



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

REPRESENTACIONES DEL CUERPO FEMENINO EN LA POESÍA MAYA
DE BRICEIDA CUEVAS COB Y EN LA POESÍA BINNIZÁ DE IRMA PINEDA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

Georgina Mejía Amador
(Becaria)

Asesor: Dr. Patrick Johansson K.



México, D. F., 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, en primer lugar, por las razones que esta hija guarda en su corazón.

A la UNAM, por otorgarme el privilegio de estudiar en sus aulas y por creer que merecí el apoyo económico para llevar a buen término este proyecto personal.

Al Dr. Patrick Johansson por el tiempo que dedicó a asesorarme.

A mis sinodales: la Mtra. Simmonetta Morselli, la Dra. Mariana Masera, la Dra. Carmen Valverde y el Dr. Enrique Flores por sus clases fascinantes y sus comentarios sumamente enriquecedores. La mitad, o más, de lo que es este trabajo se lo debo a ellos.

A los escritores indígenas que me abrieron un espacio para compartir mi trabajo, y que me facilitaron material para complementarlo. Pero, sobretodo, por haberme permitido estar cerca de ellos, escuchar sus voces, conversar y leer sus poemas.

A Irma Pineda por sus recomendaciones, los contactos proporcionados, su amistad sincera y, sobretodo, por su poesía.

Y, muy en especial, a esas dos culturas ancestrales que perduran aún entre nosotros, latiendo con su corazón antiguo y sus palabras sagradas: los mayas y la gente de las nubes, los *binnizá*, por permitirme acceder a sus secretos y sus lenguas con infinito respeto y un profundo amor.

DEDICATORIA

Para mi abuelita Oli —“Doña Laurita” para la gente del pueblo—, quien tenía algo de antiguo en su ser y que hablaba un poco de náhuatl y de totonaco con sus rancheros, con la gente de campo. Creía en los espíritus y por eso derramaba un vaho de tabaco sobre sus niños —mi madre entre ellos—, después de ir al camposanto, para que no se les “pegara” el muerto. Y, después de irse a bañar llamaba a las sombras de sus hijos por su nombre para que el espíritu del río no se quedara con ellas.

Para Dolores, mi abuela Lolita, quien siempre supo que su mundo lo poblaban seres invisibles que la acompañaban, y que vivió invocando tanto a los dioses paganos como al cristiano. Creía en los milagros y en la bondad de esos entes superiores, y deseó siempre que sus nietos siguiéramos el buen camino.

Este trabajo se los dedico a ellas: aunque partieron hace mucho tiempo, cuando yo abandonaba la infancia, llevo en mí su inclinación por esos seres que no deben invocarse a la ligera.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. VOCES DE ANTIGUAS RAÍCES	10
CONTEXTOS DE LA LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÁNEA Y SU PROBLEMÁTICA	
1. 1 Antecedentes de la literatura maya (Campeche, Yucatán y Quintana Roo)	29
1. 2 Antecedentes de la literatura binnizá (Juchitán, Oaxaca)	33
CAPÍTULO II. METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO	37
2. 1 Metodología a seguir en este trabajo	37
2. 2 Antecedentes de crítica sobre literatura indígena contemporánea	41
CAPÍTULO III. LA MUJER QUE ENGULLÓ A LA LUNA	52
EL CUERPO FEMENINO EN LA POESÍA ESCOGIDA DE BRICEIDA CUEVAS COB	
CAPÍTULO IV. LA NIÑA QUE HABLA CON LOS ESPÍRITUS	92
EL CUERPO FEMENINO EN LA POESÍA ESCOGIDA DE IRMA PINEDA	
CAPÍTULO V. A MANERA DE CONCLUSIONES	120
REFERENCIAS	126
APÉNDICE	
1. Alfabetos del maya yucateco y del diidxazá	i
2. Guía de pronunciación y recursos audiovisuales en línea	vi

INTRODUCCIÓN

Mi forma de pensar, de concebir y de nombrar el mundo ha sufrido una transformación después de estos dos años de investigación alrededor de las representaciones del cuerpo femenino en la poesía contemporánea de Irma Pineda, binnizá¹ de Juchitán, Oaxaca, hablante de zapoteco del Istmo (diidxazá) y de Briceida Cuevas Cob, hablante de maya yucateco, originaria de Calkiní, Campeche.

Trabajar en esta tesis ha implicado para mí la inmersión en las culturas maya y zapoteca (binnizá), en sus lenguas, en sus símbolos, en su pasado. Y no sólo me he sentido cimbrada por toda la riqueza que he descubierto, sino porque una parte de mi propia historia se relaciona con las creencias e imágenes que he encontrado en estos versos: me habitan brujos, nahuales, encantamientos, gatos sedientos de sangre, ritos para alejar el mal y prevenir el “mal de ojo”. A veces, los poemas de Cuevas Cob y de Pineda son más que sólo versos: son rituales mágicos, invocaciones y relatos alimentados de una tradición oral que ha pervivido durante siglos, con sus respectivas transformaciones y la incorporación de símbolos nuevos.

El cuerpo femenino aparece en estos poemas como dador de vida, funge como intermediario entre el ser que guarda y el cosmos, debe acatar una conducta sexual que algunas veces trasgrede y, si está facultado para ello, puede transformarse en animal y buscar víctimas

¹ De ahora en adelante utilizaré este término para referirme al pueblo conocido como zapoteco, aunque enfatizo que se trata de los zapotecos del Istmo para diferenciarlos de los zapotecos de la Sierra o del Valle. Gracias a la presencia de autores en lenguas indígenas mexicanas ha ido ganando terreno la autodenominación de cada etnia: los zapotecos del Istmo son los binnizá, mientras que su lengua es la diidxazá, por ejemplo. Otros ejemplos de este fenómeno son los ayuuk, antes mixes; los purépechas, antes tarascos; los ñhañhu, antes otomíes y los ñuu savi, antes mixtecos.

al cobijo de la noche. Cuevas Cob y Pineda crean poesía a partir de la memoria de sus pueblos; logran imágenes que reafirman, reconstruyen y enriquecen las culturas y las lenguas a las que pertenecen, no sólo las indígenas, sino también el español.

Me he transformado totalmente: las nubes, el viento, la Luna, la lluvia, la tierra, el monte tienen vida, hablan, palpitan. Por ello pretendo que esta investigación sea mucho más que una tesis de Maestría, como lo fue en su momento mi tesis de Licenciatura:² quiero que sea, sobre todo, un aporte crítico con una mirada distinta —incluso me atrevo a decir *nueva*— sobre fenómenos literarios que no han recibido suficiente atención, y que el lector descubra todo lo que he descubierto, que mire a su alrededor con ojos nuevos.

Es evidente que al escoger la materia de estudio se parte de decisiones subjetivas, emocionales, y reconozco que este trabajo no está exento de ello, pues en este afán de aportar y sugerir que las miradas de la crítica alumbren recovecos oscuros, he volteado desde hace unos años hacia un tema cuyo estudio fue en parte impulsado por una conciencia ética: la literatura indígena, como producto artístico alternativo a la discriminación que ha sufrido la población originaria en México desde la irrupción española.

Dicha conciencia estuvo acompañada de un fuerte impulso de curiosidad por conocer las lenguas y la literatura indígena que ha estado escribiéndose desde la década de 1980, y que ha encontrado en años muy recientes espacios de diálogo en lecturas públicas, revistas, programas de televisión, cápsulas radiofónicas y presentaciones en ferias del libro. Por medio de esta difusión, aunque comprometida insuficiente, fue como empecé a conocer los trabajos en verso y prosa de numerosos autores en distintas lenguas: maya yucateco, tzotzil, náhuatl, purépecha, mazateco, matlaltzinca, diidxazá, rarámuri, totonaco, en sus versiones en español. En esta

² *Lo pagano y lo cristiano en el poema anglosajón Beowulf y la construcción del héroe a partir de su fusión*, 2008. Mi tesis mereció el Primer Premio Colin White como mejor trabajo de titulación de Letras Inglesas, en febrero de 2009.

búsqueda constante reconocí que, no obstante gran parte de mi interés estaba en conocer las lenguas indígenas, no todos los trabajos poseían un valor literario, y fue así como destacó entre mis lecturas la poesía de Briceida Cuevas Cob y la de Irma Pineda.

A partir del conocimiento que fui adquiriendo, y tras confirmar el desconocimiento de esta literatura por parte de académicos y estudiosos, fui fraguando lo que sería la propuesta de la tesis de Maestría que ahora presento. Para ello, he tenido en cuenta un argumento que sostuve con igual ímpetu en mi tesis de Licenciatura, cuando estudié el *Beowulf* en anglosajón: para que las condiciones de estudio de una obra sean óptimas, debe tomarse en cuenta la lengua original. Estoy consciente de que se trata de un escenario ideal y complejo, pero creo que vale la pena intentarlo a partir de un acercamiento con las lenguas originales desde el más básico de los niveles. No apoyo la idea de sólo trabajar con traducciones y por ello me he exigido un esfuerzo extra. Durante estos años he procurado alcanzar una competencia lingüística suficiente para analizar obras tanto en maya yucateco como en diidxazá (siempre guiada por hablantes nativos y diccionarios), por lo que éste sería uno de los primeros trabajos de crítica literaria sobre literaturas indígenas que hace un estudio desde las lenguas originales, enfoque del que han carecido investigaciones precedentes, como demostraré más adelante.

Además del acercamiento a las obras y las lenguas, el carácter de contemporaneidad que este fenómeno tiene me ha permitido acercarme, conocer y conversar con varios de los escritores indígenas. He tenido la fortuna de establecer una cordial amistad con Irma Pineda, así como de coincidir con Briceida Cuevas Cob en dos ocasiones compartiendo el escenario con ella: la primera, tras bambalinas, durante el IV Festival Las Lenguas de América en memoria de Carlos Montemayor, llevado a cabo el 11 de octubre de 2010 en la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); y la segunda, frente al público, cuando fui invitada por Juan Gregorio Regino para conducir una

tertulia literaria del ciclo “Polifonía: Voces de México”, organizada por la Dirección de Desarrollo Intercultural de la Dirección de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), y llevada a cabo el 28 de abril de 2011 en el Museo Nacional de Culturas Populares, en la ciudad de México.

Ahora bien, ¿cuáles son mis objetivos, además de la transformación de puntos de vista y del anhelo por compartir lo que he encontrado en este estudio? En primer lugar, el objetivo general de este trabajo es aportar a la investigación literaria estudios sobre literatura indígena contemporánea y contribuir a la incipiente investigación que se ha hecho sobre el tema. Además, considero no sólo necesario sino urgente, la inclusión de la literatura indígena en el campo de la literatura mexicana para conocimiento y apropiación de los lectores, y que no se considere, como ha señalado Pilar Máñez (2003), de interés sólo para curiosos e investigadores.

Un segundo objetivo es continuar con los estudios de literatura indígena desde una perspectiva literaria e interdisciplinaria, y no solamente desde lo antropológico o lo etnográfico. Por ello, aclaro que ya no se trata de literatura indigenista —obras escritas por autores no indígenas, que hacen del indio un ideal y un objeto— sino de literatura *indígena*, cuyo emisor ya no es una construcción mestiza, sino un sujeto actuante y consciente que se manifiesta en su lengua materna y en español. Para el caso de esta tesis, ha sido el reconocimiento nacional e internacional³ que han merecido Pineda y Cuevas Cob lo que ha motivado en mí el estudio de sus obras, además de su valor literario, el manejo poético de las dos lenguas, su postura crítica ante la situación de la mujer indígena y la escasez de estudios literarios en el área.

³ La poesía de Irma Pineda ha sido traducida al inglés, al italiano y al eslavo, y ha sido publicada en Colombia, Italia, Yugoslavia, Canadá, España y Estados Unidos. Briceida Cuevas Cob ha sido invitada a leer su obra en festivales como la “Biennale Internationale des Poètes” en Val-de-Marne, París, Francia, en 2001; el “Poetry International Festival Rotterdam” en 2002 y el festival “Celebrate Mexico Now” en Nueva York, en 2006. En 2009, Cuevas Cob formó parte de la delegación de literatura mexicana presentada en el “Salon du Livre” de París.

Un tercer objetivo es el estudio de esta poesía indígena entendida como la creación en la que convergen y se complementan elementos occidentales e indígenas, lo cual implica abandonar la idea de que lo indígena es “primitivo”, “atrasado”, “diferente”.

Todos estos aspectos son abordados en los capítulos correspondientes: cómo se relacionan los escritores indígenas con la oralidad; cómo dialogan Cuevas Cob y Pineda con dicha tradición oral respecto al cuerpo femenino; cómo crean, a partir de la autotraducción, dos universos lingüísticos en sus propias lenguas y en español, los cuales no siempre coinciden; cómo convergen símbolos prehispánicos y occidentales en sus poemas; cómo estudiar esta poesía, con qué método, desde qué punto de vista.

Espero contribuir con mis propias respuestas a toda esta problemática y proponer nuevos caminos para el conocimiento de nosotros mismos.

CAPÍTULO I
VOCES DE ANTIGUAS RAÍCES
CONTEXTOS DE LA LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÁNEA Y SU PROBLEMÁTICA

Como primer paso en este trabajo, considero pertinente ubicar a Briceida Cuevas Cob y a Irma Pineda en el contexto de las literaturas indígenas contemporáneas, pues si bien hay un punto en que crean a partir de una subjetividad y un lenguaje propios, para mí es claro que se insertan y parten de un movimiento literario concreto que ha estado cuestionándose su labor creativa.

En la mayoría de los estudios sobre literatura indígena contemporánea se ha hablado de ésta como un *florecimiento*, un *renacimiento* o de un *(re)surgimiento* de voces. Yo misma, en versiones anteriores de esta tesis y en artículos, hice esta misma observación hasta que encontré unas palabras del poeta k'iche' Humberto Ak'abal citadas por Ave Barrera García, en un artículo para la revista binnizá *Guidxizá*, en el que Ak'abal señala que

Mucha gente piensa que los escritores en lenguas indígenas forman parte de un renacimiento o despertar del género, pero yo no estoy de acuerdo con esa idea: la literatura siempre ha existido entre nuestras comunidades, sólo que de forma oral, y aunque los autores sean anónimos entre nuestras familias hay cuentos, leyendas, cantos, poemas y mitos que nuestros abuelos nos han transmitido de labio a oreja. Eso para mí ha sido una fuente profunda de enriquecimiento que ahora con la aparición de las lenguas indígenas escritas he podido dar a conocer al mundo occidental. (Barrera, 2005: 4)

Y Barrera García concluye: “De manera que no estamos ante un surgimiento de la literatura indígena, sino ante la consolidación del fenómeno del empleo de la forma escrita en que ésta se nos presenta”. Tras haber leído estas observaciones, estoy completamente de acuerdo, y por ello retomo lo que dije al principio en cuanto a la representación del cuerpo femenino que busco en la poesía de ambas autoras: dicha representación obedece a la tradición que no está sólo en

forma de escritura, sino que también es oral; incluso dicha escritura no fue alfabética en un principio.

La llamada de atención de Ak'abal la considero pertinente porque lo que se ha dado en llamar *floreCIMIENTO* de la literatura indígena, se relaciona más con el que los autores indígenas están escribiendo y publicando en la escritura alfabética de sus lenguas correspondientes.

Con este antecedente, intentaré esbozar una definición de lo que para esta tesis significa *literatura indígena contemporánea* al decir que es aquella *escrita* por autores individuales y concretos de distintas etnias originarias de México, tanto en sus lenguas maternas como en español, y que deriva, dialoga y comparte el mismo espacio con tradiciones orales comunitarias.

Sé que esta definición (limitada como lo son la mayoría de las definiciones), tiene algunos puntos susceptibles, por ejemplo, que la lengua no necesariamente determina la identidad del escritor, como ocurre entre algunos binnizá asumidos como tales, que sólo escriben en español. Sin embargo, aclaro que para efectos de esta tesis me moveré en los límites de dicha definición.

A continuación cito algunas de las características del movimiento literario, según lo señalado por Barrera García en su artículo:

La literatura indígena contemporánea

1.- comprende, en términos estrictos, la creación literaria en su forma escrita, y no corresponde propiamente a la tradición oral o a la recopilación y escrituración de la tradición oral; no por ello se le resta valor a éstas como literatura, simplemente tratamos de definir al movimiento literario como tal.

2.- parte de los elementos estilísticos y de los patrones culturales de sus comunidades de origen y se nutre de la tradición oral, del arte de la lengua y de los elementos de identidad de su propia cultura.

3.- reconoce y asimila en mayor o menor medida los recursos estéticos y culturales de la literatura universal, así como los elementos mestizos de su realidad y los integra a su afán de persistencia cultural, orgullo étnico y embellecimiento de su expresión literaria, con lo que reactualiza su propia historia y universo simbólico.

4.- implica, por lo tanto, una búsqueda de las formas literarias estéticamente adecuadas [tanto] en sus lenguas, para la formulación y estructuración de sus textos[, como en] español, para la adecuada recreación de versiones en este idioma.

5.- [aunque] recibe el apoyo de diversas instituciones, surge de las iniciativas personales de sus autores.

6.- es realizada por autores indígenas, es decir, que proceden de los pueblos descendientes de los habitantes originales de los territorios que hoy forman parte de los estados modernos, y se conciben a sí mismos como pertenecientes a estos pueblos.

7.- definida desde un criterio lingüístico, los autores escriben *a partir* de sus lenguas, es decir, crean una literatura pensada en su lengua materna, lo que implica una forma particular de entender y expresar el mundo, y posteriormente pueden, ellos mismos re-crear sus obras a versiones en español o en otro idioma (o bien ser traducidas por alguien más). En el caso contrario se le restaría autenticidad a la intención esencial de la literatura y del movimiento literario, [aunque] como hemos dicho, el criterio lingüístico no es absolutamente determinante para definir lo indígena.

8.- Entre sus funciones más relevantes, aparte de la función poética del lenguaje que le está implícita, se encuentran la revaloración y el fortalecimiento de sus lenguas como mecanismo de defensa para preservar la cultura indígena vista desde una conciencia social, política e intelectual de la que el indígena mismo es sujeto y forma parte de un movimiento de resistencia, autodesarrollo y toma de conciencia de su condición subalterna. (2005: 5-6)

Ubiquemos ahora la literatura indígena contemporánea en el tiempo: de acuerdo con Natividad Gutiérrez Chong (2001) e Irma Pineda (2008b), ésta comenzó a difundirse a finales de los años ochenta. Dos circunstancias importantes para su nacimiento o su fortalecimiento, fueron la conmemoración de los 500 años de la llegada de Cristóbal Colón a América, en 1992, y la insurrección del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), en 1994. Como marco político y social, estos dos eventos reavivaron la atención y las polémicas en torno a la situación de los indígenas en México, pero el centro del movimiento literario como tal es anterior y se basa en una idea en apariencia simple: se trataba de dar voz al indígena desde su lengua y desde sí mismo (como se describe en los puntos 7 y 8 de la cita anterior).

Así, la literatura indígena contemporánea surge como una respuesta a las políticas gubernamentales y educativas que se llevaron a cabo durante el siglo XX en México, como el indigenismo y el proyecto de “castellanización” de la década de los años treinta. El indigenismo, implementado a partir de los años veinte y cuya máxima creación fue el INI (Instituto Nacional Indigenista) en 1948, partió del supuesto de que el país y la población indígena eran dos entidades distintas (Montemayor, 2008). En un afán de unificación y de

progreso, el indigenismo buscó integrar dicho sector a la vida moderna, reconociendo el sesgo en que se le mantuvo desde la Colonia. Empero, dicha integración pasó por alto la ideología de Manuel Gamio, quien pensaba que sólo podía lograrse la unificación si se tomaban en cuenta también las diferencias y la riqueza de cada grupo cultural (Máynez, 2003).

Por su parte, la unificación del país en términos lingüísticos dio lugar al proceso de “castellanización”, mediante el cual se buscó educar a la población indígena sólo en español. Hacia 1935, se alfabetizó a los indígenas en su propia lengua para después imponerles el castellano, y no fue sino hasta 1978, con la creación de la Dirección General de Culturas Populares, que se preparó a promotores bilingües en las comunidades, reconociendo al fin, si no de forma terminante, que la población indígena debía mantener su idioma materno como parte fundamental de su identidad al igual que aprender español para relacionarse y aspirar a una mejor calidad de vida.

Además de estas imposiciones lingüísticas, otra cuestión a considerar es la representación del indígena por parte de los no-indígenas (ya sean mestizos, blancos o extranjeros; sólo los dos primeros importan aquí, por lo pronto) en términos literarios. Podemos identificar dos movimientos al respecto: el *indianismo* de mediados del siglo XIX, y el *indigenismo* de principios del siglo XX. En cuanto al primero, los escritores indianistas procuraron el desarrollo de “temas nacionales” según lo propuesto por Ignacio Manuel Altamirano. Su contexto fue el de la necesidad de construir la identidad mexicana tras la lucha de Independencia, la intervención norteamericana y la francesa, y el Segundo Imperio de Maximiliano de Habsburgo. En este marco, Altamirano propuso que en lugar de imitar y copiar temas y paisajes extranjeros era urgente la incorporación del legado prehispánico a la

literatura.⁴ Sin embargo, esto llevó a una idealización de lo indígena y lo prehispánico por parte de los intelectuales criollos y mestizos. Uno de los movimientos en que este afán nacionalista derivó fue el que encabezó Justo Sierra, y en el que retomó personajes y leyendas de los mayas, como la x-Tabay, la princesa Xkokoltzec, Tutul Xiu y Cocom, así como la promesa de K'uk'ulkán (Ligorred, 1990).

Por su parte, el indigenismo buscó crear una literatura alternativa por medio de la recreación de tradiciones orales de sustrato indígena (Lienhard, 1990). Sus ideas no eran muy distintas de las de los indianistas, ya que veían en los indígenas y su “glorioso pasado” uno de los componentes de la identidad mexicana. Esto no quiere decir que en ambos casos se haya reivindicado o enaltecido al indígena contemporáneo, ya que éste siguió perteneciendo al estrato social y económico más inferior. Así, paradójicamente, en las obras literarias indigenistas el indio contemporáneo era representado como supersticioso, ingenuo, salvaje y subordinado en términos de su representación física y lingüística. Su característica es la de “no hablar en cristiano”. Sin embargo, para la consolidación de la identidad nacional esta serie de contrastes y paradojas era necesaria: como apunta Luis Villoro en *Los momentos del indigenismo en México*, los mestizos crearon un imaginario en el que lo indígena era un componente racial y cultural de su identidad, pero a la vez era un *Otro* frente al cual se reconocían a sí mismos como el grupo dominante (Villoro, 1950:187-190).

Por tanto, cuando decimos *literatura indígena contemporánea* hablamos de *autorepresentación* (quizá hasta cierto punto) y de cuestionamientos sobre la identidad, en un contexto en el que las definiciones son inestables y por tanto las ideas en torno a una *esencia* cultural o individual, como pretendían los indianistas, son ya caducas.

⁴ Respecto a la imitación de modelos literarios extranjeros, es interesante el fenómeno de la poesía patriótica en México durante 1821-22, antes del 1er imperio de Agustín de Iturbide, ya que ésta se fundamentó en la poesía española de la invasión napoleónica. Para ampliar este tema, véase mi ponencia: “Independencia intelectual y poesía patriótica: paradojas del nacimiento de la literatura mexicana en el siglo XIX”.

Voy a retomar el punto 8 del fragmento que cité de Barrera García, en el que se habla del fortalecimiento de las lenguas como armas de defensa y (auto)valoración de la cultura propia e individual en el contexto de la literatura. Pues bien, la castellanización y el acceso a la tecnología que tenemos ahora han puesto en crisis la relación de los hablantes indígenas con sus propias lenguas y su identidad. Es evidente que con el surgimiento de este movimiento literario se buscó también subsanar dicha relación, como ocurrió con los primeros ejercicios de escritura, en los que el hablante indígena que asistía a los talleres literarios tuvo contacto con la forma escrita de su lengua en el alfabeto latino (por ejemplo, los que llevó a cabo Carlos Montemayor en la zona maya en 1982). Irma Pineda ha referido que comenzó a escribir en español porque no sabía que su lengua, el diidxazá, podía escribirse y que ya no se limitaba al habla cotidiana y sus contextos. Las fases siguientes en estos talleres en lenguas indígenas fue la de hacer ejercicios literarios como tales; es decir, los hablantes descubrieron que las creaciones en sus lenguas también eran totalmente válidas. Varias etnias participaron en estos talleres y programas de fomento a la escritura indígena; a partir de ellos se produjo, por ejemplo, la serie Letras Indígenas Contemporáneas del INI. Sin embargo, han sido muy pocas las lenguas en que se ha seguido cultivando la labor literaria. Entre ellas, las que destacan actualmente por su producción son el maya yucateco y el diidxazá de Juchitán.

A partir de todo lo que he expuesto anteriormente, no puedo pasar por alto la problemática que se han planteado los escritores indígenas al momento de la creación, por ejemplo, su relación con las tradiciones orales y la autotraducción. Para hablar de estos aspectos, abordaré los puntos expuestos durante el 1er Encuentro Literario Maya Zapoteco, al que fui invitada en carácter de oyente. Aclaro que no fui yo quien lanzó esta serie de interrogantes, sino los mismos escritores indígenas, entre quienes se encontraban Natalia Toledo, Irma Pineda, Francisco de la Cruz, Víctor de la Cruz, Gerardo Valdivieso y Víctor

Cata, por el lado de los binnizá, y Feliciano Sánchez Chan, Marisol Ceh Moh, Jorge Cocom Pech y Wildernain Villegas, por el lado de los mayas:⁵

- a. ¿Las literaturas indígenas contemporáneas implican una ruptura o una continuidad entre la tradición oral y la escritura?
- b. ¿En el proceso de creación lo oral es parte de la influencia en las obras literarias puestas por escrito?
- c. ¿Se habla de traducción cuando de la lengua materna se vierte la obra al castellano, o de dos creaciones distintas? ¿La auto-traducción implica necesariamente que se trata de dos obras?
- d. ¿La escritura en lengua indígena conlleva la regulación de la escritura, la normativa lingüística?

En cuanto al primer punto, la ruptura y la continuidad entre la oralidad y la escritura, quiero señalar que no opto por considerar ambos fenómenos como opuestos. Me apoyo en Paul Zumthor para considerar que la oralidad y la escritura, en múltiples geografías a través del tiempo, han sido más bien complementarias y que los textos se han intercambiado entre uno y otro ámbito, con la subsecuente transformación que cada medio de expresión ha necesitado. Por ejemplo, Zumthor refiere la musicalización de poemas escritos, de autor, “«literariamente» editados” que se convirtieron en canciones populares (1991: 25), así como las lecturas en voz alta de textos considerados “literarios” que, mediante la grabación y la reproducción, devolvieron a la voz el valor y la autoridad que la supuesta oposición con la escritura le había despojado (1991: 28).⁶

He mencionado estos casos para sustentar que no veo una ruptura, pero tampoco una continuidad: si se emplea este término, quiere decir que la tradición oral se ha detenido en algún momento, y eso está lejos de ser cierto. Zumthor postula que “una tradición escrita puede atribuirse entera a una tradición oral simultánea” (1991: 64), y que “la fijación por escrito de relatos o de poemas, hasta entonces de pura tradición oral, no pone fin a ésta necesariamente”

⁵ De estos puntos he dejado fuera dos, no porque carezcan de importancia sino porque responderlos no está en el ámbito de mi competencia: ¿Quién lee la literatura indígena contemporánea, tanto en español como en la lengua original?, y ¿Para qué escribir en lengua indígena?

⁶ Cabe destacar que gracias a los nuevos soportes, como el iPad, se insiste en la lectura en voz alta de obras escritas. Incluso, lo que llama la atención es que el mismo poema puede ser escuchado en diferentes voces, y un ejemplo de ello es la aplicación de “Muerte sin fin” de José Gorostiza, lanzada en junio de 2012, para iPad.

(39). Conuerdo absolutamente con estas ideas. “Continuidad” significaría que lo oral se detiene y se extingue en un punto para dar paso a lo escrito; Irma Pineda ha comentado que en algunos casos ocurre que lo escrito nutre lo oral cuando éste se debilita o desaparece, pero no es la regla general. Por tanto, insisto en la complementariedad entre ambos fenómenos. Por ejemplo, Juan Gregorio Regino retoma la forma del conjuro y la salmodia de los rituales de María Sabina en su serie poética *Cantares*; menciona varias veces el sitio sagrado para los mazatecos, el *ndoba isien*, a la vez que alude a tradiciones de su pueblo, como en “Chikon nangui/Los guardianes de la tierra” o como en “Xingá chi’un”, que es un diálogo de tintes mitológicos entre el señor del trueno y sus “hijos”. Pero Gregorio Regino no sólo bebe de su tradición cultural mazateca, sino que se sabe parte de un mundo más amplio, como demuestra en “Ndiba isien Chilam Balam”, poema en que retoma una de las ideas centrales del *Chilam Balam de Chumayel*: el retorno a la gloria y al poder del pueblo maya tras la opresión. A partir de esto, es evidente que la oralidad, e incluso los textos escritos, como el texto maya, tanto en la forma como en el contenido, influye en los escritos contemporáneos. Veamos estos versos de *Cantares* de Gregorio Regino, en los que se busca recrear el lenguaje del curandero *ya poseído* por las potencias sobrenaturales, representadas por los hongos (Rodríguez González, 1998: 12):

II
 Xi tsi’e naxi, tsó
 xi tsi’e tixa naxi, tsó.
 Xi tsi’e xongahá, tsó
 na’ míhi tjo ‘ñu, tsó.

Xi ts’atsjáná nno, tsó
 naan xota nima, tsó.
 Tjian xtjien, tsó
 xi tsi’e ndi’í, tsó...

5

(Montemayor 2005: 68)

II
 Señor de los cerros, dice
 señor de las cuevas, dice.
 Duendes del arroyo, dice

padre de la tempestad, dice.

Diosa de la fertilidad, dice.

5

madre de los huérfanos, dice.

Mujer arrastradora, dice

dueña del fuego, dice...

(Montemayor 2005: 69)

La oralidad que influye al texto escrito está presente en la recreación de la fórmula ritual del curandero a partir de las repeticiones y de la presencia de elementos y figuras del mundo sagrado. Sin embargo, lo que diferencia el texto escrito del bajaje oral que lo alimenta es la *performance*, en los términos en que Zumthor la define,⁷ puesto que dicho rito de curación, dicha invocación a los hongos están insertos en un espacio y un tiempo determinados. En cambio, el poema puede ser leído en cualquier situación y no pretende recrear todo el ámbito gestual, musical y escenográfico que rodea al texto. Las palabras se hayan, hasta cierto punto, huérfanas, como ocurre con los cantos de los mexicas que tenemos transcritos. Por esta razón también pienso que la oralidad que influye a literatura indígena es parcial: se limita al texto, a la palabra escrita. Pero, a la vez, lo que hace Juan Gregorio Regino es reinterpretar dicha oralidad y colocarla en un ámbito distinto al de su contexto ritual y sagrado. ¿No podemos ver en este fenómeno una intensa intertextualidad entre lo oral y lo escrito, más que una ruptura o una continuidad?

Asimismo, pienso que estamos ante una transformación del medio de expresión, como lo es la escritura alfabética de las lenguas indígenas con relación a la ideográfica y la jeroglífica. Es cierto que en su momento se dio una transformación violenta. Patrick Johansson menciona en su artículo “Literatura náhuatl prehispánica”, que al anotar, transponer y trasladar los códices a la escritura alfabética, se les despojó de su contexto y de sus posibilidades de

⁷ “La *performance* es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora. Locutor, destinatario(s), circunstancias (que el texto, por otro lado, con la ayuda de medios lingüísticos, los represente o no) se encuentran concretamente confrontados, indiscutibles” (Zumthor, 1991: 33).

lectura, como ocurrió igualmente con los cantos performativos mexicas, de los que nosotros sólo conocemos el texto “mudo”, y que en cambio no sólo implicaban la palabra, sino la danza, el canto, la música, la teatralidad y la representación simbólica de acciones. En ese sentido es que pienso que se da una transformación, no una ruptura.

La relación entre lo oral y lo escrito es uno de los puntos más complejos y, por tanto, lo desarrollaré un poco más. A pesar de que entre los estudiosos del tema el debate de si lo oral puede considerarse literatura ha sido superado (por ejemplo, Carlos Montemayor, Miguel León-Portilla, Natividad Gutiérrez Chong y Pilar Máynez), persiste la idea de que el origen oral de la literatura indígena es sinónimo de atraso y que no puede denominarse “literatura” a algo cuyo basamento no es la palabra escrita, como si tuviese que rendírsele una especie de fidelidad ciega a la etimología de este vocablo. Los mismos escritores indígenas contemporáneos han rebatido las clasificaciones de críticos como Walter Ong, con su oposición al concepto “literatura oral”:

...la crítica engendró conceptos tan monstruosos como el de literatura oral. Este término sencillamente absurdo sigue circulando hoy en día aun entre los eruditos, cada vez más agudamente conscientes de la manera vergonzosa como revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con esta última. (Ong citado en De la Cruz, 1997: 331)

La importancia que el debate tiene para mí, y en el cual me adhiero a la postura de los propios escritores indígenas y de los estudiosos del tema para considerar como *literatura* el corpus de tradición oral, es que, como ya lo planteé en páginas anteriores, los textos contemporáneos dialogan, transforman, cuestionan, subvierten y plasman dicha tradición, estableciendo evidentes relaciones intertextuales con ella.

Según Zumthor, P. Sébillot creó la expresión “literatura oral” en 1881, la cual sirvió a los etnólogos para designar discursos con fines sapienciales o éticos, mientras que a los “escasos historiadores de la literatura interesados por esos problemas” emplearon el término para referirse a “toda clase de enunciados metafóricos o de ficción que sobrepasaran el alcance de un

diálogo entre individuos: cuentos, canciones infantiles, chistes y otros discursos tradicionales, pero también los relatos de antiguos combatientes, las jactancias eróticas y tantas narraciones muy características entrelazadas con nuestra habla cotidiana” (Zumthor, 1991: 47-48).

Por su parte, Carlos Montemayor considera la oralidad indígena como *literatura*, puesto que en cuentos, plegarias, leyendas, rimas, se cuenta ya con una estructura rítmica y semántica de difícil alteración y claramente diferenciable del habla cotidiana:

...en esos contextos de resistencia cultural las lenguas indígenas asumen una modalidad *compositiva* que se destaca del uso coloquial en la misma medida en que cualquier otro idioma se distingue la composición artística de la expresión común. Asimismo, que el proceso idiomático y cultural que se ha dado en llamar “tradición oral” puede explicarse a partir del *arte de la lengua*. Finalmente, que la tradición oral, entendida como un *arte de composición*, tiene funciones precisas, en particular la de conservar conocimientos ancestrales a través de cantos, rezos, conjuros, discursos o relatos, que transmiten y reflejan no solamente los cambios que las culturas indígenas han experimentado durante la Colonia y el México independiente, sino la persistencia del mundo religioso y artístico prehispánico. (Montemayor, 1999: 7)

Yo agregaría a las palabras de Montemayor que la tradición oral no sólo conserva y transmite el bagaje cultural de cada pueblo mediante sus manifestaciones orales, sino que dicha tradición también está supeditada a su contexto, como indica Zumthor: “su ocasión, sus públicos, la persona que lo transmite y el objetivo que pretende a corto plazo” (1991: 155), y esto es lo que, en mi opinión, diferencia a la tradición oral de los escritos contemporáneos.

Presentaré ahora, brevemente, la postura de críticos y escritores indígenas en torno a la dicotomía conceptual entre oralidad y escritura. Dora Pellicer establece una diferencia a nivel de código y de transmisión entre la oralidad y la escritura, pero reconoce que comparten el mismo bagaje cultural (1993: 16). Considera la oralidad como una identificación grupal que conlleva la cohesión identitaria, y yo agregaría que la escritura, ya en el contexto de la literatura indígena actual, se da a nivel individual, a partir de una noción de autor. Juan Gregorio Regino ha manifestado una preocupación en torno a que la creación autoral pudiera volverse individualista y olvidarse de la comunidad, de quien finalmente el escritor indígena está

tomando sus fuentes. En este punto entraría la cuestión de la diferencia entre la comunidad y el intelectual indígena, fenómeno que ocurre también en las otras literaturas y culturas: la escritura, ya sea alfabética, glífica, pictográfica, será siempre de una élite, al igual que los lenguajes sagrados, como el *Zuyuá T'an* de los mayas.

Pellicer señala posteriormente la implantación de la castellanización informal (1993: 40), y el planteamiento de una división de la conciencia lingüística que diferenciaba escritura de oralidad:

Uno era el territorio de los idiomas nativos y su oralidad, componentes inseparables de tradiciones rituales y de formas particulares de entender y relacionarse con el mundo material. Disminuido y fragmentado dialectalmente, este universo reproducía los usos comunes y las formas cultas de cada lengua india. El otro espacio estaba ocupado por un patrón de comunicación dual, *español-escritura*. Esta última borró de la conciencia lingüística indígena la memoria de la escritura de sus lenguas, y otorgó un reconocimiento ahistórico a la ausencia de una práctica social escrita de estos idiomas. (1993: 41)

Y según Pellicer, ahí radica la diferenciación entre oralidad y escritura alfabética, que no jeroglífica: uno es un fenómeno propio y el otro se asocia a un contexto de imposición a la vez que de negación.

Desde el punto de vista del creador, Juan Gregorio Regino establece una relación de influencia y ruptura a la vez respecto a la literatura oral:

La obra de los escritores indígenas contemporáneos está enriquecida con el patrimonio cultural existente en sus comunidades, con las fuentes orales vigentes. La mayor parte del acervo histórico y cultural de los pueblos se conserva y transmite oralmente. Las fuentes orales existentes son un recurso inagotable que los escritores contemporáneos están aprovechando; de ellas surgen personajes, situaciones, formas inverosímiles [*sic*] de sentir e interpretar la vida. Este conjunto de formas y contenidos es la base de la literatura indígena que está dándose a conocer en la actualidad... (1993: 132-133)

Regino reconoce que la literatura indígena actual debe marcar una diferencia entre dichas tradiciones orales y el quehacer del escritor, en un plano individual, no individualista:

[L]a razón más clara y contundente de su existencia [de la literatura indígena contemporánea] es que ha servido como elemento de sostén y resistencia que hoy coadyuva a impulsar y fortalecer la conciencia étnica. *Además, sus temas no se reducen forzosamente a revivir y rescatar los viejos mitos y leyendas, pues son de corte más vanguardista, de acuerdo con las nuevas necesidades de la cultura.* (1993: 134. Mi cursiva.)

Esta última cuestión planteada por Gregorio Regino es una de las características de los textos de Cuevas Cob y Pineda, aunque, como veremos en los capítulos correspondientes, sí retoman algunos elementos mitológicos y legendarios pero los transforman, y ése es el valor de su creación poética.

Quiero añadir a este debate que el término que han adoptado algunos de los escritores indígenas por parecerles conciliatorio es el de *oralitura*, como manifestaron Irma Pineda, Juan Gregorio Regino y Jorge Cocom Pech en la mesa de reflexión “Oralidad, narración y traducción”.⁸ Juan Sánchez confirma lo anterior y apunta al respecto que:

Cocom Pech defiende la idea de que la *oralitura* se construye así: <<hay que oír los relatos y sin que se pierda la intención y el ropaje metafórico, se deben enriquecer con los recursos de la escritura, no literalmente, sino transponiéndolos>> (2006). Corroborando cada uno de estos planteamientos, Elicura Chihuailaf, quien ha sido uno de los que más ha insistido en el concepto, ha dicho al respecto: <<La oralitura es escribir a orillas de la oralidad, a orillas del pensamiento de nuestros mayores y, a través de ellos, de nuestros antepasados. Así lo viví/escuché, así lo estoy viviendo/escuchando: me digo, me dicen, me están diciendo, me dirán, me dijeron. Todo ello brotando desde una concepción de tiempo circular: somos presente porque somos pasado (tenemos memoria) y por eso somos futuro>> (2005). En conclusión, la *oralitura* es una palabra alternativa que opta por la indeterminación, es un término que busca el puente entre las dos miradas y que, abiertamente, aclara que esta producción tiene un trasfondo nativo. (Sánchez, 2008: 54)

Sánchez cita el estudio de Hugo Niño, “El etnotexto. Voz y actuación en la oralidad”, en el que evidencia la problemática de las terminologías con que se busca designar las producciones textuales (en el sentido amplio del término): “... si etnotexto es una redundancia dado que todo texto conduce a un referente humano bien sea en el tema o en la focalización, oralitura resulta insuficiente cuando el texto se performa en la escritura porque, obviamente, el mismo acto de transcribirlo, lo deforma al sustraerlo de su territorio y de sus circunstancias naturales de circulación” (Niño citado en Sánchez, 2008: 56). Sánchez concluye finalmente, y a partir de

⁸ La mesa, cuyo título completo es “Oralidad, narración y traducción. Reinterpretaciones de la traducción de lenguas indígenas al castellano a partir de investigaciones que replantean estructura y sintaxis”, se llevó a cabo en el auditorio del CIESAS Tlalpan, el 9 de noviembre de 2011 en el marco de la 31ª edición de la FILIJ.

Niño, que es preferible la ampliación de los términos y los puntos de vista, con lo cual estoy de acuerdo: “*Etnotexto, oralitura, literatura indígena, textos nativos, literaturas del cuarto mundo...*” (2008: 56. Las cursivas son del original.)

Después de esta exposición respecto a la oralidad, la escritura, la oralitura y el etnotexto quiero apuntar algunas ideas más: cuando los escritores indígenas leen sus poemas en voz alta durante las presentaciones públicas, ¿no es ésta una forma de incorporar los textos escritos a lo oral? Dice Zumthor que hay textos escritos que, al leerlos, “se siente intensamente que exigen ser pronunciados, que una voz plena vibró en el origen de su escritura” (1991: 40). Y más todavía, creo yo, cuando se trata de escuchar la lectura de los poemas en maya, en diidxazá, en mazateco, en náhuatl. En las lecturas públicas estos textos cobran voz y se vuelven primordialmente orales, como si regresaran por unos momentos al origen que los inspiró. Y aunque no se trate de una *performance* en un sentido estricto, pienso que hay algo de eso cuando las mismas autoras, Briceida Cuevas Cob, Irma Pineda o la poeta wirrárika, Angélica Ortiz (Figura 1), leen sus poemas con sus vestidos tradicionales —porque, después de todo, esta tesis aborda las representaciones del cuerpo femenino, y el vestido es una de ellas—.



a)



b)



c)

Fig. 1: a) Irma Pineda, b) Angélica Ortiz, c) Briceida Cuevas Cob

El siguiente punto de los problemas expuestos en el Encuentro Literario Maya Zapoteco tiene que ver con la autotraducción y la creación de dos obras en lenguas diferentes. Sobre este punto hay varias opiniones, y todas derivan de la posición de cada escritor respecto a la castellanización y la obligatoriedad de la enseñanza del español en las comunidades indígenas, como señalé en páginas anteriores. El escritor indígena es necesariamente hablante de español, aunque no siempre bilingüe o no siempre escribe en su lengua materna. Para las dos autoras que aquí nos ocupan, me enfocaré en el problema del bilingüismo que abarca hablar y escribir tanto en español como en sus respectivas lenguas, lo cual se refleja en las diferencias léxicas y semánticas en cada uno de los poemas creados.

La Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas, promulgada en 2003,⁹ establece un criterio de igualdad en los ámbitos educativos, legales, de la libre expresión y sobre todo, la no discriminación de los hablantes de las 64 lenguas indígenas registradas en el censo del año 2000. Sin embargo, sabemos que esto no ocurre en la práctica y que el español continúa siendo la lengua hegemónica. Esto ha llevado a los escritores indígenas a la

⁹ Este documento está disponible en PDF en: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/257.pdf>

autotraducción o creación en español para llegar a un público más amplio de lectores, como han señalado Juan Gregorio Regino y Briceida Cuevas Cob. Otros escritores, como el nahua Natalio Hernández, señala que el español ya es parte de su ámbito lingüístico y cultural, y que por tanto la escritura bilingüe sería una respuesta natural a dicha interculturalidad (Hernández citado en Máynez, 2003:71-72). Irma Pineda, por su parte, señala que la traducción de su lengua, el diidxazá, al español implica una doble creación, ya que se trata de dos realidades semánticas y cognitivas diferentes (2009). Empero, ella agrega que el verdadero problema radica en que no existen traductores especializados en las lenguas indígenas y que por tanto ellos mismos tienen que hacer esa labor. Así, el español tiene que ser el vehículo de expresión para llegar no sólo a los lectores hablantes de esta lengua, sino también a los otros hablantes indígenas.

Yo también pienso que la ausencia de traductores, ya sean hablantes de lengua indígena o no, es un problema, pero puede verse desde otra perspectiva: esta situación implica un *saber hacer* que le exige poéticamente a los escritores indígenas; es un reto creativo que, sin embargo, ignoro hasta qué punto permita traducciones alternas. La pregunta aquí sería: ¿los escritores indígenas estarían de acuerdo en que dichos “traductores especializados” ofrecieran una versión distinta en español de la suya? Si se tomara en cuenta esta disyuntiva, el debate en torno a la traducción y la doble creación cobraría una nueva dimensión.

Por su parte, el último punto de las preguntas lanzadas durante el Encuentro Literario Maya Zapoteco que he venido retomando, cuestiona si la escritura en lengua indígena ayuda a la regulación y normatividad de la forma escrita. Pienso que esta es una labor que puede ser complementaria a la de las Academias de la Lengua, que a partir del siglo XX procuraron el establecimiento de normas para la escritura, puesto que son los mismos escritores indígenas quienes forman parte de ellas, en muchos casos. No obstante, algunos escritores, como Juan Gregorio Regino, han llegado a preguntarse si dichas Academias funcionan, y yo respondería

que depende de la situación de cada lengua. Para ello, esbozaré muy brevemente la problemática de la escritura en las dos lenguas que nos atañen.

He mencionado ya que las culturas maya y binnizá contaban con un sistema de escritura distinto del alfabético; Mercedes De la Garza incluso señala que los textos más antiguos del continente americano son las inscripciones en las estelas de “los danzantes” en Monte Albán, entre el 900 y el 600 a. C. (1980: 446). A partir del contacto con los españoles, se impuso el alfabeto latino y la plasmación de las ideas por medio de su sistema de notación. Ya vimos a partir del ejemplo de Patrick Johansson, cómo las imágenes de los glifos en los códices mexicas fueron anotadas con las grafías latinas, al igual que ocurrió con los jeroglíficos correspondientes a los años mayas, insertados como “imágenes explicadas” en el *Chilam Balam de Chumayel* (Figura 2):

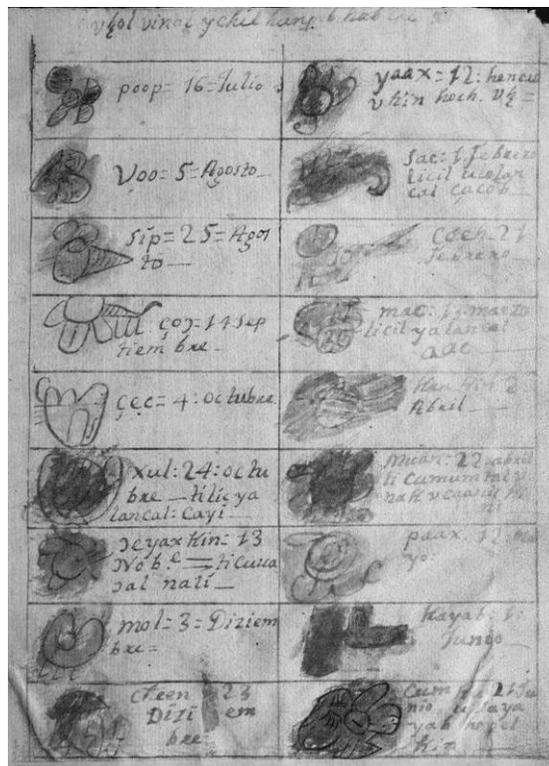


Fig. 2: Página 23 del manuscrito del *Chilam Balam de Chumayel*.

A partir de la conquista, los primeros misioneros españoles adaptaron al alfabeto latino los sonidos de las lenguas mayenses, creando grafías para los fonemas inexistentes en español, como las consonantes glotalizadas,¹⁰ según apunta De la Garza (1980: XI, XIII), además de que redactaron gramáticas y vocabularios. Conforme la escritura del español se transformaba, entre los siglos XVI y XIX, las grafías adaptadas a las lenguas indígenas también sufrieron cambios, por ejemplo, la eliminación de la cedilla y el uso de la grafía *v* por la *u*, como puede constatarse en las distintas ediciones y traducciones de textos mayas coloniales.

Como ejemplo del intento por normar la escritura del maya yucateco y de divulgarla, se tiene la *Gramática maya* de M. Zavala, de 1896. El alfabeto empleado en esta obra dista del utilizado actualmente: para los fonemas /dz/ y las consonantes con oclusión glotal, emplea estas grafías: *ɔ*, *ch*, *p*, *th*, *tz* (1974: 5), y no señala con ningún signo el cierre glotal del fonema /k/, el cual se escribe ahora de esta forma: *k'*.

Ya en el siglo XX, se tomaron medidas distintas para regular la escritura de las lenguas indígenas, lo cual implicó la intervención académico-normalizadora que este proceso conlleva, así como la reducción alfabética, pues ciertos aspectos, como el tono, no han podido ser representados aún de forma satisfactoria. Por esta razón surgieron las Academias de la Lengua. Uno de los primeros intentos por establecer un alfabeto consensuado del maya yucateco fue en 1931 (Ligorred, 1992) por parte de la Academia de la Lengua Maya (ALM), mientras que una segunda tentativa tuvo lugar hasta 1984 (Leirana, 2006).¹¹ Una valiosa aportación de este alfabeto fue la inclusión del apóstrofe para indicar la glotalización de consonantes y vocales, puesto que en textos coloniales, como el *Chilam Balam de Chumayel*, o en la *Gramática maya*

¹⁰ De acuerdo con las investigaciones de Alfonso Lacadena y Søren Wichmann, sí existía la manera de representar la glotalización de consonantes y vocales en la escritura maya jeroglífica. *Cfr.* “On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing”. S. Wichmann ed. Salt Lake City: University of Utah Press, 2004. 103-162.

¹¹ Es preciso mencionar que la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala ha propuesto su propio alfabeto, distinto al acordado por la ALM, con sede en Mérida, Yucatán. Por ejemplo, se emplea la grafía *w* en lugar de la *u*, como en *Ajaw*.

de Zavala, como hemos visto, no está presente: por ejemplo, en el manuscrito del *Chilam* dice “Balam Kin”, cuando lo correcto ahora sería “K’in”, puesto que la grafía ya indica glotalización; de la misma manera, el fonema que indicaba el signo *ɔ* en el mismo manuscrito y en la obra de Zavala, ahora se escribe *dz*. Este es el alfabeto que aparentemente está en uso y que por tanto incluyo en el APÉNDICE, cuya lectura amplía aspectos que abordo en este apartado. Por su parte, el alfabeto actual del diidxazá fue establecido en 1956 por la Academia de la Lengua Zapoteca, y observa menos cambios en su empleo que el del maya yucateco.

Retomo ahora la pregunta inicial: ¿los textos de los escritores indígenas ayudan a regular la escritura de la lengua? Para responder lo anterior, pienso que en el caso del maya yucateco la situación es más compleja, ya que siguen existiendo controversias acerca de cómo representar un solo fonema, como el /u/ o el /k/. Lo que he podido observar hasta ahora es que cada dialecto opta por una escritura, lo cual implica nociones identitarias, y por ello señalo aquí y en el APÉNDICE, que quienes estudiamos estos textos tenemos que conocer las variantes alfabéticas que existen. Inclusive dos ediciones distintas de un mismo texto, como veremos más adelante en el caso de Cuevas Cob, difieren en cuanto a la escritura. Siendo así, la labor de regulación no es exclusiva de los escritores, sino que algunas veces escapa de sus manos por criterios editoriales.

Dado que considero fundamental el aspecto de las lenguas, incluyo además del APÉNDICE una sencilla guía de pronunciación y vínculos que remiten a material audiovisual, en especial videos con lecturas públicas de Cuevas Cob y Pineda, para el lector que no esté familiarizado con los alfabetos fonéticos. Pienso que uno de los problemas de las ediciones bilingües de literatura indígena es que el texto en la lengua originaria está mudo, pues el lector no hablante desconoce su fonética, su pronunciación y la relación entre fonema y grafía; este hecho se subsana, hasta cierto punto, con las lecturas públicas que ya referí. Si bien el texto en

español cobra vida, el otro permanece en las sombras. Y ha sido la observación de este fenómeno (incluso también al enfrentar ediciones bilingües con textos ya no digamos en alemán o francés, sino en tibetano, sánscrito o árabe), lo que me impulsó con determinación a conocer las lenguas y procurar revivirlas de algún modo en mi lectura. Mis interrogantes ante ese texto *escrito pero mudo* me han conducido al estudio del corpus de poemas en sus lenguas originales, además del español, y a ayudar al lector con la guía de pronunciación que elaboré y los recursos audiovisuales en línea. Veo en esto una gran paradoja: la literatura indígena está fundamentada en el rescate y la difusión de sus lenguas respectivas por medio de la escritura y la publicación, pero tenemos que reconocer que esa letra en realidad está muerta porque carece de voz.

En los siguientes dos apartados, haré una muy breve revisión de los antecedentes del movimiento de literatura indígena contemporánea en el área maya de la Península de Yucatán y en el área diidxazá, porque me parece importante, como señalé al principio, contextualizar a las dos autoras, a partir de sus antecedentes y de la relación oralidad-escritura.

1.1 Antecedentes de la literatura maya (Campeche, Yucatán y Quintana Roo)

Francesc Ligorred divide la producción literaria en maya yucateco en tres periodos:

Repasando de una manera muy breve algunos apuntes sobre la historia de esta literatura, podemos dividirla en tres etapas: antigua (hasta el siglo XVI), con posibles textos poéticos escritos en jeroglíficos, no descifrados,¹² y con pruebas de representaciones teatrales que lógicamente incluían un argumento o texto literario; colonial: corresponden a esta etapa los textos clásicos, escritos ya con el alfabeto latino, como el *Ritual de los Bacabes*, los libros de Chilam Balam y los *Cantares de Dzitbalché*; y moderna (siglos XIX y XX) en la que tenemos, por un lado, la recopilación y análisis de una rica literatura oral que incluye, como yo mismo he señalado en otro trabajo (1990), todos los géneros propios del verso y de la prosa (canciones, oraciones, bombas, cuentos, leyendas, fábulas, historias, supersticiones y mitos). (1990: 167)

¹² Al respecto, De la Garza apunta que mientras no puedan leerse los códices ni las inscripciones jeroglíficas en su totalidad “éstos forman parte del acervo arqueológico y no del acervo literario” (1980: IX), por lo que la suposición de Ligorred, de que se trate de “posibles textos poéticos” estaría fuera de lugar.

Llama la atención que no mencione la existencia de literatura oral en la etapa antigua ni en la colonial, y que en cambio sólo la refiera al hablar de la literatura “moderna”. Su concepto de “literatura maya moderna” no es el mismo que el que he definido como *literatura indígena contemporánea* (maya, en este caso). La clasificación de Ligorred toma en cuenta que esta literatura “moderna” es oral y que al ser publicada, como en los ejemplos que ofrece, no está escrita ni recopilada por indígenas o hablantes nativos, sino por estudiosos extranjeros, aunque sí se encuentra publicada en maya y con traducciones al español, al inglés o al francés. La presencia de la traducción sigue siendo un rasgo preponderante en la literatura indígena actual, ya que el público hispanohablante o anglófono no conoce las lenguas indígenas.

Por su parte, De la Garza establece otros criterios para considerar un texto literario de tradición maya, los cuales me parecen más pertinentes que los de Ligorred, en algunos puntos. Lo primero que sobresale es el carácter de complementariedad entre la escritura y la oralidad en cuanto a los textos prehispánicos. La escritura estuvo asociada al grupo sacerdotal, el cual mantuvo también el poder político durante el periodo Clásico (300-900 d. C.), y después, en el Posclásico (900-1500 d. C.), se transmitió además a los nobles y a los gobernantes, siendo los sacerdotes quienes estaban en poder de los códices. Lo que me interesa destacar es que De la Garza añade que el pueblo, a pesar de no conocer la escritura, conocía el contenido de los códices, puesto que “los sacerdotes hacían una transmisión oral, apoyándose en los códices, que tal vez era más rica que los datos escritos; asimismo, en estas ceremonias se llevaban a cabo representaciones dramatizadas de los mitos, los propios ritos y la historia, materias fundamentales de los textos escritos” (1980: IX). Este hecho me parece fundamental: la concepción de una simbiosis entre oralidad y escritura que no las opone ni sobreestima; no había una ruptura entre lo oral y lo escrito, sino que ambas manifestaciones tenían igual importancia.

En cuanto a las obras coloniales, De la Garza apunta que el criterio con que un texto es considerado literatura maya es que “haya sido escrito por hombres mayas, en una lengua mayence y que su contenido pertenezca a la tradición maya prehispánica que, aunque alterada e influida por la cultura occidental, pervivió entre los grupos indígenas después de la llegada de los españoles” (1980: IX).¹³ Estos textos los divide en 1) literatura mítica y profética; 2) literatura ritual; 3) literatura médica, astronómica y calendárica, y 4) literatura histórica y legendaria, e identifica en estos cuatro grupos la suficiente riqueza del lenguaje que, a su criterio, hacen de ellos documentos literarios y no legales o históricos: “Fue fundamentalmente en los escritos de carácter religioso, y en algunos textos históricos y médicos, donde los mayas expresaron su sensibilidad poética, su capacidad imaginativa y su riqueza espiritual, por lo que son éstos los libros que, a nuestro parecer, constituyen la aportación maya a la literatura universal” (De la Garza, 1980: XXIX).

En cambio, no considera literatura maya textos cuyo contenido no sea indígena a pesar de estar escritos en alguna lengua mayence, como cuentos europeos, gramáticas y diccionarios. Tampoco considera como tales los textos escritos por frailes, encomenderos o soldados españoles, aunque versen sobre tradiciones indígenas; sería el caso de la *Relación de las cosas de Yucatán* de Fray Diego de Landa. Y tampoco lo son textos de tradición maya obtenidos de informantes indígenas en los siglos XIX y XX por parte de antropólogos y etnólogos, “con la excepción de aquellos en los que claramente perviven elementos de la antigua cultura maya” (1980: IX). Por desgracia, De la Garza no ofrece ningún ejemplo de estos últimos. Lo que es evidente, es que lo que Ligorred considera literatura maya “moderna” carece de tal clasificación

¹³ De acuerdo con este criterio, la literatura maya del área peninsular, sin considerar Guatemala, comprende los *Libros de Chilam Balam*, los *Cantares de Dzitbalché*, el *Códice de Calkiní* (lugar de origen de Briceida Cuevas Cob), el *Códice Pérez*, la *Crónica de Maní*, la *Crónica de Yaxkukul*, las *Crónicas de los Xiú*, los *Documentos de tierras de Sotuta*, los *Documentos de Tabí*, los *Libros del judío*, el *Ritual de los Bacabes* y los *Títulos de Ebtún*.

para De la Garza, puesto que para ella, lo que otorga un carácter auténtico al texto es la identidad de quien lo escribió.

La recopilación y la observación por parte de no indígenas, a pesar de que la temática lo sea, no tienen el mismo significado para ambos autores y esto nos conduce a una serie de preguntas, aplicables a la mayoría de las literaturas del mundo: ¿qué hace que un texto pertenezca a un espacio geográfico determinado? ¿La lengua en que está escrito? ¿La identidad de quien lo escribió? ¿El tema que aborda? La cuestión parece resolverse cuando definimos la literatura indígena contemporánea en los términos en que yo lo he hecho, pero el problema persiste porque hay autores indígenas que no escriben en su lengua, como ya he señalado.

Si continuamos con el rastreo cronológico de la literatura maya (teniendo en cuenta las preguntas formuladas arriba), encontramos que los textos contemporáneos, de acuerdo con mi definición, inicia con una obra bilingüe maya-español de Domingo Dzul Poot, *Cuentos mayas*, publicada en 1985 por Maldonado Editores, la cual consta de siete relatos recopilados de la tradición oral familiar, según señala Ligorred; de la Garza no hace ninguna mención al respecto porque el movimiento no se había fortalecido al momento de publicar su obra (1980). Cabe cuestionarse si esta labor de recopilación puede ser considerada una creación literaria como tal: ¿implica la invención o sólo es la puesta por escrito del material oral? Además, ¿bajo qué criterio formal, estético, de importancia para la comunidad es que se recogen estos textos orales?

La consolidación de la literatura maya contemporánea se da con el Taller de Literatura con promotores de la Unidad Regional Yucatán de Culturas Populares, el cual comenzó en 1982, por iniciativa de Carlos Montemayor y de José Tec Poot. Este taller se creó para “mejorar” la expresión escrita en maya yucateco, y estaba dirigido a hablantes nativos, conducidos por un no hablante (¿Montemayor?). Como resultado del Taller, surgió la serie

Letras Mayas Contemporáneas —en maya, Maya dziibalo'ob bejla'e—, que publicó en los periodos de 1990-1992; 1994 y 2000, creaciones de autores contemporáneos en las distintas lenguas mayences: maya yucateco, tojolabal, tzotzil y tzeltal. Los postulados de los talleres de escritura maya fueron los siguientes, según Miguel Ángel May May:

No restringirlo únicamente a lo *literario* (entendido como la poesía o la narrativa).

No proponerse la elegancia al elaborar textos escritos, sino la lógica y la exactitud, para que la lengua indígena se afirme en su propia universalidad y se rescate su propio esquema de razonamiento.

Hacer una distinción fundamental entre el universo oral y el escrito, pues el orden y la organización mental de cada uno de ellos es totalmente distinto.

Dejar de considerar la grabación o el registro de cualquier material oral como algo sagrado que no debe modificarse de ninguna manera al transcribirlo.

Considerar que todo hablante de cualquier lengua es en potencia un escritor. (1993: 189)

Surgen también grupos teatrales, recitales y se promueve la literatura maya. Y es en este contexto que se inserta Briceida Cuevas Cob, con el nacimiento del taller literario Génali (Géneros narrativo y lírico), fundado en 1992 por Waldemar Noh Tzec en Calkiní, Campeche, y del que ella fue miembro. A propósito de Génali, Cristina Leirana hace las siguientes observaciones:

Desde los inicios de esta agrupación literaria han participado en ella personas que no escriben en maya. Han coordinado los trabajos de este taller personalidades como Carlos Illescas, Juan Bañuelos, entre otros reconocidos poetas; tal vez a esto se deba que dos de los poetas iniciados en este grupo, Briceida Cuevas Cob y Waldemar Noh Tzec, sean de los más destacados en la nueva literatura en lengua maya. [...] Una de las características más relevantes de este taller es su condición de interculturalidad: los creadores en lengua maya o española discuten respecto al carácter poético de sus textos en igualdad de condiciones, siendo éste un espacio de intercambio cultural equitativo. Por ello no sorprende que aquí se haya formado Briceida Cuevas Cob, hoy por hoy la más importante entre las y los poetas mayas. (2006: 43-44)

1.2 Antecedentes de la literatura binnizá (Juchitán, Oaxaca)

Los antecedentes de la literatura binnizá han tenido que ser reconstruidos por los mismos escritores indígenas, entre quienes destaca el poeta Víctor de la Cruz con su libro *Guie' sti' diidxazá/La flor de la palabra* (1999). La escritura zapoteca ya aparece registrada en los años

600 a.C. de acuerdo con Joyce Marcus (citado en De la Cruz, 1997: 9), mientras que de la Garza, como ya he apuntado, la remonta al 900 a. C., en las estelas de “los danzantes” de Monte Albán. De la Cruz añade que de la época prehispánica se conservaron tres textos por escrito y los incluye en su libro: dos *libana* (sermones) y un fragmento de un poema-canción alrededor de un mito de creación. Del resto de la producción literaria *escrita* de los *binnizá* prehispánicos (los *binnigula'zá*) al parecer no ha quedado nada, y es por ello que De la Cruz reconoce que los escritores indígenas actuales no están basándose en una tradición literaria *prehispánica escrita*, con lo que concuerdo absolutamente. Me parece que con un estudio de esta índole, se busca dejar patente que estos pueblos sí tenían escritura, para confrontar, de alguna forma, el supuesto de que su estrato oral les otorga un carácter “atrasado” o “primitivo”. De ahí la insistencia en la *escritura* de los *binnigula'zá* por parte de De la Cruz, la cual fue documentada en la época colonial por Fray Juan de Córdova en su *Arte del idioma zapoteco*, redactado entre 1547 y 1550. De la Cruz lo considera indispensable para una tipología de los géneros literarios *escritos* ya existentes entre los *binnizá*:

leer que se oiga: *tólabaya*; letra cuando se pronuncia: *ticha, lana*; letra el elemento: *Yye, lána lánayee*; librería: *líchi quichi*; libro como quiera: *quichi natíba, nalípi*; libro escrito: *quíchi cáayee*; libro de cuentas: *quichixigába, quichicáatichaxigába*; libro de indios de figuras: *quíchi tija coláça*. (1997: 9)

La oralidad, por su parte, es de igual importancia para la reconstrucción de la tradición literaria *binnizá*. De la Cruz registra diferentes géneros orales a los que nombra como “retórica indígena zapoteca”. Agrupa estas producciones de acuerdo con dos fuentes: los registros filológicos que hizo fray Juan de Córdova, ya mencionados arriba, y la tradición oral actual entre los *binnizá*.

La clasificación de De la Cruz es la siguiente:

- a. Géneros sagrados
 - i. Mitos
 - ii. Poemas y cantos
 - iii. Canciones

- b. Géneros didácticos
 - i. Sermón (Libana)
 - ii. Proverbios (Diidxagola)
 - iii. Narraciones, relatos o crónicas históricas
- c. Géneros de entretenimiento
 - i. Cuento
 - ii. “Mentiras” (Didxaxhiihui)
 - iii. Chistes (Coquiite diidxa’)
 - iv. Novela

Para De la Cruz, la literatura moderna comienza con los escritores juchitecos a partir del siglo XIX: Rosendo Pineda y Adolfo C. Gurrión, así como Enrique Liekens Cerqueda. Ya en el siglo XX surgen tres notables miembros de la Sociedad Nueva: Andrés Henestrosa, Pancho Nácar (Francisco Javier Sánchez Valdivieso) y Gabriel López Chiñas, quien se interesó en mitos, cuentos y leyendas, y escribió poesía basada en estos temas. También es mencionado Nazario Chacón Pineda, quien rescató leyendas y escribió poemas. De los escritores que no migraron a la ciudad de México y que permanecieron en Juchitán destacan Wilfrido C. Cruz, quien hizo estudios sobre los binnigula’za, y Gilberto Orozco, quien recogió tradiciones y leyendas de Tehuantepec.

Irma Pineda en su artículo “La literatura de los Binnizá”, establece la génesis de la literatura escrita binnizá con Liekens, Henestrosa, López Chiñas (con un poema épico en octosílabos) y con Chacón Pineda, todos ellos pertenecientes a la generación del periódico *Neza*, impulsado por Liekens. Pineda destaca que la obra de Chacón Pineda fue elogiada por Carlos Pellicer y por José Vasconcelos, impulsor de la castellanización del país.

Pineda sitúa la siguiente generación en los años setenta con Víctor de la Cruz y Macario Matus, éste último considerado el parteaguas de la literatura binnizá contemporánea. Una tercera generación surge en los ochenta: Víctor Terán, Enedino Jiménez, Alejandro Cruz, Natalia Toledo, Rocío González, Jorge Magariño, Esteban Ríos y Antonio López Pérez, todos ellos formados en los talleres de la Casa de la Cultura de Juchitán, a cargo de Matus. Sin

embargo, no consolidan sus obras sino hasta los noventa. Y es precisamente en 1995 que surge el proyecto de revista *Guchachi' Reza (Iguana Rajada)*, como suplemento cultural del semanario *El satélite de Juchitán*. *Guchachi' Reza* tuvo entre sus objetivos, según Pilar Máñez, “contribuir al estudio de la historia de los binnizá y divulgar las manifestaciones políticas y culturales del Istmo de Tehuantepec” (1998: 457), por lo que sus contenidos de índole diversa, conjuntaron la labor literaria en zapoteco y español con estudios lingüísticos, económicos, mitológicos e históricos.

La cuarta generación corresponde a los autores que han publicado entre el 2000 y el 2010, y que son autores nacidos en los setenta; destacan Irma Pineda, Víctor Cata, Luis Amador, Gerardo Valdivieso y Gubidxa Guerrero. Respecto a esta última generación, Pineda señala que:

Es importante destacar que la generación más reciente busca ahora la universalidad de la literatura, toca temas diversos, pero siempre en contacto con el origen y el entorno propios, estos nuevos escritores desde su propio espacio y estilo dan cuenta del movimiento vital; escriben sobre el amor, la vida, la muerte, el paisaje cotidiano, la transformación de los rostros de nuestros pueblos; mediante las letras buscan el fortalecimiento de nuestra lengua, el desarrollo de nuestra cultura, a través de sus cuentos y poemas manifiestan su preocupación por el mundo y lo que en él ocurre, pero siempre teniendo como herramienta principal, la sagrada palabra. (Pineda, 2008c: 64)

A partir del recuento de estas dos tradiciones, observamos varios rasgos en común: la escritura jeroglífica desarrollada junto a la oralidad en tiempos prehispánicos; la pervivencia de lo oral paralelamente a lo escrito; la gestación de textos tanto en español como en lengua indígena cuyo material es la tradición comunitaria, y cómo la nueva generación de escritores se basa en la oralidad que los rodea, a la vez que buscan transformarla y crear una poesía propia a partir de ella. Es en este contexto que, en los capítulos correspondientes, veremos de qué forma dialogan Cuevas Cob y Pineda con dicha tradición oral respecto a la representación del cuerpo femenino.

CAPÍTULO II

METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

2.1 Metodología a seguir en este trabajo

A partir de la naturaleza de los textos que pretendo revisar y del tema en que me he concentrado, el cuerpo femenino, es necesario hablar de un método de análisis interdisciplinario dada la fuerte presencia de tradiciones orales y escritas que se remontan a siglos anteriores, según lo expuesto como segundo objetivo de este trabajo. Por tanto, las fuentes etnológicas, antropológicas, lingüísticas y arqueológicas son fundamentales, así como la consulta de códices; de esta forma es como podemos descubrir cómo dialogan las poetas con dicha tradición al momento de representar el cuerpo femenino. Al respecto del cuerpo, José Carlos Aguado nos dice que

El cuerpo humano, como realidad inmediata, es un cuerpo significado. Es una estructura dinámica en la que se tejen de forma compleja los procesos fisiológicos con los simbólicos y que de hecho no son distinguibles más que con fines analíticos. [...] El cuerpo humano como estructura simbólica es un producto cultural e histórico, por lo que su estudio requiere un tratamiento que contemple el cambio y la cultura de referencia. (2004: 46)

López Austin agrega que el estudio de las concepciones alrededor del cuerpo humano deben partir del conocimiento de las sociedades que las crean (1980: 7), por lo que mi método de estudio se basa en el conocimiento de las culturas maya y binnizá en cuanto a sus símbolos, creencias, tradiciones, así como a aquellos préstamos occidentales. Empero, resulta un problema la precisión del origen de los elementos ideológicos y los símbolos: ¿cómo identificar un elemento autóctono del que no lo es? Todos los elementos tienen distintos orígenes y López

Austin sugiere el estudio completo de cada uno para determinarlos, por lo que es necesario conocer las tradiciones indígenas y las occidentales. Ahora bien, quiero aclarar que no me interesa separar los elementos provenientes de estos dos sistemas de pensamiento, sino revisar cómo son tratados en el ámbito poético por las autoras, por ejemplo, la presencia de seres sobrenaturales que succionan sangre o la pérdida de la virginidad representada como una flor que sangra. Respecto a la plurivalencia del símbolo, Martha Ilia Nájera señala lo siguiente:

...un símbolo puede expresar simultáneamente varios significados, el símbolo revela realidades que no son evidentes en el plano de la experiencia inmediata. A través de los símbolos es posible integrar dentro de un sistema coherente realidades heterogéneas y divergentes, aspectos contradictorios de la realidad. Existen ciertos símbolos que tienen un carácter universal, pero para comprenderlos es necesario explorar con cuidado el contexto etnográfico específico. (2000: 15)

El análisis que llevo a cabo se basa entonces en los siguientes procedimientos: una revisión de los símbolos presentes en los textos —tomando en cuenta lo apuntado por Nájera—, el rastreo de su significado en el ámbito cultural correspondiente y su relación con la representación del cuerpo femenino. Por ejemplo, en varios poemas se hace referencia a la Luna, por lo que es importante analizar el papel simbólico de este astro y cómo es interpretada por las autoras: en un caso, la Luna está unida a la mujer por una serie de asociaciones desde tiempos prehispánicos, como la menstruación, mientras que en otro caso aparece sólo como testigo de una relación amorosa. De esta forma podemos establecer relaciones intertextuales con la tradición oral y escrita en los códices, o desecharla, de acuerdo con lo que plantea el poema.

No siempre los elementos que estas poetas emplean están en concordancia con lo que se ha documentado de la época prehispánica —lo cual evidentemente no tiene por qué ser así—, pero lo señalo porque lo interesante radica en ver la transformación de un elemento cultural, imagen, símbolo o creencia al interior del poema; si esto no ocurriera, no hablaríamos de creación. Además, como señala López Austin:

En el complejo ideológico están contenidos elementos de diversa antigüedad. Al transformarse la sociedad, los viejos elementos reciben nuevas y disímbricas cargas funcionales. No todos, obviamente, pueden ser revalorados y refuncionalizados. Muchos van perdiendo la congruencia con las diversas cosmovisiones, hasta los extremos de desvincularse y permanecer como supersticiones, o disolverse por completo. (1980: 24)

En este plano resulta complejo diferenciar un símbolo de una metáfora o, mejor dicho, en qué momento la poeta está metaforizando o plasmando la naturaleza mágica y simbólica de lo que la rodea. Dice Montemayor que “el mismo mundo comparten con los hombres los seres invisibles del monte y las aguas y los cielos” (1999: 41), por lo que el “padre viento del norte” de Pineda y la “mamá Luna” de Cuevas Cob van más allá de la prosopopeya porque recrean el macrocosmos simbólico de sus culturas. Este hecho implica un cambio de código en el lector y en el crítico, y creo que mi análisis, hasta donde es posible, pretende ser una guía en este nuevo desciframiento.

El segundo de los procedimientos es el contraste entre la versión en lengua indígena del texto y la versión en español. Debo aclarar que ambas fueron escritas por las autoras, lo cual vuelve más interesante el análisis porque surgen interrogantes acerca de por qué en su lengua materna escogen una determinada palabra y en la versión al español la omiten o la cambian. Es el caso de Cuevas Cob, quien da en español a la figura sobrenatural del *wáay* un nombre menos “peligroso” y significativo, como “el coco” o “la aparición”. Invariablemente, presento primero la versión en maya yucateco y en diidxazá, según el caso, seguida por la versión en español. Para contrastar las versiones me centro en aquellos lexemas y símbolos que representan el cuerpo femenino o tienen una relación con él, como las prendas de color rojo, la Luna, el vientre, la casa de la mujer que espera ser madre, la placenta.

Se deben tener en cuenta, además, los procesos lingüísticos por los que han transitado las lenguas indígenas en el ámbito semántico, lo cual es evidente en los poemas que reflejan creencias alrededor de seres naturales, por ejemplo. Me interesan las modificaciones léxicas,

divididas por Lienhard en tres: *préstamo*, “incorporación de palabras que expresan, en el otro idioma, la realidad que se quiere nombrar”; *traducción o calco semántico*, recreación de un concepto a partir de los recursos del idioma receptor; y *resemantización*, apropiación de un concepto del idioma ajeno mediante la transformación semántica de palabras ya existentes (1990: 141). Al momento de hacer el análisis léxico y de contrastar las dos versiones es necesario tomar en cuenta estos tres tipos de modificaciones, al igual que una segunda noción: la conveniencia de utilizar cada lengua según el público receptor. Creo que esta diferenciación de lenguas y de posibles lectores explica varias de las diferencias en las traducciones, como se verá después.

El tercer procedimiento toma en cuenta, según sea el caso, la estructura formal de los poemas. Para ello me apoyo en Carlos Montemayor, puesto que él observa estructuras propias del ritual y de fórmulas religiosas en algunos ejemplos de poesía indígena contemporánea. Me acerco a su método por considerarlo pertinente en algunos poemas de Cuevas Cob; cuando no es así, señalo que el poema está en verso libre y que no acude a figuras como el paralelismo, propio de las invocaciones rituales. Ahora bien, alrededor de los acentos, los tonos, la longitud de las vocales y demás características fónicas y rítmicas de cada una de las lenguas no me creo aún lo suficientemente competente para llevar a cabo un análisis de esta índole —además de que me parece bastante árido—, por lo que haré sólo breves señalamientos.

Ahora bien, esta búsqueda se semeja a la que lleva a cabo Sánchez en su trabajo sobre Ak’abal, ya que analiza cómo la obra del poeta k’iche’ se construye dialogando interculturalmente entre la tradición oral y escrita de su pueblo con su propia capacidad inventiva, y para ello se basa en fuentes escritas coloniales, como el *Popol Vuh* y en apuntes etnográficos, hecho que no puede soslayarse dadas las observaciones de Aguado, López Austin y Nájera.

Sin embargo, aclaro que mi lectura y el análisis que se desprende de ella no son definitivos ni pretendo que sean los únicos; es más, como apunta Sánchez, es probable que en un futuro mi propio punto de vista sea distinto del que ahora presento. Lo que sí destaco es que este trabajo es uno de los primeros acercamientos desde los idiomas originales, con los riesgos que eso implica, por lo que pretendo ofrecer mayor rigor metodológico que mis antecedentes.

2.2 Antecedentes de crítica sobre literatura indígena contemporánea

En este apartado presentaré los trabajos que han pretendido llevar a cabo un acercamiento crítico a la literatura indígena desde distintos enfoques (si bien no necesariamente desde lo literario), en específico sobre la poesía femenina maya y binnizá. Quiero manifestar que lo que aquí presento son textos rastreados durante el periodo anterior y simultáneo al proceso de escritura de esta tesis y que, por tanto, estoy consciente de que pueden existir omisiones.

El primer punto que quiero cuestionar es la pertinencia de considerar este corpus de textos como “crítica literaria”, ya que los autores han sido en su mayoría lingüistas o han visto el fenómeno desde una perspectiva distinta de la literaria. Otra razón más para cuestionar la categoría que yo misma propongo, es la escasa profundidad analítica de las obras estudiadas, ya que estamos frente a textos descriptivos, superficiales. No obstante, considero que se trata de antecedentes importantes, ya que establecen para esta investigación una pauta de qué puntos de vista seguir y de cuáles alejarse.

También pienso que estos materiales críticos, a pesar de sus limitaciones, constituyen un parte-aguas con trabajos precedentes; me parece que en todos ellos ya existe una postura de tratar la literatura indígena como *literatura*, y no sólo como una herramienta más de la etnografía, la antropología y la historia.

Desarrollaré este apartado en orden cronológico, para observar la evolución (o involución) de la crítica alrededor de textos indígenas mayas y binnizá.

El primer texto rastreado hasta el momento es uno de Francesc Ligorred, investigador y lingüista de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY), titulado “Mujeres mayas: tradición y poesía”, publicado en 2002 en la revista *Asparkía*. Dado que en sus trabajos previos (1990 y 1992) Ligorred demuestra conocimiento del maya yucateco, este artículo es el único que trabaja con el texto en español y en maya, lo cual me parece fundamental si se trata de llevar a cabo una crítica profesional de estos textos. En su artículo, Ligorred establece que Briceida Cuevas Cob es la poeta maya más importante. Habla de la mujer maya como transmisora de rasgos identitarios, defensora de dicha identidad en la colonia, en la época de las haciendas henequeneras y en la actualidad. Debo señalar que la revista en que este artículo aparece publicado es de temática (o tendencia, mejor dicho) feminista, por lo que el autor no escapa de cierta idealización y exaltación de la mujer maya y su trabajo poético. Ligorred no es crítico literario, es lingüista, y el mérito de su trabajo es que comenta los poemas que presenta de Cuevas Cob a partir del intercambio léxico y semántico entre el español y el maya. Creo pertinente citar de manera íntegra el trabajo de Ligorred; los comentarios a los poemas están en forma de nota al pie de página:

U yok’ol auat pek’ ti u kuxtal pek’ (El quejido del perro en su existencia [de perro]) Texto IX último del libro que lleva el mismo título que le hemos dado al poema y que publicó la Casa del Escritor en Bacalar el año 1995. Jorge Cocom Pech en el prólogo de la segunda edición (“Briceida: un cántaro que canta”) señala cómo la autora nos permite “penetrar en ese mundo de imágenes de piedad, de redención y de ternura que ayudan a los hombres a recobrar la sobriedad de la vida cotidiana”. La destreza en el uso del lenguaje poético no aligera la brusca crítica social ejemplificada en la actitud de los hombres que siempre prefieren a los perros de casta y menosprecian a los *malix pek’oob* (perros comunes). El manejo poético de la lengua maya que tiene Briceida Cuevas Cob es patente casi en cada uno de sus versos, en cada una de sus metáforas, casi en cada una de sus palabras, palabras que redescubre no sabemos si en su propia memoria, si en la tradición oral de su pueblo (Tepakán) o si en la tradición escrita de los antiguos jeroglíficos. Para ella, la rabia es *ch’aik k’asil* (la respiración del mal, el aire malo) y enloquecer es *chokochaj u póloob* (calentarse las cabezas). También es oportuna la reduplicación a partir de la raíz y el plural (*t’ot’oob*) que consigue alejarse de otros significados (abandonar, soltar,...) prefiriendo

sabidamente que los perritos se esparzan como las flores por el pueblo. O ese *chakchaj* (enrojecer) en el que, como en *chokochaj* resulta difícil averiguar el uso de *chaj* como sufijo a no ser que Briceida conozca antiguos significados que nos llevan a “despertar”, a “la sensibilidad de los ojos a la luz” o “al entumecimiento de algún miembro o parte que no admite comprensión”, y opte por darle valores sintácticos y semánticos hasta ahora indescifrables. En el Texto VI del poemario, un poemario que es en sí mismo, una metáfora total, escribe:

Pek' má ta p'atik a yumil,
pek' má ta chíik a yumil ,
pek' a yama a yumil:
majant a uak' ti uínik,
tiolal u choj xan u k'a u chí,
ka u ch'ul luum,
ka u pak', je bix teché, u náatil kuxtal.

(Perro que no abandonas a tu dueño,/ perro que no muerdes a tu señor,/ perro que amas a tu amo:/ préstale tu lengua al hombre,/ para que también le escurra la baba,/ moje la tierra,/ y siembre, como tú, la comprensión de la existencia.) (Ligorred, 203)

Queda claro en este artículo de Ligorred que el tratamiento de la poesía femenina en maya yucateco es todavía de carácter introductorio, por no ser esta poesía de amplia difusión. Sin embargo, ésta será una impronta que continuará en toda la serie de trabajos posteriores: es decir, la literatura en lenguas indígenas siempre será aproximada desde lo introductorio, desde lo nuevo, desde el desconocimiento. Ningún trabajo deja ver que se esté tratando una materia de estudio conocida, de interés general, sino que cada texto, crítico literariamente o no, se asume como lo que deja ver algo que permanecía en la sombra.

El siguiente texto, de 2003, es de Pilar Máynez, investigadora de la FES-Acatlán de la UNAM y del Instituto de Investigaciones Históricas, titulado *Lenguas y literaturas indígenas en el México contemporáneo*. Desde un principio advierte que se centrará en la producción literaria de sólo tres lenguas: náhuatl, maya yucateco y diidxazá —por lo que el título del libro me parece bastante ambicioso—. En retrospectiva, esta elección es congruente con el estado actual (2010-2012) de las literaturas indígenas, ya que son las de mayor producción y reconocimiento.

Máynez esboza una introducción de los poemas que ha seleccionado de las tres lenguas a partir sólo de descripciones temáticas y paráfrasis. No pretende en absoluto una crítica

literaria, sino un acercamiento a las obras a partir de un contexto lingüístico en que se ha intentado destruir las lenguas indígenas. Cito a continuación el comentario de Máynez al poema antologado de Bricedia Cuevas Cob:

La escritora maya Briceida Cuevas Cob es la autora del breve poema titulado *A tu lado voy*. Está estructurado a base de [sic] anáforas y de enunciados exclamativos que refuerzan el efecto intenso que desea transmitir la autora; a pesar de las murmuraciones de las mujeres, a pesar de las maliciosas miradas de los hombres, el solo hecho de ir por la vida en compañía del ser querido, quien ama y a quien se ama profundamente, colma la existencia. (2003: 83)

Como puede observarse, este comentario está elaborado a partir de una crítica impresionista, sin que se haga uso de alguna metodología de crítica literaria. La segunda parte del párrafo es sólo una paráfrasis del poema, y destaco que al mencionar el título del poema en castellano omite por completo el título en maya, “Ta tzel kin bin”. A pesar de que considero que esto es una carencia, quizás una distracción, es necesario reconocer que como trabajo incipiente es un antecedente importante, ya que considera la literatura indígena como reacción y defensa ante la pérdida de las lenguas.

De 2003 y 2004 tenemos dos textos de Natividad Gutiérrez Chong que pueden considerarse como uno solo: “Nacionalismos y etnocentrismos: la escritura maya de Briceida Cuevas Cob y Flor Marlene Herrera”, y “The Maya Writing of Briceida Cuevas Cob and Flor Marlene Herrera. In search of a Methodology of Identity”. Esta académica, adscrita al Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, estudia la poesía femenina maya desde una perspectiva social y antropológica. El interés de Gutiérrez Chong en estos artículos radica en cómo los textos poéticos de estas dos mujeres mayas responden a la necesidad de delinear la identidad maya femenina. Para ello solicita a Cuevas Cob y a Herrera tres textos con distintas temáticas: uno con datos biográficos, otro sobre la cultura maya en el pasado y el presente, y el tercero sobre sueños. El texto que más interesa a Gutiérrez Chong es cómo cada poeta percibe la cultura maya desde su condición de mujer. En este punto, y centrándome sólo en Briceida

Cuevas Cob, la investigadora analiza la relación entre la cultura maya y la femineidad a partir de su poemario *El quejido del perro en su existencia*. Comenta a nivel conceptual y temático el vínculo de la poeta con el perro, de acuerdo con su cultura, pero nada más. He aquí un fragmento:

Briceida, in her text, describes a specially close relationship with dogs, cats and insects. Animals seem to articulate or indicate the flow of life, of people visiting the family, deaths, fortune, or things that [are] going to happen. Everything counts in Briceida's universe. Earlier I mentioned that one of her most well known poems is about a dog's existentialism. How does she perceive a dog's anguishing dilemma of existence? (2004: 16-17)

Es claro que no hay ningún acercamiento literario a la obra de Cuevas Cob; la relación vida personal-obra-contexto cultural de la autora está muy clara para la investigadora a partir de este poema, el cual nunca cita y, dado el carácter de su conclusión, el estudio me parece muy simplista. La forma literaria y el valor estético de la obra quedan relegados totalmente, y el poema se considera una mimesis del entorno cultural, un producto casi obvio de éste. Además, la relación con el ser femenino maya a partir del poema del perro está ausente en este análisis de Gutiérrez Chong.

Otro punto de su interés es ver cómo las “narraciones por escrito” (*written narratives*) son utilizadas por estas dos poetisas mayas para revelar rasgos de la cultura a que pertenecen. Estas “narraciones por escrito” son los textos que la misma investigadora encargó a cada una, los tres que mencioné arriba, y llama la atención que el corpus de estudio no sean los poemas, sino estos nuevos textos generados a partir de preguntas específicas que Gutiérrez Chong deseó que las poetisas desarrollaran.

Creo que el trabajo de Gutiérrez Chong continúa en la línea de otorgar importancia a los discursos emergentes desde la voz indígena y considero pertinente que ésta sea su punto de partida, sin que ella misma, como investigadora, erija un discurso fuera del contexto indígena o por encima de él. En ese aspecto, creo que es cuidadosa. Empero, si puede tolerarse que ni el

método ni los intereses sean estrictamente literarios, en su propia búsqueda por definir las identidades femeninas mayas se da un análisis simplista y, hasta cierto punto, un afán idealizado de reconciliar el pasado y el presente indígenas.

De 2007 tenemos un texto de Gloria Chacón, investigadora de la Charles E. Young Research Library de California, titulado “Poeti[s]as mayas: subjetividades contra la corriente”. Su objetivo central es explorar la creación de una subjetividad femenina propia en el contexto del nacionalismo imperante y del feminismo occidental, así como ver lo maya a partir de definiciones locales y transnacionales. Esto último es posible, según Chacón, gracias a que con la globalización hay mayor difusión de la literatura maya. A pesar de esta evidente ventaja, en cuanto a la (re)creación de subjetividades femeninas, las poetisas mayas se encuentran en medio de polos opuestos: la confinación al hogar y la facultad de decidir por sí mismas, tanto en los actos como en el discurso; de acuerdo con Chacón, dicha problemática está manifestada en su poesía. La investigadora lo expresa así:

Mi análisis, a diferencia del de los críticos tradicionales, demuestra que la poesía de mujeres mayas –aunque trate temas de amor o sexualidad– es un acto discursivo transformativo, siempre en conversación con parámetros culturales dominantes y subalternos. Sostengo que aunque algunas poetisas inician sus creaciones con poemas de amor, también abordan las contradicciones de ser parte de una cultura que las exalta como representantes y a la vez las limita por su sexo. (2007: 97)

Al igual que Gutiérrez Chong, Chacón busca establecer los vínculos entre las subjetividades femeninas y la cultura maya, empero, el alcance de Chacón está más dirigido a la defensa y la construcción del discurso femenino ante la restricción en la propia comunidad. Con base en lo que señala la ensayista y filósofa, Juana Batzibal Tujal, Chacón llama la atención a que dicha subjetividad femenina maya se funda en la analogía entre el texto/textil, entre el acto de tejer/acto de escribir, en el que tejer es una actividad primordialmente femenina pero que implica procesos de significación igual de complejos que la escritura. Con la apropiación de la escritura alfabética en su lengua, Batzibal enfatiza que ésta no sustituye ni representa un estadio

superior al de tejer. A partir de esto, lo que Chacón observa es que “Las poetisas transforman ideas de tradición y recalcan su autoridad espiritual. Y no es que estas poetisas hagan un llamado a erradicar los roles genéricos tradicionales, más bien se reapropian de ellos y se autoafirman por medio de su resignificación en la poesía” (2007: 105).

Veamos un texto más: el prólogo de Valentina Vapnarsky, antropóloga y lingüista francesa, a una antología de Briceida Cuevas Cob, *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, publicada en 2008 por la CDI (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas). En primer lugar, Vapnarsky destaca el lugar de origen de Cuevas Cob (Tepakán, Calkiní, Campeche), ya que ahí se redactaron *El ritual de los Bacabes* y *Los cantares de Dzitbalché*. En segundo lugar, confirma que Cuevas Cob es una figura indiscutible de las letras mayas contemporáneas, reconocida internacionalmente. El prólogo describe la temática y los hallazgos de esta poesía, la presencia de lo cotidiano-rural, de la naturaleza, y aunque Vapnarsky aluda a los ritmos y cadencias del maya yucateco, no se detiene a explicárnoslos. Destaca la apropiación de la oralidad por parte de la poeta, como fragmentos de conversaciones, ruidos y leyendas locales; el tránsito de la intimidad de la poeta a lo comunitario y la creación bilingüe, ante la cual Vapnarsky invita al lector a intentar leer el texto en maya:

Sentir en la boca y el oído las resonancias de las armonías y desarmonías vocálicas, el rebote de las glotales, el énfasis de las reduplicaciones silábicas, la trama sutil de las consonantes, sus deslices sibilantes, sus golpes y cortes, sus pulsaciones y cesuras. (2000: 18)

En este punto, Vapnarsky destaca también la complementación entre la creación en español y en maya, y celebro que al momento de citar los fragmentos de los poemas lo haga en ambas lenguas, a diferencia de los trabajos revisados hasta ahora, exceptuando el de Ligorred.

Del mismo año, tenemos un texto de Jorge Cocom Pech, poeta maya de Calkiní, Campeche, titulado “Estética y poética en la literatura indígena contemporánea”.¹⁴ A pesar de que no se centra en la obra de Cuevas Cob, este texto me parece fundamental, ya que ninguno de los académicos citados hasta ahora es hablante del maya yucateco o, mejor dicho, posee el nivel necesario de conocimiento de la lengua. La hipótesis de Cocom Pech es ésta:

1)[S]i quien estudia y analiza un texto literario escrito en, pongamos por ejemplo, poesía y no conoce la lengua indígena, sabiendo únicamente de preceptiva literaria en lengua española, el juicio que pudiera emitir será una visión parcial e incompleta, debido a que sólo lee y justiprecia en una lengua; 2) por otra parte, pero si alguien que conoce las propiedades gramaticales, potencial léxico, giros idiomáticos, habla y escribe en la lengua originaria, pero también conoce lo mismo de la lengua española, es muy posible que nos ofrezca una visión completa acerca del origen, estructura y uso de recursos literarios aplicados en el texto. (2008: s/p)

En esta cita, Cocom Pech habla de las características del crítico ideal de la literatura indígena, y quiero destacar que no menciona que el crítico sea indígena, sino que conozca, hable y escriba la lengua originaria. El segundo problema que plantea Cocom Pech es la necesidad de crear una poética de las lenguas indígenas, ya que la forma y los géneros corresponden a la tradición literaria occidental. Cocom Pech piensa que el conocimiento de la teoría literaria occidental puede permitir

reencontrar en lo nuestro, la potencialidad y la exuberancia de sus recursos expresivos, léxicos y semánticos que sí existen en nuestras lenguas nativas, pero que hay que hacer un esfuerzo de localizarlas y trabajar con ellas en los momentos de la creación. De ahí que, no pienso que no debemos descartar el estudio de las poéticas ajenas a la producción de nuestra poesía en lenguas indígenas. (2008: s/p)

Asimismo, Cocom Pech reconoce la convergencia de recursos estilísticos y lingüísticos provenientes de las dos tradiciones, la occidental y la indígena, a partir de la incorporación de tradiciones orales y textos coloniales, así como la necesidad de establecer diálogos con otras literaturas. De la misma manera, Cocom Pech llama la atención al juicio parcial de la “incipiente crítica literaria a los textos de poesía y narrativa en lenguas originarias”, dado que la

¹⁴ Disponible en: http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/01_17_09_08.html. No tiene números de página.

lengua de recepción es el español y no la indígena, incluso entre los mismos escritores en lenguas originarias.

Ante el texto de Cocom Pech, me surgen algunas ideas: si bien pueden rescatarse sus planteamientos en cuanto a las características del crítico de las literaturas indígenas, no puede ignorarse que muchas de sus observaciones están expuestas desde el plano del autor y de la creación. Consolidar o no una poética indígena, así como considerar benigna la influencia exterior son, a mi parecer, argumentos desde lo autoral. La cuestión del necesario bilingüismo del crítico me parece fundamental, característica que no hemos encontrado en la mayoría de los estudios expuestos, como he reiterado.

Los trabajos alrededor de la obra de Pineda son muy escasos, casi inexistentes. El único que hace una mención al respecto es este artículo de Susana Bautista Cruz, sin fecha, titulado “De la literatura indigenista a la literatura indígena. Una revisión”, y publicado en la Biblioteca Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. En este texto, Bautista asegura que la poesía de Pineda “reterritorializa el sentido del lenguaje”:

Ya que el escritor en lenguas indígenas suele aprender a leer y escribir en lengua española, y luego en indígena, a pesar de que ésta lo habita, luego tendrá que decidir qué rasgos del alfabeto latino o qué controles o modificaciones al alfabeto va a requerir o decidir. En este sentido, emigra dentro de su lengua original, vive en exilio en ella, renuncia a la visión de ser propietario de ella.

Es el caso de la poeta binnizá Irma Pineda (Juchitán, Oaxaca, 1974), quien escribe en lengua zapoteca. Su poesía reterritorializa el sentido del lenguaje. En “Nadxiee' lii”, une voces zapotecas al español.

Nadxiee' lii

Nadxiee' lii está hecha de aire
y melancolía. Tiene ojos grandes y tristes,
manos delgadas y senos pequeños.
Sus dedos bailan sobre el barro,
dan forma a las fantasías,
dibujan los recuerdos; pero la memoria
de Nadxiee' lii duele.
Quiere deshacerse del dolor
y le pone clavos y tornillos sobre la tierra.
Nadxiee'lii llora cuando esculpe,

cuando delinea a los amorosos
en un abrazo fuerte
que tal vez a ella le hizo falta.
Llora también
cuando cuece los recuerdos
de una infancia lastimera
y le cuelga muñecas desalmadas
que no supieron limpiar las lágrimas de sus ojos
grandes y tristes.
Nadxiee' lii está hecha de aire y melancolía... (s/f: 12-13)

Bautista no logra ejemplificar con este poema la “reterritorialización del lenguaje”. Lo que Pineda lleva a cabo es transformar en nombre propio *Nadxiee' lii*, “Te amo”, e integrarlo como ironía a las situaciones dolorosas que vive la joven. Empero, Bautista no ve dicha ironía dado su desconocimiento de la lengua.

Por último, el trabajo que considero hasta ahora el más completo sobre poesía indígena, a pesar de que no trabaja con Cuevas Cob ni con Pineda, es la tesis de Maestría de Juan Sánchez acerca de Ak'abal a la que me he estado refiriendo constantemente.¹⁵ Esta tesis, concluida en 2008, me la proporcionó el mismo Jorge Cocom Pech, pues a petición de la Universidad Javeriana de Colombia se la dirigió a Sánchez.

En su trabajo, el autor se cuestiona lo mismo que Cocom Pech, pero ahora desde el lado del crítico: “¿hasta qué punto las poéticas occidentales pueden responder a las características de la poesía contemporánea en lenguas indígenas?” (2008: 62). Y a lo largo de su investigación, Sánchez parece ir develando la respuesta, pues acude a numerosas teorías para analizar los numerosos registros que comprende la poesía de Ak'abal. Sin embargo, como él mismo confiesa, es incapaz de hacer la crítica en la lengua indígena, a excepción de los apartados en que analiza la poesía onomatopéyica: versos que recuperan el canto de los pájaros y otros sonidos de la naturaleza. Sólo en estas ocasiones Sánchez se detiene a explorar el maya k'iche'.

¹⁵ Mientras incluía las observaciones de los sinodales a este trabajo recibí la noticia de que la tesis había sido recientemente publicada por una editorial ecuatoriana: Sanchez M., Juan Guillermo. *Memoria e Invencion en la poesia de Humberto Ak'abal*. Quito: Abya-Yala, 2012. Sin embargo, mi fuente sigue siendo la tesis y la numeración corresponde al documento original.

Es evidente que su investigación va más allá de todos los trabajos expuestos aquí, pues utiliza teorías y metodologías de la crítica literaria con éxito. Mas, el problema de los estudios monolingües continúa.

Tras la revisión de las investigaciones sobre poesía femenina maya y binnizá, insisto en que esta tesis es de las primeras que estudia los textos en la versión en castellano y en estas dos lenguas en específico —Hago esta aclaración porque estos trabajos sí revisan los textos desde la lengua indígena, aunque no se trata de las que nos ocupan aquí: la tesis doctoral de Luis Enrique Sam Colop, *Maya poetics* (SUNY, Buffalo, 1994), hablante nativo de maya k'iche' y traductor del *Popol Vuh* al español, así como la tesis de Maestría de Carlos España, poeta y hablante de ñuu savi (mixteco), titulada *La poesía de Itamintya en lengua-cultura de la Ñuu Savi, «Nación de la Lluvia»: lírica y argumentos sobre la situación de esta nación desde algunos conceptos de teóricos y críticos latinoamericanos* (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, en proceso).

Los siguientes dos capítulos están dedicados al análisis de la poesía de las autoras que aquí nos ocupan, de acuerdo con el método de trabajo que he planteado en este apartado.

CAPÍTULO III

LA MUJER QUE ENGULLÓ A LA LUNA

EL CUERPO FEMENINO EN LA POESÍA ESCOGIDA DE BRICEIDA CUEVAS COB

El concepto de cuerpo, como ya hemos señalado, corresponde a la visión que tiene del universo una cultura específica (Aguado, 2004: 31). El cuerpo y sus múltiples significaciones están determinados por el contexto sociocultural que los rodea y, más todavía, por las transformaciones o rasgos en común que guarda una cultura con su pasado, como es el caso de Cuevas Cob y Pineda. En sus versos encontramos imágenes que aluden a una tradición antigua que aún vive, al mismo tiempo que es posible encontrar nociones importadas, transculturadas, que desde el momento de la conquista se incorporaron a las cosmovisiones indígenas.

Lo que subsiste con gran fuerza en toda esta serie de poemas es la concepción del mundo prehispánico mesoamericano: el hombre como réplica microcósmica del universo en que debía reinar el equilibrio, en tanto que la pérdida de dicho balance era debido a la enfermedad, al abuso de la bendición que representaban los goces sexuales (López Austin, 1980: 482) o a la mala influencia de un brujo —*wáay* para los mayas. En esta visión del mundo todo está vivo, animado y tiene un cuerpo, inclusive los astros: la relación intrínseca entre los hombres y el cosmos es vital y, en específico, la de la mujer con la Luna dadas sus transformaciones, su asociación con los ciclos menstruales y las nociones de creación y destrucción, como veremos en la poesía de Cuevas Cob. El universo se compone de dualidades para mantener el equilibrio: como dice López Austin, el Padre, el Cielo, la luz, lo vital, lo

fecundo y lo caliente se complementan con la Madre, la Tierra, la oscuridad, la humedad, el sitio de vientos y lluvias que es a la vez fecundo y lugar de muerte (1980: 306).

Y a todo esto, ¿qué lugar ocupan la idea de mujer y su concepto corporal en la cosmovisión maya? Como señalé antes, la mujer y la Luna están vinculadas por sus cambios físicos, pero la noción femenina implica más elementos: de acuerdo con Héctor Hernández (2006), la mujer maya es quien sostiene a la sociedad por medio de la familia. Sus responsabilidades son la de ser madre, cuidadora del hogar y de los hijos; la de preparar los alimentos —puesto que la cocina es el lugar preponderante de la casa y todos los elementos que la conforman poseen un profundo significado, como el fogón, centro del microcosmos que representa la casa y que permite la comunicación con lo sobrenatural, y el fuego, que transmite mensajes sobre el futuro (Montemayor, 2004: 25)— y la confección del vestido mediante el acto de tejer —el cual, según señalaba Batzibal Tujal, implica la creación en un lenguaje propio, semejante a tejer el texto con palabras.

Estas son características contemporáneas de las mujeres mayas, transmisoras de la cultura, de la lengua, de las tradiciones, pero también lo fueron en la época prehispánica, en la que además de este cúmulo de responsabilidades, participaban en los puestos políticos y en los rituales de sacrificio, dada su naturaleza dual de creación y destrucción (Hernández, 2006: 158). Un hecho que prueba lo anterior, según Hernández, es la representación de la mujer en códices, figurillas, vasijas, esculturas y altorrelieves en piedra, como madre, como sacrificadora, como creadora y dadora de muerte. Por tanto, un elemento siempre presente en la poesía de Cuevas Cob e Irma Pineda es la maternidad y su efecto en el cuerpo, como el vientre prominente; si retrocedemos en el tiempo, la fertilidad femenina ha sido preponderante desde las primeras representaciones: basta con recordar las numerosas estatuillas correspondientes al Paleolítico,

en concreto, al auriñaciense, como la Venus de Willendorf, la de Savignano, la Dama de Lespugne y la Venus de Predmostí, grabada en un colmillo de mamut.

El conjunto de ideas y de representaciones del cuerpo femenino elaboradas desde la perspectiva maya es lo que encontramos en los poemas de Cuevas Cob en este trabajo. Sin embargo, su propuesta de representación por medio de la palabra escrita no calca los modelos prehispánicos ni contemporáneos, sino que los revierte, los cuestiona, los trasgrede. Retoma símbolos culturales mayas para hacer sus propios planteamientos desde la creación poética; acude a las creencias y a las tradiciones rastreadas hasta las épocas más antiguas, a sus ritmos, a sus formas rituales, pero no las copia, sino que las transforma. No en toda su obra poética están presentes los cuerpos femeninos como tales: a veces sólo recrea voces, lamentos, consejos. Y eso es lo que me interesa: cómo representa y plasma el cuerpo de la mujer maya y su lugar en el mundo, en el cosmos, en la comunidad. Por tanto, son tres los poemas elegidos en los que se observa la predominancia del cuerpo femenino y los temas que giran a su alrededor: la maternidad, la sexualidad transgresora, el cordón umbilical y el cosmos, la sangre, y la relación entre la mujer y la Luna.

1) *U chan ba'tel x-polok yé'tel x-chuchul/Pequeña riña de la gorda y la flaca*

En este poema, Cuevas Cob configura poéticamente la riña entre dos mujeres, en versos libres y particularmente largos y que a veces semejan más una prosa, cuyo centro es la mutua acusación respecto a su conducta sexual. Por tanto, el énfasis en la representación del cuerpo estriba en aquellas partes y órganos relacionados con la sexualidad, así como la subsecuente burla y ridiculización de éstos por medio de metáforas y símbolos. Y si bien las dos poetisas ejercen un juicio positivo acerca de la maternidad y la fertilidad, en Cuevas Cob es clara la reprobación de

la mujer que ha conseguido ser madre por medios ilícitos. Recordemos que la lujuria, representada en el *Chilam Balam de Chumayel* como *nicté* (De la Garza, 1988: 23), la Plumeria, es condenada por la sociedad maya, al igual que por la occidental.

U chan ba'tel x-polok yétel x-chuchul

—¡Teech tu'ne, u munyali ja' nok' pel!
¿Bixak a t'an ka ta nulaj u jach munil u yich
u chun in nak'?

—¡Uyeex bin maax ku t'an!
¿Ta tuklaj ua jel u paajtal u ketlán a nok'
yétel u sak kíibok lool nikte'?

¡Juntul x-tu' je' nok' pel!
¿Ta tuklaj ua sal u pixán a kisín al ta kaxtaj tu
sen ba' ek'joch'enil u tuuk' tankab?
¿Ua ma'e bix unchak u tal u saadz ch'in tunicht
in chan ualak'
je' ku saadzk'alánkal?

—¡Ten tu'ne kin ualanka
kex kaxanbi paal je' bix ka ua'lik;
tumén tene ko'lelen ka alintaben;
u tial alankal u chun in nak'!

¡Ti' tu'n teeche,
u siimaj u ak'ayil u chun u nak' x-nuk tsimín!
¡Le o'lal tu nich'ik u pupudzki koj u lool a yáamaj
chen tiólal k'ak'as ch'íich!

—¿Jach tuux tu jemaj bej u taakmaj u yich a suutal?
¡Ua tumén tan a ualanka,
bin a uojet,

mix paal lek u síijil unchak u dzaík tu jo'ol u tial
yum tzil a uet kajtal
tumén tu paach u yich ch'uyench'uy ja'boob
u taakmaj u choojli u tsum tzo'!

¡Baale,
teech jach aajan a naat
ta t'onaj u yol ikil ta dzajil u yuk' u k'ak'as yek' u
kaap a uok!

¡Bix tu'n ma' a ualanka
x-beech' ko'lel,
x-tabay ko'lel,
ta uenel yétel k'in
ta uajal yétel uj!

¡Juntul u boox kóil x-ch'upul peek',
x-nik koot!

—¡X-kíichpan ko'lel bil!	
¡Tu' bakán a chi'!	35
¡Chen bakán u p'okmubaj a p'ujli!	
¡Ma je'la,	
teech baakane x-tabay ¹⁶ ku k'ay joljak tu kelénbal	
ek'samen!	
¡Ua jach jaaj,	
je' bix ka ua'lik,	40
u tzaipachmajen u malayil pek'oob,	
u naj a naatik tumén t'int'inkien,	
o'olkien,	
jalk'alak jaboob tin uot'el!	
¡Ti teech tu'ne,	45
maax chen pooch,	
cháik u jalchajal jun ch'aaj u páakat,	
u tuukubi baak;	
junkul puut p'onaan tumén u kaatul nukuch yim-yich;	
x-típ'il jul ok;	50
u pat x-kuch kíib uayil janal pixán ich pel[!]	
—¡Baanten ka kukul it!	
¡Ua'len	
x-kaatil nak' ko'lel!	
¡Jeedz a siit' jeex x-nuk uo' muuch	55
ka u chukech in uok,	
ka u uak'cha'tech jajauani	
tiólal u chaantal u pul muus ik' k'aak' ta jeej!	
¡Bin in cháachech xan tí' u jun xáakil a jo'ol	
ka in jilichtech tu yók'ol u po'po'x puuch yo' bej!	60
¡U dzókole,	
bin in uak' junp'el u sen ba' paapil ik tu yich a	
x-ma' suutali,	
tiólal in uet'ik a saak'il!	
¡Ua'len!	
¡Baaxten ka bin!	65
¡Bin in ues tí' teech tuux ku tip' k'in!	
¡Bin in dza a k'ajolt u yich a na'!	
¡Ua'len!	
¡Baaxten ku peek a uol!	
¡Ua'len...!	70
(Cuevas Cob, 1998: 18-21)	

¹⁶ En esta parte se presenta un problema entre las versiones en maya y en español: en ésta última, en lugar de *x-tabay* dice *x-Takay*, dos conceptos muy distintos. La X-Tabay es esta mujer-espectro de la tradición oral que atrapa a los hombres, mientras que x-Takay es un ave que, por su canto, se cree que acarrea chismes y habladurías. Por tanto, creo que en la versión maya debe decir *x-Takay* en lugar de *x-Tabay*, por el contexto de la situación que recrea el poema; pienso que se trata de un error de edición.

Pequeña riña de la gorda y la flaca

—¡Tú, mujer con ropaje de nube de tormenta!
¿Por qué has magullado al más tierno fruto de mi vientre?

—¡Es de escuchar a la que habla!
¿Crees que puede tu vestimenta
competir con la blanca flor de mayo? 5

¡Tú, mujer de ropaje de huevo corrompido!
¿Acaso es bendito el diablillo que has gestado
en el rincón más oscuro
de los patios?
¿Con qué motivo vino a resortejar a mi indefenso
animalito
que ahí se estira y encoge de agonizante? 10

—¡Pues al menos yo he parido,
aunque espurio, como dice;
hembra soy desde la gestación;
fértil es mi vientre!
¡A ti, en cambio, 15
la [mula] te ha obsequiado la maldición de sus entrañas!
¡Por eso descubre sus puntiagudos dientes
la flor de tu cariño
tan sólo por un pajarraco!

—¿Por cuál rumbo hizo tu brecha tu pundonor con
el rostro cubierto?
¡Si es que has engendrado, 20
has de saber

que ni el recién nacido cree que su padre es con
quien compartes casa,
pues de sus párpados cuelgan los años
y entre sus muslos
guarda la excrecencia chorreada del pavo! 25

¡Pero, tú,
que tienes la astucia en vela
lo has hecho pusilánime al darle a beber
el veneno de tus entrepiernas!

¡Cómo no has de procrear,
mujer codorniz, 30
mujer X-Tábay,
si duermes con el sol
y despiertas con la luna!

¡Perra negra en brama,
desmoronadora de albarradas! 35

—¡Ave María Purísima!
¡Si tienes podredumbre en la boca!
¡Acurrucado se hallaba tu alboroto!
¡Es de ver, eres la X-Takay que ayer cantaba
sobre el hombro de la tarde!

¡Si verdad es, 40
 como dices,
 que me siguen en multitud,
 es porque mis carnes son firmes,
 gozo de lozanía
 y los años no hallan cauce en mi piel! 45
 ¡Y a ti,
 en cambio,
 nadie te deja caer una gota de su mirada,
 cerrajón de huesos;
 planta de papaya arqueada por sus dos tetas- frutos, 50
 piernas-arcos de flecha,
 rostro-figurilla de barro en día de muertos!

—¡Por qué retrocedes!
 ¡Detente,
 mujer panza de tinaja! 55
 ¡Cesa de saltar cual rana
 y que mis pies te alcancen
 y te revienten boca arriba
 para que vean el aliento que el fuego arrojó en tus ingles!
 ¡He de tomarte de las greñas 60
 y arrastrarte sobre la áspera espalda de la calle!
 ¡Luego
 abriré el más bravo chile en el ojo de tu desvergüenza,
 para aminorar tu comezón!
 ¡Párate! 65
 ¿Por qué huyes?
 ¡Te mostraré por dónde sale el sol!
 ¡Has de conocer el rostro de tu madre!
 ¡Deja de correr!
 ¿Por qué sientes temor? 70
 ¡Detente...!

(Cuevas Cob, 1998: 50-54)

Como ya había señalado, este poema se conforma a partir de la poetización de una riña entre dos mujeres. Es un diálogo en el que el cuerpo cobra forma y es interpretado a partir del discurso y la voz de la contraparte que habla; es decir, dado que el “yo” se construye a partir de la mirada del otro, la representación de la mujer gorda, *x-polok*, cobra forma a partir de la voz de la mujer flaca, *x-chuchul*, y viceversa. La forma en que los dos cuerpos son construidos es por medio de símbolos que iré revisando a medida que glosó los temas presentes en el texto; y es el empleo de dichos símbolos en cada una de las lenguas, maya y español, lo que nos revela la convergencia y la divergencia de imágenes prehispánicas y occidentales.

Un primer punto que quiero destacar es que ambas mujeres representan opuestos que se complementan de acuerdo con el carácter dual de la mujer maya: una de ellas es fértil, la otra es infértil; una representa la vida, aunque basada en una conducta reprobable, y la otra representa la muerte. Tenemos la confrontación de dos seres que encarnan la creación y la destrucción, pero que al mismo tiempo cuestionan los medios con que se logra dicha creación. Así, el centro del poema es la reprobación de la lujuria como medio para lograr la fertilidad.

Sin embargo, la forma en que dicho discurso está elaborado en cada una de las lenguas es distinta: si vemos los primeros versos, en que se hace alusión al ropaje de las mujeres como metáfora de su conducta sexual, observo que en maya la ropa está asociada a la vagina: la frase “ropaje de nube de tormenta” del primer verso la encontramos en maya como *ja' nok' pel*, que se traduciría literalmente como *agua ropa vagina*. En maya, aunque la naturaleza de la ropa sea ambigua porque no se especifica qué prenda es, al estar unida a la palabra *pel*, vagina, cobra una significación que enfatiza el carácter sexual de la riña entre ambas mujeres ausente en la versión en español; lo cual, además, invita claramente a pensar que cada una alude a la ropa íntima, la pantaleta. Lo mismo ocurre con la frase “ropaje de huevo corrompido” con que la flaca responde a la primera intervención de la gorda, pues en maya *x-tu' je' nok' pel* —el verbo lleva el prefijo en femenino— significa literalmente *huevo que apesta ropa vagina*. Observamos entonces que en maya la mención y representación de la ropa ya está unida a una parte del cuerpo de fundamental importancia, a diferencia de la versión en español.

Pero no sólo cobra significación el que en maya se enfatice que sea una pantaleta, sino que el aroma de dicha prenda metaforiza la conducta sexual de cada mujer. La flaca responde a la gorda que su vestimenta es “la blanca flor de mayo”, *sak k'ibok lool nikte'*. En español se omite el adjetivo *k'ibok*, que significa “fragante”, y por tanto se pierde el contraste entre esta “fragante flor de mayo” y la pantaleta que apesta a huevo; la primera metaforiza una conducta

sexual impecable, mientras que la segunda funge como su opuesto, lo sucio. No obstante, la imagen de la “flor de mayo”, *lool nikte*, es en realidad ambigua, tanto positiva como negativa. La *lool nikte* se relaciona con el simbolismo otorgado por los mayas a la flor: por ejemplo, tanto en el Cantar 4 y el 7 de los *Cantares de Dzitbalché*, este símbolo hace referencia al amor y al sexo femenino; en el Cantar 4, la expresión “recibimiento del amor” —en maya, *Kam nicté*—, significa “boda”, según De la Garza (1980: 363). Pero al mismo tiempo, *nicté* se refiere a la lujuria, según el *Diccionario de Motul*, lo cual puede constatarse en el *Chilam Balam de Chumayel*, que ya he mencionado —véase el Katún de la flor—:

Nicte rosa o flor, no denotando de qué árbol, mata o yerua. *Ítem*, deshonestidad, vicio de carne y traesuras de mugeres. [...]

Nicteil be obras deshonestas.

Nicteil than palabras deshonestas y lasciuas.

Nicteil uinic mala muger de su cuerpo.

Nicte kay cantares deshonestos y de amores, y cantarlos.

(*Calepino Maya de Motul*, 2001: 435)

Si volvemos al poema, creo que podemos tener en cuenta las diversas acepciones de *nicté*, ya que los medios por los que ambas mujeres logran la fertilidad son criticados por su ilegitimidad, por su amoralidad y, por tanto, la “fragante flor de mayo” es una imagen polisémica que puede ser leída también en su aspecto negativo.

Desde la primera estrofa sabemos que la mujer gorda está molesta porque la mujer flaca ha tenido amoríos con su hijo, y lo expresa como que ésta ha “magullado el más tierno fruto de [su] vientre”. La mujer flaca replica que dicho *fruto* es ilegítimo y reiterará en sus intervenciones que la mujer gorda es una lujuriosa, una transgresora de la conducta sexual aceptada. Por su parte, la mujer gorda acusa a la otra de ser infértil mediante el empleo de imágenes asociadas a la muerte —y de ahí mi insistencia en que ambas mujeres son opuestos que se complementan.

Fijémonos en las imágenes corporales y los símbolos que crea de su contrincante cada una de las mujeres: la flaca nombra a su enemiga como “mujer codorniz”, *x-beech’ ko’lel*; “mujer x-Tabay”, *x-tabay ko’lel*; “perra negra en brama”, *u box kóil x-chúpul peek’*, y “mujer panza de tinaja”, *x-laatil nak’ ko’lel*. Vemos en dos casos que la representación del cuerpo se da en términos animales, apuntando a una sexualidad desbordada, como en el caso de la perra negra y la codorniz. En el habla coloquial, “perra” es sinónimo de prostituta y, al señalar que es negra, se estaría enfatizando su carácter transgresor; al respecto del color negro, el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier apunta que “se vincula con la idea del mal, es decir, con todo aquello que contraria o retrasa el plan de la evolución deseada por lo divino” (1999: 750).

Respecto a la codorniz, el mismo *Diccionario* apunta que “en lenguaje figurado, la codorniz es símbolo de calor, y aún más familiarmente, de ardor amoroso” (1999: 314), lo cual concuerda con el contexto del poema. Pero hay más todavía alrededor de la codorniz: según el *Diccionario Etnolingüístico del Idioma Maya Yucateco Colonial (DEIMYC)*, los mayas asocian el óvulo femenino con el huevo de las aves, y se utiliza la misma expresión para designar a los huevos de cualquier ave que no han sido incubados por los machos, que para nombrar a un hijo cuyo padre no se sabe quién es (1997: 78); esto último también está en consonancia con la imagen de la codorniz en el poema, ya que las hembras de esta especie pueden ser fecundadas por varios machos. Mediante la animalización simbólica el cuerpo femenino se degrada y su representación se limita al aspecto reproductivo. Al mismo tiempo, se retoma una figura de la tradición oral para denigrar a la mujer gorda, la x-Tabay, de acuerdo con la creencia de que ésta seduce a los hombres y los mata, mientras que la imagen de “panza de tinaja”, ridiculiza el vientre fértil y lo cosifica, puesto que la tinaja simboliza la matriz (Chevalier, 1999: 606).

Por su parte, la mujer gorda representa el cuerpo de la flaca con imágenes que remiten a la infertilidad, como la mula, y a la falta de atractivo físico por la escasez de carne y

voluptuosidad—esto es interesante, ya que no se hace mención explícita de belleza o fealdad, no vemos las facciones de estas mujeres, sino sólo un énfasis en las partes del cuerpo que tienen un significado sexual—, así como a símbolos asociados con la muerte. La mujer flaca es chismosa, como la *x-Takay*; es un “cerrajón de huesos”, *u túukubil baak*; una “planta de papaya arqueada por sus dos tetas- frutos”, *junkíul puut p’ona’an tumen u ka’ap’él nukuch yiim yich*; tiene “piernas-arcos de flecha”, *xtip’il jul ook*, y su cara es un “rostro-figurilla de barro en día de muertos”, *u pat xkuch kib wáayil janal pixán ich peel*.

Veamos estas imágenes con más detalle: señalé en una nota al pie (ver nota 16), que en la versión maya la mujer gorda también le llama *x-Tabay* a la flaca, mientras que en la versión en español ésta aparece como *x-Takay*. Dado el contexto, es evidente que el epíteto correcto es éste último, pues al llamar así la mujer gorda a la flaca la estaría calificando de habladora, de escandalosa, como el ave del mismo nombre. Al nombrarla *x-Takay*, estaría dándose también una animalización de la mujer en función de la voz y de la falta de veracidad en sus palabras. Respecto a la imagen de la papaya cuyas frutas son a la vez senos, me remite a la representación mitológica del árbol que da de mamar a los recién nacidos que han muerto, como el Chichihuacauhco de los nahuas, por lo que se trata de una imagen asociada con lo fúnebre, lo mortuario. El resto de las imágenes enfatizan el poco atractivo de la delgadez —lo cual contrasta con la concepción occidental actual— asociando a la mujer flaca con la muerte y los huesos.

Ahora bien, no sólo el cuerpo femenino está presente sino también el del hombre, aunque igualmente reducido a la genitalidad animalizada, ridiculizada: sus genitales son “un pajarraco”, *k’ak’as ch’iich*, son “la excrecencia chorreada del pavo”, *u choojli u tsum tzo’*. La imagen viril del hombre está puesta en entredicho e incluso se aventura que el marido de la

mujer gorda sea estéril, impotente, por lo que ella buscaría tener hijos de otros, según la mujer flaca.

Además de estos recursos visuales y simbólicos —de los cuales algunos funcionan como epítetos: *mujer x-Tabay* y *mujer x-Takay*—, el cuerpo también está representado por medio de acciones que lo insertan en el espacio-tiempo. Conforme transcurre el poema, el discurso de las dos mujeres se transforma, de tal modo que las acciones enunciadas en los últimos versos se encuentran en el plano de la maldición, de la “amenaza”. Estas acciones no ocurren, pero al enunciarse y construirse a partir de ciertas formas verbales, permiten insertar los dos cuerpos en el espacio y dotarlos de movimiento. Esta transformación se da en la última estrofa, en voz de la mujer flaca: hasta este momento, y gracias al manejo del lenguaje, podemos inferir que se trata de una riña en la calle de un pueblo, dado el encuentro fortuito entre las dos mujeres. Pero sólo se había manifestado la voz. En cambio, cuando la mujer flaca empieza a enumerar y a describir las acciones que desea llevar a cabo es que el espacio donde esta riña tiene lugar cobra forma.

El verso “¡Por qué retrocedes!”, *¡Baanten ka kukul it!*, nos indica dos cosas: el enojo en la voz, dados los signos de admiración, y la acción que ha ejecutado la mujer gorda, la cual ha provocado la ira en la flaca. La gorda *retrocede*, y con este movimiento su cuerpo cobra forma de otra manera gracias a la voz de la flaca; de hecho, no puede ser de otro modo, pues dada la forma dialogada del poema, ambos cuerpos se representan mediante la voz.

Los versos “¡He de tomarte de las greñas/ y arrastrarte sobre la áspera espalda de la calle!”, *¡Bin in cháachech xan ti’ u jun xáakil a jo’ol/ ka in jilichtech tu yók’ol u p’op’ox puuch yo’e bej!*, nos confirman que se trata de una discusión en la calle y, por tanto, el cuerpo está representado con otros recursos: el cabello se transforma en “greñas” y el cuerpo es *arrastrado* en este futuro recreado por la voz de la mujer flaca. Ya no hay animalización ni epítetos, ahora

es la violencia de un cuerpo sobre otro por medio de la acción, aunque ésta sea configurada a través de la voz. Posteriormente, la gorda sigue apareciendo en una posición subordinada a la flaca, ya que ésta dice que: “¡Luego/ abriré el más bravo chile en el ojo de tu desvergüenza,/ para aminorar tu comezón!”, *¡U dzókole,/ bin in uak' junp'el u sen ba' paapil ik tu yich a x-ma' suutali,/ tiólal in uet'ik a saak'il!* La vagina que no aparece en los primeros versos en español al hablar de la ropa, ahora es referida como “ojo de tu desvergüenza”, *yich a x-ma suutali*, metáfora que implica de nuevo una reprobación de la sexualidad, mientras que la “comezón” funge como metáfora de la lujuria. Así, la violencia hacia la mujer gorda se evidencia con la hipotética acción de abrir el chile en su vagina como castigo por su lascivia, lo cual nos recuerda lo que apunta Landa a propósito de las mujeres transgresoras: “si no son honestas, las aporrean y untan con la pimienta en otra parte, por castigo y afrenta” (1982: 57). Pero la contraparte, la mujer infértil sufre igual repudio, ya que no participa de la continuación de la especie y de la sociedad a la que pertenece.

En su conjunto, este poema representa el cuerpo femenino mediante diversos recursos: en primer lugar, cada lengua crea su propio ámbito semántico y simbólico, siendo más evidente la sexualidad en la versión maya, puesto que desde los primeros versos las prendas a que se hace referencia son las pantaletas, y no una imagen ambigua de la ropa, como en español. En segundo lugar, cada voz configura el cuerpo de la otra mujer mediante epítetos, símbolos y acciones concretas y violentas. Vemos también que Cuevas Cob no pretende la traslación exacta del contexto oral de una riña a la poesía, sino la figuración poética del lenguaje coloquial al servicio de una pelea verbal que intercambia metáforas y símbolos y que incorpora imágenes tradicionales de la oralidad maya, como la x-Tabay y la x-Takay.

2) *Je'ex úulich/Como caracol de tierra*

Como mencioné al inicio del capítulo, otro de los temas presentes en Cuevas Cob es el de la serie de creencias y costumbres alrededor del nacimiento de un nuevo ser y el énfasis en la relación entre el cordón umbilical, el ombligo y el cosmos. La representación del cuerpo femenino en este poema se centra en el cordón umbilical y el ombligo de una recién nacida, así como en las precauciones que deben tomarse para que su destino no sea perturbado por el *wáay*, por mujeres de dudosa conducta sexual y por el pozo, que puede robarle la voz.

Je'ex úulich

I

Kananbil u taab u tuuch kun baanak.
Bik taabakech a cha' u jaantik miis.
Bik taabakech a cha' u jaantik pek'.
Bik taabakech a cha' u bisik ch'o.
Ua tu'n ku bisik ch'o 5
bik taabakech a uaut u k'aba tu jan leti';
cha'ach u k'aba yétel a tootil,
tumén u k'abae
leti'e "uay" ku ja'sik u yol chich'an paal,
leti'e ku noot'ik u nay chichán paal. 10
Kananbil u taab u tuuch.
Mukbil tu jobonel k'oben.

II

Babalto'obil yétel u taas it,
to'obil,
je'ex úulich. 15
Bik taabak ilbil tumén ko'lel aja'an u k'ik'el,
leti'e aja'an k'iik' ku k'inepsik u yéemel tu yook'ol je'ej.
Mix tumén ko'lel jach líik'il u nak'.
Je' u jak'al u yol u tuuch.
Je' u chulu' ti' chak taab, 20
ti' tu'n ak'ab,
ikil tu ch'ajch'ajánkal u jum u t'an más tu ch'ulik
a tatak uenel,
leti'e yétel u yaakan ku p'olik u tuuch.

Babaltoobi yétel u taas it,
ch'ikbi u le' chan suudz paak'al, 25
to'obil,

kananbil u sujuy uínklil.

III

Bik taabak ilbil tumén u ko'ko' yich ch'een. Leti'e ku yoklik u uo'jil u yaax t'an chichán paal. Bik taabak ilbil.	30
U jum u t'ane ma' paajchak u suuktal tu chi'. Leti'e tu kaaxtik yaax jum t'an muxik u ch'eneknakil. Dzok u naakal u yol ti' u tootil; u tootil ku teetejpajal u dzókole ku jelpaj soodz. Bik taabak ilbil tumén ch'een, bik taabak u ch'am ti' leti' u jundzit yich tumén u k'eex u t'an kun k'ubukti'e u xexet'al p'is t'an ku k'ok'olkibaj tu pak'il uchbén najoob.	35
Bik taabak ilbil. Ua ku yilale, bak' u tzem yétel a booch', mans xínbal tu ba'paach ch'een bolón u paakal tu yok'ol yauat ken u k'at ti' ka' suutuk ti' u t'an.	40

(Cuevas Cob, 1998: 10)

Como caracol de tierra¹⁷

I

Hay que cuidar el cordón umbilical cuando se desprenda. Que no se lo coma el gato. Que no se lo coma el perro. Que no se lo lleve el ratón. Si se lo lleva el ratón	5
no lo menciones ante ella; mastica su nombre con tu mudez, porque su nombre es “la aparición” ¹⁸ que espanta a los pequeñines, quien les roe el sueño.	10
Hay que cuidar el cordón umbilical. Enterrarlo en las vísceras del fogón.	

¹⁷ La versión en español la tomé de la edición más reciente de los poemas de Briceida Cuevas Cob, la antología *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, de 2008, la cual difiere en algunos detalles de léxico de la que originalmente se publicó en el ya mencionado volumen *Je' bix k'in/Como el sol*. Otra de las diferencias entre ambas ediciones es la forma escrita de la lengua: en la de 2008, la semivocal /w/ aparece con la grafía *w*, mientras que en la de 1998 aparece con la grafía *u*, por ejemplo: *wa/ua, wínklil/uínklil*. Para la versión en maya opté por transcribir la de 1998, ya que los hablantes prefieren la *u*. Por esta razón insistí en el Capítulo 1 que la escritura parece no estar aún estandarizada, y por ello el estudio desde la lengua original conlleva conocer las variantes alfabéticas.

¹⁸ En la edición de 1998, la versión en español dice “el coco”.

II	
Hay que envolverla con su pañal, arroparla, como caracol de tierra.	15
No la mire la mujer de la sangre despierta, aquella sangre despierta que festeja su descenso sobre las ingles. No la vea la mujer del vientre crecido. Asustará su ombligo.	20
Le hará escurrir cintillos rojos, y por la noche, mientras gotea la voz de los grillos remojando tu somnolencia, ella con su quejido alzaré su ombligo.	
Hay que envolverla con su pañal, prenderle en la ropa hojas de limón, arroparla, proteger su inocencia.	25
III	
Que no la vea el ojo travieso del pozo. Él se posesiona de las primeras voces de los niños.	30
Que no la vea. Su voz aún no se acostumbra a sus labios. Él busca voz nueva para triturar su silencio. Se halla harto de su mudez; mudez que se resquebraja y se convierte en murciélago.	35
Que no la vea el pozo, que no le guiñe su único ojo porque él dará a cambio las despedazadas palabras del eco que se golpean en las paredes de las casas viejas.	
Que no la vea. Y si la mira, sosténla del pecho con tu rebozo, que camine nueve vueltas alrededor del pozo pidiéndole a gritos y llanto que le devuelva la voz.	40
(Cuevas Cob, 2008: 87-89)	

La primera parte del poema se centra en el cordón umbilical, *táab u tuuch*. Antes de continuar, debo enfatizar la distinción entre el cordón umbilical que se corta para separar al recién nacido de la madre, y que adquiere la misma carga simbólica que la placenta que es expulsada después, y el fragmento que le queda adherido a la criatura y que se le cae después de cuatro o cinco días. Es necesaria esta distinción, porque en el poema se hace referencia al segundo.

No obstante, es insoslayable abordar el simbolismo del cordón umbilical y de la marca que deja en el cuerpo, el ombligo, entre las culturas que nos ocupan. Para todos los pueblos antiguos, ya sean occidentales o indígenas, el ombligo es el centro del cuerpo y una réplica microcósmica del universo. Es un punto que permite la comunicación con los dioses: su expresión arquitectónica es la serie de santuarios y ciudades sagradas cuya etimología es la de centro, útero, ombligo: Cuzco, para los incas; la Isla de Pascua, según su nombre polinesio, *Te pito o te henúa*, y Delfos; incluso el nombre del volcán Xitle (del náhuatl *xictli*, ombligo), en el Valle de México (Tibón, 1984: 59). El ombligo es, pues, un punto sagrado en el que convergen y desde el que parten todos los demás elementos que dan la vida, y es también, como hemos visto en estos topónimos, equivalente a la noción de matriz. El ombligo como centro y su conexión con el cosmos es fundamental en cada individuo, pero es también una manifestación de la fertilidad femenina: el ser se alimenta en el útero por medio del cordón umbilical, que lo conecta con la madre y con el universo. Y, por tanto, el ombligo es también “la marca que el nacimiento deja en el cuerpo” (Tibón, 1984: 50).

A pesar de que las nociones de ombligo y cordón umbilical no son sinónimas, están estrechamente vinculadas entre sí, como se observa en este poema de Cuevas Cob. Una vez que el cordón umbilical ha sido desprendido y *ha dejado de formar parte del cuerpo*, se hace un énfasis en su carga simbólica: no por estar separado del cuerpo ha dejado de estar unido intrínsecamente con el ser del recién nacido, puesto que, como indica la *Biblioteca Digital de la Medicina Tradicional Mexicana (BDMTM)* en su entrada para *ombligo*, “se piensa que sigue formando parte del individuo, y todo aquello que pudiera ocurrirle a aquél repercutiría en el bienestar de éste”. Al respecto, Alfonso Villa Rojas refiere que los rarámuri creen que los fetos llegan al mundo con un alambre *invisible* que los relaciona con el universo, y que por tanto llevan a cabo ceremonias muy concretas para lograr la separación. Nájera añade que el cordón

ya seco y que se desprende no puede ser desechado sin más, por lo que se llevan a cabo ceremonias para enterrarlo (2000: 199).

La idea de que la existencia individual está íntimamente ligada con el cordón umbilical y el ombligo —en su carácter de cicatriz del nacimiento y de centro del cuerpo— es el núcleo del poema, puesto que todo él comprende una serie de acciones para proteger estas dos entidades corporales de los peligros que amenazan al recién nacido, dada la debilidad energética que posee (Nájera, 2000: 205).

Vemos entonces un cuerpo fragmentado aunque significativo; y digo “fragmentado” porque las palabras del poema no crean el resto del cuerpo: no conocemos el rostro de esta niña, ni sus manos, ni sus piernas, ni su sonrisa, sino que la concentración de su ser está en estas partes corporales cuyo simbolismo es indiscutible.

Para los mayas de la península de Yucatán, el cuerpo humano reproducía los cuatro cuadrantes en que estaba dividido el universo, según los ocasos y amaneceres del solsticio de verano y del de invierno (De la Garza, 1998: 60) como se muestra en las láminas 75 y 76 del *Códice Madrid* (Figura 3): en el centro hay un rectángulo rodeado por una banda en la que están los 20 días del calendario. De cada uno de los cuatro extremos del rectángulo arrancan cuatro conjuntos de glifos, así como huellas humanas, acompañadas de 13 puntos. Al final de estas hileras se puede leer también el número 13. El calendario lunar y ritual, el *Tzolk'in*, es de 260 días, por lo que los números 13 y 20 están en función de este ciclo. Se distinguen así los cuatro sectores del mundo. Las dos diagonales que segmentan el cuadrado convergen en un par de deidades sedentes frente a un árbol cósmico. En esta quinta dirección, donde está el ombligo del mundo, vemos a la deidad de la izquierda con los brazos cruzados —interpretada como la diosa madre—, y a la de la derecha —aspecto masculino de la suprema dualidad— sosteniendo tres glifos de *Ik'*, el soplo-aliento de vida. Los signos calendáricos que aparecen delante de la deidad

de la izquierda son *Ik'*, *Oc*, el perro, e *Ix*, el jaguar, asociado al inframundo al igual que el perro (Sánchez, 2008: 73-74).

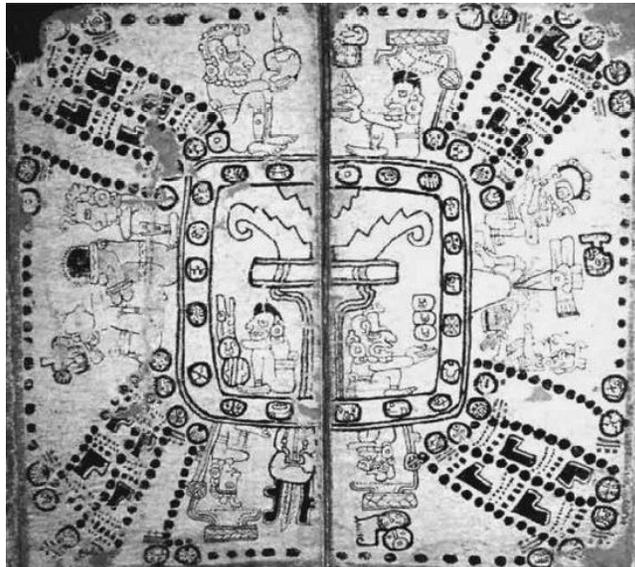


Fig. 3: Páginas 75 y 76 del *Códice Madrid*.

El centro de este cosmos corporal era el ombligo y los cuatro puntos, o rumbos, estaban distribuidos de la siguiente forma: el *chun u nak'* (hipogastrio, bajo el ombligo); el *u uich puczik'al* (epigastrio, “frente” al corazón), y los *hay nak'* (los costados), según Villa Rojas (1995: 187). Estas direcciones corporales implican la noción de orden, pues en el interior del ombligo se encuentra un órgano, el *tipté*, responsable del equilibrio y la salud del individuo. De acuerdo con Villa Rojas, toda enfermedad responde a un desacomodo del *tipté*, mientras que durante el embarazo, se debe cuidar que éste no salga de su sitio, mediante masajes y “sobadas” llevados a cabo por curanderos. Y al igual que en numerosas culturas, como ya hemos visto, el cordón umbilical es visto por los mayas como un medio que permite la comunicación del hombre con los dioses.

Si volvemos al poema, las amenazas que se ciernen sobre el cordón umbilical son de distinta naturaleza: la primera, son los animales domésticos: el perro, el gato y el ratón, cuya

influencia es, sin duda, europea, según De la Garza (1990: 174);¹⁹ concuerdo con esta observación para el caso del gato y el ratón, pero el perro, en cambio, sí habitaba en Mesoamérica y su culto se asociaba al tránsito por el inframundo como guía de los hombres, como animal psicopompo, tal como se observa en las láminas del *Códice Madrid*. Incluso, uno de los meses del calendario maya estaba relacionado con el perro, *Kankin*, y se le consideraba un mes nefasto por su asociación con la muerte; lo mismo ocurría con el día *Oc*, representado mediante los siguientes glifos (Figura 4):²⁰



Fig. 4: Glifos del día *Oc*.

Estos tres animales, el perro, el gato y el ratón, de acuerdo con lo que refieren los diccionarios de símbolos, están asociados con lo oscuro, con la muerte y con el inframundo en distintas culturas. El gato es concebido a veces “como servidor de los Infiernos” (Chevalier, 1999: 525); basta recordar al gato como animal familiar de las brujas medievales. Es un animal de mal agüero en Europa y Oriente, y por este hecho estoy de acuerdo con De la Garza en que su simbolismo negativo en el poema de Cuevas Cob es una influencia, aunque perfectamente adaptada al ámbito maya. El ratón, por su parte, es un animal ctónico, asociado con la tierra y que simboliza “la fase subterránea de las comunicaciones con lo sagrado” (Chevalier, 1999: 870); está asociado al demonio en el simbolismo medieval (Cirlot, 2006: 385). El ratón también es un agente de intercambio, como el “ratón de los dientes”, y no conlleva necesariamente un

¹⁹ Gutierre Tibón refiere una costumbre en el sur y el occidente de Suecia, en la que también se enterraba el cordón para evitar que se lo comieran pájaros y ratones y el niño enfermara (1981b: 134). Vemos que la idea es la misma que en el caso maya (y mesoamericano en general), pero llama la atención que el ratón sea uno de los animales involucrados.

²⁰ Las imágenes las tomé de *Animal Figures in the Maya Codices*. Web. <<http://www.akirarabelais.com/v/witchbefooled/mayacodices/animalfigures.html>> Consultado el 19 de junio de 2012.

aspecto negativo. Sin embargo, sí lo es en este poema porque tanto él, como el gato y el perro, están relacionados con la figura del *wáay* —o *uáy*; *wáayo 'ob* o *uáyob 'ob* en plural—.

El *wáay* es un ente cuya definición es sumamente problemática y, por tanto, me detendré en él, no solamente porque está presente en el poema sino porque forma parte de la cosmovisión maya y de la *bininnizá*, aunque con ligeras variantes, como se verá en un poema de Irma Pineda.

Los *wáay'ob* pueden definirse, en una primera instancia, como *h-menes* o chamanes, brujos (*Diccionario maya de Quintana Roo*), y otras como *nahuales* (*Calepino de Motul*). Otra definición es la de que el *wáay* es un “brujo que se convierte en marrano, chivo, toro, borrego” (*Diccionario introductorio. Español-maya, maya-español*). A partir de esta serie de confusiones y conceptos superpuestos, me parece importante rastrear un poco los antecedentes y la eventual confusión entre el *nahual*, como animal compañero de cualquier individuo y más próximo a la noción de *tona*, y el brujo que tiene la capacidad de transformarse en animal que, en un punto en el tiempo vinieron a significar lo mismo. Pero antes de pasar a dicho rastreo, quiero enfatizar que Cuevas Cob despoja al *wáay* de su verdadera significación en sus traducciones al español, puesto que lo llama “el coco” y “la aparición”. Así, el lector que únicamente acceda a la versión en español está ajeno a todo el contexto que existe tras esta sola palabra. Dado este hecho, me interesa más lo que ocurre en la versión maya del poema.

La primera diferencia en la que hay que insistir es en la de *tona* y *nahual*:

Respecto al significado del término *nahual* o *nahual*, de la Serna (que escribió a mediados del siglo XVII) nos dice que: “... este vocablo mexicano *nahualli* se forma, y tiene su significación del verbo *nahualtin*, que es esconderse encubriéndose, o disfrazándose, o arrebozándose”. (1953, vol. X; 90). Es de recordarse que no todos pueden tener *nahual* sino sólo aquellos que han alcanzado cierta jerarquía en la estructura político-religiosa o que han pasado a formar parte del grupo de ancianos.

De carácter bastante similar a este concepto del *nahual* es el relativo al de la *tona* o *tono* que es el espíritu guardián que acompaña a todo individuo desde el momento en que nace. [...] Según Sahagún (Libro IV) la *tona* se fijaba de acuerdo con la fecha de nacimiento y siguiendo el *Tonalpohualli*. [...] Cada uno de los signos del calendario tenía

el nombre de *tonalli*, que es como decir destino o sino; de allí el nombre de tona que se daba al espíritu guardián. (Villa Rojas, 1995: 537)

Según una nota de Adrián Recinos al *Título de los señores de Totonicapán*, la palabra *nahual* también se refería a los jefes, a los varones prudentes y a los dioses de las tribus (De la Garza, 1980: 394). En el ámbito asociado con lo maléfico y la brujería, según Villa Rojas, la bestia mítica que habita en “el corazón” del brujo es el nahual, gracias al cual sale de noche para alimentarse de sus víctimas a las que les infunde una enfermedad (1995: 105). Asimismo, este autor indica que en la península de Yucatán, durante los tiempos prehispánicos, estaba extendida esta idea de nahualismo, ya que el *Diccionario de Motul* (redactado alrededor de 1577) registra el término *uaay*:

Uaay: familiar que tienen los nigrománticos, bruxos, o hechiceros, que es algún animal, que, por pacto que hacen con el demonio se convierten fantásticamente; y el mal que sucede al tal animal sucede también al brujo cuyo familiar es. (Villa Rojas, 1999: 105).

En esta cita vemos que el *wáay* es el brujo que se transforma en animal, a la vez que se trata del animal que, aunque físicamente separado del brujo, comparte el mismo destino con él. Es como si los conceptos de tona y nahual convergieran; empero, su connotación ya es negativa.²¹ Villa Rojas añade que el nombre dado a los brujos según el animal que se tenía por nahual correspondía a *uay-pek* (brujo-perro) o *uay-ceh* (brujo-venado), por ejemplo; al brujo que ocasionaba enfermedades se le daba el nombre genérico de *Ah-pul-yaah* (“echador de enfermedad”). También cabe mencionar que el *h-men* —o *j-men*— término originalmente asociado con los sacerdotes, también incluye entre sus atributos la de transformarse en animales (Brinton en Villa Rojas, 1999: 106); de ahí la definición del *Diccionario maya de Quintana Roo* que presenté al principio. Villa Rojas concluye, a partir de todos estos datos, que

²¹ Varios grupos africanos tienen ideas muy semejantes sobre los brujos a las de los mayas peninsulares. Cfr. Lucy Mair, *La brujería en los pueblos primitivos actuales*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

actualmente en la península subsiste la creencia de que es el brujo quien se transforma en animal.

Por su parte, De la Garza señala que, a fines del Posclásico, periodo del que hablan las fuentes escritas, los chamanes eran quienes eran llamados nahuales entre varios grupos mayences. Fue en la época colonial cuando se confundió al *alter ego* animal con el brujo y así, al nahual se le llama *uaay*, término con que originalmente se designaba al animal compañero (1990: 133, 143). Y apunta que:

La transformación del nagual en animal fue una creencia tan fuerte, que pervive en casi todas las comunidades indígenas (e incluso mestizas) de Mesoamérica. A su lado se conserva también la creencia prehispánica en un *alter ego* animal en el que habita una parte del espíritu de cada ser humano, por lo que el hombre está ligado a su animal desde el momento de su nacimiento hasta el de su muerte, compartiendo con él su destino. A este concepto se le ha llamado *tonalismo* y no se adjudica a la brujería o a otros poderes sobrenaturales, porque es un aspecto de la condición humana: es algo natural; mientras que transformarse a voluntad en animal es un poder sobrehumano que sólo unos cuantos llegan a poseer: los naguales. Sin embargo, por una confusión de los términos iniciada seguramente por los frailes y cronistas coloniales, quienes no lograron entender la diferencia ni el sentido de estas creencias en torno a los vínculos con los animales, resulta que a veces hasta los propios indígenas llegaron a llamar nagual al compañero animal, como ocurre con los quichés y otros grupos mayences. Y además, el término nagual no se limita al chamán ni al *alter ego* animal, sino que también se aplica al espíritu protector de un poblado y a lugares o cosas sagradas [...] Los quichés también emplean el término nagual para designar cualquier fuerza sobrenatural, así como la parte del espíritu que deja el cuerpo durante el sueño.

Por todo ello, es muy fácil confundir hoy las dos creencias, tonalismo y nagualismo, que coexisten en grupos como los tzotziles. [...]

El animal en que el brujo yucateco se transforma se llama *uay* o “familiar”, y el poder de transmutarse se adquiere haciendo un pacto con el demonio. Los *uayob* son generalmente animales domésticos, como el perro, el gato y el toro, y es brujo algún *h-men* o curandero, un viejo excéntrico, una muchacha enferma, etc., es decir, personas con alguna anormalidad. En estas creencias vemos más determinante la influencia de la brujería europea, en los conceptos de “familiar” y de “pacto con el demonio”, que son ajenos al pensamiento indígena antiguo. (1990: 172-173, 174)

López Austin corrobora esto último, pues considera que con la conquista, una amplia gama de practicantes de ritos y magia en el mundo prehispánico fue unificada por el pensamiento español como negativa (1980: 414); y es este el punto de vista que persiste.²²

²² López Austin señala varios puntos respecto a la visión mexicana del nahual que considero importante incluir: de acuerdo con informaciones recogidas por Fray Bernardino de Sahagún, *nahualli* se le llamaba tanto al mago como

El término *wáay* deriva de la raíz *way* en maya yucateco, de la cual provienen también palabras como “dormir, sueño, admirarse, maravillarse, sueño que soñamos, visión de sueños, nigromancia, brujo (*uayaghon*), brujería” (De la Garza, 1990: 151).

Ahora bien, he hecho este breve recuento para contextualizar la figura del *wáay* que aparece en el poema. Los tres animales que vemos asociados a la muerte, al inframundo, ¿en realidad están al servicio de este ser o se trata del mismo *wáay* convertido en uno de ellos? Hago esta pregunta porque el poema aventura la posibilidad de que, si el ratón se lleva el cordón umbilical, es preciso no mencionar el nombre del brujo. La relación entre esta figura y los tres animales es ambigua, pero por lo mismo se acentúa su carácter siniestro. Al respecto, llama la atención que Cuevas Cob tiene cuidado de entrecomillar la palabra *wáay*, al igual que los términos con que lo traduce en español, como si temiera llamarlo con la sola mención de su nombre y como si con las comillas mitigara el poder de la invocación verbal. Y dicha invocación, que pone de manifiesto el poder de la palabra, es un rasgo de la cosmovisión maya, la cual concibe, como he mencionado, la compenetración del mundo sobrenatural. Oswaldo Baqueiro nos dice:

Para el indio maya [...], todos los seres, y aun las cosas inanimadas, existen en una constante relación con espíritus y fuerzas ocultas que intervienen decisivamente en la vida de los humanos.

Por tanto, el que conoce de esto sabe que hay reglas de conducta que hay que observar escrupulosamente; expresiones que se deben evitar, o por lo contrario, que hay que usar invariablemente. Si no se hace así, se pueden esperar muchas calamidades, grandes o pequeñas, según sea el enojo de los espíritus correspondientes. (1983: 15)

Así, para que estos seres no encuentren el cordón umbilical y, por tanto, no ejerzan sobre la recién nacida una influencia negativa, éste debe ser enterrado “en las vísceras del fogón”. Como

a la forma que cobraba, ya fuera como bolas de fuego o un animal de apariencia extraña; estos seres adquirirían los poderes de transformación por motivos de predestinación, su signo del *tonalli* y ritos de iniciación y, por último, los había buenos y malos, y nobles y plebeyos (1980: 419). Además, se le asignaba el nombre de *nahualli* a una especie de energía interna presente en el corazón o en el estómago, la cual vagaba fuera del cuerpo del individuo durante la noche (424). Esta energía era también el *ihíyotl* y sólo podían exteriorizarla los seres facultados, a diferencia del *tonalli*, energía relacionada con la cabeza y el Sol, la cual podía ser liberada por cualquier persona durante el sueño, la embriaguez, la intoxicación por drogas y, principalmente, durante la relación sexual (427).

ya había mencionado, el fogón no sólo es el centro de la casa, sino que también permite el contacto con lo sobrenatural, en especial con los antepasados que cuidarán al recién nacido (Nájera, 2000: 194). La *BDMTM* señala que la práctica que determina la protección del cordón umbilical “está en función del sexo de la criatura, vinculada con su futuro destino: en el caso de ser niña, es enterrado frecuentemente en el interior de la casa, bajo o cerca del fogón, para augurar que sea una "mujer de su casa", diestra en las labores domésticas”; López Austin corrobora dicha práctica en el ámbito nahua (1980: 179).

Esta última idea es fundamental para la noción que tiene Cuevas Cob de la femineidad y la corporeidad de la mujer maya en su poesía: la crítica a una sexualidad desbordada, como en “U chan baátel/Pequeña riña...”, vuelve a encontrarse en este poema puesto que existe un contraste entre el cordón umbilical bajo el fogón, símbolo de que la mujer es el sostén de la casa, con las dos figuras femeninas que aparecen en la segunda estrofa: la mujer del vientre crecido y la mujer de la sangre despierta. Así, el *wáay* no es la única amenaza, y hasta cierto punto puede evitarse si no se invoca, pero el peligro que representa no es sexual, como sí lo son las otras dos mujeres.

En la sección II del poema, hay una traslación del cordón umbilical —la parte externa— hacia el ombligo, es decir, hacia el cuerpo como tal de la recién nacida y la marca de su nacimiento. El poema nos dice que ésta debe ser envuelta como “caracol de tierra”, *ulich* en maya, con lo cual se enfatiza el simbolismo sexual de toda esta segunda estrofa. De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, el caracol es, universalmente, un símbolo lunar, puesto que muestra y esconde sus cuernos al igual que dicho astro. Simboliza, por tanto, la muerte y el renacimiento, y la fertilidad asociada con las fases de la Luna: “el caracol es el lugar donde ocurre la teofanía Lunar, como lo prueba la antigua religión mejicana, en la que el dios de la Luna, Tecsiztecatl, se representa encerrado en una concha de caracol” (Chevalier,

1999: 250). El caracol también tiene un simbolismo sexual: es análogo a la vulva, al movimiento, a la baba; para los aztecas, simboliza la concepción, la preñez y el parto (según Jackson en *The Aztec Moon-Cult*). Y, por último, la concha del caracol, tanto marino como terrestre, representa la temporalidad, “la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio” (Chevalier, 1999: 250), por lo que no es gratuito que el glifo maya que representa al cero, inicio de los tiempos y de las cuentas astronómicas, sea la concha de un caracol.

Vemos entonces que la recién nacida del poema adquiere la forma del símbolo lunar —asociado íntimamente con la mujer maya, como veremos en el tercer poema—, y también la de un símbolo sexual. Es decir, en la niña convergen todas las acepciones de lo que el caracol representa. Sin embargo, dicha femineidad puede ser desviada y puesta en peligro en el ámbito ético, pues además de la recién nacida y de la madre, apenas esbozada, hay dos figuras femeninas importantes: la mujer del vientre crecido y la mujer de la sangre despierta. Es evidente que la connotación negativa que les otorga a ambas Cuevas Cob en el poema corresponde a la ambivalencia de las mujeres embarazadas y de las que menstruan: como señala Nájera, la mujer embarazada “se convierte en un ser demasiado poderoso” que puede dañar a quienes se encuentran alrededor, mientras que la sangre de la menstruación es negativa por su relación con la muerte, con lo putrefacto, con lo impuro, a la vez que es positiva, pues indica la fertilidad (2000: 25). Al respecto, Nájera profundiza:

Las ideas sobre la menstruación entre los mayas reflejan la ambivalencia de su pensamiento. El simbolismo del periodo mensual, de la ‘flor roja’, fluctúa entre aquellas valencias que se fusionan con la red simbólica de la vida, la procreación, la fertilidad, la Luna y sus alegorías; pero esa misma energía fecundante propia de la menstruación le otorga a la mujer un calor excesivo, una fuerza que daña, y que la convierte en un ser amenazante, peligroso. La mujer durante su periodo mensual se liga a la muerte por la sangre que expulsa y no emplea en otorgar una nueva vida, se convierte en un símbolo de impureza, de podredumbre; su cuerpo está contaminado por un producto desperdiciado, aun su respiración es pernicioso, su mirada, su contacto. La gran tormenta biológica de los periodos la convierten en peligrosa y vulnerable. (2000: 34)

El énfasis en la peligrosidad de la mirada es lo que encontramos en el poema: una manifestación del “mal de ojo” asociado al calor excesivo, al “humor muy revuelto” (López Austin, 1980: 297) que poseen, además de las mujeres menstruantes, los cansados, los hambrientos, los sedientos y los iracundos; el “mal de ojo”, según López Austin, es la “emanación personal de una fuerza que surge en forma involuntaria debido a un fuerte deseo y que va a perjudicar al ser deseado” (1980: 69). La sola presencia de quienes sufren de esta irritabilidad, así como su mirada, daña a las mujeres que recién han parido y, como ocurre en el poema, a los niños recién nacidos, que sufren diarrea y sangrado del ombligo. Pero, ¿qué más hay detrás de estas asociaciones entre la sangre menstrual, el ombligo y la sangre que emana de él?

Quiero detenerme en esta última imagen, un poco más clara en maya que en español, ya que en maya literalmente diría “le hará escurrir una cuerda roja”, la cual se semeja a una leyenda maya de suma importancia: la existencia de una cuerda sangrante que conectaba la tierra con los dioses. Como podemos ver, a partir de estos versos del poema volvemos a la noción de ombligo y de cordón umbilical como vía hacia el cosmos.²³

Son varias fuentes las que recogen esta leyenda: una de ellas es un relato tomado de la tradición oral de Maní por María Luisa Góngora Pacheco, importante exponente de las letras mayas contemporáneas, titulado “U suumil k'i'ik' Mani/La sogá de sangre”.²⁴ En él encontramos varios elementos, de los que me interesa destacar que la imagen de la cuerda de sangre remite también a la recuperación del esplendor maya. A grandes rasgos, el relato refiere

²³ En *El ombligo como centro erótico*, Tibón recoge un poema de Bonaventure Des Périers, ayudante de cámara de Margarita de Navarra, titulado *El blasón del ombligo* y, en el cual, encontramos una imagen similar a ésta de origen maya: “y el término, el cual, en realidad, /es aquella gran cadena de oro de los dioses/ sujeta al alto ombligo de los cielos.” (1984: 127)

²⁴ En *La voz profunda. Antología de la literatura mexicana en lenguas indígenas*. Prólogo, selección, traducciones y notas de Carlos Montemayor. México: Joaquín Mortiz, 2004. 16-19. Quiero llamar la atención al hecho de que en el título en español del relato se omite el lugar de origen de la leyenda, Maní. En la historia maya, Maní remite al auto de fe en el que se destruyeron innumerables códices, por lo que Maní marca un antes y un después de la conquista.

que antes de la conquista, Tutul Xiú, el legendario fundador de Uxmal, del linaje de los itzáes, tenía una soga que le permitía trasladarse de un lugar a otro. Después de la conquista y tras la dispersión de los itzáes, la soga fue guardada en el cenote Xkabach'e'en y allí permaneció hasta que un curioso la encontró. Al querer devolverla a la caja en la que la encontró, la soga se hizo más grande; para que cupiera de nuevo, comenzó a cortarla y, al hacerlo, descubrió que de la cuerda brotaba sangre. Según Góngora Pacheco, la *vox populi* de Yucatán asegura que el día en que la soga vuelva a unirse ocurrirá una guerra entre los blancos y los mayas, y éstos recuperarán lo que perdieron porque así está escrito en el *Chilam Balam*.

Otra versión de esta leyenda fue recogida por A. M. Tozzer en *A comparative study of the Mayas and the Lacandones*, la cual dice así:

Fue en ese período que hubo un camino suspendido del cielo... Este camino fue llamado *kushansum* o *sacbé*. Tuvo la forma de una larga soga (*sum*) que se suponía tener vida (*kushan*) por la que fluía sangre. Fue por esta soga la que se enviaba su alimento a los antiguos reyes en los edificios ahora en ruinas. Por alguna razón, la soga fue cortada, la sangre escapó y la soga se desvaneció para siempre. (Tozzer citado por Villa Rojas, 1995: 195)

Tanto en esta versión como en la recogida por Góngora Pacheco se menciona la relación de la soga con el linaje real, con la sangre y con el cielo. Para Villa Rojas, esta soga sangrante es equiparable al cordón umbilical cósmico, y una posible representación pictórica de este mito es la que el arqueólogo Arthur G. Miller encontró en la Estructura 5 de Tulum: en ella se representan en dos planos, uno superior y uno inferior, a dioses y criaturas terrestres, respectivamente, unidos mediante una soga (Villa Rojas, 1995: 195).

Dada la importancia de este mito transformado en leyenda, como hemos visto, resulta singular que el ombligo de la recién nacida tenga que ser protegido contra dos mujeres que son imagen de la fertilidad: la embarazada y la que menstrua. Para contrastarlas, Cuevas Cob enfatiza el carácter virginal de la niña, al hablarnos de su cuerpo como *sujuy wíinklil*, es decir, “cuerpo virgen”. En español encontramos *inocencia*, la cual sólo mediante el contexto cobra el

sentido de “inocencia sexual”, ya que éste término en español es más polisémico; en maya resulta más transparente. El problema es, como planteé antes, la desaprobación de la fertilidad que encarnan las dos figuras femeninas.

Si tomamos esto en cuenta, a pesar de que la mujer del vientre crecido represente una imagen de fertilidad, es evidente que, al condenársele, dicho embarazo fue producto de la promiscuidad sexual. Así, la protección que se ejerce sobre la niña es para evitar una conducta sexual reprobable y que, en cambio, sea una mujer afanosa en su hogar, honrada si se quiere, para lo cual su cordón umbilical es enterrado en el fogón.

Si retomamos la idea de ritual de protección, el énfasis está puesto en la mirada que las dos mujeres pueden depositar sobre la niña. Es decir, la precaución estriba en que la recién nacida debe estar oculta a sus miradas, al “mal de ojo”. Y la acción de *mirar* se complementa con el *quejido*: es interesante cómo mediante un quejido, *yáakan*, se ejerce la acción sobre el cuerpo al “alzar su ombligo”, *p’olik u tuuch*. Pero, ¿qué significa esta imagen? ¿Pretende emular el aspecto que cobra el ombligo de las mujeres embarazadas, como una protuberancia en el vientre? Lo que sí me resulta más claro es que tanto la mirada como el quejido pretenden influir sobre el ombligo de la recién nacida para desviar su camino en el ámbito sexual; la sangre menstrual es universalmente considerada como impura, además de que un mismo término se utiliza en maya para menstruar que para pecar carnalmente: *ilmah* (DEIMYC, 1997: 215).

Por otra parte, volvemos a encontrar la importancia de las prendas: se habla del pañal como protector; es el ligamento que une la vida con la muerte (Cirlot, 2006: 281) y, por tanto, se semeja a la sábana mortuoria. En el poema, el pañal está a su vez prendido con hojas de limón, *chan su’uts’ pak’al*, cuyo simbolismo herbolario apunta a la curación, a la vuelta a la estabilidad (Chevalier, 1999: 565).

Por último, en la sección III del poema, se habla de la posibilidad de que el pozo —cuyo nombre en maya, *ch'e'en*, también significa “silencio”— le robe la voz a la criatura. El pozo está mudo y sólo mediante la vista, mediante su único ojo, es que puede apropiarse de la voz. Es ésta una concepción del mundo en la que todo está animado y ejerce un efecto sobre los cuerpos. Se observa además una sinestesia, ya que la mirada roba la voz. En el terreno simbólico, el pozo comunica el inframundo, la tierra y el cielo, ya que convergen en él el agua, la tierra y el aire; es un portal al mundo de los muertos y es en especial el eco lo que acentúa su carácter terrible (Chevalier, 1999: 849). El poema nos dice que para revertir el encantamiento y recuperar la voz de la recién nacida, es preciso dar nueve vueltas a su alrededor y, con ello, tenemos otra referencia al mundo cósmico. El significado mágico del número nueve es indudable: Gordon Brotherston nos dice que nueve son las lunas que transcurren en el embarazo y nueve son los señores de la noche en el mundo nahua (1992: 114); nueve son también los cielos en la cosmogonía maya, *bolón tiku*, y un número cuya simbología es positiva, lo que explica que revierta los efectos negativos (Chevalier, 1999: 761).

Ahora bien, si hablamos de la estructura de todo el poema, vemos que está construida mediante el recurso del paralelismo, el cual, de acuerdo con De la Garza, fue comúnmente usado en textos mayas coloniales, y estuvo asociado a los textos míticos y proféticos: “[el paralelismo consiste en] repetir un mismo pensamiento en diferentes términos o formas verbales [lo cual] revela una significación compleja, dificultando la comprensión del texto, pero que le da una simetría, un ritmo peculiar, propio para ser recitado” (1980: xxxvii). En un principio la reiteración de las frases podría asociarse con la anáfora, pero me inclino más hacia el uso del paralelismo en este poema, gracias a la asociación que hace De la Garza con los textos rituales; cito un fragmento del *Popol Vuh*:

Entrad, pues, en consulta, abuela, abuelo, nuestra abuela, nuestro abuelo, Ixpiyacoc, Ixmucané, hace que aclare, que amanezca, que seamos invocados, que seamos adorados, que seamos recordados por el hombre creado, por el hombre formado, por el hombre mortal, haced que así se haga. (En De la Garza, 1980: XXXVII)

Pienso que por medio del paralelismo Cuevas Cob proyecta en estos versos, y en el poema en su conjunto, la idea de un metaritual como juego poético. Pero, ¿cuál es la frontera entre el ritual y el poema? En el CAPÍTULO I dije que la diferencia entre ambos, en mi opinión, consistía en la *performance*: el poema está despojado del ambiente musical, gestual, comunitario que tiene el ritual. Pero si, en cambio, tomo en cuenta para mi postura las observaciones de Montemayor (2009) y de Octavio Paz (1986), en cuanto a que el lenguaje es una acción sagrada y que el poema es en todo semejante a un procedimiento mágico, creo que puedo plantear que esta posibilidad del lenguaje poético es lo que explora Cuevas Cob: ella juega con el hecho de que el poema es al mismo tiempo un conjuro de protección, y ahí es donde entra el paralelismo, que es más que una estructura formal. Así, el poema de Cuevas Cob trasciende lo literario y se inserta en una dinámica en la que “la plegaria comienza cada vez que el lector comienza su lectura; y una y otra vez la plegaria comenzará mientras el libro dialogue con el mundo” (Sánchez, 2008: 71).

3) *U ak'abil tu chibil uj/Noche de eclipse*

Este poema es uno de los que Cuevas Cob invariablemente lee en sus presentaciones públicas.²⁵

Lo primordial en estos versos son la Luna, los eclipses y su relación con la mujer fértil que, como ya he dicho, es de fundamental importancia en el pensamiento maya. No obstante, lo que

²⁵ Véase el video “Briceida Cuevas Cob [Lectura de poemas en Rusia]”, en la sección de Recursos audiovisuales para escuchar el poema en voz de la autora. En su lectura se observa un ritmo distinto entre el maya y el español: aquél es más rápido y obedece a los encabalgamientos, mientras éste es un poco más pausado, y a veces semeja prosa.

se busca en este poema es cuestionar y transgredir dichas concepciones sobre la mujer y la Luna, en especial las creencias alrededor del daño físico que puede ocasionar un eclipse a las criaturas nonatas, y la serie de prácticas para que la madre lo evite. —Hago un paréntesis para comentar que cuando me presenté con ella en el evento de *Polifonías*, en el Museo Nacional de Culturas Populares en abril de 2011, interrogué a la autora sobre la naturaleza transgresora del poema y de la mujer representada en él, y lo que obtuve como respuesta de su parte fue la confirmación de mis ideas, que ahora presento aquí.

U ak'abil tu chibil uj

*In x-ch'upul al,
che'ike puudzoob ti' a nook'o,
tak a x-chak eex,
uk' u x-p'o ja'il ka'
tiólal ma'u p'atik u yuuy x-ma uj tu
uínklil a chanpal ken
a la'chabaj.*

U ak'abil tu chibil uj
U ak'abil ka laj p'uj pek'oob u tak u jajauchibaloob
ti ch'eneknakil.
U ak'abil tu yáakan ju'oob.
Le tu man yáلكab maakoob tumén dzok u jantal
x-ma uj.

Ichil ek'joch'énil 5
juntul ko'lel,
u jach x-yo'mil ichil u laak' x-xo'omoob;
leti'e ma' tu ch'ikaj puudzoob tu nook',
leti'e ma' tu takaj u x-chak eex
mix tu yuk'aj u x-p'o ja'il ka'; 10
leti'e tu la'chaj u uólisil u nek' u yich tiólal
u sen booxtal u nek'
u yich u pal,
tu luk'aj x-ma uj,
le tu'n tu kaaxanij uj tumén maakoob ku
páakatoob ti' kaan,
ko'lel tu sáaskunaj ich kaaj yétel sáasil ku k'itik
u chun u nak'. 15

(Cuevas Cob, 2008: 76)

Noche de eclipse

*Hija mía,
préndete los alfileres en la ropa,
ponte la pantaleta roja,
bebe del agua con que se lavó el metate
para que mamá luna no deje su mancha
en el cuerpo de tu retoño
cuando te rasques.*

Noche de eclipse.
Noche en que los perros tataron con sus ladridos
el silencio.
Noche de gemidos de caracoles.
Cuando la gente corría porque se habían comido
a mamá luna.

En la oscuridad 5
una mujer,
la más embarazada entre las embarazadas;
aquella que no se prendió alfileres,
aquella que no se puso la pantaleta roja
ni bebió del agua con que se lavó el metate; 10
aquella que se rascó las pupilas para que
su retoño las tuviera más negras,
engulló a la luna,
y mientras todos buscaban a la luna con
la mirada en el cielo,
la mujer alumbraba al pueblo con la luz que
desparramaba su vientre.
(Cuevas Cob, 2008: 77)

La Luna tiene un lugar preponderante en la cosmovisión maya, asociada a la mujer desde tiempos prehispánicos hasta nuestros días, según Héctor Hernández (2006). La Luna es una diosa que aparece como madre y fuente de sustento: en el ámbito mitológico, la diosa lunar funge como partera durante el nacimiento del maíz, a la vez que se le encarga el cuidado de los niños y la hechura de las actividades relacionadas con el tejido. Pero lo que es más importante aún es que la diosa lunar muere y renace, siendo pues un ente dual de fecundación y destrucción. En el *Códice Dresde*, la diosa I aparece como la Luna llena, representada como una mujer joven de nombre Uj-Ixik, Sak Ixik o Ixchéel; incluso, en esta representación funge

como esposa del maíz. Por su parte, la diosa O, Chak Chéel o Ixchebel Yax, es una anciana que lleva en su atavío huesos dispuestos en cruz, garras en los pies y calaveras, es decir, el aspecto destructivo y fúnebre de la Luna, la Luna nueva, y es además compañera de Itzamná, dios de la creación que en el *Códice Dresde* manifiesta un carácter femenino (Figura 5). Por tanto, la mujer maya manifiesta también en su ser la dualidad reproductiva y destructiva de la Luna, y es esto lo que vemos plasmado en el poema, tanto en la figura de la Luna como en el de la mujer.

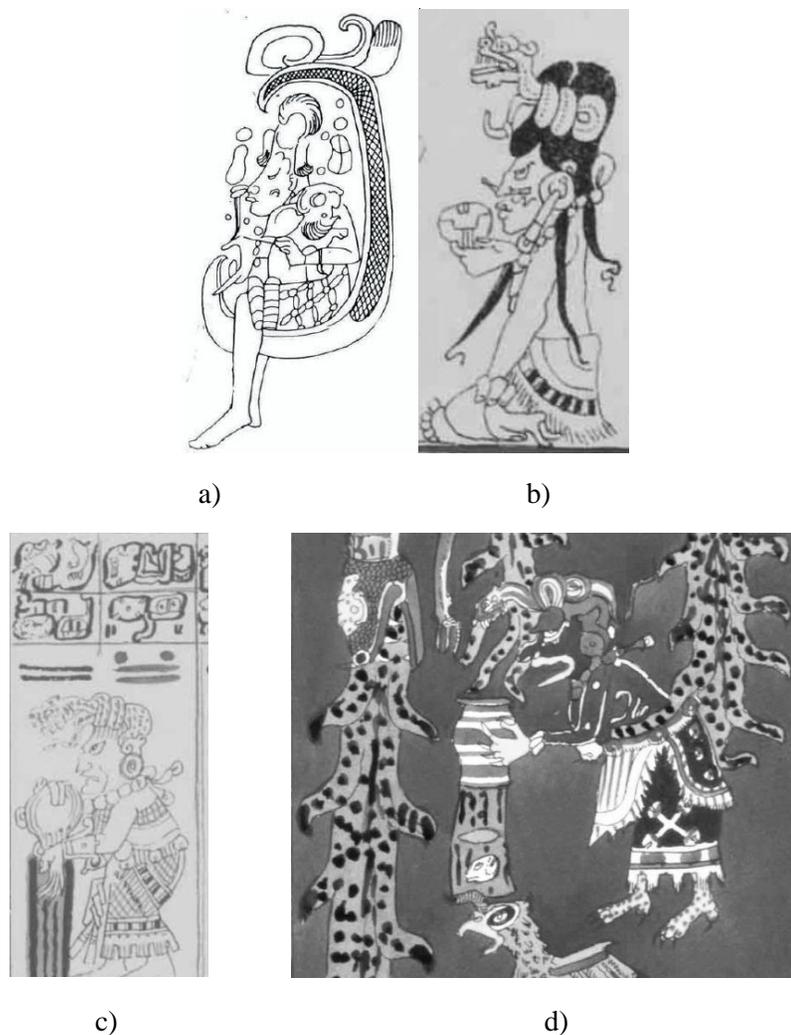


Fig. 5: a) Ixchel, la Luna joven, en una estela de Palenque, b) la diosa I en la página 22 del *Códice Dresde*, c) la diosa O, la Luna vieja, en la pág. 39 del *Dresde* y d) la misma diosa O en la pág. 74 del *Dresde*; nótese que las dos representaciones de la diosa O son semejantes, lo cual se ha interpretado como una imagen del diluvio.

Por su parte, el *DEIMYC* registra que la Luna está también relacionada con la menstruación, con los meses del embarazo y los partos (1997: 189). Incluso, el término *u* significa tanto Luna como menstruación (75).

Ahora bien, un eclipse representa una amenaza para la mujer que está embarazada y para el hijo que espera, pero también es un suceso dramático, puesto que implica la desaparición de la luz y, por tanto, de la vida y del calor. Los eclipses son un retorno a la oscuridad, al caos original, a la noche en la que “corre el mal desenfrenado, y los monstruos y criaturas de la oscuridad quedan libres para destruir a los hombres. La alternancia del Sol y la Luna es el símbolo del inicio del cosmos ordenado, su ausencia es presagio de cualquier desgracia” (Nájera, 2000: 86). Veamos la concepción del eclipse en documentos mayas coloniales, como el *Chilam Balam de Chumayel* (Figura 6):

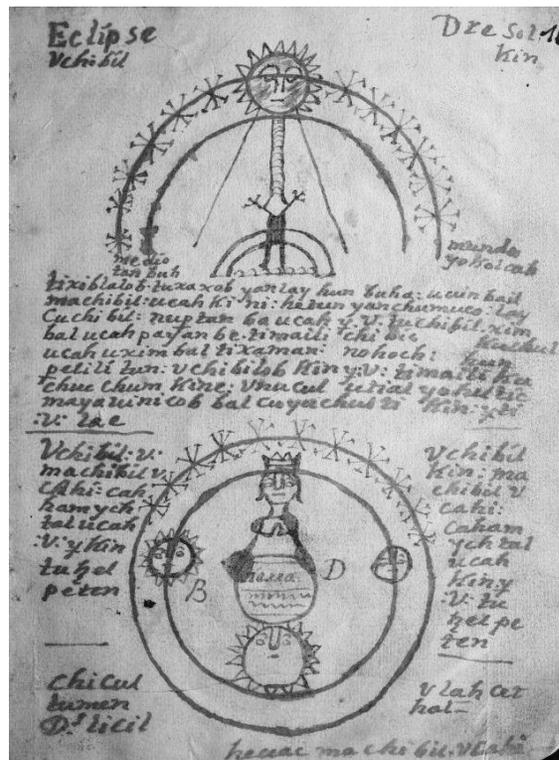


Fig. 6: Página 29 del manuscrito del *Chilam Balam de Chumayel*.

El texto que se encuentra de lado izquierdo de la imagen inferior, el cual reza *Uchibil: u*, dice así en la traducción: “Eclipse de Luna. No es que sea mordida. Se interpone con el Sol, a un lado de la Tierra” (De la Garza, 1988: 67). Me llama la atención que el término empleado para describir este fenómeno sea “mordida”; lo retomaré cuando hable de la acción de “engullir” en el poema. Aunque en este texto no se habla de las repercusiones que tiene el eclipse de Luna sobre las mujeres y el producto, lo destaco porque la observación de este fenómeno era parte de la cultura astronómica maya, y por el verbo que se emplea para describirlo, lo cual atiende a la creencia de que son ciertos seres malignos quienes intentan *devorar* al Sol o a la Luna (Nájera, 2000: 85). El que nos interesa aquí es el eclipse de Luna, dado el fundamento con que Cuevas Cob lo eligió: dicho eclipse afecta más a las mujeres por su relación con dicho astro, y por su asociación con lo frío, lo húmedo, lo terrenal.

El significado del peligro que representa un eclipse se encuentra en otras fuentes: Oswaldo Baqueiro apunta que, según lo observado por Pedro Sánchez de Aguilar en el siglo XVI “...se cree que si durante el eclipse una mujer que está encinta se rasca alguna parte de su cuerpo, el niño nacerá con una mancha en esa misma parte, lo que se llama una *chibaluna*. Para evitar esto, hay que lavar con poca agua la piedra de moler y dar de beber esta agua a la embarazada” (1983: 37-38). Por su parte, el *DEIMYC* registra entre las enfermedades la *chi-ba u* (o *chibaluna*), cuya traducción literal es “mordida Luna”, como ocurre en *El Chilam Balam de Chumayel*, sólo que aquí, el sentido es que la Luna “mordió” al ser que lleva la mancha. El mismo *DEIMYC* registra *chi-ba u* como: “Eclipse de luna. Las manchas o mancha morada que suelen tener los niños durante su nacimiento y sin son encarnadas las atribuyen a los eclipses de sol, a que salen las preñadas.” (250).

Por su parte, Nájera señala que varios grupos mayas, como los quichés y los tojolabales, creen que si la embarazada mira o se expone al eclipse, el niño sufrirá malformaciones, porque

no sólo es la Luna quien sufre, sino que también está “portando enfermedad” (2000: 87). Así, lo que ocurre entre esas fuerzas malignas que *devoran o muerden* a los astros, se replica en el ser que está en el útero.

Una vez que he hecho este sumario de la cosmovisión maya alrededor de la Luna, del eclipse y sus repercusiones, es preciso que los tengamos en mente al momento de revisar el poema, puesto que hay ideas que se retoman para ser transformadas.

El poema incorpora la creencia de que las mujeres encintas deben protegerse contra los eclipses de Luna; López Austin apunta que el estado de embarazo implica un desequilibrio corporal, por lo que las influencias malignas pueden acceder más fácilmente (1980: 336), mientras que Nájera refiere que la mujer embarazada entre los mayas adquiere un matiz de impureza, de peligrosidad, y por tanto necesita respetar ciertas prohibiciones para protegerse a sí misma y al niño (2000: 67); también se menciona el desequilibrio corporal dado que la embarazada produce demasiado calor, producto de la unión del “calor” femenino y masculino (68).

El poema inicia con el epígrafe, éste es parte del poema, puesto que ambos textos dialogan alrededor de la serie de acciones y recursos de contenido simbólico que la mujer debe llevar a cabo. En el epígrafe hay una voz que tiene autoridad, es la voz de la madre que indica a su hija lo que debe hacer, como producto de una tradición oral que ha pervivido durante siglos. Empero, la mujer que ha salido del ámbito del epígrafe y que protagoniza el poema transgrede la tradición.

La ritualización de las acciones que se repiten en el epígrafe y en el poema hace más clara la transgresión: la mujer que no obedeció impone las reglas de su propio simbolismo, ya que al engullir a la Luna revierte la idea de destrucción alrededor del eclipse para transformarlo en una imagen de creación, de vida, de luz. El diálogo entre el epígrafe y la transgresión en el

poema deriva en una reinterpretación de la tradición, en la que la muerte, simbolizada por la desaparición de la Luna y el terror que esto genera en la gente, es revertida por la luminosidad que emana del vientre de la mujer.

Si analizamos el poema desde la representación femenina, vemos una vez más la importancia simbólica de las prendas, como ocurre en “U chan ba’tel.../Pequeña riña...” y en “Je’ex úulich/Como caracol de tierra”. La pantaleta aparece de nuevo, pero ya no como metáfora de comportamiento sexual sino como símbolo protector: es roja, *x-chak eex*, porque este color es depositario de un poder mágico, símbolo de la sangre y del fuego, ambos asociados con lo vital; además, el rojo mantiene a distancia la enfermedad y dada su naturaleza “caliente” evitará que el “frío” que produce el eclipse perjudique a la mujer (Nájera, 2000: 70, 88). De igual forma, encontramos la presencia de elementos simbólicos de protección, como las agujas, *púuts’o’ob*, traducidas como *alfileres*; dada su rareza entre los mayas se consideran protectores contra fuerzas hostiles (Nájera, 2000: 88), y pienso que esto se debe a la punta filosa que poseen.

Además del color de las prendas y de los objetos de naturaleza simbólica, existen acciones y ritos *apotropaicos* (Nájera, 2000: 205) con los que se busca alejar el mal en situaciones como un eclipse. Una de ellas es *beber* el agua con que se lavó el metate y respecto al simbolismo de dicha piedra, Nájera apunta lo siguiente:

Algunas reflexiones de Eliade sobre el simbolismo de las piedras podrían ayudarnos a entender el porqué empleaban la piedra para moler como remedio. En primer lugar, señala el autor, la piedra es un elemento que por su dureza y rudeza representa para la conciencia del hombre una hierofanía; además, a través del tiempo no modifica su forma, por lo que le revela “algo” que trasciende lo precario de la condición humana al contener un modo de ser absoluto. Pero la piedra no se adora como tal, sino por lo que incorpora, representa y expresa en sí misma. Por lo tanto, su valor sagrado se debe a ese algo, a esa otra cosa que representa. De acuerdo con esta interpretación, se podría inferir que la piedra de moler que emplean las mujeres para contrarrestar los efectos de los eclipses de Sol [y de Luna], adquiere ciertas propiedades por ser precisamente el instrumento empleado para trabajar con el alimento sagrado de los hombres: el maíz. La piedra se considera una fuente de energía, relacionada por su forma con el falo engendradora. Y qué mejor manera de poder adquirir esa energía inherente al brazo de la piedra de moler, que beber el líquido con el que

se lavó, que se contagia de esa fuerza y contrarresta el daño producido por el eclipse. (2000: 89)

Otro de los ritos apotropaicos es no rascarse las pupilas, con lo cual se evitará la ya mencionada chibaluna, así como el uso de la pantaleta roja.

Ahora bien, observo una estructura paralelística de enumeración entre el epígrafe y el poema en cuanto a los verbos y los elementos asociados al cuerpo. No pienso que esta serie de repeticiones sean sólo anáforas, sino que semejan una reiteración ritual, como ocurre en “Je’ex úlich/Como caracol de tierra”. En el epígrafe se exploran posibilidades corporales que en el poema se revierten: cuando la madre le habla a su hija está indicando qué es lo que debe llevar a cabo para proteger a su hijo de la Luna. Con cada instrucción, con cada reiteración, el cuerpo de la hija cobra forma mediante la voz, a pesar de que se trata de enunciados imperativos. No obstante, cuando la mujer del poema transgrede la voz en el epígrafe, su corporalidad no se transforma porque no ha seguido el ritual: no es posible representar su cuerpo mediante la ropa con alfileres ni con la pantaleta roja. En cambio, su cuerpo se vuelve palpable porque ejecuta acciones que le estaban vedadas en un principio: se rasca las pupilas, engulle a la Luna y alumbra el pueblo.

Con estas tres acciones transgresoras, pero que a la vez implican nuevas posibilidades de representación del cuerpo, se da un fenómeno interesante, quizá de mayor relevancia simbólica, metafórica y poética que las expresadas en el epígrafe. En primer lugar, esta acción de rascarse las pupilas “para que su retoño las tuviera más negras”, *leti’e tu la’chaj u uólisil u nek’ u yich tiólal u sen booxtal u nek’ u yich u pal*, conlleva una transferencia de efectos entre dos corporalidades, puesto que un cuerpo se encuentra al interior del otro. Es decir, la acción que ejecuta la madre se reproduce en el cuerpo de su hijo, y ésta es totalmente opuesta a la del epígrafe, en el que se señala que la consecuencia de que la madre se rasque es que la Luna

dejará *su mancha* en el cuerpo del niño; como ya había señalado, lo ocurrido en el macrocosmos se reproduce en el microcosmos. Si observamos el epígrafe, no son sólo dos cuerpos los que están interrelacionados, sino tres: la Luna, que es referida como *xma uj*, “mamá luna”, en evidente alusión al vínculo indisoluble entre la mujer maya y el astro; la madre como tal y el feto, literalmente “niño pequeño”, *chaampal*.

Pienso que la palabra clave en torno a la representación del cuerpo femenino en este poema es *transformación*. La acción que ejecuta la madre, ya sea transgrediendo los ritos apotropaicos o no, *transforma* al niño que lleva dentro. El segundo momento interesante ocurre cuando la mujer *engulle a la Luna* por las implicaciones mitológicas que tiene: aquellos seres que se creía devoraban, “mordían”, a la Luna o al Sol durante los eclipses son desplazados por la mujer que invierte dicha imagen de muerte. Engulle al astro, sí, pero para emanar la vida a través de ella y de su vientre, parte corporal fundamental para la vida y su unión con el cosmos.

La tercera transformación corporal se acompaña con la última acción ejecutada: “la mujer alumbraba al pueblo con la luz que desparramaba su vientre”, “*ko’olel tu sáaskunaj ich kaaj yéetel sáasil ku k’itik u chuun u nak*”. El cuerpo femenino, específicamente el vientre, *nak’*, se transforma en la Luna; en esta imagen es clara la dualidad de la mujer maya: mediante una acción que significa dar muerte, como engullir, se logra al mismo tiempo otorgar la vida. La posibilidad de que el cuerpo femenino lleve ahora en su vientre a la Luna sugiere que la mujer se ha transformado en el astro que ilumina y esto enfatiza la importancia de la fertilidad en este universo simbólico: de la muerte, simbolizada por el eclipse, se origina la vida.

En cuanto a este último punto, vemos un tratamiento muy distinto de la relación entre la mujer embarazada y la Luna en un poema de Irma Pineda. He dejado al último este texto de Cuevas Cob para que nos sirva de puente entre el universo poético maya y el binnizá.

CAPÍTULO IV

LA NIÑA QUE HABLA CON LOS ESPÍRITUS

EL CUERPO FEMENINO EN LA POESÍA ESCOGIDA DE IRMA PINEDA

Nos trasladamos ahora al Istmo de Tehuantepec, en las costas del Océano Pacífico, a la tierra de la gente de las nubes, los *binnizá*, habitantes de inaccesibles montañas. Si bien se trata de un espacio geográfico y lingüístico distinto al de los mayas de la Península, sus concepciones alrededor de la mujer, del cuerpo, de la fertilidad y su asociación con la Luna son sumamente parecidas. De nuevo encontramos “una visión ‘espejeada’ entre el afuera y el adentro del cuerpo” (Aguado, 2004: 173), una compenetración entre el entorno y el interior del individuo por medio de los mismos símbolos: el cordón umbilical, la tierra y el árbol sagrado que es el centro del mundo. Es también un territorio habitado por nahuales —que aquí llaman *bidxaa*— y, por tanto, las criaturas recién nacidas deben ser protegidas. Y, al igual que como ocurre entre los mayas, el cuerpo es una reproducción microcósmica de la tierra y el cielo, y viceversa: aquí las cosas y los astros tienen un cuerpo, tienen ojos y bocas; como apunta López Austin: “los nombres de las partes de los árboles o los componentes de una casa suelen derivar de los del organismo humano, o los del organismo humano pueden estar equiparados a los de los distintos pisos del universo” (1980: 172).

La poesía de Irma Pineda que he escogido tiene al cuerpo femenino como su protagonista. Las creencias y los símbolos son semejantes a los de Cuevas Cob: la Luna, la sangre, la mujer fértil, el vientre que cobra una forma de acuerdo con el género del ser que guarda, la mujer virtuosa en oposición a la transgresora, el cordón umbilical y el cosmos. Sin

embargo, su búsqueda es particular, no sólo porque ahora nos habla en diidxazá, sino porque emplea otras imágenes para metaforizar todos estos temas y símbolos. Una cosa es cierta, los cuerpos que dibuja Pineda con palabras no corresponden del todo a sus representaciones prehispánicas, pero tampoco a las imágenes más modernas: porque la mujer istmeña ha sido estereotipada como matriarca, como superior a los hombres, como independiente y altiva. Su cuerpo implica un ideal de superioridad biológica no sólo sobre el hombre, sino sobre las demás mujeres que, dado su entorno y sus circunstancias, están “naturalmente” subordinadas al hombre, en tanto que las “amazonas” del Istmo están por encima de él por la misma razón determinista (Campbell y Green, 1999).

La imagen de la mujer binnizá y de su cuerpo, construida desde la otredad, se consolidó como la contraparte indígena del charro y la china, gracias a los altos ingredientes de sensualidad y erotismo con que fue imbuida su imagen:

La tehuana fue reconocida como modelo de mujer hermosa e independiente por diversos cronistas, literatos y pintores decimonónicos y de principios del siglo veinte, entre los que destacaron el Abate Brasseur de Bourbourg, Alejandro Prieto, Gustavo Zahn o el mismísimo Saturnino Herrán, quien tuvo el acierto de pintar a su mujer vestida de Tehuana en 1914. Además de símbolo de la belleza tropical aborigen, la istmeña podríase identificar como la representación mexicana de un matriarcado de carácter sensual y exótico. (Pérez Montfort, 2000:46)

En esta imagen reduccionista, lo que más llama la atención ya en el siglo XX y en particular, de artistas identificadas como feministas, es el elemento del matriarcado. Chimamanda Adichie, novelista nigeriana, llama la atención a que un estereotipo es parcial, está incompleto: “it’s not that [stereotypes] are untrue, but that they are incomplete. They make one story be the only story” (2009). Y esto fue precisamente lo que ocurrió con la visión del matriarcado que fascinó a mujeres como Frida Kahlo, Elena Poniatowska y Graciela Iturbide, cada una con su respectivo lenguaje, pues como señalan Howard Campbell y Susanne Green (1999), se perdió de vista que la mujer binnizá estaba en igualdad de condiciones respecto de la opresión y el

relego en que se encontraban otras mujeres indígenas y las mismas “occidentales”. Campbell y Green observan que: “Las mujeres zapotecas, sin embargo, han apreciado menos aquellas representaciones que ignoran las dificultades de sus vidas o que distorsionan o pintan de forma sensacionalista la moral y las costumbres locales” (1999:109).

En esta representación de la mujer binnizá como poderosa, controladora del hombre, el cuerpo como tal, claramente inserto en una dinámica social y cultural, también significa: la mujer es robusta, grande, con cuerpos “bronceados, prominentes y hermosos” y “físicamente intimidatoria”. Cito al arqueólogo francés Charnay, citado a su vez en el trabajo de Campbell y Green: “Es hermoso verlas plantadas como marimachos, con la cabeza en alto, el pecho levantado, caminando orgullosas y desafiando las miradas; muy seductoras, a pesar de su aspecto viril, tienen, además de rostros llenos de carácter, una carne firme y una silueta admirables” (1999: 99). Y la epítome de dicha imagen ficticia de poder, no sólo social sino erótico, es la fotografía de Graciela Iturbide, “Nuestra señora de las iguanas”: It suggests a feminization of cultural, social and erotic power, which is represented in the semblance of control over the phallic reptiles” (Medina, 2001: 22).

Empero, en estos poemas, y en su obra en general, Pineda no busca la simpatía con el estereotipo que objetiviza y fetichiza a la mujer binnizá, y en cambio voltea hacia los aspectos que vinculan al cuerpo femenino y a la mujer con la fertilidad y el cosmos, transformando mediante la poesía el lenguaje tradicional, coloquial, a la vez que recrea la sabiduría que guarda la voz colectiva.

1) *Ti lari huiini' xiñá' / Una cinta roja*

En este poema vemos la relación entre la mujer y la Luna, al mismo tiempo que vuelve a estar presente el simbolismo protector del color rojo y una prenda asociada a él, como en Cuevas Cob. Si bien no pretendo hacer un ejercicio de literatura comparada entre las dos poetas, para el caso particular entre “U ak’abil tu chibil uj/Noche de eclipse” y “Ti lari huiini’xiñá’/Una cinta roja” haré una excepción porque me interesan las diferencias y semejanzas al momento de representar los vínculos entre la Luna y la mujer, el cuerpo femenino como ente fértil y la presencia de símbolos como la sangre, el viento y las amenazas externas, por ejemplo, los gatos.

Ti lari huiini' xiñá'

Ti lari huiini' xiñá'
bindiibi ra ndaanilu'
ti ganna bi yooxho ma dxalu'
ne zacá qui guzenda
gueela' cahui guicaalu'. 5

Biapasi pa nuu beeu, ni jmá dxa',
ni jmá sicarú,
ni riguite binni ne lú té
ni rachelú gunaa nacaxhiñi
ti laa qui siu dxi guidxá ndaani'. 10

Beeu riguite ique mistu'
ribee za laaca lu gueela'
chiguyubica' rini cubi
gucueeza guenda riati nisa xtica',
ngué runi ruzaaca xhuga ndaanilu'
ne rusaanaca neza rini guidiladilu'. 15

(Pineda, 2005: 19)

Una cinta roja

Una cinta roja
en tu cintura coloca
así el padre viento del norte
sabrá que habitado está tu vientre
y no mandará para ti la noche más oscura. 5

Ten cuidado con la luna, la más llena,
la más hermosa,
la que engaña con su palidez redonda
la que envidia el vientre de las mujeres preñadas
pues el suyo jamás será habitado. 10

La luna llena enloquece a los gatos
los hace salir de noche
a buscar sangre nueva que calme su sed
y en sus ansias arañan tu vientre
y te dejan surcos de sangre sobre la piel. 15

(Pineda: 2005: 20)

Una de las diferencias fundamentales entre este poema y el de Cuevas Cob es la imagen de la Luna: en el maya se trataba de un eclipse y en el de Pineda, de la Luna llena, *beeu dxa'*. Tanto la Luna como la mujer tienen un cuerpo y están indisolublemente unidas, a tal grado que el astro cobra una dimensión corpórea y femenina porque también tiene un vientre. No obstante, es más bien un peligro, una amenaza para la mujer y el niño, porque es la contraparte de la madre: su vientre es infértil, “jamás será habitado”.

Al igual que en “U ak’abil chibil uj/Noche de eclipse”, los ritos apotropaicos se manifiestan por medio de acciones protectoras en el poema que deben llevarse a cabo para cuidar al feto de la Luna. Pero no existe una relación de transgresión con ellos.

El cuerpo femenino aparece en la primera estrofa reducido a la cintura y el vientre, áreas del cuerpo fundamentales dado el estado de preñez de la mujer. Tal como ocurre en “U ak’abil.../Noche...”, la mujer debe utilizar una prenda roja; en el original *diidxazá* se habla de una *lari huiini xiñá'*; *lari* se refiere a “ropa, tela, trapo” (Pickett, 2007: 18); *huiini* es la partícula para formar el diminutivo del sustantivo precedente, y *xiñá'* es el color rojo. Así, vemos que en *diidxazá* no se habla explícitamente de una cinta, sino de una prenda cualquiera de dimensiones pequeñas ¿o es ésta la forma de traducir “cinta” al *diidxazá*? Lo que sí es evidente es que ésta debe ser colocada en el vientre; llama la atención que en *diidxazá* no haya ninguna mención de

la *cintura*, como en la versión en español, sino que sólo se habla del vientre, *ndaani*'. Además de esta importante diferencia en términos de representación corporal —en español se enfatizan dos áreas del cuerpo estrechamente unidas, mientras que en diidxazá se resalta una sola de ellas—, volvemos a ver la relación del cuerpo con los elementos exteriores, del microcosmos con el macrocosmos: tiene lugar una oposición entre la benignidad del viento del norte, *bi yooxho*, y la malignidad de la Luna. El viento del norte es llamado *padre*, pero no hay referencia a la Luna como *madre*, como ocurre en el poema maya. Un aspecto singular es que esta prenda roja está relacionada con el padre viento del norte, y no con la Luna: en el momento en que la mujer cubre su vientre fértil con esta prenda roja, su cuerpo es susceptible de ser interpretado y descifrado por el viento. Con esto vemos, una vez más, la inexistencia de los límites entre lo inanimado y el humano, pues todos los elementos que componen el entorno están dotados de vida y significación. No creo que cuando el poema habla de que el viento *sabr*á que la mujer está embarazada y que por ello no le *mandará* “la noche más oscura” se trate sólo de una prosopopeya: más bien, la imagen del viento que interpreta el cuerpo femenino e interactúa con él a partir del símbolo de la prenda roja, obedece a la visión integral del mundo binnizá, como vimos que ocurre también con el maya.

La contraparte del viento es la Luna infértil, yerma, no es símbolo de vida y femineidad como en el ámbito maya; es su envidia por el vientre habitado de la madre lo que enfatiza la importancia de la fertilidad. Si retomo para el caso binnizá lo que apunta Nájera sobre la relación maya entre la Luna y la mujer respecto a que “la Luna otorga fertilidad y la mujer le devuelve esa energía, nutriéndola con su sangre menstrual” (2000: 33), en este poema ya no hay tal relación: el vínculo está roto, puesto que el astro no participa con su influencia benigna en la fertilidad de la mujer.

La tercera y última estrofa se centran también en el vientre femenino, en el efecto que tiene la Luna indirectamente sobre el cuerpo de la mujer puesto que enloquece a los gatos, *beeu riguite ique mistu*. El hecho de que los gatos busquen sangre nueva remite al simbolismo siniestro de estos felinos, asociados al inframundo, al mal agüero, como ya hemos visto, así como a la figura del vampiro, quien succiona la sangre, elemento que otorga vida y calor. Así, en el poema están presentes dos elementos de color rojo asociados a la vida: la cinta y la sangre; uno de ellos es protector y el otro debe ser protegido.

En cuestión de forma, estamos ante un verso libre que aprovecha el ritmo natural de la lengua y que, por tanto, elimina los signos de puntuación, como las comas. Esto crea encabalgamientos, pero también frases que conforman un solo verso y que contienen una sola imagen, a veces en relación con la anterior o la siguiente, y a veces no. El mismo patrón de puntuación y de división entre los versos es el mismo en las dos versiones del poema, ¿esto quiere decir que, de alguna forma, las dos lenguas logran tener el mismo ritmo, en algunos puntos?

En suma, por medio de opuestos y de la poetización de acciones de protección, el poema representa el cuerpo femenino fértil en medio de símbolos de vida y de muerte: la relación entre el macrocosmos y el microcosmos resulta hostil, aquél busca eliminar la vida que se gesta en el vientre de la mujer, busca succionar la sangre, frustrar la venida del ser nonato. Y por esta razón, la cinta roja, que da título al poema, es el único elemento que, por su simbolismo positivo y de florecimiento (Chevalier, 2009: 295), puede proteger y preservar la vida.

2) *Lade yoo/Callejones*

Al igual que en el área maya, los recién nacidos entre los binnizá se encuentran a merced de amenazas de índole sobrenatural. Y así como para los mayas es el *wáay*, el ser que ronda a los niños binnizá es el, o la, *bidxaa* —término neutro que designa a un brujo, ya sea hombre o mujer, puesto que en *diidxazá* no hay géneros—. En este poema, la figura del recién nacido se relaciona con la del *bidxaa*, específicamente en la estrofa que cito,²⁶ pero no sólo este aspecto es interesante, sino el que sea una mujer quien se transforma en dicho ser; por ello lo he escogido para revisar la representación del cuerpo femenino.

Lade yoo [ndaa]

Ndaani' xquidxe' nuu lade yoo nacahui
ra rutubi ti gunaa ne raca ti migu huiini
ma canazá nánda xinaxhi badu ri'ni'
ti bidxaa nga' laa, ne ngaca xquendananá.

(Pineda, 2008: 40)

Callejones [fragmento]

Mi pueblo tiene callejones oscuros
donde una mujer se revuelca y se convierte en mono
que persigue el olor de los recién nacidos
pues ser nagual es su maldición y oficio.

(Pineda, 2008: 41)

A partir de estos versos surgen elementos léxicos y semánticos interesantes al momento de comparar las versiones en *diidxazá* y español. El poema establece claramente que es una mujer, *ti gunaa*, la que se transforma, *raca*, en un mono —en el original, *migu* se encuentra en diminutivo, dado que le sigue la partícula *huiini*; así, una traducción literal sería que se

²⁶ No he transcrito el poema completo porque las otras dos estrofas no se relacionan con el tema de la representación del cuerpo, aunque presentan aspectos interesantes a estudiar, como un el verso que dice “exorcismo que enseñó la abuela”, el cual aparece sin traducción en la versión en español, y que por tanto sólo se encuentra en *diidxazá* en ambas versiones: “*Dope ca guichi gué binidxaba' huiini/ dope ca guichi che'ca gabia'*. La incorporación de la tradición oral y familiar al ámbito poético es patente una vez más en este ejemplo.

transforma en “monito”—. Este hecho la convierte en un nahual, según la versión en español. Si vemos la versión en diidxazá, la palabra utilizada es *bidxaa*, “bruja”, mientras que *xquendananá* es un término polisémico: significa “don” y “nahual” (Pickett, 2007). En una primera instancia, no parto de que los términos *bidxaa* y *xquenda* tengan una connotación negativa en diidxazá, pero sí parecen tenerla en español por el uso de la palabra “maldición”; se trata del mismo fenómeno de resemantización señalado para el caso del *wáay* maya, el cual es asociado con la malignidad. Y este hecho es claro en la representación de la mujer: su transformación responde a la necesidad de succionar la vida de los seres más vulnerables, los recién nacidos, al igual que ocurre con los gatos en el poema anterior. Así, tenemos que tanto en diidxazá como en español, los términos utilizados responden a la naturaleza negativa del ser que se transforma, y la autora los emplea como sinónimos dada la resemantización al interior de la lengua. No obstante, quiero hacer un breve rastreo en un par de documentos respecto a la superposición léxica y semántica de esta serie de términos en apariencia intercambiables: bruja(o), nahual, *xquenda* y *bidxaa*. No retomaré lo que ya he citado respecto al nahualismo y el tonalismo en las fuentes de López Austin y De la Garza, más bien quiero complementar todo aquello con lo siguiente: en esta cita de Hernando Ruiz de Alarcón, aparecen bruja y nahual como sinónimos, fenómeno que se observa en el poema de Pineda:

Llegaron pues los forasteros a la india, y hallaron en ella las heridas que las dos balas del arcabuz habían hecho en el caimán, tenía la india el un ojo quebrado y la boca rasgada; para más certificarse le quitaron el *huipil* y halláronle todas las espaldas chamuscadas, que era la parte que al caimán habían chamuscado con chamisa y espadaña.

Con esto todos los del pueblo dijeron que la dicha india siempre había sido tenida por bruja *nahualli*. (1988: 37)

En este otro fragmento, Ruiz de Alarcón confunde un caso de tonalismo con el nahualismo:

Colijo que cuando el niño nace, el demonio por el pacto expreso o tácito que sus padres tienen con él, le dedica o sujeta al animal, que el dicho niño ha de tener por *nahual*, que es como decir por dueño de su natividad y señor de sus acciones, o lo que los gentiles llamaban hado, y en virtud deste pacto queda el niño sujeto a todos los peligros y trabajos que padeciere el animal hasta la muerte. Y al contrario hace el demonio que el animal obedezca siempre al mandato del niño, o bien el mismo demonio, usando del animal como

de instrumento lo ejecuta. Y desta manera se excusan las imposibles pensadas transformaciones y otras dificultades. (1988: 38)

Por su parte, en *El sur de México* Miguel Covarrubias dedica un apartado que titula “Brujería” a tres entes sobrenaturales entre los binnizá con características muy semejantes a los dos casos que he citado de Ruiz de Alarcón.

Los tehuanos tienen una clara distinción entre los espíritus sobrenaturales ordinarios (los duendes), los *bišé* y los *biniší*, y los brujos o hechiceros, que son verdaderamente peligrosos (*bižá’à*), los cuales se convierten en animales para cometer todo tipo de pillajes a sus semejantes.

Es difícil distinguir a los *bišé* y a los *biniší*. Se contentan con amedrentar y hacer burla a los demás. [...] Hay espíritus masculinos y femeninos que seducen a las personas del sexo opuesto, orillándolas a salir del pueblo hasta perderse en la maleza. Se enamoran con frecuencia de ciertas personas y son susceptibles a celos irascibles, escondiendo la ropa de la persona amada y arruinando su apariencia personal. [...]

Los *biniží*,²⁷ de tez blanca en su mayoría, convierten a las personas en idiotas (*binigiza*). Provocan alucinaciones y hacen que la gente vea bosques incendiados, árboles que caen, etc. Por el contrario, los temibles *bižá’à* son seres humanos capaces, debido al pacto que tienen con el *biniža:ba* (el diablo), de transformarse en animales, como puercos (*biwi-bižá’à*), perros, toros y monos que chupan la sangre de las personas mientras duermen o que maltratan y dañan a los niños mientras se encuentran en el seno materno, lo que explica el motivo por el cual ciertos niños nacen dañados o muertos. Para convertirse en *bižá’à*, saltan cuatro veces, maldiciéndose a sí mismos y a sus padres mientras se ponen la piel del animal al cual desean convertirse. Uno de los sitios predilectos para efectuar dichas transformaciones es la roca del barrio de Jalisco conocida como *gie’žuna: ži*. Temen a la luz del día pero el brillo de la luna les es propicio. Los perros guardianes saben diferenciar a este tipo de bestias de los animales ordinarios e inocentes, ladrando con gran furia, aparentemente sin motivo alguno, cuando ven a un impostor de este tipo.

Hay muchas formas de anular o expulsar a un *bižá’à*, pero la forma más eficaz consiste en orinar sobre él o en golpearlo con un pedazo de cuerda o tela bañado en orina humana. Para capturarlo, basta con sujetar su sombra con una aguja o con cualquier otro instrumento metálico aguzado, con lo cual no podrá escapar. Seguramente suplicará y llorará para que se le deje en libertad. Si se le deja allí, se le encontrará a la mañana siguiente cautivo como una mariposa puesta en la caja de un naturalista, sin poder escapar. Los *bižá’à* son alérgicos al ajo y a los instrumentos de hierro aguzados. [...] Los dientes de ajo esparcidos por toda la puerta de una casa los ahuyenta y a los niños se les protege colocando un diente de ajo o un diente de oro de cocodrilo sobre su cuello. Es recomendable poner una escoba cerca de la cama, un cuchillo o un par de tijeras bajo la almohada sobre la que uno duerme. A los niños se les pone alfileres de seguridad en sus almohadas mientras duermen por el mismo motivo.

Es muy probable que la creencia en el *bižá’à* sea un concepto indígena, a pesar de que en muchos aspectos coincide con la creencia en los licántropos de Europa. (2004: 466-469)

²⁷ Un aspecto interesante de este texto de Covarrubias es la escritura del *diidxazá* que utiliza: la grafía *š* para representar el fonema que actualmente se escribe *xh*, y la grafía *ž* para el fonema que se escribe *dx*. Además, en este punto se presenta un error de edición, ya que en los dos párrafos iniciales había escrito esta palabra como *biniší* y ahora la encontramos como *biniží*. Los dos aspectos a que he llamado la atención ejemplifican el problema de los alfabetos, de la escritura de la lengua y de la necesidad de su estandarización, problema que también vimos en los textos de Cuevas Cob.

En esta cita observamos la indiscutible importancia del (o la) *bidxaa* en el contexto cultural binnizá: el poema de Pineda nos habla de su transformación en monos para chupar la sangre de los niños pequeños, así como de la protección del ajo, como veremos en el poema “Biuuza’/El huésped”.

Una vez hecho este breve recuento, quiero detenerme en la acción de revolcarse por parte de la *bidxaa* que se encuentra en el segundo verso del poema, puesto que es una característica documentada por López Austin entre los nahuas. Un procedimiento entre quienes tenían la facultad de cambiar su forma humana en la de algún animal era el de “darse vueltas” y de “revolcarse en las cenizas”, del náhuatl *in nextica in moquimilotinemi*, lo cual significa “vivir burdamente, como un animal salvaje” (1980: 428). Por este motivo, la transformación de la *bidxaa* en mono es de particular interés: este animal es un estado primario del hombre, como atestiguan los mitos nahuas y mayas. El mono es un humano degradado por sus vicios, por la lujuria, la malicia; en el ámbito sexual es “símbolo de temperamento ardiente e incluso incontinente” (Chevalier, 2006: 719). El mono encarna lo inconsciente, lo instintivo y la degradación, y, según Nájera, se vincula con lo frío, con el inframundo y la noche, con aquello opuesto a la vida y donde habitan las fuerzas negativas (2000: 81). Por tanto busca succionar la sangre, el elemento esencial de vida.

Otro punto interesante alrededor de la *bidxaa* del poema es que se trata de una presencia conocida, cotidiana, y que es parte de un espacio que incluso le pertenece dada su clandestinidad: los *lade yoo nacahui*, los callejones oscuros. La transformación del cuerpo femenino ocurre en un espacio oculto, donde ni siquiera irrumpe la luz dada su calidad transgresora. Tenemos entonces estos elementos indisolubles: la mujer bruja y su transformación en animal en un espacio determinado mediante una acción específica, la de *revolcarse*, que puede rastrearse sin dificultad hasta el periodo prehispánico en el ámbito nahua.

No aparecen fórmulas mágicas ni objetos en esta transformación, la palabra no interviene sino que es la acción la que permite el tránsito de una forma a otra, de la naturaleza humana a su contraparte más primaria, el mono. Incluso, observamos de nuevo la ausencia de comas, y los versos semejan un poema-relato, desde una voz que actúa como narrador. Y nos cuenta que cuando la mujer bruja se revuelca ha dejado de ser un cuerpo femenino en ese mismo instante.

3) *Biuuza’/El huésped*

En este poema encontramos la imagen del cordón umbilical, al igual que en “Je’ex úulich/Como caracol de tierra”, y una serie de acciones para protegerlo del *bidxaa*, por ejemplo, colocando ajos en la casa para ahuyentarlo. Está presente también la idea de la matriz, del vientre como casa y su relación con el macrocosmos: la madre actúa como intermediaria entre el feto y el universo, la casa que habita es a su vez una matriz,²⁸ al igual que la olla de barro que guardará el cordón umbilical del hijo.

Biuuza’

Ni bisiga’de’ Sebastián dxi biele’ ndaani’ ladxidua’

Ruluí’ cuxooñe’ mani’
 ora ripapa ladxido’lo’ ndaane’,
 biuuzá’ zeedu neza,
 cayápa ti biaanihuini’ beeu gusiga’de’ lii
 ne ti bichu’ nara’ba’ ra ga’chi’ nisadó’. 5

Naya’ cuzá ti bigá’ guie’ chaachi’
 ra ganda ladxidua’ ne chu’ yannilu’
 sica rugaanda binni yoo yanni binni risaca
 rigánna laanu.

Laga gueedandou’ chi gugaanda’ ique aju 10
 rua yoo ne guiiru biaani’, ti guchibi bidxaa

²⁸ “Ri ja/La casa” es un poema de Humberto Ak’abal en el que la casa es también un cuerpo: tiene boca, ojos, cabello, pies, nariz y estómago. En este poema de Pineda la casa tiene boca y es matriz al mismo tiempo.

gacaladxi' gueda gué' rini cubi.
 zuyube ti pumpu yu
 ndaani' guiapa doo yoo ne xquipilu'
 ne guca' chinu laa xa'na ti yaga ro' naga'nda 15
 ti qui chu' dxi gusiaandu layú
 ni cayapa xquendalu'
 ne qui chu' binnidxaba' guchiiña laa.

Zaqueca qui gusiaandu'
 nadipa' rini bia'neu' 20
 ti binnizá nga laanu,
 beedxe, yaga ne guié nga bixhozenu ne jñaanu
 ¡nandxó nga lii guidxilayú di'
 buiza' ca'ru' guedandalu'!

(Pineda, 2005: 21-22)

El huésped

A Sebastián, cuando floreció en mi corazón

Un galopar de caballos
 es el vuelo de tu corazón en mi vientre,
 viajero que vienes en el camino,
 guardo un rayito de luna para darte
 y un caracol grande en donde habita la mar. 5

Mis manos tejen un collar de cacaloxúchitl
 para ensartar mi corazón y colgarlo de tu cuello
 como nuestra gente cuelga al cuello de los
 importantes
 que visitan nuestro pueblo. 10

Mientras llegas, colocaré cabezas de ajo
 en puertas y ventanas, para espantar al nagual
 que quiera beber tu sangre nueva.
 Buscaré una olla de barro
 cuyo vientre guardará la casa de tu ombligo 15
 y la enterraremos bajo un árbol grande y fresco
 para que nunca olvides a la tierra
 que guarda el alma de tu ser
 y no haya demonio que la moleste.

Tampoco olvides 20
 la fuerza de tu sangre
 porque de las nubes venimos,
 los tigres, árboles y peñascos son nuestros padres
 ¡bendito serás sobre esta tierra
 viajero que aún no llegas! 25

(Pineda, 2005: 25-26)

En este poema es la madre quien emite el discurso, apelando al hijo que lleva en el vientre; la voz habla en verso libre y sus palabras se articulan por medio de encabalgamientos y frases subordinadas.

La figura materna y su cuerpo actúan como protección del hijo, de la misma forma en que lo es la casa desde la cual ella habla. La casa es también un cuerpo: tiene una boca, *rua*, y agujeros por los que entra la luz, *guiiru biaani*, y como tal se convierte también en un cuerpo simbólico de protección contra lo sobrenatural. Al igual que en el poema de Cuevas Cob “Je’ex úulich/Como caracol de tierra”, en el que hay que tener cuidado de invocar al *wáay*, aquí es la *bidxaa* quien debe ser ahuyentada, puesto que buscará la sangre nueva de la criatura, y para ello esta casa-cuerpo debe ser protegida con cabezas de ajo —símbolo éste importado por los españoles y que según se cree, protege contra el mal de ojo, contra los vampiros. Es un agente protector contra toda influencia negativa (Chevalier, 1999: 68-69).

El paradigma del cuerpo femenino como protección, además de fecundo, es constante en todo el poema y es posible identificar una estructura con distintos planos en varios niveles. El vientre, la casa, la olla de barro y la tierra bajo el árbol son elementos con un fuerte simbolismo de origen y de relación con el universo: por ejemplo, el árbol como cimiento, centro del mundo y ombligo que conecta los distintos niveles superiores e inferiores entre sí; la asociación del cordón umbilical con lo vegetal, según Sahagún, y la casa, centro familiar en cuya construcción se coloca una viga central.²⁹ Y por esta razón, semejan extensiones del cuerpo materno, de acuerdo con la analogía de la tierra y el vientre materno como dadores de vida y moradas.

En el segundo verso se habla del vientre, *ndaane*, término que en *diidxazá* se refiere también a la preposición *en* y *dentro*. El término es polisémico pero a la vez hace referencia al

²⁹ Al respecto, Alessandra Russo nos dice que los otomíes erigen un árbol al centro de una construcción nueva, y agrega que “Es interesante que Jacques Galinier considere esta ceremonia como la institución de ‘una cierta relación umbilical entre la vivienda y el mundo’” (1998: 14).

mismo campo semántico: el vientre es lo que está adentro, y es lo que contiene un ser vivo en su interior. En la tercera estrofa encontramos una figura paralela al vientre materno: la olla de barro, *pumpu yu*, que es sólo una extensión de la tierra, puesto que de ese material está hecha: *pumpu* significa “redondo” y *yu*, “tierra”. Lo interesante es el simbolismo alrededor de la olla, puesto que también tiene un vientre: “cuyo vientre guardará la casa de tu ombligo”, *ndaani’ guiapa doo yoo ne xquipilu’*; el objeto simbólico, la olla, adquiere las características del cuerpo femenino, y reproduce la imagen del vientre materno guardando el cuerpo del hijo, ya que a su vez guardará el *doo yoo* del recién nacido. El simbolismo del vientre de la mujer y, por ende, de la tierra, representados en una olla de barro también se encuentra en los otomíes, según Galinier, y Nájera nos recuerda que era en vasijas de barro donde se sepultaba a los difuntos en los tiempos prehispánicos, como si se les devolviera a la gran matriz terrestre de esa forma (2000: 172).

Para los binnizá, el *doo yoo* es un concepto de suma importancia: no sólo es el cordón umbilical que se corta para separar al niño de la madre, sino que abarca también la placenta, símbolo de una casa, *yoo*, por lo que ambos elementos están indisolublemente unidos: “la casa del ombligo”, metáfora en la que el ombligo es en realidad el cordón. Al respecto, Nájera nos dice que para los grupos mayences la placenta funge como “madre” y “compañera” del niño (2000: 252), por lo que al enterrarse junto con el cordón umbilical en el ámbito binnizá, la placenta también integra simbólicamente al individuo en la tierra y en el cosmos.

El cuarto elemento que aparece relacionado con el vientre materno, con la olla-casa, y con la casa-cuerpo donde habita la mujer que habla, es la tierra. Esta tierra pareciera ser el último nivel de interiorización, de cobijo, ya que guarda la olla, que a su vez guarda el *doo yoo* del recién nacido. El árbol, *yaga*, y la tierra se convierten en los protectores de esta porción del cuerpo del hijo contra el demonio, *binnidxaba’*. Lo interesante es que el poema en español hace

referencia al “alma de tu ser”, mientras que en diidxazá se habla del *xquendalú*, pero esta vez en su acepción positiva y no como nahual, término maligno resemantizado.

Otro aspecto que se observa es la fragmentación del cuerpo de la madre y del espacio que habita: vemos, por un lado, que la ella se asume como parte de la colectividad a la que pertenece desde su intimidad, y como parte del universo. Su cuerpo no está aislado, sino que se inserta en lo colectivo, en la esfera humana y en la sobrenatural, y busca integrar a su hijo en ellos; esto es claro en la última estrofa: “porque de las nubes venimos,/ los tigres, árboles y peñascos son nuestros padres”, *ti binnizá nga laanu,/ beedxe, yaga ne guié nga bixhozenu ne jñaanu*. Como apunta Nájera: “Nacer significa tener raíz. Entre un hombre y la tierra que vio su alumbramiento hay algo que se parece a una relación de sangre. El hombre que pertenece a un pueblo, pertenece no sólo a su comunidad, sino también a la tierra de sus antepasados, a la tierra de la cual él brotó, nació” (2000: 109).

Por otro lado, y como parte de esta misma idea, la relación del cuerpo desde el interior con su exterior es evidente también por medio de los desdoblamientos y extensiones que mencioné antes, pero es curioso que esto se dé por medio de su fragmentación. Es decir, la carga simbólica recae sobre ciertas partes del cuerpo femenino, el cual se conforma y se representa mediante la voz: este cuerpo, aunque fragmentado, cobra forma porque la mujer lo nombra, lo evoca, lo recrea al *hablarle* al hijo que lleva dentro. La palabra es creadora, como apunta Zumthor: “la palabra proferida por la voz crea lo que dice. Es eso mismo que nosotros llamamos poesía” (1991: 66).

La parte del cuerpo más importante es el vientre, en la primera estrofa. Y en estos versos, también está presente la fragmentación del espacio exterior configurado desde la intimidad: el rayito de Luna, *biaanihuiini' beeu* y el “caracol grande en donde habita la mar”, *bichu' naro'ba' ra ga'chi' nisadó'*, son partes, trozos susceptibles de ser metafóricamente

poseídos. La Luna ya no es aquella presencia terrible y envidiosa de “Ti lari huiini’ xiñá’/Una cinta roja”, mientras que el caracol en donde habita el mar se semeja a la olla de barro que guarda el *doo yoo*, dado el sentido de protección y de morada.

En los siguientes versos, las manos de la mujer tejen el collar de *guie’ chaachi’*, en el que ella ensartará su corazón para recibir a su hijo: en esta metáfora no veo el corazón como ese órgano vital que era para los nahuas, sino como una imagen del amor. Dice Cirlot que: “La importancia del amor en la mística doctrina de la unidad explica que aquél se funda también con el sentido simbólico del corazón, ya que amar sólo es sentir una fuerza que impulsa en un sentido determinado hacia un centro dado” (2006: 150); en el poema el amor que está presente es el de la madre hacia su hijo.

Vemos que la fragmentación y la relación entre el microcosmos y el macrocosmos se da desde el interior de la mujer, desde las partes que no pueden verse más que desde adentro, desde la posición del ser que habita el vientre. Y a partir de esta interiorización corporal es que el exterior adquiere la misma significación: todo está guardado, oculto, protegido como ocurre con la casa y los dientes de ajo, con la olla de barro y con la tierra. De la misma forma, la fragmentación del cuerpo del hijo se centra en las partes vitales, fundamentales: el vuelo del corazón, *ripapa ladxido’lo*, el cuello adornado con el collar, su sangre nueva, *rini*, la casa de su ombligo, *doo yoo*, y el alma de su ser, *xquendalu’*. Lo intangible de este hijo es lo que permanece guardado, en una simbólica reproducción de su estancia en el vientre materno.

Así, el ombligo, el cordón umbilical, el *doo yoo*, es lo que une a este ser nonato con los distintos niveles del cosmos, contenidos entre sí como una caja china.³⁰

³⁰ Respecto al ombligo y a los binnizá, Tibón menciona la existencia del *Son del ombligo*; en zapoteco, *xquipí*. Refiere que un presbítero tehuano, Nicolás Vichido, fue quien se lo dio a escuchar, pero que no atinó a decirle nada sobre su origen, su significado o la forma en que se baila. Tras el hallazgo me puse a investigar: hallé el son, incluso Oscar Chávez tiene una versión de éste, pero no encontré información confiable relacionada con sus orígenes. En un video de YouTube, “Son xquipí (son del ombligo)”, a partir del mismo Vichido, se dice que este

4) De la serie “Doo yoo/La casa del ombligo”

Como hemos visto hasta ahora, una de las representaciones del cuerpo femenino más recurrente en Pineda es el de la mujer fértil, la embarazada, la que da a luz. Los siguientes poemas que revisaré pertenecen a la serie “Doo yoo”, del libro *Doo yoo ne ga’ bia’/De la casa del ombligo a las nueve cuartas* (CDI, 2008), en el que Pineda recrea poéticamente los tres momentos de la vida binnizá —o ritos de pasaje (Lienhard)—: el primero, “Doo yoo”, es la inserción del individuo en la vida comunitaria desde el embarazo de la madre y corresponde a la noción de “casa del ombligo” que ya he señalado antes; el segundo momento, “Guendanabani”, recoge momentos de la vida cotidiana —sección en la que está incluido el poema “Lade yoo/Callejones”, del que tomé la estrofa referente a la *bidxaa*— y, por último, en “Ga’ Bia’”, en español “Las nueve cuartas”, se habla de la concepción de la muerte, del ritual funerario y la unión con la tierra mediante la medida cosmológica que corresponde a las nueve cuartas del inframundo y a los nueve meses de la gestación.

Lo que observamos en estos poemas es la imagen de la mujer embarazada como quien incorpora un nuevo ser a la comunidad, despojada de la visión maya de desequilibrio y peligrosidad. Al mismo tiempo, el embarazo es concebido desde la esfera de lo sobrenatural y de la sabiduría oral, en la forma de los discursos que emiten las mujeres que rodean a la futura madre.

I
Dxa ndaanilu’ guní dxapahuiinique
dxa ni nabeza deche guiigu
—ni riní’ ne binniguenda—.
Biindabeni lu xquenda ruyadxilu
ti yanna dunabepe’ ruzaani’ lulu’

5

son se bailaba a medianoche, de acuerdo con la fecha del fuego nuevo, marcada por la aparición de las Pléyades. A reserva de verificar estos datos, podemos pensar que si en efecto ésta es la fecha que indica cuándo debe bailarse el *Son xquipí*, la concepción del ombligo como origen, como matriz, como marca de nacimiento, es perfectamente coherente con la noción de fuego nuevo. Sería la fusión de baile y cosmos, ambos unidos mediante el ombligo y la presencia de un acontecimiento astronómico, la aparición de las Pléyades.

Ma gadxe si lii
guní ca gunaa gola,
dxa tipa xi'dxu'
ma nalaga dxita xha'un
ruzaani xhagalu'. 10

II
Guiza' ngá ndaanilu
rului' lidxi gubidxa laa
Nayeche' nuu binni li'dxu'
binnigola ni racané gunaa xhana que gunni'
xha dani stiu' ca 15
ti nguiu zaree
pa ñaca ndaanilu' sica ti guixhe la'
ñale ti badudxaapahuiini guie'.

III
Ma nasa' yuuba xa ndaanilu'
ma caxhale dxita xha'nu' 20
biu'cha' nisa dxa
ti guichaacha ba'du'
íque ñeelu' gurí
ti naguenda xha'nu'
ti lari yooxho' biquichilaya 25
ti laa yuuba rusigapa.

(Pineda, 2008: 16, 18, 20)

I
Tu vientre está habitado
dijo la niña que vive del otro lado del río
—la que habla con los espíritus—.
Lo leyó en tu mirada
porque es demasiado el brillo de tus ojos. 5

Te miras diferente
dijeron las mujeres más ancianas
turgentes se notan tus senos
anchas tus caderas,
encendidas tus mejillas. 10

II
Pleno es tu vientre
redonda casa del sol.
Alegres están los de tu casa
la comadrona anunció
que debajo de tu montaña 15
saldrá un hijo varón
si tu vientre fuera una hamaca
vendría una niña en flor.

III

El dolor se aprieta en tu vientre
se expanden tus caderas 20
un baño de agua tibia
al muchacho relaja
en cuclillas debes sentarte
para que pronto tu hijo nazca
entre los dientes un trapo viejo 25
que al dolor bien guarda.

(Pineda, 2008: 17, 19, 21)

Es evidente la presencia de la tradición oral y la sabiduría colectiva, en un ámbito exclusivo de la mujer como lo son el embarazo y el alumbramiento. Observamos que los hablantes en el poema comparten prácticas hermenéuticas —por ejemplo, cuando el cuerpo de la madre puede ser leído para conocer el sexo de la criatura—; saberes técnico-rituales, como la posición para parir, y valores culturales, como el fomento de la fertilidad y su repercusión positiva en la comunidad.

En el poema, el proceso del embarazo cobra un carácter sobrenatural y trascendente, pues el personaje de la niña que habla con *los espíritus* es quien anuncia la nueva condición de la mujer, y es la comadrona quien, gracias a su saber transmitido, identifica el género de la criatura por la forma que ha cobrado el vientre, rasgo que no es exclusivo de los binnizá, sino también de otros grupos, como los mayences, quienes a partir del octavo mes intentan adivinar el sexo del niño (Nájera, 2000: 130). La situación en su conjunto está inserta en un contexto plenamente femenino, que abarca desde la niña hasta las ancianas, y es el discurso que emiten lo que permite el avance del poema hasta su culminación en el parto. Una vez más, la voz actúa como creadora: en este caso, es gracias a ella que el cuerpo de la mujer embarazada es descifrado y puede cobrar forma.

Vemos también que el poema se construye a partir de lo que las demás mujeres dicen y anuncian, lo cual remite a la sabiduría colectiva que mencioné antes, y que es un rasgo de la literatura indígena contemporánea; como señala el poeta mapuche, Elicura Chihuailaf: “Así lo

viví/escuché, así lo estoy viviendo/escuchando: me digo, me dicen, me están diciendo, me dirán, me dijeron” (Osorio, s/f). Así, esta serie de figuras y voces pertenecen a lo que Lienhard llama *depositarios de la memoria oral*, “una instancia colectiva, dueña del «saber» contenido en el texto y factor activo de ciertas particularidades del discurso literario” (1990: 170), mientras que Pineda, como autora implícita del poema es la *dueña de la escritura*, puesto que controla la producción del sentido, mediante la apropiación de la memoria oral.

Como dije antes, el embarazo cobra una dimensión sobrenatural y trascendente pero a la vez física: aquí, la representación del cuerpo es una proyección hacia el exterior, visto y configurado oralmente por la niña y las mujeres. Incluso se abre la posibilidad de que el cuerpo femenino sea *leído e interpretado* como un texto, y que a partir de ello pueda conocerse la nueva condición física interior. En la versión en español vemos que la niña que habla con los espíritus *lee* en la mirada de la mujer la existencia de este cambio físico, incluso espiritual; sin embargo, en diidxazá, se habla de nuevo de *xquenda*, quizá con la acepción de “don” o “característica” (Pickett, 2007), lo cual enfatizaría el carácter cuasi divino y trascendente de la nueva condición del cuerpo. Pero más aún, al calificársele de don, se enfatiza el tenor positivo del embarazo; pienso que ya no vemos a la mujer preñada bajo la concepción prehispánica, puesto que en estos versos no representa una amenaza energética para los demás. La mujer está ahora rodeada de la comunidad, la familia manifiesta alegría por la llegada del nuevo ser; ya no se le confina, no se le considera peligrosa.

El cuerpo femenino es interpretado según su transformación física: los senos turgentes, las caderas anchas y las mejillas encendidas. Así, como ocurre en “Biuuza’/El huésped”, el cuerpo se halla de nuevo fragmentado, y se enfatizan las partes relacionadas con la preñez. Pero a diferencia de aquel poema, aquí el cuerpo cobra forma por la palabra y la mirada de las *otras*

mujeres, no sólo las que aparecen en el poema sino por la voz que enuncia desde una especie de omnipresencia en el poema III.

Creo importante resaltar que el recorrido de los tres poemas es también de orden cronológico: en el I tenemos el momento en que la mujer conoce su nuevo estado dados sus cambios físicos y la energía especial que de ella emana, sin ser perjudicial. El vientre no es el centro porque aún no revela la existencia del ser fecundado en su interior. Pero en los siguientes momentos, los poemas II y III, ya ha transcurrido el tiempo y el vientre como símbolo y representación del cuerpo es evidente.

En los primeros versos del poema II, observamos una imagen interesante: el vientre es una pequeña réplica del macrocosmos, pues se ha convertido en la “casa del Sol”... ¿No nos recuerda esto a la mujer que engulló a la Luna y cuyo vientre alumbraba ahora, en el poema de Cuevas Cob, “U ak’abil tu chibil uj/Noche de eclipse”? Recordemos también que la Luna se asocia a lo femenino y lo solar a lo masculino, como señala López Austin, por lo que me pregunto si esta metáfora obedece a que el pequeño que guarda la mujer en su vientre es un niño... ¿O se establece más bien un símil entre la redondez del Sol y la redondez del vientre, puesto que el simbolismo de ambos reside en que son dadores de vida?

En este poema, el vientre pasa a ser la parte del cuerpo más importante, puesto que ha transcurrido el tiempo y ya es susceptible de ser *leído e interpretado*; la forma que cobra según el sexo del niño se metaforiza por medio de la palabra: una montaña, *dani*, si es un niño, y una hamaca, *guixhe*, si es una niña. Y es la forma que cobra el vientre lo que se interpreta de acuerdo con la tradición comunitaria depositada en la comadrona.³¹ Si retomamos el hecho de

³¹ A pesar de que en el poema esta figura no cobra la suficiente relevancia, es importante señalar el papel de las parteras y comadronas entre las sociedades indígenas. Al respecto, nos dice Nájera: “Cabe destacar, el papel relevante que a lo largo de todo el embarazo juega la partera; a ella se le confían conceptos de vida y muerte, y entrelaza en su actividad elementos sagrados con conocimientos cotidianos. [...] es quien mejor conoce las costumbres de la mujer, apacigua angustias, domina no sólo la lengua del paciente, sino también comparte

que los mayas creen poder conocer el género del niño al octavo mes, podemos decir que en este poema están plasmados los momentos más próximos al alumbramiento, el cual ocurre en el poema III.

El momento de dar a luz es la culminación del ciclo íntimo entre la madre y el hijo, y da lugar al rito de pasaje más importante: el nacimiento, la inserción del individuo en su comunidad y el mundo. La mujer no puede hacerlo sola y es por eso que la voz que ha conducido los tres poemas recae ahora en saberes técnico-rituales que guían a la futura madre en este trance: los baños de vapor y la posición en cuclillas para que el hijo nazca pronto. Estas dos acciones tienen un origen prehispánico: la primera se aplicaba comúnmente para que el niño naciera con mayor facilidad y disminuyeran, hasta cierto punto, los dolores de parto (Nájera, 2000: 134-135) y, la segunda, permitía una mejor expulsión del niño, sobre todo si la mujer se ayudaba al apoyarse en un banco, según Nájera (2000: 144). Las posiciones adoptadas para dar a luz no sólo atienden a circunstancias fisiológicas, sino al contexto sociocultural, lo cual es evidente en el poema. La imagen de la parturienta en cuclillas remite a las esculturas nahuas que representan a mujeres dando a luz (Figura 7).

Lo que se gestaba al interior durante el embarazo es ya claramente visible, tangible, en un tránsito de la morada íntima, el microcosmos, hacia el exterior, el macrocosmos. Y en este punto se incorpora un elemento que abre y cierra este poema: el intenso dolor físico que experimenta la parturienta. El vientre ya no está metaforizado como hamaca, montaña o “casa

conceptos fundamentales sobre la vida; le permite a la paciente parir en su propio hogar y la mujer se siente reconfortada por la seguridad que le brinda la familia y la comunidad, logra liberar tensiones y así se facilita el parto. Muchas de sus prácticas y consejos resultan más eficaces, como el parir en cuclillas, esperar a cortar el cordón umbilical hasta que ha sido expulsada la placenta, los masajes abdominales, los baños con aromáticas plantas medicinales que relajan a la puerpera [...]. Sabe atender partos difíciles y aun corregir con suaves masajes la posición defectuosa del feto”. La partera media entre el hijo y la madre y los seres sobrenaturales a quienes invoca para que la ayuden a llevar a cabo con éxito su labor, y la familia es quien busca sus servicios. Es capaz de interpretar el vientre para adivinar el sexo del niño y puede leer la placenta y el cordón umbilical para saber si la familia tendrá más descendencia y de qué género. Asimismo, está facultada para transformar ese destino, pues si los padres no desean más hijos, ella puede exprimir los nódulos que se forman en la placenta y que representan el número de hijos. *Cfr. Martha Iliá Nájera, El umbral hacia la vida..., pp. 111-131.*

del Sol”, sino que “recupera” su naturaleza de ente físico al experimentar dolor. Al mismo tiempo, el dolor se deposita en partes del cuerpo específicas, dándose de nuevo la fragmentación pero en otro sentido: los dientes que aprietan el trapo son la metáfora del dolor, y en ella se deposita la intensa experiencia de la corporalidad del cuerpo femenino.



Fig. 7: Dos imágenes de parturientas en cuclillas: a la izquierda una escultura mexicana y a la derecha Pachamama, la Madre Tierra de los pueblos andinos.

5) *De la serie “Guendanabani/La vida”*

Este poema, el último que reviso de Pineda, recrea el segundo rito de pasaje de la sociedad binnizá: el matrimonio. Por tanto, la representación del cuerpo femenino recae en el ámbito de la sexualidad, con énfasis en la virginidad y sus repercusiones al interior de la comunidad. En estos versos no existe relación con el macrocosmos, sino que la costumbre social se impone sobre el cuerpo de la mujer y juzga su conducta desde sus preceptos morales.

Dxi ridunaxhii ti nguui ne ti gunaa
 ndaani' guidxiguie' di'
 ruyubica' lade yoo
 ra beu'si zanda cú'lu
 ti gudilizaaca' bixhidu'.
 Ne dxi guxhooñeca'
 ricá guí gueere biaani' ra lidxi nguui

5

ti ganna binni biu gunaa
 ti guie' bisirinicabe ngá laa
 ne lú xquendananá 10
 mápeca nuu lápa ne sugua saa.
 Xhisi' ti guié ngola ngá guendarutuí lú
 pa gueere biaani' qui nicá guí
 ne ruá ti yoo gusuhuaa
 ti guisuyú ma gulaa 15
 laa nuusi culuí
 ti gunaa qui ñanda nibezagá.
 (Pineda, 2008: 44)

Cuando un hombre y una mujer
 en este pueblo se aman
 para regalarse besos
 buscan callejuelas
 en donde sólo puede mirar la luna. 5
 Cuando se casan prenden cohetes
 en casa del varón la noche del rapto
 la gente sabe entonces
 que una flor sangró
 y sobre el dolor celebran con 10
 música y guirnaldas.
 Pero la vergüenza es una piedra grande
 si en lugar de cohetes
 en la boca de una casa
 una olla de barro colocan 15
 con una herida que cuenta la historia
 de una mujer que no supo esperar.
 (Pineda, 2008: 45)

Hasta ahora habíamos visto el cuerpo de la mujer en relación con el macrocosmos, con el hijo que guarda en su vientre y todas las posibilidades simbólicas y rituales a partir de ello. En este poema tenemos por primera vez al cuerpo femenino apareciendo junto al hombre, en un esbozo de relación amorosa que precede al matrimonio. Aquí, la mujer está representada en los primeros versos como un ser que ama, que besa y la Luna ya no aparece como su contraparte macrocósmica ni como su enemiga, sino que ahora es cómplice del amor entre ambos seres.

En los versos 6 y 7 se alude a la forma en que se lleva a cabo el matrimonio tradicional entre las clases populares (Miano, 1999: 83), el cual es mediante el robo, el rapto o huida concertada —*visho ñe ca be*, en diidxazá—. El hombre lleva a la mujer a su casa y comprueba

si es virgen o no antes del matrimonio, según lo estudiado por Marinella Miano, introduciendo su dedo en la vagina para provocarle el tan esperado sangrado; si no lo hace él, lo hace una comadrona u otra mujer mayor. Aunque este punto en particular difiere un poco con el poema, lo que Pineda representa en los versos siguientes merece mayor atención, puesto que una vez más tenemos el énfasis visual y simbólico en la sexualidad de la mujer, más en específico, en su virginidad, mediante la exposición de lo que se considera la honra o la deshonra de la familia.

De acuerdo con Miano, la exhibición de la sangre como resultado del desprendimiento del himen es una tradición de origen mediterráneo (1999: 85), lo cual representa para las mujeres binnizá una humillación al hacerse público un aspecto tan íntimo de su cuerpo y de su individualidad. Miano señala que:

[E]s una práctica impuesta y una fuerte violación de la intimidad de la mujer; su cuerpo, tan celosamente cuidado hasta ahora, se vuelve un cuerpo público, sin secretos, y lo que debería ser el primer acto de amor e intimidad entre parejas se parece más a un juicio por parte de un núcleo familiar ajeno y hostil. Puesto que el acto acontece en el ámbito familiar del hombre, el control versa más hacia la defensa del honor del novio y de su familia. (1999: 85)

Esta observación concuerda con una palabra presente en el poema de Pineda, aparentemente sin importancia, cuando se nos dice que la familia celebró sobre el dolor con música y guirnaldas. Al insertar la palabra “dolor”, *xquendananá*, la voz del poema inserta su propio punto de vista: no se trata solamente de retratar la costumbre de la comunidad de manera imparcial y “pintoresca”, sino que se está emitiendo un juicio respecto a ella. Y se critica el hecho de que se celebre alrededor del dolor físico de la mujer y también, por qué no, de su humillación pública, haya resultado virgen o no. Por este hecho me parece importante que éste sea el único poema en que se observa a la mujer y a su cuerpo subordinados a la sociedad que concibe al hombre como dominante; vemos cómo la identidad femenina recae nada más en cómo ha hecho uso de su sexualidad.

La concepción de la virginidad de la mujer en este poema corresponde tanto al ámbito indígena como al occidental: es elogiada si la mujer ha “esperado” al matrimonio, o repudiada en caso contrario. Entre los nahuas había una práctica muy semejante a la que retrata Pineda en el poema, sobre todo en el aspecto de hacer público el estado de la mujer; dice López Austin: “Existía la costumbre de notificar a los invitados de la boda al sexto día de celebrada la fiesta. Los invitados recibían nuevamente comida: si se les servía en recipientes íntegros, se daba a conocer la virginidad de la novia; si en horadados, la incontinencia en su soltería, y ésta era una causal de repudio” (1980: 345). Pienso que, salvando las distancias temporales y geográficas, es posible equiparar el significado de los trastes rotos de los nahuas con la olla rota del poema. Ésta aparece en *diidxazá* simplemente como *guisuyú* y carece del simbolismo de esa otra olla de barro que vimos en “*Biuuza’/El huésped*”: aquí ya no guarda el *dooyoo* del recién nacido, sino que ahora es símbolo de deshonor.

Así, el poema transita entre las dos posibilidades, mediante el mecanismo de un poema-relato, en el que la “voz poética” se presenta como narradora: 1) la mujer virgen, festejada y celebrada por la comunidad con cerveza y cuetes, a la vez que la prueba de su pureza es expuesta entre parientes y vecinos y es guardada en el altar familiar junto a los santos (Miano, 1999: 83), y 2) la mujer precoz, desatinada, que es orillada muy probablemente a convertirse en prostituta (Miano, 1999: 84). Y cuando en el poema se representa a la vergüenza como una piedra grande y se festeja sobre el dolor de una mujer que, aunque virtuosa, ha sido expuesta, ¿qué opción de autonomía, de autodeterminación tiene realmente la mujer binnizá?

Si contrastamos este último poema, en el que la mujer binnizá está plenamente inserta en una comunidad de dominio masculino, con el imaginario y el estereotipo de dominatrices que mencioné al principio del capítulo, vemos que, evidentemente, no hay equivalencia posible. Y es por esta razón que es necesaria, urgente, la autorepresentación desde el contexto propio,

que si bien se encuentra transculturado, es preferible a visiones externas que exotizan, transforman e idealizan el cuerpo femenino indígena.

Veamos en el siguiente capítulo, a modo de conclusión, los puntos que pudimos observar en estos dos capítulos de acuerdo con la metodología planteada al principio y con los postulados expuestos a partir de la problemática de la literatura indígena contemporánea.

CAPÍTULO V

A MANERA DE CONCLUSIONES

No es fácil concluir acerca de un tema tan complejo, sobre todo porque en el ámbito de los estudios sobre literaturas indígenas contemporáneas este trabajo ha abierto apenas una pequeña brecha en el camino. Si bien me he planteado el acercamiento a las dos lenguas aquí trabajadas y la elaboración de un análisis a partir de él, es necesario sumergirse más para conseguir un estudio más completo. Es un primer paso importante, pero es sólo eso: el primero.

Empero, hubo suficiente material que extraer de estos poemas y, a partir de todo lo que descubrimos en estos capítulos, puedo resumir las ideas expuestas a lo largo de esta tesis. En primer lugar, anhelo que la transformación del punto de vista que ocurrió en mí haya tenido lugar también en el lector. La lectura de estos poemas y su desciframiento exige un cambio en la manera de pensar y de ver el mundo; hay imágenes y símbolos que nos son familiares dada su universalidad, pero aquellos que palpitan desde tiempos remotos son los que necesitan un esfuerzo de nuestra comprensión.

No creo que sea osado decir que los tres objetivos planteados en la INTRODUCCIÓN se han cumplido: 1) estoy convencida de que este trabajo significa un aporte a la investigación literaria a pesar de sus carencias, puesto que la literatura indígena no ha sido cabalmente estudiada más allá de comentarios, prólogos y artículos que no trabajan con las versiones en lenguas originarias, como hemos visto en el CAPÍTULO II. El asomo a las lenguas, aunque en un nivel muy básico, es ya bastante. 2) Los poemas han sido estudiados, en efecto, desde la interdisciplina: los mundos que ambas autoras crean no pueden ser comprendidos sin la

etnología, la arqueología, la antropología y la lingüística, sobre todo porque no están aislados de su contexto (¿qué literatura lo está?). La intertextualidad entre la oralidad y la escritura, descendientes ambas de tradiciones antiguas, obliga a tomar en cuenta el universo cultural que trasciende al poema, porque desde un principio todos esos elementos que nosotros ahora separamos estaban indisolublemente unidos, como el ritual, el canto, la invocación, el calendario, el nacimiento de un nuevo ser, los códices. Y 3) el estudio interdisciplinar arroja luz sobre la convergencia de elementos de distintas tradiciones: en la cuestión formal, la adopción del verso libre por parte de las dos autoras, y en la cuestión retórica, la creación de metáforas y la incorporación de símbolos universales y propios. Recordemos a los seres que succionan la sangre, la condenación de la lujuria, la flor que sangra como símbolo de la virginidad perdida, la impureza de la sangre menstrual, la exaltación de la mujer fértil, el destino compartido entre el recién nacido y su cordón umbilical, todos ellos símbolos universales. Y pensemos en la Luna y su vínculo con la mujer maya, el poder del fogón, el *wáay* y la *bidxaa*, la olla rota como muestra de que una mujer “perdió el honor” o el padre viento del norte como símbolos propios, ya sean mayas o binnizá, o ambos.

Ante lo que se desprende de estos tres objetivos alcanzados, confirmo que lo que hemos observado es, en efecto, la consolidación de la literatura indígena, no un surgimiento ni un florecimiento, como si no existiese un bagaje oral y escrito detrás. No obstante, dicha consolidación recae en transformar la tradición previa, siendo sus características, como señalaba Barrera García al principio, la creación literaria en la forma escrita tanto en español como en las lenguas indígenas y su base en la oralidad. Y aunque estos textos ya no comprenden la recopilación de leyendas, mitos ni el rescate de figuras históricas o mitológicas, sí se les incorpora; el ejemplo más claro es “U chan ba’atel x-polok yetel x-chuchul/Pequeña riña de la gorda y la flaca” de Cuevas Cob, en el que la x-Tabay es mencionada como epíteto

burlesco, incluso ofensivo, a mitad de la riña entre las dos mujeres. A Cuevas Cob no le interesa contarnos la leyenda de la x-Tabay, sino que la resignifica y la incorpora a un ámbito distinto, a un intercambio verbal en el que la reputación sexual está en juego. Por tanto, es indiscutible la influencia cultural y oral, así como el peso de la vanguardia en las formas poéticas occidentales: la literatura indígena contemporánea, a pesar de la opinión de algunos nostálgicos radicales, no puede hacerse mediante jeroglíficos ni códigos. Y es precisamente la maleabilidad del verso libre y la “trasgresión” a los signos de puntuación, como en Pineda, lo que permite la creación y la frescura de esta poesía. E insisto: no hay ruptura ni continuidad entre oralidad y escritura, sino una transformación que tiene lugar en paralelo y que es intertextual.

Puedo afirmar con contundencia que la poesía de Cuevas Cob y de Pineda revisada en este trabajo en efecto muestra una posición individual, creativa, estética e ideológica, respecto a su propio mundo nutrida de los elementos culturales que la rodea, incluida la lengua, no obstante la resemantización y el préstamo lingüístico. No estamos ante poesía individualista, por lo que la preocupación de Gregorio Regino afortunadamente no tiene lugar aquí. Al contrario, estamos ante poesía que busca la cohesión grupal, el fortalecimiento de la identidad —el tiempo dirá si se logra— y la difusión en ámbitos diferentes, como el público que habla español o cualquier otra lengua. Y para ello, la lectura en público es fundamental, como se podrá ver en los videos que incluyo entre los Recursos audiovisuales. Manifesté mi inquietud acerca de que los textos en lenguas indígenas, en las ediciones bilingües —lo cual es un paso vital— en realidad están mudos, por lo que es imposible que un lector común acceda a la fonética y al ritmo; por ello, desde mi punto de vista, la oralidad y la voz detrás del texto en lengua indígena cobran vida al ser leídos.

Ahora bien, el énfasis de la tesis estuvo alrededor de la representación del cuerpo femenino en estas dos poetas. Por tanto, la interdisciplina fue fundamental dado que el cuerpo es un producto cultural, como señalan Aguado y López Austin, y tuvieron que revisarse símbolos e imágenes en los códices, además de la documentación de creencias, ritos, leyendas, mitos y tradiciones. Sin la investigación pertinente hubiera sido difícil comprender la noción de construcción-destrucción que tiene la mujer maya desde tiempos prehispánicos presente en “Je’ex úulich/Como caracol de tierra” y en “U ak’abil tu chibil uj/Noche de eclipse”. Sin esta inmersión, hubiera sido imposible determinar el diálogo con la oralidad y la creación a partir de ella llevada a cabo por las dos poetas. Tampoco se hubiera logrado descifrar la peligrosidad de la mujer del vientre crecido y de la menstruante en “Je’ex úulich/Como caracol de tierra”, sin tener en cuenta la creencia mesoamericana en el desequilibrio energético de estos dos tipos de mujeres, y cómo este hecho afecta a los recién nacidos. Tampoco hubiera podido entenderse la protección sobre el cordón umbilical sin estos antecedentes. Era preciso conocer también la relación microcosmos-macrocosmos para concebir la influencia de los astros en los cuerpos femeninos, los fetos y los recién nacidos: los eclipses, la Luna, el Sol.

Vimos las diferentes concepciones entre los poemas en maya yucateco y diidxazá respecto a la Luna y la mujer, astro que aparece de manera más polifacética en Pineda que en Cuevas Cob. Hay distintas clases de Luna: aquella que es engullida por la mujer “más embarazada entre las embarazadas” y que se convierte en dadora de vida; aquella que, en Pineda, envidia a la mujer fértil; aquella que vigila a los dos amantes; aquella que será un regalo para el hijo esperado en “Biuuza’/El huésped”; aquella que es cómplice de la mujer que se transforma en *bidxaa*.

Vimos la semejanza entre las dos ideologías, las cuales conciben lo inanimado como una parte fundamental del mundo y con poderes mágicos: la pantaleta roja, la cinta roja, el agua

con que se lavó el metate, el ajo colocado en las puertas, los alfileres, las hojas de limón, el padre viento, la olla que contiene al *doo yoo* y la olla rota de vergüenza. De igual forma, atestiguamos la importancia del cordón umbilical y del ombligo como parte complementaria del individuo: significa su incorporación a la tierra, a la comunidad, al cosmos; es su vínculo con la matriz materna y con la matriz del mundo, como en “Je’ex úulich/Como caracol de tierra” y en “Biuuza’/El huésped”.

No obstante, la indagación que he desarrollado en estas páginas hubiera sido parcial —y lo sigue siendo— si no se hubieran tomado en cuenta las versiones en las dos lenguas indígenas. Sin duda, el haberlo hecho arrojó varios hechos interesantes: en el CAPÍTULO I los escritores indígenas se preguntaban si su actividad era una doble creación o una traducción. Yo no creo que haya que observar el fenómeno como una dialéctica en la que los opuestos se excluyen, sino que pienso, como observaba Lienhard, que las autoras escogen el léxico según los dos públicos —el indígena y el no-indígena— a los que pretenden llegar. Vimos el caso de las prendas en “U chan ba’atel.../Pequeña riña...”, poema en el que en español no se especifica que se trata de pantaletas. ¿Por qué? ¿Cuevas Cob procuró ocultar la picardía con que las dos mujeres se insultaban en maya, y hacer un diálogo más solemne, más metaforizado en español? ¿Qué tal si un tercero propone una nueva traducción del poema, atendiendo a esta cuestión? El mismo enmascaramiento léxico y semántico tuvo lugar en “Je’ex úulich/Como caracol de tierra”, en el que *wáay* se tradujo como “coco” y “aparición”. En Pineda, vimos que *bidxa* y *xquenda* se tradujeron como “bruja” y “nahual”, pero no podemos decir que es la intención de la autora sino, quizá, el préstamo léxico y la confusión religiosa que pesó sobre estos seres y los términos que los denominaban desde que el español tuvo contacto con el *diidxazá* y viceversa. Pero estoy segura de que hay más fenómenos lingüísticos que observar. Este trabajo es apenas

el comienzo y quizá, de algún modo, la crítica literaria también ayude a disminuir el peligro en que se hallan las lenguas indígenas y sus hablantes.

Repasamos brevemente la angustiante situación por la que han atravesado nuestros pueblos originarios y nuestras lenguas —y digo “nuestros” en ambos casos porque no los siento como entes extraños y porque conforme revisaba los poemas en la versión indígena sentía que de algún modo me las apropiaba— desde la irrupción española, la idealización indianista e indigenista, la castellanización, las políticas gubernamentales de los años 40, el levantamiento zapatista. Y los poemas aquí estudiados son testimonio de que este cúmulo de culturas se niega a desaparecer.

Anhelo con humildad que esta investigación contribuya a consolidar la poesía y la literatura indígena en general y a ofrecer más posibilidades de estudio. He cumplido con la conciencia ética que me impulsó a buscar estos textos y puedo afirmar que este trabajo ha sido para mí más que una tesis de Maestría, un simple trámite. Y lo mismo logré cuando estudié el *Beowulf* en la Licenciatura... No obstante, la lengua anglosajona murió desde hace muchos siglos, por lo que en verdad deseo que las dos lenguas que palpitan en estas páginas no tengan el mismo destino:

Ihcuac tlahtolli ye miqui
occequintin ye omiqueh
ihuan miec huel miquizqueh.
Tezcatl maniz puztecqui,
netzatzililiztli icehuallo
cemihcac necahualoh
totlacayo motolinia.

*Quando muere una lengua,
ya muchas han muerto
y muchas pueden morir.
Espejos para siempre quebrados,
sombra de voces
para siempre acalladas:
la humanidad se empobrece.*

“Ihcuac tlahtolli ye miqui/Quando muere una lengua”
(fragmento), Miguel León-Portilla.

REFERENCIAS

TEXTOS TRABAJADOS

- CUEVAS Cob, Briceida. (1998) “Jeex uulich/Como caracol de tierra”. *Je’ bix k’in/Como el sol*. México: INI/Fundación Rockefeller. 10, 42. (Letras Mayas Contemporáneas. Tercera Serie. Vol. 1)
- . (2008) “Jeex uulich/Como caracol de tierra”. *Ti’ u billil in nook’/Del dobladillo de mi ropa*. México: CDI. 86-89.
- . (1998) “U ak’abil tu chibil uj/Noche de eclipse”. *Je’ bix k’in/Como el sol*. México: INI/Fundación Rockefeller. 7, 39. (Letras Mayas Contemporáneas. Tercera Serie. Vol. 1)
- . (2008) “U ak’abil tu chibil uj/Noche de eclipse”. *Ti’ u billil in nook’/Del dobladillo de mi ropa*. México: CDI. 76-77
- . (1998) “U chan ba’tel x-polok yétel x-chuchul/Pequeña riña de la gorda y la flaca”. *Je’ bix k’in/Como el sol*. México: INI/Fundación Rockefeller. 18-21, 50-54. (Letras Mayas Contemporáneas. Tercera Serie. Vol. 1)
- PINEDA, Irma. (2008) I, II y III de la serie “Doo yoo/La casa del ombligo”. *Doo yoo ne ga’ bia’/De la casa del ombligo a las nueve cuartas*. México: CDI. 16-21.
- . (2005) “Biuuza’/El huésped”. *Ndaani’ Gueela/En el vientre de la noche*. México: La tibia de Rocinante. 21-22, 25-26.
- . (2008) “Dxi ridunaxhii ti nguui ne ti gunaa/Cuando un hombre y una mujer...”. *Doo yoo ne ga’ bia’/De la casa del ombligo a las nueve cuartas*. México: CDI. 44-45.
- . (2008) “Lade yoo/Callejones”. *Doo yoo ne ga’ bia’/De la casa del ombligo a las nueve cuartas*. México: CDI. 40-41.
- . (2005) “Ti lari huiini’ xiñá’/Una cinta roja”. *Ndaani’ Gueela/En el vientre de la noche*. México: La tibia de Rocinante. 19-20.

FUENTES CONSULTADAS Y CITADAS

- ADICHIE, Chimamanda. “*The danger of a single story*”. *Web*.
<http://www.ted.com/index.php/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html> (Consultado el 4 de agosto de 2011)

- AGUADO Vázquez, José Carlos. (2004) *Cuerpo humano e imagen corporal. Notas para una antropología de la corporeidad*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Antropológicas/Facultad de Medicina.
- ÁLVAREZ, Cristina. (1997) *Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial*. México: UNAM.
- AOYAMA, Leticia Reina. (1997) “Las zapotecas del Istmo de Tehuantepec en la reelaboración de la identidad cultural. Siglo XIX”. Ponencia presentada en *Latin American Studies Association. XX International Congress*, Guadalajara, México. Web. <<http://comitemelendre.com/HistoriaSeccionGeneral.aspx>> (Consultado el 4 de agosto de 2011)
- AUGUSTA, Josef y Zdeněk Burian. (1964) *Los hombres prehistóricos*. México: Queromón Editores.
- BAQUEIRO López, Oswaldo. (1983) *Magia, mitos y supersticiones entre los mayas*. Mérida: Maldonado Editores.
- BARRERA García, Ave. (2005) “La metáfora como valor estético de la literatura indígena actual”. *Istmo autónomo*. Año 1, no. 6, mayo-junio: 4-6
- BAUTISTA Cruz, Susana. “De la literatura indigenista a la literatura indígena. Una revisión”. Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM. Web. <<http://www.bibliojuridica.org/libros/6/2727/11.pdf>> (Consultado el 4 de agosto de 2011)
- BRITO Sansores, William. (1981) *La escritura de los mayas*. México: Porrúa.
- BROTHERSTON, Gordon. (1992) *Book of the Fourth World*. Estados Unidos: Cambridge University Press.
- CAMPBELL, Howard y Susanne Green. (1999) “Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Segunda Época, Vol. V, Núm. 9, junio, 89-112. Web. <<http://comitemelendre.com/HistoriaSeccionGeneral.aspx>> (Consultado el 4 de agosto de 2011)
- Cantares de Dzitbalché*. (1980) Mercedes de la Garza. *Literatura maya*. Cronología de Miguel León-Portilla. Estudios introductorios y traducciones: Adrián Recinos, Antonio Mediz Bolio, Francisco Monterde, Alfredo Barrera Vásquez y Dionisio José Chonay. Venezuela: Ayacucho. 342-388
- CHACÓN, Gloria. (2007) “Escritores mayas contemporáneos: redefiniendo las nociones de tradición y autoría”. *Memoria del encuentro nacional de literatura en lenguas indígenas. Diversidad y diálogo intercultural a través de las literaturas en Lenguas Mexicanas*. México: Escritores en Lenguas Indígenas A. C. 55-61.
- . (2007) “Poetizas [sic] mayas: subjetividades contra la corriente”. *Cuadernos de literatura. Políticas y poéticas de la América indígena*. Bogotá, 11 (22): enero-junio. 94-106
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. (1999) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

- Chilam Balam de Chumayel* (manuscrito). Web. <<http://publ.princeton.edu/viewer.php?obj=0z708w51x#page/5/mode/1up>> (Consultado el 20 de junio de 2012)
- CIRLOT, Juan Eduardo. (2006) *Diccionario de símbolos*. España: Siruela.
- CIUDAD REAL, Antonio de. (2001) *Calepino maya de Motul*. Edición crítica y anotada por René Acuña. México: Plaza y Valdés Editores.
- COCOM Pech, Jorge. (2008) “Estética y poética en la literatura indígena contemporánea”. Web. <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/01_17_09_08.html> (Consultado el 4 de enero de 2010)
- Códice Dresde* (manuscrito) Web. <http://www.famsi.org/research/graz/dresdensis/thumbs_0.html> (Consultado el 14 de junio de 2012)
- CONBOY, Katie, Nadia Medina y Sarah Stanbury eds. (2003) *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- CORONADO Suzán, Gabriela. (1993) “La literatura indígena: una mirada desde fuera”. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: CNCA-Dirección General de Publicaciones. 55-76
- COVARRUBIAS, Miguel. (2004) *El sur de México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. (Colección “Clásicos de la historiografía mexicana del siglo XX”, 9)
- CRAVERI, Michela. “La literatura maya hoy y la construcción de las identidades. Procesos constantes de afirmación y de revitalización”. *Revista de Literaturas Populares*. Vol. XI, no. 2 (en prensa).
- CRUZ, Noemí. (1995) *Ixchel, diosa madre entre los mayas yucatecos*. Tesis de Licenciatura en Historia. México: UNAM.
- CRUZ, Víctor de la. (1997) “Los géneros literarios en diidxazá o la posibilidad de una retórica zapoteca”. *Políticas lingüísticas en México*, Beatriz Garza Cuarón coord. México: La Jornada ediciones/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM. 329-340.
- . (1999) *Guie’ sti’ diidxazá/La flor de la palabra*. México: UNAM, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. (Nueva Biblioteca Mexicana, 135)
- CUNILL, Caroline. (2008) “La alfabetización de los mayas yucatecos y sus consecuencias sociales, 1545-1580”. *Estudios de cultura maya XXXI*, primavera, verano. 163-192
- Diccionario Maya Cordemex*. (1980) Alfredo Barrera Vásquez *et. al.* Mérida, México: Ediciones Cordemex.
- ESTRADA Ochoa, Adriana C. (2009) “Naturaleza, cultura e identidad. Reflexiones desde la tradición oral maya contemporánea”. *Estudios de cultura maya XXXIV*, otoño-invierno. 181-201
- GALINIER, Jacques. (1990) *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, INI.

- GARZA, Mercedes de la. (1980) *Literatura maya*. Cronología de Miguel León-Portilla. Estudios introductorios y traducciones: Adrián Recinos, Antonio Mediz Bolio, Francisco Monterde, Alfredo Barrera Vásquez y Dionisio José Chonay. Venezuela: Ayacucho.
- . (1990) *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- . (1998) *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*. México: UNAM.
- GÓMEZ Navarrete, Javier A. (2009) *Diccionario introductorio. Español-maya, maya-español*. Chetumal: Universidad de Quintana Roo.
- GÓNGORA Pacheco, María Luisa. (2004) “U suumil k’i’ik’ Mani/La sogá de sangre”. *La voz profunda*. Prólogo, selección, traducciones y notas de Carlos Montemayor. México: Joaquín Mortiz. 16-19
- GONZÁLEZ, Rocío. *Literatura zapoteca ¿resistencia o entropía? (A modo de respuesta: cuatro escritores binnizá)* Manuscrito.
- GREGORIO Regino, Juan. (1993) “Escritores en lenguas indígenas”. Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas. México: CNCA-Dirección General de Publicaciones. 119-137
- . (1999) “Ndiba isien chilam balam”. *Ngata’ara stsee/Que siga lloviendo*. México: Escritores en Lenguas Indígenas, A. C. 133-134
- . (2003) “Chikon nangui/Los guardianes de la tierra”. *Ndoba Isien. Antología poética*. México: SEP. 8-9
- . (2004) “Xingá chi’un/El señor del trueno”. *La voz profunda. Antología de la literatura mexicana contemporánea en lenguas indígenas*. Carlos Montemayor prólogo, selección y notas. México: Joaquín Mortiz. 166-167
- . (2005) “Cantares II”. *Las lenguas de América. Recital de poesía*. México: UNAM. 68-69
- GUITERAS Homes, Calixta. (1986) *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*. México: FCE.
- GUTIÉRREZ Chong, Natividad. (1999) *Nationalistic myths and ethnic identities. Indigenous intellectuals and the Mexican State*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- . (2004) “The Maya Writting of Briceida Cuevas and Flor Marlene Herrera. In Search of a Methodology of Identity”. *Web*. <http://repositories.cdlib.org/irca/culture/1> (Consultado el 4 de agosto de 2011)
- . (2003) “Nacionalismos y etnocentrismos: la escritura maya de Briceida Cuevas Cob y Flor Marlene Herrera”. *La ventana. Revista de estudios de género*. Diciembre, no. 18. 163-209. *Web*. <<http://redalyc.uaemex.mx>> (Consultado el 4 de agosto de 2011)
- HERNÁNDEZ Álvarez, Héctor. (2006) “Ideología de género femenino en la época prehispánica: diosas mayas con atuendos de sacrificio y muerte”. *Temas antropológicos. Revista científica de investigaciones regionales*. Universidad Autónoma de Yucatán. Facultad de Ciencias Antropológicas. Vol. 28 núms. 1/2 Marzo-septiembre. 155-178.

- JOHANSSON, Patrick. (2004) "La literatura náhuatl prehispánica" en *Literatura y cultura populares de la Nueva España*. España: Azul Editorial/UNAM. 125-164.
- LACADENA, Alfonso y Søren Wichmann. (2004) "On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing". *The Linguistics of Maya Writing*. S. Wichmann ed. Salt Lake City: University of Utah Press. 103-162.
- LANDA, Fray Diego de. (1982) *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Porrúa.
- LEIRANA Alcocer, Cristina. (2006) "El movimiento literario maya peninsular". *Temas antropológicos. Revista científica de investigaciones regionales*. Universidad Autónoma de Yucatán. Facultad de Ciencias Antropológicas. Vol. 28 núms. 1/2 Marzo-septiembre. 33-67.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. (2008) "El destino de las literaturas amerindias". *Nuni*. Año VI, No. 16, noviembre. 6-15.
- Libro de Chilam Balam de Chumayel*. (1988) Prólogo, introducción y notas de Mercedes de la Garza. México: SEP.
- LIENHARD, Martin. (1990) *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- LIGORRED Perramón. (1990) *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas modernos*. México: INAH.
- . (1992) *Lenguas indígenas de México y Centroamérica (De los jeroglíficos al siglo XXI)*. Madrid: MAPFRE.
- . (2002) "Mujeres mayas: Tradición y poesía". *Asparkía. Investigació feminista*. No. 13. Universitat Jaume. Seminari D'investigació Feminista. 189-204.
- LÓPEZ Austin, Alfredo. (1980) *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Vol. 1. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- LUGONES Botell, Miguel y Marieta Ramírez Bermúdez. (2012) "El parto en diferentes posiciones a través de la ciencia, la historia y la cultura". *Revista cubana de obstetricia y ginecología*. Vol. 38, no. 1. La Habana, Cuba. Web. <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0138-600X2012000100015> (Consultado el 25 de junio de 2012)
- MARTÍNEZ González, Roberto. (2007) "Las entidades anímicas en el pensamiento maya". *Estudios de cultura maya XXX, otoño-invierno*. 153-174.
- MATOS Moctezuma, Eduardo y Luis Alberto Vargas G. (1972) "Relaciones entre el parto y la religión mesoamericana". *Religión en Mesoamérica. XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*. México: Sociedad Mexicana de Antropología. 395-398.
- MAY May, Miguel Ángel. (1993) "Los talleres de literatura maya, una experiencia nueva en Yucatán". *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: CNCA/Dirección General de Publicaciones. 173-196.
- MÁYNEZ, Pilar. (1998) "Guchachi' Reza (Iguana rajada), Oaxaca". *Estudios de cultura náhuatl*. 1998, No. 28. 457-458.
- . (2003) *Lenguas y literaturas indígenas en el México contemporáneo*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM. (Serie Totlahtol. Nuestra Palabra 5)

- MEDINA, Cuauhtémoc. (2001) *Graciela Iturbide*. Londres-Nueva York: Phaidon.
- MEJÍA Amador, Georgina. (2008) *Lo cristiano y lo pagano en el poema anglosajón Beowulf y la construcción del héroe a partir de su fusión*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Modernas Inglesas. UNAM.
- . (2010) “Independencia intelectual y poesía patriótica: paradojas del nacimiento de la literatura mexicana en el siglo XIX”. Ponencia presentada en el coloquio estudiantil *Pensar nuestra historia: análisis y reflexión en torno a la Revolución de Independencia y a la Revolución Mexicana*. Martes 13 de abril de 2010 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
- MIANO Borruso, Marinella. (1999) *Hombres, mujeres y muxe en la sociedad zapoteca del Istmo de Tehuantepec*. Tesis de Doctorado en Antropología. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- MONTEMAYOR, Carlos. (1992) *Escritores indígenas actuales*. Prólogo y selección. 2 tomos. México: CONACULTA.
- . (1993) *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: CNCA-Dirección General de Publicaciones.
- . (1999) *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. México: FCE.
- . (2001) *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.
- . (2004) *La voz profunda*. México: Joaquín Mortiz.
- . (2008) *Los pueblos indios de México. Evolución histórica de su concepto y realidad social*. México: De Bolsillo.
- MORALES Damián, Manuel Alberto. (2007) “*Uinicil te uinicil tun*. La naturaleza humana en el pensamiento maya”. *Estudios de cultura maya* XXIX, primavera-verano. 83-102.
- NÁJERA Coronado, Martha Iliá. (1995) “El temor a los eclipses entre comunidades mayas contemporáneas”. *Religión y sociedad en el área maya*. No. 3. Madrid: SEEM. 319-327.
- . (1996, abril) “Rituales y creencias sobre la fecundidad humana entre los mayas”. *Revista de la Universidad Autónoma de México*. No. 543. México: Coordinación de Humanidades, UNAM. 35-39
- . (2000) *El umbral hacia la vida. El nacimiento entre los mayas contemporáneos*. México: UNAM.
- . (2004) “Del mito al ritual”. *Revista Digital Universitaria*. Vol. 5, no. 6. Web. <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art39/ago_art39.pdf> (Consultado el 19 de junio de 2012)
- OSORIO, José. (s/f) “Los mapuches continuamos con nuestros sueños”. Entrevista con Elicura Chihuailaf. Web. <<http://www.mapuche.info/news/siglo030812.html>> (Consultado el 15 de julio de 2012)
- PAZ, Octavio. (1986) *El arco y la lira*. México: FCE.

- PELLICER, Dora. (1993) "Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica". *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: CNCA-Dirección General de Publicaciones. 15-53.
- PEÑA Martínez de la, Luis. (2008) "Lenguaje, creación literaria y poética de la cultura". *Nuni*. Año VI, No. 16, noviembre. 50-53.
- PÉREZ Montfort, Ricardo. (2000) "Notas sobre el estereotipo de la Tehuana". *Acervos. Boletín de los Amigos de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*. Núm. 19, Otoño, 45-52. Web. <<http://comitemelendre.com/HistoriaSeccionGeneral.aspx>> (Consultado el 21 de septiembre de 2011)
- PICKETT, Velma *et. al.* (1988) *Vocabulario zapoteco del Istmo. Castellano-zapoteco y zapoteco-castellano*. México: ILV (Instituto Lingüístico de Verano). (Serie de Vocabularios Indígenas Mariano Silva y Aceves 3)
- . (2001) *Gramática popular del Zapoteco del Istmo*. Versión electrónica. 2ª ed. México: ILV/Centro de Investigación y Desarrollo Binnizá A. C. Web. <<http://www.sil.org/mexico/zapoteca/istmo/G023a-GramaticaZapIstmo-ZAI.htm>> (Consultado el 4 de agosto de 2011)
- . (2007) *Vocabulario zapoteco del Istmo. Español-zapoteco y zapoteco-español*. Versión electrónica. 5ª ed. México: ILV. Web. <<http://www.sil.org/mexico/zapoteca/istmo/S003a-VocZapIstmo-zai.htm>> (Consultado el 4 de agosto de 2011)
- PINEDA Santiago, Irma. (2008a) "Mujeres escritoras: Una estética particular en la literatura indígena". *Nuni*. Año VI, No. 16, noviembre. 16-23.
- . (2008b) "La literatura indígena contemporánea". *Revista Médica de Arte y Cultura*. Diciembre. 16-28.
- . (2008c) "La literatura de los Binnizá (zapotecas del Istmo)". *Revista Médica de Arte y Cultura*. Diciembre. 52-64.
- . (2009) "La autotraducción en la Literatura Indígena: ¿cuestión estética o soledad?" Ponencia presentada en el Coloquio sobre Traducción Literaria organizado por el Colegio de México y la UNAM.
- Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. (1974) Traducción, introducción y notas de Adrián Recinos. México: FCE. (Colección popular 11)
- QUEZADA, Noemí. (1977) "Creencias tradicionales sobre embarazo y parto". *Anales de Antropología*. Vol. Xiv. México: UNAM/Instituto Nacional de Antropología. 307-326
- REDFIELD, Robert y Alfonso Villa Rojas. (1964) *Chan Kom. A Maya Village*. 2ª ed. Chicago: Universidad de Chicago.
- RODRÍGUEZ González, Guadalupe. (1998) "Aproximación a "Cantares" de Juan Gregorio Regino". *La palabra florida*. Año II, otoño, no. 6. 11-13
- ROTHENBERG, Jerome. (2010) *Ojo del testimonio. Escritos selectos 1951-2010*. Heriberto Yépez selección y traducción. México: Aldvs.
- RUIZ de Alarcón, Hernando. (1988) *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales desta Nueva España*. México: SEP. (Cien de México)

- RUSSO, Alessandra. (1998, otoño) “El renacimiento vegetal”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XX, no. 73. 5-40.
- SÁNCHEZ Martínez, Juan Guillermo. (2008) *Poesía indígena contemporánea: memoria e invención en la poesía de Humberto Ak’abal*. Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Son xquipí (son del ombligo)*. Video. Web, YouTube. <<http://youtu.be/-xYuIVcfv2E>> Subido el 12 de octubre de 2009. (Consultado el 15 de mayo de 2012)
- TIBÓN, Gutierre. (1981a) *El ombligo como centro cósmico. Una contribución a la historia de las religiones*. México: FCE.
- . (1981b) *La tríade prenatal. Cordón, placenta, amnios. Supervivencia de la magia paleolítica*. México: FCE.
- . (1984) *El ombligo como centro erótico*. México: FCE. (Lecturas mexicanas, 16).
- VAPNARSKY, Valentina. (2008) “Prólogo” a *Ti’ u billil in nook’/Del dobladillo de mi ropa*. México: CDI. 12-18
- VILLA Rojas, Alfonso. (1995) *Estudios etnológicos. Los mayas*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- VILLANUEVA Villanueva, Nancy Beatriz y Virginia Noemí Prieto. (2009) “Rituales de *hetzme* en Yucatán”. *Estudios de cultura maya* XXXIII, primavera-verano. 73-103
- VILLORO, Luis. (1950) *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: El Colegio de México.
- ZAVALA, M. (1974) *Gramática maya*. Edición facsimilar de José Díaz-Bolio. Mérida: s/e.
- ZUMTHOR, Paul. (1991) *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Altea/Taurus/Alfaguara.

SERIE LETRAS MAYAS CONTEMPORÁNEAS/MAYA DZIIBO’OB BEJLA’E

1. Maya yucateco

- ABAN May, Benito, et. al. *U yum santísima. Kruuz tuunil xocén*. México: INI, 1994. (Letras mayas contemporáneas 25)
- . *Yum santísima. Cruz tun*. México: INI, 1994. (Letras mayas contemporáneas 26)
- CAN Pat, Gerardo. *Uk’aayilo’ob in puksik’al*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1993. (Maya dziibo’ob bejla’e, 2)
- . *Cantos del corazón*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1993. (Letras Mayas Contemporáneas, 2)
- . *La virgen de la candelaria. Etnohistoria de la Patrona de Tibilón*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1993. (Letras Mayas Contemporáneas, 18)
- . *Jump’él tzikbaal yo’olal u ko’olebiilil Tibilón*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Maya dziibo’ob bejla’e, 17)

- _____. *K'aayo'ob suuk u beeta'alo'ob*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Maya dziibo'ob bejla'e, 31)
- _____. *Canciones mayas tradicionales*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Letras Mayas Contemporáneas, 32)
- _____. *Maya k'aayo'ob suuk bejla' abeono'be 1*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Maya dziibo'ob bejla'e, 33)
- _____. *La nueva canción maya 1*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Letras Mayas Contemporáneas, 34)
- _____. *Maya k'aayo'ob suuk bejla' abeono'be 2*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Maya dziibo'ob bejla'e, 35)
- _____. *La nueva canción maya 2*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Letras Mayas Contemporáneas, 36)
- CUEVAS Cob, Briceida. *Je' bix k'in/Como el sol*. México: INI/Fundación Rockefeller, 1998. (Letras Mayas Contemporáneas. Tercera Serie. Vol. 1)
- DOMÍNGUEZ Aké, Santiago. *Felipe Carrillo Puerto U kuxtal yetel bix u k'a'ajsa'al tu kaajil Muxupip*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1993. (Maya dziibo'ob bejla'e, 7)
- _____. *Ba'ax ku tukultuko'ob maya wiiniko'ob ku yuuchul*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1993. (Maya dziibo'ob bejla'e, 19)
- _____. *Creencias, profecías y consejos mayas*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1993. (Letras Mayas Contemporáneas, 20)
- _____. *U múuch' kabil ejido'ob tu kaajil Muxupip*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Maya dziibo'ob bejla'e, 29)
- _____. *La historia de la sociedad ejidal de Muxupip*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1993. (Letras Mayas Contemporáneas, 30)
- _____. *Siljil yetel kuxtal. Ciclo de la vida en Muxupip*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1998. (Letras Mayas Contemporáneas, 14)
- _____. *Kool tu kaajil Muxupip. La milpa en Muxupip*. México: Dirección de Culturas Populares, 1998. (Letras Indígenas Contemporáneas)
- GÓNGORA Pacheco, María Luisa. *U tzik balilo'ob Oxcutzcab yéetel Maní*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1993. (Maya dziibo'ob bejla'e, 3)
- _____. *Cuentos de Oxcutzcab y Maní*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1993. (Letras Mayas Contemporáneas, 4)
- _____. *Chan Mozón/Pequeño remolino*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1998. (Letras Mayas Contemporáneas, Tercera serie, 11)
- MAY May, Miguel Ángel. *Jump'eel tzikbaal yo'olal u kajil kimbilá*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Maya dziibo'ob bejla'e, 27)
- _____. *Breve reseña de Kimbilá*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Letras Mayas Contemporáneas, 28)

- _____. *U pik' ilju'unil u ka'ansa'al xook yéetel dziib ich Maaya*. México: INI/Fundación Rockefeller, 1998. (Letras Mayas Contemporáneas, Tercera serie, 9)
- _____. *Lajump'eel maaya tzikbalob/Diez relatos mayas*. México: INI/Fundación Rockefeller, 1998. (Letras Mayas Contemporáneas, Tercera serie, 10)
- NOH Tzec, Waldemar. *Noj Bálam. Tumben ik'tánil ti' maya t'an/El grande [sic] jaguar*. Nueva poesía en lengua maya. México: INI/Fundación Rockefeller, 1998. (Letras Mayas Contemporáneas, Tercera serie, 2)
- SÁNCHEZ Chan, Feliciano. *Baldzamo'ob I*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Maya Dziibo'ob Bejla'e, 21)
- _____. *Teatro maya contemporáneo II*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Letras Mayas Contemporáneas, 22)
- _____. *Baldzamo'ob II*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Maya Dziibo'ob Bejla'e, 23)
- _____. *Teatro maya contemporáneo II*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1994. (Letras Mayas Contemporáneas, 24)
- TEC Chí, Andrés, José Zi Keb, Leovigildo Tuyub Collí, José González, Santiago Domínguez Aké, María Luisa Góngora Pacheco. *Tzikbalob yo'olan ja'asan oolob, k'aak'as ba'alo'ob yeetel aluxo'ob*. México: INI/SEDESOL/Fundación Rockefeller, 1993. (Maya dziibo'ob bejla'e, 5)
- _____. *Cuentos sobre las apariciones en el Mayab*. México: INI/ Fundación Rockefeller, 1993. (Letras Mayas Contemporáneas, 6)

2. Tojolabal

- JIMÉNEZ, María Roselia. *Jna'yeltik. Vivencias tojolabales*. México: INI/Fundación Rockefeller, 1996. (Letras Mayas Contemporáneas, Chiapas, 5)

3. Tzeltal

- GÓMEZ Gutiérrez, Domingo. *Juan Lopes. Bats'il Ajaw/ Juan López. Héroe tzeltal*. México: INI/ Fundación Rockefeller, 1996. (Letras Mayas Contemporáneas, Chiapas, 4)
- GÓMEZ Pérez, Alberto. *Kevo yu'un kajualtik xchiuk yalab snichnab/Palabras para los dioses y el mundo*. México: INI/ Fundación Rockefeller, 1996. (Letras Mayas Contemporáneas, Chiapas, 6)
- MÉNDEZ Guzmán, Diego. *A'yejetik yu'un jtzeltaletik ta Tenajapa/Relatos tzeltales de Tenajapa*. México: INI/ Fundación Rockefeller, 1996. (Letras Mayas Contemporáneas, Chiapas, 7)
- _____. *Kajkanantik jch'ulta tiketik te leke sok te chopole. La yak' yipik ta spojel te jun lum tzeltal Ja' la sts'ibuj Tsiak Tsa'pat Ts'it./El Kajkanantik. Los dioses del bien y el mal. Luchas de liberación de un pueblo tzeltal*. México: INI/Fundación Rockefeller, 1998. (Letras Mayas Contemporáneas, Tercera serie, 5)

- SÁNCHEZ Gómez, Armando. *X'ajchibal xchiknantesel lum sok' ch'ab/Fundaciones y rezos*. México: INI/ Fundación Rockefeller, 1996. (Letras Mayas Contemporáneas, Chiapas, 8)
- . *Sk'op, lum k'inál/Voces de la naturaleza*. México: INI/ Fundación Rockefeller, 1998. (Letras Mayas Contemporáneas, Tercera serie, 4)
- . *Ch'ul awal ts'un ixim yu'um jme'tatik/Creencias de nuestros padres en la siembra del maíz*. México: INI/ Fundación Rockefeller, 1998. (Letras Mayas Contemporáneas, Tercera serie, 7)

4. Tzotzil

- SNA JTZ'IBAJOM. *Xcha' kuxesel ak'ob elav ta slumal batz'i viniketki ta Chyapa I/Renacimiento del teatro maya en Chiapas I*. México: INI/ Fundación Rockefeller, 1996. (Letras Mayas Contemporáneas, Chiapas, 1)
- . *Xcha' kuxesel ak'ob elav ta slumal batz'i viniketki ta Chyapa II/Renacimiento del teatro maya en Chiapas II*. México: INI/ Fundación Rockefeller, 1996. (Letras Mayas Contemporáneas, Chiapas, 2)
- . *Xcha' kuxesel ak'ob elav ta slumal batz'i viniketki ta Chyapa III/Renacimiento del teatro maya en Chiapas III*. México: INI/ Fundación Rockefeller, 1996. (Letras Mayas Contemporáneas, Chiapas, 3)
- MONTEMAYOR, Carlos. (selecc.) *Lo'il maxil yu'un chyapa 1. Skop yayej jlumaltik Chyapas 1. Voces de Chiapas*. México: INI, 1996. (Letras Mayas Contemporáneas 14)

EVENTOS Y CONFERENCIAS

- Entrevista personal con Irma Pineda. Sede de Escritores en Lenguas Indígenas A. C. (ELIAC), ciudad de México. 4 de febrero de 2009.
- Presentación de la *Revista Médica de Arte y Cultura*, dedicada a la literatura indígena en México. Museo de Culturas Populares, ciudad de México. 21 de febrero de 2009.
- Recital de poesía “Las lenguas de América. Carlos Montemayor *In Memoriam*”. Sala Nezahualcōyol, Ciudad Universitaria, ciudad de México. 11 de octubre de 2010.
- 1er Primer Encuentro Literario Maya Zapoteco, organizado por la Dirección General de Culturas Populares. Hotel del Ángel, ciudad de México. 12-14 de noviembre de 2010.
- Presentación de Briceida Cuevas Cob como parte de la serie de pláticas con autores indígenas, *Polifonías*. Museo de Culturas Populares, ciudad de México. 27 de abril de 2011.
- Mesa “Oralidad, narración y traducción. Reinterpretaciones de la traducción de lenguas indígenas al castellano a partir de investigaciones que replantean estructura y sintaxis” en el marco de la 31ª edición de la FILIJ. CIESAS Tlalpan, ciudad de México. 9 de noviembre de 2011.
- Presentación de Irma Pineda como parte de la serie de pláticas con autores indígenas, *Polifonías*. Museo Mural Diego Rivera, ciudad de México. 10 de noviembre de 2011.

APÉNDICE

1. Alfabetos del maya yucateco y del diidxazá

Como expuse en el CAPÍTULO I, la puesta por escrito de las lenguas indígenas en alfabeto latino ha sido regulada recientemente y convenida, hasta cierto punto, por las diferentes Academias de la Lengua correspondientes a cada etnia. Es preciso recordar que la escritura de las culturas prehispánicas fue de orden pictográfico y jeroglífico, por lo que yo prefiero decir que el proceso de escritura sufrió una transformación, en lugar de sostener que “no tenían escritura” sólo por el hecho de no haber conocido el alfabeto latino.

En el ámbito de la escritura, si se comparan documentos coloniales correspondientes a la tradición maya, como el *Chilam Balam de Chumayel*, y a la binnizá, como el *Vocabulario castellano-zapoteco* de Fray Juan de Córdova, con los textos de literatura indígena contemporánea en estas lenguas, se verá que las diferencias son considerables. Por ejemplo, para referirse a los códices, Córdova utiliza la siguiente expresión en el zapoteco que transcribe: *quíchi tija coláça*, en la que el fonema /z/ lo escribe con cedilla ç, grafía igualmente empleada en español para el representar el mismo fonema. La forma consensuada de escritura de este fonema en diidxazá actualmente es con la grafía z.³²

Incluso antes y después del consenso sobre los alfabetos a emplear por parte de las Academias de la Lengua, siguen encontrándose distintas formas de escritura, como mencioné en el CAPÍTULO I. Lo que incluyo en este APÉNDICE son dichas convenciones de escritura, pero quiero insistir en que siguen existiendo discrepancias en las formas de escribir tanto el maya como el diidxazá. Al observar la frecuencia de este fenómeno, puedo afirmar que en los modos de escritura encontramos también una cuestión identitaria, como ya he señalado en el CAPÍTULO I, sobre todo en el caso del maya yucateco,

³² Otro caso interesante, respecto a la escritura maya, se encuentra en las notas filológicas de Alfredo Barrera Vásquez a su traducción de *Los cantares de Dzitbalché*: véase De la Garza, 1980: 351-2.

hablado en tres estados de México: cada variante dialectal ha escogido su forma de escritura en Campeche, Yucatán y Quintana Roo. Es evidente que los distintos modos de escritura obedecen también a las variantes en el habla, pero mi observación va más en el sentido de que un mismo fonema, por ejemplo, la fricativa glotal sorda, se escribe con dos grafías, *h* y *j*, dependiendo de la zona a que corresponda el autor. Un estudioso que no conozca las lenguas originales pasará por alto estas cuestiones; por ello es imprescindible que se tenga el conocimiento y no nos conformemos con la versión en español. Al conocer las lenguas es posible ampliar el estudio incluso hacia estas cuestiones.

Además, no puede hablarse de alfabeto sin considerar también los signos de puntuación, como tildes, apóstrofes y guiones, que modifican la pronunciación y el significado de las palabras. Por ejemplo, en maya se utiliza el apóstrofe para indicar la consonante oclusiva glotal sorda /ʔ/, lo cual resulta fundamental para diferenciar las palabras: *ak'ab* se refiere a la noche, mientras que *akab* significa correr. Ya he referido en el CAPÍTULO I que en la escritura jeroglífica sí había manera de representar este fonema.

Después de las observaciones que he hecho, presento los alfabetos con su correspondiente equivalencia en el alfabeto fonético americanista (AFA) para que el lector familiarizado con éste pueda pronunciar los fonemas correspondientes y no vea sólo los caracteres escritos (para quienes no lo están, he incluido una guía de pronunciación más sencilla y una lista de recursos en línea). He optado por el AFA porque es el que conozco gracias al Mtro. Raúl del Moral, mi profesor de fonética articuladora en la Facultad de Filosofía y Letras.

1.1 Alfabeto del maya yucateco aprobado en 1984

Este alfabeto fue revisado en el Foro Regional “Reglas gramaticales y homogeneización de la escritura de la lengua maya en la Península de Yucatán”, llevado a cabo durante el 9 y el 10 de junio de 2006, en el que participaron el INALI y la Universidad Autónoma de Campeche. (En algunos casos incluyo entre paréntesis otras formas de escritura de la misma palabra).

Grafía	Fonema (Modo de producción y punto de articulación)	AFA	Ejemplo	Significado en español
A	Vocal corta	[a]	Am	Araña
AA	Vocal larga con tono bajo	[a.a]	Aaxij	Verrugoso
ÁA	Vocal larga con tono alto	[‘a.a]	Áak	Tortuga
A’	Vocal glotalizada	[aʔ]		
A’A	Vocal rearticulada	[aʔa]	A’al	Aconsejar, decir
B	Oclusiva sonora bilabial	[b]	Bej (<i>be/beh</i>)	Camino
CH	Africada sorda palatal	[č]	Chan	Pequeño
CH’	Africada glotalizada palatal	[čʔ]	Ch’i’ich’	Pájaro
E	Vocal corta	[e]	Ech	Tú (pron. personal)
EE	Vocal larga con tono bajo	[e.e]	Eeb	Escalera
ÉE	Vocal larga con tono alto	[‘e.e]	Éek’	Negro
E’	Vocal glotalizada	[eʔ]	Leti’e’	Él/ella
E’E	Vocal rearticulada	[eʔe]	É’el	Huevo
I	Vocal corta	[i]	Ich	Rostro, cara
II	Vocal larga con tono bajo	[i.i]	Iik’ (<i>ik’</i>)	Viento
ÍI	Vocal larga con tono alto	[‘i.i]	Íicham	Esposo
I’	Vocal glotalizada	[iʔ]	Leti’	Él/ella
I’I	Vocal rearticulada	[iʔi]	I’inaj	Semilla de maíz
J	Fricativa velar sorda	[x]	Jach	Mucho
K	Oclusiva sorda velar	[k]	Kaambesaj (<i>kanbesah</i>)	Maestro, estudio
K’	Oclusiva glotalizada velar	[kʔ]	K’aay	Cantar, canto
L	Lateral sonora alveolar	[l]	Lum	Tierra
M	Nasal sonora bilabial	[m]	Ma’alob	Está bien
N	Nasal sonora alveolar	[n]	Naj	Casa
O	Vocal corta	[o]	Ox	Tres
OO	Vocal larga con tono bajo	[o.o]	Ooch	Zarigüeya
ÓO	Vocal larga con tono alto	[‘o.o]	Óok	Puñado
O’	Vocal glotalizada	[oʔ]		
O’O	Vocal rearticulada	[oʔo]	O’olki	Suave
P	Oclusiva sorda bilabial	[p]	Pu’uch	Espalda
P’	Oclusiva glotalizada bilabial	[pʔ]	P’uuch	Aporrear
S	Fricativa sorda alveolar	[s]	Sak (<i>sac</i>)	Blanco
T	Oclusiva sorda labiodental	[t]	Tumen (<i>tumén</i>)	Porque
T’	Oclusiva glotalizada labiodental	[tʔ]	T’eel	Gallo
TS	Africada sorda alveo-palatal	[č]	Tsuuts	Cerrar
TS’	Africada glotalizada alveo-palatal	[čʔ]	Ts’iib (<i>dziib</i>)	Escribir
U	Vocal corta	[u]	Uj (<i>uh</i>)	Luna
UU	Vocal larga con tono bajo	[u.u]	Uus	Soplar
ÚU	Vocal larga con tono alto	[‘u.u]	Úulum	Guajolote
U’U	Vocal rearticulada	[uʔu]	U’uk (<i>uuk</i>)	Siete
W	Semiconsonante bilabial sonora	[w]	Waxak (<i>uaxac</i>)	Ocho
Y	Semiconsonante palatal sonora	[y]	Yéetel	Y, con
‘	Oclusiva glotal	[ʔ]		

Quiero hacer una observación en cuanto a la fricativa velar sorda y a la fricativa glotal. En este alfabeto de 1984 que he citado, se convino escribir ambos fonemas de una forma única (*j*), siendo que son claramente diferenciables entre sí. La fricativa glotal sorda presente en la palabra *há* (agua) no es la misma que la fricativa velar sorda de *j-men*. Por lo tanto, al menos yo no estaría de acuerdo con la estandarización de ambos sonidos distintos bajo una misma grafía. También es cierto que en los escritos de los autores indígenas y de los hablantes se encuentra la escritura tanto de la *h* como de la *j*, por lo que en realidad tal estándar no ha sido adoptado. Esto ya lo señalé y los diccionarios y lingüistas también, pero quiero insistir en ello.

1.2 Alfabeto del diidxazá aprobado en 1956

Al parecer existe mayor consenso en cuanto al alfabeto del diidxazá entre los binnizá de Juchitán. Mi procedimiento de exposición será el mismo que con el del maya yucateco con sus respectivas observaciones.

En cuanto a las vocales, tanto en el *Vocabulario zapoteco del Istmo* de Velma Pickett (Instituto Lingüístico de Verano, 1979), como en el libro de Víctor de la Cruz *Diidxa' Guie' Sti'* (INALI-CDI, 2006), se les clasifica como *sencillas* (a), *cortadas* (a') y *quebradas* (aa). Esto resulta evidente dado su carácter más o menos didáctico, pero yo no emplearé estas clasificaciones por no considerarlas estrictamente lingüísticas; utilizaré, en cambio, los términos con que designé las vocales en el cuadro anterior cuando así aplique.

Grafía	Fonema (Modo de producción y punto de articulación)	AFA	Ejemplo	Significado
A	Vocal corta	[a]	Aguxa'	Aguja
A'	Vocal glotalizada	[aʔ]	Bacaanda'	Sueño
AA	Vocal larga con tonalidad	[a.]	Bataana	Garrapata
B	Oclusiva sonora bilabial	[b]	Bezalú	Ojo
C	Oclusiva sorda velar	[k]	Cadi	Partícula negativa
CH	Africada sorda palatal	[č]	Chupa	Dos
D	Oclusiva sonora dental	[d]	Deche	Espalda, atrás
DX	Africada palatal sonora	[dz]	Dxiña	Azúcar, dulce
E	Vocal corta	[e]	Dede	Desde, hasta
E'	Vocal glotalizada	[eʔ]	Guie'	Flor

EE	Vocal larga con tonalidad	[e.]	Neegue'	Ayer
F	Fricativa sorda labiodental	[f]	Fluuchi	Chiflido fuerte
G	Oclusiva sonora velar	[g]	Gubá	Vapor
H	MUDA		Huaga	Rata
I	Vocal corta	[i]	Iza	Año
I'	Vocal glotalizada	[iʔ]	Gui'di'	Pegado, junto
II	Vocal larga con tonalidad	[i.]	Guiiba'	Fierro, metal
J	MUDA		Jñaa	Madre
K	Oclusiva sorda velar	[k]	No es muy utilizada	
L	Lateral sonora alveolar	[l]	Ladxidó'	Corazón
M	Nasal sonora bilabial	[m]	Migu	Chango
N	Nasal sonora alveolar	[n]	Naguchi	Amarillo
Ñ	Nasal sonora palatal	[ɲ]	Ñee	Pie, pierna, pata
O	Vocal corta	[o]	Ora	Cuando
O'	Vocal glotalizada	[oʔ]	Po'mbo'	Fruto del pochote
OO	Vocal larga con tonalidad	[o.]	Riroo	Engordar
P	Oclusiva sorda bilabial	[p]	Puerta'	Puerta
Q	Oclusiva sorda velar	[k]	Qué	Negativo usado con verbos
R	Vibrante alveolar sonora sencilla	[r]	Ra	Donde
RR	Vibrante alveolar sonora múltiple	[r]	Se utiliza en palabras del español adaptadas al diidxazá, como nombres propios.	
S	Fricativa sorda alveolar	[s]	Stobi	Otro
T	Oclusiva sorda labiodental	[t]	Tanguyú	Muñeca de barro
U	Vocal corta	[u]	Xcu	Raíz
U'	Vocal glotalizada	[uʔ]	Yu'du'	Iglesia
UU	Vocal larga con tonalidad	[u.]	Xhuuga'	Pico
X	Fricativa sorda palatal	[ç]	Xquenda	Nahual
XH	Fricativa sonora palatal	[ʒ]	Xhono	Ocho
Y	Semiconsonante palatal sonora	[y]	Yaga	Árbol
Z	Fricativa sonora alveolar	[z]	Za	Nube

Aunque en este alfabeto aparecen las grafías *f*, *k* y *rr*, su empleo tanto gráfico como fonético es raro, como se habrá dado cuenta el lector ante la ausencia de ejemplos. Sólo se utilizan en palabras de origen castellano adaptadas al léxico del diidxazá. Por su parte, la vibrante alveolar sonora simple (*r*), será siempre suave, cualquiera sea su posición en la palabra (es decir, si está al inicio de palabra no se cometa el error de aplicar la norma del castellano y pronunciarla fuerte, sino siempre suave). La grafía *h* no corresponde a ningún fonema, es muda excepto cuando aparezca en combinación con la *c* y la *x*, como en *xhono* o *guchachi*.

2. Guía de pronunciación y recursos audiovisuales en línea

2.1 Maya yucateco

Las vocales se pronuncian como en el español de México. Cuando se escriben *a'a* o *aa* sólo se alarga el sonido y se aplica el acento prosódico donde aparezca el acento gráfico, como en *yéetel*. Las consonantes también se pronuncian como en español, excepto las que son glotalizadas, *ch'*, *dz'*, *k'*, *p'*, *t'*, las cuales se producen con una “explosión” de los dientes, de la lengua, de los labios o de la glotis, según el caso. La *h* tiene el sonido de una *j* pronunciada suavemente.

2.2 Diidxazá

Las vocales se pronuncian como en el español de México; sólo hay que poner atención al tono (el *Vocabulario del zapoteco del Istmo* de Velma Pickett es un recurso muy útil para observar el uso de los tonos), dado que esta lengua es tonal y la acentuación determina el significado de las palabras. Las consonantes también se pronuncian como en español, excepto las siguientes:

x se pronuncia como *show* en inglés. Esta grafía se pronuncia de la misma manera en náhuatl.

dx es parecida al sonido de la *ll* en *lluvia*.

xh se pronuncia como las grafías *y* y *ll* en el dialecto del español hablado en Argentina.

2.3 Recursos audiovisuales

Briceida Cuevas Cob [Lectura de poemas en Rusia] <http://youtu.be/ApEOobHj93U>

Briceida Cuevas Cob's Poetry: Part 1 <http://youtu.be/fXymbPcORw>

Briceida Cuevas Cob's Poetry: Part 2 <http://youtu.be/g9zgNepDjcY>

Briceida Cuevas Cob's Poetry: Part 3 <http://youtu.be/5QYXatsIGIU>

Las vocales en la escritura de la lengua maya. <http://youtu.be/0ZOxNQwL4aQ>

Learning Maya <http://youtu.be/qr9jx9ouwgI>

Irma Pineda [Lectura de poemas en Rusia] <http://youtu.be/xEbfT4Q4cY>

Xhilase (La nostalgia) [Irma Pineda] <http://youtu.be/2Uy00eti2KY>

Quí zúuyu naa gáte [Irma Pineda] <http://youtu.be/Fe-ko9FONIA>

Guenda reeda si lú [Irma Pineda] <http://youtu.be/UrjNNiEtj4>

Irma Pineda en el curso “Ensayistas indígenas” en Cuernavaca Morelos <http://youtu.be/cpyy6pKed7c>

Poemas de Natalia Toledo <http://youtu.be/MMJWFin0Q1E>