuantepec), de: Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique, 1828, Amon Carter Museum of American Art Library, Fort Worth, Texas. <https://www.cartermuseum.org/collection/costumes-mexicains-jeune-femme-de-tehuantepec-19853111>

LA: Se supone que es la primera litografía que existe de la evolución o de la existencia del huipil grande. Lo que sí es cierto es que anteriormente las mujeres anduvieron desnudas del torso, vestidas solamente con el enredo, como sucede todavía en la costa oaxaqueña. Donde yo vivo, hay un canal y recuerdo que cuando no había agua entubada en las casas, por las tardes, las mamás, las tías, todas las señoras iban a lavar ropa al río y nosotros niños en el medio. Todo el tiempo estaban con el torso desnudo y era natural. Hay algunas fotografías de Tehuanas en el río Tehuantepec con el torso desnudo de Tina Modotti, por ejemplo, que capturaron estos momentos.



Figure 6

Tina Modotti (1895-1942), Tehuantepec (Tehuanas en el río), plata sobre gelatina. Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes de México INBA, Donación Galería de Arte Whitechapel Londres, 1983.



Figure 7

Tina Modotti: Tehuanas con xicapestle y canasta sobre la cabeza, Juchitán, Oaxaca, México, approx. 1929.

Aquí se puede observar el proceso de transformación entre estilos de vestimenta. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y Mediateca INAH.

<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A53596>

MW: Hablemos un poco de la biografía continua del traje de Tehuana. Los objetos que encontramos en un Museo de Antropología, Historia o Etnografía son parte de colecciones y archivos que generalmente se presentan y perciben como artefactos de culturas y tradiciones pasadas, lejos de una realidad vivida, en vitrinas de vidrio. Lejos de esta narrativa, el vestido de Tehuana no es solamente bastante joven pero también sigue siendo parte muy importante de una cultura viva e híbrida hoy en día. Además, cabe mencionar, que se

desarrolla a finales del siglo 19 desde un sincretismo estético muy interesante debido al contexto particular, geopolítico del Istmo de Tehuantepec. En el vestido vemos la influencia de la moda europea de la época con sus faldas de campana y holanes extensos, y apreciamos a la vez elementos de ropa ancestrales de Abya Yala como es el huipil. Tú que vives y trabajas con esta prenda, que es parte de tu vida, cultura y tu arte, ¿Cómo ves e interpretas el desarrollo de esta prenda? ¿Qué significa ello respecto a los conceptos de "tradición" o "apropiación"?



Figure 8

Covarrubias, Miguel: Evolución histórica del traje regional del Istmo de Tehuantepec, ca. 1945.

Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas Puebla.

LA: Primero creo que esta prenda, como todas las expresiones culturales, no se pueden ver, no se pueden leer, no se pueden comprender o asimilar en el contexto de la temporalidad y de su biografía.

Por un lado, es paradójico que aparezca este lienzo lleno de flores y colores aquí, cuando el Istmo de Tehuantepec, específicamente dónde está sentado Tehuantepec y Juchitán, es casi semidesértico. Pero Tehuantepec está construido a la ribera de un río, como también Juchitán. La cualidad de Tehuantepec, que permitió la bonanza económica que se manifiesta aún en la actualidad en la arquitectura y en la indumentaria, viene también del río. Pudieron aprovechar la corriente del agua del Río de Tehuantepec en su momento y generaron una suerte de un nicho ecológico artificial que se le conoce como "labores". Las labores son más de 100 hectáreas que antes de 1800 ya eran un sistema irrigado por gravedad a partir de la crecienta del río. Incluso hay una zanja artificial que se le reconoce como "la zanja madre". Zanja madre, porque a partir de ahí abastecía del agua a un sistema de irrigación artificial que hacía que Tehuantepec viviera como un jardín idílico. Este jardín está reforestado de árboles frutales que incluyen cocoteros, guanábanas, chico zapotes, mameyes y jicacos, nanchis, limones, naranjas, zapote negro y también una serie de producción florística. Este "jardín artificial" se refleja en la indumentaria. Es como una transición del territorio al cuerpo, un "acuerparlo". El cuerpo de las mujeres se convierte así en un jardín flotante, un jardín itinerante. Esto también está relacionado con el pensamiento precolombino, en dónde la tierra es la madre. Porque en la medida en que aparecen todas estas composiciones florísticas y arbóreas sobre el cuerpo de la mujer, en el momento en que traspasan del territorio al cuerpo femenino, adquieren esa representación tangible de la mujer como la enunciación de la tierra madre que se viste de flores, que se viste de vegetación, como cuando llega la primavera.

Tu dijiste que el diseño de la enagua parece asimilar una campana, yo diría a manera de un cerro. Un cerro que camina, un cerro que es nómada, que se desplaza como un jardín nómada. Me hace pensar un poco en cuando los ríos crecen aquí en Tehuantepec

y esas grandes islas de lirios acuáticos vienen arrastrados por el agua. Cuando las Tehuanas en las festividades se ponen sus trajes, las veo como estas islas de flores, como una gran isla que de repente, conforme van abandonando el espacio festivo, se van desprendiendo como esos cuerpos vegetales, que el agua va arrastrando. Eso es lo que yo veo.



Figure 9

Lukas Avendaño, Muxx.

© Oswaldo Erréve

Por otro lado, es también indiscutible que una influencia muy grande para el desarrollo de este vestido es la Nao de China o Nao de Manila y las mercancías que traían, entre ellos el así llamado Mantón de Manila.⁵ Llegando de las Filipinas, los barcos llegaron al puerto de Acapulco y de ahí bajaban la mercancía por el litoral del Pacífico hasta llegar al puerto de Salina Cruz en Oaxaca. Luego con el tren transístmico (inaugurado en 1908) que cruzó el Istmo de Tehuantepec desde Coatzacoalcos, Veracruz hasta Salina Cruz. Es importante destacar aquí, que la parte más comunicada de la República Mexicana desde el período precolombino es la región del Istmo de Tehuantepec. Rutas comerciales cruzaban la región, establecidas, por ejemplo, por los pochtecas, esta casta casi sagrada de los mexicas que hacían todo el recorrido por la parte del sur sureste mexicano. Atravesaban lo que es Centroamérica y Sudamérica y llegaban, dicen, hasta Nicaragua⁶, que permitiría en gran parte el florecimiento y esplendor del imperio Mexica o Azteca. Posteriormente, en el período virreinal, se sustraía la sal en la región del Istmo de Tehuantepec y de ahí se trasladaba en recuas de mulas hacia Puebla dónde se usaba para la explotación de la plata. Esta ruta se reconoce en la actualidad todavía como camino real pero se insertó a manera de un palimpsesto en caminos precolombinos que habían sido establecidos ya mucho antes. También el cultivo de añil para la producción del color azul índigo, la grana cochinilla para el rojo, y telas tejidas de algodón formaban parte importante de la economía local que se comercializaba mayormente por España. Con el tren transístmico, que fue uno de los proyectos de modernización más grandes de Porfirio Díaz, la región se estableció como un centro de actividades comerciales

5 Las llamadas Nao de China Galeón de Manila que intercambiaban mercancías entre México y Filipinas, ruta comercial que los españoles habían establecido ya en 1565. Trajeron hasta el estallido de la Guerra de Independencia de México en 1815 una variedad de artículos de lujo, principalmente chinos, artefactos y especias chinas a México, principalmente a cambio de plata. La pieza que sin duda estimuló tanto las técnicas de bordado como la iconografía del traje de Tehuana, fue el llamado Mantón de Manila o Chal de Manila.

6 LA: "Los lingüistas dicen que Nicaragua es una enunciación en náhuatl que tiene su raíz en Nica y Anáhuac, que significa "hasta aquí llega la Anáhuac." Nicaragua, o " aquí está el Anáhuac," se refiere al final de ese gran imperio mexica, de ese gran corredor comercial."

con una población enormemente diversa, con zapotecos, ikoots, mixtecos, mixes, zoques, españoles, criollos, africanos, árabes y asiáticos y representaciones consulares de varios países.



Figure 10

Mantón de Manila, approx. 1900, Seda con bordado de rosas chinas.
(Creadora desconocida).

Colección Particular Carmina Pairet, L'Arca Barcelona

Entonces, con la Nao de China llegan los Mantones de Manila donde aparecen todas estas composiciones florísticas, ese barroquismo. Aprovechando la bonanza económica en Tehuantepec, las mujeres vieron la oportunidad de apropiárselo como símbolo de prestigio, y hacerlo parte de su dote. Incluso en la actualidad tener un traje de gala bordado a mano es parte de la dote.⁷



Figure 11

Mantón (detalle) Seda teñida, tejida y bordada con hilos de seda teñidos Dinastía Qing (1644-1911), China (Autoría desconocida). Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México

MW: Hay una figura importante dentro de estos desarrollos, que es Juana Cata Romero. Francis Chassen-López escribió un libro sobre ella y unos artículos en dónde habla sobre el rol de Juana Cata en la invención del traje de la Tehuana. Según lo que leí, Juana Cata empezó como una vendedora de cigarros en frente de las casernas militares y se convirtió en una de las comerciantes más influyentes de la región con varias tiendas departamentales en el Istmo de Tehuantepec dónde vendían muchos productos internacionales, incluyendo "vinos y cristalería, [y] con el tiempo, encontró su nicho en la importación de nuevos textiles (...)." Aparentemente fue con ella y otros comerciantes internacionales que llegaron al Istmo una gran variedad de telas, entre ellos brocados y sedas, muselina

⁷ En algunas zonas de México ya usaban la técnica del bordado en tiempos precolombinos, pero no se sabe si también formaban parte de la práctica textil zapoteca. Después de la conquista, "la artesanía española y una gran variedad de puntadas, muchas de las cuales se cree que se originaron en el antiguo Egipto, Persia y otras partes del Cercano Oriente, se enseñaron en los centros misioneros" y así a lo mejor también entraron al imaginario colectivo de las mujeres. ("Mexican embroidery")

de Gran Bretaña, terciopelo de Francia y encajes de Bélgica que se usaron luego para la elaboración del traje de Tehuana. Ella también importó de Estados Unidos la máquina de coser Singer. La silueta victoriana era la moda de la época en Europa y Juana Cata probablemente trajo varios de estos vestidos de sus viajes, y es posible que por iniciativa suya se bordaron los primeros huipiles y faldas en este nuevo estilo. Esto es impresionante, pero también podría uno preguntarse si se dedicaba demasiado a este "proyecto modernización." ¿Puedes hablar un poco sobre Juana Cata, su rol y cómo se percibe?



Figure 12

Chalet de Juana C. Romero,
Tehuantepec, Oaxaca.

© F. Rabiella.

LA: Juana Catalina Romero fue una mujer empresaria singular para su época, que tuvo su hacienda azucarera aquí en donde yo nací, en la "Finca Santa Teresa de Jesús." Esta finca azucarera adquiriere en 1904 la medalla de plata en San Luis Missouri, y en 1908 la medalla de oro en la Exposición Universal de Manchester, Inglaterra por la calidad de la azúcar refinada que se mostraba en estas ferias mundiales del comercio. Se habla de que fue una mujer soltera que nunca se casó. Porque para ese tiempo, para poder establecer relaciones comerciales, si era casada todo el tiempo tenía que depender de la autorización del marido. Y ella para no depender de alguien que le autorizara todos sus emprendimientos necesitaba estar soltera y mantenerse soltera. El emporio económico de Juana Cata, era el rostro de la joven República Mexicana. Viajaba frecuentemente a Europa por sus negocios y su fe católica - al

Vaticano, por ejemplo-. Su casa en Tehuantepec es el único chalet francés de dos plantas, una mansión, con su capilla familiar. En su recibidor el librero tenía las obras completas de Santa Teresa y su finca consistía de tres propiedades.⁸

Juana Cata es considerada la benefactora de Tehuantepec por lo cual tiene una estatua de cuerpo completo en tamaño natural en el Parque de Tehuantepec. A ella se le reconoce la construcción del palacio municipal, el primer Hospital Civil, la remodelación de la Catedral, las primeras escuelas para señoritas y para mujeres dirigidas por monjas josefinas en Tehuantepec, y el otorgar becas a estudiantes para que se fueran a estudiar a la Ciudad de México. Y, importante para nuestra plática, a Juana Catalina Romero se le reconoce la reinención del traje de la Tehuana.

MW: Parte del vestido de gala forman joyerías de monedas de oro. ¿Nos puedes contar más sobre ello?

LA: Con la bonanza económica de la región llegó también el flujo y el uso de monedas de oro y plata. De ahí deviene el uso de la joyería que complementa el traje de gala de la Tehuana. Culturalmente no era muy recurrente la existencia de bancos y la práctica de guardar dinero en el banco. Las mujeres entonces empezaron a colgarse sus monedas, sus ahorros, que después se convirtieron en su ajuar y luego también en joyería. Hasta antes del 2005 era muy común que las mujeres usaran las joyerías de oro en las fiestas pero ahora ya no se usa por el tema de la delincuencia, el narcotráfico, el secuestro, la extorsión. Hoy en día solo se usa joyería de fantasía.⁹

8 LA: "Recordaremos que en el período virreinal todos los santos tenían sus cofradías y tenían sus propiedades. En este caso eran los tres Santa Teresa, Santa Clara y San Juan que conformaron la Finca con grandes extensiones de tierra."

9 Joyería de fantasía se refiere a joyería hecha de materiales que imitan a la joyería fina, pero que no están hechos de materiales preciosos que están bañados en oro. Antes las mujeres se adornaban con pendientes de oro y pesadas cadenas de grandes monedas de oro, piezas de oro estadounidenses de cinco, diez y veinte dólares, guineas inglesas, diminutas piezas de oro de dólares guatemaltecos y enormes centenarios de cincuenta pesos mexicanos. El Centenario es una moneda de oro acuñada en 1921 para conmemorar el centenario de la independencia de México. (Covarrubias 258)

MW: Hace rato hablamos de la diferencia entre los trajes de gala y los cotidianos. ¿Cuándo se usan los trajes de gala?

LA: Los llamados trajes de gala son básicamente los acabados en bordados, tejidos y/o de costura, y estos se usan para fiestas, ceremonias o eventos sociales, por ejemplo cuando se es madrina de boda, quince años, bautizos, primera comunión, o algún evento social que amerite vestirse de “etiqueta”, digamos que los trajes de gala, son los equivalentes a los trajes de cóctel o noche en el imaginario de los mexicanos. Incluso algunas estudiantes que se gradúan en la universidad usan su traje de Tehuana.

MW: ¿Puedes hablar un poco sobre las velas, que significan y quien las instauró?

LA: De hecho fue también Juana Cata la que instituyó el tema de las velas. Tehuantepec, a diferencia de otras localidades que ahorita son importantes, hasta el día de hoy tiene una conformación fundacional de barrios. La estructura y el régimen de tenencia de la tierra de Tehuantepec son bienes comunales. Los bienes comunales son una figura jurídica. Los naturales, como nos llamaron los peninsulares, pudieron mediante un litigio ante el Rey de España demandar sus tierras -las tierras que habían habitado desde antes del contacto con los peninsulares- y el Rey les expedirá una cédula real para que las tierras no entraran a la repartición de las encomiendas. En base de esta figura jurídica se les reconocieron las tierras a Tehuantepec, Juchitán, y a toda la región del Istmo. Tehuantepec tiene sus barrios fundacionales que en la actualidad se le reconocen todavía 15.¹⁰ Estos barrios tienen su figura de un Santo Patrón, su cofradía y su territorio. Y sobre esta estructura hay un calendario festivo patronal. Aparte

10 1.Barrio Laborío, 2.Barrio Jalisco, 3.Barrio San Antonio, 4.Barrio Bixhana, 5.Barrio Guichivere, 6.-Barrio San Jacinto, 7. Barrio del Cerrito, 8. Barrio San Sebastián, 9.Barrio Santa Cruz, 10. Barrio Santa María, 11. Barrio Lieza, 12. Barrio San Juanico, 13. Barrio la Soledad. Además, había un barrio que desapareció y dos barrios que se independizaron de Tehuantepec y formaron la villa de San Blas Atempa.

de ello o de forma paralela hay un calendario festivo que se llama Zaa Guidxii, que significa fiesta del pueblo o fiesta del barrio. Es el calendario ritual precolombino, que tiene que ver con la tierra y está dissociado de la de la figura del Santo Patrón. Esa es una fiesta laica que tiene que ver con el territorio barrial. Pero ahora también hay velas que se celebran alrededor de un oficio, o por una familia, por apellidos, etc. Pero en general hay dos calendarios festivos. Actualmente la vela más importante en Tehuantepec es la *Vela de la Inmortal Sandunga*.

MW: ¿Qué significa este título?

LA: Me da risa porque el tema de la vela y el título de inmortal reflejan esta idea que tenemos de nosotros mismos. Dicen que cuando Juana Catalina Romero instauró las velas se inspiró en esos grandes salones de bailes europeos. Cuando uno hace una revisión hemerográfica puede encontrar de hecho algunas fotos de la recreación de estos salones europeos en donde se adornaban con espejos monumentales y velas y candelabros.

No hay un consenso de porqué velas, pero lo más aceptado es que este espacio festivo se iluminaban con velas, se tendía una enorme carpa como de circo que también aluden a las velas de un gran barco o porque se celebraban por la noche y las personas amanecen en vela a la festividad.

MW: ¿Una recreación de las salas europeas en el Istmo de Tehuantepec?

LA: Sí, se hacía en el espacio público, se colocaban espejos con marcos rococó. Incluso la casa de Juana Catalina Romero tiene espejos gigantes con un marco rococó, en hoja de oro. Sillas de la época, bancos de la época, un piano de media cola, etc. Entonces, esta gran vela era una fiesta en donde se re-establecía el contrato social, pensando en términos de Jacobo Rousseau. Porque a estas velas venía el gobernador del estado o gobernadores de los estados, básicamente élite política, militar, eclesiástica, del Estado

y del país. Incluso había presidentes de la República que venían a estas velas. Era el momento en que cada año se volvía a firmar (simbólicamente) el nuevo contrato social. Y se hacía todo este derroche de excesos simbólicos, desde la indumentaria a la joyería, la decoración etc.

Según Antonio Villaseñor Gallego, en 1953 para celebrar los 100 años de la composición musical "La Sandunga" nace la Vela Sandunga. (Villaseñor Gallego) Como una manera de rendir homenaje a su compositor tehuano Máximo Ramón Ortiz quien compuso esta celebrada pieza para orquesta en 1853 y que en punto de las 12 del día se hace sonar en la principal radiodifusora de Tehuantepec, con la introducción del locutor radial diciendo "son las doce del mediodía y la hora de escuchar nuestro himno La Inmortal Sandunga".

MW. ¿A qué te refieres con el "contrato social"?

LA: A que apenas están por transcurrir cien años de la Independencia de la Joven República Mexicana [en ese momento], y es un Estado Nación Joven que se estabiliza con los treinta años del General Porfirio Díaz en el Poder, pero que no termina de estar del todo en paz y dado que el Istmo de Tehuantepec es el enclave geoestratégico se hace necesario estar exaltando la figura de la autoridad, las instituciones, la gobernabilidad ante un territorio "rebelde." Como en su momento el mismo Porfirio Díaz vino a apaciguar cuando "Che Gorio Melendre" se reveló a la administración del anterior presidente de la República Benito Juárez cuando este decreta la Leyes de Desamortización y en consecuencia el despojo de las Salinas de los zapotecas de Juchitán. [En las velas] a Juana Cata se le reconoce como una mujer patriota y respetuosa de las instituciones o ella misma como parte de estas instituciones que fortalecía con su labor "altruista" que no está desvinculada de la iglesia y el Estado.

MW: Dijiste que esta realeza, este barroquismo de las velas refleja una idea que tienen de ustedes mismos. ¿A qué te refieres con esto, a qué idea/imagen?

LA: Es esa saudade y ese imaginario. Se corona a la reina de la inmortal Sandunga, vienen las embajadoras de cada uno de los barrios que las visten como reinas. Me da la sensación que estos rituales hacen referencia a esa añoranza de la realeza. Realmente no puede leerse sin una lectura histórica. Esto nos lleva a situarnos otra vez en este primer contacto con los peninsulares. Cuando el rey Cosijopij que reinaba en este momento en Tehuantepec, sabe de la avanzada de Hernán Cortés hacia Oaxaca después de que ya devastó a la gran Tenochtitlan, decide no entrar a una guerra con Hernán Cortés, sino encontrar la manera de negociar. Entonces mandó una comitiva para averiguar qué tenían que hacer para no entrar en guerra. Y entonces les dice Hernán Cortés: “¡Pues, bautícese!”

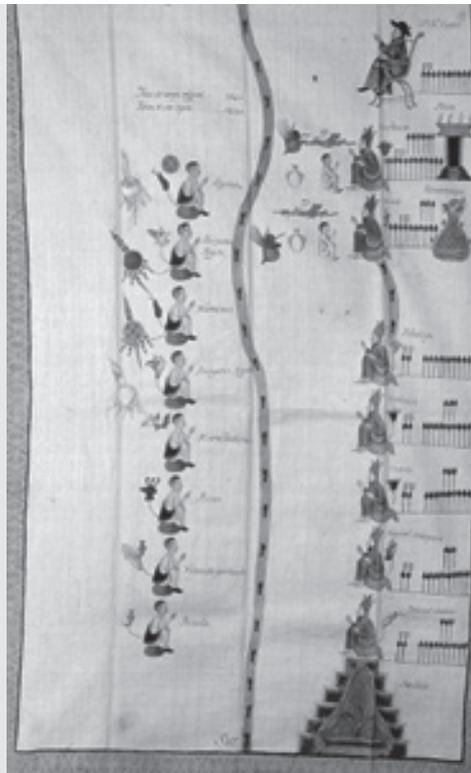


Figure 13

Parte del Lienzo de Petapa II (Copia) en Santo Domingo Petapa.

©Jore Acevedo Mendoza

A partir de ahí se establece una relación simbiótica entre el marquesado de Hernán Cortés y el cacicazgo Cosijopii. Usan el término cacicazgo, porque obviamente no pueden reconocer en él la figura de Rey, porque el Rey sólo está en España. Entonces con el cacique que después de bautizarse se llama Don Juan Cortés, empieza una relación simbiótica con las estructuras eclesiásticas, las estructuras civiles y militares virreinales. Esto acaba cuando Cosijopij fue acusado de idolatría en 1562 y fue mandado a la Ciudad de México para que fuera juzgado por la Santa Inquisición. Nunca regresa, por supuesto.

Sin embargo, lo importante es que aún en la actualidad, la gente de Tehuantepec se reconoce de este linaje del rey Cosijopij y cada vez que pueden lo sacan a colación, para mostrar que no somos los "inditos", que no somos indios, pero somos los zapotecos que se codeaban con la élite militar, civil y religiosa peninsular. Algunos Tehuanos, tienen un seguimiento de su linaje en los archivos parroquiales pueden hacer una genealogía de su origen de la realeza Tehuana. Yo creo que todo eso simbólicamente ha funcionado para la región del Istmo e incluso para el estado. Hasta el día de hoy sigue alimentándose del imaginario. Un amigo me dijo: "Ese Tehuantepec del que ustedes hablan solamente existe en su cabeza." Y dije "Claro, solamente existe en nuestra cabeza."

MW: Este imaginario de realeza y como se refleja en la vestimenta Tehuana me lleva a pensar en dos cosas que conlleva un pequeño excursu. Anteriormente a la conquista, la vestimenta era un elemento importante en las sociedades para establecer grupos sociales y jerarquías. Los códices y las pinturas murales muestran claramente cómo los diferentes tipos de telas y adornos, piedras de jade, perlas y plumas, eran una parte esencial para distinguir los rangos superiores de la sociedad de los plebeyos - como tú antes lo mencionaste respecto al penacho. La mayoría de los hombres y mujeres entonces se vestían de forma sencilla, con materiales sencillos. Después de la conquista violenta por los españoles,

la vestimenta continuaba siendo estrictamente regulada bajo el régimen español, que introdujo un sistema de leyes y normas que servían para distinguir grupos sociales, estatus y roles dentro del nuevo orden mundial colonial. Materiales como la seda o el terciopelo estaban estrictamente prohibidos para los pueblos originarios. Para la mayoría la vestimenta entonces seguía siendo un símbolo de dominación o de inferioridad.

Esto por un lado. Por otro lado quisiera hacer referencia a dos conceptos entrettejidos, que Mary Louise Pratt nombra la zona de contacto y la auto-etnografía. Pratt describió zonas de contacto como lugares en donde "las culturas se encuentran, chocan y luchan entre sí, a menudo en contextos de relaciones de poder muy asimétricas, como el colonialismo, la esclavitud o sus secuelas, tal y como se viven hoy en día en muchas partes del mundo." (Pratt 40) En las zonas de contacto, como sostiene Pratt, el "Otro" se constituye a través del texto etnográfico, que "son aquellas en las que los sujetos metropolitanos europeos representan a sí mismos sus "otros" (por lo general los "otros" conquistados)." Como tipo respuesta a estos "textos," aquellos que han sido conquistados a menudo crean un texto autoetnográfico, es decir, "un texto en el que las personas emprenden a describirse en maneras que enfrentan a las representaciones que otros han hecho de ellos. (...) No son, pues lo que se suele considerar como formas autóctonas de expresión o autorrepresentación (...). Más bien implican una colaboración selectiva con y una apropiación de los lenguajes de la metrópoli o del conquistador. Estos se fusionan o se infiltran en mayor o menor medida con los lenguajes autóctonos para crear autorrepresentaciones que pretenden intervenir en los modos de comprensión metropolitanos. Las obras auto etnográficas se dirigen tanto al público metropolitano como a la propia comunidad, por lo que su recepción es muy indeterminada. Estos textos suelen constituir el punto de entrada de un grupo marginado en los circuitos dominantes (...)." (Pratt 35, traducción propia) Con estas ideas en la mente, quería proponer y preguntarte si podemos entender el vestido Tehuana como una forma de texto autoetnográfico. Porque las mujeres zapotecas no sólo apropian

y transforman los materiales de la opresión -las telas, el diseño, las iconografías- sino que también las reconfiguran y redefinen en símbolos de estatus. Al asignarles un significado desde su propia comunidad resisten entonces a la atribución de imaginarios del colonizador y manifiestan, en cambio, su propia identidad. ¿Tú qué opinas?

LA: Esto me hace pensar en cuando las grandes potencias europeas se burlaban un poco de España y le decían "ustedes fueron a colonizar a unos bárbaros pobres por allá, no tienen ningún valor conquistador a diferencia de nosotros los ingleses, que conquistamos a esta gran civilización hindú." Los intelectuales españoles criollos empezaron entonces a construir un contra discurso, y empezaron a preocuparse con el tema de preservar las culturas monumentales que conquistaron y a promover la exploración arqueológica, para poder afirmar que de hecho no eran bárbaros, no eran pobrecitos, sino grandes civilizaciones y grandes culturas. Y por lo tanto tenía su mérito. No porque fueran iguales a los peninsulares, sino porque tiene su mérito someter a las culturas del "nuevo mundo" con un desarrollo técnico, científico, cultural. Creo que en un discurso paralelo es esta representación que hace la Tehuana, o los zapotecos que vieron la posibilidad de codearse con los peninsulares, pero sin por ello dejar de lado nuestro linaje de realeza. Y entonces, en la medida de sus posibilidades, empezaron a reconstruir estos símbolos y estos iconos como una forma de resistir simbólicamente.

MW: ¿Y uno de estos símbolos es la vestimenta?

LA: Con la obra de "Réquiem para un Alcaraván", para la idea de mi madre, lo que yo hago es hacer bailables, que se entiende como el "maestrillo" que enseña danzas tradicionales en la escuela para los festivales. Aquí en Tehuantepec, antes de mi generación, los maestros o los muxes que se dedicaban a hacer eso no habían ido a la escuela profesional de danza, solo sistematizan la tradición y la replicaban. Entonces mi situación no era diferente. Cuando me

veo en la necesidad de construir esta obra de "Réquiem para un Alcaraván" y empiezo el proceso de manufactura de la indumentaria, mi madre me preguntó que, si era un bailable, porque tenía que invertir tanto dinero en los trajes. Y yo respondí con la pregunta: "¿Usted cree que cuando yo aparezca en la escena con estos trajes, una Tehuana quisiera verse dentro de estos trajes?" Y me dijo "Cualquier Tehuana quisiera verse dentro de ese traje."

Y me di cuenta que en la cabeza de campesina de mi madre también existe una construcción de prestigio. Cuando mi madre me respondió, sin saberlo, me estaba autorizando aparecer ante la aristocracia Tehuana. No apareciera yo como el muxé que pone el Vals, que pone los bailes escolares, sino apareciera con toda la dignidad, el prestigio, y la igualdad que la Tehuana se auto-reconoce. Y por lo tanto pudiera yo ser abrazado, no como un muxé periférico, sino como alguien que pueda representar las Tehuanas con dignidad y prestigio ante cualquier espacio. Fue como si se tratara de darme el relevo generacional para hablar de ellas, para hablar de ese imaginario, para hablar de esa idea "que solamente existe en nuestra cabeza."

MW: ¿Cómo si te hubieras hecho la embajadora aprobada de la Tehuana?

LA: Y una vez que ellas me aplaudieron, que ellas me abrazaron, acepté que puedo salir al mundo vestida con esta armadura, esta armadura de guerra, como Juana de Arco lo hizo.

MW: ¿Tú que enfrentas con tu armadura?

LA: Enfrento que no nos vean inválidos, que no nos vean como menores de edad, que no nos vean como retrasados mentales. Que nuestra decisión a preservar nuestra cultura y nuestra tradición es una decisión deliberadamente pensada, y no solamente la ocurrencia de alguien que se opone al "progreso", al "desarrollo", que se opone a las reformas estructurales del Estado, porque desconoce, porque le gusta vivir en su irrealidad. Sino que reconózcánme

igual y mi decisión de no querer parques eólicos en mi territorio - quiero que se me respete esa decisión. Que mi decisión a que el territorio comunal, el territorio ejidal no se ha puesto a disposición de las grandes corporaciones mineras canadienses, se ha tomado como mi decisión a decidir sobre ese territorio, a decidir sobre la continuidad de esta vida tradicional de una economía de la subsistencia, como nos han hecho creer. Que se nos reconozca que con esta economía de subsistencia sumamos más a una política en contra del calentamiento global que las grandes potencias o los grandes gobiernos mexicanos que dicen que generan energías eólicas limpias y ayudan al calentamiento global. Nosotros no hemos sumado al calentamiento global. Que sean los que han generado esas políticas que han acelerado el calentamiento global, que reformen sus malas prácticas en sus propios territorios, no en nuestros territorios. Pero siempre nos hacen creer que pueden revertir esas malas prácticas, despojándonos de nuestro territorio, despojándonos de nuestras prácticas, despojándonos de nuestras identidades, proletarizándonos. Eso es lo que intento decir cuando yo salgo al mundo, cuando yo voy a ese consulado mexicano en Barcelona vestido con el traje de Tehuana a decir:

Sí llámame "Indígena", "Indio", "Pueblo Originario", sí llámame Natural, pero tengo pleno conocimiento de mis derechos fundamentales, y de mis derechos humanos. No son derechos que yo me inventé. Tú los inventaste para mí. Entonces lo único que te estoy pidiendo es que hagas valer estos derechos que tú inventaste. Si no los vas a respetar, si no los vas a hacer valer, entonces no me digas que tengo derechos humanos, que tengo derechos fundamentales. No me digas que soy un mexicano en pleno uso de mis derechos humanos, porque eso es mentira. No me digas que yo haga valer el Estado de Derecho porque el primero que está violando el Estado de Derecho son ustedes como instituciones, como funcionarios, como servidores públicos. Entonces no me vengan a decirme a mí que estoy atrasado porque estoy exigiendo mis derechos o que es contraproducente exigirlos que me dijo un funcionario de la Secretaría de MARINA. ¿Que soy bárbaro, incivilizado, o que tengo problemas con la figura de la autoridad, que estoy resentido, que estoy inadaptado? ¡No soy

un indio inadaptado! Estoy tan adaptado a este sistema que yo no contribuyo al calentamiento global, que yo no contribuyo a la generación de plusvalía, que yo no contribuyo a "la explotación del hombre por el hombre". Para esto tengo que construirme esta armadura que traigo en mi cuerpo, que puede valer más que un Versace, más que un Vuitton, para entrar a esta guerra simbólica. Y esto es lo que trato hacer cuando salgo a escena con esta armadura que nos hemos construido precisamente para codearnos y ser tomados en serio y no ser considerados menores de edad o discapacitados.

MW: En este, quisiera decir, manifiesto, que acabas de compartir resuena, me parece, una política de explotación y discriminación que aún establecido por los colonizadores, se sigue perpetuando en las políticas nacionalistas, capitalistas y neoliberales del Estado Mexicano. A la vez sigue la discrepancia entre la narrativa de la identidad nacional Mexicana basada en la herencia indígena con toda su riqueza cultural y su sabiduría ecológica y la simultánea marginalización y explotación de sus mismos herederos y portadores.

LA: Cuando el gobierno Mexicano crea la construcción del imaginario mexicano siguen los pasos de los criollos que empiezan a identificarse con las grandes civilizaciones que sometieron, para empoderarse a sí mismos. El gobierno mexicano sigue el mismo discurso diciendo, vean los templos de Chichen Itzá, las grandes construcciones de los mayas. Nosotros venimos de estas grandes civilizaciones, "como mexicanos tenemos el derecho de usar sus tierras". Pero lo que no se ve es que los descendientes de esas grandes civilizaciones estaban trabajando en las haciendas henequeneras en Yucatán desde fines del siglo XIX y principios del XX. No están mencionando que el despojo de las tierras por las leyes de desamortización del entonces presidente de la República Benito Juárez, dejaba a los pueblos originarios en estado paupérrimo, desprotegidos, en estado de indefensión. No reconocen que el Estado mexicano ha violentado estas identidades y los ha dejado y nos ha dejado

sumidos en una miseria inducida. Les es más fácil reinventarse otra historia que resarcir ese daño que le han provocado a estas comunidades, a estos descendientes de esas grandes civilizaciones que exaltan con el Museo Nacional de Antropología e Historia, que exaltan con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que exaltan con el Instituto Nacional de Bellas Artes. La nacionalización de todo a costa de estos verdaderos y legítimos propietarios de las riquezas del suelo y del subsuelo, para inventar esa otra nación que dice que la nación es dueño de lo que existe en el subsuelo. Como pueblo originario eres dueño del suelo, pero no del subsuelo. En la administración pasada del ex presidente Enrique Peña Nieto se creó este gran proyecto que le llamaron Zonas Económicas Especiales, donde la requisa del subsuelo se pone al servicio del gran capital, invitando a las grandes compañías mineras canadienses, las grandes transnacionales Iberdrola, Gamesa, Gas Fenosa, para que puedan explotar el subsuelo y la riqueza que hay ahí. Esa es parte de la continuidad que está haciendo Andrés Manuel López Obrador con su cuarta transformación. En noviembre del 2021 llevó a cabo en Los Pinos, el Complejo Presidencial de Los Pinos que ahora es el Centro Cultural Los Pinos, este gran desfile de modas llamado "original", en donde se hacía una pasarela con diseños textiles de los pueblos originarios. Y el discurso de la Secretaría de Cultura fue, con las lágrimas en los ojos: "Estamos en un lugar en donde nunca soñamos estar, en un lugar en donde no podíamos poner un pie, en donde éramos excluidos todos y ahora es la casa de todas y todos ustedes..." (Original) Exponiendo en esa gran mansión de Los Pinos en pasarela, los diseños textiles en contra del plagio que hacen diseñadores de los diseños textiles mexicanos. Pero, al mismo tiempo, inaugura el proyecto del nuevo trazo del ferrocarril transístmico, el tren maya, que despoja del territorio a muchas comunidades y destruye ecosistemas naturales. Son las mismas prácticas, solamente con un discurso adaptado a las condiciones del gran capital.

MW: Quisiera aquí hacer un puente con algo que acabas de decir y que también tiene mucha relevancia con nuestro tema. El territorio común. Me encontré con los trabajos de Carlos Manzo y Jaime Luna Martínez, ambos estudiosos zapotecos que hablan sobre el tema de la comunalidad y prácticas como la Guendaliziaa. Describen la comunalidad como un modo de vida, una forma de conocimiento que se expresa en las múltiples acciones en la vida cotidiana: en el cultivo del maíz, en el conocimiento de las plantas medicinales, en las economías y mercados locales, en el lenguaje, en la transmisión de saberes entre generaciones, en el núcleo familiar, la organización de las comunidades a través de la asamblea, las formas de trabajo colectivos y la reciprocidad que se celebran en las fiestas como lugares de convivencia y redistribución. (Manzo) Parte de este tejido son también los auto-reconocimientos y roles que generan la sociedad zapoteca, las mujeres, la masculinidad, y la muxeidad. Considerando esta noción quisiera proponer o preguntarte si podemos entender la artesanía textil y el traje de Tehuana también como parte de este ecosistema cultural y social. Y si el auto-reconocimiento de la mujer Tehuana y la Muxeidad cobra existencia dentro de este sistema o es independiente de ello.

LA: Por otro lado, regresando al tema de los textiles. Yo antes usaba la palabra Muxeidad, pero ahora estoy generando otra reflexión y ya no hablo de la muxeidad, pero sí de muxerismos. Me gusta más la palabra porque me gusta hablar ahora también de mujerismos en vez de feminismos. Esta preferencia tiene que ver también con las reflexiones que me han provocado cuando he ido a otros espacios a hablar sobre la muxeidad. Alguna vez, por ejemplo, alguien me preguntaba si las muxes son mujeres, o que son. En su momento no tuve una respuesta. De hecho, nunca había escuchado que se refiriera al muxe como la muxe o las muxes. Muxe y ya. Pero hubo alguien del público, que respondió con determinación "¡claro que son mujeres!" Yo no la desmentí, ni lo afirmé, lo dejé abierto, como una burbuja de interrogantes para mí mismo. Regresé a casa y escuché alguna vez hablar a mis primas, sobrinas y tías sobre su marido una le decía a la otra "Pero tu marido te engaña, ¿qué te

haces?" Y mi prima le respondió "Bueno, mientras no sea mujer." En esa respuesta de repente me di cuenta que el hombre podía tener actos de infidelidad con cualquier otro ente, mientras no sea mujer. ¿Pero qué significa eso? Pues significa que cuando el hombre se involucra sexo-afectivamente con alguien con vagina pone en riesgo el patrimonio, la familia, el linaje, y de tal forma se destapa otro universo. Pero si es un Muxe, este no va a preñar nunca en su vida. Si es una mujer trans, nunca se va a preñar en su vida y tampoco va a parir. Por ello hablo ahora de las mujerismos y los muxerismos. Porque las masculinidades, los mujerismos, los muxerismos y las gunaanguio son algunos de los hilos que tejen nuestro ecosistema cultural. Estas identidades no pueden existir como tal, si no hay comunalidad. Pero no hay comunalidad si tampoco hay territorio. Si no hay este régimen de propiedad de la tenencia de la tierra, no puede haber comunalidad y por lo tanto no pueden existir todas estas representaciones simbólicas (el textil, las fiestas...) de la vida cotidiana y de la vida real que se van desdoblado. Estas figuras de los regímenes comunales, los regímenes ejidales son los paradigmas más anticapitalistas que tenemos los pueblos originarios en América. Porque precisamente una de las premisas es que no pueden entrar al usufructo de particulares este régimen comunal o ejidal. En 1992 el entonces presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari (que se le considera el neoliberal por excelencia en esta historia del país), se "anticipó" a la firma del Tratado de Libre Comercio Canadá, Estados Unidos y México, que entró en vigor en 1994 y que implica una reforma constitucional al artículo 27 que habla sobre la tenencia de la tierra que de repente permite la división y apropiación "legal" de tierra por particulares que pueden ir ante un notario público que les extiende documentos notariados convirtiéndolos en

propietarios de los bienes comunales de manera tramposa.¹¹ Por eso pudieron llegar las empresas aerogeneradoras, y la apertura de los eólicos en el Istmo de Tehuantepec. Por eso me parece que al hablar del entramado de la tela no podemos perder de vista que a diferencia del vestido que se puede construir alejado de la tierra (porque el telar de cintura está flotando en el aire) necesitamos la tierra para construir este entramado cultural social. La comunalidad es la consecuencia del régimen de la tierra. Todo lo demás es accesorio. Mientras haya territorio, mientras haya este régimen de comunalidad del uso común, del patrimonio común, del patrimonio colectivo, del usufructo del patrimonio colectivo fincada en la territorialidad, puede haber o no puede haber mujerismos, muxerismos, "Balana" (que es el ritual del desvirgamiento) y velas. Puede o no decretar el Congreso del Estado de Oaxaca que las velas son patrimonio cultural, puede o no haber gente que esté defendiendo la arquitectura tradicional de la Casa de la Cultura de Juchitán. Todo eso es accesorio. Cuando se pierde, cuando se desarraiga el interés superior que en este caso es la cuestión del régimen de propiedad, todo lo demás se vuelve accesorio.

11 LA: "Antes de 1992, el artículo 27 constitucional decía que la tierra y los regímenes comunales ejidales, no podían enajenarse al régimen de particulares. Pero con la reforma cambió. De la mano vino el programa lanzado por el Gobierno federal, que se llamó Procede -Programa para la regulación de la tenencia de la tierra, que dice: "El objetivo principal del Programa es dar certidumbre jurídica a la tenencia de la tierra a través de la entrega de certificados parcelarios y/o certificados de derechos de uso común, o ambos según sea el caso, así como de los títulos de solares en favor de los individuos con derechos". Al mismo tiempo Juchitán celebró su triunfo con su ayuntamiento popular la COCEI y se vive el duelo por la desaparición del profesor Víctor Pineda Henestrosa, desaparecido el 11 de julio de 1978. Años después se irá disolviendo el Comisariado de Bienes Comunales, que tanto impulsa Carlos Manzo. Yo ya no puedo pensar de una manera inocente. El gobierno mexicano hacia fuera felicitó al Primer Ayuntamiento Popular en Latinoamérica, impulsado por la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo -COCEI-. Pero, por otro lado, en estos ejercicios de guerra de baja intensidad, desaparecen Víctor Yodo -Víctor Pineda Hestrosa-. Lo desaparecen y en tanto disuelven la asamblea comunal y a posteriori, con estas reformas estructurales del 1992 y 1994 el Tratado de Libre Comercio se apropian de los territorios, el subsuelo y el aire. Las tierras de Juchitán son bienes comunales."

MW: Entonces ¿también la artesanía entra a esta accesoriadad?

LA: La artesanía es un accesorio de lo principal. Cuando fue hecho el traje de Tehuana seguramente no fue hecho para que entrara en circulación como un bien consumible y enajenable artesanal. Fue hecho para la defensa de estos discursos simbólicos y estos discursos de poder. Fue hecho como una armadura que nos iba a servir para defender precisamente lo que somos. Que a posteriori Frida Kahlo y Diego Rivera lo hayan internacionalizado y que después de conocer (las pinturas) "Mi vestido cuelga" o "Diego en mi cabeza" cada quien quisiera tener un vestido de Tehuana, haciendo que el vestido y su artesanía entren a esta dinámica de la mercantilización, de la objetivación como objeto de consumo y de prestigio, ese no era y es el fin principal. Me parece que precisamente lo que hace el capitalismo del mercado es que desdibuje el interés superior sobre el que cobra existencia ontológicamente esa identidad como ser vivo o como patrimonio interiorizado, o patrimonio edificado.

MW: Entonces todo lo que es la comunalidad y los diferentes aspectos de ella, como la artesanía, las velas, están arraigadas en y dependientes del territorio, ¿del uso de los bienes comunes?

LA: ¡Definitivamente! ¿Qué son las cosas que circulan más en una vela después de la cerveza? La comida. Camarones, huevo de tortuga. Jaibas Enchipotladas, Jaibas al mojo de Ajo, Jaibas a La Diabla etc. ¿De dónde vienen Las Jaibas? Vienen de la laguna superior e inferior. ¿Quiénes pescan Las Jaibas? La gente de la séptima sección, las comunidades Ikoots etc. Pero ahí quieren instalar los corredores eólicos, en la barra de Santa Teresa, en la laguna de Espíritu Santo, en el Mar Tileme .¹² Entonces, por un lado, hipócritamente el Congreso del Estado declara patrimonio

12 "Fíjate en el mapa donde estamos ubicados", dice la mujer en una llamada telefónica. "En el mapa aparece una franja, la barra de Santa Teresa, en el lugar quieren poner 133 aerogeneradores, pero aquí la gente vive de la pesca. Nos quieren matar y ponerle precio a la tierra, el agua. Para nosotros es sagrado, para ellos es dinero", dice." (Rea)

cultural las velas, pero por otro lado vulnera estos elementos que hacen que precisamente se den esos hechos sociales totales como lo es una fiesta.

MW: ¿Qué quieres decir con el hecho social total?

LA: El hecho social total es una categoría que acuña Emilio Durkheim (González Castillo) en la teoría sociológica en donde postula que un hecho no tiene una sola lectura, pero es transversal e interseccional y en la fiesta es lo que sucede, es un hecho social total, porque no solamente es un tema de prestigio; hay intercambios simbólicos, hay intercambios económicos, hay una serie de elementos que entran en juego a partir de las categorías bourdieuanas como es la "distinción". La distinción entra al hecho social total, porque hay temas económicos, hay temas culturales, hay temas simbólicos, hay temas políticos que están conectados con las velas. Regresando al tema del textil y regresando al tema de la Tehuana, cuando los políticos, los funcionarios, los candidatos vienen a hacer campaña política que no viven en Tehuantepec, que no viven en Juchitán, que no viven en el Istmo y sus hijas no nacieron acá y no viven acá el día de las campañas las visten de Tehuanas, no las visten de Indias, pero las visten de Tehuanas. Pero yo estoy seguro, y es una de las observaciones que hago, que, si fueran candidatos de la Sierra Norte de Oaxaca, en donde la indumentaria es austera, no vestirían sus hijas con esa indumentaria, porque esa las connota con las Indias y sus hijas no son Indias y no quieren que se asocien con esta imagen.

MW: La connotación de la indumentaria Tehuana es como hemos dicho muy particular y se deja fácilmente conectar con un imaginario de realeza.

LA: Si, la vestimenta Tehuana es rentable y redituable y es capitalizable simbólicamente y no sólo económicamente. La única vez que yo fui a la Guelaguetza¹³ en Oaxaca a bailar con la delegación de Tehuantepec fue en 1997. Ahí, hasta físicamente se construye de otra manera tu cuerpo. Cuando me pongo mi traje, corporalmente se modifica mi estructura osteomuscular. No me puedo sentar con la espalda curva, es como un corsé que te levanta, que te estira, que te "emperra". En la Guelaguetza sientan a todas las delegaciones, a las Costeñas que vienen con Bizuudi' renda, con el enredo y el torso casi desnudo, las Mixtecas, con la austeridad de sus trajes, las Zapotecas de Yalálag vestidas de blanco con el rebozo en la cabeza, y las mismas Ayuuk y Mixes que se ostentan de ser los que nunca fueron vencidos con un orgullo inmenso - pero se paran cada una de ellas junto a una Tehuana e inmediatamente el cuerpo se modifica, pues el "pinche traje de Tehuana" es una aplanadora. Yo veo cómo los cuerpos de las mujeres se modifican y el cuerpo de mis paisanas se emperran doblemente. Esa fue la única vez que me presenté en la Guelaguetza de niño. Me hubiera encantado ir otra vez de "emperrada", pero no se puede, porque la Guelaguetza es heteronormativa.

13 En el contexto de las comunidades Guelaguetza significa ayuda mutua y reciproca que se da entre familiares o personas de una misma comunidad en la mayoría en el contexto de una celebración o una fiesta como una boda o un bautizo. Bajo el mismo nombre se conoce hoy en día la fiesta de la Guelaguetza que se celebra durante los dos lunes después del 16 de julio, la fiesta de la Virgen del Carmen en el centro de Oaxaca. En el así llamado cerro del Fortín, en el Auditorio Guelaguetza, se presentan las ocho regiones de Oaxaca (los Valles Centrales, la Sierra Juárez, la Cañada, Tuxtepec, la Mixteca, la Costa, la Sierra Sur, el Istmo de Tehuantepec) con sus trajes "típicos" en pasarelas, bailes y música. Se ha vuelto una de las atracciones turísticas más grandes de México que se "vende" con la narrativa que la Guelaguetza fuera la continuación contemporánea de las fiestas tradicionales de las comunidades indígenas de México, arraigado hasta en tiempos prehispánicos. Sin embargo, la Guelaguetza fue inventada en 1932 para celebrar el IV Centenario de la obtención del estatuto de ciudad para Oaxaca y al calor del descubrimiento de la Tumba 7 de Monte Albán. Tiene su origen en la necesidad de incentivar la economía de Oaxaca, utilizando por ello una vez más la herencia cultural de las comunidades indígenas.



Figure 14

Lukas Avendaño

© Mario Patiño

MW: ¿No pueden ir Muxes?

LA: Hasta ahora, que yo sepa, no ha habido un caso. Porque es patriarcal, porque es heteronormado, porque es hegemónico, porque es capitalista. Cuando yo fui esa vez mi primera pregunta fue ¿porque mi madre y mi abuela no pueden verme desde la primera fila bailar? Me recuerda de este momento de realización como Rigoberta Menchú que escribió su libro "Así me nació la conciencia." En mi caso no es que me haya nacido la conciencia, pero pude de repente articularlo verbalmente: "¿Por qué mi abuela y mi madre no pueden verme en primera fila sentadas aquí? ¡Porque no podemos comprar un paquete turístico que incluye hotel y que les dé acceso a la primera fila del auditorio de la Guelaguetza!". Fue entonces cuando me di cuenta que el indio es el indio de aparador, que promueve el Estado.

Fíjate por ejemplo: Hay un "Comité de Autenticidad" que viene de Oaxaca para hacerles casting a las bailarines en cada una de las regiones, para cualificar los trajes y las mujeres. Si no tienen un traje de la calidad que exige el Comité no les deja participar. Hay trajes que no aceptan por ser viejos, o muy austeros. Asimismo, las mujeres pueden ser "descalificadas" porque son demasiado gordas, porque están demasiado chaparras, porque son feas, etc. Se siguen aplicando los métodos antropométricos.

Mi compañera y amiga Marcel de la facultad de danza me decía que ella era parte de la delegación de Tuxtepec e iba a bailar Flor de Piña en la Guelaguetza.

El Comité vino y les midieron. Dice que "Todas teníamos que medir igual". Era un casting antropométrico y con esto regresamos a los métodos antropométricos colonialistas cuando llegaban a medir a los indios, cuando les medían la cara y la cabeza, cuando les revisaban la boca a los negros para ver si traían dentadura buena como si fueran caballos. Seguimos viviendo esos sistemas patriarcales, esclavistas, pero son disfrazados de buena onda, disfrazados de pasarela original, disfrazados de empoderamiento, disfrazados...

MW: En un artículo que escribes hablas sobre la calidad de los muxes particularmente, en tener gracia. ¿A qué te refieres con ello?

LA: Primero el tema de la gracia tiene fecha de nacimiento en este continente. Es una palabra peninsular de resquicios teológicos. O vives con gracia a los ojos de Dios, o no vives con gracia. Tiene ese principio. Hay un "equivalente" en zapoteco que es el Guenda. El guenda es la raíz de muchas palabras. Guen daroo -la comida, Guen daguti -la muerte, Guenda nabani' - la vida, Guenda xpianii' - la luz, la inteligencia. Es el ser que está en todo. Yo creo que el guenda en otro momento era como tu nahual. Ese animal que era tu doble, que si se enfermaba, te enfermabas tú, que si lo mataban morías tú. Poca gente lo usa, pero entre los hablantes puedes preguntar quién tiene guenda o no tiene guenda. Aquí en

Tehuantepec, precisamente en el barrio de Santa Cruz Tagolaba, se dice que todos nacemos con guenda. Pero el guenda es inherente a tu persona, independientemente de que eres o hagas o pretendas ser. Guenda tiene una personalidad. ¿Por qué digo que tiene una personalidad? Porque cuando te manejas o te conduces con pretensión, te abandona el guenda. Entonces digamos que tú eres muy lúcida para escribir y es inherente a tu humanidad, a tu ser. Escribes artículos y te publican y medio mundo te lee. Pero de repente te gana el ego y empiezas a escribir con pretensión. Y cuando escribes con pretensión, porque ahora quieres que te publique otra editorial más reconocida el guenda se vuelve celoso y te abandona. Vas a seguir escribiendo y probablemente te van a publicar, pero ya estás desprovista de guenda y perdiste tu chispa. Por ello, hay curanderas que no cobran, no establecen una tarifa, para no perder guenda. Y asimismo es el guenda entre la comunidad. No es que se muera el guenda, tú lo matas con tu ego, con tu pretensión, con tu orgullo, con tu vanidad, con tu deshonestidad, lo matas con haber perdido la vergüenza, con tu avaricia. Igualmente lo matas con tu individualidad, con no servir a la colectividad, con no practicar el Guelaguetza, con no practicar el Guendalizaa, y no ser copartípe de la comunalidad. Juan de Córdova, en su 'Arte en Lengua Zapoteca', asienta lo siguiente: "La noción absoluta y total, la más profunda y universal, la más abstracta y general que encontramos dentro del pensamiento zapoteca es la que se expresa por el vocablo GUENDA. Tiene innumerables significados y tiene tanta fuerza que donde quiera que se ayunta lleva tras de sí todos los significados y todo lo trae al retortero." (López y López)

MW: Me explicaste como la territorialidad forma la base para que exista la artesanía, para que exista la comunalidad. ¿Pero cómo aplica esto al género, a los mujerismos y muxerismos?

LA: Hablemos de ello en relación a la cuadripartita que sería la masculinidad, los mujerismos, los muxerismos y las Gunaanguiu. Cuando yo digo que no pueden existir fuera de este ecosistema cultural a lo que me refiero es: por supuesto que como

individualidades pueden existir, por eso en la Ciudad de México existen los cines porno, donde la masculinidad se da cita para coger con otros hombres. Por eso hay sex shops, cyber cabinas, cuartos oscuros. Pero no pueden coexistir en la cotidianidad, en esas relaciones horizontales de afectos, de coqueteo, de seducción, de guiños. No pueden coexistir en estas relaciones de compadrazgo, de Guendalizaa, de tequio, de común, de Guelaguetza, de echarse la mano, de echarse el hombro, de darse la mano, de comunalidad. Pero claro que pueden existir.

MW: ¿Y los mujerismos y las masculinidades? ¿Y los movimientos de LGBTQ+ no son también comunidades?

LA: Son comunidades, y los mujerismos existen en sus luchas feministas, en sus marchas con pañuelos verdes y morados. El LGBTQ+ existe y está en sus marchas del orgullo. Las masculinidades existen en sus ejercicios de poder hegemónico patriarcal y sus manifestaciones de poder en los feminicidios y sus manifestaciones de poder en los trans-feminicidios, las desapariciones cometidas por particulares o el crimen organizado, aunque de una manera atroz. Y las lesbianas también pueden existir en la invisibilidad, en esos espacios y esas esferas. Me atrevería a pensar que la comunidad LGBTQ+ es el sector proletariado, la que únicamente tiene su fuerza de trabajo para vender porque ha sido expropiado de sus medios y sus modos de producción. Estoy haciendo el equivalente hablando de la comunalidad. Porque en la comunalidad, mientras el régimen de tenencia de la tierra sea comunal, sigues siendo dueño de los medios y modos de producción. Y con la reforma de 1992 al artículo 27 constitucional, te despojan de tus medios y modos de producción, y en consecuencia se fragmenta el individuo en la individualidad. Entonces los chicos, cuando salen de sus comunidades por disentir de la escrupulosa mirada de la heteronorma y se van a las grandes ciudades donde van a entrar al anonimato y pueden vivir su sexualidad y encuentran esa otra comunidad de la LGBT, pues se hermanan en la proletarización. Entonces puedo decir que soy muxe como enunciación, pero ¿Estás

estableciendo realmente estos vínculos? ¿Realmente hay estos tejidos? ¿Realmente participas de Guendalizaa? Y si no, entonces no hay muxerismos; hay muxe como ente individual, pero no hay muxerismos como hecho social que se replica a sí mismo en, desde y con el ecosistema comunal que le da soporte.

MW: ¿No es una vista romántica, esa?

LA: La realidad es demasiado perra y demasiado violenta como para no romantizar nuestra existencia. Claro que hay cosas desde las comunidades, desde los pueblos originarios a cambiar y por eso estamos aquí. Tenemos que trabajar en esas comunalidades y aunque no vaya tan rápido como quisiéramos, ahí vamos. No podemos cambiar 500 años de dictadura de género que se instauró a partir de 1492 y que se re-legitimó en 1521 y que se ha venido legitimando una y otra vez y que se re-legitimó una vez más cuando el ex-presidente de la República Mexicana, Felipe Calderón Hinojosa (2006/2012) inauguró el corredor eólico y lo hizo acompañado de las iglesias cristianas, pentecostés, adventistas, bautistas y alguna ramas de las iglesias protestantes brasileñas que han declarado una Guerra Santa contra la sodomía como prácticas que están en contra de Dios, que son anti-natura, que son pecados abominables, que son pecados nefandos. Nos vienen de todos los frentes y nosotros intentamos resistir, desde nuestra identidad étnica, desde los regímenes de propiedad de la tierra en su forma ejidal y/o comunal, desde el cuidado al medio ambiente.

MW: Quisiera hacer un brinco a tu obra, particularmente la pieza "Réquiem para un Alcaraván". Un ritual de desagravio para los putos del mundo" y la vestimenta que usas en ella. ¿Nos puedes platicar un poco más del título y los vestidos de Tehuana, de dónde vienen, qué significan para ti?



Figure 15

Lukas Avendaño en
Réquiem para un Alcaraván.
© Mario Patiño

LA: “Un Ritual de Desagravio para los Putos del Mundo” está inspirado en una frase de la socialista Flora Tristán que decía “Proletarios del Mundo Uníos.” Yo me refiero a lo que hago como a un ritual de desagravio para los putos del mundo, como si fuera una arenga comunista de invocar a los “putos del mundo unidos”. Uso cuatro vestidos en este ritual y normalmente yo busco las telas y las llevo con un diseñador, una bordadora para que me las confeccione.

MW: ¿Las bordadoras son amigas, familiares, mujeres, muxes?

LA: En San Blas Atempa trabajé con la bordadora Nayhelii que tiene guenda de bordadora, con una puntada muy pequeña, minuciosa. Para mi proyecto del siguiente me interesa trabajar con Jesús Armando Rodríguez Cruz de la localidad de Niltepec. Él hace unos trajes maravillosos, estudió Artes Plásticas y tiene una concepción del color que me encanta.

MW: En tu obra usas del traje de Tehuana solo parte, la enagua sin huipil. ¿Pero los tienes completos? ¿Los usas también fuera del escenario en velas, por ejemplo?

LA: Tengo tres enaguas que sé que únicamente las voy a usar yo y esas no tienen huipil, no las voy a prestar, y son solo para el ejercicio escénico. Pero tengo dos que son completos. Los uso para la escena, pero también merecen ser prestados con otras personas y los uso en velas.



Figure 16

De derecha a izquierda
Lukas Avendaño en la sexta
posición.
Vela de los Pescadores,
Séptima Sección de Juchitán,
Oaxaca, 2017.
© Marcos Galeano Guerrero

MW: Y por qué decides usar el traje no completo/sin huipil en la mayoría de tus escenificaciones?

LA: Porque ese es el primer principio de la contradicción que quiero evidenciar ante los ojos externos. Que las muxes no son hombres disfrazados de mujeres, que los muxes no quieren usurpar el lugar de las mujeres, que los muxes no buscan compararse con las mujeres. Que el muxo no es una mujer. Frente a todas aquellas cosas que dicen de afuera, yo quiero que me vean así y así deliberadamente afirmo que no estoy pretendiendo. Aparece otra vez el guenda. El guenda es manifestarme como soy, en autenticidad. No voy a pretender.



Figure 17

Lukas Avendaño © Mario Patiño

MW: ¿Ahí hablamos entonces de diferentes formas de percibir y vivir los Muxerismos? A lo mejor regresamos a lo que describiste antes, los movimientos transgénicos que vienen siendo influidos por movimientos internacionales, por las ciudades, los Estados Unidos y un cierto imaginario de belleza, y por otro lado la muxeidad que forma parte de la territorialidad y la comunalidad?

LA: Si vistes tu enagua y huipil, exhibiendo tu tejido adiposo también se es transgénero. Pero cuando estás respondiendo a un estereotipo que no corresponde a fenotipo local, me parece que ahí ya no es el transgénero por el transgénero. Yo creo que ahí ya estás desprovisto de tu guenda, porque estás queriendo entrar en una circulación de consumo diferente. Por ejemplo, la muxe que posó para Vogue, podría ser el símil de una top model - flaca, el cuello largo... y con ello está respondiendo a los cánones estéticos de un top model, un patrón de belleza externo, con un plus que es ser indígena. Por ahí veo la fisura de cómo el guenda desaparece, porque ya hay pretensión. Es como la muxe que aparece en la vela con sólo chupones en los pezones y una hoja de parra en

la genitalidad. Ahí sí hay una pretensión deliberada de hacer un Caterpillar en otro sentido, hacia los otros cuerpos que son desdeñados por la hegemonía - en contra de los cuerpos gordos, de los cuerpos morenos, prietos, de los cuerpos indígenas-. Pero esta es la mirada particular de Lucas Avendaño dirán mis conocidos.

MW: Habrá que añadir, creo, que aun así, el vestirse con traje de Tehuana como Muxe es un fenómeno bastante joven, ¿no? La muxicidad, hasta lo que a mí me compartieron en Juchitán, era algo más híbrido. Hombres casados con niños podrían simplemente adaptar ciertos roles, estéticas, relaciones sexo-afectivos, o gestos que se asignan a menudo con lo femenino. Pero no necesariamente se vestían por ello con vestidos.

LA: Encontramos aquí lo que Baudrillard dice que son superposiciones morfológicas, gestuales y simbólicas. (Baudrillard) Yo con traer el pelo agarrado arriba ya estoy connotando que no estoy respondiendo a la escrupulosa mirada heteronormativa. Es diferente si yo tuviera la cola de caballo. El hecho de traer mallas y shorts me está connotando otra cosa, si me pinto una uña o me dejo las uñas largas, si me siento con las piernas cruzadas ya es otra cosa. Considero que muchas veces las televisoras que llegan quieren verte todo el día con tu traje, tu resplandor y enjoyada y no entienden que eso solamente es un acto extra-cotidiano del uso de la parafernalia para un momento. Porque también, regresando al tema de las mujeres que trabajan mucho y después se adornan, también tenemos derecho a adornarnos, a gustarnos, qué ponernos y cómo ponernos.

MW: ¿Entonces el uso del traje de Tehuana por los muxes, es una cuestión que se desarrolla como la moda, los gustos? ¿No hay nada que lo detone, por decirlo así?

LA: Considero que hay muchas lecturas y hay muchas hipótesis e incluso yo soy relativamente joven para saber en qué momento empezaron a usar el traje la comunidad muxe. Una razón es

seguramente el poder adquisitivo. Un traje es caro y si bien es cierto que muchas veces los muxes son los que los elaboran, también es su medio de subsistencia. Por mucho tiempo los muxes ha sido el sector más pauperizada. Sí hacen cosas, pero no se dedican a oficios que les puedan proveer de un excedente económico. En sus comunidades se dedican a oficios como todos, o eres campesino o panadero, pero no te da un gran excedente económico. Viene en el momento en que ya pudieron hacer trabajos mejor pagados, como es el dedicarse al estilismo, al corte y confección donde les permite hacerse ellas sus propias ropas y hacer ropas para otras/otros, o el comercio o tener profesiones que les da un honorario fijo. Dicen, que la verdadera transformación, el verdadero brinco hacia el uso del traje de Tehuana en la comunidad muxe, fue a partir de la sugerencia de la antropóloga italiana Marínela Barroso Milano. Ella vino a hacer su tesis doctoral a Juchitán. Algunos de los muxes que en ese momento fueron sus informantes cuentan o cuentan que cuentan, que dicen, que dijo (porque tampoco hay quien diga a mí me lo dijo) que, Marínela les recomendó que se vistieran de Tehuanas y fue como una bomba que se capitalizó simbólicamente y las llenó de prestigio. Eso se cuenta, pero no me consta, porque yo era niño cuando pasó eso.

MW: ¿De dónde parte tu pieza "Réquiem para un Alcaraván"?

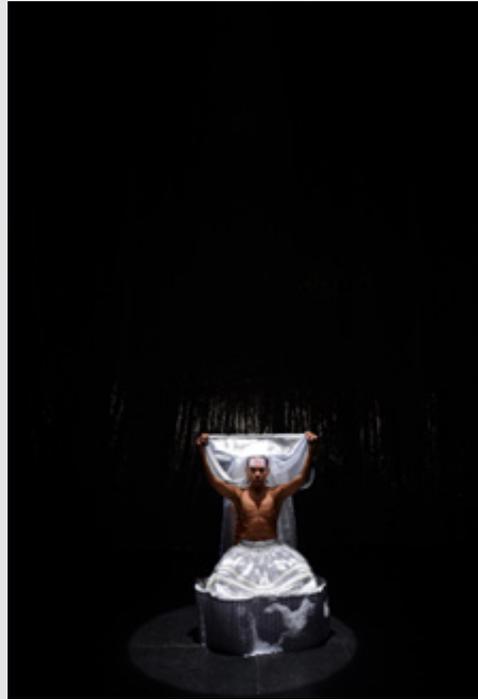


Figure 18

Lukas Avendaño en Réquiem para un Alcaraván. © Edson Caballero.

LA: En la universidad empecé a investigar y tener acceso a documentos que investigan el Istmo, las Tehuanas, los muxes. Hablan sobre el matriarcado y el Istmo como el paraíso de los homosexuales como también lo hacen en estas películas documentales como "Ramo de fuego" u otra que se llama "Muxe" de Alejandra Islas. Fueron esos documentos los que me llevaron a conceptualizar "Réquiem para un Alcaraván," porque dije "No estoy de acuerdo y voy a decir cuál es mi percepción del muxerismo." Y fue la razón por la que yo decidí también salir a la escena con el torso desnudo.

MW: ¿Para dar una contra leída y afirmar que tú mismo te dedicas a tu auto-investigación en vez de ser examinado e interpretado por fuera?

LA: He querido y procurado hablar por mí y desde mí.

MW: Etimológicamente, ¿de dónde viene la palabra Muxe? ¿Es una palabra zapoteca?

LA: Es una zapotequización. Como de Dios se hizo Diushi, de la palabra mujer se desarrolló primero muger y luego la palabra muxe. Quien hace ese seguimiento etimológico desde hace muchos años es Víctor Cata. Cuando yo me preguntaban esto, recurría a él y sus estudios. Últimamente he tenido la posibilidad de encontrarme directamente con sus fuentes. Hay un libro de Fernando de Alva Ixtlilxochitl, que es uno de los cronistas nahuas de la primera generación y descendiente de los reyes de Acolhuacan. Él recibe su formación en el colegio de San Francisco en Tlatelolco y es de los primeros que empieza a escribir y hablar en lengua castellana y escribir en grafía castellana. En un texto escribe mujer con G, muger. La palabra muxe viene de ahí, del siglo XVI.

MW: ¿Pero se introduce para referirse a las personas muxes? A lo que voy es, que me pregunto si antes de la llegada de los españoles ya había una palabra para muxes, que entonces se traduce al castellano derivando de mujer, o, si la palabra se introdujo junto con la "categoría" respondiendo a una necesidad de nombrar formas de género que existieron ya anteriormente en Abya Yala pero no cupieron dentro de este sistema binario que impusieron los Peninsulares. El segundo caso implicaría quizás que antes de la llegada de los conquistadores, no había la necesidad de categorizarlo, porque la percepción, el sistema de género no existía como tal o era diferente.

LA: Considero que fue una existencia cultural que confrontó a los peninsulares a su llegada al "nuevo mundo", algo que no correspondía a la construcción heteronormativa masculina. De igual manera existe en Ecuador, la forma para referirse a los hombres que no corresponden al patrón masculino, los hombres enchaquirados en Guayaquil. Hombres enchaquirados porque solían adornarse con cuentas lo que "no hacen los verdaderos hombres." En Europa supuestamente "no había homosexuales"(que ya sabemos que es

una construcción), y al llegar a América a Abya Yala, se encuentran con una sexualidad menos contenida y entonces la necesidad de tipificarla como una práctica recurrente. Los peninsulares empezaron a decir muger y los locales empezaron a apropiarlo y convertirlo en muxe.

MW: Y bajo ambos sistemas, la sociedad real "civilizada" de España y las leyes de la iglesia católica, esta categorización se rechaza y condena - no es una categoría neutral.

LA: En sus inicios seguramente muxe es peyorativa. Los franciscanos, quienes fueron la primera orden evangelizadora que llegó a estas tierras, dicen que hay tres preocupaciones fundamentales que tienen que erradicar: la poligamia, la idolatría y la sodomía. La muxeidad representa ya una de estas preocupaciones y ocupaciones. La palabra homosexualidad es también relativamente nueva, antes la palabra que problematizaba las relaciones sexo-afectivas que escapaban de la escrupulosa mirada de la heteronormatividad es la sodomía.

MW: Para convertir los pueblos originarios al catolicismo, sabemos que la "pura" imposición no era suficiente, o sustentable. Las órdenes necesitaban encontrar formas más sofisticadas para transmitir sus creencias, conceptos y símbolos y lograr que se adopten. Muchos conceptos esenciales para la iglesia, como el pecado, ni siquiera existían - ni la palabra - en las creencias locales, ¿no?

LA: Considero que el sentimiento y la emoción por excelencia de este proceso de evangelización es la culpa. Es un mecanismo altamente sofisticado que hasta el día de hoy tiene su eficacia. Hasta los funcionarios públicos usan ese término culpa. Yo he tratado de expulsar la culpa de mi vocabulario y mi cuerpo. Ya que la culpa es engañadora. Cuando la reconozco me absuelve, incluso de toda responsabilidad. Por ello nosotros no queremos culpables, buscamos responsables porque la responsabilidad sí obliga a resarcir tus errores. Con la culpa la gente descansa y no

toma los pasos necesarios para mejorar y tomar responsabilidad real por sus hechos.

El mecanismo mediante el cual se monitorea a la culpa es sutil y violento, ya que regula el cuerpo, la mente, el espíritu, la conciencia, el corazón y por ende la vida misma. Siento que los muxerismos son el territorio donde la culpa no se encarnó de la manera que se encarna en otros cuerpos. Porque vivir la sexualidad es culposo, y si es gozoso, es doblemente culposo. Si es amoroso es tres veces culposo. Y si es "antinatural," es cuatro veces culposo. La sodomía tiene todos esos caracteres. Es gozoso, es amoroso, es sexual y es antinatural, es una abominación, nefanda y un pecado. Considero que los muxerismos por ello son un ejemplo por excelencia de resistencia anti-patriarcal, decolonial, anticapitalista.

MW: La muxeidad es, sin embargo, parte integrada de la sociedad del Istmo dónde no se juzga como anomalía, hasta se aprecia sobre todo por las mujeres, las mamás - según lo que a mí me compartieron. ¿Es cierto eso? ¿Y aplica igual a la relación entre los muxerismos y los hombres que se identifican como hombres cis en la comunidad? Estoy con esta pregunta considerando el poder y la omnipresencia del sistema patriarcal en México.

LA: Dentro de la comunidad, es parte de. Los muxerismos nos involucramos sexo afectivamente con hombres heterosexuales que no necesariamente se reconocen en la bisexualidad, ni que sean homosexuales. Son hombres y es parte de su naturaleza, vivir su sexualidad con mujeres y con muxes y no sienten culpa ni arrepentimiento. Y si no sienten arrepentimiento, no hay remordimiento de conciencia. Para algunos es incluso prestigioso. Sobre todo, cuando es inevitable hablar de sexualidad, de sus experiencias con otros hombres, con muxes, y mujeres. La fiesta es para cortejar siendo inevitable, que salga a colación como chiste, broma, juego, cortejo, seducción, distinción, hombría, valentía, orgullo, prestigio. Entonces me da la impresión que ahí está la resistencia. La muxeidad o los muxerismos es el eslabón que ha encontrado las maneras altamente sofisticadas de resistir a esos

mecanismos altamente sofisticados de violencia encarnados por la culpa - también porque forma parte integral de las sexualidades del Istmo.

MW: ¿Parece entonces también que las categorías siguen siendo más fluidas, más porosas?

LA: Definitivamente.

MW: ¿Cómo podemos entender el rol de los muxerismos en las comunidades del Istmo entonces? Hay referencias de muxes que dicen, que su rol social es muy doméstico, familiar. (DW, Vice) Son los que se quedan con los papas en la casa, los cuidan y se dedican a apoyar en la casa, contribuir con sus ingresos - que mucho, aun seguramente no todes, parecen generar en trabajos relacionados a las velas - desde el diseño, la peluquería, el make-up hasta decoración, flores etc. Algunos describieron que aunque puedan tener novio o amante, y los muxerismos como tal están aceptados en el Istmo, no pueden casarse y salir de la casa. Entonces quisiera entender más sobre este rol y la constelación familiar y en la comunidad. ¿Hay un tipo de conservatismo, que permite el amor y el estilo de vida de los muxes solo hasta cierto punto?

LA: Hay realidades paralelas. La realidad paralela que legitima es la heteronormatividad, el Estado, la Iglesia, la vida cotidiana, la vida pública. Dentro de este plan oficial, la violencia está (también la violencia contra la mujer) desde el principio institucionalizado. Nunca o apenas se está hablando de familias homoparentales y entonces no hay legitimidad y legalidad para que los hombres heterosexuales se puedan casar con un muxer o para que se dieran estas relaciones. ¡Pero ojo! Aquí hay un paréntesis: Cuando digo que el cuerpo muxer es el territorio en donde se establecen estos mecanismos altamente sofisticados de resistencia, a partir de que se expulsa la culpa, el arrepentimiento, el pecado, también quiero decir que es uno de los resquicios de las prácticas ancestrales de

la sexualidad. La monogamia nos vino de fuera y tiene fecha de nacimiento en América. Eso debemos de entender, no podemos no leerlo en el tiempo. La monogamia se institucionalizó en América con la conquista. Pensar en los muxes en quienes "no tienen pareja" es una mirada romántica monógama que nos vino de Europa. Yo cuando era adolescente creí en ese romanticismo, de un marido o una pareja que le voy a entregar mi virginidad, pero cuando empecé a mirarme autocríticamente y a reflexionar y a tener contacto con estos documentos, entendí que mi naturaleza no es monogamia, es la poligamia. Aceptar y reconocer la monogamia para mí es como ir a recostar tu cabeza en el cepo a esperar que te caiga la guillotina. Creo que es el acto más colonial que hace uno decir "que me voy a casar hasta que la muerte nos separe."

Obviamente no se puede generalizar, pues - y no debe ser una regla. El que quiera perdurar toda la vida en la monogamia, maravilloso. Pero el que diga ya me aburrí, ya me cansé, ya me gustó otra persona también no debería ser tan complicado. La pretenciosa monogamia es parte del origen del capitalismo, la propiedad privada, la familia, la iglesia, el Estado, es este eje esencial en donde se necesita generar patrimonio, un linaje, la perpetuación de los reyes, las casta y las clases sociales.

MW: ¿Estas hablando en referencia a la muxeidad solamente o de cualquier sistema, mujerismo y masculinidad?

LA: No solo de Muxerismos. Durante la Revolución Mexicana, muchas mujeres se quedaron solas y preñadas y no tuvieron problemas en tener otro marido. En el período precolombino morían sus maridos y no tenían problemas en tener otro compañero. En la historia ancestral existen muchos ejemplos de reyes, caciques que se casaron con varias mujeres como parte de su diplomacia, para resolver conflictos mediante las alianzas matrimoniales. Entonces era una práctica recurrente que los franciscanos llamaron poligamia en el "nuevo mundo".

Y sobre el rol familiar de los muxes. Considero que la decisión de quedarse con los papás o la mamá no es una decisión social. Más

bien se construyen vínculos tan fuertes que uno decide esto. Yo vivo con mi madre, pero si yo no vivo con mi madre la pregunta no es quién va a vivir con ella para que no esté sola. Cuando mi padre murió yo andaba trabajando en Tijuana, en Ciudad Juárez, en Estados Unidos por el ansia del trabajo, por andar detrás la zanahoria del éxito, el dinero, me di cuenta que lo que es importante es mi familia. No me voy a morir de hambre, como decía mi abuela, "come el que estudia y como el que no estudia." Si mi abuela, que no sabía leer y no sabía escribir, no se murió de hambre, y si mi madre, que solamente medio aprendió a leer y medio aprendió a escribir, no se ha muerto de hambre y nos ha creado a nosotros y nos ha formado a nosotros y ha construido un patrimonio como lo ha construido, yo también voy a estar bien. Esas fueron algunas de las razones que me llevaron a tomar la decisión de regresar a casa y quedarme con mi madre. Hoy la relación que tengo con mi mamá es simbiótica, es de afecto, es de apego, y aquí voy a estar. Pero no es una responsabilidad social que me haya dado, es una emoción, un sentimiento muy fuerte, una decisión individual.

MW: Entonces no es un rol asignado o comentado socialmente. Cualquier persona, mujer u hombre puede decidirse por este lazo íntimo de quedarse con los padres.

LA: Claro. Creo que otra vez viene la mirada externa que te dice que te cases y tienes que hacer tu patrimonio, que construyes tu propia casa, tu propio linaje, etcétera. Reza un dicho "el casado, casa quiere". Esa mirada bastante externa dicta que lo más importante son tus hijos y todo lo demás ya no importa tanto, pasando a segundo término. Tu madre, tus hermanas y hermano no cuentan ya igual que tu propia familia nuclear. Los que vienen con esa mirada desde afuera se asombran sobre esta constelación donde te quedas en la casa con tus progenitores, y construyen estos relatos sobre los muxes que se encargan del cuidado de sus progenitores cuando estos envejecen.

MW: Otra vez nos apunta esto hacia la dictadura y la institucionalización del género que viene con la colonialidad/modernidad. Construye un imaginario sobre los roles de los géneros, asigna poderes y obligaciones, y a la vez no nada más oprime ciertos géneros, pero también fragmenta estructuras sociales, este tejido o ecosistema de la comunidad. Lo que no cabe dentro del sistema conocido se construye como anomalía. La presencia de las mujeres en la esfera pública y su poder económico se transforma en un matriarcado, la existencia (no quisiera ni decir aceptación) de los muxes y otras tendencias, se vuelve el paraíso de los homosexuales. La muxicidad, el matriarcado cobra existencia en relación a la mirada blanca masculina y el sistema de género occidental, ¿no? Si no podemos aguantar un espacio donde las mujeres son independientes y visibles, ¿qué dice esto sobre "nosotros"? Si no entendemos la existencia integrada de los muxes, ¿qué dice esto sobre "nosotros"? ¿No tendríamos que investigar nuestro sistema patriarcal en vez de buscar la anomalía en el otro?

LA: La tendencia es exotizar lo que aquí pasa. Alguien me preguntaba, "¿Cómo se vive la violencia contra los muxes en el Istmo de Tehuantepec?" Y le respondí "De la misma forma que se vive la violencia en cualquier parte del mundo."

MW: Exacto. No obstante la violencia contra las mujeres y muxes y la comunidad LGBTQ+ son muy altos en México. Podemos pensar que la violencia está en relación directa con el sistema patriarcal y la colonialidad de género que, como María Lugones lo describió (entre otras) fragmenta por completo la estructura social y el rol importante y poderoso de la mujer.

LA: De hecho, digo que la violencia que se ejerce hacia las personas no masculinas y el odio y el asesinato, cuando sea de esa manera tan atroz, no se da por el uso que hagas de tu cuerpo en tu sexualidad, sino es porque te alineas con el considerado "sexo débil", se alía con el "sexo inferior", con el "sexo amujerado" y por eso, pienso

yo, es tan violento. Te nombran como traidor a tu propia biología. Por eso en México se habla todavía del rajón, "no te rajes" porque la vagina es una "raja o una rajada". Y todo aquello que se abre está rajado, la tela si tú la rompes, se raja, la leña, si tú la abres, se raja, en el patriarcado se raja lo que no es lo suficientemente fuerte, "de palabra, obra u omisión"

MW: Pero es una forma muy violenta de escribir la vagina.

LA: ¡Claro! Entonces los hombres que no pueden sostener su palabra, que no corresponden al prototipo de la masculinidad, son rajones. Y si tú como alguien que tiene una práctica sexual que disiente de la heteronormatividad eres un rajón, si no eres valiente, eres un rajón, si eres cobarde, eres un rajón. Rajón va de la mano con el poco hombre. Ha habido una violencia institucionalizada, legitimada. Pero además por ejemplo a los mayas de la península que se sublevaron a la corona española les cortaban el lóbulo de la oreja izquierda y se referían a ellos despectivamente "los rajados", ¿no será que en realidad el rajado viene de un mecanismo que sataniza el derecho a rebelarse a la opresión, explotación, esclavitud, a la injusticia y después la sutileza mutó a estas "finuras" de los mecanismos de "vigilar y castigar"?

MW: Tú usas un concepto que has creado que se llama la "Arqueología de la Memoria." ¿Podrías hablar un poco de este concepto también en relación con lo que acabamos de hablar?

LA: Mi primer ejercicio en la Arqueología de la Memoria es otorgarle a la memoria que es un mecanismo válido de generar verdad, de generar relatos. A ambos, la memoria temporal, como a la memoria atemporal. La memoria temporal que es mi memoria inmediata y la memoria atemporal que es aquella memoria que se construye con el paso de las generaciones y que se perpetúa y que se comunica como es la tradición o la costumbre, con lo ancestral. Esa memoria que no está escrita, pero que también se manifiesta de otras maneras y que están en los códigos y que están en las

cosas tangibles, pero también en los recuerdos de las personas, las familias que lo transmiten, como lo que menciono de los "rajados". En la arqueología hay una técnica que se llama estratigrafía, que es cuando cavas un hueco y a partir de ese hueco vas sacando muestras de tierra y vas viendo los niveles de la composición del suelo, y que remite a las diferentes capas del tiempo. Y entonces, con el tema de la arqueología de la memoria, yo digo que hay que hacer un hueco, pero en la memoria. En ocasiones se llega a ello como esa prolongación, ese túnel de la memoria, cuando recibes historias, recibes anécdotas, cuando eres portador de las memorias de tu tradición.

MW: La memoria para mí, por lo menos, es algo muy subjetivo, individual. Puede ser teñido por mis emociones y experiencias, y temporalmente se mueve no necesariamente lineal pero es más fluida, circular. Mientras, la arqueología y la estratigrafía me parece, siguen un esquema mucho más lineal y esquemático. Además la arqueología, aunque hoy en día hay ya otras tendencias, se asocia en su mayoría con el pasado. Pero las expresiones sociales y culturales que estamos mirando, no forman nada más parte del pasado, pero son también parte de lo contemporáneo, tradiciones vividas - un aspecto de hecho muy importante por destacar. A lo mejor cambiaron su forma pero ahí siguen. Entonces, ¿dónde está la contemporaneidad dentro de este concepto de la arqueología de la memoria?

LA: La encontramos en esta plática que estamos teniendo. ¿Cuál podría ser el ejemplo menos ambiguo? Cuando hablamos de los muxerismos y la noción de la poligamia no hay que olvidar que el criterio de verdad que se enuncia es la monogamia. Entonces para falsear el criterio de verdad, hay que distenderlo en la memoria y en la temporalidad. Porque si hago eso y me doy cuenta que la monogamia tiene fecha de nacimiento en estas tierras, vemos que hay un anterior y qué es esa memoria que yo estoy reproduciendo en este momento. Allí está el ejercicio de la memoria y allí está la temporalidad y la contemporaneidad de la tradición.

Cuando me preguntan, por qué si estudié danza contemporánea, apelo a estos símbolos de la tradición y de mi cultura, les digo que la tradición y la cultura también son contemporáneas. ¿Si no, dime qué somos entonces? ¿Por eso no merecemos estar en un escenario consagrado para el arte contemporáneo? ¿Por eso no merecemos estar en una cartelera en donde se diga danza contemporánea porque nosotros estamos desdeñados porque no somos contemporáneos? ¿Entonces qué somos? Uso "Réquiem para un Alcaraván", para aclarar: Sí, ciertamente pasé por un proceso de formación osteo-muscular de la danza contemporánea, pero no voy a hablar de una danza abstracta que no me significa nada, pero voy a hablar de estos temas que me significan, que me conmueven, que me hacen sentido. Considero que lo lindo de la arqueología de la memoria, es que puedes hackear los criterios de verdad, puedes hackear el pensamiento hegemónico, monógamo, monoteísta y mono-racional.

Tengo el derecho de hacerlo. Porque la monogamia, la mono-racionalidad, la mono-ciencia y el monoteísmo quieren imponer el mono sobre la diversidad y lo diferente. Es mi derecho, mi gusto y mi placer inventar una epistemología. No me importa si voy a tener seguidores o no, si es verdad o no es verdad. Es mi relato y tengo derecho a hacer mi relato. Porque tampoco pretendo que sea un relato que se multiplique, que se tome como verdad o como ciencia. Y no me importa si es comprobable científicamente o no, porque la ciencia está plagada también de "falsos positivos", como de parcialidad. La ciencia es un paradigma falsable. La arqueología de la memoria la veo como una costra o una herida que cuando va cicatrizando y la arrancas, vuelve a sangrar otra vez. Y yo creo que para eso debería de servirnos. No para desangrar cada vez, sino para tener presente que nuestro estado, nuestra situación actual, tiene que ver con un acto de injusticia inducido, venido repitiéndose una y otra vez por nuestros mismos connacionales, nuestros mismos funcionarios, nuestros mismos servidores públicos, nuestros mismos políticos. Y que nuestro estado de desigualdad y desventaja frente a estas grandes ciudades o estas grandes metrópolis de la República Mexicana, no es aleatoria, no

es por nuestro estado de pobreza -extrema, además- sino por una cuestión de saqueo, de saqueo del patrimonio cultural y el saqueo de los recursos naturales. Que puede sintetizarse en una política del despojo. Entonces creo que lo que intento pensar es devolverme la posibilidad de dignificar la dignidad.

MW: ¿Y cuando inventaste esta epistemología de la "Arqueología de la Memoria"?

LA: Cuando acabé de estudiar antropología. Aprendí que la antropología es una disciplina para inventar palabras, para construir relatos, y legitimarlos. Entonces en cuánto obtuve mi cédula profesional de la academia dije "Perfecto, ahora voy a hablar de la Arqueología de la Memoria, de instalaciones para cuerpos humanos, de danza performativa, de performatividad de la cotidianidad, ya que las enunciaciones legitimadas no están explicando lo que yo hago."

MW: Te permite crear y autorizar tus propios conceptos...

LA: Si. Independientemente de si funciona mi construcción, mi relato, mi criterio, yo quiero jugar. Quiero jugar con la posibilidad de escapar a este neocolonialismo. Aparte de expulsar la culpa de este territorio, de estos cuerpos; de expulsar el arrepentimiento, el pecado y la vergüenza, también vamos a tener que expulsar estos paradigmas monoteístas, mono-rationales, disfrazados de mono ciencia y de monogamia.

MW: Ves la necesidad, y si fuera así, ¿cómo crees que habría que expulsar estas categorías de las instituciones, en nuestro caso del museo y sus colecciones?

LA: Con mucha dignidad, por las que históricamente han sido encapsuladas, inventariadas, clasificadas, exhibidas, coleccionadas. Que los museos hablen de sus iguales.

MW: ¿Qué posibilidades ves y que te pareciera interesante hacer para abrir el cascarón de las instituciones museales y su imaginario y crear un vínculo vivo y dialógico entre los objetos y colecciones con sus realidades vividas?

LA: Considero que hay que pensar en los intereses locales. Hay personas locales que les gustaría mucho contar la historia del traje de Tehuana y exhibir trajes antiguos, pero no tienen los recursos para hacerlo, no tienen para construir un museo ni las condiciones tecnológicas para preservar, exhibir, capacitar su personal. Al municipio y a las autoridades no les importa construir un museo bonito - el dinero que había planeado por ello, de hecho, desapareció. Pensando un poco inocentemente y románticamente ante esta catastrófica realidad, se me antoja pensar que el Museo de Antropología de Holanda haga un museo o un archivo, un fondo bibliográfico donde pudiera obtenerse la mayor producción bibliográfica que se haya hecho con relación al Istmo de Tehuantepec para que la gente local y los estudiantes tengan al alcance esos documentos. Fotografía, vídeo, escultura, libros, tesis doctorales, tesis de maestría, tesis de licenciatura -réplicas también se vale. Todo lo que se haya hecho inspirado en la región del Istmo, que se haya hecho teniendo como objeto de estudio a la región del Istmo y sus habitantes. Que sea administrado quizás en un momento con personal de Holanda que capacite a la gente local, pero también hay gente que se ha formado en restauración, en museografía, en museología, etc. Y de tal forma entramos en una especie de complicidad, de comunidad, de acompañamiento. Hasta podemos hacer estas cosas que a la UNESCO les encanta hacer, las ciudades hermanas - Tehuantepec y su ciudad hermana en Holanda, a partir de este gesto de generosidad, reciprocidad, hermandad, respeto, comunalidad transoceánica. Aparte de ello, podría el Museo de Arte de Antropología de Holanda renovar su colección. Que se saquen convocatorias para la gente que quiera que su prenda se exhiba en el Museo de Antropología de Holanda y se lo den en calidad de préstamo. Y se armen colecciones contemporáneas. Porque ahí entra otra vez el tema de la contemporaneidad y de la tradición.

MW: ¿Y cómo hacemos que, dentro del museo local, no caigas a las mismas trampas pretensiosas, universalistas que parece conllevar esa institución en su mayoría? ¿Cómo te apropias de este concepto sin perder tu Guenda?

LA: Pues, yo digo museo, por llamarlo de la manera en que se ha usado pero tal vez hay que re-bautizar. Hay muchos museos comunitarios de hecho, pero no tienen los recursos para realmente mostrar sus historias y objetos con dignidad. Son iniciativas individuales, porque al estado no le interesa preservar con dignidad la arqueología de la memoria, porque sabe que detrás de esa arqueología de la memoria va a destapar todos los actos de injusticia que el Estado nación ha hecho con las propias gentes.

MW: Entonces ¿nos imaginamos mejor un centro crítico en dónde existan todas las historias, conocimientos y "verdades" de manera paralela y crítica, dónde cada uno tenga la posibilidad de conducir arqueología de la memoria?

LA: Sí como lo que hizo Francisco Toledo con el CaSA en San Agustín Etlá que fue una fábrica de textiles inglesa. Después de ser abandonada lo reconfiguraron y lo convirtieron en un centro expositivo, dan talleres, ofrecen cursos etc. Pero lo importante es que está vinculado con la comunidad y la ecología del lugar. Imagínate una infraestructura, que genere su energía solar, que recicle el agua, y en donde las vitrinas están iluminadas con energía solar.

MW: Donde justamente el entretelado del ecosistema cultural, la comunidad y el territorio se visualice, ¿no?

LA: Exacto. Sustentable y sostenible.

MW: Muchas gracias Lukas. Fue un enorme placer y aprendizaje hablar contigo. Definitivamente hackeaste mis criterios de la verdad y espero que otros más se permitan vivir esta experiencia.

References

- Baudrillard, Jean. *Pantalla Total*. Anagrama, 2000.
- Chassen-López, Francie. "The Traje De Tehuana as National Icon: Gender, Ethnicity, and Fashion in Mexico." *Americas: A Quarterly Review of Inter-American Cultural History*, Vol. 71, nu.2, Oct. 2014, pp: 281-314.
- Covarrubias, Miguel, and Rose Covarrubias. *Mexico South. the Isthmus of Tehuantepec*. New York: Alfred A. Knopf, 1946.
- González Castillo, Eduardo. "Sobre la noción de hecho social total." *bricolage*, 1 mayo 2005, <https://revistabricolage.wordpress.com/2005/05/01/sobre-la-nocion-de-hecho-social-total/>
- González Ulloa, Karina. "Muxes: El Tercer Género Que Vive En México Desde Tiempo Inmemoriales." *Vogue*, 18 Nov 2019, <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/muxes-en-oaxaca-fotografiados-por-tim-walker>
- "Las intrépidas buscadoras de peligro." *Youtube*, subido por *VICE Español*, 05 Mayo 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=nTY-7dfyy68>
- López y López, Gregorio. "La Filosofía de las Zapotecos." *Filosofía y Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*, Vol. 57/58/59, Ene-Dic 1955, pp. 85-98, <https://www.fbisu.net.mx/fzapo/fzapoteca.html>
- Manzo, Carlos. "Comunalidad como modo de vida." Una conversación con Juan Emilio Renzi. *Fractal* Vol. 75, 2011, <https://mxfractal.org/articulos/RevistaFractal75CarlosManzo.php>
- Martínez Luna, Jaime. *Eso Que Lllaman Comunalidad*. CONACULTA/Secretaría de Cultura, Gobierno de Oaxaca/Fundación Alfredo Harp Helú, 2009.
- "Muxes: El tercer género de Oaxaca." *Youtube*, subido por DW Español, 5 Mayo 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=fSGYuC-Ec6A>
- Oudijk, Michel y Maarten Jansen. "Changing History in the Lienzos de Guevea and Santo Domingo Petapa." *Ethnohistory*, Vol. 47, nu. 2, 1 April 2000, pp. 281-331. <https://doi.org/10.1215/00141801-47-2-281>
- Original Clausura, subido por Secretaría de Cultura de México, 11 Nov. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=KBoPFQj-Uhk>. Video.
- Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession*, Modern Language Association, 1991, pp. 33-40, <http://www.jstor.org/stable/25595469>
- Rea, Daniela. "San Mateo del Mar: 'nos quieren matar y ponerle precio a la tierra.'" *Pie de Página*, 25 Junio 2020, <https://piedepagina.mx/san-mateo-del-mar-nos-quieren-matar-y-ponerle-precio-a-la-tierra/>
- "Mexican embroidery." *Victoria & Albert Museum London*, <https://www.vam.ac.uk/articles/mexican-embroidery>. Consultado Enero 15, 2022
- Villaseñor Gallegos, Antonio. "Vela sandunga historia, musica y tradición de Tehuantepec," *Meganoticias*, 23 Mayo 2019, <https://www.meganoticias.mx/salina-cruz/noticia/vela-sandunga-historia-musica-y-tradicion-de-tehuantepec/75752>
- Maldonado Ramírez, María de la Luz. "La Guelaguetza y los procesos de simbolización de la ritualidad festiva en las comunidades de Oaxaca," *Cuadernos del Sur* 10/2016, pp .59-85. <https://cuadernosdelsur.com/wp-content/uploads/2016/10/MariadelaLuz-Maldonado-Ramirez.pdf>

Images

Figure 1: Huipil, bordado a mano en terciopelo negro, Santo Domingo de Tehuantepec, Oaxaca, México. (Creadora desconocida). Nationaal Museum van Wereldculturen, <https://hdl.handle.net/20.500.11840/790210>

Figure 2: Enagua, bordado a mano en terciopelo negro, Santo Domingo de Tehuantepec, Oaxaca, México. (Creadora desconocida). Nationaal Museum van Wereldculturen, <https://hdl.handle.net/20.500.11840/790209>

Figure 3: Bidanni'ro o Huipil Grande, de la región del Istmo de Tehuantepec. (Creadora desconocida). Nationaal Museum van Wereldculturen, <https://hdl.handle.net/20.500.11840/790211>

Figure 4: Lukas Avendaño, Foto Performance © Mario Patiño.

Figure 5: Claudio Linati, Joven mujer de Tehuantepec (Jeune femme de Tehuantepec), de: Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique, 1828, Amon Carter Museum of American Art Library, Fort Worth, Texas. <https://www.cartermuseum.org/collection/costumes-mexicains-jeune-femme-de-tehuantepec-19853111> his work is part of the Public Domain. (see copyright on the Carter website)

Figure 6: Tina Modotti (1895-1942), Tehuantepec (Tehuana en el río), plata sobre gelatina. Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes de México INBA, Donación Galería de Arte Whitechapel Londres, 1983. <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A53585>

Figure 7: Tina Modotti: Tehuana con xicapestle y canasta sobre la cabeza, Juchitán, Oaxaca, México, approx. 1929. Aquí se puede observar el proceso de transformación entre estilos de vestimenta. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y Mediateca INAH. <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A53596>

Figure 8: Miguel Covarrubias: Evolución histórica del traje regional del Istmo de Tehuantepec, ca. 1945. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales. Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas Puebla.

Figure 9: Lukas Avendaño, Muxx. © Oswaldo Erréve.

Figure 10: Mantón de Manila, approx. 1900, Seda con bordado de rosas chinas. (Creadora desconocida). Colección Particular Carmina Pairet, L'Arca Barcelona.

Figure 11: Mantón (detalle) Seda teñida, tejida y bordada con hilos de seda teñidos Dinastía Qing (1644-1911), China (Autoría desconocida). Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Figure 12: Chalet de Juana C. Romero, Tehuantepec, Oaxaca. © F. Rabiella.

Figure 13: Parte del Lienzo de Petapa II (Copia) en Santo Domingo Petapa. © Jorge Acevedo Mendoza. From: Michel Oudijk and Maarten Jansen. Changing History in the Lenzos de Guevea and Santo Domingo Petapa, in: Ethnohistory 47(2) (March 2000).

Figure 14: Lukas Avendaño © Mario Patiño.

Figure 15: Lukas Avendaño en Réquiem para un Alcaraván. © Mario Patiño.

Figure 16: De derecha a izquierda Lukas Avendaño en la sexta posición. Vela de los Pescadores, Séptima Sección de Juchitán, Oaxaca, 2017. © Marcos Galeano Guerrero.

Figure 17: Lukas Avendaño @ Mario Patiño.

Figure 18: Lukas Avendaño en Réquiem para un Alcaraván. © Edson Caballero.

All contributors called into the Un/Engendering research project were asked to think outside their respective specializations. Without their courage, openness, humility, and without the peer reviewers' generous attention, such an interdisciplinary project could have never taken place.

We publish these articles as the museums consolidate into one nominal entity, het Wereldmuseum: since the articles were written between 2020 and 2023, they do not yet reflect the March 2023 name change.