

¿Yalaltecas en la marcha del progreso?

Usos políticos de la indumentaria, visualidad, turismo y propaganda en las fotografías de Luis Márquez Romay

Ariadna Itzel Solís Bautista*

Resumen

A través de la noción de “uso”, este artículo explora los diferentes objetivos con los que la indumentaria de mujeres zapotecas de la sierra norte de Oaxaca han sido desplegados en una serie de fotografías del conocido fotógrafo y coleccionista de textiles Luis Márquez Romay. Centrado en los primeros años del siglo XX, este artículo pretende arrojar algunas pistas para el estudio de los textiles como depósitos de imaginarios en relación con el turismo y la propaganda estatal de la época, dentro de la visualidad que fue construida y circulada por distintos agentes de la escena cultural “mexicana” del momento.

Palabras clave: yalaltecas, usos, vestimenta, indumentaria, turismo, progreso.

Abstract

Through the notion of “use”, this article explores the different objectives with which the clothing of Zapotec women from the Sierra Norte de Oaxaca has been displayed in a series of photographs by the well-known photographer and textile collector Luis Márquez Romay. Focused on the early years of the 20th century, this article aims to shed some clues for the study of textiles as imaginary deposits in relation to tourism and the state propaganda of the time, within the visuality that was built and circulated by different agents of the “Mexican” cultural scene of the moment.

Keywords: Yalaltecas, uses, clothing, tourism, progress.

Hoy las mujeres indígenas no estamos permitiendo ser objeto de estudio sino sujeto de acciones en la que los estudios confluyan a una reflexión para mejorar nuestras propias condiciones de vida y a partir de nuestra propia realidad.

Pronunciamento Unión de las Mujeres Yalaltecas, 1977

Introducción

La primera mitad del siglo XX en México es una época de vertiginosa transformación tanto ideológica como visual.¹ Es en ese contexto posrevolucionario que se empieza a imaginar una “patria”, un Estado-nación moderno en donde la imagen de “las mujeres indígenas” será fundamental; sin embargo, emprender el estudio de la representación de las mujeres indígenas en la primera mitad del siglo XX, aunque necesario, es también una empresa titánica. Por eso, en este ensayo me ocuparé específicamente de las fotografías de Luis Márquez Romay en las cuales aparece indumentaria yalalteca.² Abordaré ocho imágenes que fueron producidas y circularon desde la década de 1920 hasta 1940, con la intención de reflexionar sobre los usos³ políticos de la indumentaria como depósitos de imaginarios en relación con el turismo y la propaganda estatal de la época. De tal manera, además de pensar esas fotografías desde una estrategia situada⁴ en mi historia comunitaria, pretendo hacer algunos apuntes a propósito de la construcción de la feminidad indígena y los diferentes objetivos con los que se construía aquella imagen en las distintas agendas ideológicas, artísticas, académicas y políticas. La idea de poner en tensión estas fotografías implica en última instancia examinar qué procesos, mecanismos, circuitos, agentes e imaginarios se entrecruzaron en la construcción feminizada de la indigenidad⁵ en México para generar herramientas que de maneras colectivas nos permitan imaginarnos otros presentes y futuros posibles.

Las fotografías y las postales

Luis Márquez Romay fue un fotógrafo y coleccionista pionero en el estudio, colección y recreación de textiles indígenas en México. En el año 1924 comienza su labor en la Secretaría de Educación Pública como encargado de los talleres de cinematografía del Departamento en Bellas Artes.⁶ Este cargo es fundamental para entender el trabajo de Márquez, pues es justamente desde el aparato estatal mexicano que se usarán “trajes típicos” montados de manera estratégica para eventos diplomáticos o protocolares, mismos que Márquez Romay coleccionaba, estudiaba y recreaba desde 1922,⁷ año en que emprende los distintos viajes por poblaciones indígenas en México.

De esos viajes es que surge la serie de retratos de mujeres yalaltecas que Márquez Romay toma en la Sierra Norte de Oaxaca. tales fotografías se insertan en toda la corriente costumbrista y pictorialista de la fotografía en donde temas como el paisaje, las costumbres y el retrato son pilares.



Figura 1. Luis Márquez Romay.
Fotografía 08766768, s.f. Archivo
Fotográfico “Manuel Toussaint”
del Instituto de Investigaciones Estéticas
de la Universidad Nacional Autónoma
de México, Ciudad de México.

Esta primera fotografía que nos ocupa, la cual no tiene título, es una de las muchas fotografías que hizo Márquez Romay en la comunidad de Yalálag a mujeres yalaltecas. En el fondo podemos observar la sierra, seguida por los campanarios de la iglesia de San Juan, y en un plano más cercano, vegetación y elementos de la arquitectura tradicional en Yalálag. Detalles como el carrizo, las ollas de barro, las construcciones con piedra de río y adobe y los techos de dos aguas rematados con teja aparecen con un detalle sumamente cuidado. En el primer plano, podemos observar a una mujer de cuerpo completo, ligeramente girada. Ella está usando un huipil de gala con tiras bordadas, seguramente de seda. También es posible observar en ella el rodete y el refajo de lana, además de unos huaraches blancos y la joyería tradicional que completan su ajuar. Esta mujer seguramente contaba con una posición privilegiada en la comunidad, si suponemos que está

posando con sus pertenencias. Que todos esos elementos aparezcan en la fotografía no es una cosa menor: el huipil que porta, reservado para fiestas y ocasiones especiales, fue dispuesto para ser usado y fotografiado en diferentes espacios de la comunidad por Márquez Romay, como la misma iglesia que aparece al fondo.

Es seguramente en consecuencia del cuidado de tales detalles que para la fecha de 1935 podremos encontrar esas fotografías circulando en tarjetas postales, lo cual nos da pautas para reflexionar en torno a los circuitos oficiales del arte y la conformación de un imaginario a través de lo público⁸ y lo popular. En las representaciones contenidas en las postales se buscaba una idealización de la vida rural que empataba perfecto con los intereses turísticos de la época y los imaginarios de exploradores/viajeros; sin embargo, las representaciones en objetos como tarjetas postales carecían de cuidado porque erraban en las especificidades de los pueblos en cuestión y sus repertorios de uso y elaboración particular de sus objetos.

Por eso en la postal (figura 2) hecha a partir de la primera fotografía aparece el texto “India triqui”, a manera de descripción etnográfica o antropológica. Así se va construyendo imaginarios visuales de lo étnico, una especie de apuesta por entender a las naciones indígenas desde un punto de vista cultural y social, no racial pero otrificante.

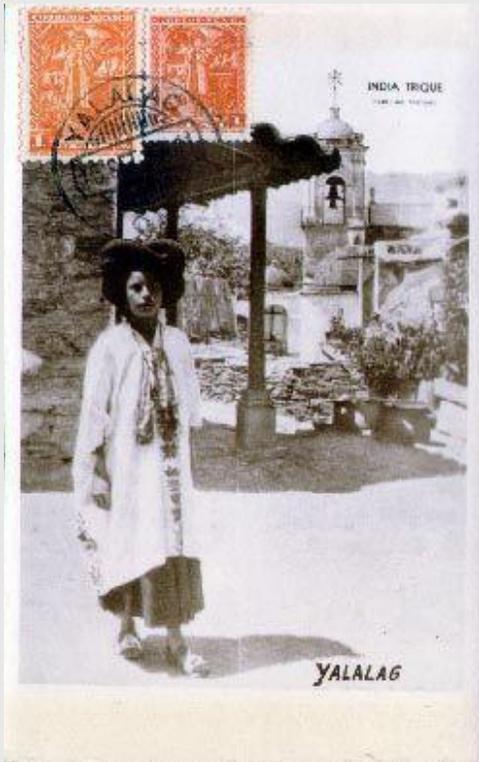


Figura 2. Tarjeta postal con fotografía de Luis Márquez Romay. Con el título “India Triqui”. Matasellos: Yalálag, Oaxaca. Fecha no legible. Tomado de: <https://pin.it/3g6Z2CQ>



Figuras 3 y 4. Tarjeta postal con fotografía de Luis Márquez Romay, *Yalaltecas*. Con firma de José Buil. Matasellos: Yalalag, Oaxaca. 7 de mayo de 1935. Tomado de: <https://susan-frost.org/postcards-of-luis-marquez>



Al respecto, la segunda postal que nos ocupa es interesante porque, al igual que la anterior, es una fotografía de Luis Márquez Romay usada en un contexto no artístico, lo cual, como comenta Pérez Montfort, habla de su constante oferta de imágenes a la industria postal y a los folletos, artículos y libros de promoción turística, pero también a los documentos de carácter académico. Ese tipo de fotografía se preocupaba por retratar con el mayor detalle posible todos aquellos elementos por los que también funcionaba a manera de registro científico.

En este caso en particular la fotografía aparece también en el texto “Los indios de Yalálag” del antropólogo Paul Siliceo Pauer publicado en 1925 en la *Magazine Nacional de Geografía*. Se trata de un registro de los diferentes “peinados” de las mujeres yalaltecas de la época y el objetivo principal del texto era describir los modos de vida y determinar los “rasgos” físicos y culturales de los pueblos indígenas de México. De aquellas investigaciones también resultaron fotografías llamadas “tipos”, que son fotografías anónimas de personas que habitaban la región retratadas con “patrones superficiales y simples”, reconocidos también como “típicos y auténticos”, que “servirían de referencia inmediata a la identificación de lo propiamente llamado mexicano” en el extranjero.⁹

En las fotografías, además del paisaje, el huipil era uno de los elementos indispensables para la clasificación de los tipos, como un marcador étnico y cultural que distinguía a los pobladores “originarios” de una región, además de colocar cuerpos “racializados” en paisajes y geografías muy particulares, asociando invariablemente la indigenidad con el ámbito rural y con la naturaleza. Estas implicaciones del espacio eran temporales y sociales, es decir: la idea de lo originario como el pasado idealizado y el presente exotizado de México. Al respecto Jean Charlot describe cómo las tarjetas postales, los bailes y las fotografías contribuían a “popularizar a sus hermosas mujeres con sus trajes teatrales”,¹⁰ enfatizando así su uso para la mirada exotizante.

Es en tal sentido que el Estado supo utilizar, a manera de propaganda de modo muy astuto para sus intereses —tanto económicos como diplomáticos— el uso del imaginario de lo indígena desde una visión estetizada¹¹ y feminizada de México. Tales ideas, ligadas con las preconcepciones de “autenticidad” y la originalidad que tanto se buscaba representar en la fotografía pictorialista de la época, se irán afianzando y guiarán una buena parte de la representación de mujeres indígenas en la época, junto con la comercialización y exhibición de los textiles de las comunidades indígenas. Rick A. López describe ese fenómeno como la “ansiedad por la autenticidad”, toda una puesta en marcha de discursos y prácticas por parte de élites políticas,

intelectuales y artísticas que combinaban “racismo científico, relativismo cultural y una obsesión moderna por lo auténtico”.¹²

La Feria Mundial de Nueva York

Los finales de la década de los treinta en Estados Unidos eran tiempos complejos, aún se vivían las consecuencias de la Gran Depresión y se estaban gestando las condiciones necesarias para que la política intervencionista en Estados Unidos llegara a su auge con el *New Deal* en 1932. México, por su lado, estaba en vías de fortalecer su aparato institucional estatal y encaminando sus relaciones diplomáticas y políticas culturales desde esta vía, con la participación de diversos personajes de la intelectualidad de la época.¹³ A esto se sumaba su necesidad de sanar y estabilizar las relaciones políticas y económicas con su país vecino, en especial después de la expropiación de la industria petrolera, cuyo decreto fue firmado en 1938.

Un año después, en 1939, se inauguró la primera parte de la Feria Mundial de Nueva York con la promesa de “El Mundo del Mañana”. Ésta insistía en que la “modernización”¹⁴ es decir los avances de la ciencia y la tecnología, eran el camino del progreso y el medio para conseguir la paz.¹⁵ En ese mismo año llegó a Nueva York Luis Márquez Romay con un grupo de bailarines y su colección de indumentaria para presentarse en el pabellón, y posteriormente en la reinauguración de la Feria —en 1940— instaló varios maniqués ataviados con sus textiles en versiones originales.¹⁶



Figura 5. Luis Márquez Romay. Fotografía 08760027. Sin título, 1940. Parte de la serie. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

De manera paralela, realizó una serie de fotografías en el marco de la presentación del pabellón mexicano.



Figura 6. Luis Márquez Romay.
Fotografía 08.764569. Sin título, 1940.
Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”
del Instituto de Investigaciones Estéticas
de la Universidad Nacional Autónoma
de México. Ciudad de México.



Figura 7. Luis Márquez Romay.
Fotografía 08764565, 1940. Parte
de la serie *Indumentaria típica en la Feria*.
Tomada de Luis Márquez, *En el mundo
del mañana. La identidad mexicana y la feria
mundial de Nueva York, 1939-40*, México,
IIE-UNAM / UCSJ, 2012, p. 152.



Figura 8. Luis Márquez Romay. Fotografía 08.764569. Sin título, 1940. Parte de la serie *Indumentaria típica en la Feria*. Tomada de Luis Márquez, *En el mundo del mañana. La identidad mexicana y la feria mundial de Nueva York, 1939-40*, México, IIE-UNAM / UCSJ, 2012, p. 153.

A esa serie de fotografías la tituló *Indumentaria típica en la Feria*. En ella era importante resaltar la identidad mexicana y la relación de la modernización del país con sus orígenes a través de la indumentaria. En ese sentido, los conceptos de lo tradicional, lo típico y lo originario se pondrán en cuestión para hablar sobre lo indígena a través de sus objetos y su representación.¹⁷ En las fotografías podemos observar bailarinas ataviadas con la indumentaria yalalteca, que modelan en diferentes pabellones y espacios de la Feria Mundial de Nueva York; ellas mismas usan los trajes en las distintas representaciones dancísticas que se llevan a cabo en el lugar. En este punto, tenemos que recordar que Luis Márquez Romay no sólo coleccionaba estos trajes, sino que también los recreaba en diferentes momentos. Ejemplo de esto es la fotografía también sin título (figura 6) en donde aparece una bailarina sentada al nivel del piso, en un espacio de concreto y adornado con mosaicos. Esta mujer lleva consigo un huipil de manufactura en telar de cintura, pero los adornos del frente, en donde deberían ir tiras bordadas (en el caso de los huipiles de gala) son sustituidos por listones. Adornar los huipiles con listones es

algo común en otras regiones del país; sin embargo, no corresponde a los repertorios de vestimenta yalalteca. También se puede observar el “mal” acomodo del rodete, del cual cuelgan unas largas puntas hacia el frente del huipil. Al centro podemos ver que las trenzas de seda características de este huipil están amarradas al final, lo cual seguramente es indicio de la conciencia que tenía Márquez de su conservación. Al inferior de la fotografía podemos ver asomado el pie de la mujer con una media.

Ese huipil, seguramente intervenido para alguna puesta en escena de las que Márquez se ocupaba, permite ver cómo la práctica del fotógrafo dialoga intensamente con otro tipo de artes como la danza, la escenografía y la arquitectura. Así, al tiempo que Márquez se involucra personalmente en el diseño y confección de innumerables trajes para cine,¹⁸ teatro y ballet, también mantiene una constante conversación con otros formatos de ese arte monumental al que el Estado apostaba además del muralismo, como los pabellones y las coreografías. Márquez, sin embargo, trabajó a través de los textiles una forma de nacionalismo pictórico con prácticas artísticas como la danza. Se encargó durante los meses de julio y agosto de aquel año “de los bailes y las puestas en escena de las costumbres y danzas mexicanas”,¹⁹ con su punto álgido en las celebraciones de la Independencia en septiembre, en donde fue el encargado del espectáculo de danzas folklóricas en el marco de la Feria.

Por lo anterior es que resulta interesante otra fotografía (figura 7): se trata de dos bailarinas posando frente a un pabellón con la representación de una bailarina de ballet clásico en el fondo. Las mujeres se encuentran de perfil tomándose de las manos, con los pies descalzos; aunque ambas llevan huipiles de gala de Yalálag, uno de ellos corresponde al estilo antiguo, con bordado de “coralillo”. Nuevamente ambas llevan el rodete de lana con las puntas colgando, conforme al estilo de huipil también montado en el maniquí del Pabellón Mexicano, quizás por su “aire antiguo”.

Dentro de esta serie existe otra fotografía (figura 8) que retrata una escena particular: enfrente de la fuente monumental de la Feria aparecen dos bailarinas vestidas de yalaltecas en un carrito de American Express sobre el cual se recarga un hombre uniformado. Es curioso cómo en estas fotografías las formas del estilo pictorialista aún aparecen, pero en un relato mucho más general, enmarcado en la fantasía moderna de la época, conversando de esta manera con las vanguardias, pero para afianzar el estereotipo.²⁰ El papel que tuvieron los textiles usados por mujeres blancas, en el camino de México hacia el progreso y la modernización de la vida,

nos da pistas para entender cómo ese fenómeno sigue operando en la actualidad. Aquellas fotografías también fueron publicadas en Nueva York en la revista *Modern Mexico*, publicada en septiembre de 1940, junto con el ensayo titulado “Indians are Chic” de Jean Moreno;²¹ así México “se mostraba como el resultado exitoso de una evolución social que no perdía sus nexos con el legado milenario, sino que los actualizaba en función del nuevo proyecto”.²² La lectura que podemos darle a estos fenómenos es que mientras cuerpos indígenas desaparecían de las escenas, los objetos y repertorios se conservaban, estilizaban y utilizaban en nombre del camino a la modernidad.

Aquellas fotografías se pueden entender a través de la noción de *travestismo cultural*, que Fernando Alamaguer y Nancy Ricardo proponen para describir un fenómeno de conformación y validación de una identidad mestiza a través de la vestimenta de comunidades indígenas. Este fenómeno, según los autores, se caracteriza por la apropiación estética del “otro”, que se adapta y asimila para dar paso a una nueva identidad; sin embargo, para que ello suceda es preciso borrar los elementos simbólicos y políticos fundamentales de la indumentaria, “todo en función de alcanzar la estabilidad imaginaria generada por el mestizaje”.²³

No obstante, este concepto corre el peligro de cooptar el término de *travestismo*, cuya práctica siempre ha ido en contra de las narrativas hegemónicas, para describir un fenómeno que por el contrario utiliza repertorios y objetos de comunidades racializadas para beneficio propio. Por ende, prefiero hablar de los usos políticos de la indumentaria en el sentido en que Reina Lewis introduce lo que llama “the politics of cloth”:²⁴ las políticas del vestir y su uso a la luz de categorías como la facilidad, las mercancías culturales y los contextos neo-coloniales, además de su papel en la conformación de un imaginario exótico y listo para ser descubierto y explotado.

Algunos de estos textiles también serán usados posteriormente en la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art*, montada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre mayo y septiembre de 1940; en ella, como parte de los objetos expuestos, podemos ver un huipil de Yalálag junto con otros textiles e indumentaria de distintos pueblos de México. Muchos de esos objetos llegaron del pabellón mexicano, que se convirtió para 1940 en “una suerte de agencia de turismo y propaganda cardenista del desarrollo mexicano”.²⁵

Las yalaltecas en la marcha del progreso

De vuelta a México, estas representaciones cobraron vida propia y las fotografías circularon incluso en la prensa nacional: un ejemplo es la sección de rotograbado del periódico *Excélsior*, con fecha de 18 de agosto de 1940, en donde aparecía una de las fotografías anteriores (imagen 7) con la leyenda “Dos bellas indias yalaltecas son paseadas en los típicos carritos de la Feria en torno de la fuente monumental y de los suntuosos pabellones erigidos por las distintas naciones del mundo”.²⁶

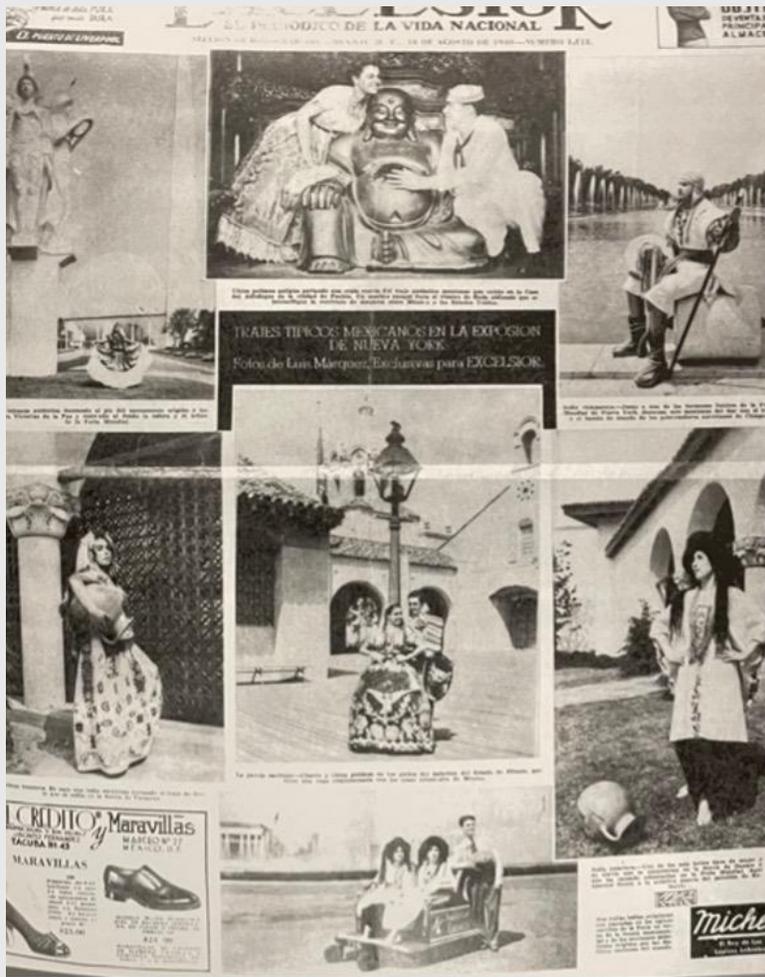


Figura 9. *Excélsior*, sección de rotograbado, 18 de agosto de 1940. Archivo personal Luis Márquez Romay, cortesía UCSJ, Ciudad de México. Tomada de Luis Márquez, *En el mundo del mañana. La identidad mexicana y la feria mundial de Nueva York, 1939-40*, México, IIE-UNAM / UCSJ, 2012, p. 61.

Respecto de lo anterior, es interesante que la prensa mexicana se esfuerza por vender esta idea de la belleza indígena al público nacional y extranjero. Al respecto tenemos como antecedente: el concurso de la India Bonita,²⁷ organizado por *El Universal* en 1921, y el concurso de la Flor más Bella del Ejido, organizado en Xochimilco desde 1936.

Poco tiempo después llegaría “The parade of progress” a México, organizado por la General Motors. La llamada “marcha del progreso” era un autobús equipado con un sinfín de bienes electrodomésticos y cuyo camino por la Carretera Panamericana terminaría en la Ciudad de México,²⁸ donde se hace una serie de fotografías que retrata a un grupo de al menos diez modelos en el interior de este espacio.



Figura 10. Enrique Díaz. Archivo General de la Nación, Fondo Enrique Díaz, Ciudad de México. Tomada de Luis Márquez, *En el mundo del mañana. La identidad mexicana y la feria mundial de Nueva York, 1939-40*, México, IIE-UNAM / UCSJ, 2012, p. 157.

En la última fotografía que nos ocupa podemos ver que las mujeres, cuidadosamente ataviadas en distintos “trajes típicos de México”, están enfrente del camión acompañadas por hombres militares²⁹ alimentando de manera particular las “fantasías de Occidente con las cultura excéntricas. Estas imágenes denotan una inquietud erótica dentro del mero *pastiche* cultural producido por el fotógrafo”,³⁰ añadiendo así a la capa de significado la relación de conquista y génesis del mestizaje mexicano.

Estas fotografías, que rayaban en lo hipernacionalista kitsch,³¹ al igual que las postales, los calendarios y otros formatos de las imágenes fácilmente reproducibles para su circulación masiva, eran fácilmente direccionadas a la propaganda y a la

industria turística, específicamente en este momento en donde la promoción de la industria automotriz y las carreteras³² también tuvieron un papel muy importante dentro de los relatos de modernización que el gobierno cardenista usa como propaganda.³³ También estas fotografías proponían, de manera oficial, una salida estética al supuesto “atraso” en el que vivían las comunidades. Así, lo indígena es insertado a través de los textiles en espacios “modernos”, “blancos”, pero dejando fuera las corporalidades que han sostenido su uso históricamente, y con ello también sus formas de vida.

Algunas conclusiones

Luis Márquez Romay produjo su obra en un momento de la historia de México en donde los usos de la indumentaria de comunidades indígenas provocaban gran efervescencia dentro del mundo del arte. En dicha época los textiles no sólo son incluidos en las representaciones de muchos artistas, sino que se empieza a coleccionar de manera sistemática y especializada objetos de arte popular, además de que algunas mujeres de la élite intelectual adoptan su uso estratégico. Por ejemplo, “Concha Michel, Rosa Rolanda (Covarrubias) y Frida Kahlo, preferían vestir ropas indígenas para expresar su modernidad nacionalista y su posicionamiento en la izquierda política”.³⁴ Adriana Zavala comenta que la adopción del peinado y las diversas indumentarias indígenas era una moda entre mujeres de la clase media que encontraban una forma estilizada y patriótica de celebrar la parte más “exótica” de México.³⁵ En este sentido, Luis Márquez Romay fue visionario al capitalizar y direccionar un naciente gusto respecto a lo popular, y de manera especializada en textiles, lo cual le permitió participar como agente en un sinnúmero de proyectos tanto públicos como de la iniciativa privada.

Márquez, si bien vive el pleno desarrollo de la vanguardia fotográfica en México, no parece haber querido “construirse una personalidad artística de vanguardia, sino armar una imagen mexicana moderna y aceptable como arte y propaganda” comercial y estatal,³⁶ todo esto mediado por el llamado “problema indígena” que se cruzaba con las intenciones de industrializar y “modernizar” al país en esta época. En sus fotografías es posible observar fenómenos de uso político de indumentaria de Yalálag, en principio como documento, registro y construcción de escenas idílicas para después imaginar los objetos textiles en corporalidades y escenarios “modernos” en términos de progreso económico y unidad nacional. Podemos observar así

que el estilo de Márquez se desplaza de “la inquietud antropológica y documentalista hacia la puesta en escena cursi” de lo mexicano. La apuesta de Márquez era vestir “a la mestiza e incluso a la blonda con trajes indígenas, y de esa manera hizo asequible, para la clase media urbana, de evidente racismo [...] adoptar los modelos de la mexicanidad”, dejando así a las mujeres indígenas en registros antropológicos y postales de un pasado exótico, distante y listo para ser descubierto y explorado y cuya propaganda tenía eficacia porque no contenía “puyas contestatarias ni subtexto emancipatorio”.³⁷

A manera de cierre, transcribo una frase del Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala, que pone sobre la mesa:

El mercado, al aprovecharse de “lo indígena”, deja un mensaje claro y poderoso que sugiere que las mujeres y los hombres [...] servirán para los símbolos de generación de riqueza para el país, pero no para ser sujetos políticos, para gestionar su vida con autonomía y sus entornos de vida con soberanía. De allí que el Estado y los grupos de poder alaben el hecho de que gente extranjera o “no indígena” nacional explote las riquezas del país, empezando con las vidas concretas de las mujeres.³⁸

* Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ Mary K. Coffey, “All Mexico in a Wall. Diego Rivera’s Murals at the Ministry of Public Education”, Alejandro Anreus, Leonard Folgarait y Robin Adele Greeley (eds.), *Mexican Muralism. A Critical History*, Berkeley, University of California Press, 2012, pp. 56–74.

² Las mujeres yalaltecas nos nombramos de esta manera en castellano, pertenecemos a la comunidad de Yalálag, un pueblo zapoteco serrano. Las mujeres yalaltecas somos, en términos étnicos, o en todo caso lingüísticos y geográficos, mujeres zapotecas de la Sierra Norte de Oaxaca; sin embargo, mi adscripción es *nolhe wllhall*.

³ Entenderé como *uso* aquellos gestos que mantienen vivo *algo* (y ese algo puede incluir el propio cuerpo o la mente) de tal manera que no usar algo es perder algo. Entender la historia del uso implica tensionar esta relación de afecto y de instrumentalidad. El uso es, por lo tanto, una esfera íntima y social, por lo que existen diferentes usos del uso y estas diferencias son importantes. Véase Sara Ahmed, *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2020, p. 17.

⁴ Esta revisión crítica hacia representaciones de mujeres de mi comunidad comienza con mi posicionamiento como investigadora indígena para plantear dos cuestiones: la primera es que tengo una serie de compromisos y responsabilidades con mi investigación, puesto que está en juego la escritura de “nuestra posición” en la historia. Linda Tuhiwai explica ese gesto a partir de la imagen de la “re-escritura” (*re-write*) y la “rectificación” (*re-right*). La segunda es que, para quienes nos podemos llegar a adscribir de manera estratégica a esta categoría, dicha adscripción constituye una maniobra que busca cuestionar la idealización con la que suele usarse lo “indígena”, intentando volver explícito “un conjunto de experiencias genealógicas, culturales y políticas”. Véase Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, Londres, Zed Books, 2012, p. 12.

⁵ Retomo la propuesta del historiador James Oles cuando habla de las representaciones de lo indígena a partir de la feminidad como “the gendered construction of race”. Sin embargo, en su traducción desplazaré los conceptos de “género” hacia feminización como un proceso que se construyó en el tejido de las identidades “racializadas”, específicamente la indigenidad en México: así enfatizo en ambos su carácter ficcional y dependiente. Véase James Oles, *Art and Architecture in Mexico*, Londres, Thames and Hudson, 2013, 244 pp.

⁶ Italia Schmelz, “*Indians are chic*. Cronografía de Luis Márquez Romay en Nueva York, 1940” en Luis Márquez, *En el mundo del mañana. La identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-40* (catálogo de la exposición celebrada en el Queens Museum of Art, Nueva York, del 14 de noviembre de 2010 al 13 de marzo de 2011), México, UNAM-IIE / UCSJ, 2012, p. 51.

⁷ La Colección de Indumentaria Mexicana “Luis Márquez Romay”, actualmente en la Universidad del Claustro de Sor Juana, cuenta con un acervo de más de 7 800 “trajes típicos” donados en 1977. “Museo de la Indumentaria Mexicana ‘Luis Márquez Romay’”, Notimex TV, 5 de mayo de 2017, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=G14W_9u0iwM.

⁸ Luis Márquez Romay también fue asesor por muchos años de las Imprentas GALA, quienes no sólo produjeron todas las publicaciones que México llevó a la Feria Mundial de Nueva York, sino que también imprimían los cromos de calendarios cuyo propósito era ser un espacio publicitario para todos los negocios pequeños en México, por lo que su circulación era masiva y extensiva en el país. Es en esos calendarios donde en los años cincuenta encontraremos la obra de Antonio Gómez Rodríguez titulada: *Floración Yalalteca*, y cuyo estudio queda pendiente para otro momento de la investigación.

⁹ Ricardo Pérez Montfort, “Luis Márquez Romay y las imágenes folklóricas de México” en Luis Márquez, *En el mundo del mañana. La identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-40*, México, UNAM-IIE / UCSJ, 2012, p. 24.

¹⁰ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Domés, 1985, p. 175.

¹¹ Lynda Klich, *The Noisemakers. Estridentismo, Vanguardism, and Social Action in Postrevolutionary Mexico*, Oakland, University of California Press/The Phillips Collection, 2018, p. 53.

¹² Rick A. López, *Crafting México. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*, Durham / Londres, Duke University Press, 2010.

¹³ Dafne Cruz Porchini, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo, 1937-1940*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2016, p. 100.

¹⁴ Entenderé *modernización* de la mano de Fausto Ramírez, quien caracteriza dicho concepto como la búsqueda del progreso económico y el desarrollo industrial; véase la sección “Modernización y Modernismo: una relación incómoda” en Fausto Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, pp. 7-22.

¹⁵ Idoia Murga Castro, “La Exposición Internacional de Nueva York de 1939: arte, arquitectura y política en el fracaso del ‘Mundo del Mañana’”, *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, núm. 3 (junio, 2013), p. 349.

¹⁶ Schmelz, *op. cit.*, p. 55.

¹⁷ Respecto a este debate, un interesante texto de Pérez Montfort señala que se construyó un “nacionalismo revolucionario” que pretendía formar tanto un imaginario “típico” como un proyecto político y económico unificador de todas las naciones que se encontraban en lo que ahora constituye el territorio mexicano. Esa construcción imaginaria tuvo su auge en el periodo posrevolucionario, cuando intelectuales y artistas crearon un estereotipo de lo mexicano, cargado de referencias. Véase Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950”, *Política y Cultura*, núm. 12 (1999), pp. 177-193.

¹⁸ No es casual que el traje que María Félix usó en la película *Tizoc: amor indio*, perteneciera a la colección de Luis Márquez Romay.

¹⁹ Schmelz, *op. cit.*, p. 55.

²⁰ Mauricio Tenorio Trillo, “De Luis Márquez, México y la Feria de Nueva York, 1939-1940”, en Luis Márquez, *En el mundo del mañana. La identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-40*, México, UNAM-IIE / UCSJ, 2012, p. 38.

²¹ Schmelz, *op. cit.*, p. 64.

²² Mauricio Tenorio Trillo, *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 167.

²³ Fernando Almaguer Rodríguez y Nancy Ricardo Domínguez, “Travestismo cultural y mestizaje latinoamericano: Apuntes para un análisis antropológico”, *Alternativas*, vol. 17, núm. 2 (agosto, 2016), pp. 52–59.

²⁴ Reina Lewis, “Hijabs: The Politics and Price of Cloth”, *The Funambulist*, núm. 3 (enero-febrero, 2016), pp. 38–41.

²⁵ Tenorio Trillo, “De Luis Márquez...”, p. 40.

²⁶ Luis Márquez, *En el mundo del mañana. La identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939–40*, México, UNAM–IIE / UCSJ, 2012, p. 61.

²⁷ Entre el jurado estuvieron personajes como Jorge Enciso, Manuel Gamio y Rafael Pérez Taylor. Entre los criterios que debían tomar en cuenta se encontraban sugerencias de que la ganadora debía tener “rasgos indígenas” tales como piel oscura, cara redonda, trenzas, dientes perfectos y una expresión serena. Además, debía enaltecer “valores propios” de las personas indígenas, tales como ingenuidad, virginidad e inocencia. Véase López, *op. cit.*

²⁸ Schmelz, *op. cit.*, p. 71.

²⁹ Una vez más, esta dupla de mujeres indígenas con hombres militares/marinos aparece en las representaciones relacionadas con Luis Márquez Romay.

³⁰ Schmelz, *op. cit.*, p. 65.

³¹ Tenorio Trillo, *Mexico...*, p. 233.

³² Schmelz, *op. cit.*, p. 74.

³³ Cruz Porchini, *op. cit.*, p. 101.

³⁴ Karen Cordero, “Una mujer moderna, entre la revolución y la tradición” en *Another Promised Land. Anita Brenner’s Mexico*, catálogo de exposición, Los Ángeles, Skirball Cultural Center / Getty Foundation, 2017, p. 75.

³⁵ Adriana Zavala, *Becoming Modern, Becoming Tradition. Women, Gender, and Representation in Mexican Art*, Pennsylvania, University Park, 2009, p. 211.

³⁶ Tenorio Trillo, “De Luis Márquez...”, p. 27.

³⁷ Schmelz, *op. cit.*, p. 75.

³⁸ Asociación Femenina para el Desarrollo de Sacatepéquez, *Nuestros tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar: El camino del Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala*, Guatemala, Tujal Ediciones, 2020, p. 53.