

Tehuanoismo: la invención del imaginario de las mujeres de Tehuantepec

Tehuanoism: the invention of the imaginary of Tehuantepec women

ALEXA MATTA ABBUD*

Universidad Iberoamericana
México

*alexamtta@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-8871-2111>

 <https://doi.org/10.52948/ds.v3i2.420>

Artículo de investigación

Recepción: 30 de noviembre de 2020

Aprobación: 6 de julio de 2021

Cómo citar este artículo:

Matta Abbud, A. (2021). Tehuanismo: la invención del imaginario de las mujeres de Tehuantepec. *Designio*, 3(2), 86-106.

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND)

Resumen

Desde los artistas viajeros hasta el presente, un sinfín de artistas se han dedicado a producir obras que representan a las mujeres de Tehuantepec, famosas por su participación activa en la economía y en la vida pública de la ciudad. Este repertorio de obras ha consolidado la manera en la que entendemos y percibimos a la cultura de Tehuantepec, lo que ha llevado a representar una violencia simbólica en contra de estas mujeres, pues ellas se han definido a través de la mirada de otros. Estas miradas comúnmente pueden ser fetichizantes y exotizantes, o que conlleva intereses políticos propios, alejándose de la "realidad". El artículo presenta los resultados de una investigación que parte de los estudios de género, específicamente del feminismo interseccional, para problematizar las obras que se han creado sobre el tema y las implicaciones políticas que las formas pictóricas pueden llegar a tener, para así exponer las violencias que estos procesos implican.

Palabras clave: Tehuantepec; Tehuanas; estudios de género; nacionalismo mexicano; identidad; historia del arte.

Abstract

From the traveling artists to the present, countless artists have produced works that represent the women of Tehuantepec, famous for their active participation in the economy and public life of their city. This repertoire of works has consolidated the way in which we understand and perceive the culture of Tehuantepec, which has led to the representation of symbolic violence against these women. Since they have been defined through the gaze of others, which commonly it can be fetishizing and exotic, or that carries its own political interests, distancing itself from "reality". The article presents the results of an investigation is based on gender studies, specifically intersectional feminism, to question the works that have been created on the subject and the political implications that pictorial forms can have, in order to expose the violence that these processes imply.

Keywords: Tehuantepec; Tehuanas; gender studies; Mexican nationalism; identity; art history.

Ya no queremos ser las víctimas antropológicas de los estudios e investigaciones feministas internacionales y de los institutos de estrategias geopolíticas. Queremos ser libres para elegir lo que queramos ser, con nuestras fuerzas, pero también con nuestras debilidades, vulnerabilidades...

Lamrabet, 2014

Preámbulo

Como muchos otros estudiosos, el tema de las mujeres Tehuanas es uno que desde hace tiempo me ha fascinado. Resulta increíble la idea de que en México existe una cultura matriarcal, de mujeres que han luchado en contra del colonialismo y patriarcado, y desafían todos los roles de género que por años se habían asumido como naturales. Este interés me llevó a estudiar más sobre la cultura, aprender de su historia y conocerlas a través de las múltiples obras que autores y artistas han producido sobre ellas. Por supuesto que sentía la necesidad no solo de aprender sobre ellas, sino de interpretarlas, analizarlas y en cierto sentido apropiarme de ellas. Con esta intención, y partiendo del emblemático texto escrito por Dina Comisarenco Mirkin "La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo" (2008), desarrollé un texto inicial comparando las obras sobre Tehuanas producidas por artistas masculinos, a las obras por artistas femeninas; creía que la categoría de género era suficiente para evidenciar diferencias en la forma, significado e impacto de las obras.

Basado en esta hipótesis llegué a la conclusión de que las obras que los hombres artistas produjeron encarnaban una mirada masculina, pues a menudo representaban o destacaban elementos que perpetúan los roles de género violentos, mientras que las artistas mujeres hacían lo opuesto, gracias a la categoría de género femenino que compartían con los sujetos. En primera instancia, las obras de las artistas mujeres hacen parecer que están apoyando la causa de la liberación y emancipación femenina a través de una conexión emocional propiciada por su género y, que a diferencia de los hombres, ellas creaban obras que no motivaban una violencia de género.

Estaba por completar este texto cuando entré en la realización de una problemática aún más grande que la diferencia de perspectivas causada por el género: no conozco ninguna obra de Tehuanas creada por una Tehuana, ninguna historia de Tehuantepec contada por alguien de Tehuantepec, como tampoco una producción

artística de esta cultura que no haya sido creado por alguien ajeno a Tehuantepec. Parece que toda la información y lo que se conoce de esta cultura ha sido creado siempre por personas extrañas a ella. Una característica importante de los estudios de género, metodología que siempre ha sido de mi interés e intento aplicar en mis trabajos y estudios, es la importancia de no hablar “por” alguien, ni pretender que “se le debe dar voz” a aquellos que históricamente han sido silenciados.

Aunque parezca correcto querer escuchar diversas perspectivas, entender “quién” y “desde dónde” se están compartiendo estas vivencias es igual de importante al respecto de “qué” se está contando. Entonces, el posicionamiento del autor de un texto es de suma importancia, y relatar una historia que no te corresponde, podría implicar una violencia igual de grave que aquella que se intentaba solucionar en primer lugar. Se ha llegado al entendimiento de que no es correcto hablar en nombre de grupos marginalizados; más bien se debería de prestar la debida atención a escuchar y comprender las vivencias que comparten, para así minimizar la brecha de información al respecto. Esto implicó que aún las obras de artistas mujeres, que en un momento consideré como el contrapeso a la mirada masculina, representaban ciertas violencias que debían ser señaladas y analizadas. Es por esto que llegué a la realización de que si yo continuaba con esta línea, estaría aportando y engravecando el mismo problema que buscaba denunciar.

Kimberlé Williams Crenshaw, abogada, activista, filósofa y destacada estudiosa de la teoría crítica de la raza (*Critical Race Theory*), entre otras cosas, se reconoce por acuñar el concepto de la “interseccionalidad” en su texto “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics” (1989), en el cual se expone cómo el género y la racialidad influyen en las vivencias de mujeres negras. Ella argumenta que “la experiencia interseccional va más allá que la suma de racismo y sexismo” (p. 140), pues ambas categorías, más otras que posteriormente se han llegado a considerar, interactúan de tal manera que se transforma el sexismo y racismo que ciertas mujeres viven, por lo que no se puede entender un sistema de opresión sin el otro.

A partir de las aportaciones de Crenshaw surgieron otros estudios que ahondan en el fenómeno de la interseccionalidad, incluyendo los trabajos de Angela Davis, bell hooks, Patricia Hill Collins, entre otros. En 1990 Collins publicó el texto titulado *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment* (2000), donde se habla de cómo es diferente el sexismo experimentado por mujeres negras que por mujeres blancas, ya que su experiencia con el sexismo es superpuesta y

transformada por las categorías de raza, clase, sexualidad y nación. Se deja claro que a partir de las experiencias de las mujeres negras, se pueden analizar las situaciones de otras mujeres o grupos sociales que viven un tipo de opresión transformado por otras categorías que difieren del grupo en poder, es decir, los hombres blancos ricos heterosexuales y cisgénero, como lo serían las mujeres de Tehuantepec.

En este segundo intento de abordar el tema parto desde esta perspectiva interseccional para así denunciar a aquellos que han hablado *por* las Tehuanas y dejar claro la violencia simbólica que esto implica. El concepto de “violencia simbólica” fue introducido por primera vez por el sociólogo francés Pierre Bourdieu a finales del siglo XX, y se refiere a las acciones violentas no-físicas ejercidas por la clase dominante que hacen daño a la clase dominada. En su texto *Sobre el poder simbólico*, Bourdieu (2000) define este concepto como “instrumentos o de imposición de legitimación de la dominación que contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra” (p. 3), es decir, actos que refuerzan el estatus y poder de una clase o grupo apoderado sobre los demás.

Como este es un trabajo que resalta la importancia de entender los lugares de enunciación de discursos, sería inapropiado e irresponsable que no señale mi propio punto de partida. Me encuentro alejada de Tehuantepec, temporal, espacial y epistémicamente; el conocimiento que tengo sobre las Tehuanas lo he adquirido a través de lecturas e imágenes que circulan en nuestra cultura popular, como las que se mencionarán a continuación. Lo único que me relaciona con esta cultura es el interés por aprender y conocer más sobre ellas. Es por esto que no es mi lugar contar su historia o analizar su identidad, sino simplemente denunciar a aquellos ajenos que se han aprovechado de su figura para satisfacer sus propias necesidades. Esto con la esperanza de demostrar la necesidad que existe de escuchar vivencias propias sobre temas que nos son extraños y cambiar la manera en la que consumimos información.

Introducción

La figura de “La Tehuana” aparece en varias imágenes icónicas de la cultura mexicana, como en las fotografías que Bernard Silberstein le tomó a Frida Kahlo mientras portaba un traje típico de Tehuantepec (figura 1); el autorretrato de Kahlo -también conocido como *Pensando en Diego* (figura 2)- en el que una vez más aparece con el famoso resplandor del traje tehuana que rodea su rostro; así como el billete de diez (10) pesos, impreso entre 1937 y 1967, en el que aparece la mujer Tehuana Estela Ruiz Velázquez

vestida de Tehuana (figura. 3). Estos son tan solo tres ejemplos de las muchas representaciones que se han hecho de las famosas mujeres de Tehuantepec en Oaxaca y que han viajado por todo el mundo, dando a conocer las características que definen a esta cultura, específicamente su vestimenta y belleza. La razón por la cual las Tehuanas aparecen en tantas imágenes, particularmente las que se produjeron en la primera mitad del siglo XX, se debe a la interesante y peculiar historia que se conocía acerca de esta cultura.¹

Se dice que la ubicación geográfica jugó un papel importante en el desarrollo de las características que muchos admiraban de esta cultura: el Istmo de Tehuantepec, ubicado en el Estado de Oaxaca, ha sido un área de suma importancia histórica, tanto a nivel regional como nacional. Fue en esta zona donde se establecieron una enorme cantidad de poblaciones indígenas previo a la llegada de los españoles al nuevo continente, las cuales tenían una estrecha relación cultural debido al yugo zapoteco que había caracterizado su pasado. Por su privilegiada ubicación, el territorio funge como una conexión entre el Golfo de México, el océano Pacífico y el norte y sur del continente, por lo que se convirtió en una importante ruta de comercio. Se ha indicado que la naturaleza comercial de esta ciudad permitió que siempre gozaran de un gran flujo de ideas, costumbres, innovaciones y elementos culturales, creando así una cultura fortalecida y resiliente.



Figura 1. Frida Kahlo vestida de Tehuana

Fuente: Bernard Silberstein, ca., 1940

¹ Por las razones previamente expuestas, personalmente cuestiono la veracidad de la historia que comúnmente se cuenta sobre la cultura Tehuana. Sin embargo, en este texto se considera esta versión pues, sea o no verdad, es lo que se conoce popularmente y por lo tanto de dónde partieron los artistas y estudiosos para la creación de sus obras.

Figura 2. Autorretrato como Tehuana y Pensando en Diego

Fuente: Frida Kahlo (1907-1954), pintura al aceite, 61x76xm, colección privada, 1943.



Figura 3. Billete de diez (10) pesos, creado durante el Gobierno de Lázaro Cárdenas. Estela Ruiz Velázquez vestida de Tehuana, 157x67mm, en circulación entre 1937-1967



Fuente: Autor desconocido, colección privada.

Algunos han llegado a afirmar que esta fortaleza adquirida a través del comercio les fue útil en el momento de la conquista de América. A diferencia de la región central de México y otros territorios indígenas, lograron combatir a los españoles de manera muy efectiva, logrando así que el dominio de las ideas españolas sobre las suyas sea

mínimo. Así, mucho después del fin de la conquista, el pueblo de Tehuantepec consiguió mantener y preservar sus tierras, costumbres, ideas y organización comunitaria. Se consideró que esta permanencia se convirtió en el orgullo de los pobladores, quienes lucharon para mantenerse fieles a sus raíces aun cuando el resto de México se enfrentaba a la europeización y modernización.

A finales del siglo XIX, uno de los aspectos de Tehuantepec más atractivos para los artistas y autores del momento comenzó a sobresalir: fue evidente que las relaciones entre el género femenino y masculino eran muy distintas en esta cultura que en el resto de las sociedades occidentales. Se han indicado varios sucesos que causaron que la población masculina de Tehuantepec disminuyera en enormes cantidades, desde las muertes causadas en los conflictos armados del momento, hasta la migración de hombres dedicados al comercio extra-regional y la construcción del ferrocarril a la zona, manada por Porfirio Díaz, que requirió de mucha mano de obra masculina. Estos movimientos culminaron en el desplazamiento de hombres de Tehuantepec, dejando así a las mujeres y los niños en su patria, lo que resultó en que las mujeres de Tehuantepec se encargaran tanto del ámbito público como del privado, apoderadas de los trabajos de comercio y también del cuidado del hogar, haciéndolas dueñas y protagonistas de la sociedad.

Tehuantepec comenzó a distinguirse como un caso atípico en el que las mujeres no se encontraban en posición de desventaja ante los hombres, ya que su independencia económica les permitía ser autosuficientes y responsables de sí mismas. No dependían de ningún hombre para la estabilidad económica, sino que se creaban alianzas sororas para ayudar y procurar a todos entre todas. Las dinámicas, tanto familiares como económicas que ellas emplearon no eran de un patriarcado invertido; en cambio, de uno en el que las fortalezas femeninas se adaptaron para abarcar también las masculinas y tomó prioridad la comunidad y el bien común, que la familia individual.

Estas prácticas, que muchos estudiosos han descrito como matriarcales, llegaron a asombrar a todo México, así como cualquiera que haya viajado a conocerlo, por lo que rápidamente se convirtieron en un importante tema de estudio y análisis del momento. Cada viajero, pintor, fotógrafo o estudioso del siglo XIX que llegaba al Istmo de Tehuantepec se veía cautivo por las impresionantes fortalezas que caracterizaban a las mujeres de Tehuantepec. Existe una enorme cantidad de crónicas y fuentes documentales sobre estas mujeres, que intentaban describirlas, a sus bellezas y su extraordinaria libertad, ajena por completo a la idea de mujeres a los que las

civilizaciones occidentales estaban acostumbradas. Resalta mucho el asombro de los observadores de las Tehuanas, pues les parecía ser un ambiente sobrenatural y divino. En estos estudios que realizaban “quedó asentado que se trataba de mujeres bellas, arrogantes y seguras” (Reina, 2015), comparándolas constantemente con las Amazonas o seres divinos. Varios autores como Marinella Miano Borruso, una de las principales investigadoras del tema, hacen mucho énfasis en el orgullo que tenían estas mujeres, sin preocupación, sin pena, “con mirada altiva, a menudo más derecha que la de los hombres” (Miano Borruso, 1998).

Junto con la autonomía y libertad femenina, causaba mucha emoción el hecho de que la cultura de Tehuantepec había logrado mantenerse pura, sin perder su esencia indígena prehispánica ante las imposiciones culturales europeas y posteriormente también norteamericanas.

Por último, la situación sociopolítica en el México posrevolucionario potencializa el interés por conocer, estudiar y representar a las mujeres Tehuanas, ya que a cien años de la independencia de España y recién ocurrida la Revolución Mexicana, el país una vez más tenía la necesidad de redefinir su identidad. Políticas como las que propuso José Vasconcelos indicaron que se debía de buscar en las raíces indígenas la esencia de la nación, retomando el indigenismo como fuente del orgullo nacional. Es por esto que encontraron en la Tehuana la figura perfecta para depositar la identidad nacional, pues se reconocía a esta cultura por su peculiar historia que fascinó a aquellos que buscaban imágenes aptas para servir como símbolo de “lo mexicano”. Se afirma que “la representación artística de las istmeñas por medio de diferentes estilos constituyó una preferencia por lo nativo y los temas nacionales, que implicaban una revaloración de las sociedades indígenas” (Miano Borruso, 1998).

Es de considerar que su condición femenina y el hecho de que se apreciaban como mujeres místicas o Amazonas permitió que los artistas se apropiaran de las Tehuanas con mucha facilidad. Parece que cualquiera que tuviera contacto con las Tehuanas inmediatamente las romantizaba, exotizaba y así deshumanizaba, haciéndolas aún más capaces de portar la identidad mexicana a través de su imagen. Se puede afirmar que su condición de género femenino fue un factor que facilitó que los artistas transformaran a las Tehuanas de mujeres a símbolos, como comúnmente se ha hecho con las alegorías en la tradición iconográfica europea. La popularidad de la Tehuana se comprueba en el billete de diez (10) pesos que estuvo en circulación por más de tres décadas, por lo que, sin lugar a duda, todos los mexicanos del momento estaban familiarizados con su imagen.

Sin embargo, en este proceso en el que se inventó la identidad de una cultura a partir de imágenes creadas por personas que no pertenecían a ella, se pueden identificar varias instancias de violencia simbólica. Esta afirmación parte de la noción de que ninguna imagen es producida de manera inocente o sin la intención de transmitir las necesidades, posturas o creencias del autor. A continuación se expone cómo fue el proceso por el cual se inventó el imaginario de la “mujer Tehuana” a través de las obras que se produjeron sobre el tema y las implicaciones violentas que este fenómeno puede tener.

Las obras sobre Tehuanas

Las primeras representaciones sobre la región y cultura de Tehuantepec se pueden encontrar en los repertorios visuales de los artistas viajeros, quienes comúnmente llegaban a México encargados por países o compañías extranjeras para estudiar las características del país, como el terreno, la comida, la vestimenta y algunas costumbres notables. El pintor italiano Claudio Linati fue uno de los artistas viajeros más reconocidos de su momento al publicar su célebre texto *Trajés civiles, militares y religiosos de México* en Bélgica en 1828, en el cual se imprimieron 48 litografías acompañadas por textos que describen a individuos o personajes que se encontraban en México y podían fascinar a cualquier extranjero. Linati (2019) elabora este texto después de llegar a Alvarado, Veracruz (1825), con la tarea de inspeccionar la costa para facilitar el anclaje de los barcos de las compañías mineras. Él continuó con su trabajo de investigación después de haberse mudado a la capital de México, donde instaló la primera máquina de litografías en el país junto con su socio Gaspar Franchini.

Uno de los personajes a los que retrató en el inventario de tipos mexicanos fue *Jeune Femme de Tehuantepec* (una joven mujer de Tehuantepec) (figura 4), mostrando una mujer con los pechos descubiertos, portando la característica falda y tocado alrededor de su rostro, a quién el texto describe como “las mujeres más hermosas de México” (Linati, 1828, p. 168). Lo anterior, a pesar de sus rasgos faciales característicos de la “raza india” (p. 168), ya que tenían una tez más pálida, como la europea. Linati además destaca “el conjunto de sus formas, la elegancia de los contornos de su talle generalmente alargado, el brillo de sus ojos negros [...]” (p. 168), características que atraen mucho al autor, a tal punto que él sugiere coquetear con ellas y dejarse seducir por sus encantos.

La fascinación con las mujeres Tehuanas continuó haciendo presencia en las obras pictóricas y literarias que siguieron a la de Linati. Por ejemplo, destaca el texto de Charles Brasseur, un sacerdote francés que llegó a México como estudioso de la antropología y etnología, quién afirmó que quedó impresionado, como si estuviera viendo a la “diosa egipcia [Isis] o a Cleopatra en persona” (Brasseur, 1861).



Figura 4. *Jeune Femme de Tehuantepec*

Fuente: Claudio Linati (1790-1832), en *Trajes civiles militares y religiosos*, litografía, 1828

Figura 5. *Tintoreros, Tehuanas*

Fuente: Diego Rivera (1886-1956), ca., fresco, 1923.





Figura 6. *Baile en Tehuantepec*

Fuente: Diego Rivera, óleo sobre lienzo, 200x163cm, 1928.



Figura 7. *Tehuana*

Fuente: Saturnino Herrán (1887-1918), óleo sobre tela, 150x73xm, 1914.



Figura 8. *Tehuana*

Fuente: Germán Gedovius (1867-1937), ca., óleo sobre tela, 1917.

Unos años después, algunos de los artistas más importantes del momento, como Diego Rivera, usaron a Tehuantepec y a sus mujeres como tema principal de sus trabajos. Rivera comúnmente es conocido como uno de los artistas más influyentes en la historia del arte mexicano, pues se reconocen sus obras como fundamentales para el discurso nacionalista que se estaba desarrollando en el momento. Su importancia y popularidad como artista es innegable; tan solo en la década de los años veinte, y gracias a la invitación y apoyo José Vasconcelos, realizó más de diez murales emblemáticos y de gran escala, incluyendo *La creación* en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, la *Capilla Riveriana* en la Universidad Autónoma Chapingo y los muros de la actual Secretaría de Educación Pública. Sin lugar a duda, los murales creados por Rivera fueron un parteaguas en la producción artística mexicana y fundamentales en la creación del imaginario nacionalista. El hecho de que la Tehuana apareciera en varios de los murales y cuadros, comúnmente comisionados por el Estado, indica que se estaba usando esta figura para construir la idea de “lo mexicano”, a través de sus aspectos y significados.

La lista de obras que retratan a Tehuanas, producidas por artistas sumamente influyentes en la creación del discurso nacional del momento, es larga. Destacan los murales de Rivera que adornan el edificio de la Secretaría de Educación Pública, que representan a mujeres de Tehuantepec bañándose, lavando ropa, cargando a bebés y charolas de frutas (figura 5); también *El baile en Tehuantepec* por Rivera, en el que tres mujeres hacen paralelo a tres hombres en un baile (figura 6). Además, está el retrato de una Tehuana realizado por Saturnino Herrán en el que la mayoría del lienzo está abarcado por el famoso resplandor del traje de las Tehuanas (figura 7); asimismo, la obra de una mujer Tehuana cargando a un niño en sus brazos creada por el artista German Gedovius (figura 8); el célebre filme de Sergei Eisenstein “¡Qué viva México!”, y las renombradas series de fotografías que Tina Modotti y Dolores “Lola” Álvarez Bravo tomaron durante su estancia en Tehuantepec.

Sin lugar a duda, la imagen de la Tehuana recorrió México y el mundo, y se estableció como una de las características que hacían a la cultura mexicana única e inigualable. Sin embargo, resalta el hecho de que ninguna de las representaciones más famosas y reconocidas sobre las Tehuanas fue hecha por personas pertenecientes a esta tradición o cultura, lo cual implica que la percepción que tenemos de ellas está sesgada y basada en discursos que pueden llegar a estar divorciados de la “realidad”, por lo tanto, refuerzan dinámicas de poder coloniales. Es posible afirmar

que los artistas se aprovecharon de la figura de la Tehuana, en función de un discurso nacional, haciendo a un lado la producción artística y autopresentaciones que surgían de Tehuantepec.

Marco teórico

En su texto *Modos de ver*, John Berger (1974) explica el poder que cargan las imágenes producidas por artistas y la fuerza implícita que estas conllevan al momento de ser percibidas: “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (p. 1), al usar la manera en la que se percibía el infierno como espacio físico durante la Edad Media. Por tanto, el fuego sin duda significaba algo distinto a hoy en día, como forma de confirmar que la mirada constantemente se está sesgando según los conocimientos y creencias, tanto de quien produce imágenes como de quien las consume.

Berger también propone una definición de la imagen para rastrear su importancia: argumenta que una imagen es una visión recreada o reproducida, separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez, para ser preservada y que por fuerza encarna un “modo de ver”. En palabras del autor: “El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstruye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel” (p. 6). Sumado a esto, percibimos o apreciamos una imagen según nuestro propio modo de ver.

Por último, el texto de Berger es importante porque nos revela el propósito de las imágenes; fueron creadas en un principio como evocación de una ausencia que incluso es capaz de sobrevivir al objeto representado, por lo que eran capaces de mostrar el aspecto del objeto que por implicación había sido visto por otra persona. Este proceso llegó a la realización de que “la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Y así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y” (p. 6). No cabe duda que las representaciones sobre otros no son inocentes, pues están siempre plagadas por el modo de ver de quien las creó y quien las percibe.

Edward W. Said es otro autor que nos indica la violencia que implica el acto de representar al “otro”, en su texto *Orientalismo* (2002). Él establece de manera muy concreta, a través del análisis de la relación entre Oriente y Occidente, la manera en la que se construye el concepto de otredad desde la mirada y para el beneficio del Occidente. Said afirma que, más allá de lo que “realmente” es el mundo Oriental -lo

cual no le interesa descifrar en ese momento-, el mundo Occidental, en principio Francia e Inglaterra y posteriormente Estados Unidos, se han dedicado al estudio del Oriente desde su propio punto de vista, a lo que Said llama "Orientalismo". Gracias a esto, muchas veces han caído en inexactitudes, como que el Oriente es un lugar de romances, seres exóticos y paisajes inolvidables. Reducir una región tan amplia, con una enorme cantidad de culturas y matices a conceptos tan simples produjo que la visión occidental sobre el Oriente sea completamente inventada y divorciada de la "realidad".

Este proceso no fue inocente, ni el resultado de la incapacidad de los eruditos, sino que fue necesario transformar la idea que se tenía de esta región para posteriormente dominarla y establecer ahí sus colonias más grandes, ricas y antiguas. Además de la invención de un discurso para posibilitar el dominio económico y cultural del Oriente, también funcionó como forma de definirse a sí mismos: al establecer al Oriente como lo otro, el Occidente se puede definir a partir de todo lo que no son; el Occidente se define en contraposición al Oriente desde de sus estudios sobre el tema. Es por esto que tantas teorías sobre el Oriente se han basado en las diferencias culturales.

Debemos resaltar que en este texto Said entiende al Occidente no solamente como posición geográfica, sino como una estructura de poder cultural. Es por esto que podemos aplicar esta misma lógica a otros procesos de dominación colonial, aún dentro del mundo Occidental. El Occidente se entiende como la hegemonía, lo colonizante y lo que impone su mirada sobre los "otros". De la misma manera que Said habla sobre el fenómeno del "Orientalismo", nosotros podemos acuñar el concepto de "Tehuanoismo" para referirnos al estudio y representaciones que artistas occidentales han hecho sobre Tehuantepec.

Interpretaciones.

Basado principalmente en estos dos autores, podemos afirmar que la tradición pictórica de retratar a las Tehuanas tiene graves implicaciones políticas que se pueden y deben analizar desde este campo. Comenzando con el hecho de que la mayoría de las fuentes literarias que hablan sobre las Tehuanas recurren constantemente a compararlas con diosas egipcias, griegas o amazonas. Esto podría parecer como un halago o cumplido a estas mujeres y su peculiar fuerza, pero lo que realmente consigue es una deshumanización y mistificación, ya que parece más fácil que estas mujeres sean seres sobrenaturales a que puedan existir mujeres económicamente

independientes. Esto se debe a que estos artistas y escritores no ven a estas mujeres como personas, sino como la representación visual de símbolos, historias y valores, por lo que se olvida de su humanidad con facilidad y se usa su imagen para cumplir los caprichos de quien está creando la obra.

Al seguir esta lógica, es peligroso romantizar cualquier idea, incluyendo la de la mujer Tehuana, pues se recurren a esencialismos y reducciones del carácter que únicamente destacan los elementos que al artista le parecen pertinentes o significativos, según sus propias perspectivas. Por ejemplo, los artistas masculinos que representaban a las Tehuanas tendían a enfocarse o resaltar elementos superficiales como apariencias o actividades que tradicionalmente han estado asociados con el género femenino, como que Gedovius reduzca todas las actividades de la Tehuana a su labor de maternidad; Rivera pinte a Tehuanas en actividades relativas a los labores del aseo o enfatizando su desnudez; y que la película de Eisenstein se enfoque casi completamente en el amorío entre jóvenes de Tehuantepec, planteando un ambiente paradisiaco, casi irreal. Toda la rica historia que se conocía de las Tehuanas, sobre mujeres libres y económicamente independientes que desarrollan un sinfín de actividades sin ninguna limitación impuesta por el patriarcado occidental, es reducida por estos artistas, quienes idealizan a estos personajes y disminuida a unas cuantas características que refuerzan la mirada masculina que se ha observado en la tradición artística desde hace siglos.

Esta violencia simbólica es enfatizada por la tendencia de los artistas masculinos de sexualizar a los sujetos femeninos en sus obras de arte, independientemente del acto que se esté retratando o el propósito de la imagen. Desde las primeras imágenes que se dieron a conocer de las mujeres de Tehuantepec, en la litografía de Linati se representa a la "joven de Tehuantepec" con los pechos descubiertos, y el texto que lo acompaña se enfoca casi completamente en su belleza y sensualidad, omitiendo por completo hechos relacionados a su cultura o tradiciones. Por otro lado, en 1923 Rivera pinta el cuadro *La bañista de Tehuantepec* (figura 9), donde se ve a una mujer de tez morena, con su rostro cubierto por su pelo y manos e inclinada hacia delante de tal manera que sus senos se alargan y distancian de su cuerpo. La composición que eligió Rivera hace que los senos de la bañista queden al centro de la imagen, y además son rodeadas por trazos de luz, que logran que sea esto el enfoque principal del cuadro, haciendo a un lado su identidad, acción y humanidad.

Las artistas femeninas que representaron a las Tehuanas tampoco son inocentes de proyectar en sus obras sus propios modos de ver, que si bien posiblemente no

están basados en una diferencia de género, sí pueden llegar a representar una lógica de dominancia cultural, entre Tehuantepec y el Occidente, como lo expresaría Said. El título de la fotografía de Álvarez Bravo, *La visitación* (figura 10), hace referencia al momento en el que la Virgen María corre a avisarle a su prima Santa Isabel la noticia de que está embarazada con el hijo de Dios. Si bien esta fotografía tiene la misma composición que se estableció en la tradición iconográfica de las visitaciones, el que se le asigne este título a una escena que no se encuentra dentro de esta tradición cristiana le impone una religión occidental y colonial, una vez más reforzando el dominio de las ideas occidentales sobre las demás.

Figura 9. *La Bañista de Tehuantepec*



Fuente: Diego Rivera, 1923.

Figura 10. *La visitación*



Fuente: Dolores Álvarez Bravo, 1934.

Este ejercicio es evidencia, además, de que no basta la comparación entre el género masculino y femenino para generar un análisis valioso sobre desigualdades y opresiones, ya que las experiencias humanas dentro de la sociedad son sumamente diversas, y es posible que una persona que en una situación sería oprimida, actúe como opresora en otra situación. Es evidente que la manera en la que las artistas mujeres retratan a las mujeres de Tehuantepec es diferente de los hombres, sin embargo no se libran por completo de insertar prejuicios o evidencias de una cultura

hegemónica que tiene poder sobre la otra. Es decir, no solo se transforma la manera en la que distintos grupos sociales viven opresiones y desigualdades, sino también es diferente el tipo de opresión que el grupo dominante ejerce, definido de igual manera por sus características dentro de una sociedad.

Por otro lado, es importante considerar la perspectiva, no solo de los que crean las obras de arte; también de aquellos que las perciben y consumen, ya que es este el momento donde se crea y perpetua el imaginario de las mujeres de Tehuantepec que propusieron los artistas. No es el hecho de que estas obras de arte fueron creadas por artistas que no pertenecen a esta cultura, sino que las crearon para personas que también son ajenas a ellas: la mayoría de los murales de Rivera se encuentran dentro de la Ciudad de México o sus alrededores cercanos, y por la naturaleza del medio, son imposibles de transportar. Por su parte, la obra de Herrán se encuentra actualmente en Aguascalientes, muy lejos geográficamente del Istmo de Tehuantepec y el cuadro de Gedovius ha permanecido en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) en la Ciudad de México. La ubicación geográfica de estas obras de arte, tan lejos del lugar que están representando, implica una completa centralización de cultura e información, totalmente desarticulada de su lugar de origen. Es evidente que para los artistas las mujeres de Tehuantepec les sirvieron únicamente como tema de estudio, y al haber conseguido lo que necesitaban regresaron a la zona central del país para exponer los resultados, sin que las protagonistas de las obras se enteren de qué o cómo se habla de ellas. Esto significa además que los espectadores de las obras no necesariamente tenían un conocimiento previo de Tehuantepec, sino que aprenden de esta cultura a través de información ya digerida y procesada por el artista previamente.

Es así que la obsesión con representar a Tehuanas históricamente ha enterrado las propias producciones de esta tradición, y hace que la manera en la que se percibe y entiende parte siempre de la mirada del dominante. Esto logra perpetuar la violencia ejercida en contra de una cultura oprimida tanto por su género como por su racialidad, ya que no se le presta la debida atención a escuchar sus propias vivencias y maneras en que se han percibido. En vez, se han aprovechado de todas las características que hacen única a esta cultura para imponer en los cuerpos de las Tehuanas sus propios deseos, visiones y aspiraciones.

Queda claro que las imágenes que los artistas del siglo pasado crearon sobre las mujeres de Tehuantepec construyen un discurso acerca de la identidad de las Tehuanas, el cual en ningún momento tomó en consideración las propias vivencias o necesidades de las personas que viven y encarnan esta cultura; la identidad de

las Tehuanas fue asignada forzosamente. Al reconocer las violencias simbólicas que este fenómeno y proceso histórico implicó, podemos empezar a descolonizar el nacionalismo mexicano, y así comenzar a escuchar perspectivas únicas, compartidas desde su propio punto de origen, sin intermediarios o intérpretes.

Referencias

- Berger, J. (2016[1974]). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (2000). Sobre el poder simbólico. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 65-73) (A. Gutiérrez, trad.). UBA/ Eudeba.
- Brasseur, C. (1861). *Voyage sur L'Isthme de Tehuantepec dans l'état de Chiapas et la république de Guatémala, exécuté dans les années 1859 et 1860: Première partie*. A. Bertrand.
- Infobae. (2019, 2 de diciembre). *Claudio Linati: el conde italiano olvidado por la historia*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2019/12/02/claudio-linati-el-conde-italiano-olvidado-por-la-historia/>
- Collins, P.H. (2000). *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* (2a ed.). Routledge.
- Comisarenco Mirkin, Dina (2008). La Representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. *Revista La Ventana*, 3(28), 148-190.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1). <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- Museo Palacio de Bellas Artes. (2021). *Diego Rivera*. <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/diego-rivera/#personajes-0>
- Lamrabet, A. (2014). El velo (el hiyab) de las mujeres musulmanas: entre la ideología colonialista y el discurso islámico: una visión decolonial. *Revista Tabula Rasa*, (21), 31-46. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=396/39633821002>
- Linati, C. (1828). *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Engelmann, Graff Coindet, & CIE.
- Miano Borruso, M. (1998). *Mujeres zapotecas: el enigma del matriarcado* [Sesión de conferencia]. XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, México.
- Reina, L. (2015). Las mujeres zapotecas del istmo de Tehuantepec – México en el siglo XIX. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68503>
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Random House Mondadori.

Imágenes

- Silberstein, B. (ca. 1940). Frida Kahlo Frida Kahlo vestida de Tehuana [Fotografía]. Google Arts & Culture. Derechos de Cincinnati Art Museum. https://artsandculture.google.com/asset/frida-kahlo-in-tehuana-costume-bernard-silberstein/DAFI_vcqWntMUA?hl=es-419
- Kahlo, F. (1943). Autorretrato como Tehuana o Pensando en diego [Pintura]. Colección privada. Arte historia. <https://www.artehistoria.com/es/obra/autorretrato-como-tehuana>
- Autor desconocido. Billeto de diez (10) pesos [Objeto]. Colección privada. Artes de México en Línea. <https://artedemexico.com/la-tehuana/>
- Linati, C. (1828). Trajes civiles militares y religiosos [Litografía]. WikiMedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jeune_femme_de_Tehuantepec_by_Claudio_Linati_1828.jpg
- Rivera, D. (1923). Mural en la Secretaría de Educación. [Pintura mural]. Wiki Art. <https://www.wikiart.org/en/diego-rivera/tehuana-women-1923>
- Rivera, D. (1928). Baile n Tehuantepec [Pintura]. Joaquín Ampalio. <http://ampalio.blogspot.com/2016/05/baile-de-tehuantepec-la-obra-de-diego.html>
- Rivera, D. (1923). La Bañista de Tehuantepec [Pintura]. Wahoo Art. <https://es.wahooart.com/@/8BWNXS-Diego-Rivera-Ba%C3%B1ista-de-Tehuantepec>
- Geodvius, G. (1917). Tehuana [Pintura]. Museo Nacional de Arte, MUNAL. http://musal.mx/educacion/assets/files/mujeres/cartel_2.pdf
- Herran, S. (1914). Tehuana [Pintura]. WikiMedia. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saturnino_Herran_Mujer_en_Tehuantepec_\(1914\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saturnino_Herran_Mujer_en_Tehuantepec_(1914).jpg)
- Álvarez Bravo, D. (1934). La Visitación [Fotografía]. Brooklyn Museum. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/154329>