



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Lengua y territorio, pensamiento y poesía:
aspectos de la identidad en la obra de Hubert Matiúwàa

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:
EDITH LEAL MIRANDA

COMITÉ TUTORIAL:

TUTOR PRINCIPAL: DR. ENRIQUE FLORES
Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM
COTUTORES: DRA. MARÍA ANA BEATRIZ MASERA CERUTTI.
Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM
DR. JOSÉ MANUEL MATEO CALDERÓN.
Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., julio 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradezco la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme realizar mis estudios y haberme brindado una formación académica, desde el bachillerato y hasta el doctorado. Al Programa de Maestría y Doctorado en Letras por todo su apoyo para la realización de este proyecto de investigación. A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, por brindarme un trabajo digno y enseñarme a pensar y sentir siempre desde lo periférico.

Agradezco también a la Dra. María Ana Masera Cerutti y al Dr. José Manuel Mateo Calderón por su acompañamiento, su calidez y disposición a lo largo de estos semestres. Sus comentarios y precisiones siempre me hicieron cuestionar y tatar de llevar este trabajo a un mejor puerto. Asimismo, agradezco a la Dra. Luz María Lepe Lira su disposición para revisar esta investigación; hago un reconocimiento a su trayectoria y trabajo que fue una guía para esta indagación. De igual manera, agradezco profundamente al Dr. Rafael Mondragón por la gentileza, disposición e interés que mostró por participar de este proceso.

Al Dr. Enrique Flores le doy las gracias por haber aceptado dirigir esta investigación, por su lectura atenta y paciente, por su disposición a la escucha y al trabajo siempre respetuoso y proactivo, y por supuesto por ser un gran ser humano. Muchas gracias por abrirme otras perspectivas y rutas de análisis para comprender el mundo de una manera más compleja.

Quiero mencionar mi reconocimiento y agradecimiento a la Dra. Blanca Estela Treviño García (q.e.p.d.) quien fue mi profesora durante la licenciatura, sinodal en mi examen de titulación y parte fundamental de mi proceso de formación en la maestría. Considero que su lectura de mi protocolo de investigación, como parte del Comité Académico del Doctorado, fue fundamental para que me aceptaran en este Programa de estudios. Muchas gracias por todas sus enseñanzas y por siempre creer en mi trabajo.

Finalmente, manifiesto mi profundo reconocimiento a los pueblos mè'phàà de la zona de la montaña de Guerrero, quienes resisten cada día los embates de la colonización y el capitalismo feroz que trata de acabar siempre de manera violenta con todas las formas de vida y organización alternas. Particularmente, a Hubert Matiúwàa por recordarme el poder de la palabra como piedra angular para la crítica y la transformación social. Gracias poeta.

A mis hijos Alonso (+) y Leonardo por recordarme que lo más hermoso del mundo no tiene que durar para siempre.

A mi mamá y mi papá, mi hermana y mi tía Gloria.

A mis amigas, mi otra familia.

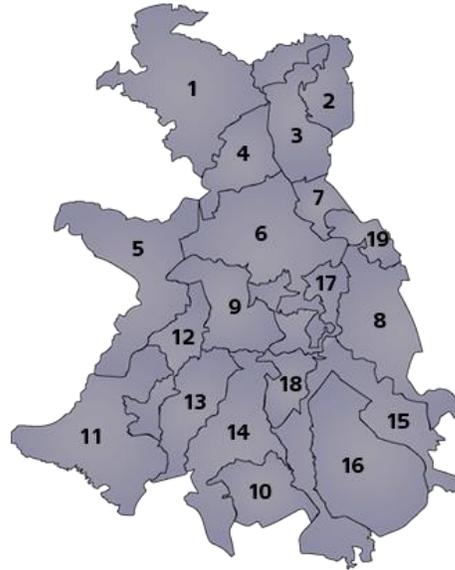
A todas las mujeres que lucharon porque otras mujeres tuviéramos acceso a la educación universitaria.

Dicen nuestros abuelos que cuando llega la noche las ánimas despiertan, buscan nuestros cuerpos para habitar sus deseos y desesperanzas; entonces ocurre el sueño en nuestros ojos, germinan las palabras que se van enredando en nuestra memoria, la llamamos poesía y en ella confluye la expresión de nuestro *estar, hacer y sentir*.

Hubert Matiúwàa

REGIÓN MONTAÑA

1. Olinalá.
2. Xochihuehuetlán.
3. Huamuxtítlán.
4. Cualác.
5. Atlixac.
6. Tlapa de Comonfort.
7. Alpoyeca.
8. Alcozauca de Guerrero.
9. Copanatoyac.
10. Iliatenco.
11. Acatepec.
12. Zapotitlán Tablas.
13. Tlacoapa.
14. Malinaltepec.
15. Metlatónoc.
16. Cochoapa el Grande.
17. Xalpatlahuac.
18. Atlamajalcingo del Monte.
19. Tlalixtaquilla de Maldonado.



ESTADO DE GUERRERO DIVISION REGIONAL Y MUNICIPAL



Introducción

Capítulo 1. Literatura indígena ¿una categoría necesaria? Antecedentes y contexto. 14

1.1. El legado de Carlos Montemayor. 19

1.1.1. *Arte y trama en el cuento indígena.* 19

1.1.2. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México.* 22

1.1.3. *La literatura actual en las lenguas indígenas de México.* 25

1.2. Otros críticos. 35

1.2.1. Una nueva visión crítica sobre la literatura indígena contemporánea: el trabajo de Luz María Lepe. 37

1.3. La crítica literaria a partir de las propias reflexiones o cuando los escritores *indígenas* tomaron la palabra. 47

1.3.1. *Dxebeja binne. Un punto de vista crítico sobre la lengua y la literatura indígena* de Javier Castellanos. 51

1.3.2 *La discursividad indígena. Caminos de la Palabra escrita* de Ana Matías Rendón. 53

Capítulo 2. Propuesta teórica para el estudio de las literaturas indígenas contemporáneas a partir de la revisión de una constelación de autores. 61

2.1. ¿Por qué referirnos a la identidad cuando hablamos de literatura? 61

2.1.1. La literatura desde una dimensión cultural. 61

2.2. Para una comprensión del concepto de *identidad*: distinguibilidad, persistencia en el tiempo y valor. 64

2.2.1. Identidad y etnia. 92

2.2.2. Identidad y género. 95

2.2.3. Identidad y territorio. 112

2.2.4. Identidad y lengua. 114

2.3. Recapitulación. 120

Capítulo 3. El pensamiento en la montaña. La obra ensayística de Hubert Matiúwàa. 121

3.1. La producción ensayística de Hubert Matiúwàa. 122

3.1.1. Panorama general. 125

Capítulo 4. Lengua y territorio. *Xtámbaa / Piel de tierra y Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira.* 140

4.1. *Xtámbaa/Piel de tierra.* 141

4.1.1. De las cenizas resurgirás. 145

4.1.2. Mi voz es la palabra. 152

4.2. *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira.* 173

4.2.1. Fortino: la cicatriz que te mira. 176

4.2.2. “Íjín gò'ò Marutsíí tsí nuxnáa ikoò iná xndú àkhà' / Las rayadoras de Marutsíí”. 184

Capítulo 5. Pensamiento y poesía. *Mañuwìn / Cordel torcido e Íjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín.* 198

5.1. *Mañuwìn/Cordel torcido.* 201

5.1.1. Algunos aspectos útiles para la construcción y comprensión del pensamiento como categoría de análisis. 202

5.1.2. Pensamiento y poesía: un acercamiento a *Mañuwìn/Cordel torcido.* 206

5.2. *Íjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín.* 232

5.2.1. Las mujeres de La Montaña. 235

5.2.2. Desde el origen. Las mujeres en *Íjín gò'ò Tsítsidiín/Las sombrereras de Tsítsidiín.* 237

Capítulo 6. Tu nombre en el tiempo. *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people (2020) y Túngaa Indí / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner.* 268

6.1. *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people.* 269

6.1.1 La piel de donde venimos. 271

6.1.2. Lengua y territorio, pensamiento y poesía. Una lectura de *Mbo Xtá rídà/Gente piel.* 275

6.2. *Túngaa Indí / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner.* 287

6.2.1. Màthayúwàá: la gente de la calabaza. 290

6.2.2. *Comisario Jaguar* en tres momentos. 293

Conclusión. 313

Fuentes de consulta. 323

I

El trabajo de investigación que a continuación se presenta es el resultado de todo un proceso de aprendizaje y cuestionamientos de los propios puntos de vista teóricos, metodológicos y epistémicos que se habían tomado como punto de partida en un primer momento. De manera original, se había propuesto el estudio de la obra de tres autores “indígenas” contemporáneos: Hubert Malina o Matiúwàà y sus obras *Xtámbaa / Piel de tierra* y *Tsína rí nà yaxà / Cicatriz que te mira*; Mikeas Sánchez, autora zoque, y su poemario *Mojk'jäyā / Mokaya* y, finalmente Isaac Essau Carrillo Can, autor maya, y su novela *Danzas de la noche*. Se planteaba abordar estas obras a partir de tres ejes teóricos: la sociología de la cultura, los estudios culturales y la decolonialidad.¹

Sin embargo, desde la primera sesión de trabajo con los integrantes del Comité tutorial, se comenzó a plantear la posibilidad de modificar el proyecto en aras de concentrar la atención en determinados aspectos, hacerlo más particular para sí lograr un mejor estudio y abordaje de las obras y los autores. Fue así como se decidió hacer un primer cambio y sustituir al autor Isaac Essau Carrillo Can por la escritora tsotsil Ruperta Bautista. De esta manera, se planteaba como eje de análisis únicamente el género poético.

En ese entendido se fueron elaborando los primeros dos capítulos de la investigación. Pero, entre más avanzaba la misma, se iba haciendo más evidente que el tratar de abordar tres autores distintos pertenecientes a tres pueblos diferentes (mèphàà, zoque y tsotsil de San Cristóbal de las Casas) implicaba un trabajo que posiblemente no podría llegar a cumplirse en los tiempos estipulados por el Programa de estudios del Doctorado en Letras. Es decir, se abría

¹ El título original del proyecto era: “Literatura de doble raíz: escritores indígenas contemporáneos en México. El estudio de tres autores: Hubert Malina, Mikeas Sánchez e Isaac Essau Carrillo Can, a partir de la sociología de la cultura, los estudios culturales y la decolonialidad”.

la posibilidad de realizar un trabajo que abordara de una manera menos intensiva la obra de estos autores, o bien la posibilidad de volver a hacer una reconfiguración del proyecto original y optar por el abordaje de uno solo en aras de lograr mayor profundidad. Sin duda, se trató de una decisión difícil de tomar.

En paralelo a estos cuestionamientos, las dinámicas de la investigación, así como los tiempos estipulados, me habían llevado a comenzar con el trabajo de la obra de Hubert Matiúwàa. Asimismo, lo profuso del autor, quien en este periodo había publicado dos libros más, me llevó a optar por centrarme en el estudio de su producción literaria de una manera más sistemática y profunda. Cabe mencionar que el Comité tutorial estuvo de acuerdo con la decisión y que apoyaron en todo momento la reconfiguración del trabajo de investigación.

Con respecto al aparato teórico, tampoco fue fácil pero sí evidente que debía hacerse una acotación porque el análisis a partir de los tres ejes teóricos propuestos -sociología de la cultura, estudios culturales y decolonialidad- también implicaban una ruta metodológica difícil de implementar y llevar a cabo en los tiempos estipulados para la investigación, aun concentrándome en el estudio de un solo autor.

Al mismo tiempo, y derivado de los propios hallazgos que se iban obteniendo, me pareció más pertinente enfocarme en un solo eje teórico: la sociología de la cultura, particularmente la identidad, por ser un tema muy recurrente en las discusiones en torno a la llamada literatura indígena, tanto por los teóricos como por los autores. Sin embargo, se optó por construir el concepto a partir de un punto de vista dinámico, no como algo que permanece, sino que está en constante transformación. Sobre la tradición John Foley señala:

I have assumed tradition to be a dynamic, multivalent, body of meaning that preserves much that a group has invented and transmitted but that also includes as necessary defining features both an inherent indeterminacy and predisposition to various kind of changes or modifications. I assume, in short, a living and vital entity with synchronic and diachronic aspects that, over time and space, will experience (and partially constitute) a unified variety of receptions.²

La identidad lo mismo que la tradición, suelen concebirse a partir de un todo estático que no se modifica en el tiempo. Es necesario comenzar a plantearlas de otra forma para lograr mirar desde una perspectiva más completa y contemporánea expresiones artísticas como la poesía actual en lenguas originarias. La tradición y la identidad como persistencia en el tiempo ofrecen una serie

² John Foley, "Word-Power, Performance", p. 277.

de repertorios que se anclan en lo histórico, pero que se están transformando siempre. Las formas en las que la identidad se manifiesta son múltiples y deja innumerables huellas. Para este trabajo se decidió abordar el concepto a partir de las siguientes categorías: lengua, territorio, pensamiento / poesía y género.

Es así como se reconfiguró el título original de la investigación quedando de la siguiente forma: “Lengua y territorio, pensamiento y poesía: aspectos de la identidad en la obra de Hubert Matiúwàa”. Las obras que se abordan son seis: *Xtámbaa / Piel de tierra* (2016), *Tsína rí nàyxà’ / Cicatriz que te mira* (2017), *Mañuwìn / Cordel torcido* (2018), *Ìjín gò’ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín* (2018), *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people* (2020) y *Túngaa Indìi / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner* (2021).³ Cada texto es analizado bajo una categoría específica: lengua, territorio, pensamiento, género y, en el caso de las dos últimas, una lectura holística que intenta reunir las categorías antes mencionadas. Además, se consideró importante consignar un capítulo al estudio de su obra ensayística, publicada hasta ahora de manera digital en el diario *La Jornada*.

II

En México el tema de la identidad ha estado presente en el discurso filosófico, histórico y literario de manera constante desde la época novohispana y hasta nuestros días. Específicamente en este último campo, las reflexiones han sido desarrolladas en distintas obras, dentro de las cuales cabe señalar quizás como la más antigua la *Grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena en donde el concepto de lo identitario se comienza a construir a partir de elementos muy específicos como el paisaje. También es conveniente señalar la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora, particularmente su texto *Alboroto y motín de los indios de la Ciudad de México* (1692), documento que puede relacionarse con los orígenes de la identidad mexicana con relación a lo caracterológico, específicamente asociada con un grupo específico: los criollos.⁴

Las discusiones continúan acrecentándose de manera esperada a partir del periodo de Independencia, cuyo tratamiento varía de acuerdo con el autor y la época. Desde Guillermo Prieto hasta Ignacio Manuel Altamirano se plantean problemáticas y se trata de establecer un estereotipo

³ Además de estas obras, el autor ha publicado recientemente: *Adá Bègò tsí nàndà’ à Ru wa/Poeta rayo*, (2020, publicación digital) y *Xùkú xùwàá/Entre escarabajos* (2021).

⁴ Para comprender esta temática, dos obras del autor David Brading resultan imprescindibles: *Los orígenes del nacionalismo mexicano* (1973) y *Orbe indiano: de la monarquía a la República criolla (1492-1867)* (1991).

de lo mexicano en aras de contribuir a la consolidación del Estado-nación moderno. En el ámbito de lo histórico dos referentes son imprescindibles: *México a través de los siglos* (1880-1884) y *México su evolución social* (1902), volúmenes coordinados por Vicente Riva Palacio y Justo Sierra respectivamente, y editados por el catalán José Ballescá. La identidad nacional también se construye a partir de los referentes históricos, los héroes, las fechas célebres, el panteón cívico.

La discusión sobre ese tema también se encuentra presente a lo largo del siglo XX. En lo filosófico baste recordar las obras de Alfonso Reyes, Samuel Ramos, José Vasconcelos, Octavio Paz y Roger Bartra, entre otros. En el caso específico de la literatura, las disquisiciones en torno al dilema de una producción nacional frente a lo universal son bastante recurrentes. A partir de la República Restaurada se contribuyó a fortalecer ideológicamente dicha disyuntiva cuyos enfrentamientos más memorables son, ya casi tocando el siglo XX, en pleno Porfiriato, entre nacionalistas y modernistas. A lo largo del siglo XX, estas discusiones tuvieron sus correlatos y se extendieron a otros autores y disputas como la famosa polémica nacionalista de 1932, que planteaba un dilema frente a la necesidad de una literatura viril en oposición a otras formas de expresión asociadas con lo extranjero, lo refinado, lo vanguardista, entre otros elementos. Dentro de ese grupo se encontraba la literatura producida por autores identificados como los Contemporáneos, por ejemplo. En las artes plásticas, estas discusiones se pueden observar en movimientos como el Muralismo y otro tipo de propuestas pictóricas como la de Rufino Tamayo, entre otros.

El panorama fue transformándose y cobrando distintos sentidos. Sin embargo, la discusión en torno a lo identitario sigue presente, evidentemente que desde otras perspectivas. La emergencia de las llamadas “minorías”, profundamente relacionada con el surgimiento y consolidación del Feminismo, ha dado un vuelco a la discusión en torno a la identidad. Es precisamente en esa coyuntura donde se sitúa este trabajo.

Muchos de los discursos en torno a la identidad resultaron totalizantes en su momento,⁵ sin embargo, hoy en día el panorama resulta distinto. Lo identitario se presenta como un crisol de posibilidades resultado de distintas conjunciones. Se entiende desde el movimiento y no de la permanencia. Más que desde la unidad, hoy en día en distintos niveles de discurso, se apela a la diferencia, incluso haciendo a un lado elementos que permiten hermanar posturas diversas y seres

⁵ Piénsese por ejemplo en el efecto estructurador y estructurante que tuvo *El laberinto de la soledad* (1950) tanto a nivel nacional como en el extranjero. Frases como “los mexicanos nos reímos de la muerte” son aceptadas como verdad y han sido interiorizadas profundamente.

humanos pertenecientes a contextos culturales diversos. Es quizás una de las paradojas más grandes del mundo contemporáneo: por un lado, la globalización ha promovido formas de ser y estar en el mundo semejantes, acotadas a un patrón occidental de vida y consumo. Por el otro, han emergido múltiples movimientos que se postulan desde la distinción y el contraste.

Como recapitulación, puede decirse que la preocupación por lo identitario ha estado presente desde tiempos muy remotos y hasta nuestros días. Pero es necesario comprender históricamente el concepto y entender que ha significado cuestiones diversas de acuerdo con el momento histórico específico. Aunado a lo anterior, su importancia a nivel de sentido también ha cambiado de acuerdo con las necesidades simbólicas de cada momento.

III

Además de la complejidad que conlleva la construcción tanto diacrónica como sincrónica del concepto de identidad con respecto al campo cultural y literario mexicano, uno de los retos más importantes a las que me enfrenté realizando este trabajo de investigación fue la cuestión de la circularidad. Dentro de los ámbitos de la investigación en humanidades y ciencias sociales, se está acostumbrado a que, si bien siempre hay una complejidad eminente en la temática a abordar, los conceptos funcionan para cercar, delimitar y comprender el campo problemático trazado. Sin embargo, esta idea abarcadora y totalizante, que da tanta tranquilidad al investigador / a, se vuelve relativa de repente. Sumergirse en otras culturas y otras cosmovisiones siempre conlleva un esfuerzo para comprender el universo simbólico que las conforma. Adentrarse en una cultura no occidental, particularmente en un universo catalogado como indígena, presupone otro tipo de retos. Uno de ellos fue precisamente, cuestionar la posibilidad de comprender el todo. Como señala Viveiros de Castro:

Esa idea de sociedad como multiplicidad me parecía muy evidente en el mundo indígena. Esa incapacidad de totalizar. Lo que suelen denominar como “primitivo”, es justamente esa imposibilidad que ella se ofrece a sí misma de transformarse en totalidad. Esa dificultad de totalización, que es intrínseca a estas sociedades, yo la considero su secreto más profundo.⁶

⁶ Eduardo Viveiros de Castro. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*, p. 274.

Sin dejar de señalar el tono esencialista que hay en estas afirmaciones, se puede decir que el campo de estudio de las literaturas contemporáneas en lenguas originarias no está exento de este tipo de complicaciones. Aunque en lo general van a ser abordadas a lo largo de este trabajo de investigación, conviene señalar al menos dos cuestiones que me parecen fundamentales porque han sido resultado de los procesos de lectura, reflexión e investigación.

En primer lugar, está la propia categoría “indígena” para referirse a un tipo de literatura con características específicas. En segundo lugar y aunado a lo expuesto en el párrafo anterior, está la idea de que tanto la lengua hegemónica como la lengua hegemonzada les *pertenecen* a los autores. Es un asunto muy complejo y considero que hasta ahora poco reflexionado. Estos puntos serán desarrollados con mayor amplitud a continuación.

IV

En la actualidad, el término “literatura indígena” refiere a la creación literaria escrita por personas pertenecientes a algún pueblo o etnia considerada como “indígena” desde la construcción epistemológica occidental. Dentro de este tipo de expresión se encuentran diversos géneros de los cuales es quizás la poesía la más frecuente.

El concepto “literatura indígena” surgió para comprender un fenómeno cultural específico. Frente a una identidad homogénea promovida por los Estado-nación, esta literatura emerge como un acto de resistencia en diversos niveles. Por un lado, al utilizar una lengua no hegemónica como vehículo de creación. Por otro, al hacer uso de recursos provenientes de la oralidad, así como recuperando y recreando temáticas específicas de la memoria colectiva, las tradiciones, entre otros.

De manera paralela se ha ido construyendo y consolidando una crítica literaria en torno a este tipo de creación. Uno de los primeros señalamientos que se han realizado es que el término bajo el cual se busca agrupar resulta muy genérico y contraviene las particularidades propias de cada lengua, tradición y/o pueblo. Es por ese motivo que se precisó el término y ahora sea frecuente hablar de “literaturas indígenas” en lugar de “literatura indígena”. El plural señala la diferencia.

Sin embargo, también este término resulta controvertido para algunos críticos y autores, sobre todo se hace un cuestionamiento del concepto “indígena”, cuyo desarrollo y problematización se verá con más detalle a lo largo del segundo capítulo. De este modo, se ha preferido en algunos contextos hablar de “literatura en lenguas originarias”. Pero este término tampoco alcanza a definir con precisión. Algunos autores han señalado que en realidad todas las lenguas del mundo son originarias y que este término sigue fortaleciendo la hegemonía y el racismo contra los pueblos colonizados.

Otros autores, sobre todo los escritores más que los críticos, han señalado que se debe hablar en términos de “literatura” sin ningún adjetivo que la especifique. Sin embargo, la diferencia permite por un lado acceder a ciertos recursos como becas específicas, convocatorias y premios para este tipo de creadores. Por el otro, desde una perspectiva personal, da cuenta de un fenómeno muy particular que, de acuerdo con mi punto de vista, necesita ser nombrado. Quizás llegue un momento en el que la diferencia se convierta en un asunto menor o poco significativo, pero ahora todavía resulta fundamental señalarla, sobre todo en aras de visibilizar otras culturas, otras realidades y problemáticas específicas que se dan en este territorio que nombramos “México”, pero que también están presentes en otros lugares de América como Ecuador, Perú, Bolivia y Chile, entre otros.

Considero que para tratar de solventar estos puntos de vista y cuestionamientos del término con que se ha nombrado a estas expresiones artísticas, se pueden nombrar como “literaturas bilingües”, sin dejar de mirar que este concepto abre otras problematizaciones. Sin embargo, creo que ayuda a delimitar sin dejar de notar la diferencia, pero contribuye a comenzar a desmontar una idea basada en la diferencia racial, más que cultural.

En ese sentido se puede comenzar a caracterizar. Esta literatura que se ha nombrado indígena es en la mayoría de los casos, bilingüe. Es de decir, se escribe tanto en la lengua hegemónica como en la lengua hegemonzada. Asimismo, un rasgo es que la traducción de los textos corre en la mayoría de los casos por cuenta de los propios autores / as. Estamos pues ante un tipo de creación específica que da como resultado complicados procesos de creación en donde no queda claro cuál versión fue primero y cuál después, incluso puede resultar irrelevante este cuestionamiento si se toma en cuenta que se trata de la producción de dos textos en distintas versiones escritas de acuerdo con la lógica y los recursos creativos de cada lengua. Es por esa

razón que más que hablar de escritores / as indígenas, resulta más conveniente referirse a éstos como escritores / as bilingües.

Sin embargo, la discusión está abierta y las formas de nombrar también responden a necesidades específicas que pueden variar de acuerdo con el contexto de enunciación. El trabajo por hacer es bastante sobre todo si se piensa en que cada día hay más manifestaciones literarias con estas características y surgen nuevos escritores/as bilingües. Este trabajo trata de contribuir a un entramado teórico sobre este tipo de literatura que puede ser nombrada indígena, en lengua originaria, bilingüe. Cada uno de estos adjetivos refiere también a un tiempo específico y una necesidad tanto por parte de los autores como de los críticos.

Otra de las problemáticas señaladas y que tiene relación con lo expuesto anteriormente tiene que ver con la apropiación de la lengua hegemónica por parte de los autores. Resulta de gran importancia comprender que, en el caso específico de México, el español es también la lengua de procedencia. Y que este proceso se lleva a cabo muchas veces como un acto de resistencia y de resignificación de la lengua dominadora. “El español es también mi lengua” he leído que afirma la pensadora ayuuk Yásnaya Elena Aguilar Gil. Y creo que es fundamental comenzar a cuestionar el entramado conceptual que nos ha servido hasta ahora para entender un tipo de manifestación cultural.

En resumen, puede decirse que, si bien la categoría “literatura indígena” ha sido muy funcional para comprender el fenómeno creativo, particularmente literario, afortunadamente cada vez más presente en el escenario cultural en nuestro país, se puede considerar empezar a pensar en otras formas de nombrar para comprender esas realidades. No se trata de invisibilizar las diferencias sistémicas y estructurales que han trazado la vida de estos pueblos a partir de los procesos de conquista y colonización y que han tenido su correspondiente acecho con la creación de los estados-nación modernos y las implicaciones que día con día vivimos. Se trata sí, de comprenderlos como parte de una lógica cultural más elaborada, de reconocerlos como parte de la tradición cultural y literaria mexicana.

La producción poética de algunos de estos autores, particularmente la obra de Hubert Matiúwàa, está a la altura de grandes escritores, no sólo de estos tiempos, y es cuestionable que sólo se les incluya como parte de un repertorio de “escritores indígenas” limitando así su lectura y su difusión. Para quien escribe este trabajo, Matiúwàa es uno de los poetas contemporáneos

con más fuerza, su producción es de una gran valía, misma que no está en correspondencia con su conocimiento y difusión. Su bilingüismo debe ser comprendido como algo que suma, que nos dice algo de su creación pero que no necesariamente debe servir para excluir. La presencia de este tipo de autores y de literatura deberían permitir ampliar los parámetros desde donde se ha construido el concepto de literatura mexicana y su correspondiente tradición y canon.

Como conclusión de estas precisiones, en este trabajo se referirá preferentemente a las lenguas y pueblos indígenas como originarios y a los escritores como bilingües. Desafortunadamente como ocurre con la mayoría de los especialistas dedicados a la lectura de estos autores, yo no tengo formación en la lengua mè'phàà, por lo que mi trabajo está centrado únicamente en las versiones en español de la poesía de Hubert Matiúwàa. Lo mismo ocurre con la producción poética de autores/as contemporáneos en lenguas originarias trabajados en el Capítulo 2. Sin embargo, se decidió incluir las versiones de los poemas en la otra lengua, para el conocimiento del público lector.

De esta manera, el trabajo quedó estructurado en seis capítulos:

Capítulo 1. Literatura indígena ¿una categoría necesaria? Antecedentes y contexto.

Capítulo 2. Propuesta teórica para el estudio de las literaturas indígenas contemporáneas a partir de la revisión de una constelación de autores.

Capítulo 3. El pensamiento en la montaña. Una lectura de la obra ensayística de Hubert Matiúwàa.

Capítulo 4. Lengua y territorio. Un acercamiento a *Xtám̄baa / Piel de tierra* y *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*.

Capítulo 5. Pensamiento y poesía. Una lectura de *Mañuwìn / Cordel torcido* e *Íjín gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsídiín*.

Capítulo 6. Tu nombre en el tiempo: *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people (2020)* y *Túngaa Indí / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*.

A modo de resumen, puede decirse que el primer capítulo está centrado en una revisión de la producción crítica en torno a las literaturas indígenas contemporáneas. Se trata de presentar de manera muy general un compendio de obras y textos clave que han sido fundamentales para la construcción de un puente para la lectura, comprensión y análisis de esta producción literaria. Por cuestiones operativas se decidió dividir la revisión de esta producción crítica en dos: por un

lado, la crítica realizada por autores considerados no indígenas; por el otro, la producción teórica producida por autores indígenas. Se destaca de una manera general las temáticas y abordajes más comunes en el acercamiento a la literatura contemporánea en lenguas originarias.

El segundo capítulo está enfocado en desarrollar el marco conceptual a partir del cual se trabajó la producción poética de Matiúwàa. Sin embargo y para hacer de éste un capítulo más dinámico, por recomendación del Comité tutorial, se decidió desarrollar la teoría a la par que se presentaba una constelación de autores / as contemporáneos en lenguas originarias. Como parte de las indagatorias que sirvieron como fundamento de este trabajo, se realizó un rastreo de autores / as jóvenes en México, cuyo recuento se sistematizó mediante una tabla en Excel, la cual no se adjunta en este trabajo, pero fue un insumo de gran importancia para su redacción.

Cabe señalar que, si bien el panorama presentado no es exhaustivo, trata de dar cuenta de una manera general de la producción literaria actual, así como recuperar la voz de autores/as sumamente talentosos/as y cuyas propuestas creativas debieran ser conocidas y trabajadas de manera más específica.

El capítulo tercero está centrado en la presentación y análisis de la producción ensayística de Hubert Matiúwàa, publicada en el suplemento *Ojarasca* del periódico *La Jornada*, en el periodo de junio de 2017 a febrero de 2019. Aquí se muestra de manera general el contenido de los ensayos del autor y se retoman de manera particular algunos escritos cuya temática se relaciona con los ejes de este trabajo: lengua, territorio, pensamiento y poesía.

Finalmente, los capítulos 4, 5 y 6 se centran en el estudio de las obras poéticas ya señaladas. Cada una de ellas es abordada desde una categoría específica. Si bien no se presenta un estudio exhaustivo estilísticamente hablando se decidió elegir algunos poemas que son trabajados de una manera más intensiva y profunda. Sin embargo, como se podrá observar, cada poemario tiene su propia lógica, lo cual de alguna forma da preferencia a un tipo de lectura crítica sobre otra.

Quede como conclusión de este apartado que lejos de presentar una lectura que cierre el horizonte interpretativo de una obra, se buscó abrir perspectivas de análisis en aras de favorecer su comprensión de una manera holística e interdisciplinaria, así como trazar rutas de estudio para futuros trabajos. La obra de Hubert Matiúwàa sigue creciendo, madurando y abriendo nuevos caminos de crítica e interpretación que están por venir.

Por mi raza hablará el espíritu

Nada humano me es ajeno

Ciudad de México, julio de 2022

Capítulo 1. Literatura indígena ¿una categoría necesaria? Antecedentes y contexto

A quienes escribimos en nuestro idioma nos llaman poetas en lenguas indígenas. Para mí la poesía indígena no existe, porque lo indígena es una categoría racial que sirve para diferenciar las clases sociales.

Hubert Matiúwàa

El objetivo fundamental de este capítulo es presentar un panorama general de las investigaciones que se han realizado con respecto a las literaturas contemporáneas en lenguas indígenas u originarias.⁷ Es por esta razón que, si bien se reconoce el trabajo de teóricos que allanaron el camino y construyeron con su trabajo un campo de estudio que hoy se revela muy amplio, no fue considerado dado que sus intereses están centrados sobre todo en la época precortesiana. Tal es el caso de estudiosos como Ángel María Garibay (1892-1967), Miguel León Portilla (1926-) y Patrick Johanson (1946-), por enunciar algunos.

Se decidió comenzar con la figura de Carlos Montemayor (1947-2010), tomando su trabajo, tanto de campo como de crítica literaria, como un parteaguas en el desarrollo de las literaturas contemporáneas en lenguas indígenas. Montemayor fue una figura clave para los llamados “procesos de revitalización” de las lenguas indígenas y su uso en ámbitos específicos, como el estético, mediante la creación de talleres de literatura, por ejemplo. Su trabajo crítico y de reflexión es nodal para la posterior construcción de una rama de los estudios literarios, pues no sólo visibilizó estas producciones culturales, sino que también replanteó su análisis a la luz de las problemáticas culturales contemporáneas de las culturas indígenas, insertas en un devenir complejo.

Posteriormente, se presenta un panorama de los trabajos de crítica realizados recientemente. Este apartado se dividió en dos: por un lado, los trabajos realizados por diversos

⁷ Para los fines de este trabajo se entiende indígena y originario como términos que aluden a un mismo referente, aunque con algunos matices. Por las cuestiones problemáticas que enmarcan estos conceptos, las cuales se irán desarrollando a lo largo de este trabajo, se prefiere utilizar el término “originario/a” para referir a las lenguas y personas pertenecientes a algún pueblo o comunidad cuyos *orígenes* pueden identificarse antes del proceso de conquista y colonización de América, particularmente en el caso de México. Asimismo, al referirse a autores/as que escriben tanto en su lengua originaria como en español, se utilizará también el término “autores/bilingües”.

autores que fueron rastreados en el proceso de investigación y, por el otro, la crítica que han realizado los propios autores hablantes de alguna lengua indígena u originaria y pertenecientes a un pueblo específico. Esto se decidió para poder comparar las formas en que la crítica literaria se ha construido y poder entender más profundamente si hay una distinción entre las formas de leer estas manifestaciones literarias y, de ser así, en donde radican esa diferencia.

1.1.El legado de Carlos Montemayor

En este apartado se revisarán los textos *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México* (1999), *Arte y trama en el cuento indígena* (1998), y *La literatura actual en las lenguas indígenas de México* (2001). Se consideró la presentación de estos textos porque partir del tópico de la oralidad y su importancia para la configuración de autores en lenguas originarias, plantean una teorización sobre las tradiciones literarias mismas, a partir de numerosos ejemplos obtenidos del constante trabajo de campo realizado por Montemayor; asimismo, porque su secuencia marca justamente el tránsito de estas literaturas desde una tradición más colectiva hacia la producción literaria de carácter más individual. Es por lo que se eligió abordar estos textos en el orden antes mencionado.

1.1.1. *Arte y trama en el cuento indígena*

Este texto fue publicado originalmente en 1998 por el Fondo de Cultura Económica. Después de *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*, Montemayor se propone presentar una propuesta teórica para el análisis de la narrativa oral en lenguas indígenas.

El autor parte de tres premisas para la realización de su trabajo. En primer lugar, que en espacios de resistencia cultural como los que viven cotidianamente los hablantes de lenguas indígenas, en el uso de éstas se registra un tipo de composición específico “que se diferencia del uso coloquial en la misma medida que en cualquier otro idioma se distingue la composición artística de la expresión común”.⁸ Es decir, un ámbito de uso de la lengua que rebasa lo meramente referencial.

La segunda premisa es que, para entender este tipo de narraciones se debe repensar lo que entendemos por “tradición oral”, y dar cuenta de que se trata de un arte específico de la lengua “la tradición oral es cierto arte de composición que en las culturas indígenas tiene funciones

⁸ Carlos Montemayor. *Arte y trama en el cuento indígena*, p. 7.

precisas, particularmente las de conservar conocimientos ancestrales a través de cuentos, rezos conjuros, discursos o relatos”.⁹ En muchas ocasiones la función de dichos relatos no es estética, al menos no como se entiende este concepto en la tradición occidental. Las narraciones cumplen funciones complejas que tienen que ver con ámbitos religiosos, pero también sociales. Eso no quiere decir que no tengan un valor “artístico”, sino que su función primaria al interior de la comunidad puede ser otra.

La tercera premisa de la que se parte es que la tradición oral entendida como arte de la composición, da cuenta de los distintos cambios que los pueblos han experimentado. No se trata de una expresión que se haya creado de una vez y para siempre en un pasado remoto para luego solamente difundirse, sino que está en continua creación y por lo mismo, es un testimonio de las formas en que los hablantes se repiensen, repiensen su historia, su presente y su futuro como pueblos en medio de contextos siempre adversos.

Para el caso específico de este trabajo de investigación, las aportaciones que Montemayor realiza, así como su propuesta teórica para el análisis de la narrativa tradicional resultan importantes porque en la producción literaria de Hubert Matiúwàa se hace uso de algunos recursos provenientes de la tradición oral de su comunidad, como se verá en los capítulos correspondientes.

Siguiendo con Montemayor, cabe mencionar que el método práctico para analizar estas composiciones parte del principio de que cualquier unidad literaria supone unidades mínimas de composición. A partir de entender lo literario como valores o usos formales de la lengua “se propone una clasificación diferente de los cuentos de tradición oral en las literaturas indígenas de México para analizar el análisis formal de los relatos y la selección de sus fuentes culturales y geográficas”.¹⁰

Antes de comenzar el recuento de la teoría existente en torno al análisis de los cuentos tradicionales en la literatura occidental, Montemayor hace dos especificaciones que resultan muy importantes. Por un lado, que el conocimiento del relato está ligado a la función del sujeto al interior de una comunidad. Por el otro, que “desde la perspectiva indígena no hay una clara demarcación entre lo que es un cuento literario y la información que ese cuento está transmitiendo acerca de una determinada comunidad.”¹¹ Asimismo, el autor señala que en el caso de la tradición

⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹¹ *Ibidem*, p. 11.

narrativa en lenguas originarias pueden identificarse las siguientes fuentes: la tradición europea (difundida a través de la cristianización), la tradición oral española, y la tradición oral que trajeron los esclavos de África. Con respecto a las propias culturas indígenas, está también toda su tradición oral además de su tradición escrita en “códices, libros y documentos lapidarios que conservan la memoria de las civilizaciones prehispánicas.”¹²

Posteriormente, Montemayor hace un recuento de las categorías que se han construido para el estudio de los cuentos tradicionales en Occidente. Señala la importancia del concepto *Märchen*, que refiere a un tipo de cuento popular específico “cuya trama se desenvuelve en un espacio y tiempo sin definición precisa, pero que está lleno de lo maravilloso. A menudo en este tipo de cuento aparecen duendes, hadas y otros seres prodigiosos alrededor de humildes héroes que vencen a grandes adversarios.”¹³ De igual manera retoma las siguientes categorías: *cuento tipo, motivo, sagen, mito, cuentos de animales y fábula de animales*. A partir de éstas y con base en su propia observación y análisis, Montemayor considera nueve categorías para el estudio de los cuentos en lenguas indígenas:

1. Cuentos cosmogónicos
2. Cuentos de entidades invisibles
3. Cuentos de prodigios
4. Cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas
5. Cuentos de animales
6. Cuentos de fundación de comunidades o lugares
7. Cuentos de transformaciones y hechicerías
8. Adaptaciones de temas bíblicos y cristianos
9. Adaptaciones de cuentos populares indoeuropeos

Debido a los objetivos centrales de este trabajo, no resulta pertinente desarrollar cada una de las categorías antes mencionadas. Vale la pena advertir que, como se ha mencionado anteriormente, algunas de éstas serán retomadas en los capítulos posteriores pues coadyuvarán a la comprensión de algunos de los tópicos abordados, así como de los poemas a analizar.

¹² *Ibidem*, p. 16.

¹³ *Ibidem*, p. 16.

Para concluir con la presentación de este libro, baste señalar que Montemayor presenta y desarrolla cada categoría en un capítulo basando su análisis a partir de ejemplos concretos. Algunas de estas categorías están más desarrolladas y trabajadas que otras. Sin embargo, cada apartado funciona también para adentrar al lector al conocimiento de esta narrativa mediante la presentación de una serie de pasajes.

1.1.2. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*

Este texto fue publicado en 1999 por el Fondo de Cultura Económica. Está dividido en cuatro capítulos: “Perspectivas y métodos”, “Poetas orales y procedimientos formularios”, “Arte de composición en un conjuro tzotzil” y “Los sacerdotes mayas en su conjunto.” De manera general, se puede decir que, en este libro, Montemayor presenta los resultados de su investigación y experiencias en lo que se refiere a la observación de distintos rezos y conjuros, particularmente en el sureste de México.

En primer lugar, me interesa destacar la serie de disquisiciones que Montemayor realiza acerca del verso tanto en la tradición poética occidental como en la tradición oral indígena. El autor señala: “Estamos ante un arte distinto del verso que nos exige distanciarnos de nuestros moldes y modelos contemporáneos y plantear los principios del ritmo o de la medida con referentes más amplios, quizás de otros periodos y de otros valores sonoros de las lenguas occidentales.”¹⁴

Resulta relevante pues, aunque Montemayor se está refiriendo propiamente a la tradición poética oral, ligada sobre todo con un ámbito sagrado, estas reflexiones pueden contribuir para comprender formalmente la poesía de autores contemporáneos en lenguas indígenas. Se ha mencionado ya que el lector se enfrenta a una composición doble: por un lado, se tiene el poema en la lengua originaria, cuyo público lector es muy reducido. El lector implícito¹⁵ para esa composición debería tener al menos tres características: hablar la variante de lengua en que está escrita la composición, tener la competencia para leer esa variante y, finalmente, poseer un bagaje

¹⁴ *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*, p. 11. Asimismo, Montemayor señala que, en el caso de la poesía oral, habría que considerar al ritmo como la unidad funcional de un verso y al verso como la unidad funcional de un canto: “el apoyo en estos elementos resulta claro en las lenguas indígenas de México, porque además de su necesidad ritual, o por ella, hay una necesidad rítmica, esto es, compositiva”, p. 47.

¹⁵ De acuerdo con la Teoría de la recepción, el lector implícito tiene que ver más con una construcción de propio autor, ya que se encuentra predispuesto en el texto. No es un lector real sino abstracto. Es la imagen que el autor se ha formado de su público, a quién busca dirigirse al escribir su obra. Es el lector “ideal”, el que, en teoría, leerá la obra según los parámetros del autor.

cultural que le permitiera comprender formalmente la composición apelando, de acuerdo con mi punto de vista, a dos tradiciones. Por un lado, la tradición de composición de la propia cultura y, por el otro, una tradición occidental de la cual los propios autores han también tomado muchas de sus influencias.¹⁶

En otro plano de interpretación está el lector real,¹⁷ quien, en el caso de las literaturas en lenguas escritas en lenguas originarias, accede al texto en su traducción al español. Este tipo de lector está muy lejano de la tradición compositiva en la propia lengua. Su referente es, en la mayoría de los casos, la poesía occidental y sus reglas de composición.

En medio está el poema traducido. Es una creación cuyo movimiento es pendular. Toma sí, características de su propia tradición poética, oral en la mayoría de los casos, pero dialoga con otras formas de hacer y entender lo poético. En la mayoría de los casos, el lector real sólo puede acceder a esta versión, cuya composición no corresponde a su propio horizonte de expectativas.¹⁸ Es por lo que resulta relevante retomar las reflexiones de Carlos Montemayor y, al enfrentarse a la lectura de estos poemas, se debe, en primer lugar, repensar el concepto del verso, comprender que su construcción está dada desde, por lo menos, dos tradiciones poéticas. Como consecuencia, en la versión en español resuenan ciertos elementos que seguramente son muy evidentes en las versiones en lenguas originarias, como el ritmo dado por ciertos periodos acentuales.

Otro aspecto que interesa resaltar por considerar que está presente como recurso en la obra de Hubert Matiúwàa, es el de la composición oral y los procedimientos formularios, desarrollado, como ya se mencionó, en el Capítulo II del texto de Montemayor. Para el autor, *fórmula* refiere a un grupo de palabras que se emplean regularmente bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea central. *Expresión formularia* alude a una línea o mitad de línea

¹⁶ En una entrevista realizada a la poeta Margarita León (1983), cuya lengua materna es el Hñähñu del Valle del Mezquital, a pregunta expresa de cuáles consideraba sus influencias más importantes en su creación poética, mencionó a Fernando Pessoa, por ejemplo. Margarita León es autora del libro *Ya b'ospi (Cenizas)* (2019), publicado por Proyecto Literal.

¹⁷ El lector explícito o lector real está diferenciado histórica, social y culturalmente de otros. Es el que realiza el acto de lectura, el cual se vuelve único e irreplicable. Para su interpretación del texto echa mano de sus lecturas pasadas, si es que las hubo, de su conocimiento sobre el género o sobre el escritor. Puede o no coincidir con el lector implícito.

¹⁸ El horizonte de expectativas puede considerarse como la suma ideológica, cultural, literaria que un lector posee al enfrentarse a un texto escrito. Es todo aquello que forma parte de su ideario cultural y que, de alguna manera, influirá en su interpretación del texto. El horizonte de expectativas se entiende en una doble dimensión: en primer lugar, como un horizonte literario, esto es, el mundo literario de un determinado momento histórico, que incluye el conocimiento, la formación, el gusto y las convenciones estéticas; además, en segundo lugar, como un horizonte de la *praxis vital* u horizonte de expectativas de la vida histórica.

construida bajo el patrón de fórmulas. Finalmente, *tema* trata sobre los incidentes y paisajes descriptivos que se repiten en todos los campos.

Estos elementos se encuentran de manera constante en la tradición oral, particularmente en las plegarias de sacerdotes en distintas ceremonias que pueden ser agrícolas o bien de curación, entre otras: “Estas fórmulas rituales en las lenguas indígenas de México se aprenden de boca a oído por un maestro que elige al discípulo, pero requieren del desarrollo de la memoria y de la creatividad del nuevo rezandero”¹⁹ Analizar el rastro de estos recursos en las creaciones poéticas de los autores contemporáneos en lenguas originarias abre una gran posibilidad de investigación que implica, incluso, echar mano de métodos provenientes de la literatura comparada, por ejemplo. Sin bien lo anterior escapa a los objetivos de este trabajo, es importante señalar que estos recursos, como se ha dicho, están presentes en la obra de Matiúwàa, pero desde otra perspectiva: ya no desde el ámbito de lo sagrado, sino como un artificio literario. Han pervivido de la tradición oral a la escrita y de la lengua originaria al español.

Otro recurso que menciona Montemayor y que también es visible en los textos a trabajar es el de la repetición. Señala el autor que el papel de la repetición es redoblar la plegaria:

Sus símbolos, sus sonidos, sus patrones nacieron por su efectividad mágica, no por satisfacción estética. Si más tarde procuraron tal satisfacción fue solo a generaciones que habían olvidado su propio sentido. El poeta fue brujo y profeta antes de convertirse en “artista”. Sus contribuciones no fueron arte abstracto ni arte por el arte. Las raíces de la narrativa de tradición oral no son artísticas sino religiosas en el más amplio sentido.²⁰

La cita anterior expresa justamente lo opuesto a los intereses de este trabajo, en el que se busca justamente explorar esa veta literaria pero ya en otro contexto de creación, no oral ni con un fin sagrado sino puramente estético. Es así como esta necesidad compositiva, según la llama Montemayor, emanada de una necesidad ritual, produce ciertos recursos y correspondencias ya mencionados anteriormente (*fórmula*²¹, *expresión formularia*, *tema*, *repetición*) y que, en el caso

¹⁹ *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*, p. 36.

²⁰ *Ibidem*, p. 36.

²¹ Cabe señalar que Montemayor hace una subcategorización de las fórmulas provenientes de los epítetos fijos, las cuales pueden tener las siguientes características: 1. Pertenecientes a héroes y dioses, constituyen un tipo formulario en sí mismas; 2. En este tipo de fórmulas, los epítetos son fijos y se usan en función del valor métrico del nombre y no de su significado; 3. Son tradicionales; 4. Son genéricos (no distinguen una cualidad particular); 5. Son ornamentales en un sentido muy singular y 6. No pueden haberse creado por un solo poeta ni por una sola generación. Cabe señalar que estas observaciones con respecto a la poesía oral refieren sobre todo a la poesía griega, cuyo paralelismo con la poesía oral en lenguas indígenas, Montemayor se encarga de demostrar a lo largo de su texto. Véase Carlos Montemayor, *Arte y plegaria en lenguas indígenas de México*, pp. 52-53.

de los poetas contemporáneos, son, en algunas ocasiones incorporados a sus propias creaciones cuya forma más prístina trata de conservarse, a pesar del contexto tan disímil, en las versiones en español.

Además de los recursos antes señalados, Montemayor también destaca el uso de la *cantidad, acumulación, contraste u oposición y priamel*. Esta última refiere a “una forma de argumentar a partir de una máxima principal que funge como preámbulo: a ella le siguen máximas secundarias y como conclusión, la opinión particular del autor.”²²

A modo de recapitulación, el autor señala que las formas literarias tradicionales en lenguas indígenas, tales como los rezos y las plegarias, pueden ser analizados mediante una serie de recursos ya expuestos a lo largo de este apartado. Asimismo, es necesario considerar que el concepto de verso debe repensarse y reelaborarse para poder lograr una mayor comprensión de estas manifestaciones literarias. Finalmente, que la creación de este tipo de literatura obedece a una forma particular de la lengua que constituye un arte cuya elaboración formularia “resguarda gran parte de su conocimiento milenario.”²³

En los siguientes capítulos, “Arte y composición en un conjuro tzotzil” y “Los rezos sacerdotales mayas”, Montemayor pone en práctica su método de análisis a partir de casos concretos, al mismo tiempo que añade elementos que permiten entender la naturaleza creativa de estas manifestaciones literarias y relata las experiencias vividas al realizar su trabajo de campo.

Quede como conclusión, en lo que refiere a este trabajo de investigación, que el texto de Montemayor abre perspectivas de lectura y análisis de la poesía contemporánea en lenguas indígenas, particularmente de la obra de Hubert Matiúwàa. Asimismo, contribuye a repensar ciertos conceptos, como el de poesía y verso, además de que ofrece ciertas categorías de análisis que permiten rastrear la huella de una tradición oral muy antigua, distinta según la cultura de que se esté hablando, así como su tránsito hacia la escritura y la forma en que pervive en las versiones en español, realizadas por los propios autores. No sólo se trata de llevar una forma poética a otro soporte (la escritura), sino de trasladar su sentido a otro contexto cultural.

1.1.3. La literatura actual en las lenguas indígenas de México

²² *Ibidem*, p. 41.

²³ *Ibidem*, pp.53-54.

En este texto, Carlos Montemayor plantea siete rutas para el abordaje de las literaturas en lenguas indígenas. En primer lugar, en el capítulo “La discriminación idiomática”, señala que la tradición literaria mexicana debe considerar las producciones hechas no sólo en español, sino también en latín y en lenguas indígenas. Sobre estas últimas, ha de considerarse las producidas en la época precolombina, en la Colonia y “la que ahora resurge en varias zonas del país, a pesar de la constante descalificación de las lenguas o del generalizado desconocimiento de su composición artística”.²⁴

Resulta significativo que el autor señala como un problema para la lectura de estas literaturas, el prejuicio que se ha ido construyendo a lo largo de la historia sobre las propias lenguas:

Varias imprecisiones, olvidos históricos e incluso creencias ingenuas tornan confuso a menudo lo que debemos entender por literatura indígena y tradicional. Por ejemplo, creer que los idiomas propiamente dichos y los otros tan solo son dialectos. También creer que las lenguas desarrolladas se hablan en los países hegemónicos y los dialectos en los pueblos sojuzgados.²⁵

Señala también el proceso mediante el cual los sabios indígenas pasaron a asumir únicamente el papel de informantes para los clérigos españoles en la época de la conquista y la colonización, situación que empezó a revertirse hasta hace muy pocos años,²⁶ en que comienza un proceso de creación de una nueva clase intelectual que, al apropiarse del recurso de la escritura, empieza a asumir un papel protagónico en la producción y estudio de sus propias manifestaciones artísticas y culturales.²⁷

²⁴ Carlos Montemayor. *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*, p. 12.

²⁵ *Ibidem*, p. 15.

²⁶ El autor señala que es a partir de la década de los 80 en que empieza a darse este resurgimiento de las literaturas en lenguas indígenas. Este proceso va acompañado del surgimiento de asociaciones e instituciones creadas para promover la producción artística. Así, en 1993 surge la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas; en 1996 se funda la Casa del Escritor en Lenguas Indígenas; a partir de 1992, el FONCA abre una convocatoria para creadores en lenguas indígenas. En 1994 se instituye el Premio Netzahualcōyotl de literaturas en Lenguas Indígenas; en 1998 se crea el Premio Continental Canto de América de Literaturas en Lenguas Indígenas. Finalmente, en el año 2016, se instituye el Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias Cenzontle.

²⁷ De igual manera, me parece fundamental señalar el proceso mediante el cual, durante la conquista, se propagó la idea de que los sabios indígenas habían muerto. Esta imagen contribuyó a la construcción de la representación de que los pueblos originarios estaban sin rumbo, intelectualmente hablando, sin herramientas teóricas para construirse a partir (o a pesar) de los procesos de colonización y, más adelante, de mestizaje, como parte de una política de Estado. La idea de que los sabios indígenas habían sido aniquilados, debió de heredar, además, una suerte de sentimiento de orfandad frente a la imposición de una cultura dominante.

Montemayor señala los retos que existen para la consolidación de este campo literario.²⁸ En primer lugar, se encuentran las decisiones de los funcionarios de la cultura, las cuales están pensadas más desde las políticas culturales del Estado y no desde los pueblos. Una de las consideraciones más importantes de este autor, y que resonará a lo largo de este trabajo de investigación, es la dificultad en la creación de públicos lectores en las distintas lenguas indígenas. Es decir, la complicación de un movimiento cultural como el que estamos enfrentando ahora tiene que ver con que las producciones literarias están destinadas en buena medida a un público no hablante de esas lenguas. Lo anterior plantea una serie de complejidades y retos, al mismo tiempo que pone el dedo en un asunto delicado que es el de la precaria alfabetización de los pueblos originarios en sus propias lenguas. De igual manera, nos habla también de la decisión nada sencilla de estos escritores de, ante tal panorama, elegir escribir en una lengua originaria que, en algunos casos, ni siquiera es su primera lengua.²⁹

Finalmente, de este apartado me interesa rescatar las puntualizaciones que hace el autor con respecto a este vértice en el que convergen lo individual y lo colectivo en la producción de estas literaturas, y que tiene que ver con la construcción de la figura del autor: “Podemos decir que estos escritores son muestra de un doble proceso: uno nacional, étnico; otro personal, de compromiso con su historia de sangre y opresión, con su cultura, con sus lenguas indígenas que describen con mayor frescura y naturalidad nuestro territorio”.³⁰ Es decir, en la producción de estas literaturas se puede observar un fluir de tradiciones ancestrales, nacionales,³¹ que tienen

²⁸ En este trabajo se utilizará frecuentemente el concepto de “campo” establecido por Pierre Bourdieu desde la sociología de la cultura. En su texto “Algunas propiedades de los campos” Bourdieu señala: “Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellos)”, p. 109. Los campos se definen por aquello que está en juego. “y los intereses específicos que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios”, p. 109. Finalmente, conviene añadir: “La estructura de un campo es un estado de relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o... de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores. Esta misma estructura, que se encuentra en la base de las estrategias dirigidas a transformarla, siempre está en juego: las luchas que ocurren en el campo ponen en acción al monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característico del campo considerado, esto es, en definitiva, la consecución o la subversión de la estructura de la distribución del capital específico”, p. 110.

²⁹ Pienso por ejemplo en el caso de Nadia López García (1992), ganadora del Premio Cenzontle 2017 quien en numerosas entrevistas declara que aprendió a hablar mixteco ya en la adolescencia, pues sus padres prefirieron criarla en un contexto monolingüe en español para que no se enfrentara a la discriminación y tuviera mayores oportunidades.

³⁰ Carlos Montemayor. *Op. cit.*, p. 27.

³¹ Para ser más específica con respecto a este concepto conviene retomar a Luis Villoro quien apunta: “El concepto nación no siempre estuvo ligado al de ‘Estado’, su noción tradicional, anterior a la época moderna, no implicaba necesariamente soberanía política. Muchas naciones podían coexistir bajo el mismo imperio o reino sin más

que ver con los propios orígenes, las cosmovisiones y demás construcciones culturales propias de cada pueblo. Pero que, al mismo tiempo, confluyen con una tradición hispánica que se apropian. Es desde este punto de convergencia, no siempre fácil de resolver, que podemos entender estas producciones literarias.

El segundo capítulo del libro, titulado “El resurgimiento de la literatura en lenguas indígenas”, está estructurado en dos partes. En la primera parte, Montemayor hace una serie de consideraciones de lo que considera fueron los factores que coadyuvaron al renacimiento de una escena literaria en lenguas originarias. Este proceso se inicia, como ya se mencionó anteriormente, en la década de los 80. El autor señala:

La aparición simultánea, aunque no coordinada en sus inicios, de estos escritores en prácticamente en todos los rumbos del país, fue el resultado de la evolución de las organizaciones indígenas mismas y de las acciones educativas provocada en México por las diferentes y a veces contradictorias políticas del lenguaje.³²

Si bien a partir de la década de los 90 pudo observarse un apoyo a estos proyectos desde el ámbito gubernamental, Montemayor es preciso al señalar que el surgimiento de estos movimientos culturales, particularmente literarios “no fue el resultado de políticas de gobierno sino de personas o proyectos independientes”.³³

El autor hace hincapié en lo disímil de estas manifestaciones estéticas debido a la diversidad de culturas, pero también a las distintas maneras en que los procesos de apropiación de la escritura se han llevado a cabo en cada territorio. Es por lo que, de acuerdo con mis propias consideraciones, resulta complejo hablar de un movimiento literario –y cultural- en lenguas indígenas u originarias. Se puede referir a éste en aras de crear una comprensión global de un fenómeno estético que se está dando en distintos lares y con diferentes perspectivas y temporalidades diversas según la región y la lengua de que se hable. Sin embargo, no es conveniente emplear el término para tratar de reducir, generalizar, esencializar o banalizar ciertas prácticas culturales que han emergido en contextos específicos.

Es importante señalar la serie de reflexiones que Montemayor hace con respecto a la construcción de la figura del *escritor indígena*, la cual resulta bastante compleja. Baste apuntar,

vínculo político entre ellas que el vasallaje a un soberano común.” Asimismo, el autor señala las condiciones necesarias para hablar en términos de nación: 1. Comunidad de cultura; 2. Conciencia de pertenencia; 3. Proyecto común, y 4. Relación con el territorio. *Cfr.* “Del Estado homogéneo al Estado plural, p. 13.

³² *Ibidem*, p. 29.

³³ *Ibidem* p. 30.

además del señalamiento que se hizo anteriormente con respecto al vértice comunidad-individualidad, las decisiones que los autores han tenido que tomar con respecto al uso de determinado alfabeto, las cuales, además de cuestiones de carácter técnico, pueden tener también un trasfondo político. Asimismo, los distintos autores se enfrentan también a lo referente con la formación artística propiamente dicha, entendida por supuesto desde una perspectiva occidental.

La segunda parte de este capítulo resulta sumamente importante para entender la configuración del campo literario en lenguas originarias. Montemayor narra las experiencias que tuvo al comenzar a organizar talleres de creación literaria en lengua maya, en Yucatán. Considero que estas páginas son fundamentales porque dan cuenta del inicio, al menos simbólicamente, de esta nueva etapa creativa para los hablantes del maya, en particular, y en general para los hablantes de alguna lengua indígena. Los talleres promovidos por Carlos Montemayor, auspiciados por la Secretaría de culturas Populares, resultan ser un parteaguas porque marcan, de alguna manera, el fin de una etapa de su propia investigación centrada en las literaturas orales, alimentadas de toda una tradición cultural, cuya autoría es no anónima sino colectiva, y el inicio de otra etapa: la de una producción literaria, si bien nutrida de toda una tradición, de carácter más individual, en donde cada autor empieza a desarrollar proyectos propios a partir de una expresividad singular. Algunos de los nombres de los participantes de esos talleres son hoy un referente obligado para cualquier persona que quiera conocer la literatura en lenguas indígenas. Por mencionar un par de ejemplos están Miguel Ángel May May (1959), originario de Kimbilá, Izamal³⁴ y Gerardo Can Pat (1957), nacido en Tibolón, Sotuta.³⁵

Estos talleres formaron a la primera generación de escritores en lenguas originarias. Además, debido a que el diseño de estos talleres estuvo pensado para ser replicado en otras

³⁴ De acuerdo con la *Enciclopedia de la Literatura en México*, May May “ha dirigido el periódico maya U Yajal Maaya Winiko’ob (El Despertar de los Mayas) y el suplemento bilingüe U K’aayil Maaya T’aan (El Canto de la Lengua Maya). Fungió como coordinador estatal de la serie Letras Mayas Contemporáneas y como subdirector de Culturas Populares de Yucatán. Formó parte del comité nacional de Escritores en Lenguas Indígenas ELIAC y ha sido miembro de la Liga de Resistencia de los Pueblos Mayas. Autor de cinco libros. Ha participado en seminarios y encuentros de escritores. Tradujo textos literarios y jurídicos al idioma español y ha impartido talleres de redacción y creación literaria en lengua maya en Yucatán y Quintana Roo. En 1998 se le otorgó la Medalla al Mérito Artístico por el Gobierno del Estado. Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA en 1992”. Disponible en <http://www.elem.mx/autor/datos/108791> [fecha de consulta: 11 de junio de 2016].

³⁵ La *Enciclopedia de la Literatura en México* refiere: “Poeta, músico, fotógrafo, editor e investigador maya. Fue el primer poeta publicado en lengua maya. Creó el grupo musical Fuerza Tropical. Participó en varias reuniones de escritores mayas. En su comunidad, fue un facilitador del desarrollo artístico e intelectual. Entre sus publicaciones sobresale un ensayo histórico sobre Tibolón. Editó dos volúmenes de canciones mayas. La mayor parte de su poesía se encuentra reunida en U k’aayilo’ob suuk u beeta’alo’ob (*Cantos del corazón*).” Disponible en <http://www.elem.mx/autor/datos/107806> [fecha de consulta: 11 de junio de 2016].

comunidades, no se limitó a la lengua maya, sino que se utilizó también en algunas regiones de Chiapas con hablantes de tsotsil y tseltal y en Oaxaca, con poblaciones chinantecas y zapotecas del istmo.

De acuerdo con Montemayor, uno de los principales retos en las primeras experiencias con los participantes en los talleres en lengua maya, fue, además de las decisiones sobre qué alfabeto utilizar, tratar de desprender estas creaciones de la sintaxis española y permitir encontrar la rítmica y cadencia propia de la lengua:

Estos ejercicios fueron tornándose útiles para la distinción sintáctica entre el español y la lengua indígena, pues reafirmaron la idea de que ambas lenguas son autónomas en su orden interno y que no deben subordinarse una a otra. Asimismo, nos ayudaron a avanzar, inadvertidamente, pero de manera fundamental, en lo que fue uno de los principales elementos de trabajo para la corrección y revisión de los materiales que ellos estaban escribiendo: fueron los primeros pasos en lo que podemos llamar el *oficio* del escritor.³⁶

Estas actividades fueron importantes para la configuración y consolidación de una producción literaria autónoma en donde los autores en ciernes tuvieron la delicada y ardua tarea de encontrar la expresividad propia de su lengua, para, a partir de ésta, empezar a ensayar sus propias creaciones, tratando de aprovechar los recursos estilísticos que iban descubriendo. Además de estos hallazgos, Montemayor señala:

Más de diecisiete años de trabajo con diversos escritores indígenas me han persuadido de que para comprender la literatura en lenguas de México es necesario ir al encuentro de la forma y la cadencia de las lenguas mismas y dejar de lado los supuestos que han condicionado la poesía o la literatura en las lenguas modernas occidentales. Se trata de otro orden estético, más complejo, con una amplia gama de valores sonoros, con modelos milenarios que aún siguen vivos en discursos ceremoniales, en conjuros, en rezos sacerdotales, en canciones, en ciertos relatos. Desde esos modelos de composición, los escritores indígenas actuales están construyendo una nueva etapa de la literatura mexicana.³⁷

Considero que estos señalamientos abren vetas de lectura e investigación importantes, además de que plantean retos mayúsculos para los estudiosos. En primer lugar, la necesidad de acercarse a estas literaturas en las propias lenguas indígenas, lo cual presupone una dificultad de origen para un no nativo de esas comunidades, en lo que respecta al aprendizaje de estas mismas lenguas.

³⁶ Carlos Montemayor. *Op. cit.*, p. 42.

³⁷ *Ibidem*, pp. 43-44.

En segundo lugar, que es importante construir un andamiaje teórico para el análisis de éstas, cuyos referentes puedan o no coincidir con los utilizados para el estudio de las literaturas occidentales. Asimismo, es necesario el conocimiento de todo un contexto social y cultural en donde se generan estas producciones literarias, porque en muchos casos resultan clave para entender el sentido de estas literaturas. Nos enfrentamos entonces a la lectura y análisis desde una dimensión estética, pero que está vinculada profundamente con otras dimensiones de la vida social, por ejemplo, con lo ético y lo político, como se verá más adelante. Estas dimensiones pueden estar tan imbricadas en el propio discurso que es imposible analizarlas por separado porque podrían perder su sentido al quedar reducidas a un solo ámbito.

De igual manera, está la cuestión de los géneros literarios y la lectura que presupone cada uno de ellos, pensando en un lector modelo. Estos géneros, de acuerdo con el contexto del que se trate, pueden estar contruidos de una manera distinta a como estamos acostumbrados o al modelo o representación dominante. Por ejemplo, una poesía que tiene más características narrativas o bien un relato con tintes muy poéticos.³⁸

En los siguientes capítulos de su libro, Montemayor hace una acuciosa revisión de los escritores que emergieron a partir de las décadas de 1980 y 1990 agrupándolos por géneros literarios. Si bien no considero necesario repetir el recuento que realiza el autor, me parece importante retomar algunos señalamientos generales vertidos en su texto.

Con respecto al Capítulo II, “Narrativa nueva y tradicional”, Montemayor señala que buena parte de los escritores de los que da cuenta, prefieren desarrollar las vetas narrativas provenientes de sus tradiciones orales a aventurarse a realizar creaciones propias. Lo anterior podría deberse a la riqueza de dichas tradiciones orales o porque formas como la lírica se adaptan más a sus propias construcciones culturales y cognitivas, más que la narración ficcional.³⁹

³⁸ En mi experiencia personal, al asistir a cursos donde se leen literaturas contemporáneas en lenguas indígenas, me he encontrado con que los asistentes cuestionan los textos apelando a sus conocimientos previos, a lo que esperan que debe ser un poema, un cuento o una novela. De tal suerte que ciertos escritos parecerían “inmaduros”, no bien logrados. Al final, muchos compañeros acuden al mismo argumento: son literaturas que están comenzando a surgir y por eso no tienen la calidad de obras canónicas de la literatura en lengua española. Sin embargo, yo considero que los parámetros a partir de los que se leen estos textos deben ser los que cambien. Si bien, como en todas las literaturas escritas en las distintas lenguas del mundo, nos podemos enfrentar a elementos que nos gustan o no, o que consideramos que están “bien” o “mal escritas”, creo que en este caso se necesita partir de una construcción que permita leer, entender y apreciar estéticamente estos textos a partir de otros referentes que, evidentemente, están todavía en construcción.

³⁹ Sin embargo, me parece importante señalar la presencia de autores como los zapotecos Mario Molina Cruz (1955-2012) y Javier Castellanos (1942), quienes incursionaron en la novela de una manera novedosa. Si bien en

Con respecto al teatro, abordado en el capítulo IV, Montemayor retoma la importancia de este género en la época precolombina, cuando no se podía dissociar de otras actividades como la danza y la música. De igual manera, señala como esta tradición arraigada en muchos pueblos sirvió justamente para los procesos de evangelización en la conquista y la colonia. De igual manera, señala las formas en las que se ha experimentado en la escritura y montaje de obras teatrales desde una perspectiva multidisciplinaria.

En el capítulo V, “Nuevas fronteras del ensayo”, se plantea que este género ha sido quizás el menos trabajado por autores en lenguas originarias. De tal suerte que Montemayor hace más bien una recapitulación de ensayos de corte indigenista que buscan dar respuestas a las interrogantes que se plantean desde un mundo mestizo. Dichas respuestas, considera el autor, en muchas ocasiones resultan ser sesgadas y cargadas de prejuicios sobre los pueblos indígenas. De acuerdo con Javier Castellanos:

Esta literatura es un gran éxito editorial (solamente en la 12ª edición del Fondo de Cultura Económica [de *El diosero* de Francisco Rojas González] se han publicado 50,000 ejemplares, se han hecho películas y homenajes al autor y finca su éxito difundiendo a los indios como individuos que adoran al primer cromó que les gusta...que usan píldoras medicinales como cuentas de un collar mágico...que como bestia, pare en cualquier lugar...que él mismo hace a sus dioses...que mata por el placer de matar...que sacrifica familia por el dinero...Teniendo en cuenta la concepción que la cultura dominante tiene de lo indígena, no es exagerado decir que es una literatura destinada a complacer a los miembros de esta cultura y con ello lograr un éxito comercial, disfrazada de erudición sobre lo indígena...dice mucho sobre las limitaciones de esta literatura conocida como indigenista, en el sentido de que es la concepción que los de afuera tienen sobre las culturas autóctonas.⁴⁰

Considero que el ensayo es un género fundamental pues permite a los autores repensarse desde sí mismos, desde una postura no autocomplaciente sino crítica, poniendo a discusión cuestiones que tienen que ver con las formas en que se estructuran sus propios entramados culturales. Además de Castellanos, hay otros autores que se han encargado de esta tarea compleja, como el propio Hubert Matiúwàa, cuyo trabajo ensayístico será abordado en el capítulo 3 de este trabajo.⁴¹

sus textos se retoman algunos de los aspectos de la tradición oral, son más bien un referente que forma parte de la construcción de un contexto y un ambiente específicos, es decir, no son el eje de sus historias.

⁴⁰ Javier Castellanos en Carlos Montemayor, *Op. cit.*, p. 124.

⁴¹ No sólo de la generación de los escritores nacidos entre la década de los 50, como el propio Castellanos, sino ya posteriores, como el mazateco Juan Gregorio Regino (1962) o la binnizá (zapoteca) Irma Pineda (1974), que han allanado el camino para la construcción y consolidación de una intelectualidad indígena cuya mayor representante en la actualidad, de acuerdo con mi opinión, es la ayuuk (mixe) Yásnaya Elena Aguilar, cuyo trabajo será abordado en este capítulo. Sobre el concepto de “intelectualidad indígena”, conviene consultar el trabajo realizado por Natividad Gutiérrez Chong quien de manera muy precisa desarrolla esta cuestión tanto diacrónica como

En el capítulo VI, “El canto tradicional y la nueva canción”, el autor explora los trabajos realizados en distintas lenguas y desde distintos géneros musicales. De igual manera, hace un recuento de distintas experiencias creativas en donde los autores llegan a combinar sus creaciones líricas utilizando el español y la lengua madre de manera intercalada. Montemayor lamenta que muchas de esas creaciones se queden en un círculo muy reducido de recepción: “Muchas de estas canciones, sin embargo, no están disponibles para el público indígena mismo, ni para el nacional; numerosos trovadores no se conocen ni intercambian experiencias con otros de distintas regiones o de su misma lengua”.⁴² Puede decirse que esta observación no es privativa de la canción, sino que abarca otras esferas de la producción artística y cultural de los creadores en lenguas indígenas. De esta manera, se plantea un problema sumamente complejo que tiene varias aristas: por un lado, la necesidad de trabajar en la creación de públicos específicos, pero por otro, la difusión de las obras que muchas veces está, debido a su formato y a la institución que está a cargo de su publicación y difusión, restringida a ciertos espacios y ciertos públicos.⁴³ De allí la importancia del surgimiento y consolidación de nuevas plataformas cuyo canal de comunicación más efectivo, dentro de lo que cabe, es la internet.⁴⁴

Finalmente, en el capítulo VII, “La poesía ayer y hoy”, Montemayor reflexiona en torno a la predilección por esta forma literaria arguyendo que se debe, quizás, a que es “la condición

sincrónicamente en su libro *Mitos nacionalistas e identidades étnicas*, particularmente en el capítulo “El surgimiento de los intelectuales indígenas y sus respuestas a la identidad nacional”.

⁴² Carlos Montemayor. *Op cit.*, p. 137.

⁴³ En una conversación con Nicolás Hernández Mejía, miembro fundador del colectivo Mente Negra que produce música hip-hop en lenguas indígenas, mencionaba que en los conciertos de Juan Sant, cantante de hip-hop en lengua totonaca, buena parte del público que asiste está conformado por estudiosos e investigadores en ciencias sociales, y no espectadores de música en sí. Refirió varias experiencias, sobre todo en lo que respecta a los conciertos ofrecidos en la Cumbre Tajín y en el zócalo capitalino. Cabe señalar que Nicolás Hernández, además de ser productor, él mismo se ha encargado de realizar trabajos de investigación sobre el hip-hop en lenguas originarias. *Cfr. Resignificación del hip-hop en los jóvenes indígenas migrantes de la Ciudad de México. Un estudio de caso: la experiencia de Juan Sant*. Tesis de licenciatura en Comunicación y Cultura. Universidad Autónoma de la Ciudad de México (2014) y *Rap originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la Ciudad de México*, trabajo para obtener el grado de maestro en Antropología social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) (2017).

⁴⁴ Cabe señalar que actualmente se puede hablar de un gran auge en la creación de música en lenguas indígenas, que van desde el rock, punk y, como ya se ha señalado, el hip-hop. Puede decirse que uno de los grupos icónicos, que abrieron camino para las nuevas generaciones, es el tsotsil Sak Tzevul, formado en 1986 por los hermanos Damián y Enrique Martínez, de Zinacantán, Chiapas. Asimismo, está Hamaac Cazim, grupo de rock comcaác (seri), formado en 1995 con la autorización del Consejo de Ancianos del pueblo. En la actualidad hay un buen número de intérpretes y festivales destinados a la difusión de estas manifestaciones artísticas, tal es el caso de “Estruendo Multilingüe. Festival Internacional de Músicas Indígenas Contemporáneas”, organizado anualmente por el Museo Universitario del Chopo desde 2014.

más plena de la palabra”.⁴⁵ De igual manera, argumenta que la poesía permite “apropiarse de la realidad...desentrañarla pero no conjurarla. Por ello la poesía es más abierta, más abarcante, más cercana a todos. La poesía en las lenguas indígenas de México refleja esta condición pura, exacta.”⁴⁶

Diversas teorías se han desarrollado sobre las causas de la predilección de la poesía sobre otras formas de expresión, cuya explicación más inmediata es la importancia de la tradición oral en los pueblos indígenas.⁴⁷

Montemayor aborda el asunto de la traducción al español, labor que, en la mayoría de los casos, está a cargo de los propios autores. De allí, considera, la necesidad de continuar trabajando en la alfabetización en las lenguas propias y no en español. Además, lo apremiante que resulta el hecho de que la lengua sirva para el desarrollo de la vida cotidiana. Esa es, según mi perspectiva, la manera más efectiva de “revitalizar” una lengua.⁴⁸

El autor reconoce que la poesía moderna que cuenta con un trabajo más consolidado es la de los zapotecos del istmo, de la cual presenta diversos ejemplos. Finalmente, hace una serie de reflexiones sobre la importancia de las lenguas originarias, no sólo en lo particular sino en general en un contexto más amplio:

Todos los idiomas tienden hacia un mismo fin: formar la conciencia de los pueblos. El idioma es la memoria del paisaje, de la historia, de la divinidad a que aspiran los hombres. Es la voz que crece como otros árboles y otras flores en los mismos campos en que los pueblos viven. Es la memoria de los combates que han ganado y perdido; lo que hace de muchos pueblos una familia, un solo destino...Una riqueza que debemos defender porque son el alma de todos los pueblos que viven en México. Es necesario cantar en esos idiomas, escribir en ellos, pensar en ellos, recordar las historias que en ellos nacen, que en ellos se conservan.”⁴⁹

Como se ha podido observar, el trabajo realizado por Montemayor resulta monumental por varios aspectos. El primero de ellos es la relectura de la tradición oral de algunos pueblos indígenas a partir de una mirada crítica, enfocada en el aspecto de la composición y en las funciones que

⁴⁵ Carlos Montemayor. *Op. cit.*, p. 179.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 179.

⁴⁷ Cabe mencionar los trabajos realizados por Luz María Lepe, que serán abordados con mayor amplitud más adelante.

⁴⁸ José del Val en numerosas entrevistas ha señalado la importancia del uso de la lengua en su dimensión social. Es decir, si un hablante “vive su vida” cotidiana en español, tenderá a pensar que su lengua materna es inútil. Por ello, se debería trabajar en políticas públicas que implementaran el uso de la lengua, por ejemplo, en oficinas de gobierno y en la realización de trámites burocráticos, entre otros.

⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 259-260.

puede cumplir la palabra al interior de la propia comunidad. Además, es de señalar la categorización que construyó para poder acceder a estas literaturas de una manera más crítica y justa con su propia tradición y con la tradición occidental. De igual manera, porque la veta creativa con la que se encontró le llevó justamente a idear una estrategia para propiciar la creación de literatura, ya no sólo apelando a la recuperación de la tradición oral, sino partiendo de entender a algunos miembros de la comunidad como autores en potencia, en un sentido más individual. De esta manera, a partir del trabajo de la lengua desde la función estética, Montemayor hizo un gran aporte a la “revitalización” de las lenguas indígenas.

1.2. Otros críticos

Para la realización de este apartado se revisaron cerca de diez artículos cuyo trabajo está enfocado en la revisión de algún/a autor/a considerado dentro de la producción contemporánea de la denominada “literatura indígena”. Para abreviar, se decidió sistematizar la información obtenida en un cuadro de fácil consulta que agrupa los contenidos de los artículos revisados en categorías. Sin embargo, se decidió consignar ese cuadro en los Anexos de este trabajo y únicamente abrir un espacio de apreciaciones generales. Solamente se presenta un ejemplo de la manera en la que se consignó la información.

Cabe señalar que las publicaciones se ordenaron de manera cronológica.⁵⁰ Se consideró pertinente separar la crítica y reflexiones que hacen los propios autores indígenas, por lo que sus aportaciones serán consideradas en otro apartado bajo la misma forma de organización de los datos.

⁵⁰ Es importante apuntar que se creyó apropiado destinar un apartado exclusivo para dar cuenta de los trabajos realizados por Luz María Lepe Lira, debido a lo copioso de su investigación y a las propuestas teóricas que realiza, por lo que sus trabajos no están considerados en el cuadro.

Año de publicación	Autor	Título	Tipo de publicación	Autores que trabaja	Planteamiento teórico	Hallazgos y aportaciones
2003	Gilda Waldman M.	“El florecimiento de la literatura indígena actual en México. Contexto social, significado e importancia”	Artículo	*Librado Silva Galeana	*Bilingüismo *Identidad *Comunidad imaginada *Frontera	* Presenta un panorama resurgimiento de literaturas indígenas actuales. * Aborda configuración identitaria de autores. * Relación con el territorio. * Importancia bilingüismo. * Noción de frontera para analizar producciones en lengua originaria y español. * Retos de esta producción literaria: mayor calidad en la literatura; encontrar estilos propios; promover una mejor distribución, fortalecer el diálogo intercultural con sociedad mexicana.

Con respecto a la información revisada, varias son las observaciones que pueden realizarse de manera general. En primer lugar, hay que apuntar que relativamente es muy reciente la producción de artículos académicos cuyo tema sea la literatura en lenguas originarias. De los autores que se abordan, es de señalar que sea el escritor nahua Natalio Hernández sobre el que más se ha escrito. Se debe recordar que justamente él pertenece a esa primera generación de escritores contemporáneos surgidos como consecuencia de la educación intercultural y de las Escuelas Normales rurales. También probablemente sea consecuencia de que el náhuatl sea la lengua que actualmente cuenta con el mayor número de hablantes en México y que además éstos

no se limitan a una región geográfica, sino que están diseminados por varias partes de la república.⁵¹

En segundo lugar, puede decirse que el abordaje de buena parte de los trabajos gira en torno a las problemáticas de la traducción, la oralidad y su vínculo con la escritura. Asimismo, que buena parte de los textos abren su discusión a partir de la “revitalización de las lenguas originarias”, cuyo proceso sitúan a partir de la década de 1980.

Cabe apuntar que, debido a la extensión de los textos, ninguno alcanza a desarrollar de manera profunda alguna de las problemáticas señaladas. El espacio que dan los límites de un artículo académico sólo alcanza para esbozar una serie de cuestionamientos y presentar breves ejemplos que tratan de ilustrar lo enunciado, sin que pueda realizarse un análisis a profundidad de las temáticas. Sin embargo, considero que las aportaciones están justamente en advertir posibles rutas para realizar posteriores trabajos de investigación. Su enunciación es muy importante porque establece aristas de análisis que se irán desarrollando paulatinamente, en distintos tiempos y espacios, abonando a lo que puede considerarse una profesionalización de la crítica literaria en torno a las literaturas en lenguas originarias o bien las otras literaturas mexicanas. De igual manera, empiezan a sentar las bases de una historización de estos movimientos literarios al identificar autores y momentos clave en su inicio y desarrollo.

1.2.1. Una nueva visión crítica sobre la literatura indígena contemporánea: el trabajo de Luz María Lepe

Debido al trabajo que ha realizado por más de una década, es importante desarrollar un apartado sobre las contribuciones de Luz María Lepe⁵² en torno a la crítica sobre las literaturas contemporáneas en lenguas originarias. Aunque su trabajo académico se ha expuesto tanto en libros como ensayos, se consideró pertinente incluir como parte de este panorama general únicamente sus dos volúmenes *Lluvia y viento, puentes y sonido. Literatura indígena y crítica*

⁵¹ De acuerdo con cifras proporcionadas por el INEGI, actualmente existen en México 1,725 620 hablantes de náhuatl. Véase http://cuentame.inegi.org.mx/hipertexto/todas_lenguas.htm [fecha de consulta: 25 de junio de 2019].

⁵² Es doctora en Teoría de la Literatura y Literatura comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha recibido varios reconocimientos por su trabajo académico entre los que destacan el Premio Andrés Bello, por el libro *Canto de Mujeres en el Amazonas* en 2004, así como el Premio al mejor ensayo en el Certamen Nacional Alfonso Reyes en 2009 y una Mención honorífica en el Premio Extraordinario de Estudios sobre las culturas originarias de América en 2013. Actualmente es profesora en la Universidad Autónoma de Querétaro.

literaria (2009) y *Relatos de la diferencia y literatura indígena. Travesías por el sistema mundo* (2018), pues en ellos se desarrolla de manera más amplia su propuesta crítica.⁵³

a) *Lluvia y viento, puentes y sonido. Literatura indígena y crítica literaria.*

Esta investigación se publicó gracias a que fue ganadora del XXI Certamen Nacional Alfonso Reyes en 2009. En este texto Lepe ofrece al lector un recuento muy pormenorizado de la crítica literaria en torno a las literaturas en lenguas originarias. Además, la autora se ocupa de ofrecer una serie de características en torno a la misma, así como una explicación de su tipología y sus géneros literarios. De igual manera, hace un recuento de las reflexiones críticas realizadas por autores indígenas, lo cual resulta primordial pues es a partir de sus propias voces, a veces discordantes, que se plantea el por qué y para qué de las literaturas en lenguas originarias.

Luz Lepe plantea tres supuestos para su ensayo: en primer lugar, el concepto Sistema-mundo, planteado por Immanuel Wallerstein en 1974 y que fuera retomado por el conjunto de pensadores, la mayoría latinoamericanos, conocidos como el grupo Modernidad-colonialidad. En segundo lugar, reconoce que la colonialidad funciona en dos aspectos: como una manera de control a partir de una diferencia que tiene implicaciones en el conocimiento y en la subjetividad; como un mecanismo que muestra la dominación y posibilita el pensamiento fronterizo. Finalmente, el último supuesto es que los escritores indígenas “practican una opción decolonizadora al escribir”.⁵⁴ La literatura escrita en lenguas originarias produce, además

un cambio en el canon literario... una racionalidad diferente a través del pensamiento fronterizo⁵⁵ que emerge en las fisuras del sistema-mundo. Este pensamiento descompensa la rigidez de las categorías establecidas y modifica las relaciones entre ellas para escuchar los sentidos ocultos bajo la hegemonía.⁵⁶

⁵³ Además de los textos mencionados, se han identificado los siguientes artículos: “Giro decolonial y pensamiento fronterizo en la literatura indígena contemporánea de México” (2012), “Colonialidad y decolonialidad en la literatura indígena mexicana. El pensamiento fronterizo en Natalio Hernández” (2013) e “Intelectuales indígenas y literaturas en México. El campo literario entre los mayas y los zapotecas” (2017). Cabe mencionar que, de acuerdo con este último artículo, Lepe se encuentra realizando un estudio más profundo sobre los campos culturales y literarios en lenguas originarias.

⁵⁴ Estos postulados serán desarrollados con mayor amplitud en el libro *Relatos de la diferencia y literatura indígena. Travesías por el sistema mundo*.

⁵⁵ De acuerdo con la autora, el pensamiento fronterizo se despliega en el uso de dos lenguas, el español la lengua originaria, asimismo, en el hecho de vivir en dos mundos: las comunidades de pertenencia y el orden global, entre las culturas de origen y la cultura occidental. *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*, p. 14.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 14.

De acuerdo con Lepe, toda crítica literaria en torno a las producciones en lenguas originarias debería tomar en cuenta estos puntos de partida para lograr una mayor comprensión de la obra. Es así como la autora plantea como objetivo de trabajo dar cuenta de esa crítica generada entre dos miradas: la occidental y la indígena “que no están separadas, sino en un continuo desplazamiento en el tránsito de una imaginaria banda de Möebius que dobla al sistema mundo”.⁵⁷ Para ello, el trabajo se divide en dos partes. Por un lado, da cuenta de las características de la literatura indígena a través del pensamiento oral y las tensiones que resultan de su relación con la escritura. Por el otro, presenta una revisión metodológica sobre la resignificación de la literatura indígena desde el pensamiento occidental y desde el propio pensamiento indígena. Lepe señala la existencia de tres tipos de literatura indígena:

1. Literatura de recuperación de la memoria.
2. Literatura de recreación de la tradición.
3. Literatura indígena híbrida.

En el primer tipo se encuentran todos los trabajos que se han realizado recopilando, por ejemplo, tradiciones, mitos, leyendas, narraciones, entre otros. El segundo tipo trata de producciones literarias originales realizadas por autores contemporáneos, que buscan de alguna manera recrear ciertas tradiciones o costumbres mediante la palabra. Pueden referirse incluso a tradiciones literarias o poéticas. Sería un tipo de literatura cuya inspiración o referente es la tradición de un pueblo. Finalmente, el tercer tipo refiere a una literatura original que transita entre dos tradiciones: la occidental y la indígena. Sería el resultado de una suerte de experimentación literaria realizada por parte de autores específicos y que, debido a la multiplicidad de posibilidades, no se puede definir de una sola manera. Considero que la obra de Hubert Matiúwàa puede identificarse con la literatura indígena híbrida, como se verá con más detalle en los capítulos siguientes.

Asimismo, la autora señala que tres son las tensiones que se pueden observar en esta literatura:

1. Oralidad y escritura⁵⁸.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁸ Cabe señalar que en lo que se refiere a la Oralidad, Lepe retoma buena parte de los postulados de Walter Ong esbozados en su texto *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1982), Por ejemplo, señala algunas de las características del pensamiento oral: 1. Acumulativo, antes que subordinado y analítico. 2. Redundante y copioso. 3. Conservador y tradicionalista. 4. Cercano a la virtualidad y humana. 5. Tiene matices agnósticos. 6. Es empático y participa de la realidad. 6. Es homeostático y 7. Es situacional antes que abstracto.

2. Ficción-no ficción.
3. Traslación-traducción cultural.

Cada una de estas tensiones se dan de manera permanente y diferenciada en los textos. La primera refiere a las relaciones que hay entre la tradición oral de los pueblos y la incorporación de la escritura como un recurso más que se añade al soporte memorístico en que dicha tradición se ha basado durante centenares de años y que ofrece otras posibilidades creativas, mismas que están siendo exploradas por los autores contemporáneos. Así, encontramos la incorporación formal de recursos propios de la oralidad en la literatura actual, cuyas tramas de composición fueron señaladas de manera general en el apartado anterior.⁵⁹

Con respecto al segundo punto, Lepe retoma lo planteado por Montemayor y Ong en el sentido de que las composiciones en tradiciones orales tienen un vínculo muy estrecho y directo con la realidad, lo cual dificulta analizarlas bajo la perspectiva de la ficción, tal y como se ha construido este concepto en Occidente. De igual manera, hace hincapié en que el discurso literario siempre guarda una relación con el discurso comunitario.

El último punto refiere tanto al carácter bilingüe de estas obras como a las decisiones de los autores para tratar de traducir (literalmente) o trasladar (retomando el sentido en detrimento de las formas) sus obras. Asimismo, la traducción se presentaría como una posibilidad para los autores para volver accesible un universo ignoto para la mayoría del público que accede a sus obras. La traducción sería una manera de resolver, mediante la síntesis, una serie de conflictos cuyos componentes son tanto de carácter étnico como simbólico.

Esta serie de tensiones presupondrían un tipo de lector específico:

A partir de las marcas orales de los textos indígenas, la literatura indígena esperaría un lector ideal que no se resista a la oralidad, que se deje penetrar por el sonido y por un código que, además de no ser dominante, tiene una racionalidad diferente, y por eso, le exige ser capaz de traducir no sólo semánticamente el texto, sino sobre todo, tener la competencia para trasladar (se) sin pérdida de sentido de un código a otro y en perfecto equilibrio de compensación entre lengua original y lengua terminal.⁶⁰

⁵⁹ Además de los planteamientos ya señalados, Lepe retoma algunas aportaciones de Viereck sobre los rasgos de las literaturas orales que permanecen como recurso literario en las literaturas escritas. Entre ellos están la acumulación, la agrupación y la agonística. De acuerdo con Viereck, estos recursos pueden verse disminuidos cuando los autores empiezan a asistir a talleres de creación literaria o bien cuando sus obras empiezan a formar parte de los grandes círculos editoriales. Los autores incluso pueden pasar, por ejemplo, de la repetición a la condensación. Sin embargo, como contrargumento Lepe señala que la repetición forma parte de la propuesta estética de algunos autores. Asimismo, afirma que la condensación no es una característica propia de las culturas occidentales. Véase Luz María Lepe, *Op. Cit.*, pp. 23-29.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 23.

Además, las tensiones antes señaladas implicarían estrategias textuales como el animismo, la alteración y la somatización, las cuales “replantan los estatutos tradicionales de la literatura en una formulación estética no occidental y en una nueva racionalidad”⁶¹ cuyas características, considero, son particulares en cada caso, de acuerdo con el escritor de que se esté hablando.

El animismo se puede definir como la personificación de objetos, recurso que, de acuerdo con la autora, permite al lector situarse en una racionalidad distinta a la occidental. La alteración se refiere a un “volverse otro”, una especie de transmutación al interior de la obra. La voz del escritor se transfigura y adquiere otras características, incluso no humanas. Este proceso da cuenta de las relaciones entre el mundo espiritual y el mundo real en algunas culturas indígenas. Finalmente, la somatización se entenderá como la incorporación del sonido en los textos. Comenta la autora: “Se utiliza en la literatura indígena privilegiando el efecto sonoro de la magia de las palabras y su poder”.⁶²

Todas las características señaladas anteriormente, tanto por Montemayor como por Lepe y Viereck, conforman un referente imprescindible para el análisis específico de obras literarias, a partir del cual se puede tratar de construir la poética de cada autor, la manera en que recuperan ciertas características que se consideran propias de las culturas orales y cómo las incorporan conjugándolas, o no, con recursos de otras tradiciones.⁶³

Otro tema de gran interés es la reflexión en torno a los géneros literarios. Si bien, señala la autora, no hay un consenso entre los escritores sobre la manera de determinarlos, la discusión puede resumirse entre dos posturas: aquellos que buscan la “universalización” a partir de la incorporación de los géneros occidentales, y otros que apuestan por reconstruir y recuperar su propia tradición compositiva. Este movimiento pendular de alguna manera está interrelacionado, aunque no determinado, por cada uno de los públicos esperados: los hablantes de la lengua indígena, miembros de una misma comunidad, al menos lingüística, y ese otro público lector en español. De igual manera, el movimiento implicaría, por un lado, el compromiso social con la propia comunidad y, por el otro, la inclusión del autor en un mercado global. Para ahondar en

⁶¹ *Ibidem*, p. 35. Estas categorías de análisis son retomadas del teórico Robert o Viereck Salinas.

⁶² *Ibidem*, p. 36.

⁶³ Un estudio de literatura comparada podría enfocarse, por ejemplo, en los recursos que el mismo autor decide utilizar en cada una de sus versiones de la obra, en la lengua indígena y en el español. ¿Qué recursos pueden conservarse? ¿Cuáles son las estrategias que lleva a cabo para traducir o trasladar, según sea el caso? ¿Qué tanto estas decisiones están determinadas por los límites de las propias lenguas y qué tanto por las decisiones del autor?

estas reflexiones, Lepe retoma los trabajos de Antonio López,⁶⁴ Víctor de la Cruz⁶⁵ y de Zulvia Martínez.⁶⁶ Cabe señalar que estos señalamientos abren caminos de análisis y reflexión con respecto a varias aristas. Por ejemplo, el hecho de llamar literaturas indígenas a un complejo conjunto de producciones realizadas por autores que, en muchas ocasiones, no se consideran parte de un movimiento cultural. Es por ello, que las opiniones con respecto a la definición y función de esta literatura no sea homogénea, sino que presente matices en cada caso. Incluso si se piensa en autores de una misma zona, por ejemplo, el Istmo y la zona maya de Yucatán, se puede observar que no hay un consenso.⁶⁷

Es destacable que sean los propios hablantes, los autores mismos, quienes están realizando cuestionamientos sobre su propio quehacer y tratando de construir sus propias respuestas.

En la segunda parte del libro, Lepe aborda la temática de la crítica literaria. La autora señala que pueden observarse tres momentos en el recorrido histórico de este tipo de producción. En primer lugar, estaría el reconocimiento de estas manifestaciones artísticas. En esta etapa se puede identificar la labor de Ángel María Garibay, principalmente su *Historia de la literatura náhuatl* (1953). En el segundo momento identifica un viraje no sólo a la producción precolombina, sino a la atención de obras producidas en la actualidad. Destaca en esta etapa la figura de Carlos Montemayor. En la tercera etapa se identifican los trabajos realizados por los propios autores: “específicamente una nueva generación que ha sido formada profesionalmente —en literatura y otras disciplinas— y aquellos que laboran en universidades o instituciones gubernamentales de manera que conviven y representan el mundo indígena y el occidental.”⁶⁸

Debido a que en los apartados anteriores se ha dedicado bastante espacio a la revisión de la obra de Montemayor, no se reparará en los apuntes que Lepe realiza sobre su obra y sus aportaciones. Conviene sí, detenerse en el repaso que hace sobre la crítica realizada por los

⁶⁴ “Géneros literarios indígenas en el estado de Chiapas”, 2001. Este autor divide la producción escrita en ensayo, novela, cuento, dramaturgia y poesía.

⁶⁵ *La flor de la palabra. Antología de literatura zapoteca*. 1992. De la Cruz realiza su compilación de acuerdo con los géneros tradicionales de su lengua: poemas, sermones y canciones.

⁶⁶ “El mito en el ombe ayiüüts-huave de San Mateo del mar, 2008. Martínez opta por una clasificación apegada a su propia tradición literaria: habla, palabra y rezo. Asimismo, hace hincapié en que en cada una de estas formas se pueden encontrar un conjunto de disciplinas, como el teatro y la danza conjugadas con lo “estrictamente literario”, lo cual acerca estas manifestaciones con formas más vanguardistas de entender la creación, desde la perspectiva multidisciplinaria.

⁶⁷ Previamente se había señalado que el uso del término “literaturas indígenas” debe utilizarse no en aras de reducir y homogeneizar, sino para realizar un primer acercamiento a un campo problemático complejo.

⁶⁸ Luz María Lepe, *Op. Cit.*, p. 83.

autores en lenguas originarias. Además de la problemática señalada con anterioridad en torno a las literaturas en lenguas originarias –incorporar o no elementos de la literatura occidental o apegarse a las formas propias de cada tradición-, Lepe añade una más: la decisión entre publicar de manera monolingüe o bilingüe.

Del primer punto se han hecho los señalamientos fundamentales en las pasadas páginas. Con respecto al bilingüismo, la trama va desde el planteamiento de un nuevo tipo de autor, forzosamente bilingüe, hasta la necesidad de la creación de públicos. Se debe tomar en cuenta que, casi en la totalidad de los casos, la educación básica se realiza en el idioma español. Es por ello por lo que el primer referente, al menos en lo que a escritura se refiere, es el castellano. Asimismo, en entrevistas realizadas a algunos autores se señala que el proceso de escritura regularmente se dio primero en español. Asimismo, se ha apuntado que, con las respectivas diferencias que da cada caso, los procesos de alfabetización en las propias lenguas originarias todavía están en construcción, lo cual impide, de alguna manera, la lectura de las obras en las propias lenguas por parte de los habitantes de la comunidad. Es decir, en la mayoría de los casos, el “gran” público que leerá esas obras accederá a ellas en español.⁶⁹ De esta forma, como puede suponerse, hay una decisión no sólo estética sino también política en el uso de las lenguas originarias para la escritura literaria. Igualmente, en la decisión de publicar, en algunos casos, las obras sin una traducción al español. Esto abre una disyuntiva también entre los autores que consideran que deben crearse puentes entre las culturas hegemónicas y las periféricas, y otros, cuya posición más radical va en el sentido de publicar únicamente en las lenguas originarias.

Además de la problemática ya expuesta, queda en el aire la discusión en torno a la traducción literaria como oficio. Se ha reconocido, en algunos casos, que las producciones en español no alcanzan la calidad de las realizadas en la propia lengua debido a que los autores no son traductores profesionales y no cuentan con el conocimiento óptimo de la lengua castellana

⁶⁹ De hecho, buena parte de las dictaminaciones que se realizan, por ejemplo, para premios y concesión de becas, se basan en la lectura de las obras en español, dado que los miembros de comités y jurados casi nunca hablan la lengua indígena en que están escritas las obras, según sea el caso. Hay que señalar que, de acuerdo con el grado de consolidación y alfabetización, las decisiones que se toman son distintas. Por ejemplo, la zona maya cuenta con numerosas publicaciones monolingües, incluida *La Jornada maya*, por ejemplo, además de premios que se otorgan a obras escritas en maya únicamente, sin que medie una traducción. Lo anterior es producto de años de trabajo, de una larga trayectoria en el uso de la lengua en todos los ámbitos de la vida social, que ha permitido, como consecuencia, el fortalecimiento y consolidación de una tradición literaria y una producción contemporánea muy nutrida, con una numerosa lista de escritores y publicaciones en la propia lengua a los que corresponden, podría suponerse, un buen número de lectores.

para realizar este tipo de trabajos.⁷⁰ O a la inversa, también existen señalamientos de que las obras en su traducción en español son mucho más cuidadas y trabajadas por parte de los autores pues saben que gracias a estas versiones podrán acceder a algún premio o una beca y, en lo general, al reconocimiento de ese “gran” público.

Como puede observarse, se trata de una discusión bastante compleja cuya solución está muy lejos de poder ofrecerse, sobre todo porque a nivel práctico no existen las condiciones necesarias para poder acceder al aprendizaje de la mayoría de las lenguas originarias de México de manera formal e institucionalizada. Es así como la única opción para buena parte del público lector es acceder a las obras en su traducción al español.

Para concluir su libro, Lepe hace un recuento de lo trabajado recuperando sobre todo la perspectiva de la decolonialidad, misma que será abordada de manera más exhaustiva en su segundo volumen, como se observará en seguida.

b) *Relatos de la diferencia y literatura indígena. Travesías por el sistema mundo*

En este texto, que fue reconocido con una mención honorífica en el Premio Extraordinario de Estudios sobre las culturas originarias de América, Luz María Lepe aborda la problemática de las literaturas en lenguas originarias ya no desde la crítica literaria sino mediante un aspecto que ya se había asomado en su primer libro y desarrollado en alguno de sus artículos académicos: el sistema mundo y la decolonialidad. Esta perspectiva teórica se desarrolla de manera muy meticulosa en la primera parte del texto, fundamentalmente a partir de los postulados de Walter Mignolo, particularmente lo relativo a su teoría del “pensamiento fronterizo”, enmarcado en la teoría del “sistema mundo” planteada por Immanuel Wallerstein a partir de la década de los 70, además de las teorías de Pablo González Casanova sobre el “colonialismo interno”. Asimismo, retoma algunos de los postulados realizados por el sociólogo Aníbal Quijano con respecto a la “colonialidad del poder” y la “colonialidad del saber”. En la segunda parte del libro, Lepe realiza el análisis de algunos poemas de Natalio Hernández a partir del marco teórico antes señalado.

A grandes rasgos, la autora parte del principio de que la Modernidad y la Colonialidad “son parte de una misma moneda; ambas se retroalimentan y autogeneran a través de una matriz colonial del poder, posibilitando la permanencia de la colonialidad y el control de todos los

⁷⁰ Por ejemplo, Martín Tonalmeyotl menciona que la obra de Natalio Hernández tiene una gran calidad literaria en náhuatl, misma que no se alcanza en sus traducciones al español.

ámbitos de la experiencia humana: social política y subjetiva”.⁷¹ Lepe parte de la necesidad de considerar cómo a partir de la diferencia colonial se constituyó todo el orden de la vida social así como de la dimensión subjetiva de los habitantes de esta región. A partir del análisis de lo que la autora llama “relatos de la diferencia”⁷² –raciales, geopolíticos y del conocimiento- señala que son éstos los que han “posibilitado la permanencia del imaginario social sobre los pueblos indígenas”.⁷³

Sin embargo, es este discurso colonial lo que, de acuerdo con la autora, “produce decolonialidad”⁷⁴ y los textos de escritores indígenas muestran un lugar de creación y resistencia que sacude el sistema mundo y *decoloniza* los relatos de la diferencia, pues genera una literatura en dos lenguas: la lengua indígena y el español, que traspasa dos o más mundos”.⁷⁵ El proceso de revitalización de las lenguas indígenas, cuya materialización más visible es la producción literaria, da cuenta de lo que la autora denomina “decolonización”, asimismo, revela un “pensamiento fronterizo” en donde se entretajan varios factores: oralidad- escritura, uso de la lengua indígena y del español, referentes culturales indígenas y occidentales, entre otros. Todas estas dicotomías suponen un ir y venir de parte de los autores que no los hace permanecer de fijo en un solo lugar. Más allá del mestizaje, el pensamiento fronterizo supone la cohabitación en dos mundos, la cual, señala la autora, presupone una interrelación no siempre tersa. La literatura en general y la poesía en particular da cuenta de esos procesos, tanto de los de decolonización como del tránsito entre estas dos fronteras. Asimismo, y siguiendo a otras autoras como Jean Franco, Lepe sostiene que la literatura en lenguas indígenas ha logrado cimbrar las fronteras de “ciudad letrada”.⁷⁶

⁷¹ *Relatos de la diferencia y literatura indígena. Travesías por el sistema mundo*, p. 7. Estos planteamientos son retomados de acuerdo con la autora, de Walter Mignolo. También han sido desarrollados desde una perspectiva amplia y crítica por el filósofo Enrique Dussel desde la publicación de su texto *Filosofía de la Liberación* (1977) y que ha sido un tema recurrente en la obra del autor desde entonces y hasta ahora.

⁷² Para la autora, los relatos son “los imaginarios sociales con los que entendemos el mundo y sostienen como naturales las diferencias sin cuestionar sus esferas de poder. Los relatos son construcciones teóricas...” *Op. cit.*, p. 18.

⁷³ *Ibidem*, p. 18.

⁷⁴ Lepe define la decolonización como “la generación de una opción que permita modificar los esquemas conocidos y deje escuchar las historias, las voces y las propuestas políticas y sociales que han estado bajo la diferencia colonial”. *Ibidem*, p. 27.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁷⁶ Concepto creado por el uruguayo Ángel Rama que da cuenta del proceso mediante el cual se creó una élite intelectual y mestiza en Latinoamérica. Además de este concepto, Lepe retoma tangencialmente el de transculturación, proceso nombrado originalmente por el cubano Fernando Coronil y que Rama retoma a partir de los años 70 para dar cuenta de los procesos culturales de apropiación en tres niveles a partir del estudio de la obra

Para dar cuenta de ello, Lepe hace un recorrido por la trayectoria de Natalio Hernández (1947)⁷⁷ tanto como profesor bilingüe, así como en su creación literaria. Retoma algunos poemas que, de acuerdo con su punto de vista, dan cuenta de los procesos antes señalados.⁷⁸ Para la autora, los relatos de la diferencia se trastocan y “se promueve la decolonialidad” a partir de tres principios, siempre refiriéndose a la trayectoria y la obra de Hernández:

1. Auto reconocimiento de los pueblos indios a través de la nominación de sí mismos y su identidad.
2. La política en torno a la educación y la lengua.
3. La revitalización de la escritura y la literatura indígena.⁷⁹

De manera general considero que las aportaciones más importantes de este texto se encuentran en la revisión teórica que la autora realiza, así como en la construcción y explicación de los “relatos de la diferencia” mediante los cuales pretende dar cuenta de la construcción de la vida social y subjetiva, cuyo elemento étnico es determinante para los pobladores de América. Asimismo, en la relación que hace de las teorías sobre la colonialidad-decolonialidad y la manera en que trata de aplicarlas al estudio de la literatura. Sus conclusiones dan cuenta de un proceso histórico muy largo y complejo que lejos está de resolverse. De igual manera, resultan de suma importancia las reflexiones que realiza en torno a la búsqueda de la “universalidad” por parte de los autores en lenguas originarias, particularmente desde el caso de Natalio Hernández. Lepe señala:

Esta tendencia hacia la universalidad es una de las preocupaciones de los escritores indígenas, una moción de deseo-rechazo de acercarse al canon occidental: un deseo de ser escuchados universalmente desde los esquemas eurocéntricos, pero también un rechazo de aquello que, desde el sistema mundo, marcó su pasado como primitivo y desdeñó sus formas estilísticas. Entonces la dificultad es proponer un nuevo engranaje, una forma de relación que incluya y cuestiones “lo universal” para que renazcan las letras y la cultura indígena.⁸⁰

de José María Arguedas, particularmente *Los ríos profundos*. Cfr. *Transculturación narrativa en América latina* (1984).

⁷⁷ Profesor bilingüe y escritor nahua. Fue presidente fundador de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas ELIAC; de la Organización de Profesionistas Indígenas Nahuas OPINAC; de la Alianza Nacional de Profesionistas Indígenas Bilingües ANPIBAC. Autor de los libros *Xochikoskatl. Collar de flores* (1985), *Canto a las mariposas* (1996), *El vuelo del colibrí* (2016), entre otros.

⁷⁸ Por ejemplo, el poema “Yo soy indio” así como “El nuevo Tlacuillo” entre otros.

⁷⁹ Luz María Lepe. *Op. cit.*, pp. 103-104.

⁸⁰ Luz María Lepe, *Op. cit.*, p. 120.

Considero que la problemática señalada por la autora se presenta como un reto justamente en esa generación de escritores en lenguas originarias a la que pertenece Natalio Hernández, y que empieza a ser resuelta precisamente en la generación de escritores nacidos a partir de los años 80. Lo anterior no significa que se dé una respuesta única a esta interrogante, sino que se dan múltiples opiniones a veces discordantes.

1.3. La crítica literaria a partir de las propias reflexiones o cuando los escritores *indígenas* tomaron la palabra.

Nosotros tenemos que decir esto. Pero también usted. ¿Por qué no lo dice usted? Cuando usted escriba haga saber que todo lo que han dicho de nosotros no lo hemos dicho nosotros, que son historias hechas por enemigos nuestros, por gentes que no son indios.

Javier Castellanos

Uno de los objetivos más importantes de este trabajo es tratar de construir un andamiaje teórico no sólo a partir de una serie de autores que se han vuelto canónicos, multicitados en innumerables textos académicos, sino también tratar de recuperar voces que han sido poco atendidas desde la crítica porque no son consideradas como figuras de *autoridad*. En el caso de las literaturas en lenguas originarias, cada vez pueden encontrarse más autores/as pertenecientes a una comunidad indígena que se preocupan por reflexionar e incluso teorizar sobre esas manifestaciones literarias. El camino para la construcción de esa crítica debe verse como un proceso que, como en el caso de la creación literaria, conlleva fases diversas asociadas con la apropiación de la palabra y con el desarrollo de un discurso crítico y auto reflexivo. Es por lo que se consideró de utilidad recuperar ejemplos de esas manifestaciones críticas de varias épocas, comenzando por la década de los 90. Como es de esperarse, las posturas en torno a las literaturas en lenguas originarias hechas por hablantes de alguna lengua indígena son disímiles, no sólo diacrónica sino también sincrónicamente. Varias son las temáticas que ocupan a los críticos, así como sus puntos de vista y posturas entorno a este hecho cultural.

Para la redacción de este apartado se revisaron los siguientes libros: *Los escritores indígenas actuales II (Ensayo)* (1992), compilación realizada por Carlos Montemayor;⁸¹

⁸¹ En este libro se incluyen textos de Domingo Meneses Méndez, Javier Castellanos Martínez, Víctor de la Cruz, Manuel Pérez Hernández, Jesús Salinas Pedraza, Miguel Ángel May May, entre otros. Debido a los intereses de este trabajo de investigación, sólo se consignaron los textos cuya temática fuera la creación literaria en lenguas originarias.

Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena (2014), volumen coordinado por Luz María Lepe;⁸² *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas* (2015) volumen coordinado por Emilio del Valle Escalante, *Dxebeja binne/Un punto de vista crítico sobre la lengua y la literatura indígena* (2017) de Javier Castellanos y de Ana Matías Rendón, *La discursividad indígena: Caminos de la palabra escrita* (2019). Asimismo, se trabajó con algunos artículos cuya referencia se dará a lo largo del apartado. Cabe señalar también se consideró pertinente organizar la información en un cuadro. Se conservaron las mismas categorías que en el apartado anterior, a excepción de “Autores que trabaja”, la cual fue sustituida por “Origen étnico”.⁸³

De la misma manera que en el apartado anterior, se decidió, por cuestiones de espacio, recuperar los cuadros realizados en la parte de los Anexos, salvo un breve ejemplo para consideración del lector. Conviene señalar que la información contenida es muy relevante no sólo por la lectura que se realiza con respecto a autores, obras y tradiciones determinadas, sino porque permite observar la construcción de la crítica literaria desde las propias lenguas originarias. Asimismo, porque los textos recuperados muchas veces no son de fácil acceso.

⁸² Se recopilan textos tanto de escritores de México como de otras partes de América. Entre estos se encuentran: Isaac Essau Carrillo Can, Javier Castellanos, María Rosenda de la Cruz Martínez, Fredy Chikangana, Rocío González, Juan Gregorio Regino e Irma Pineda, entre otros.

⁸³ Lo anterior se decidió debido a que los autores en lenguas originarias casi en su totalidad reflexionan y teorizan en torno a sus propias lenguas. Asimismo, porque resulta muy significativo saber a qué grupo étnico y lingüístico pertenecen para poder entender cómo se está tejiendo el mapa literario en México, en qué zonas y cuáles son las lenguas en las que más se escribe.

Año de publicación	Autor	Origen Étnico	Título	Tipo y lugar de publicación	Planteamiento teórico	Hallazgos y aportaciones
1992	Domingo Meneses Méndez	Chol	“La visión del escritor indígena sobre sus escritos”	Ensayo <i>Los escritores indígenas actuales II (ensayo)</i> . Libro bilingüe (compilación realizada por Carlos Montemayor)	* Revisión de la tradición * Público lector * Relaciones entre lengua y cultura (Una lengua es una manera específica de ver el mundo) * Traducción y sus problemáticas * Funciones sociales de la lengua * Papel del escritor en la comunidad	*Cuestionamiento del papel del escritor indígena en su propia comunidad. Puede ser de ayuda, pero también puede perjudicar incluso a la propia lengua. *Reflexiones en torno al público lector a quien va dirigidas estas producciones literarias. *Reflexiones en torno a la postura que deben guardar los autores: abrirse al intercambio cultural o conservar sus propias formas.

Con respecto a la información revisada, varias son las puntualizaciones que se pueden hacer a partir de la revisión de la crítica realizada por autores hablantes de una lengua originaria. En primer lugar, destaca que su trabajo no es reciente, sino que lleva al menos treinta años realizándose de forma sistemática y pública.

Asimismo, que los trabajos se centran, la mayoría de las veces, en la lengua que ellos mismos hablan.⁸⁴ Es decir, la escritura comienza como un ejercicio desde la propia lengua y en la propia lengua. Interesa también destacar que son, al mismo tiempo, historiadores, pues recuperan en la mayoría de los casos los procesos que se han llevado a cabo para la “revitalización” de la lengua propia y la práctica de la escritura creativa.

Si bien cada uno de los escritores realiza sus aportaciones teóricas pensando en su propia tradición, buena parte de sus afirmaciones [o negaciones] se puede aplicar a otros contextos culturales.

Una de la preocupación constante es la revisión de la propia práctica de la escritura a la luz de dos hechos: por un lado, la propia tradición y por el otro, la tradición literaria occidental. De esta manera, dos son las posibilidades que se abren: quienes pugnan por un apego total a la propia tradición y otros que, si bien resaltan la importancia de las propias prácticas literarias,

⁸⁴ Salvo el caso de Mikel Ruiz y Susana Bautista, quienes pueden comprenderse como críticos mucho más especializados que están revisando la producción literaria ya desde otras perspectivas, con un campo literario mucho más fortalecido y consolidado. Cabe señalar que Susana Bautista es hoy en día una figura clave para la difusión de las literaturas en lenguas originarias. Desde su perfil de Facebook se encarga de dar a conocer y promover escritores/as, así como actividades académicas y de divulgación en torno a estas literaturas. Asimismo, Susana Bautista participó en el diseño y coordinación del Diplomando de Literaturas mexicanas en lenguas indígenas, realizado por la Secretaría de Cultura y el INBAL entre abril y octubre del 2019.

aceptan la incorporación de nuevas formas y estilos más asociados con la literatura occidental. Esta postura permite, señalan, inscribir su propio quehacer en una dimensión universal. En el sentido inverso, las posturas más críticas sobre la incorporación de elementos ajenos a la propia tradición señalan que la escritura y los escritores pueden volverse un “peligro” para la propia cultura.

Igualmente, es relevante la reflexión en torno al público lector en lenguas originarias que trae como complemento el preguntarse para quién se escribe. Si bien algunos de los autores señalan casos muy exitosos de alfabetización en las propias lenguas, como el tsotsil o el maya, se acepta que buena parte del público lector accederá a la obra en su traducción al español.⁸⁵

Por último, uno de los grandes ejes de discusión es sobre lo “indígena”. Si bien esta cuestión será abordada con mayor detenimiento en el siguiente capítulo, puede señalarse que no hay consenso en cuanto a la utilización de este término. En lo general lo que hay es un señalamiento por referirse a las literaturas así, en plural, pues se entiende que cada una de las culturas tiene una tradición propia, así como un proceso específico que no es homologable a otros, si bien hay elementos que se comparten. En ese sentido y en otros contextos, Martín Tonalmeyotl ha señalado que lo idóneo sería hablar simplemente de poesía sin la necesidad de adjetivarla como “indígena”. Sin embargo, esta categoría también ha permitido a los escritores el acceso a recursos y espacios específicos de los cuales no podrían participar si no se autonombraran como “escritores indígenas”. Lo anterior permite comprender de manera más clara el carácter posicional de lo identitario. Es decir, en ciertos contextos es conveniente asumirse como “indígena” pero en otros espacios se debe utilizar un discurso que cuestiona dicha categoría.

Como ha podido observarse, el trabajo realizado por los diversos autores aquí reunidos es profundo y crítico. Si se toma en cuenta que el ejercicio de la crítica en lenguas originarias, particularmente la literaria, es muy joven, es de destacar que el abanico de posibilidades sea tan amplio. Asimismo, al hacer uso de recursos como la memoria y la experiencia, se da entrada a

⁸⁵ De esta serie de reflexiones se desatan una serie de posturas sumamente críticas como la que compartió Martín Tonalmeyotl en la sesión 16 del Diplomado de Literaturas Mexicanas en Lenguas Indígenas, celebrado en la Ciudad de México el 20 de junio de 2019. Tonalmeyotl señala la falta de lectores en las propias lenguas e incluso advierte un panorama adverso para las propias lenguas las cuales, señala, tenderán a desaparecer. A decir del autor, los escritores en lenguas originarias escriben, en lo general, para ser leídos en español. En ese sentido, escritores como Feliciano Sánchez Chan plantean la necesidad de realizar ediciones monolingües, como actualmente se está haciendo en lengua maya.

otras posibilidades de llevar a cabo esta labor, dejando de lado el academicismo, que en muchas ocasiones ha determinado ciertos discursos como válidos frente a otros. Retomar esta serie de textos permite evidenciar que la construcción de los conocimientos se puede dar de distintas maneras sin menoscabar la calidad y el rigor.

Finalmente, para cerrar este capítulo se decidió retomar el trabajo de dos críticos: Javier Castellanos y Ana Matías Rendón. Si bien ambos autores han sido consignados anteriormente con artículos relativos a la temática tratada, resulta relevante desarrollar de manera independiente cada uno de sus textos pues, debido a la extensión de estos, han desarrollado de una manera más puntual y profunda una teorización en torno a la literatura en lenguas indígenas.

1.3.1. *Dxebeja binne. Un punto de vista crítico sobre la lengua y la literatura indígena de Javier Castellanos.*

Este texto fue realizado gracias a la beca otorgada por el Sistema Nacional de Creadores del FONCA en su emisión 2010 y publicado en 2017 bajo el sello editorial de Piedra Bezoar. Resulta de gran importancia no sólo por ser uno de los primeros ejercicios críticos de gran extensión sino también por haber sido escrito en zapoteco y luego traducido al español por el propio Castellanos.⁸⁶

El libro se compone de diez apartados que a continuación se enumeran:

1. La literatura indígena: su temática y sus propósitos
2. La religión católica como tema en la literatura indígena contemporánea
3. Idiomas indígenas que se han utilizado en la literatura
4. Los críticos de la literatura indígena
5. El escritor indígena
6. Las lenguas indígenas de México
7. El zapoteco y su bibliografía
8. Los investigadores del idioma zapoteco
9. El zapoteco y sus escritores
10. Características y peculiaridades del idioma zapoteco

Si bien por cuestiones de espacio no se abordará de manera extensiva cada uno de los contenidos, conviene atender particularmente los apartados 1, 4 y 5, tratando de retomar las aportaciones más significativas.

⁸⁶ El libro apareció en la edición referida en ambas versiones: zapoteco y español.

En el primero apartado, “La literatura indígena: su temática y sus propósitos”, Castellanos comienza realizando un recuento de los términos que tuvo que “inventar” en zapoteco referentes a la disciplina literaria, debido a que en su lengua no existen palabras ni conceptos para nombrar buena parte de la jerga que se utiliza cuando se habla literatura desde una perspectiva occidental.⁸⁷ Lo anterior abre en primera instancia una discusión que ya se pudo observar en algunos de los textos de crítica consignados a lo largo de este apartado, y que será uno de los temas nodales a lo largo de todo el libro de Castellanos: la pertinencia de hablar de “literatura” cuando se refiere a la creación en lenguas originarias. ¿Cómo nombrar esta actividad cuyos principios y ejes nacen en Occidente sin perder el sentido de lo propio?⁸⁸

Es así como en primer lugar se realiza un ejercicio por tratar de definir “literatura indígena”. Para esta tarea, Castellanos retoma los resultados de una breve pesquisa en internet. Dentro de estos aparecen las voces de Juan Gregorio Regino, Waldemar Noh, Jorge Cocom Pech, Natalio Hernández, quienes de distintas maneras tratan de definir el concepto ya referido. En lo que respecta a ejemplos de este tipo de literatura, el autor se encuentra con ejemplos de los siguientes autores: Briceida Cuevas Cob, Clemente Cruz, Enriqueta Lunez y Víctor Terán.

Este ejercicio realizado, escrito con un gran sentido irónico, muestra la casi nula presencia de este tipo de temáticas no sólo en la red, sino también en el sistema de bibliotecas y librerías.⁸⁹ En total, Castellanos logra reunir sólo 12 volúmenes a partir de los cuales teorizará sobre la “literatura indígena”.

A partir de la lectura de algunos textos de los autores antes mencionados, Castellanos intenta definir la literatura indígena, cuyo único punto certero de referencia es que sus poemas aparecen de manera bilingüe. Más allá de esa afinidad, parece que no hay un elemento distintivo: “Podríamos calificarla de ecologista, católica o que vive cerca del mar; pero tampoco con un solo

⁸⁷ En total suman 25 conceptos: arqueólogo, biblioteca, libro bilingüe, contemporáneo, crítico, crónica, ensayo, escritor, escritor indígena, género, historia, indígena, investigador, lagarto, lingüista, literatura, literatura oral, narrativa, novela, obra dramática, oralidad, poesía, poética, temática y verbo.

⁸⁸ Como se puede observar, esta discusión es muy compleja debido a que no hay consenso por parte de los propios creadores. En lo que refiere a este trabajo de investigación, conviene señalar que la atención está precisamente puesta en la manera en que la práctica literaria, construida desde la perspectiva occidental, es apropiada por los “escritores indígenas” y resignificada. En este proceso se da lugar a algo nuevo, incorporando tanto las tradiciones propias como las provenientes de Occidente. De acuerdo con mi punto de vista, es esta la forma en que algunos autores buscan construir un diálogo, con todas las problemáticas que se han venido señalando, así como su propio lugar dentro de una tradición universal.

⁸⁹ El autor hace también un recuento de los hallazgos obtenidos en las librerías y bibliotecas de la ciudad de Oaxaca.

poema esperaremos encontrar los elementos que nos permitan distinguir particularidades de esa literatura...”⁹⁰ Asimismo, muestra su indignación

de que en pleno siglo XXI, los pueblos de antigüedad milenaria, apenas hoy estemos adquiriendo la posibilidad de hacer de nuestro idioma un elemento artístico que nos fortalezca, que nos dé una identidad propia, y me siento apenado teniendo en cuenta lo útil que ha sido la literatura escrita en la consolidación de las mayores civilizaciones que nos ha mostrado la historia.⁹¹

Si bien reconoce que este hecho es ofensivo por ser deliberado, no deja de señalar la responsabilidad de los propios pueblos por hacer poco por rechazar esa situación de dominio, e incluso, por haber coadyuvado a que ésta se llevara a cabo, ya fuera aplaudiendo la llegada de un sacerdote o un maestro de escuela a la comunidad:

para que les cambiara su manera de ser; existen todavía los edificios que nuestros propios pueblos construyeron para aprender a ser como sus conquistadores y colonizadores, el resultado de todo se ve en la situación tan injusta en que hoy viven estos pueblos, incluyendo su incipiente literatura, una literatura que además que carece de lectores, ya que los indígenas no saben leer en su propio idioma, no tienen una escuela para aprender su idioma de una manera lógica.⁹²

El punto de vista de Castellanos puede resultar polémico con respecto a la construcción que se ha hecho de lo indígena. El autor trata de replantear el papel del escritor indígena, pero desde una perspectiva crítica, no sólo con la otredad mestiza, sino también con el propio contexto: “si pudiéramos coadyuvar a que nuestros pueblos puedan percibir con claridad la importancia que tiene la lengua materna en la formación del ser humano, de su identidad, en su toma de conciencia de la situación en que se vive, estaríamos cumpliendo nuestro papel de escritores indígenas.”⁹³

En lo que se refiere a la crítica literaria, Castellanos apunta que fue gracias a esta actividad que se empezó a conocer la literatura en lenguas originarias, incluso, también de una forma provocativa, señala que, gracias a los críticos, surgió la literatura indígena. Reconoce entre éstos la labor de Carlos Montemayor, Jaime Luna, Herman Belinghausen y Gerardo Pérez. En la misma temática, señala que, si bien esta crítica aún está realizada a partir de las traducciones de las obras al español, son éstas las que han propiciado que sea cada vez mayor el número de personas que se acercan a estas literaturas, principalmente estudiantes de licenciatura y posgrado.

⁹⁰ Javier Castellanos. *Un punto de vista crítico sobre la lengua y la literatura indígena*, p. 170

⁹¹ *Ibidem*, p. 173.

⁹² *Ibidem*, p. 174.

⁹³ *Ibidem*, p. 190.

Finalmente, conviene recuperar las disquisiciones que realiza con respecto al “escritor indígena”. Lo mismo que en el caso de la definición de la literatura indígena, el asunto se vuelve problemático. Resulta interesante la propia reflexión del autor de por qué resulta necesario pensar sobre lo que significa ser “escritor indígena”: Una definición de lo que somos acaba por ir marcando nuestros senderos, nuestros comportamientos, de allí que los escritores indígenas escribimos lo que escribimos.”⁹⁴ Es decir, de acuerdo con el autor, la importancia de reflexionar en torno a estos asuntos radica en que las respuestas que se ofrezcan, que se puedan construir, determinan de muchas maneras el quehacer de los propios escritores.

Castellanos propone como primer acercamiento: “aquel que descende de pueblos que al suceder la conquista ya estaban en estos territorios y que actualmente conservan elementos propios entre ellos su lengua, que lo hacen diferente y le dan el carácter pluricultural a la nación mexicana.”⁹⁵ Otra definición que ofrece es la siguiente:

Aquel que viene de un pueblo con muchas rémoras negativas, fruto de las persistentes secuelas de la conquista militar y cultural que los españoles lograron sobre sus antepasados, del cual jamás pudieron librarse por sí mismos, sino que fueron liberados por otros, los cuales se esforzaron y siguen insistiendo en hacerlos como ellos.⁹⁶

De acuerdo con el autor, “la indefinición de la definición” sólo es el problema más evidente en lo que refiere a la construcción de la figura del “escritor indígena”. Entre otras problemáticas estaría, por ejemplo, el hecho de que su formación literaria se da en primera instancia en una lengua que no es la propia, así como la situación de desventaja desde donde se da su lugar en el espacio social frente, por ejemplo, a un escritor “no indígena” que pudo formarse literariamente en su propia lengua. De igual manera, hace hincapié en todas estas estructuras a partir de las cuales se construye el campo literario: escuelas, academias, centros universitarios, bibliotecas, editoriales, premios, que coadyuvan a la formación de un escritor y a su consagración dentro del mismo campo.

En el caso de los escritores indígenas, el acercamiento a lo literario se da más por una casualidad: ser hijo de un maestro rural, ayudante de un antropólogo o de un misionero, por

⁹⁴ *Ibidem*, p. 232.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 231.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 232.

ejemplo. Estos escritores no son mayores de 50 o 60 años dado que “es el tiempo que la letra llegó a su comunidad.”⁹⁷

La voz de un autor como Javier Castellanos resulta de gran importancia porque reflexiona críticamente sobre la situación de la escritura en lenguas originarias, particularmente desde su propia tradición, la literatura zapoteca. Lo hace no desde una posición complaciente sino inquisitiva, cuestionando el para qué del propio quehacer, las diversas formas de llevarlo a cabo, así como las consecuencias de esas decisiones en la propia comunidad cultural. El pensamiento de Castellanos puede leerse también de manera diacrónica para observar la manera en que él mismo ha replanteado ciertas posturas y puesto sobre la mesa otras más.

1.3.2. La discursividad indígena. Caminos de la Palabra escrita de Ana Matías Rendón

Para cerrar este panorama general es importante retomar el trabajo de la escritora y pensadora mixe Ana Matías Rendón, titulado *La discursividad indígena. Caminos de la Palabra escrita*, publicado en 2019. A diferencia del texto de Castellanos, Rendón publica su obra únicamente en español. Su texto da cuenta de los procesos mediante los cuales se configura el discurso indígena, remontándose a sus orígenes a los que la autora sitúa en el virreinato.⁹⁸ Asimismo refiere los distintos procesos por los que se ha transitado para que el discurso indígena se configure y materialice en distintas formas en que se manifiesta hoy en día. Se hace hincapié en que, aunque los discursos tuvieron los mismos orígenes, no siempre han conducido a los mismos resultados.

El libro es al mismo tiempo una defensa que una invitación a la producción discursiva de los indígenas. Incluso cuestiona todos aquellos discursos que se han escrito sobre éstos, pues de acuerdo con la autora, han obstaculizado una cabal comprensión de lo propio, ontológicamente hablando. Matías Rendón da cuenta de los procesos en los que (re) surgió la filosofía y las literaturas indígenas, como una respuesta al discurso indigenista. Su tesis fundamental es que “la colonización es un rasgo que transforma la discursividad, pero no la conquista.”⁹⁹ El discurso es, por ello, analizado a partir de tres perspectivas: “Desajustes”, “Modulaciones y “Dislocaciones”.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 234.

⁹⁸ Para dar cuenta de este proceso, Rendón realiza una revisión de la construcción epistémica y ontológica de “lo indígena”, misma que se retomará de manera más puntual en el siguiente capítulo.

⁹⁹ Ana Matías Rendón. *La discursividad indígena. Caminos de la Palabra escrita*, p. 60.

Con respecto a la etiqueta “literatura indígena”, la autora comienza con su revisión y análisis a partir de la segunda parte del libro.¹⁰⁰ Señala la diferencia entre escritura y escritura de creación y advierte que esta última fue posible gracias a que:

estos jóvenes [escritores] acceden a niveles superiores y posgrados, continuando el quehacer literario con otras perspectivas, no obstante, lo que sigue manifestándose en la transición es el compromiso con su pueblo. Los escritores que impulsaron la literatura indígena de los años 70 eran muy jóvenes, muchos de éstos son los maestros de las nuevas generaciones, conviviendo actualmente en algunos espacios. Tanto unos como otros son contemporáneos, pues los primeros siguen publicando.¹⁰¹

Como puede observarse, la autora proporciona una mirada muy clara con respecto a los distintos procesos que han dado lugar a la escritura en distintas lenguas originarias. De igual manera, hace hincapié en que la literatura indígena se distingue por una defensa de la identidad y un repensar los conocimientos de los pueblos. Pone además sobre la mesa una discusión sobre la lengua en que puede estar escrita, defendiendo las creaciones en español como literatura indígena:

La escritura en lengua materna, acompañada de la traducción al español o no, es la que legitima la identidad literaria. Es todavía una tesis inacabada, en la medida en que el aspecto de la lengua materna no es determinante para identificarla, piénsese en los indígenas migrantes o los que no saben escribir en su idioma, pues la alfabetización en lenguas originarias no es común.¹⁰²

Las reflexiones y señalamientos de Matías Rendón resultan fundamentales para lograr una mayor comprensión de un fenómeno tan complejo como lo es la producción artística en general y literaria en particular desde los pueblos indígenas u originarios. Si bien su posición con respecto a lo indígena en ocasiones puede ser esencialista, su aporte teórico es muy importante para la construcción de un andamiaje teórico proveniente de pensadores de los propios pueblos.

En ese sentido, más que tratar de cerrar la cuestión proponiendo una definición de lo que es la literatura en lenguas originarias, interesa destacar justamente la importancia de mantener abierta esa discusión, pensándola sobre todo desde las aportaciones y concepciones que tienen los propios hablantes. Del mismo modo que esta discusión está abierta, también se observa la construcción identitaria como algo que siempre está en proceso, tanto a nivel individual como

¹⁰⁰ De acuerdo con su punto de vista, esta etiqueta surge desde el discurso indigenista. Señala que, si bien el quehacer literario de estos escritores recibió un gran apoyo de los movimientos indigenistas, “ha sido una inclinación fruto de otros procesos en los que han ido impulsando el movimiento.” Señala también a Andrés Henestrosa como el primer representante de la literatura indígena contemporánea. *Ibidem*, p. 142.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 143.

¹⁰² *Ibidem*, p. 144.

colectivo, o mejor dicho, con relación a una comunidad específica.¹⁰³ De acuerdo con Matías Rendón, en lo que hay que poner mayor atención, más allá de la lengua en que se materializa el discurso, es en el sujeto y el lugar de enunciación.

De igual manera, la autora repiensa la actividad literaria a partir de una serie de influencias que tienen que ver con “otros parámetros modernos para reactualizar su historia a través de un universo simbólico propio.”¹⁰⁴ También hace hincapié en que la producción literaria no se trata de un tránsito de la oralidad a la escritura. En conclusión, Matías Rendón resalta el uso de la escritura desde los pueblos originarios, ya sea en español o en la lengua propia, fuera de la tutela de las autoridades vigentes (virreinales o del Estado Moderno).

Finalmente, en la tercera parte del libro, “Dislocaciones”, la autora refiere la importancia de la crítica literaria emanada en las propias comunidades de hablantes de una lengua originaria, dado que la que se ha hecho por los “no indígenas” no deja de ser una interpretación sobre lo indígena. De esta forma se intenta “responder al conflicto por un estereotipo que está chocando con una concepción de lo que debe ser la literatura indígena y que no expresa lo que se espera de ella, sino que sigue su propia expresión.”¹⁰⁵ De igual manera, Rendón señala:

La crítica hecha por los indígenas abre preguntas que sobrepasan al texto mismo y revelan el conflicto del discurso cotidiano. Las relaciones de poder se hacen evidentes para pensar la expresión escindida por dos idiomas, que deviene en una diglosia discursiva producto de una interdiscursividad que lleva varios siglos.¹⁰⁶

Las reflexiones recuperadas anteriormente abren un camino de discusión bastante amplio e interesante, al mismo tiempo que señalan la importancia de desarrollar el ejercicio crítico desde las propias comunidades. Si bien Rendón, como se ha observado, no señala la necesidad de que éste sea escrito en las propias lenguas, pues defiende el español como una lengua propia, apropiada, el ejercicio crítico debe realizarse por parte de los propios miembros de la comunidad cultural. La crítica escrita por los no indígenas, además de lo ya expuesto anteriormente, propiciaría un camino para que los autores escribieran de acuerdo con lo que se espera de ellos en particular y de la literatura indígena en lo general.

¹⁰³ Y que es, desde mi perspectiva, la propuesta fundamental de este trabajo de investigación: el poema como espacio donde se (re) construye y (de) construye la identidad.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 146.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 154.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 154.

El análisis literario que se propicie debe establecer un diálogo entre dos tradiciones que permita valorar la obra desde lo estético, pero sin confrontar sus fuentes creativas.¹⁰⁷ De igual manera, permite el cuestionamiento de conceptos y categorías utilizadas para el análisis tanto cultural como literario, tal es el caso de la *hibridación* y el *sincretismo*, asimismo, recupera el concepto de *mediación*, pero dándole un uso distinto, desde el replanteamiento de lo propio.

Finalmente, la autora hace un recorrido por las principales problemáticas que se presentan en la traducción-auto traducción de los textos literarios. De igual manera, hace un sucinto recorrido por la actividad literaria realizada por los escritores nahuas, mayas, runa/quechua y mapuches. Rendón concluye:

El proceso indígena nos enseña que nada hay de positivo o negativo cuando la vida se extiende encontrando su cauce. Y no significa que todo vaya viento en popa, significa que la inmutable transformación se conduce hacia su propio designio. Se transformará el lenguaje, los discursos se modernizarán, las personas cambiarán, pero por las mismas personas seguirán vivas las comunidades. La discursividad es la materialidad de la lucha de la Palabra, ésta no ha sido vencida, discurre entre los pueblos que la expresan y la viven.¹⁰⁸

Estas palabras invitan a entender el quehacer literario no como algo aislado, sino como parte de esa *discursividad*, cuyas manifestaciones pueden materializarse en distintos discursos y soportes. Asimismo, este trabajo contribuye a entender estas literaturas como parte de procesos inacabados, en constante transformación y reconfiguración. Si bien cada pueblo tiene su propia trayectoria, hay puntos en común entre ellas provenientes de una matriz colonial. Desde esa perspectiva es que se proponen conceptos y categorías de análisis bastante pertinentes tales como: *interdiscursividad*, *diglosia discursiva*, *modulación*, y *dislocación*, entre otras.

Consideré importante cerrar este apartado con las aportaciones de Ana Matías Rendón no sólo por lo reciente de su texto sino también porque abre otra perspectiva de análisis a partir de una propuesta teórica específica, así como por su crítica hecha a los trabajos realizados hasta ahora, sobre todo por lo que denomina los “no indígenas”. Aquí se ha ofrecido un breve recuento de los trabajos realizados desde estas dos trincheras. ¿Puede comprobarse lo que Rendón señala? ¿Es la crítica literaria hecha por no indígenas menos efectiva, dicta y propicia la reproducción de estereotipos? ¿La crítica literaria hecha por indígenas no crea también sus propios estereotipos?

¹⁰⁷ La autora señala que la primera dicotomía que se suele dar es entre la oposición oralidad-escritura, por ejemplo.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 233.

Más allá de la libertad creativa de cada estudioso, me parece valioso en todo caso resaltar las distintas aristas que surgen para acercarse a las obras y sus autores de una manera más profunda. En el caso de los autores indígenas, creo que lo más meritorio es su aportación ya sea desde la propia experiencia hasta la crítica desde un entramado más complejo. Realizar el ejercicio de pensarse con relación a sí mismos, a una tradición particular, a una literatura en lenguas indígenas, a una literatura mexicana y universal, no ha sido tarea sencilla. Pero el interés apunta a verse como una parte de lo universal, desde lo plural que puede ser el universo creativo.

Capítulo 2. Propuesta teórica para el estudio de las literaturas contemporáneas en lenguas originarias a partir de la revisión de una constelación de autores.

Uno de los retos más importantes de todo trabajo de investigación es sentar las bases teóricas a partir de las cuales se analiza el campo problemático. Sin embargo, en ocasiones, el apartado teórico se construye de manera tan autónoma que la relación que guarda con el objeto –o sujeto-implicado, resulta difícil de discernir.

Por esta razón que se tomó la decisión de construir este capítulo a partir de un objetivo doble: por un lado, mostrar las bases teóricas que se utilizaron en esta investigación y, por el otro, presentar un panorama general de la producción poética contemporánea en lenguas originarias, a partir de una selección de autores. Como se señaló en la Introducción de este trabajo, el concepto central desde donde se trabaja la obra de Hubert Matiúwàa es el de identidad, a partir de una construcción no esencialista sino compleja. Particularmente, se retomaron cuatro categorías específicas: lengua, etnia, género y territorio. Es por lo que, en este apartado destinado al desarrollo del marco teórico, se desarrolla el concepto de identidad de la siguiente manera:

1. Identidad como distinguibilidad (pertenencia social, atributos identificadores, narrativa biográfica)
2. Identidad como persistencia en el tiempo (transformación y mutación).
3. Identidad como valor

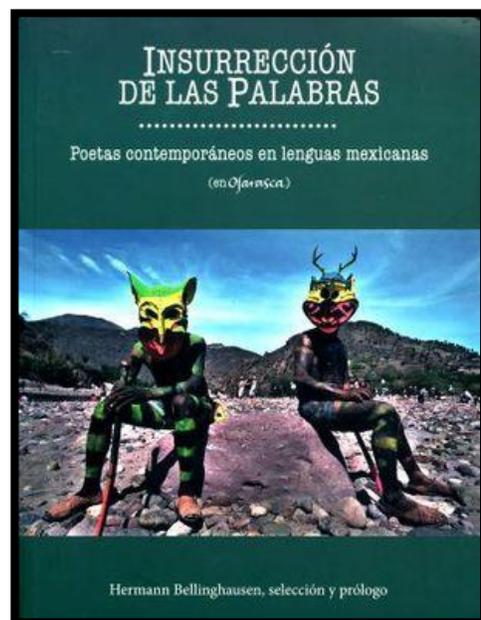
Posteriormente, se desarrolla una serie de categorías relacionadas:

1. Identidad-etnia
2. Identidad-género
3. Identidad-territorio

4. Identidad-lengua

Mediante una serie de ejemplos, se buscó anclar el contenido de los conceptos y las categorías trabajados, mismos que serán retomados en el análisis específico de la obra poética de Hubert Matúwàa. Cabe señalar que se eligió presentar a autores nacidos a partir de 1970, hablantes de distintas lenguas y pertenecientes a diferentes pueblos. Este panorama no pretende ser exhaustivo ni total, debido a las dificultades para rastrear a todos los escritores que actualmente están haciendo literatura en lenguas originarias en México. Sin embargo, sí puede ser una muestra de la producción poética contemporánea.

De gran ayuda fueron las antologías *Insurrección de las palabras. Poetas mexicanos en lenguas mexicanas (en Ojarasca)* y *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias en México*, cuya selección y prólogos estuvieron a cargo de Hermann Bellinghausen y Martín Tonalmeyotl, respectivamente. Además de estos trabajos, se recurrió a diversas fuentes de información tanto bibliográficas como electrónicas.



2.1. ¿Por qué referirnos a la identidad cuando hablamos de literatura?

Entre los planteamientos que se hicieron originalmente para el estudio y análisis de la obra de Hubert Matúwàa, se pensó que lo más conveniente era abordarla desde tres perspectivas teóricas: sociología de la cultura, estudios culturales y decolonialidad. Sin embargo, muy pronto se pudo

observar que esta decisión sería difícil de llevar a cabo por los tiempos estipulados para la conclusión del trabajo, así como por la infinitud de perspectivas de análisis que podían emanar de cada una de las teorías ya mencionadas.

Es por lo que se decidió cambiar la estrategia y trabajar a partir de un concepto nodal: la identidad, construido a partir de tres perspectivas teóricas: la sociología de la cultura, los estudios culturales y la decolonialidad. En este proceso se partió de entender la identidad a partir de las siguientes categorías de análisis: la etnia, el lugar de pertenencia (territorio), el género y la lengua.

Conviene señalar que lejos se está de pretender establecer cuál es la identidad de un autor específico de una manera reduccionista y determinista. Se entiende el concepto de identidad desde una perspectiva dinámica, de configuración y reconfiguración constante que se da por ciertos aspectos y que involucra una serie de elementos que pueden ser de carácter circunstancial, pero también posicional, de acuerdo con lo planteado por Pierre Bourdieu. La identidad, según Gilberto Giménez, no es una lista de rasgos distintivos, sino la representación que de sí mismos tienen los actores sociales (2009). La identidad no constituye una esencia sino un elemento que se configura de acuerdo con ciertas posiciones. Por ello, buena parte de los elementos que la conforman no son permanentes, aunque hay algunos que perviven a lo largo del tiempo.

En el caso específico de un trabajo de análisis literario, se considera el poema como ese espacio donde se configura la identidad a partir de la conjunción de una serie de elementos. Éstos no siempre están relacionados de manera tersa, sino que pueden mostrar una constante tensión. Para entender estas configuraciones identitarias al interior del texto, conviene echar mano de información de carácter contextual. Lejos de buscar *esencializar* o reducir “lo indígena”, se trata de ver a cada autor en una compleja trama entre lo local y lo global, leer las obras más allá de lo folklórico, en un constante diálogo con lo universal.

Además de las razones que se han expuesto, resultó decisiva la información recopilada en el estado del arte, sobre todo en lo que se refiere a los textos producidos por distintos autores “indígenas”. Si bien son múltiples las preocupaciones que se vierten, el tema de la identidad siempre está presente. No está por demás decir que cuando se hace alusión a este término, no parece haber univocidad. Es decir, cada autor, se intuye, construye su idea de lo identitario desde distintas perspectivas. Pero la preocupación está latente.

Cabe señalar que otros fenómenos, como a la globalización, son una preocupación constante a lo largo de la serie de trabajos y reflexiones recuperadas. Si bien pocos autores aluden

a ésta de manera directa, se intuye su presencia a partir de ciertas problemáticas enunciadas. Por ejemplo, las relaciones entre lo local y lo externo, la importancia de la tradición frente a otro tipo de influencias que vienen “de fuera”, así como la preocupación por que su trabajo se inscriba en tradiciones más amplias que el propio lugar de origen.

2.1.1. La literatura desde una dimensión cultural

Para comenzar, es necesario distinguir desde dónde se entiende la creación literaria. Para los fines de este trabajo, es necesario comprenderla como un hecho simbólico que coadyuva a organizar el sentido social, y que se encuentra en el mismo nivel que otras prácticas, desde las consideradas “artísticas” como la pintura y la danza, hasta otras planteadas como más pedestres dentro del campo, como la cocina, la alfarería y el bordado, por nombrar algunas. Cada una de éstas aporta a la construcción social del sentido de una comunidad específica y se inscribe dentro de una dimensión profunda. Los soportes varían y de alguna manera condicionan la sociabilidad de esas producciones. De igual manera, dan un carácter permanente o perentorio y configuran un destinatario específico, ideal, aunque no restringen la recepción ni la decodificación.

De esta forma, siguiendo a Gilberto Giménez, se entiende lo cultural desde la perspectiva simbólica, comprendida como un mundo de representaciones sociales materializadas en formas sensibles (formas simbólicas) y que pueden ser expresiones artefactos, acciones y acontecimientos.

Es importante realizar esta puntualización porque ancla de una manera más clara el sentido de lo literario al ámbito de la vida social y no como una esfera aparte, asunto muy estudiando desde la sociología de la cultura y de la literatura.¹⁰⁹ Asimismo, aunque por distintas razones, este sentido está presente en las distintas tradiciones indígenas, en donde la labor de “creación literaria” está más ligada al papel que, ya sea por habilidades, ya sea por un designio, se le atribuye a cada una de las personas de la comunidad.¹¹⁰ De hecho, en muchas ocasiones ni siquiera se entiende lo literario desde la perspectiva occidental que, por ejemplo, privilegia la originalidad y la creación individual, sino que es comprendida como parte de una tradición

¹⁰⁹ Tal es el caso de Arnold Hauser y Pierre Bourdieu, por ejemplo. De este último dos referentes imprescindibles son su libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* y su ensayo “¿Y quién creó a los creadores?”

¹¹⁰ Hubert Matiúwàa habla de “poner la palabra”, acción que refiere a que, dentro de la comunidad, es la aportación que él puede realizar.

comunitaria cuya autoría es colectiva. La creación a partir de la palabra es concebida y construida de manera distinta de acuerdo con la tradición a la que se apele. Por ende, el papel de la persona que lleva a cabo esta actividad variará de acuerdo con la perspectiva de cada comunidad.

Lo anterior permite vincular de una manera más directa lo literario con lo cultural, entendido desde una perspectiva amplia, como ya se ha mencionado, pero también con lo identitario, cuya construcción, como se verá a lo largo de este capítulo, se entiende como un proceso mediante el cual se interioriza la cultura, (*habitus*/identidad) para posteriormente manifestarse en sus formas objetivas (monumentos, obras literarias, prácticas rituales, entre otras).¹¹¹ Es por ello que la identidad debe ser considerada, de acuerdo con Giménez, “el lado subjetivo de la cultura considerada bajo el ángulo de su función distintiva.”¹¹²

2.2. Para una comprensión del concepto de *identidad*: distinguibilidad, persistencia en el tiempo y valor

*La identidad es huella y sendero,
marca y proyecto, rostro y máscara,
realidad y simulacro.
José Manuel Valenzuela*

Hablar de identidad presupone una tarea compleja debido a varios factores entre los que destacan la inmensa producción académica que se ha realizado para tratar de explicar, definir y aplicar el concepto. La identidad es transversal y, por esa razón, múltiples son las disciplinas que se han concentrado en su estudio y clarificación. Cada una, desde su propia perspectiva, ha contribuido a su construcción.

En lo que se refiere a este trabajo de investigación, se partirá principalmente de los trabajos de Gilberto Giménez, aunque además se acudió a las teorías de José Manuel Valenzuela y Stuart Hall. Además, se retomaron algunas aportaciones de otros autores que ya se irán especificando.

Conviene señalar que, si bien la preocupación por lo identitario ha estado presente en las inquietudes ontológicas de los seres humanos a lo largo de la historia, recientemente ha cobrado una importancia inusitada. Lo anterior es consecuencia de varias circunstancias, entre las

¹¹¹ Estas ideas son planteadas por Gilberto Giménez en su texto “La concepción simbólica de la cultura”, donde busca homologar conceptos como identidad y *habitus*.

¹¹² Gilberto Giménez. *Identidades sociales*, p. 27.

destacan la crisis de los Estados-nación modernos, la migración, la globalización y los movimientos de las “minorías” como los feminismos y de reivindicación étnica, entre otros.

En el texto “Materiales para una teoría de las identidades”, Gilberto Giménez plantea el abordaje de la identidad desde distintas perspectivas. En primer lugar, estaría **la identidad como distinguibilidad cualitativa**, la cual se construye a partir de tres aspectos: la pertenencia social, los atributos identificadores y la narrativa biográfica. En segundo lugar, se entiende **la identidad como persistencia en el tiempo** y, finalmente, **la identidad como valor**.¹¹³

Como una “unidad distinguible”, la identidad debe ser entendida como aquello que permite a algo o alguien diferenciarse de otro. El primer principio de la identidad podría resumirse en algo como “Yo soy yo porque no soy tú”. Sin embargo, esa *distinguibilidad* es cualitativa y se debe dar tanto de manera subjetiva como objetiva. No basta con que el individuo se reconozca como distinto, sino que debe haber otro que reconozca esa diferencia. De esa manera, la identidad se teje en un juego de auto reconocimiento y hetero reconocimiento. Éstos se dan en la práctica social pues como señala Giménez: “Las personas están dotadas de una identidad cualitativa que se forma, se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y comunicación social.”¹¹⁴

Por ejemplo, en el “Soy una mujer ch’ol / Joñoñ xty’añoñbä x-ixik”, Juana Karen,¹¹⁵ da cuenta de esa dialéctica entre la construcción del *yo* a partir de la propia mirada y la del otro:

Soy una mujer ch’ol,
nacida en la zona fría de la selva,
territorio de tan hermoso y amplio
se convierte cárcel con todos los tonos verdes de la historia.

Vengo de aquella lejanía
Donde los ríos, manantiales,
silencios y oscuridades hacen que las mujeres sean tímidas,
firmes dibujando el camino del miedo,
Los secretos de la montaña
y la encrucijada de la ciudad.

¹¹³ El autor añade otros dos apartados que no se consideraron por no resultar pertinentes para el trabajo realizado: la identidad y su contexto social más amplio y la utilidad teórica y empírica del concepto de identidad.

¹¹⁴ Gilberto Giménez. *Identidades sociales*, p. 27.

¹¹⁵ Juana Karen Peñate Montejo es ch’ol (1977 o 1979), originaria del Ejido Emiliano Zapata en Tumbalá, Chiapas. Licenciada en Derecho. Realiza trabajos de traducción, guionismo radiofónico, así como de docencia en educación primaria y en la Universidad Intercultural de Chiapas. Bajo el sello editorial Pluralia publicó el libro *Ipusik’al Matye’lum / Corazón de la selva* (2013). En el 2020 ganó el Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA) por su obra *Isoñil ja’al / Danza bajo la lluvia*.

No pasa nada:
fuera de nuestras selvas
traemos música para convidarle a la humanidad.

Joñoñ xty' añonbä x-ixik
tsa' kilaj pañimil tyi tsuwañbä matye'lum,
uts' atybä kolem lum,
mi sujtyel che' bajche'ñu'poñi'bäl tyi pejtyelel
yäxty'ulanbä oño ty'añ.

Tylemoñ tyi' tyamlel lum
ya baki jiñi pa', wuty ja,
ñäch' tyälel yik'oty ik'yoch'añbä
lichikñaj mi'mel jiñi x-ixikbob,
tsäts mi''boñob majlel ibijlel bäk'eñ,
mukulbä icha'añ matye'el
yik'oty its'ojtyäklel tyejklum.

Maáñik chuki mi' cha'leñ:
tyi' ñajtylel kmatye'lumlojoñ
eoli kch'ämlojoñtyllel ssoñ
cha'añ mik tyijikñesañojoñ pañumil.¹¹⁶

En primera instancia la poeta habla de sí a partir de una serie de características y atributos como el género y el lugar de pertenencia. Esas características, si bien son particulares, también pueden ser compartidas, como la timidez propia de las mujeres de esa región. En “Soy alfabeto / Tsolts'ijboñ” la construcción a partir de una mirada ajena conserva rasgos como la importancia del territorio construido como paisaje.¹¹⁷ Sin embargo, al ser “alfabeto”, es ella también la que da luz sobre ese lugar que, al mismo tiempo, la define:

Dicen que huelo a hierba nacida en esta selva,
que mi cuerpo tiene fragancias de montaña.
Dicen que esparzo un ambiente de huerto,
que mi piel está impregnada de perfume de río.
Dicen que soy alfabeto y luz de esta tierra.
Dicen que soy, y aquí me manifiesto.

Mi yaälob ch'añ xojokñayeloñ matye'el lok'emba ilayi

¹¹⁶ En Martín Tonalmeyotl (selección y prólogo). *Xochitlajtoli Poesía contemporánea en lenguas originarias*, pp. 318-319.

¹¹⁷ Más adelante se definirá y hará la diferenciación entre cada uno de estos elementos.

mi yälob cha'añ itsajakñäyeloñ kole m matye' wits.
Mi yälob cha'añ mik puk ñumel itsajakñäyel
xotyñu'p'ulbä
mi yälob kpächälel tsajakñaj tyi pa',
Mi yälob cha'añ ts'ijboñ yik'oty säkjamtyäleloñ ili lum.
Mi' yalob cha'añ joñoñäch, chä'äch mik mujlañ mel kbäj. ¹¹⁸

De acuerdo con Giménez, la relación entre auto reconocimiento y hetero reconocimiento puede ser más o menos proporcional, estos aspectos pueden o no coincidir de acuerdo con el caso específico. La construcción de la identidad se da en los procesos de interacción por lo que no es suficiente con que el sujeto se vea a sí mismo como poseedor de una suerte de cualidades específicas que lo diferencian de alguien más; esa distinción también debe ser reconocida por el otro. El autor apunta: “La identidad concreta no es una esencia, atributo o propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter intersubjetivo y relacional.”¹¹⁹ En los poemas antes citados puede observarse que hay casi una total correspondencia entre estos dos ámbitos: el auto reconocimiento y el hetero reconocimiento. No así en el siguiente texto de Enriqueta Lunez: ¹²⁰

Cuando camino por tus calles
Tu boca dice, chamulita
chamulita soy, te digo.
De pequeña
pregunté por qué me nombrabas con odio.
Añoré la muerte
soñé con tu ropa y espejo
usé tu perfume.
Chamulita soy, te digo
escucha bien,
Chamula moriré.

K'alal chi xanav ta abe
me' chamulita, cha bi'iltasun

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 320.

¹¹⁹ Gilberto Giménez. *Op. cit.*, p. 21.

¹²⁰ Nació en 1981 en San Juan Chamula, Chiapas. Escritora y artesana tsotsil. Es Licenciada en Etnopsicología por la Universidad Autónoma Indígena de México. Ha publicado los siguientes textos: *Raíces del alma / Yi'Beltak Ch'ulelatik* (2008); *Tajimol Ch'ulelaletik/Juego de nahuales* (2008); *Sk'ej jme'tik U / Cantos de Luna* (2013). Entre los reconocimientos y distinciones que ha recibido se encuentran: Becaria del Fondo Nacional para las Cultura y las Artes (FONCA) 2004-2005 y 2010-2011; becaria del Instituto Sinaloense de Cultura (2006) y del Centro de Traducción Literaria de Banff, en Alberta, Canadá (2008). Ganadora del certamen Libros del Rincón, de la Secretaría de Educación Pública, por su poemario *Yi'Beltak Ch'ulelatik / Raíces del alma*. Actualmente dirige la Casa de cultura de San Juan Chamula. Participó en la conducción de la sexta temporada del programa de televisión “La raíz doble”, transmitido por canal 22.

jech chamulitaun chkalovt.
K'alal chinun to'ox e
te xi jak'jun kucha'al jech chavalbun
la jk'an jchamel
la jvaychinta ak'un, anen
la jtunes smuibtasibil abek'tal
chkalbot tana ti chamulitaune
a'yo lek,
Chamo' jch'iel.¹²¹

Este poema muestra que la identidad no es algo permanente, reducido a un conjunto de características o atributos inamovibles. En oposición, se muestra como un proceso de configuración y reconfiguración constante que se puede observar en los distintos estadios que se presentan en el texto. En el primero, que parece coincidir con la infancia, se observa un auto reconocimiento que se construye a partir de lo que viene de fuera, ser “chamulita” como algo despectivo y estigmatizante, que da lugar a una identidad deteriorada, pues como señala Giménez, “cuando el estereotipo es despreciativo, infamante y discriminatorio se convierte en estigma, es decir, una forma de categorización social que fija atributos profundamente desacreditadores.”¹²² En un segundo momento, consecuencia del hetero reconocimiento despreciativo, hay un proceso de desdibujamiento, de aculturación y búsqueda de la integración para no ser discriminada. En tercer lugar, hay una apropiación y resignificación del mote estigmatizante. La misma autora se reconoce como “chamulita”, aunque el poema cierra nombrándose solamente “chamula”, sin el diminutivo despreciativo.

Siguiendo con Giménez, la **distinguibilidad** cualitativa posee tres rasgos característicos. Por un lado, implica la **pertenencia a ciertos colectivos** como grupos o redes. En segundo lugar, refiere a **una serie de atributos idiosincráticos o relacionales**. Finalmente, implica **una narrativa biográfica** que se construye a partir de una historia de vida específica y una trayectoria social. De esta manera, “...el individuo se ve a sí mismo como ‘perteneciendo’ a una serie de colectivos; como ‘siendo’ una serie de atributos; y como ‘cargando’ un pasado biográfico inajenable e irrenunciable.”¹²³ Además de lo anterior, se podría añadir, con respecto a la cuestión biográfica, que ésta en muchas ocasiones comparte rasgos con otras de personas que forman parte

¹²¹ Enriqueta Lunez. *Skéoj Jme'tik u / Cantos de luna*, pp. 14-15.

¹²² Gilberto Giménez. *Op. cit.*, p. 35.

¹²³ *Ibidem*, p. 30

de los mismos grupos o colectividades, lo cual permite hablar de ciertos rasgos que son compartidos.

La **pertenencia social** no se da de manera única a un solo grupo. El sujeto pertenece a distintos grupos de manera simultánea e incluso, hasta contradictoria, lo cual refiere que la construcción identitaria no es tersa, sino que se puede darse en medio de diversas disputas. En el caso de la poesía en lenguas originarias, puede observarse de manera general que la pertenencia se da, en primer lugar, con relación al grupo étnico y al pueblo de donde se es originario. Aunque esto se desarrollará con mayor detalle más adelante, resulta importante señalarlo.

Por ejemplo, en el poema “San Quintín / San kintín” de Florentino Solano¹²⁴, se puede observar esta pertenencia a un pueblo, pero desde la lejanía. La voz de Solano es la de un migrante mixteco en Baja California que, pese a la distancia, se adscribe al pueblo Ñuu savi:

estar en San Quintín
pensar
escuchar canciones de los “alegres del cerro quince”
recordar
llorar por dentro calladito

estar en san quintín
acomodar recuerdos de itia ta´un
cortar tomates y pepinos
suspirar con el viento que viene del mar
perder la mirada en el valle

estar en san quintín

maldita suerte
qué lejos queda mi pueblo
y mi gente
y mi tierra que me ha de cubrir

para siempre

¹²⁴ Florentino Solano es ñuu savi (mixteco), originario de Metlatónoc, Guerrero, pero vive en San Quintín, Baja California. Licenciado en Educación y promotor de lectura. Es poeta y músico. Ha publicado *La luz y otras noches* (2012), *Todos los sueños el sueño* (2013) y *Cerrarás los ojos para no ver* (2013). Ha sido distinguido con varios reconocimientos como Premio al mérito civil juvenil “José Azueta” del gobierno del Estado de Guerrero (2003) y el Premio San Quintín Joven en Baja California (2009). En el 2021 fue acreedor del Premio de Literatura Indígena de América (PLIA) por su crónica “La danza de las balas”.

kandú'u yu san kintín
ndakani xini yú
kuni so'ō yu ya "na sīi ní ikú xa'un"
ndaka'án yu
táxiini kuaku níma yu

kandú'yu san kintín
to'ni yu chí nukánata ñu'u ra kandíxa yu na
vikō chin yáka

kandú'yu san kintín

nduvi ndaka'án yu xa itill tá'nu
ka'ndia yu tinana
xaka ini yu xín táchi vaxi nu tiáñú'ú
ndoñú'ú ng yú nu yosó

kandú'yu san kintín

tīmiā ché
nurá xíka ní vi nīndoo ñu yu
na ve'e yu
chin ñú'ú ña ndasi saṭa yú

ndia xa ki¹²⁵

El poeta se ve a sí mismo como parte de otra colectividad: los trabajadores agrícolas en situación de migración que tejen un vínculo imaginado, imaginario, pero que les da un sentido de pertenencia. El lugar donde habitan puede confundirse con el lugar de origen, como puede observarse en el poema "Primera hora de la noche / Te sakan kúu tíkuín":

Los perros ladran
los hombres se vuelven fantasmas
y sombras
las chozas se vuelven chozas
y las fogatas disuelven el día.

Mi pueblo otra vez fantasma
y la jornada todavía tiembla en mi espalda.

La milpa sacude su impulso
los árboles del bosque su letanía.

¹²⁵ Florentino Solano. *Ñu'u xí'in in ka ñu'u' / La luz y otras noches*, pp. 54-55.

Cuando está a punto de anochecer
Ser un *isávi* no cambia nada
el crepúsculo te disuelve
lo mismo que el mundo
entero

Ndá'yu tina
na yuvi ra ndúú na ña'a ikú
xí'ín kati
ve' era ndúú ña ve' e va
ra nuu xízí ñu'u ra ikán xí'í kíí.

Táká ngú koó yuvi va ká ñu yu
ra ndiáyú ka va sata yú.

Kísi t-achi ndá'á itu
ra xáku nda'á itún ná'un.

Té kútkuín ra
koó ní ña kúú ví xí'n ra ísávi
ndóñú'ú ra ma'ñú ñuú
tá ndóñú'ú ndi'i na yuvi
iní yuvi va.¹²⁶

El pueblo fantasma puede ser, simultáneamente, ese lugar lejano, casi vacío a costa de la migración forzada por la pobreza. Ese mismo pueblo se revela en la noche, al final de la extenuante jornada del trabajador agrícola. Las chozas permanecen y la vegetación se confunde, pues la milpa refiere a ese pueblo dejado atrás, muy lejos de los campos baja californianos donde se siembran la fresa y el pepino. Sin embargo, ese alguien tan particular que se dibuja en la voz poética y se replica en otras historias similares de migración y cansancio, se vuelven universales, pues como se señala en la última estrofa “ser un *isávi* no cambia nada / el crepúsculo te disuelve / lo mismo que el mundo / entero”.

En muchos casos, la pertenencia se enuncia desde el ámbito más íntimo: la casa como primer espacio de adscripción. Sin embargo, este ámbito tampoco se construye de manera unívoca y sin conflicto. Por ejemplo, en el poema “Ha ma ngu” de Margarita León¹²⁷ se observa

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 10-11.

¹²⁷ Escritora hñähñu (otomí). Su nombre es María Isabel Pérez. Nació en 1983 en el Valle del Mezquital, Hidalgo. Es Licenciada en Psicología de la Educación (Universidad Pedagógica Nacional) y Maestra en Psicología Cognitiva y Aprendizaje (Universidad Autónoma de Madrid y FLACSO Argentina), además tiene una Especialidad en Lectura y Escritura por la Universidad de Buenos Aires. Diseña e imparte talleres de creación

una serie de elementos que construyen la “casa”, ámbito de lo familiar, del primer arraigo, pero de un modo complejo y de profunda soledad:

Entre paredes flotantes
atada a los barrotes dibujados,
risas de máscaras y payasos
que arrastré de mis sueños.

Estoy en casa
buscando la entrada:
no hay puertas,
las entradas salen.

Hay vacíos contentos,
polvo sin muebles,
ropa calcinada
en medio del hormiguero,

círculos suspendidos
que cambian de color,
decoran los magueyes
antiguos sin memoria.

Estoy en casa
inoportuna, de pie
frente a una silla imaginaria
de tres patas,

se oyen cuerdas de violines,
cantos sin cigarras, los insectos,
devoran la luna vacía
y el barranco en el cielo.

Estoy en casa
sangre sin venas, concluida,
con la sonrisa de una niña
en mis recuerdos:
aleteo de mariposas en mi olvido.

Estoy en casa
entre cactáceas flotando
sobre mi lecho de palma,
sauce petrificado
frente al pórtico

literaria en distintas comunidades indígenas. Fue becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 2014-2015.

esperando tu regreso.

Madetho ya njädo hñats'i
xa that'i ha ya boja xa y'ohni,
ya thedi dega njom'ahmi ne ya hñädondo
da jut'i di ge'a ma u'i.
Di bui ma ngu
di honi ra kut'i
otho ya gosthi
ya kut'i ri ma ha boni.

Ha ya hinte johya,
ra fänthai hinte nt'ot'e
dutu xa ät'i
ha made ra nguxju,
ge'a ya tsant'i dige'a hingi tagi
ri mponi hinte ma kuhu
ri ot'e hotho ya u'ada
ya ndäxjuä otho ya m'etsamfeni.

Di y'o ma ngu
in xahño da ehe, di b'ai
di hñandui n'a ra juat'i di beni
dega hñu ya ua,

ri nt'ode ya santhe hinte ma b'ida
ya ntuhu hinto ma zu'e r'ato ya ua
tsi ra zi nänä hinte kä
ne ra hñe ge'a ra mahets'i.

Di bui ha ma ngu
ji hinte ma ñ'uji, xa guadi
ko ra n'anhede dige'a n'a ra nxutsi
ha ma yopabeni
mfet'i tumu
ha ma pumfri.

Di bui ha ma ngu
made ha ya zunja ri hñats'i
mañä ha ma b'eni dega denthi
nhuäni ri nzäni da ndo ri nhñandui ra gosthi
ri tom'i ri pengi.¹²⁸

¹²⁸ Margarita León. *Ya b'ospi (Cenizas)*, pp. 18-21.

Los rasgos a partir de los cuales se construye la pertenencia se observan lejanos y ajenos a la propia voz poética. No se ve la armonía entre el entorno y el sujeto, que le puede hacer sentir segura, a pesar de la adversidad, como en el caso de Solano. En el poema de Margarita León se observan rasgos que podrían considerarse como parte de lo identitario -la ropa, el hormiguero, los magueyes, las cactáceas, el canto de las cigarras-, pero disgregados, como parte de una escenografía que se quedó allí, vacía, abandonada en el tiempo.

Al mismo aspecto, pero con un sentido distinto, se refiere Martín Tonalmeyotl¹²⁹ en su poema “Mi casa / Nochan”:

Esta es mi casa
pedazo de mi carne enterrado bajo tierra
cuerpo encapsulado en un vientre de agua

Esta es mi casa
grito de una tarde lluviosa
canto unísono del alacrán rojo y el grillo

Esta es mi casa
seno puntiagudo y savia de la dulce jícama
arrullo de pétalos en las manos de mi madre

Esta es mi casa
hogar de sapos en las manos de mi abuela
refugio con alas de sueños prematuros

Esta es mi casa
calle empedrada con ignominia, miseria y muerte
raíz de los sin rostro, sin nombre y sin sangre

Yajuin tej nochan
tlalxiktsintle uan kuajle tlalpachijtok
yankuik tlakatlamachilistle uan sanken ijtitl

¹²⁹ Su nombre es Martín Jacinto Meza. Escritor nahua. Nació en 1983 en Atzacaloya, Chilapa de Álvarez, Guerrero. Licenciado en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Guerrero; Maestro en Lingüística Indoamericana por el CIESAS. Ha publicado *Tlalkakatsajsilistle / Ritual de los olvidados* (2016) e *Istitsin ueyeatsintle / Uña mar* (2019). Además, realizó la selección y prólogo de las antologías *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias* (2019) y *Flor de siete pétalos* (2019). Fue profesor de lengua náhuatl en la Universidad Intercultural del Estado de Puebla (UIEP). Coordina la sección Xochitlajtoli (La palabra florida) de la revista literaria electrónica Círculo de Poesía. Fue Becario del Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico de Guerrero (PECDAG) 2015-2016 y Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) 2016-2017. Coordina la serie Literatura en lenguas originarias. Edición bilingüe, proyecto auspiciado por la Universidad de las Américas. Conduce el programa radiofónico Ombligo de la tierra.

Yajuin tej nochan
konetsajtsiliotl uan okakistik ipan se tsiotlak kuak kiyauiya
insekuikalil kolotsintle chichiltik niman chokatsin

Yajuin tej nochan
ikxiojtsintle kampa kine onojuitej notajtsin
xinastle uan notoka ipan miyak tlamachilistle

Yajuin tej nochan
chichiualtsintle kuayakapistik uan iyayo tsopelik ken xikama
xochikajkanil uan pontok ipan imatsitsuan nonantsin

Yajuin tej nochan
inchan on akuakuamej uan nemej ipan imatsitsuan nauelitaj
konechankayotl kan noche notemikej totomej

Yajuin tej nochan
ojtsintle uan tlapepechojle ika mayantle niman mikilistle
inneluatlajtol uan xkipiyaj inxayak, uan xkipiyaj in tokayo niman inyesio¹³⁰

Aunque el poema concluye de una manera desalentadora, los referentes desde los cuales se construye la pertenencia en las primeras estrofas son entrañables pues aluden a las raíces: la tierra, el ombligo, el vientre, el seno como símbolo de la fecundidad y de la vida y que también puede ser entendido como parte del paisaje, como una analogía del cerro también fecundo. De igual manera, se retoman aspectos del entorno: la lluvia, el alacrán y el grillo. Las figuras maternas son fundamentales para la edificación de los lazos que unen al sujeto con su lugar de pertenencia: la madre y la abuela, como se observará en las siguientes páginas, estarán presentes de distintas maneras.

En lo que respecta a los **atributos identificadores** como parte de la distinguibilidad, pueden manifestarse como disposiciones, hábitos, tendencias, actitudes y capacidades, entre otros. En la poesía, se representan de distintas formas pues se pueden manifestar con respecto al otro o a sí mismo. En el caso del poema “Mujer de ixtle / B'ehñä ga santhe”, de Xico Jaén¹³¹ se observa la construcción del otro a partir de una serie de características específicas:

¹³⁰ Martín Tonalmeyotl. *Ititsin ueyeatsintle / Uña mar*, pp. 62-63.

¹³¹ Escritor hñähñu (otomí). Nació en 1973. Es originario del Santiago de Anaya, Hidalgo. Licenciado en Filosofía por el Instituto de Filosofía. Realizó estudios de Ingeniería (IPN) y de Teología (Centro de Estudios Filosóficos y Teológicos, Córdoba, Argentina). Entre los reconocimientos que ha recibido se encuentra el premio “La Orquídea de Plata”. Ha publicado el libro *Marcha y olvido* (2014).

Comienza el artificio:
manos que hilan y trenzas en el tiempo
entre péndulos de días pasaron,
giros que enrollan tu cuerpo talloneado,
herida siempre abierta,
bóveda del cielo,
refugio de mis besos
sembrados en el retumbo de tu sexo.

Así, la vida pende de la distancia
Entre tu pecho y tu cintura:
contraposición,
zanja donde yacen desahogos rendidos,
sueños y razones en camino equivocado.
Tu presencia azota mi recuerdo;
provoca que hiles a brazadas mis delirios desgredados:
Temprano hastío de ese tiempo,
tropiezo entre cardos,
viento sin tormenta que me mira de tus senos
y me vuelve a colgar una y mil veces.
Por eso te ruego en la distancia,
vereda en memoria degollada,
sin rumbo.

Allá
sólo las ruinas de tus manos.
Acá,
tú, mujer:
andadura a solas,
preñada en sueños de dolor
con soplos de muerte,
de esa muerte tuya
que salta excitada de mis manos.
Te lloro a gritos
en escasa sombra de pencas
que sobre mí se aflige;
forcejeo de angustia y esperanza,
punzones que calan en mi piel
el epitafio negro de mi fecha.

Son estas lágrimas pulque fuerte
que devela mi oscuro pesar;
son claros senderos dibujados en mi rostro,
que tienen por costumbre
nombrarte para siempre
mujer de *ixtle*
como tejida de luz y perfume del monte.

Fudi ra ntsabi b'efi:
ri y'e ri het'a ne ri tutsa ya zi pa
habu ri zudi ne ri mpembo nu'u ya pa xa thogi ma yabu,

ya b'ahni ri zi thet'i ri käxa ri zi ndohyo nge'a xa

thokuabi r'a ya ngoxke,
nu'u ngu ya nthehni hingine da njot'i,
ngu ra nguni'u mahets'i,
habu hyastho di ägi gatho ma zi ntsutsi
nu'u ngu hñokjuä di pot'a madetho ha ri zi xithe.

Njabu, ra zi te zudi njani yabu,
madetho ri zi tihñä ne ri hñuti:
Nu'a ngu n'a ra otsi habu o ne hodu
ma zi t'ähä ne ma zi mfeni xa b'edi ra zi ñ'u.
Nu'i gi hoka da zi ya mfote ma zi mfeni;
nu'i gi het'i ne gi xaxi, di tsa ngu ma mfeni xa b'e ra
mfeni.

Ngu n'a ra nfada n'itho xa tsoho,
ngu n'a ra mfetse xa thogi madetho ya zumja,
ngu n'a ra mbunt'i othobi ra däy'e ne homgagi ne
tsutkagi
n'aki ne ndunthi ya hmiki de ri zi b'a.

Hange njabu di mata'i asta habu tsoni ma zi mfeni,
ngu gra zi ñ'u xa thekuabi ra kut'i,
hingi pädi habu dri huadi ne dri uat'i'a.

Njani, ma yabu
ri zi y'e xa thogi nu'u ya ts'o thogi.
Njaua,
Nu'i, ma zi b'ehñä'i:
Ngu ri hneki gi y'o sehe,
Nge'a gi ñ'u de nu'u ya nda t'ähä xi xa ñ'u
tsita'i ya ndähi dega du
de nu'a ra du n'atsi nge'a ho xi ga xaxi ko ma y'e.

Ntsedi xi di zoni'i ne di mafi nge'a di beñ'a'i
di hukua de hai ha nuna noxka xudi dega xuta
ko ma ndumui nge'a honse go ge'a oxa mañä de geki;
Di tsa ngu n'a ra ntuhni dega ndumui ne dega johya,
ngu r'a ya nsum'i xi sungagi ne ofo ha ma zi xifri
nu'a ra pa ga njo'o ne ga handa ra b'exui.

Ge gehya ma zi gida poni ngu ra ñogi sei
nge'a ut'a'i nu'a gatho ya b'exui sta thogi;

Tagi ne hoka ngu ya zi ñ'u ha ma zi hmi,
nge'a petsa mbo ra mfeni'u
pa ge da mä ri zi thuhu nzantho,
ge gra zi b'ehñä
nu'a ngu to'o xa uet'a'i dega ñot'i
ne de ra hoga nfont'i ya mbonthi.¹³²

A pesar de la temática, es oportuno retomar este texto porque se muestra como un espacio donde convergen la idea de pertenencia, así como los atributos que caracterizan tanto al sujeto que enuncia como al referente. Se pertenece no sólo a un territorio o a un grupo, sino también al cuerpo del sujeto amado. Ese cuerpo posee rasgos propios y al mismo tiempo define a la persona que lo ama. La caracterización comienza por el sexo, que es “bóveda del cielo” y “refugio de los besos”. Continúa con el vientre como el espacio que se abre entre la cintura y los senos. Finalmente, concluye con la relación metafórica y metonímica entre la mujer y el ixtle, elemento que está presente a lo largo de todo el texto y desde cuyos elementos se construye la figura femenina. Todo parece aludirlo: las acciones como el tejer e hilar, pero también los objetos y rasgos como las pencas y lo “desgreñado”,

La voz poética a su vez posee características que lo definen, pero no de manera permanente sino con relación a la distancia y ausencia de la mujer amada. Al igual que en el caso de la mujer, se recurre a elementos del entorno más próximo para definirse: “lágrimas de pulque fuerte”. Tanto éste como el ixtle son, al final de cuentas, resultado de una misma materia que está presente a lo largo de todo el poema: el agave.

Para continuar, corresponde hablar sobre **la narrativa biográfica** como último aspecto que conforma la distinguibilidad. De acuerdo con Giménez: “esta narrativa configura, o, mejor dicho, reconfigura una serie de actos y trayectorias personales del pasado para conferirle un sentido”.¹³³ Este recuento a pesar de basarse en hechos reales, pasa por la reconstrucción del sujeto que da orden, coherencia y sentido a su pasado, por lo que también adquiere un carácter ficcional.

En la poesía, distintas son las estrategias y maneras en que esta construcción biográfica se lleva a cabo. En el poema “Pasado / Thogi”, Margarita León hace su recuento:

¹³² Xiko Jaén, “Mujer de ixtle / B'ehñä ga santhe” en Martín Tonalmeyotl (selección y prólogo). *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*, pp. 190-193.

¹³³ Gilberto Giménez. *Op. Cit.*, pp. 35-36.

Fui reflejo del mar
lamento del sosiego
llamado que no tuvo respuesta.

Estuve en la ausencia, mojada de vino
en todas las cosas enfiladas al destierro
en el sueño que amanece llorando a los niños.

Hallé a todos los cobardes colgados
al recuento de sumas que restan.

Habité en el verso inoportuno
esperando que la puerta del hastío,
cobijara de polvo
la cruz que no consuela.

Canté al viento cuando descubrí
la ficción del desierto.

Dra yopa hneki ra nxika mothe
mpets'i otho mpaha
ra hmafi hinto'o bi thädi.

Da b'ai nubu njabu njo'o, mpobo dega t'adehe
ha gatho ya xui ri ma ha ra nkui ha ra enihai
ha ra u'i ge hats'i ra nzäni ya bätsi.

Da tsudi gatho ya ntsuxji xa ts'uti
ra yopapede ya nthuts'i ge ri häki.

Da b'ui ha ra nthejuadihmä in xahño
ndi tom'i ha ra gosthi ra otho mpaha
ra thuxo dega fänthai ge hingi pat'i,
ra pont'i hingi unga ra humui
nxina nhandi
hinham'u zäni

Di tutabi ra ndähi ge da tsudi
ra ñ'engamfeni ra yot'ab'atha.¹³⁴

De una manera figurada, la poeta recurre a un recuento de hechos que conforman su pasado biográfico y su lugar a su presente. En ese sentido, dicha exploración puede considerarse como una búsqueda ontológica que sólo puede ser resuelta mediante el discurso poético.

¹³⁴ Margarita León, "Pasado / Thogi" en Martín Tonalmeyotl (selección y prólogo). *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*, pp. 176-177.

En el caso de Elvis Guerra,¹³⁵ la recuperación de la memoria biográfica está acompañada de los recuerdos entrañables, de los personajes que acompañaron su historia, así como de sucesos desde los cuales edifica su pasado:

Confesión

Bebí de los senos de mi abuela
el tibio sudor de la madrugada;
busqué el tesoro que guardaron mis ancestros
en el ojo de un perro que muere
y resucita para morir de nuevo.
Guardé una escoba en el vientre de la casa
y nunca limpié el vestigio de los amantes
que solo tienen de pequeño el dedo de los pies.
Amé al tren y su silbido que anunciaba
la llegada de mi madre
engarzando un canasto lleno de pitayas;
hui del cuervo y su canto cargado de presagios;
me embriagué en la boda de mi hermana
y amanecí con un perro metido entre las piernas.
Lo admito:
también sufrí por un hombre que no quiso casarse conmigo.

Guendaruxhuuba' donda

Nisaluna dxa rietetí telayú;
biyube' guiiba' risaca bicaachi' ca gula'sa'
ndaani' guie lu ti bi'cu' rati
ribanilu ne rati xti bieque.
Guluaa chaahue' ti gubaya' ndaani' lidxe'
ne qui ñuu dxi nusiaya' xtuuba' ca nguiiu
ni bicuini ñee si nahuiini'.
Bidunaxhiee' stiipi maniguiiba'
ruzeete' ma zeeda jñaa
nuzaa xuanga ti dxumi dxa' tipa bidxí ndaani';
bixooñelua' ra bibidxiaa mani' bisi riuunda' xti';
guxudxe' dxe'ya' dxi bichaganá' bizana'
ne biraya' gueela' nuu ti bi'cu' lade ñee.

¹³⁵ Poeta didxazá (zapoteco) y muxe. Nació en 1993. Es originario de Juchitán de Zaragoza, Oaxaca. En 2015, recibió el premio CaSa creación literaria en lengua zapoteca en la categoría de poesía por su libro *Zuyubu' / Buscarás*. Sus textos han aparecido publicados en diversas revistas y suplementos. Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) 2018-2019. En el 2019 publicó *Ramonera*, bajo el sello editorial Círculo de poesía.

Dxandi': laaca biina' runi ti nguiiu qui niná nichaganá' naa.¹³⁶

La poesía de Guerra en lo general abre toda una vertiente para la reconfiguración de la representación que se tiene de “lo indígena”. Si bien hasta ahora desde las distintas perspectivas que se han abierto para la construcción de lo identitario en el texto poético se pueden observar formas muy personales e individuales, de alguna manera hay ciertos rasgos que se comparten, como la importancia de la pertenencia a un grupo o un espacio construido como un territorio, incluso lo erótico como un ámbito de construcción puede entrar en lo “normativo”, lo “esperable”. El discurso de Guerra se presenta como innovador en el sentido de que integra lo homoerótico como temática y elemento a partir de lo cual se construye la identidad desde lo biográfico, sin dejar de lado esos otros aspectos que también se encuentran en otros poemas: el paisaje, la madre, la abuela, los sonidos, una tradición confrontada, pero también el ser muxé como parte de la tradición zapoteca del istmo.

Otro aspecto identificado que resulta de gran relevancia tiene que ver con entender lo biográfico a partir de la vida en el vientre materno. Este estadio se incorpora como parte de la historia de vida, como en el caso de Adriana López¹³⁷:

Metáforas del corazón

I

Mi madre teje mi tiempo
con flores y cantos de nueve lunas,
mientras me espera
en el borde del día
Soy ahí una gota
Que va creciendo
en los pétalos de la luna.

II

En el ocaso

¹³⁶ Elvis Guerra. *Ramonera*, pp. 96-97.

¹³⁷ Escritora tseltal. Nació en 1982. Es originaria de Ocosingo, Chiapas. Licenciada en Antropología y traductora. Coautora de los libros *Xpulpun Sbek'tal Jch'ul Me'tik. La luna ardiente* (2009) y *Ma'yuk Sti'ilal xch'inch'unel k'inal. Silencio sin frontera* (2011). Ha publicado los textos *Jalbil K'opetik. Palabras Tejidas* (2005) y *Naetik. Hilos* (2011). Entre las distinciones a que ha sido acreedora se encuentra el Reconocimiento por su destacada trayectoria como poeta ocosinguense en lenguas maternas. Actualmente trabaja en la Universidad Intercultural de Chiapas.

la orquesta de brillos toca
la música de mi cuerpo;
me abraza la noche,
abro los ojos
acaricio mi origen.

Tiemblo de frío,
soy una flor desnuda;
mi madre me amamanta
mientras acaricia mi rostro frágil,
¡Mi corazón ha nacido!

Sk'op o'tanil

I

Sjalbon sk'axel jk'aal te jme'
sch'al ta nichimetik sok sk'ayoj baluneb u,
k'alal smaliyon
ta sti'il k'aal.
Jt'ul ja'on le'a
te yakal ta ch'iel
ta lejch'elejch' snichimal u.

II

Ta smaljib k'aal
stijik son te chiletik
sonil jbak'etal;
speton te ajk'ubal,
xwijk' jsit,
ya jax te jts'unbal.

Xnijk'on ta sik,
t'anal nichimon;
xchu'nteson jme'
k'alal sjaxbon te xja'et kelaw
¡Bejk'aj te ko'tan!¹³⁸

En la primera parte, la vida está ligada a la de la madre. La existencia en plenitud se da a partir del alumbramiento cuando “nace el corazón”. En el espacio intermedio el tiempo “se teje” en la espera marcada por lo lunar, elemento asociado a lo femenino que corresponde a la madre, pero

¹³⁸ Adriana López, “Metáforas del corazón / Sk'op o'tanil” en Martín Tonalmeyotl (selección y prólogo). *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*, pp. 312-313.

también a la hija que crece en su vientre. Este elemento será retomado por otras poetas, como la ya citada Enriqueta Lunez y Angelina Suyul.

El último aspecto que interesa destacar con respecto a la construcción biográfica como elemento edificador de la identidad, es la prospectiva. Es decir, no sólo se recurre al pasado, sino que también se incorpora el tiempo futuro como parte de esa historia. A manera de designio, Juventino Gutiérrez Gómez¹³⁹ escribe en “Memorial / Wunmänyjëtspy”:

Deshojará
el otoño
los ahuehuetes
de la tierra
pero en el bosque de mi memoria
veré levantarse una a una
inmensas ramas
de verdes hojas.

Ëy yi ejt tējts
tsijk kää kēxp
ja ujst äy
xäm näjxkixpy
piri xäp nkupäjtk ujts jëtspy
ximi n´expääjtp tujk jats
miuxpitsēmtip ja tsujx mäjts
mēt ja tyujxk äy.¹⁴⁰

El tiempo se presenta como un ciclo que puede ser predecible y le da cierta continuidad y certeza al paso del sujeto por la vida. A pesar de lo agreste que pudiera resultar ese futuro, en la memoria está el recuerdo de que el tiempo puede ser mejor. Pasado y futuro se unen en una incierta dialéctica donde anida la esperanza.

Este poema permite hacer un tránsito con el siguiente elemento a considerar: la **identidad como persistencia en el tiempo**. De acuerdo con Giménez, aunque sea de manera imaginaria, la identidad perdura no sólo en el tiempo sino también en el espacio, sin dejar de considerar que

¹³⁹ Escritor ayuuk (mixe). Nació en 1985. Es originario de Tlahuitoltepec, Oaxaca. Estudió la licenciatura en Creación literaria en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Realizó la Especialidad en literatura mexicana en la UAM Azcapotzalco. Sus poemas han sido publicados en diversas publicaciones. Su libro de poemas *En Ayuuk surca la memoria* fue seleccionado en la Convocatoria Parajes para ser publicado. Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) 2015-2016. En 2017 resultó beneficiario del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Oaxaca (PECDA).

¹⁴⁰ Juventino Gutiérrez Gómez, “Memorial / Wunmänyjëtspy” en Martín Tonalmeyotl (selección y prólogo). *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*, p. 209.

“La identidad a la que nos referimos es la que corresponde a un proceso evolutivo y no a una constancia sustancial”¹⁴¹, es decir, no significa que los elementos en los que se edifica la identidad permanezcan y sean inmutables, lo que no cambia es la noción de ser y pertenecer, lo cual se manifiesta tanto en la identidad individual como en la colectiva.

Para ilustrar lo anterior, conviene retomar el texto “Tejedora de petates / Ixjit’ pop” de Domingo Alejandro Luciano¹⁴²:

Sentada sobre una piedra
observa pasar los años

Paso a paso mide el tiempo.

Teje sus días
teje su historia
teje las palabras,
con sus manos cansadas,
con su espalda adolorida
teje las horas de su existencia.

Chumu tupan ji’tun,
uchënen kache’da unume jab.

Xëmba t’ok xëmba up’isën unumiba k’in.

Ujit’e’ uk’ini,
ujit’e’ u-ono’ts’aji,
ujit’e’ ut’an,
t’ok ubo’inle uk’ëb,
t’ok k’uxtëkle tupat
ujit’e’ uhorëji tuba ukuxle.¹⁴³

En el poema, “tejer” tiene varias implicaciones. Por un lado, se puede observar que la actividad misma es la que da un rasgo identitario a la mujer, la caracteriza y le da su lugar como parte de un grupo. El hecho de que esta actividad se vea realizada en distintos momentos da también la

¹⁴¹ Gilberto Giménez. *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁴² Escritor y traductor yokot’an (chontal). Nació en 1978. Es originario de Tapotzingo, municipio de Nacajuca, Tabasco. Fue secretario de formación profesional de ELIAC y docente en la Universidad Intercultural del Estado de Tabasco. Entre los reconocimientos que ha recibido se encuentra el Premio Estatal de la Juventud Indígena de Tabasco. Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) 2008-2009.

¹⁴³ Domingo Alejandro Luciano, “Tejedora de petates / Ixjit’ pop” en Martín Tonalmeyotl (selección y prólogo). *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*, p. 337.

idea de la manera en que este rasgo persiste en el tiempo y lo configura. Tejer el tiempo significa también construir una historia específica mediante la palabra. Estos tres elementos, palabra, tejido y tiempo quedan impresos no en una hoja de papel sino en un pedazo de tela. El textil es un texto que guarda una información específica, es memoria y recuento. También pervive la labor de tejer, que es un elemento distintivo de la comunidad y cuya realización está casi siempre a cargo de las mujeres.

En el caso de Isaac Essau Carrillo Can,¹⁴⁴ se puede observar un artificio semejante:

Semilla

Mi voz, mi palabra,
es una semilla roja que siembro en el ombligo de la tierra,
así,
cuando mi última noche abrace a la luna,
será un árbol grande en cuyas ramas, pájaros azules
canten mi memoria.

Neek'

In t'aane',
jump'éeel wóolis chak neek' kin pak'ik tu tuuch lu'um,
Beyo',
le kéen méek'a'ak xma uj tumeen u ts'ook jump'éeel in áak'abile',
yaan junkúulche'tal tu'ux ch'oj ch'íich'o'ob kun k'ayik in k'ajláay.¹⁴⁵

Como el tejido, la palabra es un elemento que permite permanecer en el tiempo. La “palabra” puede remitir a una serie de elementos. Por ejemplo, desde una construcción individual de lo identitario, refiere a la creación poética que permite al autor permanecer. En lo que respecta al ámbito de lo colectivo, la “palabra” puede ser vista como un conjunto de saberes que dan identidad a una comunidad, la palabra está asociada al pensamiento. Se convierte en sinónimo de conocimiento heredado. El poeta es una voz individual, pero al mismo tiempo mediante ésta

¹⁴⁴ Poeta, narrador y dramaturgo. Nació en 1983 en Peto Yucatán y falleció en noviembre de 2017, a los 34 años. Fue alfabetizador por parte del INEA. Obtuvo diversos reconocimientos entre los que destacan: Premio Nacional de Literatura Maya “Waldemar Noh Tzec” (2007), Premio “Alfredo Barrera Vásquez” otorgado por la Universidad Autónoma de Yucatán (2008) y el Premio Nezahualcóyotl (2010). Algunos de sus poemas se encuentran en la antología preparada por Mario Humberto Ruz y Enrique Martín Briceño, *Kuxa'an t'aan (Voz viva del Mayab)*. Cepchis-Sedeculta, 2012; además, publicó la novela *Danzas de la noche, U yóok'otilo'ob áak'abk*. México, CONACULTA, 2011. Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) 2016-2017.

¹⁴⁵ Isaac Essau Carrillo Can, “Semilla/ Neek'” en Martín Tonalmeyotl (selección y prólogo). *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*, p. 104.

se manifiesta y expresa la voz ancestral de toda una tradición que lo antecede y que perdurará más allá de su propia vida, como es el propio caso de Carrillo Can, quien falleció de manera tan prematura.

La identidad como persistencia en el tiempo debe también considerarse desde la posibilidad del cambio, lo cual no implica, como comúnmente se piensa, una “pérdida de identidad” sino mutación: “Éstas [identidades] se mantienen y duran adaptándose al entorno y recomponiéndose incesantemente sin dejar de ser las mismas. Se trata de un proceso abierto y, por ende, nunca definitivo ni acabado.”¹⁴⁶ El cambio se puede observar mediante dos procesos: transformación y mutación,¹⁴⁷ que tienen que ver con fenómenos como la aculturación o la transculturación, los cuales se han potenciado debido a diversos factores entre los que destacan la migración, el papel de los medios de comunicación masiva en la vida de los sujetos y las comunidades, y la globalización, entre otros.

Además de los elementos antes mencionados, o como una contraparte de la persistencia en el tiempo, se encuentra el “estar fuera del tiempo”, como en el texto “Nos suspendieron” de Andrés López Díaz¹⁴⁸:

Nos suspendieron en el tiempo,
suspendieron el ciclo de nuestra vida,
nos crecieron la noche, tétrica y fría,
nos cubrieron de polvo los ojos y el alma,
nos cortaron los diez dedos de las manos,
y los diez dedos de los pies.

Nos suspendimos en el vacío,
en las cuevas ocultas,
en los escombros de la guerra,
en las piedras edificadas.

Nos suspendimos en el salvajismo,
en las oraciones a los santos,
en los ojos de los sacerdotes,

¹⁴⁶ Gilberto Giménez. *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁴⁷ La transformación refiere a un “proceso adaptativo y gradual que se da en la continuidad sin afectar significativamente la estructura de un sistema” mientras que la mutación “supondría una alteración cualitativa del sistema, es decir, el paso de una estructura a otra.” Gilberto Giménez. *Ibidem*, p. 42.

¹⁴⁸ Escritor bats’il k’op (tsotsil). Es originario del paraje Ch’ilimjoveltik en San Juan Chamula, Chiapas. Realizó estudios de Antropología en la Universidad Autónoma de Chiapas. Cursó el Diplomado en creación literaria (2001) y el Seminario en composición poética y narrativa (2002) impartidos por la Escuela de Escritores del Espacio Cultural Jaime Sabines (Sogem) de San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

en los discursos de los gobernantes,
en las armas de la esclavitud.
Nos suspendieron en la historia.
Sin materia, sin deseo, sin alivio.

Suspendidos estamos en las hojas del sueño,
en el aroma de las flores que muerden corazones,
en la esencia de la oscuridad silenciosa.

Nos suspendieron en el olvido del amor:
una tormenta de dioses extraños
invadió nuestra viva visión del universo,
un veneno invadió nuestra sustancia.

Nos suspendieron
como polvo en el espacio:
diminutos y separados volamos en el vacío
como humo sin cuerpo,
insignificantes, fríos y callados.

¿Unirán su estrella al jaguar
con el fuego de nuestra sangre
o seguirán muertos nuestros ojos en esta tierra?
¿o seguiremos suspendidos sin más tiempo
que el pasado sin presencia?

La spajesotik ta k'ak'al,
la spajesotik tsts'unel jkuxlejaltik,
li sike, li xi'ele, li ak'obale la smuk'ibtasbotik,
li jsatike, li xchuletike, la smakbo-tik ta pukuk,
la setbotik lajuneb sni' jkobtik,
la setbotik lajuneb ni' kakantik.

La spajesotik ta xokolal,
ta sukulal ch'entik li jkom,
ta skomilal pas k'op li jkom,
ta latsbil tonetik li jkom.

Ta te'tikal vinik la spajesotik,
ta yilolrael santoetik,
ta sbek' sat paleetik,
ta ya'yejal ajvaliletik,
ta yabtejob mosobiletik.

La spajesotik ta yech'omal sbe kuxlejal.
Ch'abal ch'ulelal, ch'abal yut o'ntonal, ch'abal kolemal.

Ta yanal vayel pajesbilotik,
ta yik' nichimetik ta sti' ko'ntontik,
ta xch'ulel sts'ijlel ak'obal oyotik.

La spajesotik ta sk'ak'alil bajbil o'ntonal,
la spojbotik sbijil sat jkuxlejtik ta vinajel,
jkoj sutub yik'al sat yan o jtotike-tik,
la stani batel spukujil ta jch'uletik.

La spajesotik
k'ucha'al li pukuk pajem ta osiltike:
ni ch'inotik, tanijemotik, xijvilet ta xokolal osiltik
k'ucha'al ch'ail,
ch'abal sbek'tal, ch'abal stu, siku-neb, tsinil.

¿Mi ta van xtosob to sba sk'analil ti bolome
xchi'uk ti xk'ixnal jch'ich'eltike
o mi jech o van chamen ti jsatik ta sba ti banomile?

¿O mi mu'yuk xa van jal staj'o yav pajemotik
jech k'ucha'al yech'omal kuxlejal ti ch'abal xa li'e? ¹⁴⁹

En el texto se da un juego doble: por un lado, está la decisión externa de “suspender en el tiempo” al grupo. Por el otro, ese conjunto asume vivir en esa condición. El “estar fuera del tiempo” puede ser interpretado como un proceso producto de la colonización y la categorización negativa y estigmatizante de los pueblos originarios, como se verá más adelante. “Pueblos sin historia”, los nombraba Hegel, refiriéndose a todas las latitudes que no fueran Europa y Oriente, a quien de manera cauta consideraba como parte de la “Historia antigua”. El poema resulta relevante porque también cuestiona el concepto de identidad comprendida desde una totalidad inamovible y estereotipadora. Si bien hay una persistencia en el tiempo, no resulta benéfica para los propios integrantes de una comunidad. Es decir, no todo lo que permanece es bueno, o se debe conservar.

Si bien en todos los textos que se han podido revisar a lo largo de este apartado hay una señal permanente y dialéctica entre la tradición, la protesta y la resistencia, el texto de López Díaz se erige como una propuesta crítica, no sólo hacia la situación impuesta sino a la asunción de esa condición de vida. El estar “fuera del tiempo” se construye en una primera instancia como algo negativo, sin embargo, al pasar del “ellos” al “nosotros”, el sentido se reconfigura y

¹⁴⁹ Andrés López Díaz, “Nos suspendieron” en *Sbel sjol yo 'nton ik'*. *Memorial del viento*, pp. 4-7.

resignifica. Es esto lo que permite, de alguna manera, salvaguardar a la comunidad. “Estar fuera del tiempo” implica poder estar en él, pero sin ser notados, sin ser vistos, con las implicaciones negativas y positivas que esto puede traer, situación que no se resuelve en el texto, pues se cierra con una interrogante frente a esa situación impuesta pero asumida: continuar o cambiar esa situación.

Finalmente, para cerrar este apartado, se encuentra **la identidad como valor**. El grupo o grupos a los que se adscribe un sujeto, así como el conjunto de cualidades que reconoce en sí mismo y que los demás distinguen, junto con su historia particular, dan como resultado un valor específico, nodal en la vida pues permite construir la relación consigo mismo y con los otros.

Giménez señala:

Los actores sociales -sean estos individuales o colectivos- tienden en primera instancia a valorar positivamente su identidad, lo que tiene por consecuencia estimular la autoestima, la creatividad, el orgullo de pertenencia, la solidaridad grupal, la voluntad de autonomía y la capacidad de resistencia contra la penetración excesiva de elementos exteriores.¹⁵⁰

En el poema “Mi linaje/ Jts’unbal” Adriana López apunta:

Fue un quinto mes del calendario,
cuando en el vientre de mi madre
danzaron numerosas semillas,
sólo una se encapsuló,
guardó su raíz
y esperaba desplegar sus hojas
como mariposa que extiende sus alas
al salir de su capullo.
Creció en su tibia entraña,
se hizo planta,
la planta guardaba una flor,
y la flor semillas:
nacé mujer,
con los huesos bañados
por la sangre de mis padres,
de linaje maya-tseltal
desfilando en mi cuerpo: nacé *Ch’ijk’*,
nacé *Pej*.

Dice mi madre que nacé
a los veintidós días
de haber rugido la tierra,

¹⁵⁰ Gilberto Giménez. *Op. Cit.*, p. 44.

de haber escupido rocas calientes,
de haber vestido los caminos de cenizas.

Nací en Chalam del Carmen,
lugar donde las mujeres
despiertan a San Agustín
a las cinco de la mañana
para hacer tres ruegos,
para pedir tres bendiciones
por sus hijos,
por los hijos de sus hijos
antes de hacer lumbre
con la madre del fuego
en el ombligo de la casa
-donde siembran como semillas
los cordones umbilicales de sus hijas
para no morir-.

En el centro de mi nombre
se nombra este pueblo mío,
en mi frente
llevo los surcos que de su campo recogí,
en mi piel se esparce su tierra;
porque mi cuerpo es de tierra
-si pegas el oído a mi tierra
oirás su latir-
y mis lágrimas
lluvia que reverdece sus árboles.

Soy mujer tierra,
Soy el útero de mi linaje
Soy *ch'ijk'*,
Soy *Pej*.
Soy.

Ta sjo'ebal yuilal yajtalul k'aal,
ta sch'ujt' jme'
bayal ts'unubiletik ainaj,
junax akuxin,
la sk'ej stalel
jich kaj ta smaliyel slich' yabenal
bit'il koj't' pejpen slich' xik'
k'alal xlox' ta sna.
Ch'ij ta yutil,
la sk'atbun sba ta pejt' wamal,
pejt' wamal te sk'ejoj snich
te snich sk'ejoj sts'unbal:

Ants abejk'ajon,
sbalanoj sba talel te jbakel
sok te sch'ich'el jme' jtat,
sts'unbal bats'il ants winik tseltaetik
ayinik talel ta jbak'etal;
Ch'ijk' abejk'ajon
Pej abejk'ajon.

Ya scholbon kaiy te jme'
te k'alal k'ax cheb scha'winik sk'aalel
k'alal k'opoj te lum
k'alal la sch'oj lok'el k'ixin tonetik
k'alal tanub te beetik.

Ta *Chalam del Carmen* abejk'ajon,
slumal antsetik
te stijik te sch'ul yabatik
ta jo'eb ora sakubel k'inal,
yu'un sk'anbeyik oxkum wokol
yu'un sk'anbeyik oxkum ch'ultesel
ta stojol yaltak
ta stojol yal snich'an-abtak yaltak
k'alal mato spastaj yu'un te k'ajk'
sok te sme' k'ajk'
ta yolil na
-banti sts'unik bit'il sts'unubilik
te smuxuk' yaltaketik
yu'un jich maba ya xlajik-a-.

Ta yolil jbiil
ya yich' biiltesel te jlum jk'inal,
ta jtiba
jtsoboj sba te cholochol stalel akiltik,
ta jnujk'lel swajoj sba te slumil jlumal;
melel lum te jbak'etal
-teme ya xnopts'ejat-tel ta jlumil
yame awaiy stojol te stumtonel-.
Soknix te ya'lel jsit ja'me te ja'al
xyaxubtesbey sja'malul.

Jo'on lumon k'atbujem ta ants,
sme' sch'ujt'onme jts'unbal
Ch'ijk'on,
Pejon,

jo'on.¹⁵¹

El texto es adecuado para concluir con este apartado dado que se muestran buena parte de los términos que se han venido trabajando y anuncian las categorías que se desarrollarán a continuación. Además de la identidad como valor, la poeta refiere a la identidad como adscripción a un grupo específico. De igual manera, alude a su pasado biográfico que para la autora comienza desde el momento de la fecundación y la gestación. Por otro lado, se puede observar cómo se construye la identidad en el tiempo, en cuyo transcurrir parece haber pocas variaciones pues el sentido de permanencia es lo que predomina.

La construcción de lo identitario aparece de una manera muy completa e integral que se revela en un estado armónico que refuerza el sentido de pertenencia y el orgullo de formar parte de un todo que se construye a partir de cada uno de los elementos referidos. La identidad como valor es el resultado de una síntesis en la que el sujeto se construye afirmativamente, a pesar de los conflictos y las contradicciones.

2.2.1. Identidad y etnia

Para comenzar, conviene hacer una serie de puntualizaciones con respecto a lo que se entiende cuando se refiere al componente étnico. De acuerdo con Luis Villoro, “El concepto de etnia tiende a aplicarse a comunidades de cultura no necesariamente ligadas a un territorio; tampoco incluye la voluntad de constituirse en una nación”.¹⁵² El aspecto étnico refiere a aspectos que vinculan a un conjunto de personas por el uso de una lengua o una variedad dialectal, y sólo tiene aplicación si se piensa con respecto a las interrelaciones de ese grupo con otros.

Rodolfo Stavenghagen señala: “Grupos étnicos o etnias pueden entenderse como colectividades que se identifican ellas mismas o son identificadas por los otros precisamente en términos culturales.”¹⁵³ Como se puede observar, lo étnico supone la agrupación de un conjunto de personas a un grupo con el que se comparte una suerte de elementos culturales, incluida la lengua. Sin embargo, este grupo puede no compartir el mismo territorio. Es de notar que en ambas definiciones no se alude a un componente racial, elemento relacionado con esta categoría desde el discurso social común. Lo anterior permite hacer un señalamiento fundamental: el elemento

¹⁵¹ Adriana López, “Mi linaje / Jts'unbal” en Martín Tonalmeyotl (comp.). *Flor de siete pétalos. Espina florida de siete poetas mexicanas*, pp. 74-81.

¹⁵² “Del Estado homogéneo al Estado plural”, p. 19.

¹⁵³ En Luis Villoro, “Del Estado homogéneo al Estado plural”, p. 20.

étnico ha sido racializado. Esto quiere decir que cuando se alude a lo étnico, se suele pensar en características físicas específicas, en una cierta fenotipia.

En el caso de México, América latina y en general los territorios colonizados por Europa, el aspecto étnico se asoció únicamente con las personas originarias de los lugares ocupados. En México y América latina, a estas personas se les llamó indios o indígenas.¹⁵⁴ Desde entonces, estas palabras se relacionan con el origen étnico de un grupo o grupo de personas en particular.

De acuerdo con Aníbal Quijano, la colonización trajo como consecuencia un patrón de dominación entre colonizadores y colonizados basado en ideas de lo racial, mismo que establecería relaciones de control y explotación y, además, implicaría la asignación de una nueva identidad englobante:

Desde esta perspectiva, los colonizadores definieron la nueva identidad de las poblaciones aborígenes colonizadas: “indios”. Para esas poblaciones la dominación colonial implicaba, el despojo y la represión de las identidades originales (mayas, aztecas, incas, aymaras, etc., etc.) y la admisión de una común identidad negativa [...] Esta distribución de identidades sociales sería el fundamento de toda clasificación social de la población de América. Con él y sobre él se irían articulando, de manera cambiante según las necesidades del poder en cada periodo, las diversas formas de explotación y del control del trabajo y las relaciones de género”¹⁵⁵.

El “patrón de poder” impuesto sólo podía perpetuarse si se garantizaba la reproducción de esas “identidades históricas” y de las relaciones desiguales entre la sociedad, basadas en un componente étnico y racial. La asignación de estas nuevas identidades implicó también una serie de características asignadas y asumidas, en las que, de manera general estas sociedades “fueron reducidas a ser campesinas e iletradas [...] Despojados de su cultura urbana y de sus escrituras

¹⁵⁴ Yásnaya Aguilar, en su texto “Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía”, hace una acuciosa revisión del origen etimológico de las palabras “indígena” e “indio”: “Contrario a la creencia de muchas personas, las secuencias indi- de las palabras “indio” e “indígena” no tienen ninguna relación etimológica. Lejos del acuoso origen de “indio” [el río que nace en la meseta tibetana, pasa por la India y atraviesa Paquistán], la palabra “indígena” proviene del latín y se utilizaba para designar la adscripción a un lugar de nacimiento: de indi- (de allí) y gen- (nacido) su significado etimológico sería “nacido allí”; la naturaleza déictica del “allí” permitía que “indígena” adquiriera significado según el lugar al que hiciera referencia”, p. 1. Indio e indígena no son sinónimos y aluden a posturas del régimen político en cuestión con respecto a las poblaciones colonizadas. Para la autora antes citada, a las poblaciones agrupadas bajo la categoría indígena las une “el hecho de no haber conformado un propio Estado, el hecho de haber quedado encapsulados dentro de otros Estados. Aún más: estos Estados construyeron prácticas y narrativas homogeneizantes que niegan la existencia misma de otras naciones, naciones con lengua, territorio y pasado común.”, *Ibidem* p. 3. Por esta razón, señala la autora, “indígena” debe entenderse como una categoría política y no cultural ni racial.

¹⁵⁵ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, pp. 120-121.

aquellas que la tenían, las poblaciones sometidas fueron encerradas en subculturas [...] reprimidas e interferidas continuamente por patrones y elementos ajenos y enemigos.”¹⁵⁶

Las afirmaciones del sociólogo peruano forman parte de una serie de reflexiones críticas entorno a la construcción de la categoría “indio”, que en México tuvo entre sus exponentes a Guillermo Bonfil Batalla. Desde los años 60, este autor teorizó con respecto a la complejidad de dicha categoría aludiendo a que era supra étnica y que su construcción era sobre todo relacional: lo indio con respecto a lo no indio, lo “blanco” europeo. De igual manera, hizo hincapié en la dificultad de definir lo indio debido a la diversidad y multiplicidad de identidades que se agrupan bajo ese nombre, y que tiene que ver con la imposición referida por Quijano. Bonfil señala:

Quienes se sienten indios en América, o son considerados tales, forman un conjunto demasiado disímil en cuyo seno es fácil encontrar contrastes más violentos y situaciones más distantes entre sí, que las que separan a ciertas poblaciones indígenas de sus vecinas rurales que no caen dentro de aquella categoría.¹⁵⁷

Las condiciones desde donde se refiere y se construye a estas poblaciones no cambiaron considerablemente en el tránsito de la sociedad colonial a los Estados-nación modernos americanos. La “ciudadanización” de la población, así como la búsqueda de la homogeneización cultural trajo como consecuencia la negación de estas poblaciones. Luis Villoro señala:

El nuevo Estado establece la homogeneidad en una sociedad heterogénea. Descansa en efecto, en dos principios: está conformada por individuos iguales entre sí, sometidos a una regulación homogénea. El Estado-nación, consagrado por las revoluciones modernas. No reconoce comunidades históricas previamente existentes; parte desde cero, del ‘estado de naturaleza’ y constituye una nueva realidad política.¹⁵⁸

Por esta razón la construcción de la identidad étnica, cuando se refiere a los pueblos originarios de América en general y de México en particular, presenta una serie de problemáticas que se deben tomar en cuenta. En primer lugar, que el aspecto étnico está íntimamente relacionado con

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 122. Además de lo ya citado, añade el autor: “Serían impedidas de objetivar sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, de modo autónomo, es decir, con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación formal, ninguna experiencia cultural puede desarrollarse [...] Fueron compelidas a abandonar bajo represión las prácticas de relación con lo sagrado propio o realizarlas sólo de modo clandestino con todas las distorsiones implicadas [...] Fueron llevadas a admitir, o simular admitir frente a los dominadores, la condición deshonrosa de su propio imaginario y de su propio universo de subjetividad”, p.122.

¹⁵⁷ Guillermo Bonfil Batalla, “El concepto del indio en América: una categoría de la situación colonial”, p. 108.

¹⁵⁸ Luis Viilloro, “Del Estado moderno al Estado plural”, p. 25.

las categorías “indio” e “indígena”, cuyo significado se ha racializado y se ha construido a partir de connotaciones negativas que han formado parte del discurso social común y han sido interiorizadas tanto por los que se consideran como pertenecientes a una etnia como los que no.

Por otro lado, no se puede hablar de un consenso con respecto a la aceptación o rechazo de estas categorías asociadas a lo étnico. De acuerdo con Yásnaya Elena Aguilar:

...cada lucha de reivindicación de las naciones del mundo sin Estado se relaciona con estas categorías de manera distinta... Como se observa en el caso mapuche, la negación de las etiquetas “indio” o “indígena” implica la negación de la colonización europea o del colonialismo interno estatal. En el caso mexicano, una parte del llamado movimiento indígena ha rechazado terminantemente la etiqueta “indígena” y ha preferido el término “originario”, que pone en juego otra serie de implicaciones. Por el contrario, otra parte ha determinado utilizar el término y la categoría indígena para nombrar una serie de luchas y circunstancias que hermanan a distintos pueblos entre sí.¹⁵⁹

Lo anterior permite comprender la complejidad de esta dimensión identitaria, la cual toma diferentes matices y perspectivas en la poesía. En el caso del poema “Sí, soy chamula/ Jech vu’un chamulaun”, del ya citado autor tsotsil Andrés López Díaz, pueden observarse rasgos de la identidad étnica:

Me elevo al cosmos de los cuatro firmamentos,
dialogo con los dioses supremos,
imploro, ruego con mi dolor,
siglos de piedra cargada soy.
Mi espíritu se alimenta de fuego,
mi fuerza es punta de vela ardiente,
y mi voz como relámpago resonante,
se lanza como decidida flecha.
Soy el hijo del labriego de tierra seca,
pastor de corderos sin rumbos,
artesano de manos ágiles agrietadas,
forjador de la palabra en alto.
Mis madres y mis padres de centurias
me enseñan constancia para la vida.
Maxes y alperes dibujan el combate,
cuetes, pólvoras y Cámara de cañones
levantan las venas del pensamiento.
Quienes nos dicen salvajes y rebeldes,

¹⁵⁹ Yásnaya Elena Aguilar Gil. *Ibidem*, p. 4. Recuérdese por ejemplo una frase muy repetida dentro de las filas del ejército Zapatista de Liberación Nacional y otros grupos en lucha: “si con el nombre de indios nos humillaron y explotaron, con el nombre de indios nos liberaremos”.

quienes nos dicen chamula es mula ruda.
 quienes nos enseñan su odio de raza,
 ellos pintan de sangre su historia.
 Mi sombrero astilla de colores:
 Verde es el cuerpo de los cerros sagrados
 potente mi grito de dolor y resistencia,
 amarillo mi cuerpo afanoso de sombra y luz.
 Soy el jerkail, la camisa de manta blanca,
 recibo las auroras en el amanecer,
 busco mi rostro perdido en la bruma
 y mi lengua esfuma el caos descollante.
 Soy el chuj negro que soporta
 las agujas frías del invierno,
 y el estrepitoso viento de ojos desdeña,
 el cataclismo del tiempo de los dioses.
 Soy el paso de chillantes huaraches,
 cicatrices de ampollas son mis pies
 recorro desiertos, campos y pedregales,
 incesante viajero de pesquisa esperanza.
 El júbilo de mi arpa y guitarra,
 son cantos de siete pasos legados,
 de siete cadencias de música alarido,
 recuerdo vertido de mis ancestros.
 Vástago de tinte bronceado soy,
 florida es mi palabra de incienso.
 tierra y milpa es mi cuerpo,
 Luna y Sol, flamas en mi alma,
 es mi forma,
 es mi lengua,
 es mi sangre
 Sí, soy chamula.

Chi toy muyel ta chankojal vinajel,
 chba k'opon ti muk'tikil ajvalile,
 xi nujelet xi patalet xchiúk ti kavaneje,
 vu'un pets'elun ta vo'neal ton.
 kuxul ta k'ok' li jch'ulele,
 ja'sleb sni' k'ak'al nichim li kipe,
 ja'chi'il yavanej tsatsal anjel li kee,
 xjaylajet k'ucha'al li yolob.
 Vu'un snich'onun jlokchomtikun takin osil,
 jk'el chijun ta mu'yuk spajeb osiltik,
 bijil vok'emal kob ta luchom,
 Jemeltsanej k'op ta toyol.
 Li yaya jme' xchi'uk li yaya tot ta vo'nee
 te la xcahnobtasuntal ta ch'iel,
 Slok'taojik ta maxetik xchi'uk ta alpersetik li letoe,

sibak, yolon k'ok xchi'uk kamara tuk',
 ta slikesbun sbe xch'ich'el li snopbenal jole.
 Li buch'u ta xalbunkutik pukuj jpask'opetike,
 li buch'u ta xalbunkutik chamula tsatsal mulae,
 li buch'u ta xak' ta ilel li yutilinel viniketike,
 li buch'u ta sbon ta ch'ich' li slo'il skuxleje.
 Bok'bentik sbon li jpixole:
 yox ja' sbektal ch'ul bitsetike,
 tsots li kavanej ta sk'uxul schi'uk yu'el ku'un,
 ta snak'obal k'ak'al xchi'uk xjobal k'ak'al
 chk'anuneb li jbek'tal ta patane.
 Vu'un ta jerkailun, sakil koton k'uulun
 ta xkich'be xjobal li k'ak'ale,
 ta sa' li sat chayem ta ik'al toke,
 xchi'uk li jk'opojele ta stubes li toyemal sokesele.
 Vu'un ta ik'al chujilun ti ta xkuchyu'un
 sikil yakuxail yotalal k'ak'al tsu'n- muktasak,
 xchiuk li skaepal sat pukuk ik',
 sokemal k'ak'al yu'un jtotiketike.
 Vu'un skets'kun jvarach ta xanbil,
 buchajtik sme' yayijemal ta kakan,
 ta xanbilta tontik, takin osil chi'uk jamalaltik,
 muxi lubtsaj ta xanxunel ta sa'el lekilal.
 Li yutsilal li karpae xhi'uk li jvo'be,
 ja' rextoil skejimolal ta vukub tsijchunel,
 ta vukub yok etel snuk'ilal smakel jvob,
 smaleb sna'aobil jtot-jeme' ta vo'ne.
 Vu'un snich'onun ik'yaman vinikun,
 li jk'opojele nichimtikxa ta pome,
 ta ach'el chi'uk ta ixim li jbek'tale,
 chtil ta jch'ulel li jtotik chi'uk li jmemetike.
 Ja jtalelal,
 Ja' jk'opojel,
 Ja' jch'ich'el,
 Jech vu'un chamulaun.¹⁶⁰

Aunque no hay una división estrófica, en el poema se pueden identificar once partes de las cuales todas, salvo una, son agrupaciones de cuatro versos. En cada una, identificada por la presencia de un punto, se refiere desde diversas características la identidad étnica. En primer lugar, el poeta se reconoce como parte de un grupo específico, los “chamulas”, que, si bien forman parte del pueblo tsotsil, se distinguen de acuerdo con su lugar de pertenencia, talante reflejado no sólo en

¹⁶⁰ Andrés López Díaz, “Sí, soy chamula / Jech vu'un chamulaun”, en Hermann Belinghausen (selección y prólogo). *Insurrección de las palabras. Poetas mexicanos en lenguas mexicanas (en Ojarasca)*, pp. 35-36.

su variante dialectal, sino en otros aspectos también, como la vestimenta. Para Guillermo Bonfil Batalla:

La identidad étnica ... no es una condición puramente subjetiva sino el resultado de procesos históricos específicos que dotan al grupo de un pasado común y de una serie de formas de relación y códigos de comunicación que sirven de fundamento para la persistencia de su identidad étnica.¹⁶¹

En el poema se puede observar cómo el autor va del “Yo” al “Nosotros”, esta identificación con la colectividad forma parte de una memoria histórica, de un pasado compartido y una serie de elementos simbólicos objetivados. Hay una caracterización del sujeto que comparte con el resto de su comunidad: es labriego, pastor, artesano y forjador de palabras. Cabe señalar que la pertenencia étnica también se ve racializada en el discurso. El poeta señala aspectos como el “odio de raza”, además de ser un “vástago de tinte bronceado”. Sin embargo, no hay un reconocimiento desde lo “indígena” o lo “indio”.

En la misma forma se encuentra el poemario de Wildernain Villegas, *U K'aay Ch'i'ibal / El canto de la estirpe*, texto por el que se hizo acreedor al Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas en el año de 2008. Este libro está dividido en cuatro partes,¹⁶² cuyo eje principal es el Mayab. Dada su extensión, resulta insuficiente el espacio para realizar un análisis de su forma y contenido; sin embargo, se pueden hacer algunos apuntes. El poemario va de la voz colectiva al lirismo. Si bien se recupera una serie de elementos fundamentales que dan forma a toda una cosmovisión, también se puede trazar la voz del poeta quien va de un lado a otro, adscribiéndose y compartiendo esta identidad étnica pero también dándole una forma única a partir de la propia experiencia, como puede observarse en el poema “Los muros sangran / Ku k'i'ik'ankil pak'o'ob”:

El sol anida la tarde en mi piel,
el viento vuela en cada ave,
en cada trino bañando de crepúsculo,

¹⁶¹ Guillermo Bonfil Batalla. *Op. cit.*, p. 122.

¹⁶² “Ku léembal pe'echak'/Resplandece la huella”; “Yáax k'aak'/Fuego primigenio”; “U payalchi'ob k'aax/Conjuros de la selva” y “U kukuláankil Mayab/Latidos del Mayab”. La primera parte versa sobre los orígenes, tanto en términos ontológicos como culturales. La figura del abuelo resulta fundamental pues es el puente entre un pasado compartido y la construcción de lo identitario desde lo individual, a partir de la voz del propio poeta. La segunda parte hay una especial presencia de elementos eróticos. En las dos últimas partes está la construcción del territorio desde el aspecto simbólico. A lo largo de todo el poemario puede observarse la pertenencia y adscripción a una nación específica desde el componente étnico.

palpa la memoria,
desnuda dioses.

Es tiempo de mi linaje,
de saber que he sido
y sigo siendo
pirámide,
 códice,
 ciudad que reza.

Estoy aquí, sí,
tan vivo que duele Chichén Itzab:
duele el plumaje de la serpiente
y la luz que se despeña.

Extraños no dejan acariciar al templo,
sangran los muros,
los escalones esperando el renacer.

La flecha flamígera del sino acierta la voz,
rasga el horizonte
 y en mis labios el Mayab despierta.

K'iine' ku k'u'kínsik chíinilk'iin woot'el,
iik'e ku popokxik' ti' amal ch'iich',
ti' amal k'aay ch'iich' ichimta'an meen juul chíinilk'iin;
ku talk'abtik 'a'asaj,
ku pitik u nok'k'ujo'ob.

U súutukil in ch'i'ibalo'ob,
in wojetik anchajen
yéetel layli'en
k'u,
 ts'iib,
kaaj ku payalchi'.

wayanene', jaaj, wayanene',
taj kuxa'anen tak Chichen Itzab yaj:
yajten u k'u' uk'umel kaan
yéetel sáasil ku pikc'iinkubal.

Yana máako'ob ma'atech u cha'ako'ob u jaaxta'al kúj naj,
ku k'i'ik'ankil pako'obo',
ebtuno'ob tun páa'tiko'obko''ob ka'a síijil.

U k'áak' jalal k'intaj ku chíikil ti' táan,
ku la'achik chuun ka'an

yéetel tu booxel in chi' ku yajal Mayab.¹⁶³

Lejos de realizar una lectura reduccionista, se pueden encontrar algunos elementos en común que nos permiten caracterizar la etnicidad. En primer lugar, se puede observar que, si bien desde el marco teórico planteado se asume que el elemento étnico se construye más allá del territorio, en estos dos poemas aparece. De igual manera, hay una construcción específica del tiempo en donde el autor se inserta como parte de un *continuum*. El pasado es la historia, el recuento de una serie de elementos a partir de los cuales se establece la pertenencia.¹⁶⁴ Hay también la configuración de una cosmogonía y una cosmovisión que encuentran su lugar y su aporte específico en el tiempo de la enunciación y que se manifiestan a partir de elementos tanto materiales como inmateriales: la vestimenta, los colores, los monumentos, los animales, la voz, entre otros. En el pasado se configuran las bases de un presente que es el resultado de un proceso histórico. Es en ese tiempo donde se inserta la voz poética. Se da un proceso de identificación que da como consecuencia la adscripción de los autores a un grupo específico, con el que se comparten una serie de elementos. El futuro está presente como proyección.

La caracterización desde lo indio o lo indígena no está presente, aunque sí el reconocimiento como *chamula*, en el caso del primer poema citado, concepto que ha sido construido y utilizado desde el estigma y el desprecio, pero que también ha sido retomado por los autores desde la apropiación y la resignificación.¹⁶⁵

La etnicidad es un elemento fundamental en la literatura en lenguas originarias. En la poesía se ve como un componente constante desde el que se reflexiona. No hay una sola forma de adscripción sino distintas maneras de construir la pertenencia étnica, el sentirse parte de algo que es más grande que un territorio y que también puede presentar relaciones de tensión y aceptación.

2.2.2. Identidad y género

Hablar de *género* implica referir una serie de cuestiones que son necesarias para comprender de una mejor manera su sentido y aplicación. Sin embargo, resulta pertinente realizar una serie de

¹⁶³ Wildernain Villegas. *U K'aay Ch'i'ibal / El canto de la estirpe*, pp. 75-76, 152-153.

¹⁶⁴ En el caso de *El canto de la estirpe*, por su extensión, éste se remonta hacia los orígenes de la vida.

¹⁶⁵ Tal es el caso antes mencionado de la poeta Enriqueta Lunez, por ejemplo.

especificidades para cuyo caso resulta adecuado partir de la teoría planteada por Marcela Lagarde.

En primer lugar, se debe comprender que el género es una construcción social, identificable y analizable tanto desde un punto de vista diacrónico como sincrónico. El género debe ser diferenciado de aspectos biologicistas. Lagarde señala:

Desde un análisis antropológico de la cultura, es importante reconocer que todas las culturas elaboran cosmovisiones sobre los géneros y, en ese sentido, cada sociedad, cada pueblo, cada grupo y todas las personas, tienen una particular concepción del género, basada en la de su propia cultura.¹⁶⁶

El género forma parte de la visión de mundo específica de cada cultura. Sin embargo, es necesario señalar que en una persona pueden confluír una o más construcciones de género. Lo anterior se da por la comunicación e interacción que hay entre varios sistemas culturales, lo cual se ha dado siempre, pero que en las últimas décadas se ha potencializado debido a los medios de comunicación masiva y a las relaciones económicas y culturales derivadas de los procesos de globalización.

El género no implica únicamente a las mujeres, sino que refiere a la construcción tanto de lo femenino como de lo masculino. ¿Qué significa ser hombre o ser mujer? ¿Cuáles son las diferencias que se establecen a partir de estas dicotomías? ¿De qué forma esas diferencias configuran el estar en el mundo, la asignación de roles y las actividades que se desarrollan al interior de una sociedad? Todos estos cuestionamientos están estrechamente vinculados con el quehacer literario por diversas circunstancias que se señalarán a lo largo de este apartado.

Desde el Feminismo y, de alguna manera, derivado de estas y otras inquietudes surge la perspectiva de género, que de acuerdo con Lagarde se trata de una:

Visión científica, analítica y política [que] hace referencia a la concepción académica ilustrada y científica que sintetiza la teoría y la filosofía liberadora creada por las mujeres y forma parte de la cultura feminista. La perspectiva de género permite analizar y comprender las características que definen a las mujeres y a los hombres desde una perspectiva específica, así como sus semejanzas y diferencias.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Marcela Lagarde, "La perspectiva de género", p. 1.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 2.

La perspectiva de género tiene múltiples ámbitos de análisis¹⁶⁸ y de aplicación. En las últimas décadas también ha habido señalamientos sobre la necesidad de localizar de manera muy específica de qué se habla cuando se trata del Feminismo en lo general y de la perspectiva de género en lo particular. Es así como han surgido numerosas manifestaciones apoyadas en la necesidad de pensar en la interseccionalidad¹⁶⁹ cuando se hace un análisis desde el aspecto ya mencionado.

Derivada de la tercera ola del Feminismo¹⁷⁰ y del Feminismo radical¹⁷¹, surge la necesidad de pensar en la necesidad de no hablar de un solo Feminismo, sino de varios, de acuerdo con la posición de las mujeres en cuestión. Empieza a surgir toda una serie de feminismos particularmente en las periferias o desde posiciones periféricas. Estas teorías hacen hincapié, de acuerdo con el lugar donde están situadas, en necesidades específicas de análisis. Por ejemplo, María Lugones, feminista de origen argentino pero que ha realizado su trabajo académico en Estados Unidos, hace hincapié en la necesidad de revisar el concepto de género a partir de la colonización. Lugones hace una revisión del trabajo de Aníbal Quijano, cuyas teorías han sido ampliamente abordadas en esta investigación, para criticar el hecho de que el autor haya dejado fuera de su teorización sobre la colonialidad del poder el concepto de género.

Lugones busca resarcir esa falta teorizando a partir de un movimiento llamado “mujeres de color” en Estados Unidos, en cual no implica únicamente un “marcador racial” sino que:

fue una frase adoptada por las mujeres subalternas, víctimas de dominaciones múltiples en los Estados Unidos. Mujer de color no apunta a una identidad que separa, sino a una coalición orgánica entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras cherokees, puertorriqueñas, sioux, chicanas, mexicanas [...] toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género. Pero tomado no como víctimas, sino como protagonistas de un feminismo decolonial. La coalición en una colación abierta, con una intensa interacción intercultural.¹⁷²

¹⁶⁸ Marcela Lagarde señala: 1. Posibilidades vitales de las mujeres y los hombres. 2. El sentido de sus vidas. 3. Expectativas, oportunidades. 4. Complejas y diversas relaciones sociales que se dan entre ambos géneros. 5. Contabilizar los recursos y la capacidad de acción con que cuentan las mujeres y los hombres para enfrentar las dificultades de la vida y la realización de sus propósitos”. *Ibidem*, pp. 2-3.

¹⁶⁹ La interseccionalidad es un concepto planteado por Kimberlee Crenshaw, en 1989, quien señala la necesidad de entender que las desigualdades sociales deben ser analizadas y comprendidas a la luz de numerosos factores que convergen en una situación específica. Estos pueden ser, por ejemplo, la clase social y la etnicidad, entre otros. En el caso específico del feminismo y la perspectiva de género, no es posible englobar la lucha de las mujeres como una sola debido a que se viven distintos niveles de opresión.

¹⁷⁰ Surge en los años entre la década de los 80 y 90 del siglo XX y cuestiona el hecho de que, hasta entonces, el Feminismo se había concentrado en los derechos de las mujeres blancas y de clase media.

¹⁷¹ El feminismo radical se diferencia de otras corrientes del Feminismo porque busca cuestionar y erradicar el sistema patriarcal, más que centrarse en una lucha por lograr la igualdad entre hombres y mujeres.

¹⁷² María Lugones, “Colonialidad del género”, p. 75.

Lugones advierte la necesidad de repensar la colonialidad del poder a partir del género, haciendo énfasis en la necesidad de entender que las sociedades precolombinas tenían una estructura de género cada una diferente, misma que fue sustituida por una visión occidental en la que las mujeres nativas ocuparon el lugar más desfavorecido si pensamos en la siguiente jerarquización: 1. Hombre blanco; 2. Mujer blanca; 3. Hombre nativo; 4. Mujer nativa. Dicha jerarquización puede ir encontrando matices si se piensa en las diversidades étnicas surgidas a partir de la colonización.¹⁷³ Es así como la autora señala que “a pesar de que en la Modernidad eurocentrada capitalista, todos/as somos racializados y asignados a un género, no todos/as somos dominados o victimizados por ese proceso.”¹⁷⁴

De igual forma, conviene señalar los aportes de Breny Mendoza, quien en la misma sintonía que Lugones, realiza una crítica a la teoría de Quijano, pero centrándose en que el autor “acepta sin darse cuenta las premisas patriarcales, heterosexistas y eurocentradas que existen sobre género [y] comete el error de suponer que el género, e incluso la sexualidad forzosamente son elementos estructuradores de todas las sociedades humanas”¹⁷⁵. Además, Mendoza señala que al igual que la raza, el género fue un constructo para someter a las sociedades colonizadas. La autora utiliza como ejemplo a las sociedades yorubas, cuya organización, antes de la colonización, no estaba determinada por el género sino por otras categorías, como lo etario. De esta manera, el ser hombre o mujer no implicaba el rol social que se tenía o la distribución del trabajo, entre otros. Estas formas de relacionarse fueron radicalmente transformadas:

En los procesos de colonización, las mujeres de estas partes del mundo colonizado no sólo fueron racializadas sino que al mismo tiempo fueron reinventadas como “mujeres” de acuerdo con códigos y principios discriminatorios de género occidentales. La colonización creó las circunstancias históricas para que las mujeres africanas e indígenas de Norte América perdieran las relaciones relativamente igualitarias que tenían con los hombres de sus sociedades y cayeran no sólo bajo el dominio de los hombres colonizadores sino también bajo el de los hombres colonizados. La subordinación de género fue el precio que los hombres colonizados tranzaron para conservar cierto control sobre sus sociedades. Es esta transacción de los hombres colonizados con los colonizadores lo que explica [...] la indiferencia hacia el sufrimiento de las mujeres del tercer mundo que los hombres, incluso los

¹⁷³ Por ejemplo, en el caso de México, hombres y mujeres mestizos/as se antepusieron a los/las nativos o indígenas y los hombres y mujeres negros/as ocuparon el último lugar en esta escala.

¹⁷⁴ María Lugones. *Op. cit.*, p. 82.

¹⁷⁵ Breny Mendoza, “La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano”, p. 22.

hombres de izquierda del tercer mundo, manifiestan con su silencio alrededor de la violencia contra las mujeres en la actualidad.¹⁷⁶

Lo anterior puede resumirse en un concepto señalado por la misma autora, el “pacto patriarcal”. Como puede observarse, la trama histórica que envuelve a estas teorías es bastante compleja, pues conlleva a un conocimiento profundo no sólo de la manera en que se construye la diferencia genérica en las sociedades contemporáneas, sino que también supone un conocimiento de cómo se dieron esas relaciones antes de la colonización.

Si bien ese estudio sobrepasa los objetivos de este trabajo, interesa retomar estas teorías porque apuntan a la necesidad de entender la construcción del hombre y la mujer a partir de la colonización y la racialización, cuyas consecuencias se siguen manifestando hoy en día.

De la misma manera que las autoras ya citadas, actualmente puede hablarse del trabajo realizado desde los propios pueblos con respecto a la revisión del género como parte estructurante de las sociedades indígenas contemporáneas, así como el papel de la mujer en la vida social, sin dejar de hacer una crítica a las condiciones en que se ha vivido a partir de los procesos de colonización. Es el caso de dos teóricas de origen maya k'iche' y maya kaqchikel, respectivamente: Gladys Tzul Tzul¹⁷⁷ y Aura Cumes¹⁷⁸.

Las aportaciones de estas autoras son sumamente importantes porque reflexionan y teorizan sobre su propia condición de mujeres indígenas, racializadas y subalternizadas, incluso por las propias feministas blancas y de clase media, de las cuales muchas veces han sufrido maltratos, explotación y discriminación. Cumes, por ejemplo, ha manifestado su desconcierto de ser llamada “feminista”, por considerar que ese movimiento no necesariamente incluye las necesidades y toma en cuenta las experiencias de mujeres indígenas. La autora señala:

En su afán de dismantelar el patriarcado y superar la opresión de las mujeres, algunas corrientes del feminismo hacen del patriarcado una categoría única en el análisis de la problemática de las mujeres. Bajo el paraguas que engloba la idea de que “la opresión de las mujeres es una sola y los únicos opresores son los hombres”, este feminismo esencialista visualiza el poder centrado en una sola esfera.¹⁷⁹

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁷⁷ Es originaria de Totonicapán, Guatemala. Doctora en Sociología. Autora de diversas publicaciones sobre política comunal, autoridades indígenas y mujeres indígenas. Es profesora en universidades de Costa Rica, México y Estados Unidos.

¹⁷⁸ Nació en 1973. Es originaria de Chimaltenango, Guatemala. Maestra en Ciencias Sociales por la FLACSO/Guatemala y Doctora en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Diplomada en Estudios de Género y Feminismo por el CEIICH/UNAM y la Fundación Guatemala.

¹⁷⁹ Aura Cumes, “Las mujeres son ‘más indias’. Género, multiculturalismo y mayanización”, p. 158.

Sin embargo, la autora también es muy crítica y cuidadosa de sus aseveraciones pues reconoce que el adscribirse únicamente a los modos llamados “usos y costumbres” de cada comunidad, el apelar a las formas propias de estructura y sistema de relaciones que opera en cada pueblo, puede encubrir una suerte de desigualdades y violencias hacia las mujeres, las cuales no necesariamente son las que se señalan desde el Feminismo blanco.

Cumes apunta a que, por lo menos en lo que se ha desarrollado desde el pensamiento mayista, se ha llegado a la conclusión de que las violencias machistas son herencia del sistema colonial. Frente a este sistema patriarcal se han propuesto categorías que permiten entender y generar relaciones más “parejas” y equitativas. Sin embargo, señala:

Las nociones de *complementariedad*, *dualidad*, *reciprocidad*, *equilibrio*, y cualquier otro significado que se cree para nombrar las relaciones hombre-mujeres en las sociedades mayas, son legítimas y urgentes como ideales de sociedad, como utopías que guían acciones. Pero si éstas son usadas para neutralizar la realidad existente, tienen un efecto perverso.¹⁸⁰

En el caso específico de la escritura se pueden hacer señalamientos bastante importantes. Buena parte de las creadoras en lenguas originarias sean mujeres. Esto implica un largo trabajo nada sencillo al interior de las propias comunidades.¹⁸¹ La creación mediante la palabra ofrece la posibilidad de ser enunciada y construida a partir de la primera persona, sin intermediarios.¹⁸² Pero también, desde la poesía es posible dar cuenta de esas otras mujeres cuyas voces no han sido enunciadas o escuchadas a lo largo de la historia.

Por ejemplo, el poemario *Ñu'ú vixo / Tierra mojada* puede leerse como un memorial a las mujeres de la familia de Nadia López García,¹⁸³ cuyas historias pueden ser compartidas por

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 185.

¹⁸¹ Angelina Suyul, autora tsotsil originaria de Las Ollas, San Juan Chamula, Chiapas, señala en una entrevista que, tras haber ganado un concurso de composición, las maestras de su escuela la apoyaban para continuar con sus estudios. Sin embargo, su padre se oponía a ello pues no era costumbre que las mujeres de su pueblo estudiaran. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=Dgf0TX-Jb4Y> [fecha de consulta: 5 de febrero de 2020].

¹⁸² La autora india Gayatri Spivak, en su texto “¿Pueden hablar los subalternos?”, hace un análisis crítico cuyo eje es: si las subalternas pueden hablar para ellas mismas o están condenadas a ser conocidas y representadas sólo a través de “otros” de una manera tergiversada. Spivak concluye que no hay un espacio desde donde las subalternas puedan hablar. Sin embargo, considero que la poesía ofrece ese espacio a partir del cual las mujeres denominadas indígenas transgreden esa doble dominación (patriarcal y racial) para construirse desde su propia enunciación.

¹⁸³ Nació en 1992. Es originaria de Yucuhiti, Talxiaco, Oaxaca. Hija de migrantes jornaleros en San Quintín, donde pasó parte de su infancia. Es licenciada en Pedagogía por la UNAM. Tiene estudios en Antropología Pedagógica, Educación Social y Pedagogía Social por la Universidad de Barcelona y de Política Comparada de la Migraciones en el Master de Gestión de la Inmigración de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona. Ha sido merecedora de numerosos reconocimientos como el Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias

otras, incluso más allá del pueblo Ñuu savi. El libro está conformado por quince composiciones bilingües. En cada una, la voz poética reflexiona sobre el ser mujer, ya sea a partir de una experiencia propia o ajena, como en el poema “Jacinta / Cinta”:

Tía Jacinta tiene el alma cansada.
Sus ojos son un mar seco,
quieto, dormido.

Dicen las tías de la casa que su alma está enferma,
que la boca se le ha llenado de viento
y sus manos tiemblan de recuerdo.

Agua de ruda para su cabeza,
para sus ojos y su boca,
agua de ruda para sanar
a sus hijos muertos en tierras lejanas,
a su tierra que ha quedado sola
y a su corazón que llora.

Jacinta no llores más.

Xixi Cinta íin kuita ini
Ntuchinuu ntúcha koi chikui
koo kanta.

achi xixi ve'e iniku kú'u,
yu'uku íin tachi
ra nta'áku tan ntaja'an,

Ruda chikui íin xiniku,
íin ntucuchinuu ra yu'u,
ruda chihui íi koo kú'u
nutsikaá ñu'ú ntí se'e,
ñu'úku mitu'un
ra iniku tsaku.

Cinta a'an tsaku.¹⁸⁴

La construcción del texto se hace a partir de elementos profundamente tristes y desoladores. Esta tónica se mantiene en el resto del poemario. En un contexto de migración como el que vive cotidianamente en la comunidad de donde es originaria Nadia López, la mayoría de las veces, la

Cenzontle (2017) y el Premio Nacional de la Juventud (2018). Ha publicado *Ñu'ú Vixo/Tierra Mojada* (2018) y *Tikuxi Kaa/El Tren* (2019).

184 Nadia López García. *Ñu'ú Vixo/Tierra Mojada*, p. 18-19.

mujer es la que permanece. De igual forma, en el poemario se encuentra una serie de elementos asociados con lo femenino: la tierra, la casa, la lluvia, las lágrimas y la vida, entre otros.

Cuando la alusión a la condición de género cambia a la propia poeta, puede percibirse un giro que abre el camino a una nueva forma de entender el ser mujer dentro del contexto de la propia comunidad, como se observa en el texto “Viento malo / Kue’e tachi”:

Me entró por la boca el viento malo,
bajó por mis caderas y tocó mis pies.
Hace falta más lluvia.

Mi padre dice que las mujeres no soñamos,
que aprenda de hacer tortillas y café
que aprenda a guardar silencio.
Dice que ninguna mujer escribe,
soy la niña que lloró la ausencia,
la lejanía y el miedo.

Hoy digo mi nombre en lo alto,
soy una mujer pájaro,
semilla que florece.
Las palabras son mis alas,
mi tierra mojada.

Yu’u kuaki’vi kue’e tachi,
kinuú tokó me ra ke’e me tsa’a.
kumani savi.

Me pa kachi ñá’an koi iin má’na,
yee kutu’uu staa ra café
yee kutu’uu mee koi kachi.
me pa kachi koo chaa ña’an
mee nanalu kuaku koo ña’an,
nutsikaá ra yu’ú.

Vichi kachi me sivi’antivi,
mee saa ña’an,
ntiki tsaa.
Tu’un me nchacha
me ñu’ú vixo.¹⁸⁵

La poesía es el espacio que se abre para la insurrección, que en el caso de las mujeres es doble, pues su condición de sometimiento tiene que ver no sólo con lo étnico sino también con el género.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 20-21.

La escritura se convierte en un lugar de resistencia y de rebelión frente a una serie de roles preestablecidos socialmente. Si bien se pueden encontrar aspectos relacionados o asociados comúnmente con el “ser mujer”, como antes se ha mencionado, en el poema también se cuestiona ese sentido de lo femenino históricamente construido. No se renuncia a ciertos elementos, pero se integran otros que ponen en disputa construcciones identitarias fomentadas y reproducidas desde el sentido común, por ejemplo, asociar lo femenino con la naturaleza, la “preservación” de la cultura, la salvaguarda de las tradiciones, entre otros. Se trata de una apuesta crítica que cuestiona ciertos elementos sin que eso implique renunciar a aspectos que siguen siendo culturalmente significativos, y que variarán de acuerdo con la voz de cada autora.

Del último texto citado de Nadia López, es pertinente recuperar la importancia conferida a las palabras, como un elemento que da alas, pero que también ancla pues es la “tierra mojada”. De esta manera, se observa que dentro del poema confluyen dos representaciones que podrían considerarse en disputa: la libertad y el anclaje a un territorio, a una cultura específica, misma que busca resolverse en la creación poética.

Para concluir este apartado, conviene recuperar el trabajo de compilación realizado por Martín Tonalmeyotl en la antología *Flor de siete pétalos*, que reúne textos de escritoras ya consagradas y reconocidas en la escena literaria nacional, como la zapoteca Irma Pineda (1974) y la mixteca Celerina Sánchez (1967), pero que también integra voces de autoras muy jóvenes como Cruz Alejandra Lucas Juárez (1997), totonaca, y Araceli Tecolapa (1991), nahua. De esta última se recupera el siguiente texto:

Mujer serpiente

Eres mujer serpiente
cuando te acuestas sobre la tierra
y bebes el manantial del sol.

Sales a la calle,
levantando huellas
de zapatos olvidados,
y regresas nuevamente a casa
con corazones en tu garganta
que te quitan el hambre.

Costuras plumas
en tu piel ceniza que arrastras
apayanando la masa,

y luego sales a volar sobre la tierra
como papalote, girando entre las lenguas
de los prejuicios que quieren comerte.

Tus cicatrices cotidianas no te engañan
y arropas las heridas de la mañana
que germinan en tus manos de niña,
en tu petate trenzado de ayeres,
luchas para no ser envenenada
con el arrepentimiento que te ofrecen todos los días.

Eres mujer serpiente
que se transforma en cualquier
animal cuando abres los ojos,
porque los coyotes tienen miedo
si sonrías sin ellos
y te muerden tantas veces que no te matan
porque tu veneno
cura la muerte desesperada.

Siuakoatl

Tisiuakoatl,
tlin noteka ipan tlali
niman koni tonaltsintli imeya.

Tonkisa otlí,
tipepentiu itlalchololuan
kaktin uan yonelkakej
niman oksepa tejko mochan
ika yolomej salitokej ipan moakoko
tlin ika xtiapismiki.

Tikimitsomilia ijuitmej
ipan monakayo tenextik tlin tikoyotstiu
kuak tipayana nextamali,
yeika tompatlani ipan tlajli
kentla papalotl, timopalakachtu ixpan
tlatlakolnenepiltin tlin kineki miskuaskej.

Monochipa takaluestin kox mitskakayaua
niman tikencha itekoko uelipan
tlin toponi ipan mo siuakonemauan.

ipan mopetl tlachichiktli ika yaloua tonaltin,
kampa timoteloua pampa amo timokokos
ika yolkuelpalis tlin mistekiuilcha nochipa.

Tisiuakoatl
tlin nokuepa san tlin yolki
kua titlapoua moixtololouan,
pampa koyomej nojmomocha
tla kox inuan tueska,
niman miyekpa miskua, sa kox mis mikcha
pampa mopa
kipacha amankamikistli.

Siuakoatl

Tisiuakoatl,
tlin noteka ipan tlali
niman koni tonaltsintli imeya.

Tonkisa otl,
tipepentiu itlalchololuan
kaktin uan yonelkakej
niman oksepa tejko mochan
ika yolomej salitokej ipan moakoko
tlin ika xtiapismiki.

Tikimitsomilia ijuitmej
ipan monakayo tenextik tlin tikoyotstiu
kuak tipayana nextamali,
yeika tompatlani ipan tlajli
kentla papalotl, timopalakachtu ixpan
tlatlakolnenepiltin tlin kineki miskuaskej.

Monochipa takaluestin kox mitskakayaua
niman tikencha itekoko uelipan
tlin toponi ipan mo siuakonemauan.
ipan mopetl tlachichiktli ika yaloua tonaltin,
kampa timoteloua pampa amo timokokos
ika yolkuelpalis tlin mistekiuilcha nochipa.

Tisiuakoatl
tlin nokuepa san tlin yolki
kua titlapoua moixtololouan,
pampa koyomej nojmomocha

tla kox inuan tiueska,
niman miyekpa miskua, sa kox mis mikcha
pampa mopa
kipacha amankamikistli.¹⁸⁶

En este texto se expresa la condición de otro tipo de mujer, pocas veces nombrada debido a su condición extrema de vida. Ser mujer en situación de prostitución en un contexto indígena conlleva toda una serie de prejuicios propios de otros contextos, sin embargo, se le suman otros más de acuerdo con la representación generalizada que se tiene de la “mujer indígena”. Esta representación está asociada con la sumisión, los vínculos con la naturaleza, la protección de la vida, la preservación de la cultura y, mucho más que una mujer blanca, imaginada en un espacio íntimo, familiar o dedicándose a labores como el trabajo doméstico remunerado.

La serpiente, elemento asociado a la cultura judeocristiana y cuyas connotaciones más presentes se encuentran coligadas a lo negativo, se transforma y se resignifica en el espacio poético. La “mujer-serpiente” sortea los avatares cotidianos que están relacionados con cuestiones materiales, pero también con pensamientos, culpas, señalamientos tanto a nivel subjetivo como social.

A lo largo de este apartado se han presentado diversas bases teóricas para comprender que el género es una construcción histórica que obedece a un contexto específico y que no sólo está relacionada con el ser mujer, sino también la construcción de lo masculino. Asimismo, se buscó problematizar la perspectiva de género mirando desde la interseccionalidad para comprender mejor la manera en que componentes como el étnico implican una forma peculiar de construir esta noción.

Lejos de buscar presentar una representación común, se trató de ver la manera en que representaciones generalizadas en el sentido común son cuestionadas en el discurso poético. Asimismo, se mostró el poema como un espacio donde se puede cuestionar la construcción social del género, particularmente del ser mujer. El poema se presenta como el lugar para recuperar voces de mujeres no consideradas dentro del discurso social común.

La voz poética es así una voz de resistencia que pone a discusión distintas perspectivas sin que, muchas veces, se alcance una solución específica. La manera en que se construye el género desde el poema variará de acuerdo con la autora o autor de que se trate. El poema se

¹⁸⁶ Araceli Tecolapa, “Mujer serpiente” en Martín Tonalmeyotl (coord.). *Flor de siete pétalos*, pp. 19-21.

convierte en un espacio de reflexión constante que pone en juego las propias representaciones aprendidas desde el ámbito de lo social y que en el aspecto subjetivo se manifiestan no siempre de manera tersa sino en constante disputa.

2.2.3. Identidad y territorio

Buena parte de los elementos que tienen que ver con el territorio se desarrollaron cuando se habló de la adscripción como un elemento de la identidad. El territorio es concebido como un espacio construido a partir de elementos simbólicos que dan un sentido de pertenencia al sujeto. Así, la perspectiva desde donde se construye la noción de territorio es cultural.¹⁸⁷ Desde este punto de vista, el territorio puede ser entendido como un “lugar de pertenencia”. De acuerdo con Blanca Rebeca Ramírez y Liliana López, esta acepción de territorio ha sido particularmente retomada por los grupos originarios como “recuperación de identidades culturales que tienen que ver con una estrecha vinculación con la tierra y sus recursos.”¹⁸⁸

Lo anterior explica en gran medida los conflictos derivados de esta noción, pues mientras desde el Estado moderno, homogéneo, el territorio se plantea como un lugar compartido por todos los habitantes de un país, para los pueblos originarios, su existencia lo antecede. Es decir, el territorio se construye como una noción anterior a la aparición del Estado moderno. Por ende, éste no debería tener facultades para explotarlo o hacer usufructo de él. De allí también que se construya la noción del territorio a partir de la idea de legitimidad que se da por la pertenencia y adscripción a un espacio, material pero también imaginado.

Si bien el territorio está ligado a un espacio específico, debe existir un proceso de apropiación:

El territorio se refiere en primera instancia, a una porción de la superficie terrestre, delimitada y apropiada. En este sentido se trata de una categoría mucho más concreta y particular que la del espacio; al mismo tiempo, es más especializada ya que vincula a la sociedad con la tierra y por supuesto a la naturaleza, pero no desde su apariencia o representación, sino desde su apropiación, uso o transformación y alude tanto a una perspectiva política como a una cultural según sea el enfoque.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Blanca Rebeca Ramírez Velázquez y Liliana López Levi mencionan en su libro *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo* (2015) distintas perspectivas a partir de las cuales se conforma la noción de territorio, entre las que destacan la política y la económica.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 128.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 130.

Aún en contextos de migración, el territorio ocupe un lugar fundamental dentro del discurso poético de algunos escritores, incluso más presente que en otros que radican en su lugar de origen. Tal es el caso de la ya citada Nadia López en su poema “En la lejanía / Nutzikaá”:

Dicen que en la lejanía duele más respirar y el recuerdo
se hace vivo.

El viento sopla y grita en silencio las ausencias, mientras
cierro los ojos y guardo tu olor en mi pensar, en mi
corazón y en mi ser.

Escucho la voz de mis mujeres, de mis niños, de mis
grandes, de todos y veo mis montañas grandes con sus
nubes bajas. En la lejanía mi tierra, mi hilo, mi sangre.
Pronto te veré mi pueblo y entonces dormiré bajo tus ojos.¹⁹⁰

Kachi yuu nutzi kaá tutsií ini yuu na´a ichaána zaá ñani
chinzió

Tzicata chíí kanná Kuueñikooï, tanta casi yuu zuuya
nuúndakachi chikabachico kuushinní, anu anayuu.

Chazoo tachicueña, tachicuesee, tachicue cuenatzanu,
tachidiina chaan cheeloma acanutzidi cooña mancha
ñuú. Nutzikaá me nuñonu, me yuhüe, me nii.
Ningunnara tda cuni yuu nuku ñuu yuu tzanandaku zuuya.¹⁹¹

El territorio aparece como una añoranza y su recuerdo proporciona un sentido de pertenencia. Esta configuración lo convierte, en gran medida, en un espacio imaginado, con un referente material, anclado en la realidad, pero recreado sobre todo a partir de los ojos del poeta. Son diversas las formas en las que se lleva a cabo este proceso. Se debe tomar en cuenta que muchos de los contextos de los poetas son de migración.

De acuerdo con lo investigado, el cambio de lugar de residencia se debe a varios factores entre los que destacan el económico (se migra ante la falta de trabajo) y el profesional (se migra para estudiar o completar los estudios). En el primer caso se encuentran escritores como Florentino Solano o Nadia López. En ambos casos, los autores no regresaron a sus lugares de

¹⁹⁰ Nadia López García, “En la lejanía / Nutzikaá” en Martín Tonalmeyotl (selección y prólogo). *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* p. 306.

¹⁹¹ Nadia López García, “En la lejanía” en Martín Tonalmeyotl (selección y prólogo). *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* p. 306.

origen, sino que se establecieron en otros espacios en donde se desarrollan profesionalmente. Es de mencionar que en ambos escritores sean ñuu savi y que, en sus textos, el lugar de origen sea un elemento constante.

El segundo caso es muy frecuente entre otros autores, como el caso del propio Hubert Matiúwàa, quien como se verá más adelante, salió de su lugar de origen para continuar con sus estudios y su profesionalización. Sin embargo, él regresó a su comunidad para continuar trabajando.

Lo anterior da pie para anotar que en gran medida esta generación de escritores en lenguas mexicanas permanece en su lugar de origen, desde donde labora y promueve su propio trabajo. Lo anterior no impide que estén interconectados y se encuentren en constante movimiento, por ejemplo, asistiendo a eventos académicos como ferias, presentaciones de libros, coloquios, encuentros, entre otros. Lo anterior es producto de una dinámica generada por los procesos de globalización y su correlativa conectividad, sobre todo en lo que se refiere a la internet y las posibilidades de difusión que se han abierto a partir de plataformas y redes sociales como Facebook, lo cual se ha acrecentado a partir de las nuevas formas de socialización derivadas de la pandemia ocasionada por el SARS-CoV-2.

Quizás por ese motivo que este elemento no se encuentre tan presente como se pudiera imaginar. Lo anterior también permite atisbar que se está pasando a otra etapa en lo que se refiere a la producción poética en lenguas originarias. Si bien en generaciones anteriores de escritores el paisaje, uno de los elementos más superficiales que construyen el concepto de territorio, estuvo presente como un motivo constante, en las obras revisadas para la escritura de este trabajo se puede observar un cambio. Sin querer hacer generalizaciones, se pudo observar que la exploración desde lo poético empieza a mirar hacia otras temáticas. Asimismo, la construcción del territorio se realiza desde aristas mucho más complejas que están imbricadas con otros elementos. Por último, cabe señalar que la relación poeta-lugar de pertenencia puede ser problemática lo cual resulta en una dialéctica de amor y rechazo.

2.2.4. Identidad y lengua

Se decidió cerrar el capítulo con el apartado relativo a la lengua por ser ésta uno de los elementos más importantes a considerar en este trabajo de investigación.

Se entiende la lengua como el sistema específico que le permite al sujeto, en primera instancia, la comunicación consigo mismo y, posteriormente, con el otro. La lengua es el primer acercamiento del ser humano con la existencia. Es ésta mediante la cual se construye y se crea una red de significados y sentidos que permite entender el entorno. Desde la concepción simbólica de la cultura, la lengua es la herramienta que posibilita, en primera instancia, el contacto con el exterior y dota al sujeto de una visión de mundo específica. En ese sentido, la lengua confiere identidad al sujeto.

Sin embargo, la ecuación planteada anteriormente cobra un sinfín de complicaciones y matices en contextos lingüísticos como el que nos ocupa. Al hablar de contextos de escritura en lenguas originarias, particularmente las que se hablan en México, se presupone un bilingüismo que no siempre se da de la misma forma. De acuerdo con la información recabada, son varios los contextos de los diversos escritores. Por ejemplo, hay quienes hablaron una lengua indígena desde su nacimiento y en el seno familiar y después aprendieron a hablar el español. Otros son los casos en los que la primera lengua que se aprendió fue el español y después, por decisión, reivindicación y quizás resistencia, se decidió aprender a hablar la lengua indígena. Finalmente, están los que aprendieron simultáneamente la lengua indígena y el español. Es en ese sentido que se debe reconsiderar el significado de “lengua materna” para problematizarlo en contextos complejos, como los casos antes mencionados.

Todos tienen un elemento en común: el aprendizaje de la escritura siempre se hizo en español, debido al sistema educativo que hay en México. La escritura de la lengua indígena siempre fue algo que ocurrió después de la alfabetización en español, en contextos muy específicos y que varían de acuerdo con cada uno de los casos.

Otra característica en común es que la producción literaria se realiza siempre de manera bilingüe. Tanto Hubert Matiúwàa como aquellos que se han recuperado a lo largo de este capítulo, producen su obra en dos versiones: una en lengua indígena y otra en español. Sin embargo, no se puede asegurar cuál sea el procedimiento en cada caso. Es decir, no es posible saber de manera certera qué producción ocurrió primero: el poema en lengua indígena o el poema en español. ¿Desde qué lengua se da la creación poética? ¿En qué lengua nacen los textos literarios?

Lo anterior no es un tema menor de discusión y ha abierto espacio para múltiples polémicas derivadas de distintas maneras de entender la literatura indígena o la literatura en

lenguas originarias. Algunas posturas, las más conservadoras cabe decir, señalan que la literatura indígena debe estar escrita en lengua considerada como indígena (valga la redundancia). La traducción al español sólo debe ser el puente para la comunicación con hablantes de otras lenguas. De esta manera, se apunta la necesidad de que la creación se dé en la propia lengua. Incluso se hacen señalamientos negativos en el sentido de que algunos autores descuidan la producción en la lengua indígena pues saben que van a ser leídos en español. ¿La literatura indígena es menos auténtica por estar escrita en español? ¿Qué hace que una literatura sea “indígena”?

Lejos de los oportunismos surgidos de coyunturas políticas que tienen su eco en cuestiones culturales y lingüísticas, en este trabajo se considera el “ser indígena” en primer lugar a partir de la auto adscripción a un grupo étnico específico, incluso si se pertenece a una comunidad que ha perdido la lengua; o bien, si se ha perdido la lengua por factores como la migración o el racismo. En ese sentido, no se considera significativo si la creación literaria se da en primer lugar en una lengua o en otra. Al final, ambas lenguas les pertenecen a los distintos escritores y pueden utilizarlas como mejor lo consideren, pues de eso se trata la libertad creativa. Tanto el español como la lengua indígena forman parte de su construcción cultural. Es por este conjunto de razones que se prefiere nombrar tipo de autores como bilingües, en lugar de indígenas.

Lo que se lamenta es que no exista aún el contexto para que la alfabetización en México se dé en las distintas lenguas originarias. Asimismo, que todavía no exista la posibilidad para que sean enseñadas de manera sistemática en otros contextos, para hablantes no nativos, más allá de los talleres que se imparten esporádicamente, o de políticas lingüísticas que llaman inclusión a enseñar a decir “te amo” en distintas lenguas originarias, por ejemplo. Si bien estas son medidas que ayudan a visibilizar la diversidad lingüística en México, es necesario transitar hacia otra etapa.

Los argumentos vertidos anteriormente también permiten justificar la realización de trabajos de investigación como éste, centrados en las “literaturas indígenas”, tomando como punto de análisis y estudio la creación en lengua española.

Sin embargo, a pesar de la reflexión realizada, es de señalar que la lengua española no aparezca como tema en los diversos textos realizados a lo largo de esta investigación. Aparece sí, como un tema de análisis en textos teóricos como “El español también es mi lengua” de la ya citada Yásnaya Elena Aguilar Gil, desde cuya perspectiva se construye la necesidad de los

hablantes de lenguas mexicanas de apropiarse también del español, reflexión realizada a partir de la labor de una escritora africana que utiliza la lengua inglesa como medio de expresión. Aguilar Gil señala:

[...] durante una presentación de la escritora Maaza Mengiste en la pasada Feria Internacional del Libro de Oaxaca en la que fue entrevistada por Gabriela Jaúregui, volví a pensar en mi propia relación con el español. Maaza es una escritora que nació en Addis Ababa, provincia de Etiopía y ha escrito libros en inglés. Con cierto temor, le pedí a una amiga que le preguntara por qué sus libros no estaban en la lengua de su lugar de nacimiento. Su respuesta fue contundente, reivindicó el derecho a usar el inglés por que el inglés, dijo, también es su lengua y tiene derecho a ella. Hizo un énfasis especial en la palabra posesiva: “el inglés es también mi lengua”. A raíz de esto, me acerqué a preguntar a otras personas e investigué sobre diferentes movimientos, sobre todo de escritores de algunos países del continente africano o de la población afrodescendiente en Estados Unidos, que reivindican el uso del inglés como su lengua, un inglés que no intenta evadir las marcas de su procedencia y de sus hablantes, un inglés propio que hace una intervención identitaria y política sobre una lengua que se considera hegemónica.¹⁹²

A pesar de lo antes señalado, se puede observar que la apelación a la lengua no es un elemento tan recurrente en el cuerpo de textos revisado. Y la reflexión en torno al español es casi inexistente en el texto poético, sobre todo desde la perspectiva que se ha anotado anteriormente. Con respecto a la lengua originaria, se puede leer el siguiente texto de Margarita León, titulado “Otomí”:

Palabras dormidas
bajo tu lengua fecunda,
lengua de glotal,
de aliento,
de tonos,
lengua que rebota en los oídos,
gracia del pasado duradero.
lengua, lengua,
idioma, idioma.

Símbolos
bajo tus pies,

¹⁹² Yásnaya Elena Aguila Gil, “El español también es mi lengua” en *Este país*, disponible en <https://estepais.com/blogs/el-espanol-tambien-es-mi-lengua/?fbclid=IwAR0OPWujmxgh3AvGGkE7hwC5VfN67DiS1YG0iTL8CPLTjlxurfOomCNcqE8> [fecha de consulta 4 de marzo de 2020].

las huellas del olvido
en la aridez del sol.

¿Quién eres?

kiliwua
quechua
cora
aymara
tubar
alemán
pame
choncho
chuj
chatino
chino
chipaya
chinanteco
mazateco
mayo
mam
francés
jacalteco
zapoteco
italiano
wuyuu
inglés
seri
yaqui
guraní
triqui
tzetal
ixíl
portugués
kikapú
papabuco
popoloca
tlahuica
¿español?

Nobleza de roble, sauces sonrientes
entre espejos escurridos,
valle de nobleza
que vive entre los huecos
de la magia.

Ya noya ähä

ngati ri jāne hot'se,
hñä ge ra huätsi y'uga
hñä ge ra nañu
hñä ge ya tuhu
noya ko ya nsihni
hñä, hñä,
noya, noya
hñä ge da foke ha ri gu,
ra nzaki un bi thogi zantho.

Xutha ko ya kuhu ngu ya thandi
hinda punts'i, hin da handi ngati ya ua
ya uajäi ge ra pumfri
un'a rats'i ha ra ot'i otho ra hyadi.

¿To'oi?

kiliwua
quechua
cora
aymara
tubar
alemán
pame
choncho
chuj
chatino
chino
chipaya
chinanteco
mazateco
mayo
mam
francés
jacalteco
zapoteco
italiano
wuayuu
inglés
seri
yaqui
guraní
triqui
tzetal
ixil
portugués
kikapú

papabuco
popoloca
tlahuica
¿español?

Ra nzaki de xi ts'edi ne ya za thede
ra b'atha ha ya teni hñe
nui ra nzaki ge bui ha ya otsi un ra
Nt'ete.¹⁹³

El cuestionamiento sobre la apropiación del español está presente en el texto. Asimismo, se encuentra la reflexión con respecto a la importancia de la lengua como primer elemento que permite simbolizar y significar, así como construir el mundo en el cual se habita tanto ontológica como materialmente. Es relevante porque una de las cuestiones que más reflexiones y retos han dado a este trabajo de investigación es comprender que los escritores en lenguas originarias construyen esa realidad a partir de un bilingüismo que se da en distintas etapas de acuerdo con cada caso. La relación dialéctica de apropiación-rechazo que se mencionó al hablar del Territorio también está presente en esta categoría de análisis. La lengua indígena no siempre es la lengua materna, pero desde el discurso se construye como tal frente a un contexto histórico en donde el español simboliza la opresión en distintos niveles. De allí esa relación conflictiva y conflictuada, así como la necesidad de hablar de apropiación y resignificación del uso de la lengua dominante.

Lo anterior no busca de ninguna forma minimizar o dejar en segundo lugar la creación poética en lenguas indígenas, sino entender la trama de complejidades que se abren porque, como menciona Yásnaya Elena Aguilar, el español también es “su lengua” y las literaturas producidas desde lo que se considera “literaturas indígenas” deben ser leídas como parte de la literatura mexicana así como formar parte de nuestro canon literario y cultural, no desde una perspectiva folklórica sino estética, como se hace con toda la producción literaria considerada “no indígena”.

2.3. Recapitulación

Como se mencionó al principio, el objetivo de este capítulo fue doble. Por un lado, presentar un repertorio de autores contemporáneos cuya creación poética se realiza tanto en español como en

¹⁹³ Margarita León. *Ya b'ospi (Cenizas)*, pp. 70-73.

alguna de las lenguas originarias de México. Por el otro, construir el marco teórico a partir del cual se va a trabajar con la obra de los autores en cuyo trabajo se centra esta investigación.

Si bien el tema de la identidad abre, como se ha podido observar, una vasta posibilidad de análisis, también hay que señalar que no agota en ningún sentido las posibilidades de lectura ni las formas y temáticas desarrolladas en estas literaturas. Sin embargo, todo proyecto de investigación requiere de límites que implican decisiones a veces nada fáciles. En este caso, por ejemplo, queda fuera toda una veta de poesía de corte metafísico y ontológico, muy reflexiva y que se encuentra en varios escritores, incluso en algunos de los que aquí se han citado. Quede como una conclusión que los procesos de investigación, al mismo tiempo que responden ciertas preguntas, formulan otras tanto o más complejas que las que se plantearon en un principio y que abren vetas de investigación a futuro.

Capítulo 3. El pensamiento en la montaña.

La obra ensayística de Hubert Matiúwàa

Para analizar nuestro pensamiento es necesario mapear una epistemología desde la lengua con base en categorías no eurocéntricas. Este mapeo coadyuvaría en la superación de la colonización y la alienación de nuestros saberes, reconstruyendo la identidad y abonando de manera epistémica la resistencia de los pueblos ante las amenazas del sistema capitalista.

Hubert Matiúwàa

El objetivo central de este capítulo es presentar de manera general una aproximación al ejercicio ensayístico del escritor mè'phàà Hubert Matiúwàa, a partir de cuatro ejes fundamentales para la construcción de este trabajo de investigación: lengua y territorio, pensamiento y poesía, articulados en un concepto mucho más amplio: la identidad.

La carrera literaria de Hubert comenzó hace apenas un par de años. Sin embargo, ha obtenido un notorio reconocimiento que se ha materializado de distintas formas: premios, presentaciones y publicaciones, entre otros. Matiúwàa es un autor cuyo alcance ha sido no sólo nacional sino también internacional. Son múltiples los textos, entrevistas, videos, podcast en donde aparece la voz del autor. Asimismo, sus poemas han sido publicados tanto en revistas nacionales como extranjeras. Además del español, algunos poemas han sido traducidos al inglés y el francés.

Si bien la popularidad y visibilidad que ha alcanzado deriva evidentemente de su talento, de las temáticas que aborda y la fuerza de su voz, también es importante señalar que, como se pudo advertir en el primer capítulo, el poeta está transitando en un camino cuyo trazo comenzó hace ya varias décadas y que ha dado como resultado la parcial incorporación, con todas las críticas, contradicciones y controversias que puedan formularse, de un grupo de autores o un tipo de literatura llamada “indígena” al campo literario y al canon.

Hubert Martínez Calleja nació en 1986 en Malinaltepec, municipio del estado de Guerrero, cuya historia está profundamente atravesada por el crimen organizado, motivo que está presente en buena parte de su creación poética. Estudió la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Guerrero además de la licenciatura en Creación literaria en la

Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Realizó estudios de maestría en Estudios latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre los premios que ha recibido se encuentran: Primer Premio en Lenguas Originarias Centzontle (2016) y Premio Literaturas Indígenas de América (2017). En 2015 obtuvo el Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Guerrero. Entre los libros que ha publicado se encuentran: *Xtámbaa. Piel de tierra* (2016), *Tsína rí nà yaxà' /Cicatriz que te mira* (2017), *Mañuwìn/Cordel torcido* (2018), *Ìjín gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè/Las sombrereras de Tsítsídiín* (2018), *Mbo Xtá rídà/Gente piel/Skin people* (2020), *Xùkú xùwàá/Entre escarabajos* (2021) y *Túngaa Indií/Comisario jaguar/Jaguar Commissioner* (2021). De manera digital, en 2020 se publicó su texto narrativo *Adá Bègò tsí nàndà' à Ru wa/Poeta rayo*, publicado en la colección Alas de lagartija de la Secretaría de Cultura y la Coordinación Nacional del Desarrollo Cultural Infantil-Alas y Raíces. Además, es fundador del proyecto cultural, comunitario y autogestivo “Gusanos de la memoria”.¹⁹⁴

Cada una de las obras antes mencionadas forma parte de un proyecto más amplio que tiene relación con la lengua y la cultura mé'phàà. En cada texto, desde la construcción colectiva hasta la experiencia individual, en una relación dialéctica entre pasado, presente y futuro y con una imperiosa necesidad de repensar aquello que forma parte de la memoria de los pueblos y que genéricamente se llama “tradición”, se busca encontrar un correlato en el tiempo contemporáneo frente a problemáticas complejas e incesantes que poco adivinaban los ancestros. En esta dinámica, la tradición también se cuestiona y se actualiza, se regenera creando otros referentes a partir de lo ya conocido. Se revisita, se reviste y se reinventa, como se verá a lo largo de este capítulo.

3.1. La producción ensayística de Hubert Matiúwàa

¹⁹⁴ De acuerdo con una nota publicada en el periódico *La Jornada*, el proyecto surgió en 2010 por iniciativa de “de un grupo de egresados de la Universidad Autónoma de Guerrero oriundos de la región de La Montaña, hablantes del idioma mè'phàà, que se vio en la necesidad de recuperar y repensar la memoria oral de su lengua ya que en la casa de estudios no habían encontrado materiales que siquiera hicieran referencia a su pensamiento.” Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/07/15/proyecto-gusanos-de-la-memoria-cumple-10-anos-1092.html?fbclid=IwAR0Ycj0qVgKpQrQ6ZPOTiLE9VxaDUpP4ztrF0cZ-JcaWWBXNL8NcvLgMEs> [fecha de consulta: 14 de diciembre de 2020]. Actualmente, el proyecto cuenta ya con una página electrónica que además es repositorio de la producción en lenguas originarias en distintas latitudes de México. Cfr. <https://www.gusanosdelamemoria.org/> [fecha de consulta: 26 de agosto de 2021].

Una característica de este autor es su capacidad metalingüística: teoriza sobre su realidad, pero también sobre su propia creación, proporcionando al lector un discurso claro y revelador sobre su obra, su contexto y su propia cultura. Este discurso elaborado por el propio autor “guía” la lectura de su obra y da luz acerca de su creación y su quehacer tanto poético como político (con más exactitud, poético-político). Este discurso, sin embargo, favorece un tipo de lectura de su obra sobre otras. No es que eso sea negativo, pero de alguna forma, ha delimitado la recepción de sus textos. Como parte de este quehacer teórico, el autor ha publicado una serie de textos principalmente en el suplemento mensual *Ojarasca* del periódico *La Jornada*.¹⁹⁵

Por los motivos antes señalados, se planteó la idea de realizar un apartado cuyo objetivo fuera hacer una revisión de la producción teórica del autor a partir del análisis de su producción ensayística. El ensayo como género abre un espacio de reflexión específico que tiene un anclaje en su obra poética. Cabe señalar que no se busca ceñir la lectura de la poesía a partir de la teoría producida por el propio autor, sin embargo, es fundamental considerar ciertos conceptos clave para comprender algunos aspectos de la obra poética.

Asimismo, interesa cada vez más incorporar este tipo de producción epistémica y literaria con otras producciones que se están dando en el territorio americano, cuyos exponentes están, cada vez más, argumentando sobre la necesidad de pensar no sólo desde América como un territorio homogéneo, sino particularmente desde el *locus* de enunciación de cada autor y autora.¹⁹⁶

El ensayo, lo mismo que la poesía, apunta a otras formas de construcción de conocimiento que han sido relegadas por las ciencias sociales eurocentradas y eurocéntricas. El ensayo forma parte de una disímil tradición literaria americana que resguarda múltiples visiones y formas de pensamiento, desde el siglo XIX y hasta nuestros días. Ha sido un lugar idóneo y alternativo para la configuración epistémica, identitaria, cultural, entre otras, a partir de las independencias de los distintos estados americanos. Asimismo, también ha sido el espacio para cuestionar esas construcciones ideológicas y políticas generadas de la construcción de los estados-nación modernos. Como señala Horacio Cerutti:

Si el ensayo no produce ningún tipo de conocimiento pertinente sobre la realidad de Nuestra América, habida cuenta de que un porcentaje sustancial, por no decir la totalidad

¹⁹⁵ En el rastreo realizado, se encontró un total de veinte textos teóricos publicados en el periodo de junio de 2017 a febrero de 2019. Además de éstos, se encuentran algunos poemas.

¹⁹⁶ Dos ejemplos son el filósofo boliviano Juan José Bautista (1958-2021) y la pensadora aymara Silvia Rivera Cusicanqui (1949).

de nuestra producción es ensayística. Pero, si se acepta provisoria e inicialmente que el ensayo *podría* producir conocimiento válido, la cuestión se modifica y se vuelve una pregunta acerca de las características de ese conocimiento, sus límites y los modos de producirlo.¹⁹⁷

En esta serie de textos se encuentra enunciado todo un sistema de pensamiento filosófico que está en profunda consonancia con el ámbito de lo poético. De esta manera, resulta importante considerar que las formas de construir sistemas de conocimiento se dan tanto en el ámbito de la filosofía como en el de la poesía, como podrá observarse con más detalle en los siguientes capítulos. Una de las características de Hubert Matiúwàa es que se mueve en ambos discursos de una manera notable. De esta manera, poesía y filosofía convergen en un objetivo común.

Finalmente interesa realizar una última consideración con respecto al estilo de los textos. Si bien el ensayo es un género literario muy libre que permite incorporar distintos recursos que dependen de la creatividad de cada autor/a, resulta conveniente señalar que hay una característica en los textos de Matiúwàa: la incorporación de distintas formas discursivas que dan como resultado una propuesta híbrida que incorpora la mismo narraciones fundacionales, reflexiones epistémicas, mitos de origen, crónica de la ritualidad comunitaria, entre otros. Todo ello en un constante diálogo e interpelación entre la tradición, la historia y el contexto contemporáneo. A manera de la literatura didáctica como las fábulas, que seguramente tienen su correspondencia dentro de la tradición oral en lengua mè'phàà, el lector se enfrenta a textos construidos como cajas chinas en donde un motivo da lugar a la narración de una historia o más cuya temática es pertinente de acuerdo con el tópico central de la disquisición.

Por las razones antes señaladas, parece necesario y pertinente hacer una revisión por la producción ensayística de Hubert Matiúwàa. Sin embargo, esta revisión no pretende ser exhaustiva, sino enunciar de manera general las temáticas abordadas por el autor y cómo se vinculan con el tema de la identidad y el discurso poético.

3.1.2. Los ensayos de Hubert Matiúwàa: un panorama general

Para proporcionar de manera general el contenido de cada uno de los ensayos, se optó por elaborar un cuadro que sistematizara el contenido de cada uno de los textos y que se presenta a continuación.

Fecha de publicación	Título del artículo	Problemática tratada	Consideraciones generales
-----------------------------	----------------------------	-----------------------------	----------------------------------

¹⁹⁷ Horacio Cerutti, “Hipótesis para una teoría del ensayo. (Primera aproximación)”, p. 13.

2017/06/09	“El filosofar del pueblo mèpháá”	Importancia del pensamiento generado en la propia cultura y en la propia lengua. Mito como condensación del pensamiento.	Se abren las bases teóricas de lo que se abordará en los textos siguientes. Se introduce el mito como parte integradora del conocimiento (narración de la “historia del venado”).
2017/07/07	“División étnica en la Costa -Montaña. Otredad negra y racismo en Guerrero. Lectura socio-política del importante relato “Los últimos dioses” de Marceal Méndez	El racismo y la división que se crea entre los pueblos originarios.	A partir de la narrativa de Marceal Méndez se reflexiona sobre la otredad, la construcción de mayorías y minorías y la esencialización de los pueblos originarios, situación que está relacionada con la problemática de la identidad.
20/17/09/08	“Los hombres que hacen reír. ¿Por qué escribir poesía en idioma mè´phàà”	Relaciones entre la identidad, la lengua, las historias que narran el origen común y su correlación con la historia propia.	Reflexiones en torno a las lenguas indígenas como elementos folklóricos. Consideraciones en torno a la categoría “indígena” y su correlato o correspondencia en la literatura: “literatura indígena”. Se aborda la importancia de los nombres y cómo dan cuenta de la identidad cambiante. Se aborda también la problemática de la “palabra”. Narración de la historia del “Tlacuache y el pulque” como una historia que narra el origen del pueblo mè´phàà. Asimismo, se narra la propia historia del autor. La narrativa autobiográfica se incorpora a las historias mediante las cuales se reflexiona y se aprende sobre el ser y lo colectivo. Se hace hincapié el papel de la poesía como elemento fundamental en los procesos de reconocimiento. Importancia de narrar

			<p>y contar las historias que “dan identidad”.</p> <p>Dialéctica de la identidad: reconocimiento del otro conlleva al conocimiento de sí mismo.</p>
2017/10/13	“¿Por qué sistematizar el pensamiento filosófico de los pueblos originarios?”	<p>Hermenéutica y sistematización del pensamiento propio.</p> <p>Biculturalidad.</p>	<p>Resalta la importancia de crear herramientas epistémicas que permitan el análisis de las problemáticas contemporáneas que amenazan la identidad.</p> <p>Reflexión en torno a la biculturalidad como una estrategia que posiciona al sujeto en una hermenéutica que va más allá de la simple comparación entre culturas.</p> <p>Asimismo, lanza propuestas y estrategias para sistematizar el pensamiento propio.</p>
2017/11/10	“Ajngáa Dxàwa mèphàà/Palabra que aconseja”	<p>La palabra como categoría estética y ética.</p>	<p>Teoriza sobre las distintas acepciones del término “palabra” y la función que cada una de estas tiene en el ámbito social.</p> <p>Reflexiona sobre la configuración de la identidad a partir de dos conceptos clave: pueblo y responsabilidad.</p>
2017/12/08	“El Ló (nosotros) y el Xó’ (nosotros de los otros). El diálogo de experiencias”	<p>Construcción de la otredad a partir del sí mismo.</p> <p>Conocimiento como experiencia.</p>	<p>Se reflexiona en torno al saber no como algo dado sino como experiencia.</p> <p>La experiencia tiene que ver con el sí mismo y también con el otro. El diálogo de las experiencias es correspondiente al diálogo de los saberes.</p>
2018/01/12	“Tu nombre en el tiempo”	<p>Construcción de la identidad.</p> <p>Importancia del nombre que da sentido a los distintos estadios de la vida.</p>	<p>Vuelve a reflexionar sobre la importancia del nombre como producto de un conjunto de haceres al interior de la comunidad.</p> <p>El nombre se va modificando, va cambiando con respecto a la reconfiguración del sujeto.</p>

			<p>No se nace mè'phàà, se hace con el paso del tiempo, como resultado de una serie de acciones.</p> <p>Repara en la importancia de los mitos para la construcción de la identidad. El nombre es un derecho. Las personas deben tener las condiciones para buscar su nombre de manera digna.</p>
2018/01/12	“Las niñas de Santa Rosa de Lima”	Importancia del discurso poético para la reivindicación política.	<p>Hay una larga disquisición sobre social del papel de la poesía en la actualidad. ¿Cuál es la función del discurso poético en nuestro contexto? Reflexiona en torno al papel de la memoria oral y la transición a la escritura en los pueblos originarios.</p> <p>Reflexiona en torno a las lenguas originarias y la producción poética en lenguas originarias a la luz del proyecto estado-nación y la lógica de canon creada en el marco de este proyecto.</p>
2018/02/09	“El tiempo de la gente agua y la gente guía”	Mitos de origen y configuración identitaria desde una perspectiva dinámica que toma en cuenta la función y la posición del sujeto en un contexto determinado.	<p>Explica sobre el origen de su pueblo a partir de la narración del mito de origen sobre los hijos del sol y los hijos de la luna.</p> <p>Reflexiona sobre la importancia de la defensa de la identidad para obtener un nombre, así como sobre los tres ámbitos de pertenencia: la familia, el nombre y la cultura.</p> <p>Explica el concepto de “gente guía” El lugar que se ocupa (identidad y nombre) se relaciona con una posición y función específica en un momento dado.</p>
2018/03/09	“Xtámbaa. Ser, ser otro, ser territorio”	Identidad y nombre Ritos de iniciación	Explica el rito Xtámbaa, que

			tiene profunda relación con lo identitario y que consiste en “convertirse en la piel de la tierra. Teoriza sobre las tres dimensiones del ser en la cultura m̀̀phàà: ser, ser otro y ser territorio.
2018/04/13	“Gente de la calabaza”	Historias de origen Relaciones entre territorio e identidad.	Narra una historia de origen común a los pueblos de la zona. Menciona cómo las nociones de territorio y frontera son siempre cambiantes. La noción de territorio está ligada a la identidad, y como la identidad, también es cambiante.
2018/05/12	“La carne que habla en la casa del trabajo”	La palabra en la vida comunitaria	El autor explica los distintos roles que se pueden desempeñar al interior de una comunidad y cómo de manera colectiva coadyuvan a construir el todo social. Hace hincapié en la palabra como uno de los trabajos que ayuda a construir comunidad: “poner la palabra”, menciona el autor.
2018/06/08	“Una historia del mercado global en la Montaña”	La globalización y su impacto en la vida social de las comunidades.	Narra la historia de la entrada del refresco a las comunidades y cómo su consumo y comercialización tuvieron un impacto en las propias relaciones al interior de las poblaciones, la forma en la que se construía la economía y la alimentación.
2018/07/14	“Mujeres de montaña”	Género, etnicidad y colonialismo.	Explica las relaciones de dominación establecidas a partir de la colonización y cómo tuvieron una repercusión en las mujeres. Reflexiona sobre la triple discriminación de las mujeres indígenas (racista, patriarcal y de clase) y cómo en la actualidad perviven

			los problemas de desigualdad y maltrato, aunque las mujeres sean las que asumen las tareas en el hogar y provean de sustento a sus familias.
2018/08/11	“Historias de origen”	Sobre la experiencia local del conocimiento.	Reflexiona en torno a la experiencia local del conocimiento. Narra la historia del tlacuache y cómo dio sentido a su comunidad. Reflexiona en torno a las narraciones (historias de origen) pero hace hincapié en que éstas no son estáticas, sino que cambian de acuerdo con las necesidades de las personas.
2018/09/08	“La primera caza del venado”	Historias de origen, su relación con la identidad y con el territorio. Pensamiento mítico.	Narra la historia de la primera caza del venado y cómo permitió al pueblo sobrevivir. Hace una analogía del camino que recorre el venado con el camino que se sigue en la defensa del territorio. Reflexiona sobre la importancia del pensamiento mítico y cómo, al igual que las narraciones de origen, debe considerarse en movimiento, en constante actualización.
2018/10/12	“El fuego de la lengua mèphàà”	Fiesta de la lengua mè'phàà	Escribe sobre la fiesta de la lengua mè'phàà, que se lleva a cabo los días 20 y 21 de febrero. Explica sobre los procesos mediante los cuales la población se apropió de una fecha oficial, el “día internacional de la lengua materna”, y cómo la convirtió en una celebración propia. Hace un recuento de la organización de esta festividad y las actividades que se realizan en el marco de ésta.

2018/11/10	“Los yopes. Mbo Xtá Rída. Gente de piel entrecruzada II”	Historia del pueblo yope y sus migraciones.	Reflexiona sobre la importancia del conocimiento de la historia como constitutiva de los procesos de construcción identitaria. Relaciona otra vez el elemento “piel” con la identidad.
2019/01/11	“La casa mèphàà (I)”	El papel de la familia y casa al interior de la comunidad.	Explica el papel de la casa como entidad política presente en la construcción de la vida comunitaria.
2019/02/09	“Fisura donde se hunde el silencio”	Reseña del poemario <i>Cicatriz que te mira.</i>	Hace una breve reseña del su poemario a partir de las partes que lo constituyen y las temáticas abordadas. Reflexiona en torno al papel de la poesía como espacio desde donde se construye la crítica social. Ante las problemáticas a las que se enfrenta la comunidad, se erige un “coro” que da cuenta de esas desgracias. No se trata de voces individuales sino colectivas.

Si bien no se pretende realizar una exposición exhaustiva de cada uno de los textos, conviene señalar que en cada uno de ellos está presente el tema de la identidad, abordado desde distintas perspectivas. Como ya se ha anotado con bastante amplitud en el capítulo anterior, el concepto de identidad está construido con base en distintas categorías que operan a veces de manera singular y otras en conjunto. Dentro de estas categorías y como se puede observar en el cuadro anterior, las que se mencionan y desarrollan son: otredad (que tiene que ver con el auto reconocimiento y con el hetero reconocimiento), territorio, lengua, género y etnicidad.

Otra parte importante que resulta conveniente señalar es lo concerniente a la epistemología que es nombrada también con los términos “palabra” y “pensamiento”. De igual manera es incorporado un concepto fundamental que está relacionado: el pensamiento mítico con sus vertientes “historias de origen” y “ritos”.

De igual forma, el autor retoma conceptos clave emanados de los Estudios culturales que sirven para dar cuenta de la dinámica de las culturas, sobre todo si las pensamos bajo la lógica

de la hegemonía y la subalternidad. Es así como cobran sentido los siguientes conceptos: Apropiación/Resignificación/Resistencia.

El crisol de textos publicados de manera periódica en un diario de circulación nacional se convierte en un espacio para repensar la propia cultura a partir de la relación dialéctica con la otredad quien es el interlocutor inmediato pues, contrario a los libros de poesía que Matiúwàa ha publicado, estos textos aparecieron solamente en español.

El discurso filosófico-ensayístico abona al autoconocimiento y al hetero conocimiento. A partir de distintas formas discursivas se va tejiendo un pequeño tratado epistemológico cuya principal fuente es la memoria oral. Ahora bien, suponer que esta serie de textos se limitan a “poner en papel” una serie de enseñanzas, narraciones, principios, anécdotas, historias de origen, relatos autobiográficos, resulta limitado. Considero que la apuesta más interesante de esta serie de textos está en la lectura crítica de ese conjunto discursivo, en su sistematización y, por supuesto, en su reactualización. Es decir, hay no sólo un trabajo de recuperación del pensamiento, la memoria y las enseñanzas e historias provenientes de la tradición oral sino también una lectura crítica de las mismas a partir del presente. Puede decirse que la “puesta al día” es una de las aportaciones más interesantes porque implica mirar críticamente la propia tradición y también porque apuesta a comprender la propia cultura a partir de la vigencia que tiene en el contexto actual, más allá de la folklorización y la visión tradicional y conservadora que suele tenerse hacia los pueblos originarios, y que también ha sido utilizada como estrategia de supervivencia por ellos mismos. Conservarse para no morir.¹⁹⁸

Dado el espacio, se consideró conveniente ahondar únicamente en dos de los artículos publicados por el autor, aunque a lo largo del trabajo se retomarán otros por convenir a las temáticas abordadas. Los textos elegidos resultan emblemáticos porque de alguna forma condensan buena parte de las problemáticas abordadas: la identidad como algo que se construye a partir de una serie de elementos constituyentes y su relación con la lengua y la literatura en particular. Estos textos son: “El filosofar del pueblo mèphàà” y “Los hombres que hacen reír. Por qué escribir poesía en idioma mè’phàà”.

¹⁹⁸ En una conferencia dictada en la Universidad Pedagógica Nacional, el autor señalaba la importancia de las historias de origen para la vida comunitaria. Asimismo, hacía énfasis en la necesidad de revisar las propias historias de origen o inventar otras de acuerdo con las necesidades contemporáneas de los propios pueblos. *Cfr.* <https://www.youtube.com/watch?v=DyagCBOiWxU&list=WL&index=1> [fecha de consulta: 16 de diciembre de 2020].

En el primer artículo, “El filosofar del pueblo mè’phaàà”, resulta fundamental porque se presenta la ruta de lo que serían sus siguientes aportaciones. En primer lugar, cuestiona el sentido del concepto de Filosofía, construido a partir de una perspectiva eurocéntrica. Contrario a lo anterior, el autor propone una redefinición que apunta a pensar la Filosofía y el filosofar con respecto a los propios contextos desde donde se piensa y se genera el conocimiento. Además, la Filosofía debe plantearse, de manera apremiante, la reflexión de los problemas contemporáneos.

El aporte más significativo de este texto es la idea de retomar el pensamiento de los pueblos de América:

Los aportes del filosofar de los pueblos originarios en América latina son fundamentales para concebir una realidad social justa, dan fundamentos políticos de resistencia e interpelan la falsa idea de “Modernidad”, pero sobre todo la falaz creencia de una filosofía universal propuesta por el pensamiento eurocéntrico.¹⁹⁹

Es importante señalar que la propuesta de Hubert retoma las ideas de otros pensadores latinoamericanos, los cuales, sin ser aludidos de manera explícita, salvo el caso de Horacio Cerutti, están presentes en su texto.²⁰⁰ Lo anterior no implica de ninguna forma minimizar sus aportaciones, sino insertar al autor en una corriente de pensamiento. Asimismo, hay que destacar la forma en que se deja de ser “objeto”, es decir, partir de la representación que se hace desde afuera, para tomar la palabra, repensar la tradición latinoamericana de filosofía crítica y adecuarla al propio pensamiento, pero hablando ya desde dentro, desde la exterioridad.

Matiúwàa reflexiona en torno a un concepto que se ha popularizado y, quizás, hasta banalizado: la descolonización del pensamiento:

Pensarnos como pueblo con una experiencia de saber dentro de muchas otras experiencias, nos lleva a plantearnos la manera en que construimos nuestro conocimiento. Es necesario tomar como base los principios que nos cimentan, trascender lo que hemos asumido como cotidiano y volverlo fundamento para nuestra descolonización interna, por ende, implica construir desde otra mirada, desde el diálogo sujeto-sujeto, contrario al sujeto-objeto del pensamiento eurocéntrico; por consiguiente, es preciso plantear una metodología que nos

¹⁹⁹ Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/06/09/el-filosofar-del-pueblo-me2019phaa-918.html> [fecha de consulta: 5 de agosto de 2020].

²⁰⁰ Los principios de la Filosofía de la liberación fueron planteados en la década de los 70 en el pasado siglo, principalmente por pensadores como Enrique Dussel, quien comenzó a discutir sobre la necesidad de dejar de pensar que la Filosofía era un invento occidental. Asimismo, refiere al concepto de *exterioridad*. De igual manera, se puede leer la teoría de Pablo González Casanova sobre el colonialismo interno. Cfr. Enrique Dussel. *Filosofía de la liberación y Filosofía del sur. Descolonización y transmodernidad*, entre otros. Además, Pablo González Casanova, “Colonialismo interno. Una redefinición”.

adentre en el saber de nuestra comunidad para recuperar una epistemología desde la lengua con base en categorías no eurocéntricas que permita superar la problemática de la colonización y la alienación del pensamiento mè'phaà.²⁰¹

Estas palabras trazan el camino que sigue en el resto de sus publicaciones, que justamente agrupa bajo el título genérico de “Pensamiento mè'phaà”. La descolonización del pensamiento implica, luego entonces, varios procesos que empiezan con el orden de lo discursivo y buscan tener un eco en la praxis. Se trata de un ejercicio de reflexión que apunta hacia varios caminos, pero cuyo punto de partida es siempre el lenguaje. A partir de la exégesis se busca hacer explícita la epistemología de su pueblo. El autor utiliza un verbo clave que es *trascender*. Si bien, en su sentido inmediato este término refiere a una cuestión espacial, tal y como es utilizado, cobra otros sentidos. Se refiere, sobre todo, pasar de un ámbito a otro en sentido metafórico: pasar de una forma de pensamiento a otra distinta, que no es excluyente.

Me parece importante lo anterior en dos sentidos. El primero tiene que ver con el diálogo que se abre entre dos formas de pensamiento, un diálogo que se busca equitativo, tratando de contrarrestar no las diferencias sino las desigualdades construidas y justificadas históricamente. En segundo lugar, porque considero que esta reflexión tiene una implicación directa en el uso de dos lenguas para pensar, construir y transmitir conocimientos. Es, como se ha mencionado en el capítulo anterior, la defensa del español también como una lengua propia. Trascender el dilema de utilizar el español o no hacerlo y más bien plantearse en otro punto de discusión, de intersección, que es el bilingüismo.

El autor señala: “Una forma de llegar al conocimiento, a través de la metodología científica que pretende ser única y verdadera, su validez estriba en las instituciones encargadas de legitimar el conocimiento.”²⁰² Lo mismo que lo anterior, estas ideas se insertan en una corriente de pensamiento en el que se cuestiona la forma de construcción del conocimiento, del nacimiento de las ciencias y las ciencias sociales.²⁰³

Resulta relevante destacar el papel que tiene la poesía, y en general la literatura, en esta construcción epistémica. Si bien, desde la cultura occidental, el ejercicio literario se relaciona

²⁰¹ “El filosofar del pueblo mè'phaà”, disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/06/09/el-filosofar-del-pueblo-me2019phaa-918.html> [fecha de consulta: 5 de agosto de 2020].

²⁰² Ibidem, [fecha de consulta: 5 de agosto de 2020].

²⁰³ Cfr. Boaventura de Souza Santos, “Un discurso sobre las ciencias” en Immanuel Wallerstein (coordinador). *Abrir las ciencias sociales*.

con el ámbito de las humanidades, esta crítica permite repensar su papel no como un ejercicio periférico, sino nodal para las sociedades y culturas. La literatura, o lo literario, permite, en el contexto que nos ocupa, dar un espacio a voces e historias que han sido silenciadas históricamente.²⁰⁴ El autor señala al respecto:

Los mitos, narrativas simbólicas entonces, no son irracionales ni se refieren sólo a fenómenos singulares. Son enunciados simbólicos y por ello de “doble sentido”, que exigen para su comprensión todo un proceso hermenéutico que descubre las razones y en este sentido son racionales y contienen significados universales (por cuanto se refieren a situaciones repetibles en todas las circunstancias) y contruidos con base en conceptos.²⁰⁵

De allí la importancia de que el autor incorpore este tipo de narraciones a lo largo de sus ensayos e incluso en sus intervenciones en conferencias y charlas. Se trata luego entonces de dar un sentido a ese tipo de narraciones en la realidad contemporánea y en la vida cotidiana, tratando de encontrar un vínculo con el pasado, pero también buscando repensar buena parte de las doctrinas y prácticas propuestas con relación a un buen vivir, a la armonización entre la comunidad.

Con respecto al artículo “Los hombres que hacen reír”, como se puede observar en el cuadro presentado al inicio de este apartado, se publicó el 9 de septiembre de 2017. El texto aborda distintas problemáticas que giran en torno a un cuestionamiento específico: ¿por qué escribir poesía en idioma mè’phàà? Tres son las directrices que se consideran de mayor importancia: 1. La lengua como elemento folklórico, 2. La categoría indígena y su correlato en la literatura que han llevado a crear la categoría de “literatura indígena” y 3. La importancia del nombre en el proceso de construcción identitaria, que es relacional con respecto a los trabajos realizados para la comunidad y que, por supuesto, tiene correspondencia con el ámbito de lo individual. Con respecto al punto dos resulta importante señalar que el autor encuentra en esta categorización un trasfondo racista más que explicativo de la escena literaria y cultural mexicana contemporánea, pues como señala el autor:

A quienes escribimos en nuestro idioma nos llaman poetas en lenguas indígenas. Para mí la poesía indígena no existe, porque lo indígena es una categoría racial que sirve para diferenciar las clases sociales; donde viva una lengua siempre va a existir la poesía. Escribir en idioma mè’phàà es un acto de reivindicación política

²⁰⁴ Cabe señalar que la poesía de Matiúwàa es profundamente narrativa.

²⁰⁵ “Ajngáa Dxàwua Mé’phàà/Palabra que aconseja”, disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/11/10/ajngaa-dxawua-me2019-phaa-palabra-que-aconseja-6440.html> [fecha de consulta: 9 de septiembre de 2020].

para decir que, a pesar de todas las políticas hegemónicas de exclusión y de exterminio, nuestra cultura sigue viva”.²⁰⁶

De igual manera, resulta de suma que el autor realiza una categorización con respecto al concepto “palabra” el cual conlleva una serie de matices de acuerdo con el contexto de que se trate, como se puede observar en los siguientes ejemplos:

1. Ajngáa/ palabra. Lengua como sistema. Todos los seres que viven y vivieron sobre la tierra tienen “palabra”, lo mismo que los diferentes mundos y los diferentes espacios y tiempos. Se puede entender como aviso, cuento, consejo, chisme, chiste o broma, declaración, palabra, regaño, boca, lengua, regaño, boca, lengua y como sentido identitario.
2. Ajngáa xka'tsá/palabra que alegra.
3. Ajngáa dxáwua/palabra que aconseja o palabra de las estrellas. Experiencia ética de los antepasados. Surge del diálogo con todos los demás que habitan el mundo.
4. Ajngáa xawí/palabra que despierta.
5. Ajngáa tsi'yaa/palabra bella.
6. Ajngáa yáá/palabra miel.
7. Ajngáa tsíama/palabra que vino del tiempo.²⁰⁷

De acuerdo con la información proporcionada por el autor, esta categorización tiene sus antecedentes en varios mitos y ceremonias como “El origen de la vida”, “El pedido de la novia”, “La veneración del dios fuego” y “La quema de leña, entre otros”.²⁰⁸ De lo anterior se puede deducir que lo literario es solamente una faceta del discurso dentro de un amplio espectro de realización y que su función varía de acuerdo con el contexto. Asimismo, tiene un lugar

²⁰⁶ “Los hombres que hacen reír. ¿por qué escribir poesía en idioma mè'phàà?”, disponible en: <https://microadmin.jornada.com.mx/ojarasca/2017/09/08/los-hombres-que-hacen-reir-por-que-escribir-poesia-en-idioma-me2019phaa-8570.html/> [fecha de consulta: 11 de enero de 2020]. Es de señalar que esta posición no es generalizada entre los distintos creadores, es decir, no existe un consenso. Sin embargo, me pareció fundamental tomarla en cuenta y realizar un ejercicio crítico que llevó al cambio de título de este trabajo de investigación, prefiriendo utilizar el concepto “otras literaturas mexicanas” en lugar de “literaturas indígenas”.

²⁰⁷ *Ibidem.* //En el ensayo “Ajngáa Dxàwua mèphàà/Palabra que aconseja”, el autor hace una revisión más detallada del concepto Ajngáa Dxawua, señalando que se divide en una serie de categorías y que puede ser entendida como: palabra que aconseja, palabra que viste las estrellas y la palabra que vino del tiempo. Como se puede observar, son los mismos que aparecen enunciados en el texto “Los hombres que hacen reír...”, pero en éste se desarrollan como conceptos aparte mientras que, como ya se señaló, en Ajngáa Dxàwua mèphàà/Palabra que aconseja”, aparecen como categorías enmarcadas en un solo concepto.

²⁰⁸ *Ibidem.*

específico dentro de la vida social, pues como señala el autor: “No existe el concepto que englobe todo, cada palabra en su diferencia hace el todo y cada una tiene su propia estructura poética de acuerdo con su uso”.²⁰⁹

Otro aspecto relevante surge a partir de lo que a continuación se cita: “La abuela decía que nuestros ancestros eran caminantes, que en el camino es donde conocemos a la carne que habla y en ese camino uno encuentra su nombre, no ese nombre común, sino ése que nos da identidad; en ese camino encontré la poesía”. A partir de esta afirmación hay una narración triple que ejemplifica lo anterior. Por un lado, la historia del tlacuache y el pulque. Su tránsito en busca de algo que “hiciera reír” a los hombres que no sabían hacerlo, los mè’phàà. Por el otro, la traslación de una parte de ese pueblo que lo llevó a asentarse en una región de Nicaragua y que con el paso del tiempo cambió su forma de autonombrarse y auto reconocerse ya no como mè’phàà sino como sutiaba. Finalmente, el tránsito del propio escritor que sale de su propio entorno para reconocerse y encontrar su propio camino. Dicho andar lo llevó precisamente a Centroamérica en donde encontró a ese pueblo remoto con quien compartía origen. Sin embargo, contrario a él, ellos ya habían perdido la lengua y sólo identificaban un par de palabras

Llegué a Centroamérica en busca de las huellas de mis antepasados. En Sutiaba encontré gente que ya no hablaba la lengua; conocí al poeta Enrique de la Concepción Fonseca, quien recordaba varias palabras, pero no podía articular ideas en la lengua mè’phàà...En una reunión con mujeres de la cooperativa Adict...me pidieron que pronunciara palabras en mi idioma, dije: *ixè/árbol*, *rè’è/lor*, *gu’wá/casa*, *jambàa/camino*, *xàbò/persona*, *nandó jayáa/te quiero*, *nda’yáa xuajiu’extraño mi pueblo*; algunas de ellas intentaron repetir mis palabras; miré a mi pueblo en ese sentimiento de impotencia al no poder articular palabra alguna; el futuro me angustió y me generó la necesidad de escribir más sobre mi idioma.²¹⁰

La alegoría se cuenta por sí misma. Estos tres tránsitos abren la posibilidad de crear un espacio de reflexión en torno a la identidad, la lengua, el territorio, pero también sobre el papel de la literatura -tanto la tradición oral que agrupa toda una serie de mitos e historias de origen, así como la creación contemporánea cuyos motivos a veces están nutridos de esa misma tradición,

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ “Los hombres que hacen reír. ¿por qué escribir poesía en idioma mè’phàà?”, disponible en: <https://microadmin.jornada.com.mx/ojarasca/2017/09/08/los-hombres-que-hacen-reir-por-que-escribir-poesia-en-idioma-me2019phaa-8570.html/> [fecha de consulta: 11 de enero de 2020].

pero también de otros elementos diversos- como eje nodal para su continuidad, su adaptación en circunstancias específicas. Finalmente, el autor cierra su texto con la siguiente reflexión:

La noche guarda secretos, en ella nuestro pueblo configura la esperanza de un mundo mejor, se enseña a los niños las historias que han venido de otros tiempos, como la del tlacuache y hombres que saben hacer reír para unir el corazón de los mè'phàà; en la noche también arden las vidas que hacen posible que nuestro idioma siga vivo, hay otras noches en las que nuestro pueblo dialoga sobre esa posibilidad que se asoma entre los silencios y metáforas, como la construcción de ese amor que es esperanza y a vez ilusión que se pretende eterna.²¹¹

En ese sentido, la lo literario y la literatura tienen un papel fundamental no sólo a nivel individual sino social pues como señala el autor:

La poesía ha reforzado mi identidad como hablante de un idioma que han llamado indígena, me ha permitido caminar en otros pueblos sin olvidar lo que soy, poner oído a las historias de los abuelos para aprender. La poesía me ha dado palabra en mi comunidad, me gusta escribir poesía porque para mí es la voz de la memoria, la voz de un pueblo que da el último aleteo para sobrevivir.²¹²

De esta forma, la poesía estaría presente tanto en el origen como en el fin de un pueblo. Asimismo, se erige como un discurso que coadyuva al replanteamiento crítico del ser individual y colectivo que permite construir condiciones para una descolonización. Esa sería la labor del intelectual crítico, a decir de Enrique Dussel, el cual además “debe ser alguien localizado “entre” (in betweenness) las dos culturas (la propia y la Moderna). Es todo el tema del borden. La “frontera” entre dos culturas como lugar de “pensamiento crítico”.²¹³ Ya en el capítulo anterior se mencionó esta característica como esencial entre los autores en lenguas originarias, los cuales se mueven en dos códigos lingüísticos y culturales que les pertenecen y que habitan de distintas formas.

Es importante destacar el viaje como un elemento fundamental para el autorreconocimiento. Motivo presente en múltiples tradiciones literarias y culturales, en este caso específico cobra un gran sentido. El alejarse del propio contexto permite al autor valorar desde otras perspectivas, ver la cultura propia, a vida cotidiana con respecto a otros parámetros. Da lugar también a la reflexión entre lo propio y lo ajeno.

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² *Ibidem.*

²¹³ Enrique Dussel *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*, p. 384.

Si bien este capítulo no busca exponer de manera exhaustiva la producción ensayística de Hubert Matiúwàa, abre un espectro de posibilidades y lecturas a partir de la exposición de su sistema de pensamiento desde distintos linderos y con respecto a diversos elementos que se pueden englobar en el concepto de identidad. Buena parte de ellos serán retomados en el siguiente capítulo.

Capítulo 4. Lengua y territorio.

Xtámbaa / Piel de tierra y

Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira

La abuela decía que nuestros ancestros eran caminantes, que en el camino es donde conocemos a la carne que habla y en ese camino uno encuentra su nombre, no ese nombre común, sino ese que nos da identidad; en ese camino encontré la poesía.

Hubert Matiúwàa

El objetivo de este capítulo es presentar un acercamiento a las primeras dos obras poéticas de Hubert Matiúwàa que, como se señaló en el capítulo anterior, hasta ahora suma siete volúmenes. Éstos han sido publicados cada uno de ellos de manera bilingüe, a excepción de *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people* (2020) y *Túngaa Indîi / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner* (2021) que aparecieron en una edición trilingüe: mè'phàà, español e inglés.

Cada uno de los textos muestra una propuesta poética compleja que abre una variedad de posibilidades de lectura, análisis e interpretación. Lejos de tratar de reducir esta amplitud y polisemia de los textos abordados, se busca dar una lectura elocuente y concatenada, tratando de encontrar algunos de los vasos comunicantes entre cada uno de los libros que aquí se abordan. Si bien se ha manifestado que es a partir del concepto de identidad que se decidió analizar la obra de Hubert Matiúwàa, después del tiempo transcurrido y de reflexiones realizadas tanto en lo individual como en lo colectivo, se decidió acotar este concepto a una serie de categorías que pueden condensar lo que se considera una constante en las distintas obras del autor: lengua, territorio, género, pensamiento y poesía. De acuerdo con Henri Meschonnic, la poética debe entenderse como una:

Revolución del pensamiento del lenguaje que es el reconocimiento del continuo. Donde no hay más que homonimia con la poética como la confusión con la retórica, con la estilística, o con la psicología, o la sociología. Es la interacción entre el

pensamiento del lenguaje, el pensamiento del poema, el pensamiento de la ética y el pensamiento de lo político. De tal suerte que toda la teoría del lenguaje sea la poética, una poética de la ética, una poética de lo político, una poética de la sociedad, una poética de la historización radical de los valores.²¹⁴

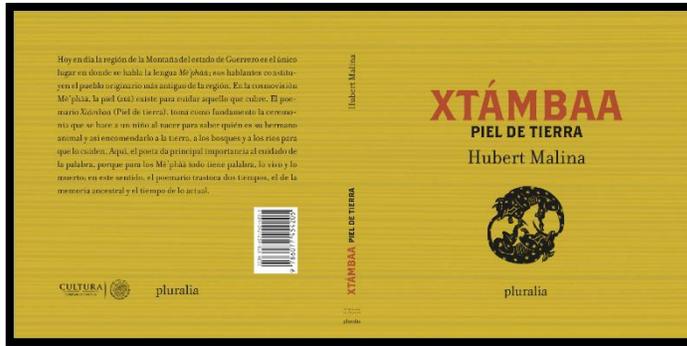
Si bien el planteamiento que traza este autor es difícil de llevar a cabo si se piensa en el análisis de seis libros, se trata de abordar el contenido de las obras a partir de una lectura más holística en donde están presentes todas las vertientes mencionadas. Lo ético, político, estilístico, sociológico se presentan como parte de un todo que por sí mismo no abona mucho a la comprensión o lo hace de una manera parcial. Sin embargo, concatenado da una lectura más integral.

También se busca vincular, mediante ejemplos específicos, cada una de estas obras a partir de la reflexión en torno a las categorías ya señaladas. Cada obra se analiza desde una categoría que se consideró preponderante en el contenido del texto. En el caso de *Xtámbaa / Piel de tierra* (2016), se realiza una lectura a partir de la categoría “lengua”; para el caso de *Tsína rí nà yaxà’ / Cicatriz que te mira* (2017) se eligió la de territorio.

Por último, es importante recordar que una de las cuestiones más complejas en los estudios literarios es el análisis de la poesía. De acuerdo con la perspectiva que se elija, siempre habrá algo que queda afuera. El poema es en primer lugar sonido. Al poner la atención en el texto escrito hay elementos que se escapan y que están relacionados con la musicalidad de los versos, con el ritmo. El texto escrito impone una forma de lectura relacionada con la estructuración estrófica y por versos. La oralidad es en cambio un juego de cadencias, de sonidos y silencios que se combinan para dar lugar a eso que llamamos poema. En el caso de la obra de Hubert el reto es doble porque esa sonoridad está construida en dos idiomas distintos. Por consiguiente, el análisis que aquí se presenta de algunas de las composiciones del autor no es exhaustivo, pero abre un camino que busca comprender la obra del autor como un todo a partir de una serie de vasos comunicantes.

4.1. *Xtámbaa/Piel de tierra*

²¹⁴ Henri Meschonic. *La poética como crítica del sentido*, p. 54.



Este texto fue la primera obra de Hubert Matiúwàa y, de acuerdo con la *Enciclopedia de la literatura en México*, es el primer libro de poesía en lengua mè'phàà que se publicó.²¹⁵ Este volumen apareció en el año de 2016 bajo el sello editorial de Pluralia

en coedición con la Secretaría de Cultura. Forma parte de una colección de textos titulada “Voces nuevas de raíz antigua”. Es también el único texto firmado bajo el nombre de Hubert Malina, lo cual puede referir al tránsito y la búsqueda del nombre como un proceso propio de su cultura.²¹⁶

Además de ser una edición bilingüe, *Xtámbaa / Piel de tierra* está acompañado por una



serie de ilustraciones realizadas por Alec Dempster,²¹⁷ las cuales ofrecen también un elemento más de análisis pues su presencia trasciende lo meramente ornamental y extiende las posibilidades de lectura de los textos al ofrecer un universo gráfico de aquello que es nombrado mediante las palabras. De igual manera, el volumen contiene una serie de retratos fotográficos del autor realizados por Manuel Ndiva'í, así como un disco compacto con las

²¹⁵ Véase <http://www.elem.mx/obra/datos/216626> [fecha de consulta: 14 de julio de 2020]. Parece importante señalar que es el primer libro publicado, mas no escrito. Debe considerarse que la escritura, e incluso la composición, sobrepasan el mundo de lo editorial. Sobre todo, en el contexto de la literatura en lenguas mexicanas, en el que aún es muy difícil publicar, además de que buena parte de los hablantes de lengua mè'phàà, no saben escribirla.

²¹⁶ En el texto “Tu nombre el tiempo” el autor señala: El ser mèphàà está constituido desde lo colectivo, se construye el ser en la búsqueda del nombre, ese ser es siempre ante los otros, quienes definen el nombre con base en la praxis comunitaria del sujeto que busca su nombre, por eso, se debe construir el nombre a través del trabajos comunitarios, asumir responsabilidades, tener la posibilidad de hacerse cargo de los otros para el bien de la comunidad y su funcionamiento, la lógica no es de ganancia ni de salario, sino de servicio a la comunidad, el ser significa “trabajo”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/01/12/tu-nombre-en-el-tiempo-5973.html> [Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2020].

²¹⁷ Músico, escritor y artista plástico. De padre inglés y madre francesa, nació en 1971 en la Ciudad de México, pero vivió durante su infancia en Toronto. Estudió en la Universidad de Nueva York. Ha realizado distintos proyectos artísticos y culturales entre los cuales cabe destacar los centrados en la música popular de la zona de Veracruz. Cfr. <https://www.mexicanisimo.com.mx/la-tradicion-en-una-imagen-alec-dempster/> [fecha de consulta: 30 de junio de 2021].

grabaciones de la lectura de los poemas en voz del autor en ambas versiones: español y mè'phàà.²¹⁸

Asimismo, el libro cuenta con un texto a modo de epílogo titulado “Los Mè'phàà”, escrito por el propio Matiúwàa, en donde se brinda un panorama histórico de este pueblo, así como del rito *Xtámbaa*, el cual, además de dar título al poemario, alude a uno de los elementos más importantes de la cultura mè'phàà, de acuerdo con el autor: la piel.²¹⁹



El volumen está conformado por siete apartados: 1.

Tsínúu a'oo / La cicatriz de mi voz; 2. Nigu'ndáa xùwán / Soñaron los perros; 3. A'ó xíñù' / Voz de la abuela; 4. À'wá wíi drìgoo xíñù / El silencio de la abuela; 5. Xòwè / El tlacuache; 6. Xtá rídá' / Hombre de piel, y, 7. Xtambaa / Piel de tierra. En total, el libro suma treinta y seis composiciones.

El número de partes en que está dividido el poemario presenta una serie de retos para su análisis dado que en cada una se abren múltiples formas de lectura e interpretación. Es quizás que, al ser la primera publicación integral del autor, decidió reunir en ella una serie de composiciones varias sin que el libro estuviera pensado como un proyecto, como sí puede observarse en los siguientes volúmenes que ha publicado. Por esa razón se consideró pertinente

²¹⁸ En general todos los poemarios de Hubert Matiúwàa están acompañados de una serie de ilustraciones y/o fotografías. En cada caso, y de acuerdo con el propio autor, el artista visual forma parte de la hechura del libro. Estamos pues ante la construcción de lo que podría llamarse libro de artista o libro-objeto, en donde lo estético no sólo está en la producción poética misma sino en la presentación del texto-libro como un todo constituido por cada una de sus partes. En este proceso es fundamental la figura del editor como el artífice de este producto-proyecto.

²¹⁹ En una sesión impartida el 25 de mayo de 2021 en el marco del seminario “Entopoéticas: canto y curación”, coordinado por el Dr. Enrique Flores, Hubert Matiúwàa ofreció una amplia explicación sobre el concepto “piel” al interior de la cultura mèphàà. De manera general se puede decir que para esta cultura la piel está asociada con buena parte de los componentes tanto cotidianos como simbólicos que le dan sustento. Este elemento debe comprenderse como capacidad para sentir el mundo, para contarlo, narrativamente hablando. La palabra también es una piel que recubre a sus hablantes. La escritura puede entonces concebirse como una cicatriz. En un sentido más amplio, la formación de una cultura también puede ser vista como una cicatriz de la piel de la tierra. Piel y cicatriz entonces son dos aspectos que están concatenados, uno presupone la existencia del otro. Ambos estarán presentes de una u otra manera a lo largo de la producción poética de Matiúwàa. En este trabajo se irán retomando algunas precisiones más retomadas de la conversación antes mencionada. La sesión completa se puede consultar desde el siguiente enlace: <https://www.facebook.com/lanmo.mx/videos/229507015219618> [fecha de consulta: 5 de julio de 2021].

incluir un cuadro que da cuenta de las partes y poemas que constituyen el texto, para lograr hacer una idea global:

Parte del poemario	Poemas
“Tsinúu A’óo / La cicatriz de mi voz”	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ajngáa / La palabra 2. A’wá Mèp’phàà / La voz Mè’phàà 3. Mbroyon rí maxigú ló’ / La noche en que no duerma 4. Mbàxtá / El gallo 5. Tsú’tsún / El colibrí
“Nigù ndáa xùwán / Soñaron los perros”	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nigù ndáa xùwán / Soñaron los perros 2. Akuán bègò / Hormigas rayo 3. Nixphitáa rè’è / Repartió la flor 4. Gu’wá / La casa 5. Iya ndáun à guàán / Saliva de estrellas
“A’ó xíñù’ / Voz de la abuela”	<ol style="list-style-type: none"> 1. Inu rí màgùmúu ló’ / Antes que yo naciera 2. Nì’khá tsójoo nè / La pezuña vino 3. Gixxàà gínii / El primer diablo 4. Ná inuu gñña / En la cara del aire 5. Maxátàngaa / No regresará 6. Ru’wa gínii / La primera lluvia
“À wá wí drigoo xíñù’ / El silencio de la abuela”	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nàguwá xò’ináá / Venimos a ti 2. Xtóo ìdáá / Piel de tu ojo 3. Ná ná nè ajmúú bèxoo / Donde canta el izote 4. Nìgundaa / Soñé
“Xòwè / El tlacuache”	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nìxphitáa yojndoo itsuu / Repartió el polvo de sus huesos 2. Xàbò tsí nùndu’wá ló’ènè / Personas que hacen reír 3. Corona Extra / Corona Extra
“Xtá ridá / Hombre piel”	<ol style="list-style-type: none"> 1. A’óo èwè / Sonido del hambre 2. Nixúmuu ña’un / Estiró la oreja
“Xtámbaa / Piel de tierra”	<ol style="list-style-type: none"> 1. Xtámbaa / Piel de tierra I 2. Xtámbaa / Piel de tierra II 3. Xtámbaa / Piel de tierra III 4. Xtámbaa / Piel de tierra IV 5. Xtámbaa / Piel de tierra V 6. Xtámbaa / Piel de tierra VI 7. Xtámbaa / Piel de tierra VII 8. Xtámbaa / Piel de tierra VIII 9. Xtámbaa / Piel de tierra IX 10. Xtámbaa / Piel de tierra X 11. Xtámbaa / Piel de tierra XI

De manera general, hay una serie de temáticas que se observan a lo largo de cada uno de los apartados. En primer lugar y en completa relación con la categoría “lengua”, puede verse la *palabra* como una herramienta para la construcción de mundo y del conocimiento; asimismo, como un espacio de reflexión sobre lo ontológico. De igual importancia es la presencia tanto de seres animados como inanimados en esta construcción del mundo. Su figura es determinante en muchos aspectos de la vida social. Con relación a lo anterior, muy destacables son los poemas donde se da cuenta de elementos míticos y fundacionales. Finalmente, no puede dejarse de lado la parte política del texto que, si bien está presente de forma intermitente en cada apartado, resulta plenamente expresada en la última parte, misma que da título al poemario. A continuación, se hace un esbozo de este conjunto de poemas antes de abordar de manera más puntual las primeras partes del libro.

4.1.1. De las cenizas resurgirás

“Xtámbaa / Piel de tierra”, como ya se indicó en el cuadro antes consignado, es la última parte del poemario y está conformada por once composiciones cuya temática gira en torno a la desaparición de Mauricio Ortega Valerio.²²⁰ Si bien como ya se ha apuntado la cuestión política es un tema recurrente no sólo en este poemario sino en toda la obra de Matiúwàa, esta parte llama profundamente la atención porque abre esa veta en la obra del autor. De igual manera, porque se aleja de un tipo de literatura asociada a “lo indígena” cuya representación generalizada está más vinculada con el culto a la naturaleza y a elementos de la cultura entendidos como un conjunto de representaciones materiales o materializadas de un sentido de vida específico.

Interesa destacar que mediante esta serie de poemas se sientan las bases de una vinculación muy profunda con toda una tradición latinoamericana conocida como literatura política o más específicamente, poesía política.²²¹ Esta tradición tiene una larga historia en México, la cual se inicia en el siglo XIX y desde entonces ha cobrado distintos matices y sentidos

²²⁰ Mauricio Ortega Valerio, de origen mè'phàà, forma parte de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos el 26 de septiembre de 2014 en la llamada “noche de Iguala”. Nació el 21 de mayo de 1996. Es originario de la comunidad de Monte Alegre en el municipio de Malinaltepec. Su familia se dedica a la agricultura. Cfr. <https://origenoticias.com/esta-la-historia-de-mauricio-ortega-uno-de-los-43-normalistas/> [fecha de consulta: 1 de marzo de 2021].

²²¹ Iván Cruz Osorio señala que “la poesía política es entendida como aquella que tiene como eje o crítica la exposición de elementos ideológicos” Asimismo, diferencia entre la poesía social y la política señalando que “la poesía política tiene casi las mismas características que la poesía social, salvo que la poesía política se ciñe a la posición política del autor”. Cfr. *La libertad tiene otro nombre. Antología de la poesía política y social en México* p. 17 y 19.

de acuerdo con las circunstancias específicas de cada época. Hoy en día, debido al recrudescimiento de factores como la violencia contra distintos sectores de la población (mujeres, niñas, niños, ecologistas, pueblos originarios, entre otros), en gran medida consecuencia de la preponderancia que tiene el crimen organizado en distintos planos de la vida social, la poesía política y con sentido social cobra un significado relevante como un espacio de denuncia que trasciende el ámbito de lo estético.

De acuerdo con el propio Matiúwàa, el término “Xtámbaa” alude “a la ceremonia que se le hace a un niño al nacer, para saber quién es su hermano animal y así encomendarlo a la tierra, a los bosques y a los ríos para que lo cuiden.”²²² De igual manera, el rito, como su nombre lo señala, está relacionado con uno de los conceptos centrales en la cultura mè’phàà: la piel, como ya se ha señalado anteriormente. Según señala el autor, mediante este ritual el niño se transforma en la piel de la tierra. Esta acción conlleva una suerte de responsabilidades para con el lugar donde se habita. Desde esta perspectiva, el rito representa y materializa uno de los ejes éticos más importantes de esta cultura cuyo eje es la piel.²²³

¿Qué relación tiene esta ceremonia con la desaparición forzada de Mauricio Ortega Valerio? Para responder esta pregunta resulta necesario hacer un breve recorrido por las partes de este largo poema. Como ya se ha indicado, se divide en once apartados. Puede decirse que se reconocen tres momentos significativos. En primera instancia se puede observar la importancia de los presagios, motivo que estará presente en buena parte de los poemarios:

I

Voló sobre el pueblo el águila de la noche,
buscó tu carne para anidar su dolor
y auguró que tus hijos se convertirán en *kaagu*,
xpún xpún, xpún xpún:
-Con sangre cortarán el adobe
para construir la casa del día
y su lengua colgará el garabato en la puerta del pueblo,
para llamar el brazo del cangrejo y el trueno del rayo
que vestirá el corazón de la Montaña.

²²² Hubert Malina. *Xtámbaa. Piel de tierra*, p. 95.

²²³ Cfr. Seminario “Entopoéticas: canto y curación”, <https://www.facebook.com/lanmo.mx/videos/229507015219618> [fecha de consulta: 5 de julio de 2021].

I

Nifrámuu biyú dó'on ná tsúdúu xuajén,
ndi'yée xuwia ná ma'níin xañúun ga'khúii,
nìndíao rí ijiàn mòne mi'naa kaagu,
xpún xpún, xpún xpún,
ni'thée rí:
—Gájmàá i'díuun mùrú'thin ga'khó
rí mùnii go'òò mbi'i
khamí ràjuíin maxtrákháa xngrí'í ná rawún xkrúgúo xuajín,
rí màndxà'wáa ñàwúun xà'wí khamí à'óo bègò
tsí mà'nii xtíñún nímii Júbà ló'.²²⁴

El uso de la segunda persona crea un ambiente de intimidad que aterra. El interlocutor es alguien conocido, la interpelación directa le impide eximir o renunciar a los presagios. No se puede escapar.

Se puede observar una alusión a la ritualidad asociada a la defensa de lo exterior, de lo extraño que pone en peligro a la comunidad. También se pueden encontrar elementos de resguardo como la renovación del año mediante la quema de flores en los cuatro puntos cardinales para otorgar una ofrenda “al señor sagrado del cerro” quien resguardará a los pobladores. Este sentido se refuerza por medio de la repetición de la estructura de los versos que dan el sentido de una plegaria:

[...]
Para que nos cuide de los perros,
de los hombres armados,
del silencio de las calles,
de las pozas llenas del color de la tarde,
de quienes se llevan a los hijos del pueblo,
de ellos, que están en la casa del trabajo.

[...]
ikàjngóo màñawá' ló' inuun xùwán,
inuun xàbò tsí jùdá' ajuàn',
mí ná rìga wìyúú jambaà,
ná ñá rí gàjnii rí nà'níi wàkhii,
khamí inuun xàbò tsí nàgu judíin ìjín xuajín,
ìkhíin tsí trà'iin awún gu'wá ñàjún.²²⁵

²²⁴ Hubert Malina. *Xtámbaa. Piel de tierra*, pp. 72-73.

²²⁵ *Ibidem*, pp. 74-75

El segundo momento coincidiría con la salida de esta temporalidad asociada con lo mítico y lo ritual mediante la mención de un suceso específico que alude de manera figurada a la desaparición de Mauricio y los otros 42 estudiantes la noche del 26 de septiembre de 2014:

IV

Escóndete en la cueva
espera que baje la neblina
y termine la caza,
los que huelen la carne
se llevan nuestros sueños
en autobuses que no tienen vuelta,
en su sigiloso acecho se visten de lluvia
y cuentan los dedos
por los que estamos en la Montaña,
los de la mano oculta,
los de la tierra roja,
los que vivimos en la casa de Lucio.

IV

Àtrakhá'o mínaa ná ññúun itsí,
àrà'thiin màgátháa rùjmba
asndo rí mànbúún mùxkha xàbò,
tsí dùyaa xùù xuwia ló'
nagóo judèe xnun'daa ló'
ná xkrajndí rí nangúaa thángaa,
asndo xó ru'wa ja'ñúun ná xàbii nùxkháa ló'
khamí nùràxnúú ijíin ñàwún
numaa ló' tsáa jùwá ló' ná Júbàá,
tsáa gidá' ngu'wá ñàwuáa ló',
tsáa màñà' júbà ló',
tsáa jùwáa ló' ná go'òò Lucio.²²⁶

Los “autobuses que no tienen vuelta” refieren a un hecho concreto pero que, al mismo tiempo, por la forma en que se utiliza la frase, funciona como un recurso de reiteración. Es decir, no es un evento único e irreplicable sino una metáfora que funciona de manera circular y que alude a las desapariciones constantes de los habitantes de la zona. Esta repetición encuentra un paralelismo en la forma en que se define a los habitantes de la montaña. Mediante una

²²⁶ *Ibidem*, p. 78-79.

enunciación de elementos que se acercan al difrasismo, se construye un retrato que ofrece rasgos que ocultan al mismo tiempo que definen.

Posteriormente, en lo que puede considerarse el tercer estadio, se pueden observar las consecuencias de la ausencia de Mauricio en distintos ámbitos de la vida social. La presencia de esa ausencia implica también otra manera de vivir no sólo mediante el recuerdo de los que sobreviven sino también a partir de otras formas de comprender las distintas maneras en que puede transfigurarse la existencia. En ese sentido, resulta relevante la alusión al rito Xtámbaa, que como ya se ha señalado, alude a una ceremonia de nacimiento. En este contexto específico, la desaparición, la muerte puede conllevar a otra forma de estar en el mundo:

VII

Xtámbaa
estoy contigo en el mundo,
en el trueno que trae la noche,
en el baile de ánimas sin rostro,
sin brazo,
sin descanso,
estoy contigo en las velas,
en el humo que engendra el camino,
en el olor del copal que recoge
el agua de los ojos
de las mañanas sin voz.

VII

Xtámbaa,
xtáa gájmàá níndxàa ná inuu numbaa,
ná a'wá rí jàyáa mbró'o,
ná nùtsíá níma tsí ndàa inuu,
tsí ndàa ñàwúun,
tsí tsíyaa xúún,
xtáa gájmàá nìndxàa ná wàjún ndèla,
ná inuu nguni' rí nàxná jambaà,
ná gii' xùù wuájjà rí nà yaxii
iya ìdúú mi'chá rí ndáa a'óo.²²⁷

²²⁷ *Ibidem*, pp. 84-85.

Recordemos que el rito “piel de tierra” se realiza al momento del nacimiento para saber cuál es el hermano animal de la persona a quien se le realiza la ceremonia. De esta manera, aludir a este tipo de ritualidad en medio de una desaparición resulta en primera instancia paradójico ya que no se está en la vida sino en la ausencia. Sin embargo, el propio Matiúwàa señala en su texto “Xtámbaa. Ser, ser otro, ser territorio” lo siguiente:

Cuando la identidad del hermano animal es revelada, el xiñña consulta a través de la misma técnica el día indicado para hacer la ceremonia de xtámbaa, que se hace para encomendar al niño a la tierra, a los bosques, a los ríos para que los cuiden y a través de esta ritualidad en niño se transforma en los otros.²²⁸

En el propio título del texto se refieren tres categorías ontológicas a partir de las cuales se puede estar en el mundo: “ser, ser otro y ser territorio”. De esta forma, y recuperando lo señalado anteriormente, la desaparición forzada de Mauricio implica una forma distinta de estar, ya no físicamente sino en los demás y en el espacio que se habita, construido simbólicamente y comprendido como un lugar que guarda relación con elementos primordiales como la lengua, la cultura, las formas de relacionarse con los otros, pero también con lo que acontece dentro del devenir histórico, con los sucesos políticos y las luchas que libran en distintos frentes los pueblos originarios, en este caso específico, el pueblo mèp’phàà.

Finalmente, puede decirse que el ritmo de esta composición refiere a ese “ser otro” “ser territorio”. Mediante una enumeración de elementos y una serie de reiteraciones que construyen este último concepto, la voz poética mantiene la vida en eso que a primera instancia parece ser sólo ausencia e incertidumbre frente a la pérdida. Para llevar a cabo esta acción, ocurre un proceso de transfiguración en ese otro, el estudiante desaparecido, y, en un segundo momento, esa transformación se da con los elementos que conforman el territorio: el trueno que trae la noche, el baile, las velas, el humo que hace camino, el olor del copal, el agua y las mañanas mudas. A partir del discurso poético la ritualidad en particular y todo un sistema de pensamiento en lo general se revitaliza y cobra otros sentidos frente a los avatares y las injusticias de la vida cotidiana.

El poema “Xtámbaa” merece ser analizado de manera independiente dada su temática y complejidad. En este espacio sólo se ha tratado de hacer una lectura superficial señalando algunos

²²⁸ Hubert Matiúwàa, “Xtámbaa. Ser, ser otro, ser territorio” disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/03/09/xtambaa-ser-ser-otro-ser-territorio-2911.html> [fecha de consulta: 18 de marzo de 2021].

de los aspectos más relevantes para dar paso al análisis del resto del poemario bajo la categoría de lengua. Sirva como tránsito a ese estadio el siguiente poema:

V

Mi voz se hizo nido
el día que te agarraron.
¿Qué no saben que todo lo que te hagan me lo hacen a mí?,
aullé el relámpago en tu boca,
donde anduvimos con los nuestros
y ahora, ya no,
¿Dónde amararé este dolor que enciende la esperanza?
¿Quién traerá la cabeza del pueblo?
¿En qué cruces colgaré aves que sepultan mi lengua?
¿En qué tierra he de encontrar tus pasos,
ahora, que tu cuerpo se acobia en el miedo
y crece la espiga de nuestra rabia?

V

Nè'ne xàñúun a'ó
mbi'i rí nìrugáan,
àtsíyáa rí xùgii rí núñaa ikháan núñi ikhúun nye',
nìndxá'wa ló' ná nìxphíbì rìga ràwúan,
ná nìgrigá' ló' gàjmí anjgián' ló'
khamí xuge' nángua rá,
náa màro'ó gà'khó rìge rá,
tsá jàyá ìdxúu xuajjín ro',
naa krùse màxtrigùùn ñò'ón tsí nudii a'ó rá,
naa júbà màxkhámaa nàkuáa'
xùge rí nanbra'á mìnnaa ngámí xùbía'
khamí nàgajáa iñúu tsíá' ló' rá.²²⁹

La lengua es el origen en múltiples sentidos. Es el elemento a partir del cual se construye la memoria, pero también la conciencia. La lengua permite crear comunidad, hacerse uno con el otro, es espacio para la construcción identitaria desde distintos ámbitos y perspectivas.

²²⁹ Hubert Malina. *Xtámbaa / Piel de tierra*, p. 80-81.

4.1.2. Mi voz es la palabra

Uno de los aspectos que más reflexiones ha generado la realización de este trabajo de investigación es el de la lengua como herramienta de construcción identitaria debido a las problemáticas que ya se anunciaron en el Capítulo 2, referente al marco teórico. Entre las cuestiones más complejas está la relación que históricamente se ha construido sobre los siguientes aspectos: lo *indígena* asociado al habla de una lengua considerada bajo esa categoría racial y cómo esta construcción tiene, evidentemente, su correspondencia en lo que se refiere a otros binomios como escritores indígenas o literaturas indígenas.²³⁰

Hecha esta precisión, conviene retomar uno de los postulados realizados anteriormente en el sentido de que, para los fines de este trabajo de investigación, se parte de concebir a las y los autores, particularmente a Hubert Matiúwàa, como escritores bilingües, más que como escritores indígenas. En ese sentido, se establece una ruta para alejarse de ciertas polémicas encaminadas a determinar cuál es la expresión “auténtica” cuando se habla de escritores pertenecientes a pueblos originarios y hablantes de una lengua considerada indígena, o si tiene sentido saber qué producción poética se hizo primero. Se parte del principio de que cada poema tiene una doble versión que cumple con finalidades específicas de acuerdo con la expresividad y los recursos de cada lengua. De esta manera, la lengua como espacio de cavilación implicaría un ejercicio en doble sentido: tanto el español como, en este caso, el mè’phàà específicamente. Sin embargo, como ya se había anunciado en el Capítulo 2, poca es la reflexión y mención al español como lengua propia en la revisión general que se hizo de algunos poetas contemporáneos. Al respecto, el caso de Matiúwàa no es excepcional.²³¹

²³⁰ El 9 de marzo de 2021, Hubert Matiúwàa publicó en el muro de perfil de Facebook lo siguiente: “Suscribo el comentario que hizo el poeta Martín Tonalmeyotl, en su muro de Facebook, dejen de llamarnos “poetas indígenas, si bien es un concepto que en su origen significa “el que es de allí”, el que nació y por tanto pertenece a un lugar, todos lo somos. Sin embargo, actualmente esta palabra es racista y clasista. De ahí resulta que todos somos escritores indígenas sin importar la diferencia sustancial de cada uno de nosotros. Pero mi pueblo mè’phàà es muy diferente al pueblo náhuatl de Martín Tonalmeyotl; nuestras poéticas incluso son distintas. Sin embargo, nos quieres englobar en un solo concepto al llamarnos poetas indígenas, como si fuéramos chiles que se venden en el mercado a diez pesos el montón. Mi cultura e idioma se autodenomina mè’phàà. Habría que empezar a cuestionar esas conceptualizaciones y cuestionar también la palabra originario, porque lo originario también es una categoría que esencializa el pensamiento. ¿Qué pueblo no es originario? O bien ¿existe realmente lo originario?” [fecha de consulta: 22 de marzo de 2021].

²³¹ Lo expuesto no implica que se le reste importancia a un fenómeno crucial como o es el de la traducción, cuyo análisis en sí mismo abre múltiples aristas y problemáticas que sin duda se deben desarrollar para comprender de una mejor manera la creación literaria en lenguas originarias.

Para Mauricio Swadesh (2006) la lengua se debe entender como un recurso cultural. En ese sentido, Josefina García Fajardo señala:

El ser humano construye su propia representación del mundo en un sistema de dos caras; por un lado, estarían los registros de nuestras formas de expresión y sus reglas de combinación, y por el otro, estaría nuestra conceptualización del mundo; dos caras de una misma cosa: la lengua. Esas dos dimensiones de la lengua se han llamado, respectivamente, plano de la expresión y plano del contenido, pero cada una tiene a su vez distintos niveles y dimensiones.²³²

Derivado de lo anterior, es importante reflexionar sobre la lengua como hecho social cuya función es la de una estructura estructurante. La lengua nos permite en primera instancia construir nuestra idea de mundo. Asimismo, comunicarnos con nosotros mismos y posteriormente con las personas que nos rodean. El conjunto de estas actividades es lo que crea la comunidad, sentido primario del término “comunicar”. Con respecto a lo anterior, Edward Sapir señala:

Los elementos del lenguaje, los símbolos rotuladores de nuestras experiencias tienen que asociarse, pues, con grupos enteros, con clases bien diferenciadas de experiencia, y no propiamente con las experiencias aisladas en sí mismas, sólo de esta manera es posible la comunicación pues la experiencia aislada no radica más que en una consecuencia individual y, hablando en términos estrictos, es incomunicable. Para que sea comunicada, necesita relacionarse con una categoría que la comunidad acepte tácitamente como una identidad. Así, la impresión particular que ha dejado en mí una cosa determinada necesita identificarse con todas mis demás impresiones acerca de ella. Y, además, mi memoria generalizada, o sea mi “noción” de esa casa debe fundirse con las nociones que se han formado acerca de la casa todos los individuos que la han visto.²³³

El lenguaje es una experiencia social que da pauta a la edificación de significados que son contruidos y compartidos de manera colectiva. Estos procesos son históricos y, lo mismo que el signo lingüístico, se pueden modificar de manera diacrónica pero sincrónicamente permanecen y esto es lo que permite la comunicación al interior de una comunidad.

La lengua, como categoría de análisis, también permite reflexionar en torno a cuestiones de carácter simbólico, más asociado al campo de la semiótica que al de la lingüística. Se trata de una serie de metáforas que, a modo de alegoría, condensan tanto en el lenguaje, a manera de mitos, y mediante la praxis como ritos, significados comunes. En ese sentido, Sapir señala: “El

²³² Josefina García Fajardo. *De los sonidos a los sentidos*, p. 44.

²³³ Edward Sapir. *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, p. 19.

lenguaje puede ser sólo una faceta exterior del pensamiento en el nivel más elevado, más generalizado, de la expresión simbólica”.²³⁴

En el caso específico del poemario *Xtámbaa / Piel de tierra* y en general en la obra literaria de autores mexicanos bilingües, se puede observar una constante referencia a la lengua como motivo de reflexión. Sin embargo, como ya se ha señalado, la lengua que ocupa el centro de las disquisiciones es la originaria o indígena. En ese sentido, se ha podido observar que la dimensión de lengua se intercambia por otra mucho más profunda: la palabra. Este término extiende sus redes de significación a aspectos más profundos que se relacionan también con una forma específica de pensamiento e incluso con una ética específica.

Antes de comenzar con una revisión del libro es importante señalar que, para lograr una lectura más afinada, se decidió centrar la atención y el análisis en una serie de poemas cuyo eje es precisamente la palabra comprendida desde estos ámbitos que ya se han mencionado en los anteriores párrafos. Se trata de una serie de once poemas que se irán presentando a lo largo del apartado.

En el poemario se puede observar que, en la primera parte, cada uno de los títulos refiere a elementos fundacionales de la cultura mè'phàà. Si bien hay muchas alusiones al ámbito de la vida cotidiana, el verdadero sentido de los textos radica en su carácter ontológico. Cada uno de ellos es lo que, en gran medida, da fundamento al pensamiento mè'phàà. Elementos como la voz, la cicatriz, la carne, el gallo, el colibrí, cobran fuerza fundacional y abren vetas para la exégesis no sólo del resto de las composiciones contenidas en el libro, sino en general en la obra de Hubert Matiúwàa. No es fortuito que el poema con que se inicia este poemario y, de manera metafórica, la trayectoria literaria de este autor sea, precisamente, “La palabra / Ajngáa”:

Pongamos la palabra para recoger el rostro,
que el hueso escuche el gris de la piedra,
sentemos el aliento de la gran mazorca
para hacernos camino con los que vienen a nuestra carne,
los del otro cerro, los de la lluvia, los de la noche amanecida.

Pongamos la palabra en el oído del viento,
en la piel de la serpiente, en la raíz del higo blanco,
allá irá nuestra voz, día a día entre la tierra caliza.

Despertemos el silencio del pájaro

²³⁴ *Ibidem*, p. 22.

que guardó en su canto el arco iris
y la ciénaga: *njòlo, njòlo, njòlo*;
lugar donde nos encontramos diversos
ahora que abrimos nuestro rostro.

Al decir la palabra triste de los abuelos,
decimos: palabra que mira,
que guarda, que vive.

Levantemos en tiempo el diente del maíz,
el grito de la hoja seca,
el paso justo del gusano oreja de olla,
aquél de los caminos de la memoria.

Mùrigu ló' ajngáa rí mà'áxíí ináa ló',
rí mà'né màdxaúún ètso rí gidiù itsí,
mù'gíí ló' xùù yàà mbàà
rí mà'né jambaà gajmií tsí nàguwá ná xuwia ló',
tsí jùwá imbá jùbá, tsí nàguwá awún ru'wa, tsí mbro'o nìwáxúún.

Mùrigu ló' ajngáa ná awún ña'ún giñá,
ná xtóo àbò', ná àjmùù xndú mi'xá,
ñù'úú mà'ga ajngáa ló', mbambá mbi'i, ná màjiún jùbà' idi.

Mùxkaxíí ló' a'óo wiyúú ñò'òn
tsí nìyáxíí tòkaya'
gájmáà nàma' ná ajmúú: njgòlo, njgòlo, njgòlo, njgòlo;
ná wàjii nùxkama mijná ló'
xúgé' rí nàmba'tò ina ló'.

Ìdo nù'thá ló' ajngáa giná drìgúún mbúanù,
nù'tháa ló' ajngáa rí nàyxè,
rí nàyáxiì, rí ndá'yà.

Mùyaxiìn ló' wàphá iñúu ixí,
a'óo iná níjndóo,
khamí jambaà mbá jndí drìgòò adóo ña'un ndáan,
ikháa tsí jà'yá jambòò jùma ló'.²³⁵

Es necesario revisar el concepto “poner la palabra”. Conviene hacer alusión al ensayo de Matiúwàa titulado “Los hombres que hacen reír. Por qué escribir poesía en idioma mèphàà”, abordado con mayor profundidad en el capítulo anterior. En ese texto se detallan las múltiples

²³⁵ Hubert Matiúwàa. *Xtámbaa/ Piel de tierra*, pp. 4-7.

acepciones en torno al concepto “palabra”, la cual, desde ese sistema de pensamiento, resulta difícil de circunscribir en un solo ámbito de significación. Resulta fundamental comprender que “palabra” es un término polisémico.

En el texto antes referido, Matiúwàa señala: “Los mèphàà decimos, Murigú Ajngáa ló’ / poner la palabra, la palabra se pone en la mesa para que todos aporten y ella vaya creciendo, es como una comida que se comparte; igual que la poesía, es colectiva”.²³⁶ La palabra no es privativa de los seres humanos, sino de todos los seres vivos. Desde la creación de la vida se adivinan varios tiempos. El actual es el de los xàbò o carne que habla: “Para nosotros los mèphàà, todos los seres que viven y vivieron sobre la tierra tienen palabra, pero su palabra es diferente a la palabra de los xàbò; esto no quiere decir que no se dialogue con ellos, sino al contrario, es la base de una ética en donde confluyen varios mundos”.²³⁷ En ese sentido, en el tiempo y contexto de la carne que habla o los xàbò, el poner la palabra contribuye al equilibrio del mundo. La palabra es un punto neurálgico a partir del cual conviven distintos seres vivos. También tiene una función creadora, constitutiva y estructurante. En el texto antes citado, el autor añade:

En nuestro tiempo, la importancia de la palabra que cuenta se torna fundamental; es necesario contar a las generaciones venideras la historia que nos dio identidad; sobre todo, contar las palabras del río contaminado por los agroquímicos, el de la tierra arrasada por las mineras a cielo abierto, el del tigrillo curtido para adornar las mesas, el de la memoria oral desplazada por el canon literario. La carne que habla debe crear comunidad ante las políticas violentas que alteran su vida.²³⁸

Es decir, hay una responsabilidad por parte de los xàbò de hablar por los seres vivos que no están en condiciones de hacerlo, tanto los humanos como los animales, vegetales, minerales, así como elementos de la naturaleza como la tierra, el aire, entre otros. En ese sentido, la palabra también cobra un sentido político, de denuncia frente a las distintas injusticias que se viven en varios niveles de la vida comunitaria. Es por ello por lo que en el poema se hace hincapié en “poner la palabra” en distintos contextos y circunstancias, por ejemplo, “en el oído del viento” “en la piel de la serpiente” y “en la raíz del higo blanco”.

²³⁶ “Los hombres que hacen reír. ¿Por qué escribir poesía en idioma mè'phàà?”, disponible en: <https://microadmin.jornada.com.mx/ojarasca/2017/09/08/los-hombres-que-hacen-reir-por-que-escribir-poesia-en-idioma-me2019phaa-8570.html/> [fecha de consulta: 7 de junio de 2021].

²³⁷ *Ibidem* [fecha de consulta: 5 de agosto de 2021].

²³⁸ *Ibidem* [fecha de consulta: 5 de agosto de 2021].

También interesa destacar que la composición recuerda que la palabra es colectiva y está situada, razón por la cual tiene un poder específico que cobra sentido de acuerdo con la forma en que se está utilizando, pero también por cómo se ha utilizado diacrónicamente pues como señala Foley: “Words are always situated, they cannot naturally occur but in context, and they cannot naturally recur without reference to prior occurrences and prior contexts”.²³⁹ Quizás por esa razón, el texto está escrito en la primera persona del plural. Este recurso favorece la percepción comunitaria de la construcción de la palabra.

Además, puede observarse que abre un diálogo no sólo con la propia comunidad, el pueblo mè'phàà, sino con otros pueblos como el ñuu savi o mixteco.²⁴⁰ Ser y reconocerse distinto es importante pues es el primer paso de la construcción identitaria. Sin embargo, no es un motivo para encerrarse en el propio mundo, la propia cosmovisión, sino que abre las posibilidades de encuentros recíprocos con los otros. “Poner la palabra” para construir. “Poner la palabra” significa generar un punto de encuentro, como ya se ha mencionado, pero en este contexto el sentido es más amplio y se extiende hasta las personas de otros pueblos. De esta forma, la expresión “mostrar el rostro” implica no sólo descubrirse sino también reconocer al otro, “encontrarnos diversos” no desde un punto de vista conflictivo sino proactivo.

Por último, con respecto a esta composición, interesa destacar la personificación de la palabra. La palabra mira, guarda, vive y también tiene estados de ánimo. De esta forma, la palabra también se relaciona con la memoria comprendida como algo abstracto, más allá del propio recuerdo de cada ser vivo. De allí el vínculo que se establece también con “el paso justo del gusano oreja de olla”, quien a decir del propio autor y de acuerdo con la cosmovisión mèphàà es una de las primeras criaturas cuyo papel fue medir el mundo, antes de que apareciera la totalidad de los seres sobre la faz de la tierra.

Para continuar está “La voz *Mèphàà*”, quizás una de las composiciones más hermosas de este volumen y que, en varios sentidos, condensan buena parte de los aspectos que se han expresado en torno a la lengua-palabra. Este poema está constituido por 20 versos divididos en un quinteto, tres cuartetos y un terceto presentados en el siguiente orden: cuarteto, terceto,

²³⁹ John Foley. “Word-Power, Performance”, p. 275.

²⁴⁰ Recuérdese que el pueblo ñuu savi o mixteco se autodefine como “hombres de la lluvia”. Luego entonces, puede suponerse que a ellos hace alusión cuando refiere a “los del otro cerro, los de la lluvia, los de la noche amanecida”. Además de la vecindad con el pueblo ñuu savi, en la región de La montaña el pueblo mè'phàà comparte el espacio geográfico con algunos pueblos nahuas.

cuarteto, quinteto, cuarteto. Esta estructura proporciona un particular ritmo que da un sentido de crecimiento, pero que finaliza con una vuelta al inicio:

La voz *Mèphàà*

De la sangre de otro bosque
mi mano ceniza en tu huella de luna,
en tu cintura congelada
el revolotear de aves descalzas.

En tu vientre mi andar en agreste silencio,
en tu vientre la madurez del fuego,
el sustento de la piedra caliza.

De ti, vengo tierra, vengo pueblo,
vengo triste palabra, pequeño tallo,
amarillo dolor en tu hoja,
à'gò agú gòn (mujer fuego de luna).

Casa de la carne que habla,
de orilla pasa la historia donde ofreciste tu sangre,
bajo la gran tormenta, tu espalda,
piedra de lagartos de aire,
à'gò rajúun agú (mujer lengua de fuego).

Yo, crisálida ensalivada,
de colores vestí la noche en tus ojos de ámbar,
de golpe tragué insectos que pulularon montañas
para que durmiera nuestra palabra.

A'wá *Mè'phàà*

I'díuu imbá júbà
idiúu ñàún' ná nìdxú' ranújngáa gòn',
ná nejnë gúwán smídáa
nàndixíin ijíin ñò'ón tsí tsa'tsá nàkúún.
Awúan' náa ná grigòò wiyúú a'ó,
awúan' ná nakìì agu',
ná ndàyáa skíyuù tsísxjnda.

Ná awúan', ná'khá ló' júbà', ná'khá ló' xuajén,
ná'khá a'wá tsíngina, lájuín xtóo ixè ñajún',
mòjmó' ga'kui iná nìndxó,
à'gò agu' gòn' (mujer fuego de luna).

Go'óo xuwi rí ná'thán ñajuán',

nìjní nìnujngòò mbí'í tsiàmáa ná nitaxnáxe i'diàa,
ikháa rí nìgídaà tsúdáa awún rindáa,
ná itsúun ikùùn gîñá,
à'gò ràjùùn agu' (mujer lengua de fuego).

Ikúún, iya ndáoo xtángòthó,
mixtí nìxmí xtiñúú mbró'on awún itsúú idáa,
khamí niña'jngú xtrakhiin tsí nixpítá mijná ná júbàá
tsí nènè rí mìgú ajngáa ló'.²⁴¹

Se trata de una composición cuya métrica es libre. No existe un patrón rítmico en los versos y que no se observan rimas totales. Asimismo, no es evidente que haya rimas en eco y/o parciales al interior de cada verso. Sólo por mencionar un ejemplo, en el primer cuarteto se puede observar la siguiente acentuación:

Primer verso: acento sobre 3^a, 5^a y 7^a sílabas.

Segundo verso: acento sobre 2^a, 5^a, 8^a y 11 sílabas.

Tercer verso: acento sobre 4^a y 8^a sílabas.

Cuarto verso: acento sobre 6^a, 7^a y 8^a sílabas.

Al tratarse de versos libres, el acento estrófico tampoco es posible de determinar de manera específica,²⁴² aunque cabe señalar que todos los versos del poema son paroxítonos.

Los elementos estructurales de análisis que se han señalado anteriormente corresponden a una forma específica de examinar la lírica occidental. El poema referido está escrito en español, sin embargo, se debe considerar también que, al tratarse de un autor bilingüe, cuya lengua materna no pertenece a ninguna familia indoeuropea, sino a la familia otomangue, los parámetros de análisis métrico resultan relativos.

Lo anterior abre una serie de retos para los estudiosos de estas literaturas pues resulta necesario trascender la lógica de las composiciones occidentales, particularmente del español, intentando integrar otro tipo de recursos además de los señalados para poder comprender la estructura de los poemas, más allá de lo que dicen. Para lograrlo, lo óptimo sería conocer profundamente la lengua mèphàà, así como las distintas formas de composición de su tradición literaria la cual es básicamente oral. Sin embargo, como se ha manifestado desde el inicio de este trabajo, esta investigación, como muchas otras ya referidas en el estado del arte, se encuentra en

²⁴¹ Hubert Matiúwàa. *Xtámbaa/ Piel de tierra*, pp. 8-11.

²⁴² En el cuarteto antes referido se puede observar que los versos son de 8, 12, 9 y 11 sílabas respectivamente.

una especie de tránsito entre lo esperable y lo posible. En el punto medio de estos dos extremos se puede construir una manera de analizar y comprender estas obras desde los parámetros de los propios investigadores, cuya formación y referentes son casi totalmente occidentales, pero intentado integrar otras miradas que, aunque no uniformes ni constantes sino desequilibrantes e intermitentes abran otras lecturas para aquello que no fuimos formados para leer.

Por parte de los autores bilingües puede darse aquello que Luz María Lepe denomina “pensamiento fronterizo” que se encuentra en el intersticio entre lo que la autora llama “relatos de la diferencia”²⁴³ y el pensamiento occidental. En paralelo, esta posibilidad también se abre a las y los estudiosos de estas literaturas. Es por esa razón que se hace necesario pensar en una hermenéutica de los textos híbrida,²⁴⁴ que contemple distintas aristas de análisis de acuerdo con su pertinencia siempre en función de los propios textos.

Por esa razón, más allá de los elementos estructurales de análisis ya enunciados, parece importante detenerse en distintos aspectos que resultan más dilucidadores con respecto al poema en cuestión. Se trata, por un lado, del ritmo y por el otro, de la relación que se da entre las estrofas.

Con respecto al ritmo, se considera que uno de los elementos fundamentales mediante los que se produce es la repetición en sus distintas formas.²⁴⁵ Por ejemplo, en la primera estrofa se

²⁴³ Lepe señala: “el pensamiento y la racionalidad que la oralidad imprime en la literatura indígena se corresponde con un pensamiento fronterizo, con la posibilidad de decolonizar los relatos de la diferencia colonial. La nueva racionalidad implícita en los textos literarios indígenas trastoca la subjetividad y la racionalidad hegemónicas”. “Giro decolonial y pensamiento fronterizo en la literatura indígena contemporánea de México, p. 59. En ese sentido, se añadiría, para completar la idea expresada, que el pensamiento fronterizo y el giro decolonial no sólo están en la manera en que se puede replantear, por ejemplo, las temáticas tratadas por los escritores bilingües, sino también en la manera en que se conciben esas composiciones y que no obedecen ni a las formas de composición tradicionales correspondientes a la cultura de adscripción, pero tampoco a las formas canónicas hispánicas que son enseñadas en la educación oficial. Recuérdese que, como ya se ha mencionado, es fundamentalmente el español la lengua en que los autores aprenden a leer y escribir. La escritura en la lengua propia es tardía. El caso de Hubert Matiúwàa no es excepcional.

²⁴⁴ El término de hibridez o hibridación ha sido muy trabajado por los Estudios culturales latinoamericanos, particularmente por autores como Néstor García Canclini. Mientras el sincretismo alude a lo religioso y el mestizaje a lo racial, la hibridez se refiere más a una combinación de elementos de la llamada “alta cultura”, la cultura de masas y la cultura popular. En el caso específico que nos ocupa, se podría más bien aludir a una combinación, en el ámbito de la creación, entre formas de creación tradicionales y otras más apegadas a lo hegemónico occidental. En lo que se refiere a la exégesis, igualmente se podrían establecer rutas de análisis derivadas de una tradición de teoría literaria canónica occidental, pero mezclada con otras rutas contraídas incluso *ex profeso* para el análisis de textos específicos.

²⁴⁵ Helena Beristáin refiere la aliteración como una forma general de la repetición, misma que puede subdividirse en distintas manifestaciones: 1. Como insistencia de un solo fonema. 2. Como un redoble de sílaba. 3. Paronomasia (mayoría de los fonemas de una palabra). 4. Mediante juegos de palabras. 5. Como poliptón o derivación. 6. Similicadencia ((identidad de fenómenos derivativos o gramaticales en palabras de distintas familias. 7. Onomatopeya y 8. Rima consonante o asonante. Como se ha mencionado, esta última no es observable en el poema, sin embargo, los otros elementos de composición sí están presentes en esta y otros poemas. *Cfr. Diccionario de retórica y poética*, pp. 26-27.

enuncia la frase “**en tu** huella de luna” al final del segundo verso. Esta misma estructura se repite al inicio del tercero: “**en tu** cintura congelada”. Ambos elementos aparecen matizados por palabra o frase que funcionan como adjetivo: **huella de luna** y **cintura congelada**.

En la segunda estrofa continúa la repetición de la misma frase “en tu” con su variante **vientre** elemento que aparece en los versos 5 y 6: “**en tu** vientre mi andar en agreste silencio/**en tu** vientre la madurez del fuego”. Asimismo, la elipsis del verbo se repite en los versos citados: “mi mano ceniza en tu huella de luna / en tu cintura congelada ... en tu vientre mi andar en agreste silencio / en tu vientre la madurez del fuego”.

En la tercera estrofa aparece otro elemento de repetición a partir de la construcción en torno al verbo venir: De ti **vengo** tierra, **vengo** pueblo/ **vengo** triste palabra”. Además del efecto producido por la reiteración interesa destacar otro aspecto que tiene que ver con la manera en que se modifica el verbo venir mediante una serie de complementos de modo que se transfiguran y pierden la noción de su sentido original. Es decir, se puede utilizar venir para referir la procedencia de un lugar (vengo de) o la manera en que se viene (vengo sucia, vengo mojada, vengo triste). Sin embargo, en los versos aludidos se abren dos posibilidades de lectura, ambas muy interesantes. En el primer caso, se trataría de oraciones que funcionan como interjección: “De ti vengo tierra, vengo pueblo” = **Tierra**. [Yo] vengo de ti. **Pueblo**. [Yo] vengo de ti, en cuyo caso el referente “la voz mèphàà” se diversificaría y ampliaría en otros elementos relacionados con lo identitario.

En el segundo caso, se podría hacer otra lectura tomando como referencia los sustantivos tierra y pueblo como modificadores circunstanciales de modo, los cuales habitualmente no se relacionan con el verbo aludido. ¿Qué significa **venir tierra, venir pueblo, venir triste palabra, venir pequeño tallo**? La procedencia tampoco refiere a lo espacial, pues en realidad refiere a “la voz mèphàà”: Yo (voz poética) provengo de ti (lengua) de esta manera (tierra, pueblo, palabra, pequeño tallo). Esta serie de reiteraciones profundizan el efecto que tiene a nivel estilístico el elemento que sirve de referente (la voz mèphàà), pero también a nivel de cosmovisión, como unidad fundacional y estructuradora de toda una sociedad.

En último verso de esta misma estrofa se enuncia una frase en mèphàà con su respectiva traducción: “à’gò agú gòn (mujer fuego de luna)” que tiene su correspondiente en la siguiente estrofa, en el verso 16: “à’ gò rajúun agú (mujer lengua de fuego)”. Ambos elementos sirven para nombrar con otras palabras a la voz mèphàà.

Finalmente interesa detenerse en la última estrofa en el verso 17 donde la aliteración se da mediante la insistencia del fonema /s/ mismo que, aunado a la sinalefa, produce un efecto sonoro muy hermoso: “Yo, **crisálida ensalivada**”. Rítmicamente este efecto se acrecienta por la ubicación de los acentos, como se puede observar: *crisálidaensaliváda*:

— — ‘ — — — — — ‘ —

Un fenómeno similar se repite en los versos 19 y 20; aunque no es tan intenso por tratarse de una combinación de consonantes sordas, sí es notorio: “de **golpe** tragué insectos **que pulularon** montañas/ **para que** durmiera nuestra **palabra**”. Sonoramente, el conjunto de estos fonemas y su reiteración pueden producir el efecto de alas en vuelo que se corresponden con esos insectos a los que se refiere el texto.

Hay una observación que resulta interesante con respecto a la construcción del poema que también, abre por lo menos dos posibilidades de lectura. Se puede identificar una voz que enuncia y apela a una segunda persona que es precisamente la voz *mèphàà*. Sin embargo, en la última estrofa se abren dos posibilidades de lectura. Por un lado, la voz enunciativa que puede ser equiparable con la del poeta, se hace una con la lengua *mèphàà*. En ese sentido, se adquieren rasgos femeninos asociados con la fertilidad y también con la transformación: “Yo crisálida ensalivada” [...] “Tragué insectos que pulularon montañas”, acciones mediante las cuales se crea la vida, con todos los elementos y recursos que se requieren para su conservación, “para que durmiera nuestra palabra”. Sin embargo, también puede interpretarse como un cambio en la voz que enuncia y entonces sería la palabra, la voz *mèphàà* la que prodiga estos versos. El posesivo **nuestra** refuerza la posibilidad de ambas lecturas y sintetiza ese Yo y ese Tú enunciados a lo largo del poema.

De manera general se puede observar que el ritmo del poema está dado por una serie de recursos de los que se han expuesto unos cuantos ejemplos y que hacen de este texto un crisol del poemario en su conjunto. En otro ámbito de análisis, resulta conveniente señalar cómo, mediante una serie de prosopopeyas, la voz *mèphàà* se personifica y asocia con aspectos femeninos que potencian su función creadora, por ejemplo, la luna, el vientre, la tierra, la casa. La lengua es mujer, como puede leerse a lo largo de toda la composición. Una de las construcciones más notables es la que refiere a la voz *mèphàà* como “mujer fuego de luna” y

mujer lengua de fuego, siendo estas frases las únicas en el poema que aparecen tanto en español como en mèphàà.²⁴⁶ En lo general se pueden observar como la lengua o la voz son definidas a lo largo del poema mediante una serie de características y referentes diversos. La lengua es una serie de atributos, pero también implica una manera de estar en el mundo y también una construcción específica de la historia. Si bien la lengua tiene su propia historia también cuenta una historia específica que en el caso del mèphàà, es periférica.

Los siguientes dos poemas que se abordarán continúan con este tratamiento referente a la voz / palabra / lengua como elemento fundacional. Interesa trabajarlos juntos porque tienen varios elementos más en común de los cuales interesa resaltar, en primer lugar, la presencia de seres animales. Se trata de los poemas: “El gallo” y “El colibrí”. Si bien en los poemas anteriormente trabajados se pudo observar que los referentes son más abstractos, en este caso se aborda otro tipo de situaciones que se encuentran más apegadas a lo narrativo. Por un lado, se puede hablar de que hay tiempo, espacio, actantes y algo que se cuenta. Por otro lado, se puede observar una interrelación de circunstancias y personajes relacionadas con el ámbito de lo mítico, pero al mismo tiempo, con una vinculación profunda con el ser y estar presente, contemporáneo, cotidiano. Al mismo tiempo, estas composiciones se presentan en un tono beligerante, muy cercano al ya citado poema “Xtámbaa”. Finalmente, reivindican la lengua / voz / palabra, como elemento generador.

El gallo

Me dijo el gallo:

Crecerá mi palabra cada día
hasta que tiemble tu corazón
y dejes de agachar la cabeza.

No tengas miedo si a otro pueblo llegas,
si la montaña te viste
y en otra lengua te enredas.

Respeto la chicharra
que enterraron en tu garganta,
las venas de tu brazo
que por jugueteón te dio la calabaza.

²⁴⁶ En la versión en mèphàà se conserva la misma forma: “à'gò agú gòn (mujer fuego de luna)” y “à'gò rajúun agú (mujer lengua de fuego)”.

Cada mañana grito al mundo,
no quiero que ningún hermano se deje,
escuchen las estrellas
que tu mano da fuerza a la tierra que te dejaron,
nunca vendas las flores contadas
donde lloraron tus padres
ni el camino del venado que te enseñó la abuela.

Si hay sangre,
también habrá plomo para defender lo nuestro.

Mbàxtá

Ni'thíin mbàxtá:
Magajáa ajngó' mbámba mbi'i
asndo rí màxmá nímìaan
khamí nimbá mi'tsú maxá trastrákha ìdxàà.

Maxá miñàa xí imbá xuajén idxà'nú,
xí júbà najne xtíñáa
xí nàngrá'an rí narathan i'wá ajngáa.

Athanè gamakuíin chìkíin
tsí gidá' agàa,
khamí nithú ñawuán' rí nìxná rà'kha ìdo niratsí gèjmáa.

Mbámbá mì'cha nandxá'wa inuu numbaa,
numuu rí nando' rí nimbáa ndxájo' maxá niñámìna',
nando' mandxáwíin à'guáan
rí naraxná tsiakhíi júbà' rí niwanúun ñawáan,
khamí nimbá mi'tsú maxá thangújuuaa rè'è rí kixnúu
ná nìmbiya' ànáa
khamí jamboò àña' rí nisngájmáa xiñàa.

Xí ríga ì'di,
màrigá' màngaa xdúu àjuan' rí màñaún ná jùwá ló'.²⁴⁷

En esta composición se identifican elementos fundacionales de la cultura mè'phàa relacionados con la palabra. Por un lado, se encuentra el gallo que es quien enuncia a manera de designio. El gallo posee el conocimiento y la sabiduría que le permiten dictar una serie de preceptos

²⁴⁷ Hubert Matiúwàa. *Xtámbaa / Piel de tierra*, pp. 16-19.

fundamentales para la cotidianidad y, muy importante, para la reproducción de la vida, de la cultura.²⁴⁸ Estos preceptos están ligados con la lenga / voz / palabra. De esta forma el gallo anuncia que la palabra crecerá en su interlocutor. Este hecho tiene una correlación específica con dos aspectos: el engrandecimiento de su corazón y el no agachar la cabeza. Ambos coadyuvan a fortalecer el orgullo de pertenencia. Es decir, la palabra, además de dar voz, adscribe a un grupo específico y es fuente de honra.

La lengua está asociada a lo identitario, como se puede observar en la segunda estrofa. “Enredarse en otra lengua” puede interpretarse como conocer otros mundos, pero olvidando el lugar y valor que tiene el propio. Por esa razón cobra sentido los versos: “Respetar la chicharra / que enterraron en tu lengua”. Se utiliza el nombre de un animal para referir justamente a la lengua. La voz poética actúa en concordancia con los receptos del gallo y por eso corresponde mediante el acto de levantar la voz: “Cada mañana grito al mundo, / no quiero que ningún hermano se deje.” Además de los elementos mencionados, se incorpora el canto o la poesía como protesta y denuncia, como ya se había advertido antes. Asimismo, hay un tránsito que resulta en la voz poética como dadora de preceptos. Se da una sustitución del gallo por la voz del poeta, lo cual resulta interesante porque refleja la importancia del hacedor de versos, el que pone la palabra, al interior de la comunidad.²⁴⁹ Hay un paralelismo entre el gallo y el poeta cuya función social y estética es semejante.

²⁴⁸ En el texto “El tiempo de la gente agua y la gente guía”, Hubert Matiùwà narra el mito mèphàà que explica el origen de los hijos del sol y los hijos de la luna, *xàbekha* y *xabiya*, respectivamente. En un fragmento se recupera una narración realizada por Jorge Alberto Cayetano Pacheco en donde se menciona la figura del gallo: “...llegaron a un pueblo donde llegaba gente de todas partes a levantar la lumbre para que fuera al cielo, porque había oscuridad y nada tenía medida (...) el mayor Àkhà (sol), corrió y abrazó la lumbre y se fue al cielo. Su hermanito Gòn’ (luna) al ver esto también corrió, levantó lo que quedaba del fuego con todo y ceniza y siguió a su hermano. La gente se dijo. ‘¿Regresarán?’ Un sabio señaló donde iban a regresar, esa persona era el gallo”. Cfr. “<https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/02/09/el-tiempo-de-la-gente-agua-y-la-gente-guia-3068.html> [fecha de consulta: 18 de agosto de 2021].

²⁴⁹ Además de los elementos mencionados, destaca la presencia de otros como la calabaza y el venado. Con respecto a la primera, muy amplias son las disquisiciones que hace el autor en su texto “Gente de la calabaza”. En resumen, se señala que el gentilicio para referirse a las personas que habitan en su territorio es “gente de la calabaza” pues al lugar se le llama *Mbò matha yúwaá* (gente del río de la calabaza). Esta historia está interrelacionada con la referida en la nota anterior. Habría que añadir la relevancia de la guía de la calabaza como fuente de vida. Sin embargo, esta fuente no es uniforme, sino que presenta sus matices: “El dueño de esa guía era Akúun (señor sagrado de la lluvia). El xi’ña cortó una [calabaza] la partió en dos y la probó, se dio cuenta de que una parte era dulce y otra amarga. Se dijo ‘Esta calabaza puede alimentar a mis hijos y a los hijos de sus hijos, pero les puede hacer daño si no respetan la guía, si no equilibran lo dulce con lo amargo’. [...] Para los *Mbò matha yúwaá*, la calabaza es la memoria de los caminos, sostiene la luz de la lengua, cada año se hacen rituales para responder y recordar su importancia.” Cfr. “Gente de la calabaza”. Disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/04/13/gente-de-la-calabaza-1844.html> [fecha de consulta: 19 de agosto de 2021]. Con respecto al venado, el autor señala que, para su cultura, “es una persona al igual que nosotros, es el

La siguiente composición que interesa destacar es “El colibrí / Tsú’tsún”:

Por la tierra
juntamos alas, pies y cabeza,
para volar lejos
y poner la palabra.

En gusanos de acero bajan
los que vienen a mandar nuestra memoria,
extienden su telaraña en la madre,
no respetan la palabra nuestra,
como perros flemáticos
envenenan la jícara del pueblo,
dicen:
cuidarán los árboles, ríos y al hermano animal.

Nùmúu jùbá’
mùgìmbúu ló’ xphíphiá ló’, nakhúa ló’ gajmáa idxá ló’,
màndíxáa ló’ tsínguá’
khamí murìgú ajngáa ló’.

Awún adoò ajùan’ nàwátháan
tsí nàguwáán mùtháñájuín jùma ló’,
nùtrigèè xèlòo gà’ó ná àwúun rudá ló’,
nanguá iné gàmakuíi ajngáa ló’,
xó xùwán nájnga ja’ñúún
nùxiñèé’ thána rí ramàján awún xòó xuajén,
nùthéén rí:
mùñawuáa ixè, mathá khamí kui’ñá ló’.²⁵⁰

La composición está formulada mediante una analogía entre el colibrí y los seres humanos. Son varios elementos a partir de los cuales se teje esta comparación: así como los colibríes vuelan tomando y esparciendo el polen para lograr la fecundación, los seres humanos hacen uso de la palabra para esparcir una forma de vida, una ética y un conocimiento.

En este poema se retoma la noción “poner la palabra”, que ya ha sido analizada en este apartado. Se observa una correlación entre el uso de la palabra y una disposición ética que está

hijo predilecto del bosque y simboliza la vida [...] Hombre venado es un sujeto del cual se construye una ética, a partir de él se establecen valores que la comunidad respeta, por tanto, no hay una relación de subordinación.” *Cfr.* “El filosofar del pueblo mè’pháá”. Disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/06/09/el-filosofar-del-pueblo-me2019phaa-918.html> [fecha de consulta: 19 de agosto de 2021].

²⁵⁰ Hubert Matíuwàa. *Xtámbaa / Piel de tierra*, pp. 20-21.

construida a partir de elementos muy precisos como el respeto al territorio, categoría de análisis que será abordada más ampliamente en el siguiente apartado. De igual manera, la palabra se vuelve también una herramienta de defensa y de salvaguarda de la memoria histórica. Finalmente, destaca la presencia de esa relación dialéctica entre “nosotros” y “los otros”, que también está presente en composiciones antes citadas. Sin embargo, en este caso, la presencia de los otros implica rasgos de violencia tratando, por ejemplo, de “mandar nuestra memoria” y envenenar “la jícara del pueblo.” Lo anterior puede interpretarse como la intención de modificar la memoria histórica; lo segundo puede referir a la interferencia que se hace con formas comunales de organización en aras de una visión más individualista, no un sentido de pertenencia comunitario sino particular, lo cual se relaciona también con las maneras en las que se construye lo identitario. En ese sentido, la palabra se presenta también como acto de resistencia frente a ese otro, a lo externo que no suma, sino que busca ocultar y olvidar lo propio.

De la segunda parte del poemario, “Nìgù ndáa xùwán / Soñaron los perros”, destaca la composición “Repartió la flor/ Nìxphitáa rè’è”, que también alude a un tiempo mítico y de creación:

La flor repartió el mundo,
 pintó cerros en donde andará el colibrí
 que levantará nuestra palabra,
 quemó el nombre de las ánimas
 que enseñaron al pensamiento a caminar la tierra,
 a juntar la lumbre de la piel,
 a sostener la piedra de nuestra voz
 en el estómago de la lluvia
 y amarró piedras en la casa de los muertos
 que aguardan a jugar nuestra lucha.

Nìxphitáa rè’è numbaa,
 nì’ñiì júbà ná màrigó tsú’tsún
 tsí mayáxíi ajngáa ló’,
 nìtsíkée mbíjyúún nímà
 tsí nìnsjgáa jùma ná inuu numbaa,
 tsí nírùwáa àgúu xtá ló’
 khamí nìwuatùún ra’á itsúu a’wá ló’
 ná awún ru’wa,
 khamí nìro’ó itsí ná awún gu’wá wàjín
 rí gí’tnúún mà’tsí skíyá’ ló’.²⁵¹

²⁵¹ *Ibidem* pp. 26-27.

Otra vez se utiliza la prosopopeya como recurso central en la composición. La flor es el elemento creador desde donde se estructura la vida a partir lo simbólico: los cerros el colibrí, la tierra, la piel, la lluvia, entre otros. Interesa destacar particularmente la presencia de la palabra y la voz como parte de este conjunto de elementos fundadores del mundo. Funcionan como un eje cuyo fin es la vida. También es relevante la manera como el pensamiento se asocia a esta serie. La relación entre lengua, voz, palabra y pensamiento se hace más evidente. Se trata de un poema cosmogónico.²⁵²

Como en buena parte de la creación poética de Hubert Matiúwàa, hay una combinación de efectos positivos y negativos que producen una sinergia que es la vida. Se puede observar que la flor realiza cuatro acciones, dos de las cuales están asociadas a la vida y las otras dos a la muerte (repartió el mundo y pintó los cerros, pero también quemó el nombre de las ánimas y amarró piedras en la casa de los muertos). También se puede observar que la flor implica una dualidad construida a partir de dos elementos: por un lado, está el colibrí, que como ya se ha mencionado anteriormente, está asociado con la fecundación y por ende con la vida y con la palabra. En oposición están las ánimas, asociadas a la muerte y, desde la visión judeo-cristiana, con el penar, la falta de “descanso”. Sin embargo, en el texto, las ánimas recuperan un papel activo pues son ellas quienes “enseñaron al pensamiento a caminar la tierra, /a juntar la lumbre de la piel, / a sostener la piedra de nuestra voz...” De esta manera, las ánimas se asocian con los orígenes de la vida, aunque parezca paradójico. Pueden interpretarse como voces ancestrales pertenecientes a un tiempo sin tiempo que es la antesala de la vida.

En correspondencia con esta visión de la palabra ancestral, se encuentran las siguientes dos partes del poemario: “La voz de la abuela” y “El silencio de la abuela”. La primera reúne una serie de poemas relacionados con enseñanzas de distintos tipos. Hay cuestiones que tienen que ver con la vida cotidiana y otras que implican aprendizajes más profundos, relacionados con una ética específica y una manera de estar en el mundo. La voz de la abuela puede entenderse en un sentido más amplio como una alegoría del pensamiento ancestral condensado en una sola persona. De este apartado conviene retomar el poema “La primera lluvia / Ru’wa gini”:

²⁵² En la composición no se especifica a qué tipo de flor se refiere. Tampoco en los textos teóricos del autor se hace referencia específica a un tipo de flor fundante de la cultura mè’phàà. Sin embargo, podría tratarse de la flor de la amapola, elemento fundamental en la vida de los pueblos de La montaña de Guerrero, mismo que será abordado con mayor detalle en el siguiente apartado.

Como dijo la abuela:
Si he de irme
con las primeras lluvias,
me llevaré tu silencio
y tus ojos,
para que tú brotes palabra,
brotes corazón.

Hace muchas lluvias que se fue,
yo sigo raíz,
sigo semilla que no brota.

Xó ní'thiin xíñù':
Xí mà'gàa
gàjmii ru'wa ginii,
mbàya ajngáa wiyáá,
màgò' idáa ma'gàa,
kanjgó ikháan májra'an mínaa ajngáa,
májra'an mínaa nímá.

Ninújngoo weño ru'wa nàkhi rí nikháa xíñù',
khamí ikhúun rá, xóó àjmà ja'ñuu,
xóó tsíga rí tsíjra'a ja'ñuu.²⁵³

Como en “La flor”, existe una relación entre vida y muerte, como parte de un mismo proceso existencial que no se agota con el final de la primera, sino que se manifiesta en otra serie de acontecimientos. En este caso específico, la abuela se lleva el silencio del poeta para que pueda manifestarse su voz. A manera de estafeta, la ausencia de la abuela implica la emergencia de otro portavoz de la palabra, de la voz poética pero también de la voz ancestral. Sin embargo, el paralelismo entre la abuela y la voz poética tiene sus matices porque hay condiciones que aún no pueden cumplirse, lo cual hace de esta composición una expresión de angustia frente a la responsabilidad heredada y a la incapacidad de efectuar.

Esta composición sirve de puente para el siguiente apartado del poemario “El silencio de la abuela”, que reúne un conjunto de composiciones con un tono melancólico y de tristeza que da cuenta de la pena que provoca la ausencia. Si bien la muerte se reconoce como parte del proceso de la existencia, no deja de causar un profundo dolor:

²⁵³ Hubert Matiúwàa. *Xtámbaa / Piel de tierra*, pp. 46-47.

Venimos a ti

Te venimos a decir
que nos abras un camino con tu silencio,
que nos envuelva en un rumor tu lengua,
nosotros, tu retoño,
apenas brote de agua.

Esta luciérnaga,
vestidura del pantano
donde emerge tu savia,
cobija de luna fue tu labia,
la que hundi6 la tormenta de los encinos.

Venimos a ti
con la piedra y carne del est6mago
para ofrendar el trueno de tus muertos,
aquí se amarra la sangre,
la saliva del viento,
el camino donde empezamos a sentirnos otros.

Nàguwá xò' ináá

Nàguwá xó' mùtháá
rí màthambrá'thaa jambaà xò' ná wíí rìgaan,
ikàjngóo màmbra'aa xò' à'oo ràjuàn,
ikháán xò', ná nàrudiin ná,
asndo xò' idúu iyaa jà'ñáa xò'.

Bitú tsíge',
ñàjúún xtíñuun nàma'
ná ndá'yaa iyoo àkíaa,
ná nè'ne mìnnaa xtátsiin gòn' nàtse ràjuàn,
rí nìxgú'uun rìndoo xtámàña'.

Nàguwá xò' inaa
gájmáá itsí khamí xuwiu àwáan xó'
rí mònè gamakuí xò' awún' wuàjián',
gèjio' nàxtó'oo ì'di,
iya ndào giñá,
jambaà ná nène mì'naa xò' ì'wíin xàbò náa.²⁵⁴

²⁵⁴ *Ibidem*, pp. 48-51.

Se decidió concluir el apartado dedicado al poemario *Xtámbaa / Piel de tierra* con esta composición porque de manera metafórica parece cerrar el camino que se abre al inicio del libro, marcado con el poema “La palabra”.

En “Venimos a ti”, lo mismo que en el ya citado poema, la voz poética no es el “yo” sino el “nosotros”. Hay una voz colectiva cuya expresión se acerca a una petición que retoma elementos de la plegaria.²⁵⁵ El poema está constituido por tres estrofas la primera y segunda de cinco versos y la tercera de seis. Sin embargo, el último verso de la composición puede funcionar como una coda, lo cual resulta en un ritmo muy específico que, como se ha mencionado, acerca la composición a formas tradicionales como la plegaria. Coadyuva a esta sensación la repetición de ciertos elementos, así como el desarrollo mismo de toda la composición que, mediante una serie de acumulaciones, va dando forma al referente. Se puede identificar un motivo específico condensado en el propio título “te venimos a decir”. Asimismo, se da una caracterización tanto de los que están detrás de la voz que enuncia: “nosotros, tu retoño, / apenas brote de agua”, como de la palabra de la abuela, que puede ser entendida como su voz y, en un sentido más específico, su saber: “esta luciérnaga, / vestidura del pantano / donde emerge tu savia / fue tu labia, la que hundió la tormenta de los encinos”.

El poema está centrado en la importancia de la voz como palabra, como pensamiento y generadora de vida. La palabra se caracteriza mediante asociaciones con elementos que refieren a la luz (luciérnagas), pero también otros que están, pero no se muestran tan fácilmente, como el pantano, cuya superficie puede observarse a simple vista, pero el fondo siempre parece impenetrable. La voz aparece como sinónimo de protección: envuelve y cobija, como se refiere en el tercero y noveno verso respectivamente.

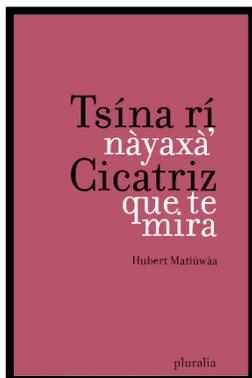
La voz de la abuela se manifiesta también en el silencio y éste se revela en la prole. La voz de la abuela puede verse como una síntesis de la voz ancestral. Su ausencia no sólo se vive a nivel individual sino colectivo, de allí la importancia del “nosotros” en la enunciación. Finalmente, interesa integrar un componente más: lo sagrado. En función de esto se establece una relación triádica entre los elementos ya anunciados: la palabra, el pensamiento y la voz de la abuela. De esta manera, la palabra como fundadora de la vida está profundamente ligada al ámbito de lo sagrado y, al mismo tiempo, a este espacio se puede acceder mediante la palabra.

²⁵⁵ En el capítulo 1 de este trabajo se ha desarrollado ampliamente el contenido del texto de Carlos Montemayor, *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. Para el caso específico del poema “Venimos a ti”, se identificaron ciertos aspectos como la repetición y la acumulación.

Pero para ello, la palabra se debe convertir en pensamiento. No es totalmente accesible, hay un camino por recorrer para acceder a este nivel de sabiduría. Los que recorren esta vía son aprendices que transitan por “el camino donde empezamos a sentirnos otros”. Esta trayectoria está acompañada por la voz de la abuela, por las voces ancestrales que construyen la historia y el saber colectivo del pueblo mè’phàà.

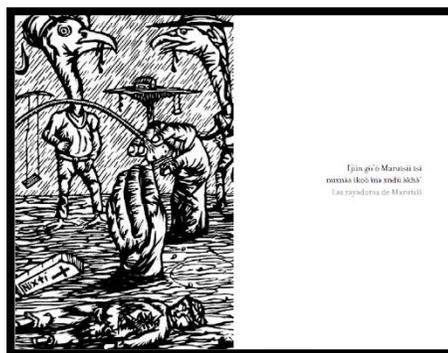
Como conclusión puede decirse que *Xtámbaa/Piel de tierra* se presenta como un texto complejo debido a diversas razones entre las que destacan la presencia de referentes que tiene relación con diversas narraciones míticas, históricas, éticas y filosóficas propias del pueblo mè’phàà. Sin embargo, puede decirse que un elemento que está presente en estas composiciones es la lengua como elemento fundante, ya sea mediante sus alusiones como palabra o como voz. Es inevitable pensar que este volumen es justamente el origen de la prolífica carrera literaria de Hubert, que ya ha dado numerosos frutos. La palabra ha emergido. La musicalidad de las composiciones recuerda el sentido primigenio de lo poético y su relación con la oralidad. La palabra se extiende más allá de las gráficas y se vuelve sonido que acompaña al poema.

4.2. Tsína rí nà yaxà / Cicatriz que te mira



Este poemario fue publicado en el año de 2018 gracias a que ganó el Premio Cenzontle de Poesía en 2017. El texto apareció bajo el sello editorial de Pluralia en coedición con la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. El diseño estuvo a cargo de Álvaro Figueroa y la impresión bajo el cuidado de Héctor Martínez.²⁵⁶ Este volumen cuenta también con un trabajo de ilustración realizado por el artista plástico de origen mazateco Filogonio Naxín.²⁵⁷ Asimismo, el prólogo fue realizado por Hermann Bellinghausen y la Presentación por el propio autor.²⁵⁸ El volumen no incluye material auditivo.

El texto está construido en dos partes. La primera se titula “Tsína rí nà yaxà / Cicatriz que te mira”, título que da nombre al volumen y cuenta con once composiciones. La segunda, “Ijín gò’ò Marutsíí tsí nuxnáa ikoò iná xndú àkhà’ / Las rayadoras de Marutsíí” se compone de trece poemas.



²⁵⁶ El trabajo de estos personajes fue fundamental para la edición de textos de poesía en lenguas originarias con sus respectivas traducciones. Además, como editores de Pluralia, realizaron proyectos muy interesantes siempre centrados en la producción cultural y literaria de los pueblos originarios. Sin embargo, en 2019, Héctor Martínez se separó de esta casa editorial por motivos desconocidos. Desde ese momento, Pluralia empezó a ser menos visible en la escena cultural. Cabe señalar que Héctor Martínez ha fundado un colectivo llamado Oralibrura. Raíz y Palabra. Hasta ahora, ha publicado tres textos: *Tasu yùùti/Águila de arena* (2021) de la poeta ñuu savi Celerina Patricia Sánchez, *Xùkú xùwàá/Entre escarabajos* (2021) de Hubert Matiúwàa y, del mismo autor en coedición con Gusanos de la Memoria y Ediciones del lirio, *Túngaa Indü/Comisario jaguar/Jaguar Comissioner* (2021).

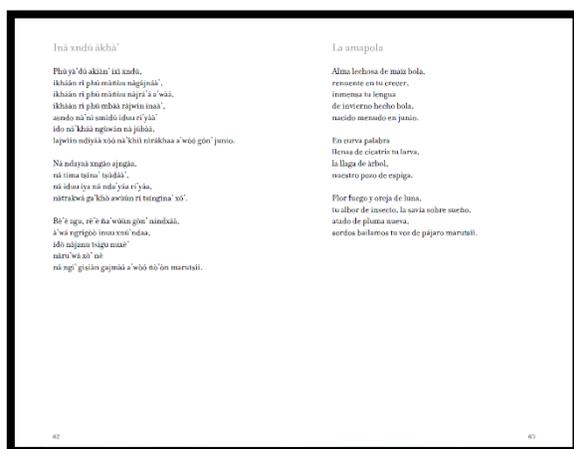
²⁵⁷ Nació en la Región Cañada de Oaxaca, en la comunidad de Mazatlán Villa de Flores en 1986. Estudio la licenciatura de Artes Plásticas y Visuales en la Facultad de Bellas Artes Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Su obra ha sido expuesta en distintos recintos dentro de los cuales destacan: Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), Centro Cultural Casa Talavera, Galería Torre del Reloj en Polanco, Radio UNAM, Museo Nacional de las Culturas del Mundo del INAH y el Museo Nacional de Culturas Populares. Cfr. <https://oaxacamio.com/arte/filogonio-naxin/> [fecha de consulta: 28 de septiembre de 2021].

²⁵⁸ La Presentación que hace el autor parte de un texto publicado en el suplemento *Ojarasca* bajo el mismo título “Los hombres que hacen reír. Por qué escribir poesía en idioma mè’phàà, aunque de un modo resumido. Este texto apareció publicado el 8 de septiembre de 2017. Para más información, puede consultarse el cuadro incluido en este capítulo sobre la producción ensayística del autor.

Parte del poemario	Poemas
Tsína rí Nàyaxà' / Cicatriz que te mira	<p>I. Ìdo nìwá'nii... / Cuando llegaron...</p> <p>II. Nìgì'thàn rùda ló... / Te esperaba nuestra madre..</p> <p>III. Mìjnà gùwà' xnduú ajwàn'... / Nueve postas...</p> <p>IV. Nìguwaán wandá... / Llegaron las urracas...</p> <p>V. Mì'txà nìdxa'nú... / Llegaste al amanecer...</p> <p>VI. Náá màxkamàà rikàà'... / ¿Dónde encontraré tu flor?...</p> <p>VII. Ná xíní rawun è'èn... / En el filo del carrizo...</p> <p>VIII. Dxóo... / Hermano...</p> <p>IX. Natsíkáminà ndùù ná tsudùù... / Sobre el pueblo...</p> <p>X. Tsí jàyá iduu numbaa... / La mano que trae el ojo...</p> <p>XI. Agòò itsí na nagá'á mathá / Bajo las piedras...</p>
Ijín gò'ò Marustsíí tsí nuxnáa ikòè iná xndú àkhà / Las rayadoras de Marustsíí	<p>Marustsíí / Marustsíí</p> <p>Ná tsudùù itsí / En la piedra</p> <p>Ru'wa / La lluvia</p> <p>Iná ajwàn' / Las navajas</p> <p>Tsígoo iná xndú àkhà' / Las semillas</p> <p>Màtangàán xò' ná xuajen / Regresar al pueblo</p> <p>Ná Sierra / En la sierra</p> <p>A'gwìì xàbò tsí nàxnuú ikhoè iná xndú /</p> <p>La mujer del rayador</p> <p>Xì'ñú dón don / Xí ñu dón don</p> <p>Niwá'nú / Los vieron llegar</p> <p>Adà / El niño</p> <p>Nìwá'nú xàbò maxiin / Llegaron los soldados</p> <p>Iná xndú àkhà' / La amapola</p>

Como buena parte de la producción poética de Matiúwàa, se trata de una poesía narrativa o narrativa poética muy cercana a la épica. Sin embargo, los hechos legendarios narrados por el rapsoda son sustituidos por acontecimientos nacidos desde la conflictiva y complicada situación que enmarca a los pueblos de La montaña de Guerrero.²⁵⁹

Las hazañas de los héroes son el recuento de personajes cotidianos que emergen de una realidad triste, compleja y llena de desigualdades e injusticias. Las luchas legendarias son las batallas habituales que emprenden los personajes para sobrevivir. Es por esta razón que más que



una épica se trata de un tipo de *anti épica* o una de una epopeya de los marginados. Es importante resaltar el vínculo que hay entre la poesía de Matiúwàa y la épica porque, al igual que esta última, tiene una relación fundamental con la tradición oral. Si bien se ha hecho hincapié en que la obra de nuestro autor no puede limitarse a ser leída a partir de la recreación o revitalización de la tradición oral, también es fundamental

comprender que eso que Matiúwàa llama el “pensamiento mè’phàà” es una piedra angular tanto en su obra ensayística como en su poesía y, justamente, buena parte de este pensamiento tiene que ver con la oralidad. De esta manera, fluyen en sus textos varias tradiciones que se conjugan con el talento individual, pues como señala John Miles Foley:

The poetic tradition properly understood is not at all a limiting but rather a connotatively explosive medium, a touchstone or nexus of indication and reference wholly different from the medium at the disposal of the "non-traditional" artist, for such a diction and narrative structure have obvious and necessary reference not only to the present poem, poet, and time but also to an enormous number of other poets, poems, and eras. Written diction and tradition, no matter how dense with allusions and inherited figures, can never command this open connotative field of reference.²⁶⁰

²⁵⁹ La región de La montaña está conformada por los diecinueve municipios: Acatepec, Alcozauca de Guerrero, Alpoyeca, Atlamajalcingo del Monte, Atlixac, Cochoapa el Grande, Copanatoyac, Cualác, Huamuxtitlán, Iliatenco, Malinaltepec, Metlatónoc, Olinalá, Tlacoapa, Tlaxiataquilla de Maldonado Tlapa de Comonfort, Xalpatláhuac, Xochihuehuetlán y Zapotitlán Tablas.

²⁶⁰ John Miles Foley. *Traditional Oral Epic. The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*, p. 2.

En las distintas tradiciones literarias la épica está profundamente relacionada con el tema de la identidad, asunto de primordial importancia para este trabajo de investigación. Este tipo de discurso ha funcionado en distintas tradiciones y tiempos como un recurso que coadyuva a la identificación de los lectores o escuchas a un pueblo, una tradición, una historia. También funciona como un discurso fundacional que ha dado origen a múltiples tradiciones y civilizaciones.

Lo anterior vincula de manera estrecha al autor y su obra no sólo con un tipo de poesía o literatura denominada “indígena”, sino con una tradición muy amplia, universal y atemporal.

Como señala T.S Eliot:

La tradición encarna una cuestión de significado mucho más amplio. No puede heredarse y quien la quiera habrá de obtenerla con un gran esfuerzo. Implica en primer lugar un sentido histórico que se puede considerar casi indispensable para cualquiera que siga siendo poeta después de los veinticinco años. Dicho sentido histórico conlleva una percepción no sólo de lo pasado del pasado, sino de su presencia; asimismo, empuja a un hombre a escribir no meramente con su propia generación en la médula de los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella el total de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, sentido de lo atemporal y lo temporal reunidos, es lo que hace tradicional a un escritor más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, se su propia contemporaneidad.²⁶¹

Hay un vínculo evidente de la obra de Matiúwàa con la tradición de su pueblo, fundamentalmente oral, pero también con la hispánica, la europea y la universal. Al mismo tiempo, su obra también puede verse como iconoclasta, no sólo por las temáticas que aborda sino por estar escrita en una lengua no hegemónica, desconocida para buena parte de la población de México y del mundo.

4.2.2. Fortino: la cicatriz que te mira

“Tsína rí nà yaxà / Cicatriz que te mira” está conformada por once composiciones. Una posible lectura de la serie de poemas puede ser secuencial. En ese sentido, se puede pensar que la historia narrada es la de Fortino quien a pesar de numerosas advertencias que tienen que ver con el mundo real pero también mágico decide regresar a su tierra. Fortino, por cuestiones que no se hacen explícitas, es asesinado en Santa Cruz del Rincón y llevado a Malina[Itepec] de donde se presume

²⁶¹ T. S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, p. 19.

es originario.²⁶² El conjunto de poemas está escrito en segunda persona por una voz que se identifica como hermano del personaje asesinado y que desde la ausencia escribe dando detalle de los pasos que llevaron a su muerte hasta el momento en que es velado. Se trata de una voz omnipresente.

La forma en la que narra los acontecimientos hace pensar en que se trata de un personaje imaginario en la propia historia. Si bien se nombra como “hermano” parece más bien una alegoría, una voz testigo que da cuenta de los hechos cotidianos en el contexto señalado que son condensados en la historia de un solo personaje que, al mismo tiempo, puede ser cualquiera. El vocativo que se utiliza, “hermano” apela más bien a una vinculación no sanguínea sino de historia, una historia compartida que de muchas maneras forma parte de la construcción identitaria de lo individual y lo colectivo en la zona de la Montaña de Guerrero.

En varios poemas la narración se detiene para dar paso a recuerdos y reflexiones. La narración da diversos saltos en el tiempo cuyo punto nodal es el momento del asesinato y ocurre fundamentalmente en los dos espacios antes mencionados: Santa Cruz del Rincón y Malinaltepec. El poema I inicia con el asesinato de Fortino en Santa Cruz del Rincón, que es el detonante de toda la secuencia:

I

Cuando llegaron
me escondí en el hueco de la guayaba
que dejaron los gusanos
al oír sus gritos.

Me asomé
y vi a tu hijo dormido en el camino blanco,
a tu mujer arder de dolor
al arrancarle los pechos.

En la vuelta del viento
conté las manos amarradas,
a nuestras autoridades

²⁶² El municipio de Malinaltepec es uno de los 81 en que está dividido el Estado de Guerrero y se localiza en la zona de la Montaña. Malinaltepec cuenta con 104 comunidades entre las que destacan Malinaltepec, cabeza de municipio y Santa Cruz del Rincón. *Cfr. Enciclopedia Guerrerense*. Disponible en: <https://enciclopediagro.mx/indice-municipios/municipio-de-malinaltepec/> [fecha de consulta: 3 de febrero de 2021].

esconder la rabia entre los dedos
y en las grietas de sus pies
te sentí besar la tierra.

I

Ído nìwa'níí
nìkra'wo minà' ná àwùún dìin,
ná txuú rí nìniñáá ñùù
tsí nìgawíin inuu à'wun.

Ído nìyáxì ló'
ndiyoo à'dyáà' rigaà nìjañùù ná jàmbaà mì'xá,
xó má à'gyáà' nàjmàgwi rigaà inuu ga'khò
ìdo nìru'tiin ya'dúù.

Ná nàthamá'á gíñá
xtú'ún xí'ñà ló' drígìin,
ndiñùún xàbò ñajun xuajiàn ló'
ìdo nìkra'wì siún ná majñùù ñàwúún',
khamí ná tsú'wòò nàkhúún
ndiyáà' ikháán nìtso inuu jùbà'.²⁶³

El sentido trágico del poema proviene del carácter de testigo que adquiere la voz poética. Mediante una serie de repeticiones se hace hincapié en lo que implica presenciar el asesinato sin poder hacer nada más que guardar en la memoria lo ocurrido. Esconderse y asomarse para no ser visto refiere a la impotencia frente al dolor y la injusticia perpetrada que se acrecientan al mencionar las manos amarradas de toda una comunidad. La muerte de Fortino también significa el fin de su linaje. La mujer mancillada y el hijo que yace abren la posibilidad de que ellos también fueron asesinados.

A partir de este acontecimiento, en los poemas subsecuentes se encuentran imbricados elementos que pueden considerarse como presagios de lo sucedido, así como el recuento de hechos desde antes de su asesinato, el traslado al pueblo, la velación y entierro del cuerpo de Fortino y las numerosas reflexiones que se dan a partir de esta muerte. Asimismo, está el tiempo sin tiempo, es decir, los eventos que no ocurrieron, sino que se quedaron esperando suceder. Con respecto al primer punto puede leerse en el poema II:

²⁶³ Hubert Matiúwàa, *Tsína rí nàyxà / Cicatriz que te mira*, pp. 14-15.

[...]

Decían, te andan buscando,
cuidado, no te vayan a brincar,
date vuelta en Tierra Colorada,
entre los dedos se mide tu suerte.

Los niños se enredaron
en tus piernas como la calabaza,
decían a tus pasos que echaran raíces,
pero te ensillaste en los relámpagos
y agarraste rumbo.

[...]

Nitháàn, àtiàwàn mínà' lá',
a'kwèn nàwa'ñáá mé',
khá màxátiyáá màndíxiìn xàbò tsudàà',
àtàngàán ná ndàwoó xuajen Mbaa Màñáá,
ná étsò ñàwún nùgèwèn mbí'yáá.

Nìwajúntàn' èjèn ná Xkuáá,
nàngwá ndiyùún rí mìdxuè,
nìru'wà mìjneè nàkwá' ansdo xó yúwòò rà'khà,
ikháán tátadxáwíín,
nìdxù' ná jàmbaà na nàxpíbi rìgà.²⁶⁴

El dramatismo del poema se construye a partir de la enunciación de una serie de avisos que no fueron escuchados. Los llamados a echar raíces aludiendo a la infancia y las guías de la calabaza están relacionados con el origen. En la búsqueda de algo que no está en la comunidad y que hace que tantas personas salgan de su territorio se encuentra el elemento trágico que es paradójico porque permanecer también es complicado dadas las condiciones de vida.

Con respecto al traslado, el autor apunta en el poema IV:

[...]

Para darte sepultura,
a caballo bajaron los de Malina,
sitiaron entre polvo, rifles y truenos
los pedazos que de ti quedaron,

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 16-17.

de regreso, en el camino de la piedra torcida,
papá te cargó toda la noche
hasta salarle la lengua.

[...]

[...]

Rí magòò majnguáán',
nìwátán' gajmíi wáyò angíán ló' tsí mañuwíin,
nìrugwaá gajmáá yujndà' khamí a'wóo xkamída,
jamboò xkuaá ná nìwàtxíkurigàà xuwià',
idò nìtangiìn ná jàmbaà ìtsí bi'mbi,
dàtià' ló' nigwíin jañiin mbro'on
asndo nè'nè ríná rajúun gájmáá iya idúù.²⁶⁵

[...]

La velación se inicia al amanecer, lo cual puede referir a dos aspectos: por un lado, una construcción cultural de la muerte como una etapa más de la vida. Por el otro, el sentido de que “los muertos no mueren” sino que sus hazañas, su valentía y su coraje perviven en la memoria colectiva y nutren la disidencia. En sentido cobra mayor relevancia el entierro como un proceso que da fin a una etapa, pero también origina la vida. Sin embargo, este tránsito no deja de estar lleno de sufrimiento. Por ejemplo, en el poema V puede leerse:

[...]

Para sembrarte en el vientre de tus viejos,
te envolvieron en petate
y en la procesión, hermano, goteabas a cada paso,
tu rastro nos decía que los cobardes matan a traición
y a traición quieren acabar con nuestro pueblo.

[...]

Rí magòò mudiin ná jùbùún xi'ñán ló',
nimbrá'án gájmáá àgú,
idò nìkaji'daán ná jàmbaà wajèn,
nìtsówòò i'dià agòò èjnà,
ná mbámbá nìkarawajwîn

²⁶⁵ *Ibidem*, pp. 20-21.

ndiyàà xùún khamí nìtsakhuramaà,
i'dià ni'thá xò' rí xkwanii nùradíín angià' ló' tsí tsiniñà' mijná,
mi xkwanii nandúùn mùradíín xugíín ijíín xuajiàn ló'.²⁶⁶

La sangre que se va regando en el camino funciona como un elemento germinador. El cuerpo también promete vida y esperanza, como se señala en el siguiente fragmento del poema X:

La mano que trae el ojo
deja que en tu memoria canten lechuzas,
aniden alacranes y se encueven serpientes.
¿No saben que cada guía²⁶⁷
que hay en el campo se parece a ti?,
cada voz se hace de tu abrigo
y de tu sangre los arcoíris que surcan el pueblo.
[...]

Tsí jà'yá iduu numbaa
nàniñùùn rí ná akwíin mbi'yaá,
masiàn mbi'yu ndo'on,
khamí ma'nìi xáñuun xiyú,
khamí ma'nìi iñùùn abò',
á tsí'yóo,
rí xó inuu yúwà rí rígà ná júbàà ja'níi rá yè'
mbámbá a'wá ri nàguma ná xuajiàn ló',
nàguma nè gájmàá xtatsíin a'wá,
mí gájmàá i'dià nàgumàà tòkayà
tsí nànujngòè inuu xuajen.²⁶⁸
[...]

²⁶⁶ *Ibidem*, pp. 22-23.

²⁶⁷ En varios de sus ensayos, Hubert Matíuwàa señala la importancia de la “guía” que puede interpretarse desde dos perspectivas. Por un lado, refiere al concepto xàbìya (gente agua) que de acuerdo con el autor alude a las personas que “en una acción [...] demuestra[n] fuerza y valor” Este concepto emana de un mito de origen relacionado con el Sol (Àkha) y la Luna (Gòn). El Sol, a cambio de que no lo encierren, le da el agua a los pobladores mediante una serie de varas que entierra en el suelo. Estas emergen de la montaña como cauces de un río. Los hijos de la Luna son los xàbìya. *Cfr.* “*El tiempo de la gente agua y de la gente guía*” disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/02/09/el-tiempo-de-la-gente-agua-y-la-gente-guia-3068.html> [fecha de consulta: 3 de febrero de 2021]. Por otro lado, la guía también está relacionada con la calabaza o zilacayota que, de acuerdo con el autor Akúun (señor sagrado de la lluvia) “partió a la mitad para alimentar a sus hijos y los hijos de sus hijos [...] vio la necesidad de construir una casa del trabajo (gu'wa ñajún) [...] para que cuidemos de la guía: allí se sentó el pueblo, y año con año al realizar el cambio de autoridades toda la “gente de la calabaza” van a ese lugar y se bañan en el río donde nació la guía de la zilacayota”. *Cfr.* “Gente de la calabaza”, disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/04/13/gente-de-la-calabaza-1844.html> [fecha de consulta: 3 de febrero de 2021]. De esta manera, el elemento guía está relacionado con la vida y el origen, así como con elementos acuáticos y terrestres.

²⁶⁸ *Ibidem*, pp. 32-33.

De gran interés resulta retomar un elemento que también está presente desde el título y a lo largo de las dos partes del poemario: la cicatriz. Además de otras lecturas que puedan realizarse, en este aspecto específico la cicatriz refiere también a la huella que queda en la tierra después de enterrar un cuerpo:

[...]

Al juntarse tus huesos,
se abrió la fisura donde hundo el silencio,
caído tronco fuiste
en donde brotó la raíz que ató mi cuerpo.

[...]

Idò niwàà ítsáa',
nìmba'tòò ná najngwáàn ajngáa ngínu',
dxoò xó ixè rí rìgà ná jàmbaà jà'nii
ikhaa rí ni'kà ajmùù khamí nirú'wá nè xuwiù'.²⁶⁹

El cuerpo enterrado ancla a la voz poética. La memoria de lo ocurrido es un aprendizaje colectivo muy lejano al olvido. El recuento de las muertes en el tiempo refuerza el sentido de pertenencia, da identidad. La cicatriz es una huella de la memoria:

[...]

Avivará el invierno mis uñas y afilará mis pies,
de cicatriz se hacen las nubes
que juntan los huesos
en el rebozo de las semillas.

[...]

Mbá'yáà xàñú' idò makhàá mbi'i rí ngúwán,
ná awúun tsínà' nàgumà dùùn
rí nàruwáà i'tsáà'
ná awúun mbáñò rí nàguxìì tsígo xuajiàn ló'.²⁷⁰

²⁶⁹ *Ibidem*, pp. 18-19.

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 26-27.

La cicatriz aparece cuando un tejido se desgarró. La restitución de ese tejido se da mediante el crecimiento de otros más jóvenes. Sin embargo, queda una huella de la herida. En ambos ejemplos se observa la marca que provoca el asesinato de Fortino. A pesar de la frecuencia con que ocurren las muertes en esa zona, la comunidad no puede acostumbrarse a la violencia, pero aprende y resignifica su sentido. Aunque pueda haber una recuperación de las pérdidas, el suelo y el cielo guardan registro de cada una de ellas.

La pérdida de Fortino detona en múltiples reflexiones que aparecen intercaladas a lo largo del libro. La muerte deja una huella y también un aprendizaje que resurge, es decir, ya estaba allí, pero tenía que ser recordada y cobra sentido a la luz de los acontecimientos. El poder de la palabra emana de ese recuerdo colectivo de lo que ha significado a lo largo de la historia de la comunidad:

XI

Bajo las piedras donde hierve el río
regreso a los frijoles contados,
a las manos de ardilla,
a la medida del maíz
para hacer crecer el hueso que sepulte el miedo.

Supimos que regresaría
el agua a ahogar nuestra lengua,
la máquina a partir los ojos de serpiente
y secar el mapache
para adornar las mesas del presidium.

Se supo también,
que grande es la Montaña
para defender a sus hijos,
oscura, si no la conocen.

XI

Agòò itsí na nagá'á mathá,
nàtanguún inuu yaja ri kíxnuu,
nàtanguún ná ñawún yàá,
ná awùún ixí,
rí magòò mà'nè màgajàà itsó rí ma'du rí ngámí.

Phú gàko rí ndi'yàà ló'
rí màtangaà iya rí màxmáto'o anjgáa ló',

màtangaà nè gájmaá ajwàn' xkarádi
rí nàxphí'ta itsí iduu abò',
nàtangaà nè gajmíí xàbò
tsí nònè ndawìì gòn',
tsí mà'nè ratòò ixè xàpho xuajñùún.

Ndi'yàá ló' mangaà rí phú mbàà àkwiin' júbà
idò nàñawúún ijîn,
mèdò awún xí nangwá ìnè nuwiin nè.²⁷¹

La tranquilidad que da el recuento de quehaceres cotidianos contrasta con la enunciación del crimen cometido que parece parte de un ciclo de vida y muerte, paz y violencia que llenan los días de la colectividad. El elemento cicatriz permite reflexionar en torno al territorio. La poesía se construye también desde el pensamiento filosófico comunitario y se retoma a partir de un repertorio de elementos que se irán presentando a lo largo de toda la obra del autor. Interesa también resaltar el sentido de la tradición frente a los avatares y problemáticas contemporáneos. La lengua es el mecanismo mediante el cual se transmiten las enseñanzas que cobran sentido a la luz de hechos estremecedores. De esta manera, la tradición se actualiza y se llena de nuevos significados que, como se señala en el poema, pueden parecer oscuros si no se conocen, pero si son comprendidos, sirven como una defensa de la comunidad, de los hijos del territorio. Los contrastes establecidos dan cuenta de la construcción de la vida a partir de la muerte. Fortino es una síntesis de esa dialéctica.

4.2.3. “Ijín gò'ò Marustsí tsí nuxnáa ikoò iná xndú àkhà' / Las rayadoras de Marustsí”

La segunda parte del poemario está conformada por trece escritos. Contrario a la primera parte del libro, aquí nos encontramos con una serie de textos que no están unidos por una secuencia narrativa ni temporal. Cada uno de ellos se presenta como un universo cuyo eje está regido a primera vista por lo geográfico: el pueblo de Marustsí.²⁷² Sin embargo, una lectura más profunda permite dar cuenta de que el territorio está profundamente relacionado con otro elemento que estará presente a lo largo de los textos: el maíz bola o amapola. En el primer poema titulado “Marustsí” se presenta el lugar:

[...]

²⁷¹ *Ibidem*, pp. 34- 35.

²⁷² De acuerdo con información proporcionada por el propio autor, marustsí en “un pájaro que se caracteriza por cantar sobre las piedras, mismo al que la gente considera como fundador del pueblo de Marustsí. *Ibidem*, p.39.

En Marutsí,
los azadones acostumbrados
a quedarse sin apoyo del gobierno,
masticaban las piedras hasta caérseles los dientes
y las yuntas echaban a la suerte lo que creciera,
ahora,
llegó el verano haciendo nudos al hambre,
colgando cuerpos en las ramas del elite,
tallando las raíces,
bajo la sombra de siempre.

Llegó la muerte a enredarse en sus tierras,
ha venido por la vida del coyote de la noche
olfateando la frontera para mirar la Montaña,
buscando el copal de no sé qué árbol.

[...]

Ná Marutsí,
nìniñamìnàa xkàndi,
numuu rí nangwá mbáyuu xàbò ñàjun nè,
mbámbá mi'txà na'kho xpá nè itsí
asndo nayámbaa rawún nè,
xó ma' xkandajua,
na'dù nè ná inuu jùbà' asndo ná rí mba'yà,
xúgè' rá,
ikhiin ná marutsí, ni'khà ru'phu nàro'o èwè,
ni'khàà nè nàstrígúun xàbò ná ñawún ixè gro'on,
ni'khàà nè nadóo àjmà
ná agòò ixè xkàmixa rí wajyúú mbi'i wéje'.

Xúgè' nijánúu wajèn ná Marutsí,
nìjánúu numuu rí nandòò mbayèe
mbi'yuu iñà' tsí ngrigoò mbro'on,
nìjanúu ndayéè xè' ná ndawòò xuejen,
khamí nà yaxii ná ngí' jùbà' ló',
ngrigoò nda'yéè wajyà rí tsé'ne nùwiin ló'.²⁷³

Hablar de territorio tiene implicaciones más profundas que referirse sólo a un lugar. Este último “puede entenderse como un punto un punto específico de la superficie terrestre, de dimensiones mucho menores al de una región [...] puede referir a un espacio más restringido y acotado, o bien

²⁷³ *Ibidem*, pp. 38-39.

es el ámbito de la vida cotidiana y, por tanto, está permeado por la identidad de un individuo o una comunidad.”²⁷⁴ El territorio en cambio y como ya se ha explicado con más detalle en el Capítulo 2, implica cuestiones de carácter simbólico que dan sentido de pertenencia al sujeto. Mientras la identidad de un lugar se construye a partir de los sujetos que la habitan, el territorio refiere a la construcción desde lo individual y lo colectivo a partir de elementos intangibles que congregan a los sujetos en algo más profundo y que es compartido colectivamente de manera explícita e implícita.

En el poema antes citado se puede observar cómo se conjugan ambos aspectos. Marustsíf es un lugar que está determinado por la vida de cada uno de sus habitantes. La pobreza y el miedo son los ejes que rigen la vida del lugar. Hay otros elementos que dan identidad al lugar, entre ellos se encuentra la siembra y la raya de la amapola.

Con respecto al resto de los poemas, se puede observar que cada uno de ellos da cuenta de un algo particular que va añadiéndose a los ya enunciados para construir así el carácter simbólico que conforma el territorio. Pero lo capitular es el maíz bola o amapola. A partir de ésta que se construye la identidad de la comunidad, así como el sentido de pertenencia.

Estos componentes se resumen en los títulos del primer y último poema: “Marustsíf”, como ya se señaló y “La amapola”. El lugar-territorio abre esta parte del poemario y el maíz bola, central y de muchas formas configurador de la vida social, lo cierra. En medio se encuentran once poemas que, desde diversas perspectivas, bosquejan la cotidianeidad. En primer lugar, a partir de referentes inanimados: “En la piedra”, donde se posó el pájaro Marustsíf y que fue la señal, la fundación simbólica del pueblo. Posteriormente está “La lluvia”, que moja los campos de amapola, “Las navajas” con que se raya y “Las semillas”, elementos que garantizan la repetición del ciclo y con ello la reproducción social. En cada uno de estos textos se ofrecen aspectos que empiezan a sumarse para conformar un paisaje. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de “En la piedra / Ná tsudùù itsí” se detalla, a partir de ciertas particularidades, la importancia de los habitantes de Marustsíf para el circuito de cultivo y raya de la amapola:

Nacimos en la piedra
donde se posó el pájaro Marustsíf,
cantó a los montes para esconder nuestra hierba
y talló nuestras manos hasta hacerlas
suaves para recibir la sonaja de la muerte

²⁷⁴ Blanca Rebeca Ramírez Velázquez y Liliana López Levi. *Op cit.*, p. 161.

Aquí,
nos quieren porque nuestros dedos
rebanan el sol para chorrear la tarde,
porque nuestra piel guarda los fantasmas
y el llanto de otros pueblos.

Nos quieren,
porque nuestros pies son sigilosos
y no lastiman a las lenguas
que brotan de la tierra
para pintarse de blanco, de lila y de rojo.

Nos buscan,
porque sabemos surcar la tierra
para sembrar las palabras:
hambre, necesidad y pobreza.

Nígumaá xò' ná tsudùù itsí,
ná nìrìgwii ñò'òn Marutsíí,
ná ni'nì àjmú inuu júbà rí nàkra'wo iná xò',
ná nidoò ñàwán' xò' asndo ni'nì wàbà nè
rí magòò mudrìgwíí xò' mbèkúu wajèn.

Gejyò',
ná xuajñàn xò',
nandúún xàbò juyàà xò' numuu rí ijíín ñajwàn xò'
nàru'tiin àkhà' tsí màtsúwaa yà'dú ìdo nà'nè wakhà',
numuu rí akwià' xò' nà yaxiìn nè tsiyóo
khamí iya idùún i'wá xuajen.

Ná xuajñàn xò', nandúún juyàà xò',
numuu rí xàwì nakwá xò',
khamí nàngwá ènè ñawíín xò' rajùn iná
rí nàjrà'an ná inuu jùbà'
rí nà'nè minàà mì'xá, mi'ñùùn khamí màñà'.

Ná xuajñàn xò',
ndu'ñáá xò',
numuu rí nàmañà xò' nònè riyóo jùbà',
ná nudìi xó ajngóò èwè, gà'khò khamí rí tsíngína.²⁷⁵

²⁷⁵ Hubert Matiúwàa, *Tsína rí nà yaxà / Cicatriz que te mira*, pp. 40-41.

Es destacable el elemento mítico del que se retoma el origen no sólo del pueblo sino también de sus habitantes. La piedra y el pájaro marcan el surgimiento de esa comunidad. Alfredo López Austin menciona:

Al afirmar que un texto es tenido por verdad, afirmamos que fue producido históricamente por un grupo humano dado; que nació de un determinado acontecer social; que es coherente con una visión particular del cosmos, propia de una comunidad; que explica algo a sus constructores-usuarios [...] el mito es una construcción intelectual que tiene las características propias, la potencia objetiva de incidir en la mente de los receptores pertenecientes a una tradición dada.²⁷⁶

En este caso, hay una necesidad de encontrar la armonía entre el origen y el presente, aunque resulta complejo porque es necesario hacer una justificación de una realidad atravesada por la precariedad que estructura la vida social. Quizás por esa razón en el inicio se enuncia una especie de sino, de presagio que sirve de argumento: “talló nuestras manos hasta hacerlas / suaves para recibir la sonaja de la muerte”. De esta manera, hay una explicación más allá de lo racional que busca conciliar dos elementos contrarios: la vida y la muerte.

La repetición de las frases “nos quieren” “nos buscan” y su respuesta “porque” “para” hace énfasis en la situación de vida de los habitantes de esa población quienes de alguna forma asumen los costos de la producción de la amapola y sus implicaciones. Al igual que en ejemplos mencionados en el libro *Xtámbaa / Piel de tierra*, la fuerza de la reiteración funciona también como la de una plegaria que desde el rito renueva y recuerda una y otra vez el mito de origen. Semeja a una fórmula²⁷⁷ que tiene tanto una función ritual como estética, pero también implica un conocimiento específico.²⁷⁸ Como señala el propio Matiúwàa:

Los mitos, narrativas simbólicas entonces, no son irracionales ni se refieren sólo a fenómenos singulares. Son enunciados simbólicos y por ello de “doble sentido”, que exigen para su comprensión todo un proceso hermenéutico que descubre las razones y en este sentido son racionales y contienen significados universales (por

²⁷⁶ Alfredo López Austin, “El género mítico”, p. 11.

²⁷⁷ Para Carlos Montemayor, la fórmula “es un grupo de palabras que expresa una idea esencial y que se emplea regularmente bajo las mismas condiciones rítmicas del verso, dejando abierto el concepto de ritmo a contenidos no necesariamente silábicos [...] y considerando el verso como la unidad funcional de un canto [...] el apoyo de estos elementos resulta claro en las lenguas indígenas de México porque además de su necesidad ritual, o por ella, hay una necesidad rítmica, esto es, compositiva”. Cfr. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*, p. 47.

²⁷⁸ Montemayor señala que las repeticiones redoblan las plegarias. Además de que tienen una efectividad invocatoria, aseguran el ritmo en el poema. Cfr. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*, p.p. 36-42.

cuanto se refieren a situaciones repetibles en todas las circunstancias) y contruidos con base en conceptos.²⁷⁹

Los elementos antes señalados son recursos que también operan para comprender y conciliar la historia de vida de la comunidad. Además, dan sentido a una identidad compartida, nacida desde el presagio y la predisposición física que permite cuidar los campos y tratar delicadamente a las flores que al mismo tiempo dan la vida traen consigo la muerte. Es decir, a partir del discurso poético se puede comprender y dar sentido a una realidad apabullante que se representa en la propia flor de amapola. El poema “La lluvia / Ru’wa” amplía el paisaje que da identidad a Marutsí sumando a las características ya mencionadas: hambre, necesidad, pobreza y sigilo, entre otros:

[...]

En el río donde nadie mira,
cosecharemos las sonajas del sol
para enlatar nuestra sombra
y hacer crecer la noche en las básculas,
en las bolsas de nailon
y en las cinturas del silencio.

[...]

Ná matha ná tsíyaxè xàbò maxiin,
mu’dáà xò’ mbékoo àkhà’,
khamí mùyaxíí xò’ yà’dú iná ná awuún ajwàn’
rí nà yaxii akian’ xò’,
ikhaa rí nà’ nè mbàà bro’on
ná inuu ajwàn’ rí nàgewàn,
ikhaa rí nàdríniin xàbò ná awuún bolsa nailon,
mí nàgiwàn’ ná smíduún ajwàn’ rí jà yá ngàmí.²⁸⁰

Las aliteraciones que forma el conjunto de palabras sonaja-sol-sombra-báscula-bolsa-silencio logran una persistencia de la idea por la repetición que resuena, lo mismo que en el poema “En la piedra”. Esta reiteración está construida con base en un juego de contrarios que hacen muy

²⁷⁹ Hubert Matiúwàa, “Ajngáa dxàwua mè’ phàà / Palabra que aconseja”, disponible en <https://microadmin.jornada.com.mx/ojarasca/2017/11/10/ajngaa-dxawua-me2019-phaa-palabra-que-aconseja-6440.html> [fecha de consulta: 31 de agosto de 2021].

²⁸⁰ Hubert Matiúwàa, *Tsína rí nà yaxà’ / Cicatriz que te mira*, p. 42-43.

compleja la relación de los habitantes con su territorio. Se observan elementos que se presentan como oxímoron debido a características que los contraponen. Se tiene por un lado “las sonajas del sol”, figuras que aluden por su similitud a los frutos de forma redonda y unilocular de donde se obtiene la goma que es la base para la fabricación de distintas drogas lícitas e ilícitas. Las sonajas están asociadas a los bebés y, por consiguiente, a la vida en su máximo esplendor, como promesa. Asimismo, la belleza de la amapola, tanto del fruto como de la flor, contrasta con los fines de su cultivo y producción, así como con las implicaciones que tiene para la vida social construir la economía local en torno a esta actividad. Es por ello por lo que a esta “sonaja del sol” se contraponen los elementos sombra, báscula y silencio, antítesis del hermoso paisaje de un campo de cultivo de las flores señaladas. A este juego de contrarios se suma el sigilo y la necesidad de permanecer ocultos.

Este juego de oposiciones se ve claramente en el sexto poema, “Regresar al pueblo/Màtangaán xò’ ná xuajen”, ubicado justamente a la mitad y que abre también el paso a los seres animados, las personas que habitan en la región:

Yo quiero mirar los ojos del maíz bola,
poner mis dedos en su corona de sol,
sentirlo llorar en mis manos,
quiero bailar con la voz de sus semillas
y que el pájaro Marustsí guarde mi secreto.

Quiero regresar al pueblo
para rayar la boca del sueño,
aquí, se arruga la tarde, no pagan bien,
se aburre el gusano de los surcos
y las horas desprenden insectos
que pululan en las lápidas,
en la sangre coagulada
que se anida en los malecones.

Allá, las mangueras persiguen
a las bolas de sol
y bañan sus aretes multicolores
que curan las muelas
y las heridas del hambre.

Quiero regresar
a las tardes de Zapotitlán,
a los caminos con la leche de olor
para despertar las hojas

y quemarle los pies al diablo.

Nandò' màyàxu ri'yùù iná xndú àkhà',
màwátun tsúkaa iduu nè,
nandò' màmbiyà' nè ná akwiin ñawún,
nandò' masiàn gájmàá a'wòò tsígoo nè
ikàjngó màyáxii ngu'wà ajngòò' ñò'ón Marutsíí.

Nandò' màtangùún ná xuajín,
màtangùún maxnùù ikoo iná xndú àkhà'
ná rawun xnù'ndaa.
Ná xuajen ríge',
nà'nè xndú mìnà' wàkhà' khamí xàbò tséne numèè maján,
nà'nè tsiskaminà' àdoo riyóò jùbà',
khamí idò narákha iduu àkhà',
ná rawun iya nàgùmii xtrákiin tsí nùxpithà mijná ná ìñá wàjèn
ná nè'nè gùkú mijná i'dia ló'.

Ná xuajiàn ló', asndo náa trá'à txámboó iya
rí nàsngájma ná rìgà iná xndú àkhà',
ikhaa rí nàxtíjyoo xábii rè'è rí mixtí,
ikhaa rí nà'nè thanuu ìñàà ló'
khamí nà'nè tsínuu èwè.

Nandò' màtangùún
idò na'gòò dùùn ná Xirágáá,
nandò' màtangùún ná jàmbaà
ná jágù nàkà yà'dú rí ndatsún,
rí nàxkáxì akwiin iná,
khamí nàtsigàà nakhú gixaà.²⁸¹

De acuerdo con una nota publicada en el periódico *Excelsior* en 2016, en la zona de la Montaña en Guerrero, aproximadamente 1287 pueblos se dedican a la siembra y cultivo de la amapola. Esta situación se deriva de la precariedad de la vida en esa zona del país. Las personas prefieren utilizar la tierra comunal para estos fines pues:

Se tiene calculado que cada ciclo deja unos 400 millones de pesos a los productores de la Sierra de Guerrero; es decir: mil 200 millones de pesos al año. Sin embargo, la ganancia más fuerte se da en el proceso de transformación de la goma de opio a la heroína, pues de ocho kilos de goma de opio, que costaron 216 mil pesos, cuando

²⁸¹ Hubert Matiúwàa, *Tsína rí nàyxà' / Cicatriz que te mira*, pp. 48-49.

se transforman en un kilo de heroína será vendido en cuatro millones 500 mil pesos en el mercado negro, de acuerdo a [sic] esta fuente militar.²⁸²

El bienestar económico que puede producir esta actividad se contrapone con las consecuencias que se presentan en el ámbito de la vida de la comunidad: “A pesar de que este cultivo beneficia de manera económica, también genera violencia, ya que, en ese momento, los grupos delictivos pelean por el control de la siembra y el producto final”.²⁸³ Ya en la primera parte del poemario se observó la ruptura que produce la muerte de Fortino, víctima de la violencia que permea la zona.

Pese a las condiciones señaladas, es notorio que el deseo de volver marca un hito y permite construir a partir del juego de posiciones contrarias que llevan a cuestionar el sentido del bienestar. Lo mismo que en la primera parte del poemario cuyo eje está marcado por el asesinato de Fortino -a quien se le advirtió de varias maneras que no debía retornar al pueblo- en el poema antes citado se muestra ese deseo de regresar al pueblo del que se tuvo que salir, se intuye, por cuestiones económicas²⁸⁴ y al que a pesar de todo se desea tornar. La comparación entre el origen y el punto de llegada (que se ve como algo pasajero, como un tránsito) configura de múltiples formas una relación de opuestos. El “aquí” desde donde se enuncia se ve como un espacio donde el tiempo transcurre lentamente: “se arruga la tarde” frente a la evocación de “las tardes de Zapotitlán” cuyo olor perfuma y da vida. Además, las condiciones económicas tampoco son muy favorables: “no pagan bien”. La imagen que se crea a partir de la asociación de una serie de elementos -pulular en las lápidas y en la sangre coagulada en los malecones- produce la sensación de un calor intenso que contrasta con la frescura del agua de las mangueras que persiguen las bolas de sol, por ejemplo. La personificación de la flor de la amapola acrecienta esa necesidad de volver. Se construye como un ser amado a quien se desea, se añora.

²⁸² Rolando Aguilar, “Amapola sostiene a 1,287 poblados; Guerrero, monarca de la heroína” disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/04/20/1087674> [fecha de consulta: 5 de febrero de 2021].

²⁸³ *Ibidem*, [fecha de consulta: 5 de febrero de 2021].

²⁸⁴ Gabriela Barroso señala: “El proceso de migración se ha diversificado e intensificado en la última década en La Montaña, lo que ha trastocado la vida cotidiana y las formas de reproducción social. Ante la crisis del agro en la región, la migración ha devenido en la alternativa prioritaria como estrategia de sobrevivencia, frente a un campo que se niega a morir y sobrevive gracias a los procesos dinámicos de reproducción social que sus habitantes reinventan y que se manifiestan en estrategias y acciones concretas de índole económica, social y cultural”. “Migración y espacios de reproducción social en La Montaña”, disponible en: http://www.nacionmulticultural.unam.mx/edespig/diagnostico_y_perspectivas/RECUADROS/CAPITULO%209/5%20migracion%20y%20espacios%20de%20reproduccion%20social.pdf [fecha de consulta: 5 de febrero de 2021].

El territorio está construido a partir de elementos simbólicos que dan un sentido de pertenencia al sujeto. Asimismo, funciona como un mecanismo a partir del cual se ha tratado de recuperar una identidad tanto en lo individual como en lo colectivo y que está profundamente asociada a la tierra y los recursos naturales. En la actualidad, son numerosos los movimientos de pueblos originarios que se engloban bajo el término “defensa del territorio”. Sin embargo, en el ejemplo señalado se puede observar que la relación es mucho más compleja. El territorio se construye a partir de una suerte de elementos que implican una construcción identitaria complicada, misma que sólo puede ser resuelta en el texto poético. La añoranza se construye a partir del elemento nodal del poemario: la amapola, su fruto, su olor, su sabor. Como un pecado no expurgado se guarda el recuerdo de ese mal que produce un bien y cuyo testigo y cómplice es precisamente el pájaro Marutsí.

A partir de los siguientes poemas es más notoria la presencia de historias específicas. Aparecen, como señala el propio autor como “voces marcadamente individuales, a partir de experiencias mínimas que, no obstante, al final, se integran en una misma voz, la voz de la comunidad.”²⁸⁵ Puede decirse que cada composición está construida en torno a un personaje y aquel que siente su ausencia, en una suerte de correspondencia que da cuenta de la orfandad y el desconsuelo desde distintos ámbitos. Por ejemplo, “En la sierra / Ná Sierra” se aborda la partida de los hijos y quienes les dan la despedida: padres y abuelos. En el caso de “La mujer del rayador / A’gwì xàbò tsí naxnuú ikhoè iná xndú”, la ausencia es del esposo, pero también del padre. En “Xi ñú dón don / Xi’ñú dón don” se expresa la experiencia del abuelo. Finalmente, en “El niño / Adà” son las amiguitas las que son testigo de cómo se llevan al personaje para convertirlo en sicario.

La polifonía permite construir de manera muy creativa la experiencia total a partir de actores específicos que construyen la comunidad: son niños, mujeres y hombres que cumplen una función social y de parentesco. Esa serie de relaciones provoca el desgarramiento social porque su ausencia deja una huella en alguien más, la cicatriz es permanente. Es así como el dolor se construye también colectivamente. Una muerte, una desaparición forzada siempre deja

²⁸⁵ Hubert Matiúwàa. “Fisura donde hundo el silencio”, disponible en <http://ojarasca.jornada.com.mx/2019/02/09/fisura-donde-hundo-el-silencio-6777.html> [fecha de consulta: 12 de febrero de 2020].

un rastro en el que llora y espera por el ser amado. Es en ese sentido que esta serie de poemas son profundamente dolorosos. En “El niño/ Adà” puede leerse:

Vinieron a buscarlo al pueblo
porque no había para dónde darle
y atorarle con los contras,
se hacía costumbre ver los zopilotes
carroñar en las mojoneras,
bajar los arriates de las redilas
y esculcar las enaguas, buscando carne.

Él dejó sus canicas en la cuarta del rombo,
en la raya con nubarrones de nostalgia,
dejó los peces multicolores
con los sueños de la noche
y dejó entre los cafetales
los columpios colgados donde se mece la miseria.

En sus huesos,
fue creciendo el llanto de sus amiguitas,
las niñas de Marutsí,
que pedían oído al polvo y a las piedras
para que no se lo llevaran.

Lo encapucharon con escamas de la tarde
y le colgaron un cuerno de chivo
tres rosarios del ojo de venado
y se dispuso a cazar hombres
y a sentar la muerte en su mesa.

Desde entonces,
dicen que los de la Montaña
somos buenos para eso
y no dejan de venir para llevarse a los niños
y sembrarles la muerte en las manos.

Niguwá gí'yáà ènè xàbò tsí jùdá ajwàn' ná xuajñùún
numuu rí nìgi' duu xkujndu
khamí nangwá ì'gùùn mùtsañuú gajmíí i'wíi xàbò,
tsetse ma' nàwi'ñuú dxá'án tsú'kwè,
ikhiin tsí nà'phò xuwi ná ndawaá xuajñàn ló',
ikhiin tsí nùrigú amaà' ná ajwàn' xkàradi,
ikhiin tsí nùkuxè jnàwùún khamí nònè ngínií ijíín gò'ò ná júbàá.

Xó ma' ikhaa niniñuu xndú tsígun' ná awùún rómbò
ná ikhoo idi rí jàgù tsíngína,
khamí niniñuu igi' tsí mixtíin ná awùún xnú'ndoo mbro'on,
khamí niniñuú ná awùún ixè kafé
tsímbe ná nàxtráka mìnà' rí tsíngína ló'.

Xó ma' ná awùún itsuu nì'kà ràgajàà iya idùún
ijíin gò'ò Marutsíi tsí nimbáxuún gajmíi,
ijíin gò'ò tsú'kwè nìndxá'wè ná nìtuxuú yujndà' khamí ìtsí,
rí màxá'gá jí'yàà gònè xàbò.

Xàbò tsí judà ajwàn' nìxùdaa xtá inuu,
khamí nìstrákèè mbá xkamídá rí mbijwà ná xpaphòò,
atsú tsákuun iduu àñà' ná ñawùún,
ikànjgò ikhaa nìgí'dúù nìgudiín xàbò
mí nì'gíi rí tsíngína inuu ixè xaphoo xuajñùún.

Numuu mbi'i rú'kwè, nakhi rí nìgàji'yaa
nuthèèn rí tsáà xàbò júbà ñajwàn xò',
maján ènè xò' ñajun rú'kwè mé'
numuu rú'kwè tsetse nàguwá xàbò
tsí nagòò ju'diín ijíin xuajen.
khamí nudii ga'khò ná ñawùún èjèn tsú'kwè.²⁸⁶

Este poema tiene un correlato en el libro *Ijín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín*, donde se da cuenta de una manera detallada de la situación de las niñas de la zona de la Montaña, particularmente del pueblo de Santa Rosa de Lima. En el texto citado estos personajes figuran únicamente como testigos. La forma en que se construye la ausencia es notable. A partir de la enumeración de escenarios vacíos, de cosas que quedaron abandonadas y cuyo movimiento puede percibirse es que se construye la separación. La repetición de frases aumenta el dramatismo de la escena que queda ocurriendo cada momento, como si el secuestro del niño y sus implicaciones no dejaran nunca de suceder.

Este texto es fundamental para reflexionar sobre la identidad como un proceso de construcción, más que como algo dado. Si bien a lo largo de los poemas incluidos en esta parte se ha hecho hincapié en ciertos elementos tomados desde el relato mítico desde el cual se construyen las diversas historias que se entretajan en el libro, no se puede pensar que todo forma parte de una predisposición, sino que claramente existen elementos de carácter estructural y social que inciden directamente en la vida de las personas que conforman las distintas

²⁸⁶ Hubert Matiúwàa, *Tsína rí nàyxà/Cicatriz que te mira*, p. 58-59.

comunidades de la región de la Montaña de Guerrero. Es importante reflexionar sobre ello porque al final, son hechos que pueden ser modificados. La poesía asume un papel fundamental: no sólo es un espacio de denuncia sino también de reflexión, de toma de conciencia y de posibilidad de cambio.

Para concluir este apartado, es importante detenerse en el último poema del libro, el cual ya se ha referido antes, “La amapola / Iná xndú àkhà’ ”. Está conformado por trece versos divididos en tres estrofas: la primera de cinco versos y las dos últimas cuatro. Se trata de una composición en verso libre que va de las seis a las catorce sílabas:

Alma lechosa de maíz bola,
renuente en tu crecer, en tu beso de aullido,
inmensa tu lengua
de invierno hecho bola,
nacido menudo en voz de junio.

En curva palabra
llenas de golpe nuestra larva,
nuestra llaga de árbol,
nuestro pozo de espiga.

Flor fuego y oreja de luna,
tu albor de insecto, la savia sobre sueño,
atado de pluma nueva,
sordos bailamos tu voz de pájaro marutsíí.

Phú yà’ dú akiàn’ ixì xndú,
ikháán rí phú màñùu nàgájnàà’,
ikháán rí phú màñùu nàjrá’ á a’ wàá,
ikháán rí phú mbàà ràjwin inaà’,
asndo nà’ nì smídú iduu ri’ yàà’
ído nà’ khàà ngùwán ná júbàá,
lajwiin ndiyàá xóó nà’ khii nirákhàa a’ wòó gón’ junio.

Ná ndayaà xngáo ajngáa,
ná tima tsína’ tsúdàà’,
ná iduu iya ná nda’ yáa ri’ yáa,
nàtrakwá ga’ khò awùún rí tsíngína’ xó’.

Rè’è agu, rè’è ña’ wùún gòn’ nindxàà,
à’ wá ngrigòò inuu xnú’ ndaa,
idò nàjanu tsigu nuxè’
nàru’ wá xò’ nè

ná ngí' gisiàn gajmàá a'wòó ñò'òn marutsíí.²⁸⁷

El poema posee un ritmo tanto al interior de las estrofas como entre ellas generado por distintos recursos como la repetición de frases y sonidos específicos, así como de una suerte de encabalgamientos. Por ejemplo, en la primera estrofa el primer verso suma un total de diez sílabas: “alma lechosa de maíz bola”. El segundo verso “renuente en tu crecer, en tu beso de aullido” está conformado por trece sílabas. Si se coloca un hemistiquio, el verso queda dividido de la siguiente forma: “renuente en tu crecer // en tu beso de aullido”. La primera parte del verso es de seis sílabas, pero por ser agudo, suma siete, el mismo número que la segunda parte. De esta forma, se da una perfecta división entre las partes, cuya fuerza se complementa con la repetición de la frase “en tu”, y con la sinalefa, misma que se repite en las dos partes del verso: renuententu crecer // en tu beso de aullido.

El tercero y cuarto verso cuentan cada uno con seis sílabas: “inmensa tu lengua / de invierno hecho bola”. Finalmente, el último verso de la estrofa, al igual que el primero, suma diez sílabas. De esta manera, se puede observar que la estrofa tiene una cadencia y un ritmo dado en gran parte por su circularidad:

1er verso: _ _ _ _ _ _ _ _
2º verso: _ _ _ _ _ _ + _ _ _ _ _ _
3er verso: _ _ _ _ _ _
4º verso: _ _ _ _ _ _
5º verso: _ _ _ _ _ _ _ _

En la segunda estrofa, se puede observar la repetición del pronombre posesivo nuestra / nuestro en los versos siete, ocho y nueve. La reiteración produce una fuerza en la idea general que redundante en la importancia que tiene la flor de la amapola en distintos aspectos de la vida de los habitantes de la zona, mismos que son referidos mediante una serie de metáforas bastante complejas que no son sencillas de entender. ¿Qué significa llenar la larva, la llaga del árbol y el pozo de espiga? Los elementos mencionados están asociados con la vida en distintos procesos. Por ejemplo, la larva alude a una etapa temprana en el desarrollo de algunos animales. En cambio, el árbol parece más bien referir a un estado de madurez. Ambos son elementos que se identifican

²⁸⁷ *Ibidem*, pp. 62-63.

con lo individual, mientras que la espiga puede relacionarse con el conjunto, con los sujetos entendidos como una colectividad. En ese sentido, la presencia de la amapola “llena” tanto el ámbito de lo personal como el de la comunidad y está presente en distintas etapas de la vida.

La tercera estrofa, lo mismo que la primera, abunda sobre las características de la flor, lo cual abona a la circularidad del poema que puede verse en paralelo con el ciclo de su siembra y cosecha. Una posible lectura de este poema es que está construido como una oda. Lo mismo que en el caso de la categoría “lengua”, trabajada en el apartado anterior, la amapola aparece totalmente personificada, como un elemento determinante.

Hay una exaltación de sus características y atributos mediante una suerte de figuras que, mediante la oposición, aluden al mismo tiempo a su fragilidad y su poder. Por un lado, están los cuidados que se debe tener en su cultivo, así como el proceso de su crecimiento. Su delicadeza implica una atención específica de varios meses cuyo ciclo se inicia en el invierno y concluye en el verano. A esta blandura se contraponen el vigor y la resistencia de vivir en condiciones adversas dadas por la zona misma donde se cultiva. En ese sentido, puede hacerse una analogía entre la amapola y los habitantes de la zona de la Montaña, quienes, a pesar de circunstancias complejas, consiguen sobrevivir.

Por esa razón puede afirmarse que esta flor uno de los elementos simbólicos más fuertes a partir de los cuales los integrantes de las diversas comunidades que conforman la zona conocida como la Montaña, construyen su idea del territorio y el imaginario correspondiente. La amapola es un recurso que les ha permitido sobrevivir, pero también es un símbolo de la propia vida llena de contradicciones y precariedad, esa vida que se reproduce cíclicamente en un entorno complejo, impregnado por una violencia cotidiana y al que a pesar de ello se busca volver.

Puede decirse que *Tsína rí nà yaxà'* / *Cicatriz que te mira* se construye como un canto al territorio erigido desde la complejidad de las diversas voces y miradas de quienes lo conforman, lo habitan, lo sueñan y lo añoran. La forma en la que las personas se apropian del territorio es también una manera de construir la cultura, como señala José Ángel Quintero Weir.

Capítulo 5. Pensamiento y poesía.

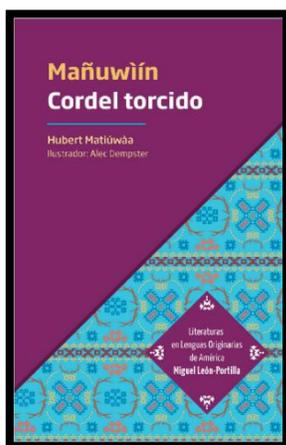
Mañuwìin / Cordel torcido e

Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín.

Para continuar con el análisis de la obra poética de Hubert Matiúwàa, se propone una lectura de los siguientes volúmenes *Mañuwìin/Cordel torcido e Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín*, ambos publicados en el 2018. Dado el contenido de estos se eligieron las siguientes temáticas como eje de análisis: el pensamiento y el género.

5.1. *Mañuwìin/Cordel torcido*

El libro *Mañuwìin / Cordel torcido* fue publicado en 2018 por la Universidad de Guadalajara, en



la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla. Como en *Xtám̄ba / Piel de tierra*, las ilustraciones de este título estuvieron a cargo de Alec Dempster. El volumen tiene un prólogo titulado “Ser abuelos de nuestro tiempo”, de la autoría de Hubert Matiúwàa. Está escrito tanto en mè'phàà como en español. De acuerdo con el propio autor, Mañuwìin es el “nombre en Mèphàà de Malinaltepec, Guerrero. La palabra refiere a un hilo o cordel torcido, que se elabora del maguey para construir casas, por eso a Malinaltepec o *Mañuwìin* se le conoce como el pueblo del “cordel torcido” o “lugar

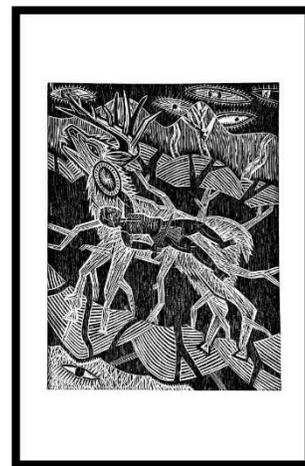
donde se tuercen los cordeles.”²⁸⁸ El poemario está constituido por nueve partes que suman un total de cincuenta y una composiciones en dos versiones. Los poemas solamente están nombrados con números:

²⁸⁸ Hubert Matiúwàa. *Mañuwìin / Cordel torcido*, p. 25.

Parte del poemario	Poemas
Ido ñikha xáxa ná gù'wa mbi'i / Xaxá en la Casa Tiempo	I II III IV V VI
Xó ñigumii xàbò àña' / El nacimiento de la gente venado	I II
Xkrugoo numbaa / La puerta del tiempo	I II III
Buanuu Mañuwíin / Abuelos de Mañuwíin	I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII XIV XV
Nánà Gòn' Natsé / Abuela Luna que amanece	I II III IV

	V VI VII VIII IX
Gixàà Ginii / El primer diablo	I II
Ajngáa rí nàkha inuu Rocio Angelica / A Rocio Angélica	III
Èjèn Mañuwíín / Niños de Mañuwíín	I II III IV
Áñà'tsí niwa'dáa / La primera caza	I II III IV V VI VII VIII IX

La temática de las composiciones que conforman este volumen está profundamente relacionada con distintos aspectos del territorio. En ese sentido, este poemario se relaciona con el volumen *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*. Sin embargo, en este volumen a la territorialización se añade un elemento que se considera fundamental: el pensamiento. Ambos aspectos están imbricados pues, parafraseando a José Ángel Quintero Weir, la construcción simbólica del territorio se relaciona con la cultura. Asimismo, se considera que este proceso está atravesado por el pensamiento, entendido como un sistema que se acerca a lo que desde Occidente se entiende como el ámbito de lo filosófico con sus entrecruces con disciplinas como la ética, la ontología y la estética. Sin embargo, en este caso particular también se incluyen aspectos fundamentales para comprender el ser y hacer de los pueblos originarios, como la dimensión mítica. La categoría “pensamiento” puede comprenderse como una síntesis de los elementos antes señalados.



5.1.1. Algunos aspectos útiles para la construcción y comprensión del pensamiento como categoría de análisis.

*...tenemos que hacer una traducción entre culturas que no sólo es lingüística, tenemos que crear sistemas de traducción intercultural para imitar la distribución de conocimientos que se hizo con la monocultura del saber, y que yo llamo “epistemicidio”. El epistemicidio es matar el saber y matar el conocimiento, es matar a los grupos sociales que usan ese conocimiento; así pasó con los indígenas, lo sabemos.
Boaventura de Sousa Santos*

Para continuar con lo esbozado en el apartado anterior, conviene retomar algunos aspectos importantes para entender las dimensiones del “pensamiento” como categoría de análisis. Si bien ésta no se desarrolló en el capítulo dedicado al marco teórico, a lo largo de este trabajo se han ido sentando algunas bases y elementos que coadyuvan a tener una mayor comprensión del término.

En primer lugar, resulta útil retomar algunos aspectos del estudioso Boaventura de Sousa Santos, quien ha desarrollado un copioso trabajo en torno a la construcción del saber hegemónico, así como la crisis del pensamiento occidental. De acuerdo con el autor, el paradigma dominante se consolida en el siglo XVIII mediante el establecimiento del pensamiento cartesiano y la

racionalidad como discurso absoluto en la construcción de conocimiento, así como un referente para analizar otras maneras de conocer. Derivado de lo anterior, se realizó una diferencia entre el pensamiento occidental y otras formas de pensamiento, que ya no fueron consideradas como tal, sino que se les categorizó como “creencias”. De esta manera, de acuerdo con el autor, se constituye un pensamiento abismal, que separa la búsqueda del bien de la verdad, así como la razón de la emoción.

Lo anterior trajo como consecuencia la creación de lo que el autor llama una “razón indolente” la cual:

desprecia la experiencia; lo que no es conocido por esta racionalidad es despreciado, y por eso esta racionalidad produce lo que llamo ausencias. Estas ausencias son las cosas que nosotros no vemos, que son invisibles -prácticas, conocimientos, ideas- porque nuestros anteojos, nuestras teorías no permiten ver. Una ausencia es una manera totalmente descalificada de existir, algo que no puede competir con lo que existe, porque es algo descalificado como sistema.²⁸⁹

En esta descalificación se encuentran otros tipos de conocimiento y formas de experimentar la realidad, presentes de manera particular en el sur global, muy específicamente en pueblos originarios y culturas rurales y campesinas. Desde Occidente se establece el pensamiento abismal que: “se llama así porque es un pensamiento que divide a la realidad en dos dominios, cada uno a un lado de la línea...El pensamiento occidental es abismal porque es un pensamiento que hace distinciones visibles muy fuertes, pero por detrás de las dimensiones visibles hay distinciones invisibles, y esas son las que fundan todo.”²⁹⁰ Dentro de esas diferencias se encuentran dos dicotomías que resulta interesante analizar. Mientras en Occidente se da una dialéctica entre emancipación y regulación, en el sur global la dicotomía que se establece es de apropiación y violencia. Lo anterior es un hecho tan cotidiano que ha dejado de ser visible pero que tiene sus manifestaciones en situaciones como las que se viven en Guantánamo, donde no aplica la cuestión de los derechos humanos, tratados internacionales, entre otros. El caso de México, hay

²⁸⁹ Boaventura de Souza Santos, “Los desafíos de las ciencias sociales hoy”, pp. 104-105. De manera más específica, el autor explica que estas ausencias derivan en cinco tipos de monoculturas que categoriza de la siguiente manera: 1. Monocultura del amor o la cultura del rigor, cuya contraparte es el ignorante; 2. Monocultura de las clasificaciones sociales con su contraparte el inferior; 3. Monocultura del tiempo lineal, que crea la idea del retrasado; 4. Monocultura de la escala dominante que puede entenderse a partir de la lógica de lo global, cuya contraparte es lo local, y, finalmente, 5. Monocultura de la productividad capitalista que da como contraparte el improductivo. *Ibidem*, pp. 105-106.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 106.

innumerables ejemplos, como la matanza de indígenas tsotsiles en Acteal (22 de diciembre de 1997), o, como ya se ha mencionado, la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes de la Normal Isidro Burgos en Ayotzinapa (26 de septiembre de 2014), así como la trata de personas y la violencia cotidiana que ha permeado todos los ámbitos de la vida social, como se pudo advertir en el poemario *Cicatriz que te mira*.

Boaventura de Souza abre la posibilidad de un cambio en el paradigma de conocimiento mediante una alternativa epistémica, post abismal que nombra “ecología de los saberes”, la cual:

intenta la coexistencia de diferentes conocimientos; es la idea de que conocimientos heterogéneos pueden existir...en la ecología de los saberes la ignorancia puede no ser un punto de partida y sí ser más bien el punto de llegada, porque cuando aprendemos un conocimiento podemos olvidar otro conocimiento, podemos producir ignorancia de ese conocimiento.²⁹¹

Enrique Dussel complementa esta teoría añadiendo un punto de llegada al que identifica como “transmodernidad” en la que:

ambas, modernidad y alteridad negada (las víctimas) corealizan ellas mismas un proceso de mutua fertilización creativa...Transmodernidad es la co-realización de lo que es imposible cumplir para la modernidad por sí misma: esto es solidaridad incorporativa que he llamado *analéctica*, entre centro/periferia, hombre/mujer, diferentes razas, diferentes grupos étnicos, diferentes clases, civilización/naturaleza, cultura occidental/cultura del Tercer Mundo, etc.²⁹²

Boaventura de Sousa y Enrique Dussel son sólo dos representantes dentro de esta corriente de pensamiento que ha trabajado la crítica del pensamiento occidental tomando como punto de partida un cuestionamiento de la Modernidad como proceso estructurante. Numerosas han sido las contribuciones desde distintas latitudes. Sin embargo, más allá de quedarse en este planteamiento desde lo teórico, resulta interesante cuestionar la vinculación que tienen estos postulados con la praxis, con las formas de existir y vivir de poblaciones determinadas y sus implicaciones en el cuestionamiento y mejoramiento de sus propias existencias. Una crítica que se puede hacer al llamado pensamiento decolonial es que se queda en ciertos círculos. Es producido sí en el sur global, como lo llama Boaventura de Sousa -aunque también hay una producción muy copiosa en prestigiosas universidades estadounidenses-, pero en ciertos ámbitos que muchas veces pueden considerarse privilegiados, por ejemplo, los académico- universitarios.

²⁹¹ *Ibidem*, pp. 110-111.

²⁹² Enrique Dussel, “Eurocentrismo y modernidad. (Introducción a las lecturas de Frankfurt)”, pp. 69- 70.

En ese contexto resulta conveniente recuperar ciertos cuestionamientos como los realizados por el pensador zoque Fortino Domínguez Rueda, cuya adscripción como académico a la Universidad de Guadalajara no le ha impedido señalar la falta de vinculación que se ha dado entre ciertas teorías decoloniales y la vida de los pueblos. Particularmente, en un conversatorio realizado el 22 de septiembre de 2021 titulado “Crisis civilizatoria: Estado mexicano y luchas por la vida”²⁹³, Domínguez Rueda señala que si bien el pensamiento decolonial es una perspectiva que permite increpar la visión occidental, desde la Academia se ha caído en lugares comunes. Asimismo, cuestiona los intentos por descolonizar la narrativa histórica “desde arriba”. Si bien es un debate que está allí y produce mucha literatura, de acuerdo con el autor, son los pueblos indígenas los que desde la práctica están levantando la memoria de abajo. Por lo anterior, se ha dado una tensión entre la Academia y los propios pueblos pues de acuerdo con Domínguez Rueda, el discurso decolonial “de arriba” no está conectando con el proceso “de abajo”.

Si bien este espacio no alcanza para dirimir estas polémicas, resulta sumamente importante señalarlas. Tampoco se considera pertinente tomar partido. Conviene sí señalar que, como en toda la producción de conocimiento, hay cuestiones que resultan sumamente interesantes y pertinentes y que coadyuvan al entendimiento de las problemáticas contemporáneas. Estas intervenciones no dejan de ser valiosas por provenir de intelectuales “blancos”, como los casos ya citados de Enrique Dussel y Boaventura de Sousa, quienes además han mostrado congruencia entre sus postulados y la labor que han realizado por largos años.

Desde otra perspectiva es más fructífero analizar la propuesta epistemológica que se ha hecho desde los pueblos, así como la crítica a las formas tradicionales de construcción del conocimiento. Como ejemplo de lo anterior, cabe retomar las figuras de los pensadores Silvia Rivera Cusicanqui (1949)²⁹⁴ y José Juan Bautista (1958-2021)²⁹⁵, ya mencionados anteriormente en este trabajo de investigación.

²⁹³ Evento organizado por la Universidad de Guadalajara. Además de Fortino Domínguez Rueda participaron Fermín Ledesma, Mikeas Sánchez y Josefa Sánchez, académicos, activistas y escritores pertenecientes al pueblo zoque. El evento estuvo moderado por Gladys Tzul Tzul. Disponible en : <https://www.facebook.com/DifundeCUCSH/videos/545660590054823> [fecha de consulta: 8 de octubre de 2021].

²⁹⁴ Entre sus contribuciones más importantes está el concepto de “modernidad ch’ixi”, desarrollado en el libro *Un mundo ch’ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. De acuerdo con la autora, lo ch’ixi refiere a una perspectiva epistémica que se nutre de dos vertientes de pensamiento: la occidental y la originaria. Sin embargo, este concepto se aleja de la hibridez porque no propone una síntesis entre estas dos formas, sino a partir de la complementariedad.

²⁹⁵ De sus trabajos, cabe destacar el libro *¿Qué significa pensar desde América latina?* que está conformado por nueve capítulos donde se desarrollan de manera diversa temáticas en torno a la Modernidad, la postmodernidad, los derechos humanos, las formas de conocimientos hegemónicas, entre otras. En lo general, el autor continúa con

La discusión en torno a los saberes y el pensamiento son bastante complejas y muy prolíficas. En ocasiones puede parecer que se cae en ciertos lugares comunes hacia uno y otro lado. Sin embargo, lo anterior no debe ocultar las diferencias que hay de fondo y las problemáticas epistémicas que de manera cotidiana enfrentan a distintos actores en la vida política y social, muchas veces de una manera violenta. Mientras en el norte global se permite y promueve la crítica acomodaticia de personajes como Greta Thunberg, en Latinoamérica, particularmente en México, se asesina a ambientalistas y defensores del territorio de manera cotidiana. El pensamiento, las formas alternas de construir conocimiento, producidas tanto en los pueblos originarios como en espacios rurales y campesinos pueden ser esquirras que hacen temblar a los sistemas dominantes que se organizan a partir del capitalismo. Su reacción es siempre feroz y devastadora: ya sea mediante la eliminación violenta de la diferencia, ya sea mediante la cooptación de las poblaciones a través de la imposición de ideologías dominantes, principalmente desde las industrias culturales.

Ante este panorama, el conocimiento y difusión de las formas alternas de producción epistémica que implican un ser y estar en el mundo específico, se convierten en un acto de resistencia. Es en esa coyuntura desde donde se propone comprender y analizar el poemario *Mañuwĩn / Cordel torcido*.

5.1.2. Pensamiento y poesía: un acercamiento a *Mañuwĩn/Cordel torcido*

*...percepción, pensamiento, recuerdo,
creencia y razonamiento
están teñidos en mayor o menor grado
de imágenes, emociones o intenciones...
las más simples expresiones
y acciones individuales o colectivas
proceden de procesos mentales complejos.
Alfredo López Austin*

Hablar de pensamiento implica referir a un sistema medianamente estructurado que da cuenta de formas específicas de ser y estar en el mundo. El pensamiento se manifiesta mediante la materialización de sus formas en distintos aspectos de la vida social como las maneras de

el cuestionamiento de la Modernidad por el ocultamiento de la alteridad y la violencia genocida a partir de la cual se crea. Bautista hace hincapié en la necesidad de superar el ámbito de lo descriptivo, es decir, no sólo hablar de lo que la Modernidad hizo a los territorios americanos sino cuestionar también las implicaciones teóricas y cognitivas en la producción del conocimiento. Asimismo, el autor plantea que es necesario trascender la Modernidad y su correlato el capitalismo, como proyectos unívocos.

organización, la religión, el sistema de creencias, las expresiones artísticas, estéticas y filosóficas, en la manera de construir el conocimiento, la idea de territorio, entre otras. Pensamiento y cosmovisión son dos conceptos que están profundamente relacionados, pues como señala Alfredo López Austin:

La cosmovisión puede definirse como un hecho histórico de producción de pensamiento social inmerso en decursos de larga duración; hecho complejo, integrado como un conjunto estructurado y relativamente congruente por los diversos sistemas ideológicos con los que una identidad social, en un tiempo histórico dado, pretende aprehender el universo.²⁹⁶

Si bien en el conjunto de ensayos de Hubert Matiúwàa, revisados en el Capítulo 3 de este trabajo, se observaron algunos de los preceptos del pensamiento mè'phàà, en el caso del poemario se retoman de otra manera. Al dejar a un lado el discurso metalingüístico se emprende una travesía distinta mediante la cual se recupera el relato mítico-histórico de un territorio mediante el discurso poético. La expresión del pensamiento mè'phàà se materializa en distintos niveles a lo largo del texto. El decurso se da desde los orígenes ubicados en un tiempo mítico. Desde allí se establecen personajes y preceptos específicos que definirán los rumbos ontológicos y éticos del pensamiento mè'phàà para materializarse en casos concretos que se manifiestan ya en la historia, en personas conocidas y hechos cotidianos. Finalmente, el poemario cierra recuperando otra vez una narración primigenia que regresa al origen mítico del pueblo desde donde se configuran aspectos claves de su cosmovisión.

La primera parte del poemario, “Ido nihka xáxa ná gù wá mbi'i / Xáxa en la Casa del tiempo”, está conformado por seis composiciones interconectadas por un eje específico: el origen Mañuwîn o Malinaltepec. Este suceso está profundamente relacionado con el nacimiento de la lengua:

I

Hace tiempo
vivió el águila de dos cabezas,
acechaba desde un árbol nuestra carne,
los abuelos dijeron:
-Con este animal en los cielos,
no amanecerá nuestra lengua-

²⁹⁶ Alfredo López Austin, “Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus mitologías”, p. 214.

lo cortaron
y desataron el diluvio del tiempo,
una rama cayó sobre Xòwè,
no lograron desenterrarlo,
de él brotó la orina que formó los ríos
que dan de beber al pueblo.

I

Wajiúú mbi'i
nixtáa bìyú tsí àjmà idxùù,
naríguì ñawúun ixè
nayaxì ná ngrigùún ìjiàn ló',
nitháán xì'ñáa ló':
—Màxàxná bìyú
màtsù iduu ajngáa ló'—
nìrù'tiìn ixè na naríguì xkuè,
xkua'nii nigí'dùùn rindaa rí nixná tsínúu numbaa,
mbá ñawúun ixè
niráka ná tsùdùù xàbò nikì Xòwè,
nànguá ni'guun xàbò mundi riyà'
ido iya mi'xúu nigrá'an inuu júbà',
nithaxì mijnanè matha ná nà'wàn iya
xàbò xuajian ló' ansdo mbi'i xúgè'.²⁹⁷

Como en todo relato mítico, hay una indeterminación temporal. Asimismo, una situación específica que se ve trastornada por la toma de decisión de los abuelos, la cual trae consigo el caos. Se tendrá que pasar por una serie de eventos específicos hasta conseguir el fin último: el nacimiento de la lengua y la reproducción de sus hablantes, del pueblo mè'phàà, vinculados con un territorio específico: el pueblo de Mañuwìín.

Los seis poemas que conforman esta primera parte pueden leerse de manera consecutiva, narrativamente hablando. En cada uno de ellos se da un suceso que tiene una implicación en la historia. Para una mayor comprensión de la historia narrada, se decidió organizar el contenido en el siguiente cuadro:

Poema	Actantes	Circunstancias específicas
I	<ul style="list-style-type: none"> • Águila de dos cabezas • Abuelos 	<ul style="list-style-type: none"> • El águila acecha la carne. • El águila impide que amanezca la lengua. • Los abuelos cortan el árbol donde se posaba el águila.

²⁹⁷ Hubert Matiúwàa. *Mañuwìín / cordel torcido*, pp. 14-15

	<ul style="list-style-type: none"> • Lengua • Xòwè (abuelo llamado Tlacuache) 	<ul style="list-style-type: none"> • Se desata el diluvio. • Una rama cae sobre Xòwè. • Al quedar aplastado, la orina de Xòwè forma los ríos que dan de beber al pueblo.
II	<ul style="list-style-type: none"> • Águila de dos cabezas • Lengua • Xáxa (joven guerrero) 	<ul style="list-style-type: none"> • La tempestad azota la vida sobre la tierra. • Se derrumban los cerros. • La lengua corre peligro de ahogarse por la fuerza del viento. • Los hijos corren peligro de ser enterrados por la lluvia. • Xáxa decide salvarlos matando al águila. • Xáxa se disfraza con plumas. • El águila lo confunde y lo lleva a su nido. • En el nido, Xáxa conoce el tiempo de todas las muertes. • Xáxa entierra un hueso en el ojo del águila. • Se desata el movimiento de la tierra.
III	<ul style="list-style-type: none"> • Lengua • Xáxa • Águila de dos cabezas (hijo de Àkùùn, deidad ordenadora del tiempo) 	<ul style="list-style-type: none"> • La lengua sufre las consecuencias del temblor. • Xáxa desciende triunfante vestido con la piel del águila. • La muerte del águila de dos cabezas trae como consecuencia el nacimiento del tiempo. • La lengua sangra y reza.
IV	<ul style="list-style-type: none"> • Lengua • Xáxa • I'tsúùn (abuelo llamado Mantis) 	<ul style="list-style-type: none"> • Llega la noche. • La lengua se confunde. • Se desata el caos. • Al ver las consecuencias de sus actos, Xáxa piensa pedir perdón al de colmillo dorado [el padre de Àkùùn] • I'tsúùn aconseja a Xáxa mantener los ojos cerrados para no quedar aprisionado en la eternidad.
V	<ul style="list-style-type: none"> • Xáxa • El de colmillo dorado 	<ul style="list-style-type: none"> • Xáxa permanece con los ojos cerrados a pesar de lo que ocurre a su alrededor. (barrancas se desbordan, se posan tigres sobre su cuerpo). • Un sonido llena su oído. • Xáxa abre los ojos y observa estrellas desangrarse, el universo que se expande, serpientes que engullen pelotas de agua. • El de colmillo dorado nombra a Xáxa guardián de la casa del tiempo. • A partir de entonces, Xáxa cuida de los cielos.
VI	<ul style="list-style-type: none"> • Lengua • Ocelote • Armadillo 	<ul style="list-style-type: none"> • Surge el día. • La lengua se reparte entre los seres del plano terrenal (ocelotes, armadillos, muertos).

<ul style="list-style-type: none"> •Abuelos •Venado 	<ul style="list-style-type: none"> •Los abuelos señalan la necesidad de hacer crecer el pueblo. •El venado señala su piel como espacio donde cicatrizará la historia de Xáxa. •Nace la primera casa del mundo: la memoria de Mañuwíin.
---	---

En estas composiciones además de que se retoma la narración mítica del origen de Malinaltepec, se enuncia una serie de elementos que estarán presentes a lo largo de este poemario, pero también de otras de las obras del autor. Estos aspectos simbólicos tienen significados específicos que pueden ser interpretados, como a continuación se sugiere:

1. El pueblo nace a partir de una serie de sucesos.
2. El nacimiento del pueblo está profundamente relacionado con la lengua y el territorio.
3. El nacimiento del pueblo está relacionado con sucesos positivos y negativos.
4. Para que ocurra algo bueno hay que enfrentar diversas adversidades.
5. La lengua se concibe como un ser vivo, con características humanas. Por esa razón, al igual que todos los seres vivos, la lengua debe cuidarse y debe procurarse.
6. La lengua se deposita en los seres vivos como un atributo específico. Parece como si fuera independiente de ellos.
7. Cuando la lengua se deposita en los seres vivos, se da un cambio cualitativo en los mismos. Este cambio se asocia con la adquisición de características humanas.
8. Los dioses pueden oponerse a las necesidades de los seres humanos. Por ende, es necesario enfrentarlos en ciertas ocasiones.
9. La firmeza en las convicciones de los seres humanos es recompensada, sin embargo, puede traer consecuencias negativas en el corto plazo.
10. Las acciones que realizaron los antepasados son fundamentales para los sujetos. Hay una correlación profunda entre el pasado y el presente. Sin los antepasados no habría existencia.
11. Los héroes pueden cometer errores.
12. Existen varios planos espaciales y temporales que se suceden de acuerdo con la organización de la vida. En estos planos, los protagonistas son tanto dioses como semi dioses, seres humanos y en general seres vivos.

Buena parte de estos motivos están presentes en diversas tradiciones mesoamericanas, andinas, europeas, africanas y asiáticas. Al mencionar esto no se intenta desacreditar sino comprender que los elementos de la cosmovisión mè'phàà que dan sustento a una forma de pensamiento específica, no deben ser valorados por su originalidad, sino desde otras perspectivas. Tampoco se considera oportuno tratar de determinar si el relato poético es o no fidedigno a la tradición. Es más pertinente comprender esta serie de poemas como una recreación a partir de ciertos hitos compartidos al interior de la propia comunidad, transmitidos oralmente a lo largo de las

generaciones, pero releídos en función del propio presente y recreados a partir de la escritura. De igual forma, se considera importante referir a ciertos elementos como la lengua, la piel, la cicatriz y el venado que son esenciales para el pensamiento mè'phàà.

La segunda parte del poemario, “Xó nìgumii xàbò àñà’ / El nacimiento de la gente venado”, está conformado por dos composiciones que refieren al aspecto masculino y femenino: “N’aná ñèè / Abuela temazcal” y “Tátà àñà’ / Abuelo venado”. En la primera se puede leer:

I

Abuela temazcal

De tus ojos
se hicieron los aretes del mundo,
la cobija de La Montaña
con sus desbordantes ríos,
en el vientre de las mujeres
conociste el secreto del tiempo
cuando te ofrecías al venado macho,
madre,
nacimos de tu canto besando la tierra:
Vaxi kutaku, vaxi kutaku.

I

Nánà ñèè

Gàjmàá idaà’,
nìgumaa xábí numbaa,
xtátsiìn júbà khamí matha rí mitsaan,
ná awúún gò’ò
nìthànè nuwiin tsínuu mbi’i,
idò nitaxnáxèè mína’ inuu àjmba àñà’,
náa,
ikhúún nìgumùn ná nirasian inuu numbaa:
*Vaxi kutaku, vaxi kutaku.*²⁹⁸

La abuela se presenta como un todo generador de vida. Mediante la enumeración de algunos aspectos se condensa la totalidad: los árboles, el agua, la montaña. No es necesario nombrarlo todo porque en ciertos elementos se concentra la existencia. Es relevante que todo se origina a partir de la mirada, no de la palabra como usualmente de acostumbra. Hay una circunstancia que

²⁹⁸ Hubert Matiúwàa. *Mañuwìin/Cordel torcido*, pp. 14-15.

trasciende lo lingüístico. Es a partir de la experiencia que se da la creación. El tiempo, por ejemplo, no se concibe como una cuestión abstracta sino a partir de la experiencia concreta que es la gestación en el vientre materno. La abuela está más ligada a lo terreno.

Este poema se relaciona con una historia recuperada en otros espacios y tiene un correlato específico en la realidad contemporánea. Para el primer caso, la historia que el autor rescata en el texto “La primera caza del venado” en donde Gùmba kùùn ñèè encuentra a dos niños en el río a los que llama Gòn’ (Luna) y Àkhà (Sol) a quienes acoge como hijos. Los niños quieren buscar sustento y deciden empezar a cazar, pero su madre les advierte que no deben nunca cazar al venado. Los niños intrigados preguntan a su madre si el venado es su padre. La madre lo niega, pero los niños no se quedan conformes y acuden al lugar donde ella se encuentra con el venado habitualmente. Le cantan la canción con que ella suele llamarlo: *Vaxi kutaku, vaxi kutaku* (como el último verso del poema citado). El venado acude al llamado y ellos lo matan, pero introducen un panal de abejas para simular el latido de su corazón y engañar a su madre. Cuando ésta acude a verle, las abejas la pican. Al ver esta situación, los hijos construyen una casa para curarle: el temazcal. Sin embargo, no logran salvarla. Desde entonces, sin su padre y su madre, Gòn’ (Luna) y Àkhà (Sol) caminaron desamparados por el mundo.²⁹⁹

Según lo expuesto por Hubert Matiùwàa en una conferencia, en su comunidad, cuando hay indicio de una infidelidad por parte de alguno de los cónyuges, se le da de comer carne de venado porque de acuerdo con su sistema de pensamiento, si se había cometido adulterio, enloquecería al ingerir la carne. Sin embargo, esto se debía hacer junto con el supuesto amante. Es decir, el cónyuge afectado debía ofrecer carne de venado a ambos sospechosos, los amantes. Si éstos se negaban a comer esa carne, era evidente que estaban cometiendo adulterio.³⁰⁰ Esta historia también se recupera en el texto “El filosofar del pueblo mèpháá”:

En el pueblo Mèphàà, si se come la carne de venado con la amante, provoca enfermedades en las mujeres y la locura de los hombres, esto resulta una vana creencia para la ciencia eurocéntrica, porque sus postulados de saber tienen como

²⁹⁹ Cfr. “La primera caza del vendado” disponible en: <https://microadmin.jornada.com.mx/ojarasca/2018/09/08/la-primer-caza-del-venado-2864.html> [fecha de consulta: 4 de noviembre de 2021].

³⁰⁰ La conferencia fue organizada por la Universidad Pedagógica Nacional y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, se impartió el 27 de noviembre de 2019. Se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=DyagCBOiWxU> [fecha de consulta: 3 de noviembre de 2021].

eje la universalidad y su saber estriba en la relación sujeto-objeto, en donde la carne de venado no puede influir en la relación cognitiva del sujeto.³⁰¹

En el poema siguiente se recupera este relato:

II

Abuelo venado

Cuando regresaba de cazar,
el sexo de su mujer olía a hierba tierna,
le dio carne de venado
para descubrir su infidelidad,
ella se volvió loca,
él se fue al monte
con el tiempo se convirtió en venado,
ahora,
al ver mujeres embarazadas
las persigue para recordarles
que somos sus hijos.

II

Tátà àñà'

Ido naganùú rí nagá'yín xùkú xanáá,
ndatsún iná rùdu smangòò à'gwii,
nixnuù xuwi àñà' rí mèkhò,
numuu rí nandóo mbà'yòò xí nàgùma nduwuà,
nijmeyoo à'gò,
xó má ikaà nikee xanúu,
ansdó nijanú mbi'i ri nitaxi mijna àñà',
xúgè' rá,
ido nda'yun gò'ò tsí juda èda ná xanáá,
naxkuùn tsú'kuè,
numuu niyòò màgùma nduwuà,
ìjìin ikhaà ñajuan ló'.³⁰²

El erotismo acompaña la creación de la vida y forma parte de la cotidianeidad. Hay un paralelismo entre la locura de la abuela y la transformación del abuelo. Cada uno a su manera cambia y esta transfiguración da lugar a algo más. De la locura nace el pueblo, del venado

³⁰¹ Hubert Matiúwàa, “El filosofar del pueblo mè'pháá”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/06/09/el-filosofar-del-pueblo-me2019phaa-918.html> [fecha de consulta: 3 de noviembre de 2021].

³⁰² Hubert Matiúwàa. *Mañuwíin/Cordel torcido*, pp. 30-31.

también. De alguna forma se convierte en quien engendra a todos los hijos ya engendrados. Los que están por nacer también se transforman en el vientre materno. Se convierten en hijos del venado que persigue a las embarazadas. Son los dos veces fecundados.

Si bien como señala Alfredo López Austin “Los mitos no se enlazan como lo hacen dos relatos históricos en episodios comunes, ni hay entre ellos las referencias lógico-temporales que existen entre éstos”³⁰³, en estos dos poemas se entrelazan narraciones que forman parte de la cosmovisión del pueblo mèphàà y que lejos de estar en un ámbito abstracto, tiene su correspondencia con prácticas de la vida cotidiana. La abuela temazcal y el abuelo venado se perfilan también como referentes específicos de un pasado compartido que da unidad a la comunidad.

En la tercera parte del poemario, “Xkrugoo nmbaa / La puerta del tiempo” es más evidente el tránsito hacia el tiempo de los hombres. Si bien todavía se presentan seres del orden supra natural, conviven de una manera cotidiana con los hombres y las mujeres de este tiempo. Ambos se interrelacionan dando lugar a eventos que pueden dejar a un lado la seriedad y solemnidad que marca el origen y, en cambio, aparecen elementos cómicos y escatológicos, como en el caso del poema “El suegro diablo / Jmégwi’ gixàà”:

Se enamoró de la hija del diablo,
le puso pruebas
que fácilmente él libró,
-Mi papá no dará su consentimiento,
vámonos a tu pueblo- dijo ella.
Salieron de noche,
sembraron chile y tabaco
para ahuyentar sus olores
y el diablo no los encontrara,
éste se fumó el tabaco, comió el chile,
por el ardor una laguna se bebió,
los peces le taparon el culo y reventó;
llegaron donde se juntan los mundos
pasaron sin cerrar la puerta,
por esa razón,
hay muchos diablos sueltos en nuestro pueblo.

Niniguu e’ne dxá’gú gixàà,

³⁰³ Alfredo López Austin. *Las razones del mito*, p. 85.

àjmbá gixàà ni'gi ñajun ri majni
 rí mawi'yaa xi nandó ja'yoo dxá'gú,
 mbo' àjmà niriyéé xúgíí ñajun,
 —Maxagoo anu' rí mú'dá mijna ló',
 munwua ló'xuajian —niwa'than e'ne dxa'gu,
 nirawi mijne tikuun mbro'on,
 nìdii nduu gajmaa ina ndíí
 rí maxayá xe' gixàà ná nikha ranujguun,
 gixàà nindiyúú ndíí, ni'kwi nduu,
 nijmagú chamboo,
 ikanjgoo ni'ña mba mañuu,
 ìgi' nirugaa rawún yenboo,
 mbákoon nimidatiya' awún ajmbá e'ne iya;
 xo ma' ikiin niwa'níí na nawuà numbaa,
 ninunjgùú,
 ninbumuu muruwua xkrugoo numbaa,
 niwua numbaa inii,
 ikangoo xúgè' juwá weñuun gixàà na xuajian ló'.³⁰⁴

El recurso dialógico en esta composición acrecienta el carácter narrativo del poemario. Se construyen personajes que tienen una función específica en la historia de la comunidad. La imbricación se actores sobrenaturales con seres del mundo terrenal refiere al tiempo de la creación. Dos mundos que se entrelazan para dar lugar a la vida.

Es de destacar la importancia de elementos de la religiosidad popular en donde se mezclan asuntos provenientes de la tradición judeo-cristiana. Los límites entre el pensamiento “originario” y lo externo se vuelven difusos dando lugar a un sincretismo que permea buena parte de las prácticas religiosas no sólo de esa región sino de buena parte del país, tanto en sus ámbitos rurales como urbanos, e incluso dentro de las poblaciones que se consideran más “mestizas”. La manera en que se configura el pensamiento tiene diversas fuentes, como la identidad, no permanece estático, sino que se reconfigura y se adapta de acuerdo con las propias necesidades históricas.

La siguiente parte del poemario reúne quince composiciones donde se retoman historias específicas de personajes que, presumiblemente, pertenecieron a la comunidad. Su memoria singular contribuye a la construcción de la historia de Mañuwíin. Los elementos que se retoman,

³⁰⁴ Hubert Matiúwàa. *Mañuwíin / Cordel torcido*, pp. 34-35.

así como los propios personajes, son complejos y las anécdotas no se ajustan a una perspectiva del bien o el mal desde una perspectiva de lo moral, sino que presentan reverses. Esto no impide que se dejen ver ciertos señalamientos contra la injusticia y la desigualdad, como en el siguiente poema:

Cacique Ignacio Jorge

Quitaba chivos, reses y gallinas,
mancillaba a las muchachas,
decía: -Soy el dueño de Mañuwîn-
un día repicaron las campanas
para sacudir el polvo de los ojos,
al darse cuenta,
se ocultó en la falda de su esposa
y subió al techo de la casa,
lo bajaron a pedradas,
lo arrastraron en las calles.

El sacerdote juntó
en una charola los pedazos de su carne,
lloraba y maldecía:
-Condeno a este pueblo,
que no crezca,
como sábana de noche se nublen sus vientres.

Nosotros,
aprendimos a desterrar las maldiciones
que caen en nuestras madres.

Tátà Ignacio Jorge

Nanda'in tsòtoon, xèdè, xtíla,
khamí ijin gò'ò tsí naniguu enè,
na'then: —Ikuun nathán ñajùún Mañuwîín—
asndo nijanu mbá mbi'i,
niwuan àjuàn' gu'wá dxákuun,
niruwamijna xàbò
numuu ninjúun rí nagùma ngíníí weñoò,
rí nidxáwun rí xkua'nii ithán mijna xàbò,
niju'wàn najwùn nàná,
nitsímuu ná ixè raxphoo gu'wa,
idó niwa'yaa, niwa'xna gajmaa itsí rí magathàà,
nikwuà, nigiwaa' ñuu aphuu,
niwaxmatháá xúgíí jamboo xuajen.

Brakáá dxákuu tsúduun xàbò,
jayèè xubá ná nayaxii
xuwii Ignacio Jorge,
nambiyèè mi náxná ma'èn:
—Maxa'yoo ri majan, maxa'ne mbàà,
maxagumii ijiin xuejèn ríge' —i'thèén.

Numuu ru'kwue,
ikaan xó' nimaña xó' ajngáa
rí nariyáà rí tsíngíná awún ruda xó'.³⁰⁵

Al recorrer este conjunto de poemas resulta complicada la asociación con los tópicos trabajados en las partes revisadas con anterioridad. El salto a la realidad parece abrupto. El pensamiento mítico aparentemente queda atrás para dar lugar a una situación que en muchos momentos resulta desconcertante ante los hechos heroicos retomados en las primeras partes del poemario. El lugar de los dioses y semidioses es sustituido por el de personas “comunes”. Sin embargo, sus historias también contribuyen a la construcción de la vida del pueblo y la comunidad. Desde lo habitual se perfila una historia “desde abajo”, a partir de las cuestiones más primarias de la vida que se encuentran en la propia cotidianeidad. La aparente desconexión entre las temáticas abordadas cobra sentido si le mira como un punto de encuentro, pero también como una crítica a aquellas voces que buscan retomar los aspectos gloriosos que conforman las culturas y se olvidan de las realidades contemporáneas, suceso recurrente cuando se trata de los pueblos originarios.

En el apartado séptimo del poemario titulado “Èjèn Mañuwíin / Niños de Mawíin” se reúnen cuatro composiciones en las que se recuperan tres infancias particulares, y, en el último poema, todas de manera general. Sin embargo, salvo en el primer poema titulado “Florino / Florino”, las historias retomadas están atravesadas por el dolor y la violencia. En ese sentido, estos poemas se encuentran muy cerca de los contenidos en el volumen *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*:

II

Misael

Pensé ofrendar a Bègò dos o tres pájaros
que cacé por tu vida,

³⁰⁵ *Ibidem*, pp. 42-43.

no lo hice,
querías dejarme tus canicas
y la navaja de las amapolas.
Si no hubieran amarrado tus manos
y subido a ese carro,
vestiríamos con tu suéter verde
el frío de La Montaña,
nos encapucharíamos con los mapaches
y las ánimas de los cafetales.

II

Misael

Nijùmù' rí maxnaxìì
inuu bègò àjmiì o atsún ñò'òn
tsí nìgudíín numuu rí mànè gamaku mbí'yáa,
thànè xkwa'nii,
ìkhúún ndiyoo rí ndiyòò nìmià'
rí màwanùù ñawùn'
xndú tsígùun tsí nì'tsí gajmiá ló'
khamí àjuàn' rí naxnu riyoo
rí'yuù xndú àkhà' rí riga na jùbáa.
Xí xàbò tsí ràmajín tá ru'wáá ñawàn',
xí tágòò juñàán
ná awún xkra'ndi rú'kwè,
nrigà' ló' xúgè'
nònè màxaà ló' xtíñúú jùbà',
nrigá' ló' gamí gòn' tsí jógoo inuu
mí níma ná awuún ixè kafé dxó'.³⁰⁶

El uso de la primera y segunda persona acentúa el dolor causado por la pérdida, por la ausencia y por la incógnita que se abre frente a la desaparición forzada, el secuestro de niños y niñas que son usados para distintos fines como el sicariato y la explotación sexual.³⁰⁷ El diálogo que se establece entre la voz poética y su interlocutor abre el espacio de la posibilidad. Se recrea una conversación que nunca se llevó a cabo. Es a partir del deseo, de la intención que no puede concretarse. El uso de verbos en pasado remite a ese momento en el que todo se trastorna a causa de un hecho particular. El verde del suéter del niño raptado se confunde con el paisaje y las ofrendas no rendidas quedan como parte de una deuda por cubrir.

³⁰⁶ *Ibidem*, pp. 108-109.

³⁰⁷ Esta última temática se aborda de una manera más profunda en el siguiente poemario a analizar: *Ìjín gò'ó Tsítsídiín tsí nònè xtédè/ Las sombrereras de Tsítsídiín*.

Resalta la distancia entre el tiempo mítico que da origen a la vida de la comunidad y la vida de los abuelos. Aquí resulta desconcertante el silencio de los dioses frente a las injusticias. A pesar de que *Bègò*, deidad del rayo, está presente, su ausencia hace patente la propia incredulidad expresada en la voz poética: “Pensé ofrendar a *Bègò* dos o tres pájaros”. Sin embargo, la ofrenda se queda sólo en la posibilidad, quizás frente a la cotidiana realidad que reitera la poca efectividad de los rituales para alejar el mal de la comunidad. ¿Cómo comprender las relaciones entre lo ecúmeno y anecúmeno? Se observa un quiebre entre pensamiento ancestral y realidad que obliga a hacer una serie de ajustes. La construcción identitaria tiene que ser reconstituida y revalorada porque la pertenencia étnica, el saber heredado, la lengua hablada, el arraigo al territorio, no sólo son elementos mediante los cuales las personas se vuelven susceptibles de ser discriminadas y estigmatizadas, sino que también son un impedimento para que esas poblaciones se incorporen a los vaivenes del capitalismo en los ramajes que les son “permitidos” de acuerdo con su origen social, cultural y étnico, entre los cuales están la servidumbre, la prostitución y el crimen organizado:

IV

Niños *Mè'phàà*

¿Para qué encerrarlos
 si podemos jugar?
 Les machacamos los huevos,
 cambiamos sus resorteras por rifles,
 llenamos de odio sus vientres
 y les enseñamos a vender a sus hermanos.
 ¿Enterramos espinas bajo sus uñas
 a ver si florecen?
 Cortamos las palmas de sus pies
 para que no encuentren el camino a casa
 y les arrancamos la lengua
 para que dejen de decir: *Xàbò mèphàà*.

IV

Èjèn *Mè'phàà*

Náá numuu mùrugwà rà'in ló' rá,
 magò mu'tsí gàjmià ló',
 mùrùtsi ló' xnduún
 mùri'ku riyàà ló' txarpiìn gajma ajwàn',
 mò'nè xkawè ló' akuín,

mùsngùún ló' rí mùngujuiín anguìn'.
 Xí mu'tsí ló' tsúwan ná xañuùn ikajngó
 mbú'yaá ló' na rí màgajaa ná nimii rá,
 xí mòrò'tòn ló' akuiín nakhuún,
 ikajngó mbú'yaá ló'
 xí mùxkamaà jamboò gù'wùún,
 khamí mùriya' ló' rajuún
 ikajngó ná xutheèn: Xàbò mè'phàà.³⁰⁸

La voz poética en esta composición no pertenece a la comunidad. Se presenta como un agente externo que comprende la lógica que rige la vida en el pueblo, cuáles son los lazos que mantienen la unión y el vínculo. Es destacable que se aluda a los pies y la lengua como elementos que anclan al territorio. También que se aluda a la traición. La pertenencia implica una un código específico y lealtad.

En medio de las dos partes trabajadas se encuentra “Nánà Gòn'Natsé / Abuela Luna que amanece”. Este apartado reúne nueve composiciones donde se retoma la voz de la abuela, motivo recurrente en la obra del autor, como se pudo observar en el análisis del libro *Xtámbaa / Piel de tierra*. Es importante la alusión a la figura de Gòn / Luna, que aparece en diversos relatos míticos, algunos de ellos ya mencionados con anterioridad. En este caso, la deidad lunar se personifica en una mujer específica: la abuela. Mediante su voz se trasmite una serie de saberes que constituyen el pensamiento mè'phàà. Los poemas tienen una dimensión pedagógica, además de la estética. Lo anterior se refuerza mediante el uso de recursos dialógicos similares. Se trata de una fórmula que abre con la utilización de un guion que reporta de manera directa el discurso y cierra las composiciones con la frase “dijo la abuela”. Estos aprendizajes van de lo individual a lo colectivo, del auto conocimiento a la compartición de saberes colectivos:

I

El niño venado

-En la piel del venado
 se pintó la historia del pueblo,
 cuando vinieron por la tierra,
 en tu cabeza
 se marcaron las astas
 y te soñaste con pies ligeros,
 tu sueño nos dijo
 que en otro vientre,

³⁰⁸ Hubert Matiúwàa. *Mañuwìin / Cordel torcido*, pp. 112-113.

naciste venado -dijo la abuela.

I

Adà àñà'
—Ná xtóò àñà'
niwani'ní tsinuu xuanjian ló',
idó niguwá xàbò
tsí nanduun mudrigú mbaya ló',
nigi'ma tsinuu ga'ko idxáa,
nitagunjda mijna xùkú xawi,
xnu'dàá nithan xó'
rí àñà' ñajun kui'ñá —ni'tha xiñu'.³⁰⁹

En esta composición se recuperan algunos tópicos ya mencionados a lo largo de este trabajo. Por ejemplo, la historia del nacimiento del pueblo mè'phàà, cuya memoria se graba en la piel de un venado. Asimismo, está presente el rito relacionado con la búsqueda del “hermano animal”.³¹⁰ Ambos se condensan y materializan en el cuerpo de un niño asociado con la voz poética, que se descubre a sí mismo como elemento particular pero también como parte de una colectividad. El cuerpo encarna la historia y pensamiento de un pueblo y la hace perdurable.

De igual manera, se alude al sueño como espacio de conocimiento tanto individual como colectivo. El sujeto se sueña y encuentra a su hermano animal, en este caso el venado. Este hecho tiene repercusiones no sólo en lo subjetivo sino también en lo social. Ser venado tiene un significado específico a nivel comunitario:

Para los mè'phàà, el venado (xùkú xaná-animal del monte), representa el territorio simbólico de la naturaleza en su forma primigenia, que garantiza la subsistencia de la territorialidad humana (xàbò-gente), dos territorialidades necesarias para que la vida humana se reproduzca. Por eso la relación ética con el venado es sumamente sagrada para los pueblos que fundan su existencia a partir

³⁰⁹ *Ibidem*, pp. 74-75.

³¹⁰ En el texto “Xtámbaa. Ser, ser otro, ser territorio” Hubert Matiúwàa señala: “En la cultura mè'phàà, se nace con un hermano animal (*kwi'ñii*) con el que se complementa el cuidado de la vida. El hermano animal es revelado por sueños por sueños reiterativos o señas inexplicables que sufre el cuerpo del niño al dormir. Estas señas son interpretadas por los *xi'ña*, hermeneutas de los sueños y las enfermedades del cuerpo-territorio. Los *xi'ña* sacan las preguntas y respuestas a través de la técnica de la adivinación denominada “la medida del hueso”. Por ejemplo, preguntan “¿con quién está en el mundo, con quién se está agarrado a la tierra? ¿Será un tigre?”. Disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/03/09/xtambaa-ser-ser-otro-ser-territorio-2911.html> [fecha de consulta: 18 de noviembre de 2021].

de este código, su presencia en los mitos es fundamental para entender una ética a partir de la epistemología que de ello deriva.³¹¹

El papel del poeta, asociado con el venado, es doble. Por un lado y en un sentido genérico, el poeta “pone la palabra”. En el caso específico de esta voz poética, además se añade su papel como “niño-venado”, cuyo rol al interior de la comunidad es el cuidado del territorio simbólicamente hablando. Esto se logra mediante la palabra. Así el poeta se convierte en el depositario de todo un saber, un pensamiento que es resguardado, pero también transmitido al resto de la colectividad. Ésta es su contribución al cuidado de la vida.

Dentro de esta pedagogía del pensamiento, la lengua está presente. Al igual que en el poemario *Xtámbaa / Piel de tierra*, así como en “Ido ñikha xáxa ná gù’wa mbi’i / Xaxá en la Casa del Tiempo”, se le personifica y se hace voz:

IV

Nuestra voz

-Nuestra voz
brotó con la noche,
por eso,
los de La Montaña
tenemos bajo la lengua
el tiempo y los colores
de las estrellas -dijo la abuela.

IV

A’wá ló’

—Ñigùma
tsínuu a’wa ló’
gajmaa mbro’on,
numuu rúkuè,
tsàán xàbò jùbá ñajuán ló’
gida’ àgoo rajuan ló’
mikhuí
ná mixtí timíí a’gùán
drígoo ajngáa ló’ —ni’tan xiñu’.³¹²

³¹¹ Hubert Matiúwàa, “El filosofar del pueblo mèpháá” disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/06/09/el-filosofar-del-pueblo-me2019phaa-918.html> [fecha de consulta: 22 de diciembre de 2021].

³¹² Hubert Matiúwàa. *Mañuwíin / Cordel torcido*, pp. 80-81.

El sintetismo de la expresión refiere la interiorización del sistema de pensamiento. Hay una relación intertextual entre la primera parte del poemario y estos poemas. En la composición V del apartado “Ido nìkha xáxa ná gù’wa mbi’i / Xaxá en la Casa del Tiempo” se recupera la historia del héroe que tiene que permanecer con los ojos cerrados mientras ocurre una serie de sucesos que dan lugar al nacimiento del tiempo y a la expansión del universo. Todo ello ocurre en la noche. Al amanecer, la lengua logra, finalmente, repartirse y Xaxá se vuelve guardián del tiempo. Mediante la recuperación de la voz de la abuela se retoma este principio y se vincula con el presente.

En los poemas subsiguientes se recuperan otros aprendizajes, algunos de ellos relacionados con ritualidades, por ejemplo “Soplido de agua”, además de ciertos personajes como el “Espíritu malo” y “El hombre espina”.³¹³

La última parte del poemario, “Àñà’tsí niwa’dáa / La primera caza” cierra este periplo con una propuesta poética muy interesante. Como el título lo indica, retóricamente hay una vuelta al origen. Se puede decir que el libro es circular. Si bien la historia de Mañuwíin o Malinaltepec no concluye, sí se cierra su narración desde la remembranza de uno de los elementos simbólicos más importantes para la comunidad: la caza.

Conviene retomar algunos de los postulados de Alfredo López Austin con respecto a la cosmovisión. De acuerdo con el autor, las cosmovisiones están constituidas por distintos elementos de los cuales unos son más permanentes y otros susceptibles de modificarse con el paso del tiempo. De esta manera, se puede hablar de un núcleo duro, constituido por elementos que permanecen diacrónicamente, asimismo, están las partes que cambian en el largo plazo, en el corto plazo y otras que se transforman muy rápidamente.³¹⁴ La caza como práctica encierra una serie de significaciones muy importantes a nivel comunidad que forman parte del núcleo duro de su cosmovisión. Aunado a lo anterior se puede añadir lo siguiente:

La formación de ese núcleo se debe en gran parte a la decantación abstracta de los vaivenes sociales, concretas, cotidianas y prácticas producidas a lo largo de los siglos. Esto permite entender que, pese a que la tradición mesoamericana es agrícola, algunos de los elementos que constituyen el núcleo duro pueden provenir

³¹³ Sobre las ritualidades, es conveniente mencionar el libro *Túngaa Indií / Comisario Jaguar / Jaguar Comissioner* (2021), que reúne una serie de poemas referentes a la Fiesta del ratón y el cambio de comisario. Si bien, por cuestiones de tiempo, ese libro ya no fue incluido en este trabajo de investigación, es menester su mención dado que forma parte de un proyecto general del autor sobre la cultura mè’phàà, particularmente de los avatares que se sufre frente a la embestida de prácticas generadas por el capitalismo, como el crimen organizado. Asimismo, por el empobrecimiento estructural y la marginación de las comunidades de la Montaña.

³¹⁴ Cfr. Alfredo López Austin, “Cosmovisión mesoamericana”, pp. 34-36.

de épocas ancestrales de recolectores-cazadores, puesto que dichos elementos sirvieron a los cultivadores ya sedentarios para cimentar sus innovaciones, a las que se sumaron elementos antiguos, vinculados a las actividades de caza, pesca y recolección, que nunca fueron abandonados del todo para formar parte casi imprescindible de su subsistencia.³¹⁵

La caza está presente en distintos pasajes de la obra del autor, tanto en lo teórico como en lo lírico. Hay una correlación entre dicha práctica y otro elemento fundamental: el venado. En el texto “La primera caza del venado”, Matiúwàa señala:

La caza permitió a nuestro pueblo sobrevivir. Para cazar y conocer el territorio, sus múltiples identidades, situar lugares de riesgo y nombrarlo para saber de la memoria colectiva, conocer el tiempo de las nubes que engendran lluvia, la crecida de los ríos, las formas de la noche con las estrellas, el movimiento del aire. El venado es el que marca el territorio, sus huellas son el conocimiento del lugar que permite sostener la vida. Para cazarlo, hay que conocer en hombre-venado, sentir como él, conocer sus miedos, su fortaleza, su sabiduría. Algunos cazadores se convierten y se van al monte (nagòdè xanuú). El padre de los venados los recibe, les pone un cuerno en la cabeza, los manda a buscar alimento para los huérfanos y los venados que lastimaron (locura, lo llama la ciencia occidental). Un cazador sabe que se caza a sí mismo, por eso debe conocer el profundo respeto de la vida. Para los mè'phàà, la primera caza del venado la hacen el sol y la luna, es la caza que permitió el movimiento que generó la vida y la memoria.³¹⁶

Para recapitular, la caza y el venado forman parte del núcleo duro que constituye la cosmovisión mè'phàà. Al igual que en distintas partes del libro, éstos se convierten en un recurso poético en la última parte del poemario. Sin embargo, lejos de solamente quedarse en el ámbito de la recuperación de la tradición, el autor elige poner en diálogo estos elementos con la contemporaneidad. Como resultado se da un juego de interrelaciones tanto temporales como de personajes que se ven transfigurados.

Compuesta por una serie de nueve poemas, “Àñà'tsí niwa'dáa / La primera caza” cuenta una historia desde varios puntos de vista de entre los que sobre salen el femenino. Esta voz se puede identificar con esa madre primigenia, la que se entregaba al venado como pudo leerse en el poema “Abuela temazcal”, madre de Gòn' (Luna) y Àkhà (Sol) y abuela de todas las personas pertenecientes al pueblo mè'phàà. Sin embargo, el juego de realidades y el intercambio semántico también sugiere que esa voz femenina es una madre contemporánea. De igual manera, el abuelo

³¹⁵ *Ibidem*, p. 35.

³¹⁶ *Cfr.* “La primera caza del vendado” disponible en: <https://microadmin.jornada.com.mx/ojarasca/2018/09/08/la-primera-caza-del-venado-2864.html> [fecha de consulta: 4 de noviembre de 2021]

o padre venado, de acuerdo con la perspectiva que se elija, también forma parte de este repertorio y del mismo juego temporal:

I

Te encontraron
en el nido que dejaron las nubes,
te arrearón,
como el dolor de mi Montaña
por los que se van a buscar trabajo
y sólo encuentran
la tumba de los desiertos.

I

Nìwàxkamáà
ná xáñaà' rí nìku'ma
idò nìtuxì dùùn,
nìwà'xká,
xó nìwà'xkún ijìín júbà
tsí nàgú'yàà ñajun
ikhiin txáña'
tsí idò ñná wàjèn nùxkamaà.³¹⁷

Lo mismo que en el Caso de “Misael”, la voz poética apela directamente al ser perdido y refiere a un tiempo pasado. Hay una serie de correspondencias entre el cielo y el suelo, el pasado y el presente que se construyen mediante una analogía que trasciende el carácter específico del hecho referido para concentrarse en sus implicaciones. La repetición de ciertos elementos acentúa la persistencia en el tiempo. El mismo hecho se repite una y otra vez. La muerte ocurre infinitamente. A partir de ese instante se construye la diégesis, que comienza con el acecho del personaje y finaliza con su captura:

[...]

Sigilosos te esperaban,
al llegar a la cañada
te clavarón la muerte,
para que no hubiera duda
regarón tu sangre a los fantasmas de los nidos,
colgarón tus orejas en un puente
y por si guardabas una palabra,
cortaron en pedazos tu lengua,
como lo hacen con los muertos de ahora.

³¹⁷ Hubert Matiúwàa. *Mañuwìin / Cordel torcido*, pp. 116-117.

[...]

Xó má' ikhiin, xawì niwá'thán,
idò nìndxa'nú ná bòò
nìru'tiin nitú xkamídá rí nìxíñàá,
rí manbárigàán jàyu,
nènè giyaà i'dià ná inuu nimà tsí jùwá ná xàñu ixè,
khamí nìstráke ñawán ná puente,
rí máxagánuú nimbá ajngáa ná rawàn',
nìtxikurigèè ràjuàn',
xó nuñuú xàbò tsí nùradíin, mbi'i xúgè'.³¹⁸

En ambas composiciones se establece un paralelismo entre el elemento venado y la práctica de la caza entendidos desde una perspectiva mítica, ancestral y dos hechos recurrentes en la zona de la Montaña: la migración, con los peligros que conlleva, y la desaparición forzada. La violencia primigenia que da lugar a uno de los núcleos duros de la cosmovisión mè'phàà permanece en la esencia, pero se transforma en sus elementos periféricos y muestra ciertos desplazamientos semánticos que reconfiguran el sentido y la significación del mito de origen. La caza del venado se puede leer fría y descarnada, además de que aparentemente no conlleva un sacrificio ritual, sino que es solamente un asesinato.

A partir de la tercera composición, el elemento generalizado es la orfandad derivada de la ausencia del padre, el padre venado, que es también la del esposo y del miembro de la comunidad:

III

Lloran mis venaditos en la ciénega,
te buscan,
mastican la tierra
para sentir que vuelves,
ponen el aliento entre los árboles,
la saliva en las piedras para dejar huella
de que siguen esperando,
piden al cielo alumbrar el camino
para seguir los pasos
de quien llenó de ausencia nuestra piel,
preguntan al señor del monte
¿quiénes te llevaron?
y ¿por qué?
¿no existe la policía comunitaria

³¹⁸ *Ibidem*, p. 118-119.

y la reeducación
para el mal espíritu que te robó de noche?

III

Nùmbiyà' ijíin' àñà'
nijuánú ná iduu namà',
ndu'yàá, nà'piì jùbà',
nù'gii xùún ná inuu ixè,
nù'gii iya dawùún ná tsuduù ì'tsí
rí màsngájma jambaà
ná wa'tíin rí màtangàá,
nùnda'a mikhuíí rí masngámá
nakú tsá nìrakwá rí tsíngíná ná xoxta' xó',
nùraxíí àkhùùn júbà
tsá nìkajáyàán
khamí náá numuu,
xí ndawiín policíá comunitaria
tsí mònè rí màndxáwaá idxúù gíñá xkáwe'
tsí nè'nè kuwààn ná awùún mbro'on.³¹⁹

La referencia a la orfandad es conmovedora. El llanto de los hijos sin padre forma parte de un ritual para aminorar lo ocurrido y prolongar la presencia del padre. Los elementos acuosos como las lágrimas y la saliva forman parte de una ofrenda que no marca un fin sino abre la posibilidad del retorno. El llanto y la saliva germinan. Masticar la tierra la mantiene húmeda, receptiva a la vida.

La esperanza sobrevive a la muerte y se anida en las acciones cotidianas, en las prácticas que dan sentido a la vida diaria, lo cual da lugar a una relación de tensión entre pérdida y resignación, entre la resistencia y la aceptación. Este sentimiento persiste en las siguientes composiciones, aunque va adquiriendo ciertos matices. Así se pasa de dolor que produce la ausencia del ser amado, el amante: “vagan las caricias / mordiendo mi vientre”³²⁰ a la locura y la furia: “Enloqueció mi alma, / se quedó en la olla rebosante de rabia, / en las noches de espina/que entierran la ausencia”³²¹ y la aceptación mediante la remembranza de lo sucedido:

[...]

Te mataron,
tú el de las astas y los tambores de guerra,
te arrancaron la piel

³¹⁹ *Ibidem*, pp. 120-121.

³²⁰ *Ibidem* p. 123.

³²¹ *Ibidem* pp. 124-125.

como lo hacen el Tlapa,
en Tierra Caliente, en el Norte y en las Costas.

[...]

Xàbò tsí ràmajín nìxíñaà,
ikhaan tsáàn xtádxá ikhoo jàmbaà,
tsáàn gidá' à'wòó xkujndu
khamí skíyà' ló' ná nimia,
nìriyèè xtáà,
xó nuñùu xàbò ná à'phàá,
ná mbaa mikha, ná Norte khamí Costa.³²²

La primera caza se convierte en la última, la caza recurrente en un territorio donde la muerte acompaña a las mujeres y siembra su semilla en los niños y las niñas que recuerdan a Gòn' (Luna) y Àkhà (Sol) transitando desde la orfandad, acomodándose desde sus posibilidades a una realidad que empuja y rechaza su presencia.

El rito cobra sentido porque a partir de una serie de actos llevados a cabo en momentos específicos trae de la memoria a la realidad la presencia del hombre -venado. De esta manera, la circularidad del poemario coincide con la de la ritualidad:

VII

Recé con tus hijos a la saliva seca
para que arda el secreto
de las muertes en La Montaña,
entregamos al humo
las camisas de los desaparecidos,
aretes a las cruces sin nombre
para que renazcan las pezuñas en la tierra
y los cuernos vuelvan a tallar los árboles.

Adornamos con algodón tu frente
con piedras del espejo
las cuencas de tus ojos,
para que no traigan la enfermedad
y no provoquen la locura de los años.

VII

Nènè tsákuun
gajmíí ijian ló' inuu iya dawòn'
xàbò tsí nìxíñaà,

³²² *Ibidem*, pp. 124-125.

ikajngó màtsikha nè rawùún,
 khamí rawùún xúgín xàbò
 tsí nùradiín angiàn' ló' ná jubàá,
 nìrkuníí xó' xtíñuú èjèn
 tsí nìwàji' diin ènè xàbò tsí ràmajíín,
 nìxtráká xó' xábi drigùún ijìin gò'ò
 tsí ndàà mbí'yùún ná ñàwún krúsè xána,
 numuu rí nandá xó'
 rí màtàngîñ mí màtàngáàn,
 màtàngáàn
 tsojlaà ná inuu numbaa,
 khamí txijyaa' mà'thoo xóó nè ná wajún ixè rí rudu.

Nirígu xó' mògò' idxáá,
 nìxú'dàà xó' iya niwàà ná ññuu idáá
 ikajngó màxá'thanè nandii
 khamí màxá jmiyá xó' àthanè.³²³

La composición va del Yo al Nosotros. Recupera dos ámbitos de la ausencia: el individual y el colectivo. Aunque la saliva ya no es mojada sino seca, también abre la posibilidad de la vida mediante el fuego. El rito cambia porque ya no existe la posibilidad del retorno, al menos como se había planteado. La muerte es un hecho. Los restos permiten crear otra ceremonia. El fuego purifica y el humo lo que limpia.

La ritualidad también es el mecanismo que sirve para contrarrestar la soledad y el abandono derivado de la muerte del padre-venado, pero también de las políticas que han empobrecido y mantenido en la marginalidad a los habitantes de la zona de La montaña. Dos realidades derivadas de ámbitos totalmente diferentes encuentran un modo de alivio mediante estas prácticas que recuerdan los orígenes y el sentido mismo de la vida y dan coherencia a lo que se ha vivido desde el tiempo mítico y hasta ahora. De esta manera, se establece una comunicación entre lo terrenal y lo divino a partir del padre-venado, quien funciona como un intermediario. Lo anecúmeno y lo ecúmeno entran en relación mediante el sacrificio de éste. La primera caza es entonces, el origen de la vida, pero también su fin:

VIII

Te curamos para mirar La Montaña,
 reconstruimos tus pies
 para que sigas brincando en los ríos,

³²³ *Ibidem* pp. 128-129.

pedimos perdón a tu carne,
que no se amarre de dolor,
ni se duela de tu cielo.

Dile a tu padre que te traté bien
te ofrendé tortillas del primer maíz,
te di de beber, te coroné con flores
te recibí con la nube suave,
con la nube dulce de la tierra
[...]

VIII

Nuniì xóó ida
rí magoò màtiàxìí jùbà,
nuniì xóó nàkua
rí magoò màkìxiìn xó ná mathàá,
nùnda'a xó rí mà'nè mbàà akuiìn xuwià',
rí màxá rù'wá minà' gà'kià
rí màxátajuiìn akhiàn' ná mikhuíí.

Àrathàán anàà,
rí májan nìbriguíín lo',
nìxnaà lo' guma drígoò ìxí ginii,
nìxnaà lo' iya rí migiìn,
nìrigu lo' rè'è idxaà',
nìbriguíín lo' gàjmaà dùn rí waba,
dùn rí thàun, dùn rí rudu.
[...]³²⁴

La larga travesía emprendida desde la remembranza de las hazañas de Xáxa para lograr que naciera la vida, la lengua y el tiempo, finaliza con la ritualidad que, a su vez, vuelve a abrir el ciclo. En el trayecto están todos los tiempos, los personajes, las voces, las historias que encarnan el verbo, la palabra, el pensamiento de La montaña. Los abuelos y los niños son una síntesis de esos saberes que configuran el territorio de Mañuwíín, cuyos límites van más allá de lo geográfico y lo temporal. El periplo concluye con uno de los poemas más hermosos del libro:

IX

Ofrezco mi ombligo,
la voz que va creciendo,
los pasos enterrados

³²⁴ *Ibidem* pp. 130-131.

para que no nos desaparezcan,
ni aten las manos y dejen en la basura.

Entrego el huérfano vientre
para sembrar el pensamiento,
el caracol tierno para escondernos
de los camaleones que visten de veneno las tardes.

Para entrar en el monte sin que nos revienten,
ofrezco la lengua de la primera caza,
la que baja del dolor
y rasga las orejas de los que no escuchan.

IX

Nàxnàxii rùmì'
khamí à'wá rí nà'kà ràgàjaà
inuu jambaà rí nà'nè tsínuu jùbà'
ikajngó mùxú'gú juñàá màngàan ló',
ikajngó mùxú ru'wàá ñawá ló',
mùxú'gú juñàá ló' ná nùxidií nàxka.

Nàxnàxii a'ún dxuá'a
ná mi'dú jùmà,
nàxnàxii ngò'xó tsí rùdii ná mùkra'ò mijna ló',
inuu a'wuún tsí nònè nandi mbámbá wàkà'.

Idò màtha'à ló' ná awùún júbà,
rí mùxú xiñà ló',
nàxnàii rujún àmjbé' àñà',
ikhaa rí nìgajnú gajmàá gà'khò
ikhaa rí nàtxitun riyàa ñà'wuùn xàbò tsí tsídxawíin.³²⁵

El ritmo de la composición es uno de los elementos más notables, el cual se consigue a partir de la repetición de una serie de elementos que reiteran el carácter ritual, de ofrecimiento como un modo de mantener el equilibrio y la benevolencia de las deidades.

A diferencia de los poemas que conforman esta última parte del libro, “Àña'tsí niwa'dáa / La primera caza”, esta última está escrita en primera persona. Las anteriores se enuncian desde el Tú, que refuerza la idea de la comunicación interpersonal con el hombre-venado. Sin embargo,

³²⁵ *Ibidem* pp. 134-135.

ante su sacrificio, sólo queda el Yo sin un interlocutor específico. La divinidad está ya solamente en el plano de lo ecuménico.

Mediante una ofrenda se busca reestablecer la comunicación con lo divino. Los elementos que la conforman son en sí mismos contradictorios de acuerdo con el propio contexto aludido. Lo anterior da como resultado una serie de relaciones paradójicas en donde se conjugan pasado y presente. La ritualidad ancestral está acompañada de los contextos contemporáneos en donde prevalece la violencia como el mayor temor. Las palabras se despliegan como una súplica para prolongar la vida y con ella el pensamiento. La lengua de la primera caza es ofrecida para continuar el ciclo de la vida, del territorio que es pensamiento: Mañuwíin.

A lo largo de este poemario tan complejo se ofrece a modo de travesía, un recorrido por los distintos momentos en la construcción del pensamiento mè'phàà, mismo que está profundamente interrelacionado con el territorio que se habita y se configura cotidianamente. El pensamiento se encarna mediante la palabra en cada uno de los miembros de la comunidad. Se manifiesta en las pequeñas acciones cotidianas y también en las reflexiones más profundas. La poesía aparece como una manifestación más de esta epistemología.

5.2. *Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín*

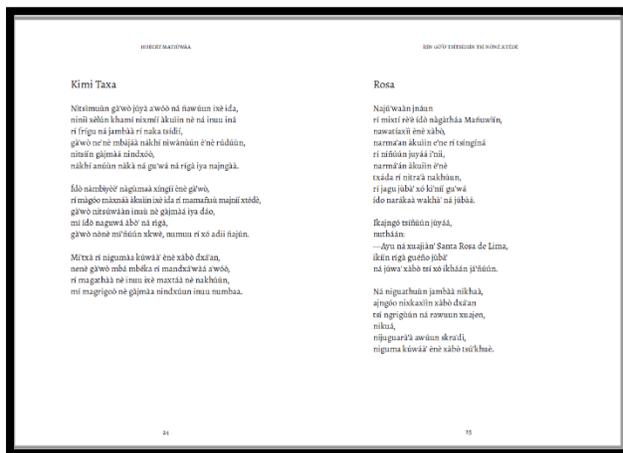


Para continuar con el análisis de la obra de Hubert Matiúwàa, corresponde ahora el turno del poemario *Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín*, que, al igual que *Mañuwíin / Cordel torcido*, se publicó en 2018. El volumen fue acreedor al Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA) 2017. Si bien la obra presumiblemente fue compuesta antes que este último libro e incluso que el ya trabajado *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*, se considera que marca un hito en la trayectoria del autor dado que los reconocimientos que hasta entonces había obtenido eran del ámbito

nacional. Matiúwàa se convirtió en el autor más joven en recibir este premio.³²⁶

³²⁶ Sus antecesores fueron Javier Castellanos (1949), escritor zapoteca (2013); Esteban Ríos Cruz (1962), también zapoteca de la región de Asunción Ixtaltepec, Oaxaca (2014); Josías López Gómez (1959), escritor tseltal originario del paraje cholol en el municipio de Oxchuc, Chiapas (2015), y Jorge Cocom Pech (1952), autor maya nacido en Calkiní, Campeche (2016). Después de Hubert Matiúwàa los acreedores del premio han sido: Francisco Antonio León Cuervo (1987), escritor mazahua de Santa Ana Nichi, Estado de México (2018); Marisol Ceh Moo (1968), autora maya de Calotmul, Yucatán (2019); Juana Peñate Montejo (1979) poeta ch'ol originaria de

Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè/Las sombrereras de Tsítsidiín también se publicó de manera bilingüe, con algunas variaciones. Por ejemplo, la organización: se divide el volumen en dos partes, aparece en primer lugar la versión de los poemas en mèphàà y luego en español, contrario al resto de los volúmenes que ha publicado el autor en donde cada poema se presenta en sus dos o tres versiones de acuerdo con el caso. Asimismo, los textos no están acompañados de ilustraciones, material fotográfico o auditivo.



En la presentación del volumen se reproduce el discurso que ofreció el autor al recibir el Premio, el cual se titula “Las niñas de Santa Rosa de Lima”, y que también fue publicado en el suplemento *Ojarasca*.³²⁷ En este texto, Matiúwàa refiere de manera muy general al contenido de la obra, cuyo eje es la trata de niñas indígenas en la zona de la Montaña en Guerrero. En ese sentido, el libro se perfila como un texto de denuncia, pues como lo señala el propio autor: “Para qué sirve la poesía si no comparte el dolor de los suyos? ¿Para qué sirve la palabra si no enfrenta al silencio al que es condenada?”³²⁸

El libro está dividido en trece apartados con un total de cuarenta y siete composiciones organizadas de la siguiente manera:

Parte del poemario	Poemas
Rí nindíáwò xuajen / Presagios	Àkuùn ninuu / El sueño Àbò' èkòòn / La víbora del pueblo Àkùùn / El ídolo Ewe / Hambruna Rí tsíngíná / El desamparo

Tumbalá, Chiapas (2020) y, finalmente, Florentino Solano (1982) autor mixteco nacido en Metlatónoc, Guerrero, pero radicado en San Quintín, Baja California (2021).

³²⁷ Véase “Las niñas de Santa Rosa de Lima” disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/01/12/las-ninas-de-santa-rosa-de-lima-3896.html> [fecha de consulta: 19 de enero de 2022].

³²⁸ Hubert Matiúwàa. *Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín*, p. 10.

Ìjín gò'ò tsidií / Niñas de Lima	Kimi Taxa / Kimi Taxa Rosa / Rosa
Ná jambàà iya àphà / Rumbo al mar	I / I II / II III / III IV / IV
Gu'wá ná rí gá iya nàjngàà Brisa Celeste / Brisa Celeste	I / I II / II III / III IV / IV V / V VI / VI
Xtédè rí mixtí / El sombrero de colores	Gu'wá rí tsídxàun / La casa sorda Asndo náá màkhujmì / La búsqueda I'dia ló' / Nuestra sangre
Xi'ñhà'wún gòn' / El abuelo oreja de Luna	I / I II / II III / III
Mbaa rí náxna díín / Los Cañales	I / I II / II III / III
Dxá'gú Rosa de Lima / Rosa de Lima	I / I II / II III / III IV / IV V / V
Dxá'gú kimi Taxa / Kimi Taxa	I / I II / II III / III
Gonzalo / Gonzalo	I / I

	II / II III / III
Ñò'òn ru'wa / Pájaro de lluvia	I / I II / II III / III
Ni'nii àkuin xíñù' / Despertó la abuela	I / I II / II III / III
Xnúú ñò'òn Tsítsídií / Las plumas de Tsítsídií	I / I II / II III / III IV / IV

Al igual que en *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*, en este poemario la presencia de las aves es fundamental. Así como en ese libro se alude al pájaro Marutsí que da nombre al lugar donde se esboza el conjunto de historias cuyo eje son las “rayadoras”, en el caso de *Ìjín gò'ò Tsítsídiín / Las sombrereras de Tsítsídiín*, esta última voz “deriva de una onomatopeya del pájaro que llama a la lluvia en el pueblo del mismo nombre, donde las mujeres tejen sombreros como medio de subsistencia”.³²⁹

5.2.1. Las mujeres de La Montaña

Este poemario está centrado en recuperar la experiencia de vida de las mujeres en la zona de la Montaña, la cual está atravesada, además de los contextos de desigualdad y empobrecimiento ya enunciados anteriormente, por la violencia generada por su condición de género. Ya en un texto publicado en el suplemento *Ojarasca* y titulado “Mujeres de montaña”, Matiúwàa abundaba sobre la condición femenina, cuestionando conceptos como “lo comunitario”, desde los cuales y poniendo la tradición como excusa, se han reproducido prácticas sexistas y de marcada desigualdad en la relación entre hombres y mujeres. El autor señala:

En las asambleas se les niega la posibilidad de ‘poner la palabra’. Esta acción imposibilita su articulación política. En el pensamiento mèphàà, el hecho de que todo tenga palabra es fundamental para entender la relación sujeto-sujeto, base de

³²⁹ *Ibidem*, p. 9.

nuestra ética. “Poner la palabra” es la manifestación del ser político, permite tomar decisiones que la comunidad tiene que respetar para la mejor vida de cada uno de sus miembros. Al negar la palabra a las mujeres, se les niega la posibilidad de ser al negar que asuman cargos de representación comunitaria, sus problemas e intereses no son tomados en cuenta en las decisiones de la colectividad. Sus derechos son negados, es un problema que hay que analizar, contradice el principio de lo comunitario donde todos tienen palabra que se comparte y es guía.³³⁰

Además, las mujeres de esta región están rodeadas de múltiples formas de violencia tanto en el ámbito familiar y doméstico como en el social:

La violencia hacia las mujeres en las zonas indígenas es la más elevada en todo el país, en la zona de la Montaña, las mujeres se venden por cinco mil pesos, alegando que es por usos y costumbres, una de las formas en que se ampara el machismo comunitario para vender usurera y descaradamente a las niñas. En algunos pueblos los padres que se rehúsan a vender a sus hijas son procesados en las comisarías para que paguen la cuota y las mujeres que se niegan a casarse son desterradas del seno familiar, orilladas a escapar a un mundo hostil... No podemos negar la denuncia que hacen las mujeres de los pueblos originarios, viven una triple dominación: racista, patriarcal y clasista.³³¹

En el Capítulo 2 se ha ampliado de manera más profunda el género como categoría imprescindible para la comprensión del concepto de identidad. Se ha señalado que el género es una construcción social producto de una visión de mundo específica. Sin embargo, se apuntó que en una persona y en una cultura pueden confluír una o más construcciones de género. En el caso específico que se plantea, esas construcciones apuntan a una desvalorización del ámbito de lo femenino que se manifiesta en distintas formas como la violencia doméstica, que ha derivado, en algunos casos lamentables, en feminicidios. Estas manifestaciones de violencia no son propias de esa región, antes bien forman parte de la violencia estructural que viven las mujeres cotidianamente en México y el mundo. Desafortunadamente, son estas visiones de mundo las que se entrelazan con otras particulares en esta zona de Guerrero.

De manera más detallada se da un panorama general de esta situación en el XXVII Informe de actividades del Centro de Derechos Humanos de la montaña Tlachinollan, titulado *Tu nombre que nunca olvido* (septiembre 2020-agosto 2021)³³². Se apunta que de los casos

³³⁰ Hubert Matiúwàa, “Mujeres de montaña” disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/07/14/mujeres-de-montana-5568.html> [fecha de consulta: 24 de enero de 2022].

³³¹ *Ibidem* [fecha de consulta: 25 de enero de 2022].

³³² Disponible para su descarga en https://www.tlachinollan.org/informe-xxvii-tu-nombre-que-nunca-olvido/informe-27_e/ [fecha de consulta: 25 de enero de 2022].

atendidos durante ese periodo (480 en total), el 56% fueron mujeres. Entre los casos que detallan las mujeres están la violencia familiar, violación sexual y asuntos relacionados con las pensiones alimentarias. Evidentemente, la violencia doméstica y sus manifestaciones se han visto acrecentadas por las condiciones mismas en que se vive en el propio contexto. En el Informe antes citado se señala:

Desde el Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan, hemos monitoreado la violencia feminicida en diversas regiones del estado, a través de las redes sociales, periódicos locales, pronunciamientos de organizaciones sociales y de casos que acompañamos, dicha información la ilustraremos a través de un mapa que visibiliza los feminicidios en el estado. Cabe señalar que además del aumento del delito, también se ha incrementado la saña y brutalidad con la que las mujeres son asesinadas, lo que se refleja en los cuerpos de las víctimas, evidenciando el grado de descomposición social, vinculado en la violencia extrema del crimen organizado.³³³

Las mujeres que acuden a buscar algún tipo de justicia y reparación del daño ocasionado por los agravios sufridos son sometidas a nuevos procesos de violencia. Por ejemplo, las autoridades comunitarias, al estar conformadas exclusivamente por hombres, niegan o minimizan la violencia normalizando ciertas prácticas e incluso dan la razón al agresor. En buena parte de los casos se obliga a las víctimas a regresar con su agresor so pena de perder a sus hijos. Cuando las denuncias van más allá del ámbito comunitario, la suerte que corren parece no mejorar. Se enfrentan a procesos difíciles de llevar a cabo por su propia condición social. La pobreza, el ser mujeres en un mundo donde las leyes y la justicia las construyen los hombres para favorecerse a sí mismos, un sistema judicial corrupto que no entiende su lengua ni sus contextos específicos de vida, entre otras circunstancias, en la mayoría de los casos las llevan a desistir de continuar con algún tipo de litigio.

Aunado a lo anterior se encuentra la violencia que sufren por el crimen organizado. Estas prácticas han generado nuevas formas de sometimiento y apropiación de las vidas de las personas, de sus cuerpos. En ese sentido, la violencia que experimentan las niñas se ha vuelto una triste realidad. Es en ese contexto en que se inscribe el poemario *Ìjín gò'ò Tsítsídiín / Las sombrereras de Tsítsídiín*.

5.2.2. Desde el origen. Las mujeres en *Ìjín gò'ò Tsítsídiín/Las sombrereras de Tsítsídiín*

³³³ *Ibidem*, pp. 278-279 [fecha de consulta: 25 de enero de 2022].

Una de las cuestiones más interesantes que se han ido encontrando a lo largo de este trabajo de investigación es la manera en la que se pueden ir concatenando elementos en aras de construir una lectura más amplia y compleja de los poemarios trabajados. La identidad ha sido desagregada como un elemento amplio cuyas aristas se pueden desdoblar en distintas categorías que se han abordado de manera particular de acuerdo con cada poemario. Sin embargo, se han podido recuperar acumulativamente en cada uno de los apartados. De esta manera, la discusión en torno a la lengua está presente no sólo en *Xtámbaa / Piel de tierra*, sino también de manera muy profunda en *Mañuwìin / Cordel torcido*. Del mismo modo la noción de territorio aparece tanto en *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira* como en *Mañuwìin / Cordel torcido* e incluso se adivina desde *Xtámbaa / Piel de tierra*. El poemario por trabajar en este apartado no es la excepción. Varios de los elementos expuestos con anterioridad se irán retomando a la luz del género como categoría indispensable para comprender la especificidad del universo que nos plantea el autor.

Otro aspecto importante es el carácter narrativo de buena parte de la producción poética de Hubert Matiúwàa. Es frecuente que en sus poemas se cuenten historias. A veces esas historias están concatenadas con otros poemas y eso permite que de alguna forma haya una trama que se va desarrollando a lo largo del texto. Tal es el caso de la lectura que se sugiere para la primera parte del poemario *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*. Sin embargo, se considera que *Ìjín gò'ò Tsítsidiin / Las sombrereras de Tsítsidiin* es el primer poemario construido narrativamente como un todo. Se trata un texto cuya historia se va desarrollando paulatinamente. En cada parte se presenta un fragmento de la historia y se añaden elementos tanto temporales como de lugares y personajes. También, como buena parte de las obras de Matiúwàa, tiene un sentido circular. Hay un ciclo que comienza con el inicio del libro y que se cierra al final, pero para volver a abrirse, metafóricamente hablando.

La anécdota, aunque cruel y devastadora es relativamente sencilla. Se trata de la historia de dos niñas: Kimi Taxa y Rosa, originarias de Santa Rosa de Lima, una comunidad muy cercana a Malinaltepec. Ellas son secuestradas por traficantes de personas quienes las arrancan de su lugar de origen y las llevan al puerto de Acapulco. Allí, son obligadas a prostituirse. Trabajan en un lugar que se llama Brisa Celeste cuyo nombre parece un oxímoron si se le piensa con relación a lo que ocurre allí. Rosa y Kimi sufren de todo tipo de violencias, dentro de las cuales la sexual es la más evidente. El tiempo transcurre y de pronto el personaje de Rosa se desdibuja. En cambio, surge el de Gonzalo, hijo de Kimi, quien pese a las adversidades logra sobrevivir y

regresar a Tsítsídiín o Santa Rosa de Lima, lugar de origen de su madre. Dos personajes míticos acompañan la historia: el abuelo Oreja de Luna y la abuela. La forma en la que se construye esta historia, los elementos que la rodean son los que la convierten en un texto profundamente entrañable, poéticamente muy bien trabajado y narrativamente bastante interesante.

La primera parte del poemario se titula “Presagios” y como ya se anotó en el cuadro presentado al principio de este apartado, está conformado por cinco composiciones. En esta parte se da cuenta de los orígenes desde un plano que va de los elementos sobrenaturales a referentes más relacionados con el plano de lo real. Como en el caso del poemario *Mañuwíin / Cordel torcido*, se da comienzo con lo primigenio. En este caso, la narración se abre mediante la adivinación:

El sueño

Descolgaron las nubes
antiguos presagios,
para sacar el rastro
cargaron de truenos los vientres
y dieron filo a la lengua,
hasta que el hueso les dijo:
-Aquí mero.
Despertaron al *Àkùùn ninuu*
Para que buscara cobijo,
sólo encontró exoesqueletos
en donde nació el graznido
que preñó de augurios a Tsítsídií.

Àkùùn ninuu

Nìndà'eè inuù dùùn
rí mbu'yá rí máján
rí masgájmanè mbaa ná mù'gìì nuxè' xuajiùn,
nìndà'eè a'wóò bègò rí ma'ne gigaaa xuxtuùn,
niraxììì itsò xawan,
ná rí gà jambàà rí magóó,
asndo nìgánú mbi'i rí ni'thán itsò:
—Gèjio' gá'ne,
nixkaxìì *Àkùùn ninuu*,
rí mà'ga gá'yá rí maxná mbi'ñúun,
ìndòò itsúun wàjìn nìxkama *Àkùùn ninuu*,
tsùdùù etsò nì'khà ragjàà a'wá,
rí nìndia'ò ñò'òn tsítsídií,
tsí jayá mbi'yuu xuajian ló'.³³⁴

³³⁴ Hubert Matiúwàa. *Ìjìn gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsídiín*, pp. 18 y 68.

Es interesante la forma en la que empieza a tejerse la historia del lugar. Mediante una serie de elementos cuyas connotaciones a primera vista no resultan positivas, se abre la narración sobre los orígenes de Tsítsídiín. Se puede observar que las nubes dan cuenta de algo que ya se sabía, pero había permanecido oculto, quizás olvidado. El recuerdo de los presagios se da mediante la adivinación: la medida del hueso. Lo que ocurre después parece reiterar la llegada de momentos adversos mediante elementos como los exoesqueletos. Sin embargo, su alusión abre posibilidades de interpretación: pueden referir tanto a la vida en su forma de cuidado (la manera en que protegen un cuerpo al recubrirlo) o bien a la muerte, al funcionar como un indicio de esta misma. Cabe recordar la importancia de las aves. En este caso específico el graznido es el que fecunda mediante los presagios. En ese sentido, el origen también parece ser ambivalente.

La doble significación se va decantando a lo largo de las siguientes composiciones. Lo que parecía indicio se vuelve más bien un signo. Los augurios toman formas específicas que son susceptibles de ser interpretadas por los lugareños:

La víbora del pueblo

Una tarde vieron salir
a la víbora del pueblo.
Descolgó sin rumbo
por el desamparo que se anidaba en los huesos.
Para romper el augurio,
los principales ofrendaron ollas
en las cuatro esquinas de Tsídií.
[...]

Àbò' èkòòn

Mbá wakhà' ndiyàà rí niríyàa'minà'
àbò' tsí jayá xuajen,
nika ragathaà ná brákha
numuu rí nìgìwàn' rí tsíngíná
ná xòxtúun xàbò.
[...]³³⁵

Las ofrendas no son suficientes y no logran alejar los malos presagios. Al contrario, éstos se reafirman mediante la aparición de nuevos elementos:

³³⁵ *Ibidem*, pp. 19 y 69.

[...]

Nada sirvió,
se fue llenando el despeñadero
de los desgajos de sus hijos.
En su lugar,
llegó la serpiente negra
Con rayas tornasol,
la que señaló el camino
de los carroñeros
que se llevaron a Rosa y a Kimi Taxa,
de eso, las aves nocturnas fueron testigo
y sepultaron el secreto.

[...]

Rí maxáganú gíñá xkè',
buanuu tsí nònè máskáá
nìrakuàá tsígèjñan' ná awúun daan,
nidíí nè ná akhò níjiúún xuajen,
tambáyúú nè,
nì'khà rá jáñúún ìjìin e'ne gíñá xkè'.

Numuu àbò' xuajen
nìgànú àbò' tsí xkunii
itsí mòj mò' gí'ma mbi'toòò,
tsú'kuè nitaxíí jambàà
ná niguwá xàbò dxá'an
tsí nenè kù'wáa dxá'gú Rosa gàjmàá Kimi Taxa,
ídò bìyú ndo'on ndi'yoo rí nirígà,
niyáxi gà'khò rú'kwèn ná xòxtòò.³³⁶

La representación visual que se da en esta segunda estrofa es bastante fuerte, pues puede referir a las fosas donde son depositados los cuerpos de personas que mueren a manos del crimen organizado o en contextos de violencia extrema. El panorama que se refleja en la composición es desolador. La frase “desgajos de sus hijos” puede aludir entonces de manera figurada a las partes de los cuerpos torturados y mutilados que son desechados como si de basura se tratara. Es interesante recuperar la idea ya planteada en el poemario *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*, que vincula la adversidad con los orígenes, lo cual presenta un tema complejo porque abre la pauta para debatir sobre la predestinación de los pueblos y la capacidad que tienen las personas

³³⁶ *Ibidem*, p. 19 y 69.

que los conforman de cambiar ese hado. Asimismo, estos elementos permiten establecer una vinculación entre los orígenes y el presente. Esta relación también puede comprenderse desde una perspectiva de causa-consecuencia que da un sentido a la realidad cotidiana que se vive en la zona de la Montaña.

En esta composición son aludidos por primera vez los nombres de Kimi y Rosa Taxa, cuya historia como ya se mencionó, da estructura a este poemario. El destino de estas dos niñas parece también estar echado desde los orígenes.

Son numerosas las alusiones a animales cuya presencia cumple funciones diferentes. En lo que respecta a las serpientes puede hablarse de una dualidad, pues su figura refiere tanto a elementos positivos como negativos. Por un lado, está “la víbora que carga al pueblo”, es decir, lo sostiene, lo cuida y lo protege. Su ausencia es una señal de las adversidades que están por venir. Por el otro, la serpiente tornasolada es la que permite la entrada del mal a la comunidad encarnada en una alusión a los hombres malos como carroñeros, otro elemento animal. Asimismo, aparecen las aves nocturnas cuyo sigilo resulta cómplice de los hechos que están por suceder. Lo anterior marca un juego temporal interesante porque se guarda un secreto de algo que aún no ha pasado, pero que parece inminente.

A partir de ese acontecimiento la situación comienza a empeorar. Cada suceso parece refrendar los malos augurios: el robo del guardián del pueblo, la llegada de personas ajenas a la comunidad: “hombres poblaron la neblina / para bajar como fantasmas/a alborotar los gusanos de la tormenta”³³⁷ como señala el autor. Ante esta situación, viene el despoblamiento del territorio y con ello la fractura de la comunidad. Quienes pueden se van y los que se quedan viven entre las tristes historias que empiezan a formar parte de la cotidianidad. Es en esa coyuntura en la que nacen Kimi y Rosa Taxa:

El desamparo

Por las llagas de sus cuerpos,
interpretaron el desamparo
como presagio de las nubes.

Se arremolinaron en las palmas
para enterrar el hedor de sus hijos,
tejieron plumas de aves de mal agüero
para que le salieran alas al frío,

³³⁷ *Ibidem*, p. 70.

como señal, nacieron
Kimi y Rosa Taxa.

Rí tsíngíná

Niraxìi xawan
ná numuu brìyà' rí tsíngíná inuu,
ná numuu na'ne xka xuwìún
ní'thàn nè,
rí ná awúun dùùn nigìwàn' gà'khò rí jayá gíñá xkè'.

Niruwà mìjnè' ná agoo ixè ida,
nidúùn ìjìin tsí tá'gúún è'nè nandii,
nixmíi xnúú ñò'on tsí nindiáwíi xuajen,
nenè maxkáá
rí magodè magájnáá xpípí
rí tsíngíná ná xòxtúùn.
Dùùn nisgájmá rí májaán
ikajngó nigùmaa
Rosa gàjmaa Kimi Taxa.³³⁸

Hay una reiteración de ciertos elementos. Aparecen otra vez los pájaros asociados con lo funesto, los mismo que en versos anteriormente citados. Las aves nocturnas que guardan el secreto establecen una relación con estos pájaros de mal agüero que tienden sus alas para echar el destino de Kimi y Rosa Taxa, cuyo nacimiento es el epítome del infortunio.

La siguiente parte del poemario, titulada 'Ìjín gò'ò tsídíi/Niñas de Lima' sólo está conformada por dos composiciones en donde se dan más detalles sobre la condición de vida de las pequeñas de la Montaña:

Kimi Taxa

Las arañas se llevaron su voz
para hacer casas en las palmas,
tejieron su lengua en cada hoja
que se asoma en los caminos,
la criaron cuando su mamá la abandonó,
jugaron con ella cuando su papá
se encerraba en las cantinas.

A cosquillas le arrancaban el llanto,
juntaban su saliva para bañar las ramas

³³⁸ *Ibidem*, pp. 22 y 72.

y le dieran su secreto.
A las serpientes que se le enroscaban,
la espantaban con sus cuerpos peludos.

La mañana en que los carroñeros la robaron,
hicieron una sonaja
para que su voz bajara de los árboles
a vivir en sus afiladas patas.

Kimi Taxa

Nìtsìmuùn gà'wò júyà a'wòd ná ñawúun ixè ida,
niniì xèlún khamí nixmíí àkuìn nè ná inuu iná
rí frígu ná jambàà rí naka tsídíí,
gà'wò ne'nè mbájáà nákhí nìwànùún è'nè rúdúùn,
nitsíín gàjmaá nindxóò,
nákhí anúùn nàkà ná gu'wá ná ríngà iya najngàà.

Ídò nàmbiyèè' nàgùmaà xíngíí ènè gà'wò,
rí màgòo màxnàà àkuìn ixè ida rí mamañuù majníí xtédè,
gà'wò nitsúwààn inuu nè gàjmaá iya dáo,
mí ídò nagu'wá àbò' ná rìgà,
gà'wò nònè mí'ñúún xkwè, numuu rí xó adii ñajún.

Mi'txà rí nigumàa kúwàà' ènè xàbò dxá'an,
nenè gà'wò mbá mbéka rí mandxá'wàà a'wòd,
rí magathàà nè inuu ixè maxtáà nè nakhúún,
mí magrigòò nè gàjmaà nindxúun inuu numbaa.³³⁹

La orfandad de la pequeña y la soledad en la que crece aminora gracias a la presencia las arañas, quienes se encargan de cuidarla y mimarla cumpliendo así la función de la figura materna. No es gratuito que las arañas sean grandes tejedoras, lo mismo que la pequeña Kimi, que al igual que muchas mujeres en Santa Rosa de Lima o Tsítsídíín, se dedicaba a tejer sombreros. La palma es un elemento fundamental de acuerdo con esta referencia. Lo mismo que las aves nocturnas, aquí las arañas son testigo del rapto. Asimismo, son ellas las que tejen la esperanza, el recuerdo de la voz, la resistencia frente al olvido de la desaparición de una niña que parece no importar a nadie.

Toda esta composición está construida a partir de elementos que se contradicen en su relación significativa / significado. Los seres de los que pareciera se debe tener cuidado son los que salvaguardan. En cambio, aquellos que debieran cuidar, abandonan a su suerte. Lo anterior

³³⁹ *Ibidem*, pp. 24-74.

es importante porque hay un señalamiento a que la violencia también se genera al interior de las propias familias. Hay elementos que se conjugan para que sea posible que Kimi sea robada. El abandono y el alcoholismo son aquí los que se presentan, pero no son los únicos, como se puede observar en la siguiente composición.

Rosa

Vestida de colores bajaba a Mañuwíin,
veían en ella lo que negaban,
el recuerdo de los huaraches con tierra,
color del que se pintan las casas
y madura la tarde en la Montaña.

Con ademanes groseros
le decían:
-Vete a Santa Rosa de Lima,
allá hay suficiente monte
para la gente como tú.

En la andanada,
su voz despertó a los buitres
que encajuelaron el canto de Tsítsídíí.

Rosa

Najú'waàn jnáun
rí mixtí rè'è ídò nàgàtháa Mañuwíin,
nawatíaxì ènè xàbò,
narma'an àkuìin e'ne rí tsíngíná
rí níñúún juyáá i'nii,
narmá'án àkuìin è'nè
txáda rí nitra'à nakhúun,
rí jagu jùbà' xó ki'níí gu'wá
ído narákaà wakhà' ná júbàá.

Ikajngó tsíñúún jùyáá,
nutháán:
—Ayu ná xuajiàn' Santa Rosa de Lima,
ikín ríga guéño jùbà'
ná júwa' xàbò tsí xó ikháán já'ñúún.

Ná niguathuùn jambàà nikhaà,
ajngóo nixkaxìin xàbò dxá'an
tsí ngrigùún ná rawuun xuajen,
nikuá,
nijugarà'à awúun skra'di,

niguma kúwàà' ènè xàbò tsú'khuè.³⁴⁰

No se observa la violencia ejercida al interior de la familia sino en el segundo espacio de sociabilidad más importante: la comunidad. En este caso, la discriminación viene dada por cuestiones de carácter étnico y de pertenencia, lo cual resulta paradójico si se piensa que M̃añuwĩn o Malinaltepec, cabecera municipal, es apenas un poblado más grande que Santa Rosa de Lima. Sin embargo, la pertenencia a lugares considerados más rurales dibuja una suerte de fronteras simbólicas que replican el racismo y refuerzan las ideas de exclusión derivadas de la adscripción social, tanto étnica como de clase. Es, como señala Pablo González Casanova, el colonialismo interno.

El volumen presenta una visión de las comunidades originarias, particularmente la m̃èphàà, lejana a la idealización. Como se señaló al principio de este apartado, buena parte de la violencia hacia las mujeres en la zona de la Montaña se genera al interior de las propias comunidades y al amparo de los usos y costumbres. Como consecuencia se crea una estructura que favorece el ejercicio de la violencia también desde fuera. Kimi y Rosa son sustraídas porque, desafortunadamente, había condiciones para ello. La denuncia de esta situación mediante el discurso poético reitera una postura política del autor ya enunciada con anterioridad.

La tercera parte “Ná jambbàà iya àphaà/Rumbo al mar” está conformada por cuatro composiciones y marca el inicio de la siguiente etapa en la historia. Aunque los personajes todavía no aparecen en el nuevo espacio, el mar, el traslado hacia el nuevo lugar es inminente. En ese sentido y como lo indica el nombre de este apartado, lo que prevalece es la idea de tránsito, el movimiento que se da a partir de que Rosa y Kimi son extraídas de su comunidad:

I

Las fueron a buscar
y sólo encontraron
sus sombreros a medio tejer,
hombres las llevaron rumbo al mar,
les estrujaron los huesos
mientras sus gritos
se retorcían en las palmas que dejaron.

¿Hubo un remolino de aves en los oídos,
un gusano que midiera el miedo?

³⁴⁰ *Ibidem*, pp. 25 y 75.

I

Rí nànguá niwá'núù gu'wáá,
nixnamijún xì'ñúùn,
nigínbúún xàbò rí magájñíín,
ído xtédè rí nùxmî nixkamaà,
niwí'ñúú xàbò dxá'an tsí nigóo jùdiin
ná jambòo iya ríná,
ngíná nìndxà'wèè ído nìkà jì'dîin me'.

Xàbò tsí ndiyáa,
niniì rí xó tádxàwin,
á niniì xáñá ñò'òn awúun ña'wun ikajngó,
á àdoo ña'wun ndaan nigewàn' rí tsíngíná ná xòxtùun yè'.³⁴¹

Este movimiento tiene implicaciones directas en el entorno, sobre todo en los elementos a partir de los cuales se construye la cotidianeidad. Aunque se hace alusión a la presencia de personas en el primer verso “Las fueron a buscar”, es más fuerte la manera en la que la ausencia resuena en los sombreros que dejaron incompletos, así como el dolor se manifiesta en las palmas que acunan el sonido de sus gritos. Lo mismo que esta composición las otras tres que conforman el apartado están llenas de este tipo de referencias que van, de manera pendular, de un espacio al otro: Santa Rosa de Lima y el mar. Cada objeto parece ser un testigo mudo de la tragedia que ocurre con el rapto y de las situaciones adversas que se avecinan. Asimismo, de una manera entrañable, dan cuenta del espacio vacío, de la ausencia que resuena en cada uno de los objetos que lo conforman:

II

El aire deja secretos
a los caracoles,
se cristaliza en sus cuerpos
y se sumerge
el aleteo del mar en sus huecos.

II

Naniñùù gíñá
ajngáa ná awúun ngòxó,
na'ne gúkú mìnàà nè ná tsùdúùn,
khamí naniñuù nè a'wóo iya

³⁴¹ *Ibidem*, pp. 27-77.

ná mitxú nímîn.³⁴²

También es destacable la aparición de elementos míticos de la cultura mèphàà. Entre estos se encuentran el gusano medidor³⁴³ y el abuelo cuya presencia se dará de manera constante en las siguientes partes del libro. Es este último quien elabora una suerte de imprecación, no con palabras sino con objetos, para conseguir su regreso:

IV

El abuelo desenterró el día,
las conjuró
a la casa del primer sueño,
pintó soles en las palmas,
amarró sus vestidos
en la piedra de colores
para guardarlas del desamparo
y sacar el veneno
que se llevó sus vidas.

IV

Rí magàjnaà gíńá xkè'
rí nìkàjayóo mbi'yúùn,
xì'ńú niriya' mbá mbi'i,
nì'nì tsakhuun ná awúun ñeen
ná ríga xnu'dúún ìjìin,
khamí nì'nì iduu àkhà' ná xtáyoo ixè,
nìrò'òò jnàun tsú'khuè ná tsudùù itsí rí nambita'a,
ikajngó màyàxíí nè nìmìi',
ná júwèè tsíngínúu.³⁴⁴

³⁴² *Ibidem*, pp. 27 y 77.

³⁴³ Si bien no hay una referencia este personaje en los ensayos revisados de Hubert Matiúwàa, en varias conferencias ha hablado sobre el gusano medidor. De acuerdo con lo referido, el gusano medidor fue el encargado de medir el mundo y así conoció el saber, sentimiento y la lengua de todos los pueblos. En la página del proyecto cultura “Gusanos de la memoria” puede leerse: Hace tiempo le encargaron al gusano medidor / recorrer todos los caminos de la tierra, / midió cada historia a su paso, / conoció el dolor y la esperanza de cada pueblo, / aprendió a caminar lento pero seguro, / nunca cae, / aunque esté en la hoja más alta, / siempre encuentra el camino de regreso / para seguir avanzando, / por eso es el gusano del conocimiento, / el de la justa medida, / el de la memoria de nuestros pueblos”. Disponible en <https://www.gusanosdelamemoria.org/qui%C3%A9nes-somos> [fecha de consulta: 18 de febrero de 2022].

³⁴⁴ Hubert Matiúwàa. *Ìjín gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsídiín*, pp. 28-78.

Algunos de los elementos de esta composición son una referencia directa a las aventuras de Xáxa narradas en la primera parte del texto *Mañuwíin / Cordel torcido*. Como se recordará, este héroe pasa por una suerte de vicisitudes en aras de que nazca la lengua y se reparta por el mundo, acontecimientos que permitieron el nacimiento de la primera casa, del día y del tiempo. En el contexto específico del poema antes citado, se apela justamente a ese comienzo, a los orígenes de la vida. Ese momento se construye como un referente de seguridad, a pesar del caos que implica el surgimiento. Mediante un acto performático y un juego temporal que va de lo ocurrido a lo que está por venir, el abuelo revive ese momento inicial para proteger a Kimi y Rosa Taxa. La palabra cobra sentido por las significaciones que ha adquirido a lo largo del tiempo. De igual manera, se abre un espacio para continuar con la narración, pero incorporando otros elementos que tienen más relación con lo mítico mágico y que, de alguna forma, aminoran la carga tan triste y violenta de la situación contada.

Como ejemplo de lo anterior, se encuentran los poemas del siguiente apartado, “Gu’wá ná rígà iya nàjngà Brisa Celeste / Brisa Celeste”. En éste se alude a la vida que experimentan Kimi y Rosa en el lugar donde las llevan a trabajar. Las alusiones a su situación de prostitución no son directas. Este panorama se construye mediante una suerte de referencias indirectas, sobre todo al contexto que les rodea:

I

[...]
En la costera
pululan buitres verdes
y carroñeros negros,
en el rancio olor de sus fierros
se oxidan los gritos
buscando el hueco del silencio.

I

[...]
Ná *costera*
gàtiin xàbò dxá'an tsí maxiin
khamí xàbò dxá'an tsí skuniin,
asndo ndàtsún rawuun ajuàn' rí judèè
rí nònè mì'ñúú ìjín gò'ò

tsí nandúún matangiìn xuajiúún.³⁴⁵

Continúa la mención de animales cuya referencia se utiliza, en esta ocasión, como una metáfora de los hombres malos, no sólo los que robaron a las niñas, sino aquellos que son cómplices indirectos al contratar ese tipo de servicios a sabiendas de lo que implica. El valor del dinero se conjuga con la impunidad y la desolación frente a una situación innombrable. Asimismo, en un movimiento pendular muy recurrente en este poemario, se puede observar la vida en Santa Rosa de Lima o Tsítsidiín sin las pequeñas. Sin embargo, lejos está de aludirse de manera onírica e idealizadora al lugar de origen. Al contrario, siguiendo la misma tónica mencionada con anterioridad en que se hacía referencia a la violencia como algo que se vive intrínsecamente en la comunidad, las escenas que se dibujan en los versos hablan de ese lugar también como un espacio que ofrece experiencias de vida no idóneas para una niña:

III

Sembraron al colibrí
en el sol de las monedas,
en el rumor que viene
y duerme a los ojos.

Allá,
el ombligo de la palma,
aquí,
las aves de rapiña
les quebrantan la espalda

III

Nìgì'máa tsú'tsún
inuu mbúkhàà,
inuu a'wá rí jayá xnù'daa,
rí nà'gu nìmià' ló' è'nè.

Ñú'ún,
ngí rùmì ixè ida,
gèjio',
xàbò dxá'an
natimiin tsùdùn.³⁴⁶

³⁴⁵ *Ibidem*, pp. 30 y 80.

³⁴⁶ *Ibidem*, pp. 31-81.

Acapulco y Santa Rosa de Lima se construyen en analogía. A pesar de las diferencias sustanciales que existen entre uno y otro lugar, en ambos las niñas son obligadas a trabajar y violentadas de distintas maneras. El lugar de origen no es idílico ni un espacio de seguridad, sin embargo, resiente el dolor de Kimi y Rosa Taxa:

IV

[...]

En la Brisa Celeste
las ofertan a los tigres de la lujuria
y en la Montaña
las pelotas del encino
se pintan de amarillo,
se llenan de pus y caen de dolor.

IV

[...]

Ná Brisa Celeste,
nàguàtangùjuìn ìjìín gò'ò
inuu xàbò tsí kuá'dáá mbúkhàà,
tsí nandúún mùrùguàà xuwiùn,
xó ná júbàá,
nàtiin i'di khamí yà'ska awúùn xndú xánuu,
numuu gà'khò rí nagí'nú ìjìín gò'ò.³⁴⁷

La construcción del espacio, del territorio es ambivalente y no está lejos de las contradicciones que se pudieron observar con respecto al poemario *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*. A pesar de la situación de vida en la comunidad, se puede observar que los elementos naturales que forman parte del territorio se duelen de los sucesos trágicos. De esta manera, el espacio produce una sensación de seguridad y peligro al mismo tiempo. Los poemas V y VI ejemplifican la tensión entre estas dos posturas:

V

Quede en la piedra
la cicatriz de sus nombres,
sople en los cielos
y se vaya el viento malo,
el hombre feo,

³⁴⁷ *Ibidem*, pp. 31-81.

el que está parado en la esquina,
el que saca la leche del maíz bola,
el que carga la hierba apestosa
y le brillan los dientes.
¡Qué se vaya en esta escalera de letras,
que no sea una vez,
que no sean dos,
que no tenga fin
y nunca regrese!

V

Magí'ma tsínuu mbi'ñúún tsùduù itsí,
màndxà'wà nè inuu numbaa,
ikajngó mà'gáá gíñá rí xkè',
mà'gáá xàbò tsí xkawìi,
ikhaa tsí kunitè' wíjì ná níjiuun gu'wá,
ikhaa tsí naríyà' yà'duú iná xndú àkhà',
tsí jayá iná rí ndatsún,
ikhaa tsí nambíta'a ìñuu.
¡À'gáá ná jambàà ni'khèè
ná tsinuu ajngáa ríngè',
rà'khá mbóó mì'tsún gá'nè,
rà'khá àjmà mì'tsún gá'nè,
maxámbaa jambàà ná ma'gaà,
khamí nimbá mì'tsún maxátangaà!³⁴⁸

Esta composición es de una fuerza notable. La reiteración de la estructura de los versos hace que el poema transite entre la oración y el conjuro. La estructura del poema tiene su correspondencia con formas de la oralidad y de las prácticas religiosas cotidianas. Las referencias a la divinidad a quien se ofrendan estas palabras no son específicas. Lo que sí puede observarse es la forma en que la llegada del mal al territorio se manifiesta de distintas maneras: hay cuestiones intangibles como “el viento malo” pero también tangibles como “el hombre feo”, asociado con las prácticas generadas por la presencia del crimen organizado en la zona de la Montaña. En ese sentido, puede hablarse de una conjunción de elementos mágicos que se manifiestan en la realidad cotidiana. Los designios y los presagios que se presentaron al inicio del poemario también se materializan en estas figuras. En el cierre del poema se reitera este carácter mágico religioso mediante una suerte de acto performativo que busca alejar el mal del territorio y de la comunidad. Sin embargo,

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 32-82.

la poca efectividad de las palabras se hace patente en el último poema de este apartado, el poder de la palabra parece no tener un impacto directo en la realidad sobre la que busca incidir:

VI

Ya no le crecerán plumas a Tsítsídíí,
ni se llenará de colores su pico.
¿Cómo?,
si todas las noches abren sus piernas,
les siembran el miedo,
le arrancan los ojos para que no vuele
y se anide su odio en los techos.

Tierra mía,
guárdame este dolor
cuando caiga el verano buscando a sus hijas
y se acurruque en los brazos
de mis hermanos de la Montaña.

VI

Ná xá jra'àn xnúú ñò'òn tsítsídíí,
ná xá'ni mòj mò' rawuun ídò mà'sièn,
xó mà'nìi àkwiìn,
xí mbámbá mbro'on nàmbrá'tòò nàkhùú
khamí nuxúdèè rí ngamí ná awúun,
nuriyèè' iduu ikajngó màxá'yòò ná ma'geè
ma'nìi xáñùn síòn.

Xuajiù' nimì'
atíaxii tá gà'khò ríge',
ídò mà'khàà ru'phu
mbá'yíin ìjiin khamí mbayàá skiyù nè
ná ñàwàún xúgíin angiàn' ló' tsí juwà' júbàá.³⁴⁹

En esta composición se retoma la situación de las niñas raptadas y llevadas a la costa. Su figura se reconstruye en analogía con el pájaro que da nombre a la comunidad. La suerte de Rosa y Kimi la experimenta también el ave, quien ciega y sin plumas se ve impedida de volar y escapar, lo mismo que éstas. Se crea entonces un vínculo perverso entre Santa Rosa de Lima y Acapulco, sellado por el abuso, el dolor, el miedo y el resentimiento.

³⁴⁹ *Ibidem*, pp. 31, 32, 82, 83.

La segunda parte de esta composición cumple distintas funciones. Por un lado, marca un cierre no sólo de este fragmento del poemario sino de la situación específica planteada desde el inicio, y abre paso a las siguientes acciones que serán narradas en las partes subsiguientes. Por otro lado, mediante la utilización de la segunda persona se introduce un personaje que ya se había anunciado: el abuelo oreja de Luna. Es posible identificar esta voz con esa presencia mítica, misma que seguirá apareciendo de manera intermitente pero cada vez más constante. Esta alocución refiere al personaje como un testigo cuyo margen de acción es muy limitado. Los seres mágicos no son capaces de detener las ignominias y las atrocidades cometidas contra las hijas del territorio y también pueden perecer víctimas de la violencia.

Lo anterior se observa de una forma más clara en el siguiente apartado titulado “Xtédè rí mixtí / El sombrero de colores”. Aquí se continúa con dos ejes constantes a lo largo del libro: por un lado, el campo semántico referente al tejido de sombreros y por el otro, la parte del destino. De esta manera puede leerse: “Al reventarse / el huevo de Tsítsidií / se marcó el camino / para que pisaran la Brisa Celeste, / casa que le salen brazos / cuando traes dinero, / pies si le das de comer / y sonrisa si agachas la cabeza.”³⁵⁰

Además de esa referencia a la Casa, elemento importante para la cultura mè’phàà, se retoma la figura del ya citado Abuelo oreja de Luna. Este personaje también forma parte de la narrativa de los presagios:

La búsqueda

El abuelo llegará
como llega la muerte,
colgará listones en los árboles,
levantará piedras
y escarbará montañas
hasta encontrarlas.

Entonces,
el sombrero de colores
se tejerá en las cuatro narices del tiempo,
engendrará la tormenta en los vientres
para que crezcan los caminos de la búsqueda
en la pertrechada rabia de las ausencias.

Asndo náá màkhujmì

³⁵⁰ “La casa sorda”, *Ibidem*, p. 85.

Asndo náá mbi'i màjànú xì'ńú,
màjàní xó nímà,
mastríguì liston ná ñawuùn ixè,
ma'ndiì ná agoo ítsí,
asndo náá maxkamiì ìjjiín xíńíí.

Xó má' xtédè rí mìxtí,
mìxmí nè ná àkhò iduu mbi'i,
ikajngó màgìwàn nè ru'wa mbí
ná awúun angian' ló',
maxná nè jambàà ná màkhujmì ìjjiín gò'ò,
khamí màyàxì nè sùun xuajian' ló'.³⁵¹

Hay una profunda correlación entre esta composición y la IV que forma parte de “Ná jambbàà iya àphaà / Rumbo al mar”, trabajada con anterioridad. Se diferencian en la medida en que mientras en la composición IV aparece una serie de hechos realizados, en “La búsqueda” todo aparece como posibilidad, situación que llena de esperanza al lector. Es posible que esa figura llegue y conjure el mal. Sin embargo, en el siguiente apartado titulado “Xiñù ña'wún gòn / El abuelo Oreja de Luna”, esas esperanzas empiezan a desaparecer.

El apartado antes citado es profundamente conmovedor porque es desde la voz del abuelo Oreja de Luna que se enuncian los tres poemas que lo conforman. Retóricamente, esta figura parece condensar el dolor de los padres y madres de niñas y mujeres desaparecidas, pero al mismo tiempo, la fuerza que impide rendirse y lleva a seguir adelante cada día, hasta encontrarlas:

I

Dejaré a las hormigas
arrancar mi lengua,
a la tormenta inundar al niño de mi oído,
abriré el día y echaré mis manos
para que encuentren a mis niñas.

Sembraré aves en los acentos
que deambulan los sueños
donde serán:
Luna tierna y Estrella relampagueante,
y yo seré Cueva del Tiempo.

³⁵¹ *Ibidem*, pp. 36, 86.

I

Mani'ńúún akuan mùrìyà' rajùn',
màni'ńúún a'wóò ru'wa awúun ña'wun',
maxnúu tsínuu mbi'i,
maxnúu ñawún' nè
rí màgòò maxkàmii nè ijìn'.

Ná ríga a'wóò Àkùùn ninuu,
manìi xáńún ñò'òn
ná mò'nè míjńáá ijìn':
Gòn' rudii khamí à'guán tsí nàxpípirigàà,
xó ma' xoxto' ma'ne minàà: Go'wóo mbi'i,
rí mbayara'in ijìn xíńi' asndó rí mambáà numbaa.³⁵²

El ámbito al que se alude tiene más relación con un mundo más allá del tiempo y de lo terreno. Se intuye que el abuelo Oreja de Luna es un ser que se mueve entre ambos espacios, sin embargo, en esta composición parece que empieza a anunciar su retirada de este plano de la existencia. Esta ausencia no refiere a un total abandono, sino a un vivir en otro ámbito. De esta manera, se crea un puente entre la vida y la muerte, un espacio de esperanza frente al dolor y la incertidumbre. Los elementos sagrados de la cultura mè'phàà se adaptan para dar sentido a las adversidades propias de las realidades contemporáneas:

III

Dicen, se me acabaron los días
y no tengo nombre
en las mañanas en que arderá la Montaña,
que dejaré sola a mi mujer
y su vientre se llenará de frío.

Mis pasos lo recorrerán fantasmas de rabia,
en mi tumba trepará el sigilo
buscando a mis niñas de Lima,
así me lo dijo el hueso
que midió mi tiempo,
me acabo,
pronto seré piel de tierra,

³⁵² *Ibidem*, pp. 39, 89.

porque aquí, en la Montaña,
la muerte nos visita a diario.

III

Niwá'thuún' rí ndàà mbi'yu',
rí maxákhujmaa nè ná magigàa nìmì júbà,
mawánú à'guì',
magiwàn gúwan xoxtoò.

Ná jambàà rí nìgrigò'
màgrigùún tsí'yoo tsí judá sààn',
ná júbà' wàjèn ìnù'
ma'nìi xàxè rí tsíngíná numuu ìjìin',
xkua'nii ni'thín ètsò xawan rí nìgewàn mbi'yuu',
xkua'nii nandúún xì'ńá ló',
wapha mànbùún ló',
mànèminàà xtámbaa,
numuu rí gèjio' ná júbàà,
tsétsé nà'kà wàjèn gá'ya ló'.³⁵³

La perspectiva de la divinidad es bastante humanizada, puede observarse en la vulnerabilidad que manifiesta el personaje. El abuelo Oreja de Luna, al igual que los seres humanos, posee rasgos que lo hacen perentorio. Incluso, se somete a rituales específicos de adivinación como el ya mencionado “medida del hueso”. Asimismo, posee una visión parcial de las situaciones. No tiene características omniscientes, sino que va construyendo pedazo a pedazo el sentido de la realidad. Su destino también depende de factores externos a él. Este sentido más humano lo hace más entrañable, más próximo. Lejos de reprocharle su capacidad de modificar los sucesos que aquejan a la población, se crea un sentido de empatía porque hay una historia compartida a partir de la cual los sujetos pueden identificarse con él. Como ejemplo de lo anterior se encuentra el poema I del apartado “Mbaa rí nàxna díín / Los cañales”:

I

En las noches
se le miraba rondar los cañales,
los mordía con rabia,
pensaban que el espíritu de Tsítsídí
se había llevado su ánima.

³⁵³ *Ibidem*, pp. 40, 90.

Para sacar la añoranza de su cuerpo,
rezaba a las lenguas de fuego
y dibujaba arcoíris en las esquinas del pueblo
para alumbrarles el camino de regreso.

Así vivía el abuelo Oreja de Luna,
haciendo su ayate todas las noches
para reencontrarse con sus nietas.

I

Nawi'yáa tiku mbro'on
ná awúún mbaa rí náxna díín,
nà'kho xpè nè,
nìjùmuu xàbò rí Àkùùn júbà
tsí xtáá ná tsídíí ndiyá nimii.

Rí màgàjnaà rí tsíngíná ná xoxtoò,
nè'nè tsakuràmuu ri'yùù agu,
khamí nì'niù tòkàyà' ná àkhò rakhóo xuajen
ikajngó ma'ne mbita'a rí gà nè
ná jambàà màthangiìn ìjiìn.

Xkua'nii nixtáá xì'ñú tsí nutháán Ña'wun Gòn'
nà'niù àmuù mbámbá wakhíí
rí mà'gà màxkamì ìjiìn xì'ñîn.³⁵⁴

El cambio a la tercera persona muestra otra faceta del personaje que reitera lo ya expuesto. La desesperación y la impotencia frente a hechos se ve reflejada en una pérdida paulatina de la esperanza que tiene relación también con el fin de su propio tiempo, como ya se había advertido anteriormente. La voz del abuelo empieza a desvanecerse. Frente a este suceso surgen otras voces y otras historias que apuntan al lugar de origen, otra vez. De esta manera, en el apartado “Rosa de Lima / Rosa de Lima” de una manera velada se integran lo que parece ser otras historias de injusticia hacia las mujeres, mismas que no están relacionadas con Rosa y Kimi Taxa, sino con otras situaciones que hasta ese momento no habían sido nombradas. Resulta interesante el hecho de que se apela a la figura del abuelo Oreja de Luna como un protector. Como bien se ha señalado, su ausencia lejos está de producir enojo:

III

³⁵⁴ *Ibidem*, pp. 42, 92.

Abuelo:

¿En qué córneas se pintarán mis rocíos?
¿Me buscarás en cada mujer
que deambula las calles?
¿Sabrás que soy yo
cuando trabaje en los senados
o cuando me adornen en mesas
donde nunca nos sentaremos?

Te soñaré en las aves
que llevan el nombre
de nuestro pueblo,
en los sobreros
que caen con la tarde
y en las niñas que dejan en la palma
la esperanza que vive
por nuestra muerte.

III

Xi'ñú',
àmàt'à'ñùún ná xuxtùún ìjín gò'ò
tsí grìgùún dakhúún ná jambàà,
a màtiyàá rí gí'dà nìmì
ná xuxtùún xàbò tsí gàtiin ná gu'wá ñajun rá,
a màtiyàá rí àkwìin gí'dà
ná xòxtoò dxá'gú tsí véjè ná rawuun ixè xaphá
ná nimbá mì'tsún màxakuíjñán ló,
màgú'thaàn asndo náá màgìwàn nìmì',
màmbiyà' nùmaà
asndo màgìwàn' iyoo gàmà' idù'.

Màgújndamáà,
ná xòxtoò mbámbá ñò'òn
tsí jayá mbi'yuu xuajian ló',
màgújndamáà inuu xtédè
rí nàrákha gàjmàá wakhà',
màgújndamáà ná xuxtùún ìjìn gò'ò
tsí nùni'ñàá nìmî ná inuu ida
rí mà'nii àkuiin xuajian ló'

numa xó' tsáà nìgùma ngínaá xò'.³⁵⁵

La utilización de la segunda persona y el hecho de que sea enunciada desde una voz femenina da un carácter íntimo y entrañable a esta composición. Por primera vez en el poemario se retoma la voz de una mujer que parece condensar distintas situaciones derivadas del origen étnico, el lugar de origen, la pertenencia social y, particularmente, la condición de género. No son ni Rosa ni Kimi Taxa, pero sus voces también están incluidas en este lamento.

Otro elemento importante es que la búsqueda se vuelve circular. Mientras el abuelo Oreja de Luna invierte su esfuerzo en encontrar a sus niñas, esta voz femenina también está en busca del abuelo. Narrativamente parece un recurso del suspenso que produce incertidumbre y desesperación frente a lo evidente. Sin embargo, la circularidad de la situación permite comprender la realidad como algo que fluye en ambas direcciones y que lejos está de cerrarse. A manera de ciclo, se presenta siempre como algo en constante construcción. La niña busca al abuelo y, en cierto sentido, se trata de una búsqueda de la divinidad que permita dar sentido a los avatares de la vida, a las injusticias experimentadas de manera cotidiana, como se percibe en la siguiente composición que cierra el apartado:

IV

Te querré
en la sed de las serpientes
que bordan las mujeres de nuestro pueblo,
te buscaré, abuelo,
en el silencio de cada sombra
que vaga en el mundo
y con las abejas que reparten la tierra
floreceré contigo.

IV

Xi'ñú',
màrmá'àn àkuìin ithanè ná tìmii àbò'
inuu gòmè
rí nùxmíí nánà xuajian ló',
mà yaxíí ajngáa wiyáá ná xòxtò',
màgrígo' gàjmí' xkàmixa ná jàmbàa,
mà'gá tsùduù àjma
tsí nàxphitàà numbaa

³⁵⁵ *Ibidem*, pp. 46, 96.

asndo náá màmidíí nìmì' gàjmàá nìndxáà'.³⁵⁶

La conclusión está marcada por la ausencia. Esta composición es una despedida, no desde la desolación sino desde la esperanza que da la posibilidad de un reencuentro. Si bien no hay una presencia de hecho, sí existe un acompañamiento que da fuerza para continuar. El ciclo vital se cierra para abrirse otra vez a partir de elementos que implican fecundación y renovación como los son las abejas y las flores. Si bien en el siguiente apartado se recupera la historia de Kimi Taxa, se hace desde esta perspectiva que aligera la carga funesta de los sucesos que están por narrarse.

El apartado “Dxá’gú Kimi Taxa/Kimi Taxa” está conformado por tres composiciones en donde se retoma el personaje de Kimi Taxa desde otra perspectiva temporal. Se intuye que el tiempo ha pasado, aunque el espacio y las circunstancias parecen ser los mismos. Se vuelve a una expresión cruda de los hechos:

I

La abrieron para sacarle
el albor del insecto
le dijeron:
-Te preñaremos de nuevo, perra.

A él le rezaron tres mentadas de madre,
lo aventaron para que se lo comieran los perros,
hasta que un espíritu lo levantó.

Gonzalo,
despierta del polvo.

I

Nirutiìn awúun,
nigàjnuù àdeè ènè xàbò dxá'an,
nìwá'tháan:
—Mùri'màa xò' mbujú gumbà xúwán.

Nìwa'dàà àdeè ná rawun iya
rí màwànitsî gònè xùwán,
ikhíín rígà,
asndo rí nìjanúú mbaá nímà tsí nìyaxìì.

³⁵⁶ *Ibidem*, pp. 47, 97.

Nì'thuún, Gonzalo,
àraxùùn inuu yujndà' rá.³⁵⁷

El hijo nacido de la violación y el abuso sistemático de una mujer, se convierte en un símbolo. Gonzalo, como Jesucristo, resucita. También, en lo que parece ser alusión directa a Efesios 5:14, en donde se señala: “Por esta razón dice: Despierta, tú que duermes, y levántate de entre los muertos, y te alumbrará Cristo”, Gonzalo parece un iluminado, un elegido, hijo de la luz. El juego entre distintas tradiciones religiosas permite relacionar la aparición de Gonzalo con la ausencia del abuelo Oreja de Luna. Sincréticamente puede comprenderse la figura de este personaje como la del héroe que busca restituir el orden perdido pues como se lee en el poema II: “...tienes la sabiduría y la fuerza / de la culebra que carga al pueblo.”³⁵⁸

Estas afirmaciones encuentran su resueno en la siguiente parte del poemario titulado, precisamente “Gonzalo / Gonzalo”, conformado también por tres composiciones. En estos poemas hay un juego de voces. Si bien se enuncia desde el “yo”, también se interpela directamente al “tú”, representado por la figura de la madre, Kimi Taxa:

I

Caigo en la grieta
donde anidan las aves
que florecieron tu lengua de lluvia
en el umbroso ojo del venado,
donde empezó
el gorjeo de nuestra saliva,
madre
¿si fuera abeja en la cueva de tu vientre,
habitaré la noche en el filo de tu espina?

I

Nàràkúún
ná rawun xáñá
drígùún ñò'òn tsí nenè nìmidíín
ajngóo ru'wa ná xòxtàà,
nàràkúún
ná awún ìtsúú idu àñà'
ná nìge'è a'wòd iya ndàwa ló,
nàá,
xí mànè mìjnáá à'mà

³⁵⁷ *Ibidem*, pp. 49, 100.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 100.

màgúda' ná xtíyoo àwán,
màxtáá mbá mbro'on
inuu tsuwan rí gídà' nìmià rá'.³⁵⁹

La voz de Gonzalo resurge de la ignominia con fuerza, determinación y conciencia. Su aparición da un giro inesperado a la historia de las niñas raptadas en Santa Rosa de Lima. A pesar del silencio de Kimi Taxa, la ausencia de Rosa y la casi desaparición del abuelo Oreja de Luna, este personaje da nuevos bríos y un aire de esperanza que abre la posibilidad de la justicia social, arropada con elementos propios de la ficción, pero también de la realidad:

III

Madre,
a tu pueblo
vengo cargado de lumbre,
a la lengua
que escondieron las tuzas.

En la casa sorda
me fui haciendo murciélago,
grieta del tiempo,
coraje donde jugaron tu carne,
el que ahora levanta
la sombra del miedo.

III

Nàá, nà'kà xuajian',
jàgò àguu síàn' i'khà
ná ríngà ajngáa
rí nìkra'wod ìjngí,
ná gu'wá tsíxuxtaa
nìtaxì mìnà' kùxtá àkùin',
nìxnúú tsínuu mbi'i nìmì'
ná nìtsi'muu xuwìà',
ná nàgàjaà xúgè'
rí nàyáxiì xkàmixoo ngamí xòxto'.³⁶⁰

En las dos últimas composiciones citadas, el motivo del regreso es un eje muy importante. Éste tiene distintas lecturas: se trata, por un lado, de una vuelta al vientre materno aludido en

³⁵⁹ *Ibidem*, pp. 52,103.

³⁶⁰ *Ibidem*, pp. 53, 104.

elementos como la cueva. Pero también de un regreso a los orígenes culturales mediante aspectos como el territorio y la lengua. El origen del tiempo parece aludir a ese inicio primigenio que da origen al pueblo mè'phàà.

La siguiente parte del poemario “Ñò'òn ru'wa / Pájaro de lluvia” aparece como un interludio y al mismo tiempo es clave para cerrar la historia del abuelo Oreja de Luna. Esta figura ya totalmente humanizada busca sin descanso en todos los lugares a las pequeñas raptadas. Es este el motivo que lleva a su desaparición. En un guiño con la tremenda realidad que viven los familiares de personas desaparecidas, quienes muchas veces también son asesinados mientras buscan su paradero, el abuelo Oreja de Luna muere antes de poder encontrar a Rosa y Kimi Taxa. Sin embargo, como parte de un ciclo, su ausencia no es total pues se transfigura justamente en el Pájaro de lluvia, un hermoso elemento que alude al resurgimiento. No es el fin, sino el comienzo de otra etapa:

III

Abuelo
para hacer brotar el augurio
pongo abejas en la punta de tu lengua,
doy filo a tu machete
para que no te sorprendan en la búsqueda.

Con cal escribo
el nombre de tía y madre
para que lleves el dolor
como señal de mi camino.

III

Xì'ñú',
nàstrámii à'mà inuu rajuàn,
numuu rí nando
màthànè ndiàún xàbò tsí nìdaa,
niríyàà inuu txidà'
numuu rí nando
màtiàwàn mìnà' xó ná mùjín
ná nàtá'ñií ìjín xíñáà.

Nàthàn ló' mbi'yuu nìñú'
khamí rùdú' ná krucè inaa,
ikajngó mbiyà mbi'yuun

mìdxùú ná mùjín rí màxá mbumàà xtayuun'.³⁶¹

El abuelo se vuelve una figura que condensa a distintas personas que han sido asesinadas en las diversas búsquedas: de la verdad, de la justicia, de personas, entre otras. Eso le permite convertirse en un símbolo con connotaciones mucho más amplias que alcanzan no sólo el ámbito de lo sagrado y religioso sino también de lo político. Lo anterior permite reflexionar en torno a las tradiciones de los pueblos. Lejos de permanecer de una sola forma, se transfiguran y adquieren otros valores. No permanecen estáticas, sino que responden a las necesidades propias de las personas y están en consonancia con el contexto específico, con la época.

De igual manera, la figura de Gonzalo abre sus ámbitos de significación en el siguiente apartado titulado “Ni’niì akuiin xíñù’/Despertó la abuela”. En un ir y venir entre el tiempo mítico y el tiempo contemporáneo, los rasgos de este personaje se confunden con los del héroe Xáxa, pero también con la voz del propio autor, cuya presencia fue más evidente en el primer libro trabajado, *Xtámbaa/Piel de tierra*, como puede observarse en el siguiente poema:

III

-Hijo, endurece tus aires de vida,
abre tu cabeza a la palabra de la carne,
no olvides a tu pueblo
y regresa antes
que las nubes lleguen a mis ojos
-dijo la abuela.

Volví un poco tarde,
me vio con sus manos,
para nosotros no fue el tiempo,
aún sigo regresando
donde me toca el silencio.

III

—Táa, gúkú àkiàn' athanè,
atrambá'taa idxàà' inuu ajngáa rí máján,
màxá mbumaa' xtayáá xuajian ló',
wapha atángààn
ká majanú rujmba' idù'
jmí ná xá'ngò gáyàà'— ni'thán xíñù'.

³⁶¹ *Ibidem*, pp. 56, 107.

Táthángúùn wapha,
ídò nijánuu,
gàjmàá ñawuun' ndi'yoò rí ikhúún'
xó rí thánujngóo mbi'i jà'nii,
asndo xúgè' nathángúùn
ná wíí ríngà ajngóò xíñù'.³⁶²

La historia contada concluye de una manera incierta, con referencias a los orígenes y a los elementos mencionados desde el primer apartado. Se encuentran alusiones a las niñas de la montaña, la lluvia, los pájaros, las palmas, los sombreros, pero también de sucesos trágicos que se asoman en la posibilidad. A partir de todos éstos se construye la idea del territorio. Las voces de las niñas raptadas resuenan en el trinar de los pájaros, esperando no ser olvidadas:

I

Hay que guardar en la palma
a las niñas de la montaña,
en cada lengua de lluvia
vestir el viento,
sembrar de raíces los sombreros
y colgarlos en las mojoneras
para que cuenten a los caminos
la angustia de Tsítsídíí
por el agua que preña a sus hijas.

I

Gíjma mùyàxin ló' ìjìin gò'ò júbà
ná àkuìin ida,
ídò mbámbá narákhaa ru'wa
mo'ne mbàà ló' gíñá,
mù'gí ló' iduu ida
rí ma'nè xtédè rí myàxiì ajngúun ìjìàn ló',
mùxtrákha ló' nè ná ndáwò xuajin
ikajngó ma'thúún nè xàbò
rí briyà' gàkho inuu ñò'òn tsítsídíí
numuu ìjìin tsí nàgumà ngínìin ènè xàbò dxá'an.³⁶³

³⁶² *Ibidem*, pp. 60, 110.

³⁶³ *Ibidem*, pp. 62, 112.

Si bien cada uno de los poemarios analizados presenta una suerte de complejidad emanada no sólo de la temática abordada sino de su propia estructura, con el libro *Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè/ Las sombrerasas de Tsítsidiín* se abre una nueva ruta de escritura por parte de Hubert Matiúwàa que supone la construcción del texto como una totalidad discursiva, cuya comprensión se da gracias a cada una de las partes. Asimismo, se ve la elaboración de ciertos personajes a lo largo de toda una historia, mediante matices y pequeños detalles que van dando luz sobre sí mismos y su entorno. Igualmente, llama la atención el carácter polifónico de esta obra, mismo que permite reconstruir desde distintas perspectivas el dolor frente a la pérdida. El juego de voces hace de este texto un mosaico, a partir de cada pieza es que puede tenerse una idea del todo. Sin embargo, la comprensión nunca va a ser agotada porque, como se ha apuntado, hay un desenlace abierto que abre posibilidades de continuar con esa historia.

Finalmente, esta obra se considera fundamental porque recupera las voces e historias de las mujeres de la Montaña. Si bien la vida se sostiene en gran medida gracias a ellas, es innegable que la violencia vivida en sus comunidades las aqueja de manera más profunda. No sólo la que viene de fuera sino la que se genera al interior de las propias familias, de los propios pueblos. La triple discriminación que viven las mujeres indígenas es recuperada de una manera impecable en ese poemario. Sin caer en lugares comunes y demagógicos, hay una crítica social que también es una autocrítica. Y, de un modo reparador, se abre una posibilidad de esperanza frente a la pérdida, de justicia que busca trascender el ámbito de lo poético.

Capítulo 6. Tu nombre en el tiempo.

Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people (2020) y

Túngaa Indü / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner.

*La piel tiene dos caras
Hubert Matiúwàa*

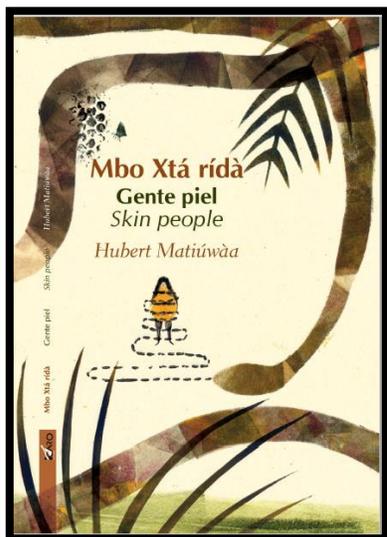
Para concluir con este trabajo se decidió abordar dos de los últimos volúmenes publicados por Hubert Matiúwàa, cuya relación está dada por varios motivos: en primer lugar, se trata de poemarios publicados por el proyecto editorial emanado de la agrupación cultural Gusanos de la memoria, además de la participación de otras editoriales independientes como Oralibrura, Ícaro ediciones y Ediciones del Lirio. Además, los dos son volúmenes trilingües, publicados en mè'phàà, español e inglés. Asimismo, en estos libros se integran dos estudios que permiten leer la obra poética desde una perspectiva crítica con relación a la función de la poesía en la comunidad y su relación con la historia. El paratexto cumple una función específica: amplía el rango de significación de la obra poética.

Tanto en *Gente piel* como en *Comisario jaguar* confluyen dos perspectivas recurrentes a lo largo de esta investigación: el pasado de los pueblos a la luz de un presente que manifiesta la necesidad de releer las tradiciones en aras de comprender la contemporaneidad, así como dar respuestas a problemáticas muy específicas que se están viviendo en la zona de la Montaña.

A modo de corolario se ofrece una lectura que deja a un lado las cuestiones teóricas abordadas con mayor profundidad en los pasados capítulos para ofrecer una lectura más sintética y enfocada en donde se condensan buena parte de los conceptos ya trabajados.

6.1. *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*

Este volumen se publicó de manera trilingüe en el 2020 bajo los sellos editoriales Ícaro ediciones



y Gusanos de la memoria. Si bien la trayectoria literaria de Hubert Matiúwàa ha continuado dando como resultado la publicación de otros títulos más hasta ahora,³⁶⁴ se decidió comenzar la conclusión de este trabajo con este libro porque la temática que se aborda permite empezar a cerrar con los planteamientos realizados.

El volumen está dividido en cinco partes. La primera es un prólogo realizado por el propio autor, titulado “Mbo Xtá rídà / Gente piel”. Posteriormente están los dos apartados que conforman el poemario: “Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people” e “Imbáwii Xtá rídà / El último Xtá rídà / The last Xtá rídà”. A continuación, se incluye una parte lúdico-didáctica en donde se propone un ejercicio al lector: dibujar su propio Xtá rídà. Finalmente, se encuentra un epílogo escrito por Gerardo Gutiérrez, titulado “La gente que lleva la piel del color de la sangre. Como es habitual en los libros de Hubert Matiúwàa, el volumen está acompañado de ilustraciones en esta ocasión realizadas por Salvador Jaramillo. Cabe señalar que este volumen fue escrito gracias al apoyo del Programa de Jóvenes Creadores del FONCA (2018).

En total, el poemario reúne veintidós composiciones en sus versiones mè’phàà, español e inglés, es decir, 66 en total. La traducción de los poemas al inglés corrió a cargo de Elizabeth Anguamea.

Parte del poemario	Poemas
Mbo Xtá rídà / Gente piel/Skin people	I II III IV V VI

³⁶⁴ Se trata del volumen *Xùkú xùwàà/Entre escarabajos* (2021).

	VII VIII IX X XI XII
Imbáwì Xtà rídà / El último Xtà rídà / The last Xtà rídà	I II III IV V VI VII VIII IX X

Uno de los elementos más importantes del libro es la piel como aspecto identitario. Como se recordará, con la piel fue precisamente que se abrió el estudio de los poemarios de Hubert Matiúwàà y resulta muy conveniente empezar a cerrar retomando ese elemento. Además, el texto se presenta como una vuelta a los orígenes desde una relectura contemporánea. La tradición oral no sólo se recrea, sino que se reconfigura y se resignifica. Están además presentes los elementos de la lengua y el territorio, aspectos fundamentales para la construcción de un sentido de pertenencia. De esta forma, puede decirse que en este poemario confluyen buena parte de los elementos teóricos discutidos hasta ahora.

Cabe señalar que la mayoría de las composiciones que conforman el volumen son breves, en oposición a buena parte de los poemas contenidos en los volúmenes anteriormente trabajados. La condensación da un vigor muy especial a este texto, como se verá enseguida. Lejos de desarrollar aspectos muy completos, lo que se presenta son esbozos que dan cuenta también del carácter fragmentario de una tradición oral que se recompone. Asimismo, también puede funcionar como una analogía con respecto a la poca información que se tiene de estos personajes cuya inspiración fueron los yopis, ancestros del pueblo mè'phàà.



6.1.1. La piel de donde venimos

De acuerdo con lo apuntado por Hubert Matiúwàa, la piel es un elemento muy importante para la cultura mèphàà. Cuando se habla de piel se refiere a una serie de aspectos que tienen relación con el ser y estar en el mundo. La piel también tiene un eje ético. Es un símbolo presente tanto en la vida cotidiana como en los rituales, entre los que destacan el ya mencionado Xtámbaa / Piel de tierra. Asimismo, se ha señalado que la palabra se considera la piel que recubre a una cultura. En ese juego de analogías, la escritura sería la cicatriz de la palabra.

La poesía se convierte en un medio para explorar sobre el pensamiento y los propios orígenes. Es un testigo de la búsqueda y también un espacio para dar sentido a lo encontrado. Siguiendo ese orden de ideas, se puede afirmar que la búsqueda se va profundizando cada vez más y que cada poemario es una ruta que al mismo tiempo ofrece respuestas a preguntas muy determinadas. El abanico se extiende y fragmentariamente se presenta una exploración en torno a la lengua, el territorio, la cultura, los ancestros, la vida en la comunidad, el pasado, el presente y el futuro del pueblo.

En el capítulo 3 se retomó uno de los ensayos de Hubert Matiúwàa que resulta más esclarecedor con respecto al proceso de búsqueda. En el texto “Los hombres que hacen reír. Por qué escribir poesía en idioma mè'phàà”, el autor señala:

Para seguir mis estudios, como la mayoría de mis paisanos, tuve que abandonar mi pueblo [...] en ese camino, me enteré de que los mè'phàà somos la cultura más antigua de Guerrero y fuimos la más extensa territorialmente; en la actualidad nuestro territorio quedó reducido a la Región de la Montaña, único lugar donde se habla nuestro idioma. En la época prehispánica, la lengua mè'phàà era conocida

como yopi y sus hablantes eran llamados yopes o tlapanecas según el cacicazgo en que tenían asentamiento, siendo la denominación tlapaneca la de mayor relevancia para la historia oficial debido a que “yopes” se asoció al apelativo de rebeldes. Este cacicazgo nunca fue sometido por los aztecas y se mantuvo como señorío independiente durante el dominio mexica.³⁶⁵

El reencuentro del autor con su propia historia incrementa el interés por la recuperación de la memoria oral, el entender sus claves de lectura y sobre todo darle sentido desde el presente. Además, la historia del pueblo yope ofrece un interés particular, por ser parte de los considerados pueblos indómitos, tanto en la época precortesiana como en la conquista y la colonia. Los yopes, un pueblo guerrero, son mencionados en distintas fuentes sin que hasta ahora exista un estudio amplio sobre su cultura. Francisco Vidal Duarte recupera un fragmento del libro *Historia de las cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún quien refiere que éstos

Eran cazadores nómadas y recolectores de plantas silvestres; sus armas eran el arco y las flechas, sus viviendas eran cuevas y chozas de zacate y se vestían con pieles. Llevaban tiras de piel con adornos de pluma como tocado, un “espejo” de piedra en la parte superior del cinturón y sabían labrar las turquesas para hacer joyas.³⁶⁶

El utilizar pieles, así como pintarse la cara de colores negro y rojo acentuó aún más este carácter guerrero del pueblo. Vinculado con lo anterior, se señala que fueron ellos los que introdujeron el culto a Xipetotec:

Sus ideas religiosas eran por supuesto más primitivas que las de los mixtecas o mexicas, estaban más relacionados con la magia y la superstición que con una creencia propiamente deística, sin embargo su dios Xipe (nuestro señor el desollado) por motivos que se desconocen, fue adoptado por los mexicas con el nombre de Xipetotec y colocado entre las más altas deidades aztecas.³⁶⁷

³⁶⁵ Hubert Matiúwaa, “Los hombres que hacen reír. Por qué escribir poesía en idioma mè’phàà”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/09/08/los-hombres-que-hacen-reir-por-que-escribir-poesia-en-idioma-me2019phaa-8570.html> [fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].

³⁶⁶ Fray Bernardino de Sahagún en Francisco Vidal Duarte. *Los yopis*, p. 24

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 26. Sin embargo, en el libro *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexica*, de Carlos Javier González González, se señala que monumentalmente no se puede relacionar a esta deidad con la cultura yope. El autor presenta una genealogía vinculada a su presencia tanto en la zona maya como en Oaxaca y apunta: “Con base en la exposición presentada hasta aquí puede concluirse que, a partir de los materiales arqueológicos conocidos hasta la fecha, los vestigios más antiguos e incontrovertibles del dios que motiva esta obra, llamado Xipe Tótec por los nahuas del Posclásico Tardío, se encuentran en Monte Albán dentro de la última fase del periodo Clásico, hacia el año 600 d.C.”, pp. 67-68. Con respecto a su relación con los pueblos conocidos hoy como mè’phàà, el autor apunta: “Aunque la Montaña de Guerrero, región donde se encuentra Tlapa, continúa siendo la menos conocida de ese estado mexicano desde el punto de vista arqueológico, a partir de datos recientes puede establecerse en ella la presencia de Xipe Tótec por lo menos desde el Posclásico Temprano (900-1200 d.C.), manifestada a través de esculturas estilo ñiuiñe con sus atributos y que tal vez evidencian una influencia de la

En el texto incluido en el propio poemario. Gerardo Gutiérrez señala:

Sabemos que otro nombre que se usó para llamar al oriente de Guerrero fue Yopetzinco, la tierra de los yopes, adoradores de Tezcatlipoca rojo en su manifestación de Xipe Tótec, el sacrificador por desollamiento o despellejamiento. Esta manifestación de Tezcatlipoca es relevante porque hace alusión al cambio de piel de la tierra en la transición de la época de secas a la época de lluvias que marca el comienzo del ciclo agrícola. De la misma forma que las serpientes, algunos arácnidos e insectos, renuevan su piel y abandonan la vieja cubierta, así la tierra cambia su piel vegetal muerta y amarillenta por una nueva piel llena de verdor y capaz de producir alimentos. Esto nos indica que la piel tiene propiedades y poderes extraordinarios y fue conceptualizada como un manto fantástico que puede sanar lo enfermo y renovar lo muerto. Además, la piel cambia las propiedades, cualidades y personalidades de todo lo que cubre.³⁶⁸

A pesar de algunas diferencias en las informaciones recabadas, se puede afirmar que la cultura yope se estableció en la zona de la Montaña de Guerrero, que está relacionada con la cultura que hoy en día se conoce como tlapaneca o mè'phàà y que se destacó por ciertas prácticas culturales entre las que se destacan la del desollamiento, muy relacionada con el culto a deidades adoptadas por la cultura mexicana, como Xipetotec. Es evidente la importancia de la piel como un eje identitario que tuvo implicaciones en diversos ámbitos de la vida social y cuyo simbolismo pervive hasta hoy en día.

En ese orden de ideas, conviene rescatar algunos de los planteamientos realizados por el propio Hubert Matiúwàa en el conversatorio “Gente piel”, organizado en el marco del proyecto “Adugo biri. Etnopoéticas”, coordinado por el Dr. Enrique Flores, y celebrado el 21 de enero de 2022.³⁶⁹ En primer lugar, y vinculado con el origen del pueblo yope, el autor cuestiona la pertinencia del regreso a los orígenes en el sentido de encontrar lo “verdadero”, o que da fundamento, pues argumenta que lo esencial no existe. Lo anterior se relaciona con los postulados de este trabajo. Si bien se ha decidido leer desde la mirada crítica de lo identitario, se ha hecho hincapié en que no debe relacionarse con lo verdadero o lo esencial. La identidad es algo que se

Mixteca baja oaxaqueña en la Montaña guerrerense [...] De esta manera, los materiales arqueológicos de la región tlapaneca dejan ver que “Nuestro señor desollado” formaba parte de la tradición religiosa local, sumándose a los testimonios documentales y toponímicos, y contribuyendo simultáneamente a explicar por qué los mexicanos informantes de Sahagún se refirieron a los tlapanecas como devotos de Xipe Tótec. En cuanto a los yopis o *yopime*, e independientemente de su grado de afinidad con los tlapanecas, su identificación con el dios es indudable, en tanto que Yopi era otro nombre de “nuestro señor desollado...”, pp. 70-71.

³⁶⁸ Gerardo Gutiérrez, “La gente que lleva la piel del color de la sangre” en Hubert Matiúwàa. *Mbo Xtá rídà/Gente piel/Skin people*, pp. 93-94.

³⁶⁹ El conversatorio completo puede consultarse en la siguiente dirección: <https://www.facebook.com/adugobiri/videos/480328446788421> [fecha de consulta: 29 de marzo de 2022].

construye en el tiempo, aunque puede tener referentes muy específicos que se vinculan con la historia tanto personal como colectiva. La construcción identitaria también es el resultado de una serie de decisiones. En ese sentido, está la disposición para recuperar estas narrativas, pero no desde la perspectiva de la verdad sino de la resistencia, pues como señala el propio Matiúwàa: “Las narraciones de la oralidad tienen un propósito: transformar la memoria para la acción.”³⁷⁰

Un asunto más atendible de acuerdo con el autor es la forma de nombrar el mundo, pues a partir de ello se puede viajar en el tiempo. En este caso específico, un eje conduce y permanece: la piel. Esta categoría está profundamente relacionada con lo epistémico, lo ontológico y lo ético. A partir de este elemento y otros más se crea “el amarre”, que también es un concepto muy importante en la cultura mè’phàà.³⁷¹ De esta manera, alguien crea a partir de los elementos de su entorno, los “amarra”, dando lugar a una nueva piel. En ese sentido, el poeta es un amarrador de palabras, el poeta bilingüe será además una piel de dos mundos.

Además de palabras y de mundos, el autor también es un amarrador de tradiciones, de historias, en aras de comprender el pasado a la luz del presente desde un acto de resignificación de los elementos simbólicos que conforman lo cultural. Es desde esa perspectiva que se erige el poemario *Mbo Xtá rídà/Gente piel/Skin people*. El referente es esta población indómita de la que ya se ha hablado:

A los pueblos mè’phàà que no se convirtieron al cristianismo se les llamó demonios, caníbales, gente piel o gente que desolla [sic], y por esta razón fueron exterminados. Debido a que se mantenían en resistencia, se creó alrededor de ellos una narrativa de odio. Los sacerdotes alimentaron el terror para evitar que las distintas comunidades mè’phàà se pudieran aliar.³⁷²

Como consecuencia, de lo anterior se da una recreación, se repiensa esa narrativa y se le da sentido desde las necesidades específicas del presente. La memoria oral se reconfigura:

A partir del lenguaje de la poesía, el libro *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*, recrea un nuevo imaginario y presenta a estos personajes como seres fantásticos que ayudaron a crear el mundo: con sus lágrimas se saló el mar, ellos crearon los

³⁷⁰ Hubert Matiúwàa. *Mbo Xtá rídà/Gente piel/Skin people*, p. 9.

³⁷¹ Para acercarse a algunos aspectos del simbolismo en la cultura mè’phàà se recomienda la lectura del libro coordinado por Marcela Tovar Gómez titulado *¡Como la fuerza de un rayo! Resistencia, ritualidad y sabiduría entre los Mè’phàà*. Sobre el amarre específicamente se encuentra el capítulo 4, “Xtambá rí nùruwá xi’ñá’ ná maxtiéwá xojún’ lú”. El amarre que hacen nuestros abuelos para proteger a nuestro pueblo”. El libro se encuentra disponible para su descarga en la página del proyecto Gusanos de la memoria: <https://www.gusanosdelamemoria.org/post/libro-como-la-fuerza-de-un-rayo-resistencia-ritualidad-y-sabiduria-entre-los-m%C3%A8-ph%C3%A0-ph%C3%A0-%C3%A0-%C3%A0> [fecha de consulta: 30 de marzo de 2022].

³⁷² *Ibidem*, p. 9.

cerros y la ropa de cada animal, hablaron el idioma del sueño y nos dejaron la capacidad de interpretarlo, estiraron su piel y nos cubrieron con ella para sentir el mundo.³⁷³

La vuelta a los orígenes presenta otra perspectiva. Más allá de tratar de determinar el pasado, en aras de esclarecer la “verdad” de la procedencia, lo que resulta más importante es unir los fragmentos para dar sentido al presente a partir de la memoria. Lejos de una visión esencialista lo que parece preocupar más al autor es generar un discurso de reivindicación que dé respuestas más concretas y efectivas a partir de elementos de una tradición milenaria que perviven en las representaciones contemporáneas.

6.1.2. Lengua y territorio, pensamiento y poesía. Una lectura de *Mbo Xtá rídà/Gente piel*

El difrasismo es un procedimiento lingüístico mediante el cual una misma idea es expresada mediante dos vocablos. De igual manera, es sabido que este recurso es muy utilizado en algunas lenguas originarias. Un concepto se construye a partir de dos elementos complementarios que no necesariamente funcionan desde la sinonimia. En un juego de analogías, puede pensarse que la construcción del poemario *Mbo Xtá rídà / Gente piel* se hace mediante un difrasismo complejo y poco convencional. Como se ha mencionado, el poemario está constituido por dos partes. En general se trata de un texto breve. Contrario a la mayoría de los libros que se han revisado en este trabajo, aunque se cuenta una historia no se trata propiamente de un poema narrativo. Es a partir de lo fragmentario que se puede reconstruir la historia de la llamada Gente piel.

Volviendo a la idea del difrasismo, se puede afirmar que los elementos mediante los cuales se define a la Gente piel están desarrollados en cada parte del libro. La primera, titulada precisamente “*Mbo Xtá rídà / Gente piel/Skin people*” es genérica y tiene un referente mítico. La segunda parte “*Imbáwì Xtá rídà / El último Xtá rídà / Last Xtá rídà*” es particular, describe un caso específico y tiene un carácter trágico. Cada una aporta para la reconstrucción de esos seres fantásticos cuyo referente se ha perdido con el paso de los años, de los siglos. El tiempo que transcurre entre ellas es inconmensurable. Se trata de los dos extremos de la vida: la creación y su extinción:

I

Vinieron del sueño

³⁷³ *Ibidem*, p. 10.

para encarnar
la piel de nuestro mundo,
con la lengua del aire
pintaron la noche,
antes de que riera la primera estrella
se arrastraron con las serpientes,
dieron cauce a los ríos
y escamaron los cerros.

I

Ná xujiun xnu'daa niguwée
rí mònè majndá
wáji tsinuu ajngáa
rí rí gà inuu numbaa,
gàjmáa a'wóo gíñá
ni'niì mbro'on
ná nigùmaa iduu à gùán
tsí netssè numbaa e'ne,
nìgrígùùn gajmíín àbò'
tsí nìrìyàà iya inuu numbaa
tsí nènè májààn jùbà' ná mujuwa ló'.³⁷⁴

La composición recupera una serie de elementos ya observados anteriormente. Sueño, piel, lengua, noche, serpientes, ríos y cerros se dibujan en un escenario específico, primigenio. Si bien se recobra un tiempo mítico, se puede observar que varía de otros más aquí recuperados, particularmente el narrado en *Mañuwìin / Cordel torcido*, a partir de las aventuras de Xáxa y sus repercusiones en el nacimiento del tiempo, de la vida, de la lengua. Aquí se observa ese mismo referente: la creación, pero desde otros aspectos. Lo anterior puede parecer caótico, poco certero y verosímil, desde un punto de vista racional cartesiano. Lejos de la seguridad que da la univocidad, la ambigüedad hace inaprensible el conocimiento, o al menos eso es lo que parece en primera instancia. En ese sentido, desde la tradición oral se recuperan varios comienzos sin privilegiar uno por encima de otro. No hay una narración única, un solo mito de origen. La vida parece ser producto de una conjunción de hechos, se construye a partir de una pluralidad de miradas y perspectivas.

³⁷⁴ Hubert Matiúwàa. *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*, pp. 21-22.

En ese inicio está la gente piel, con características específicas, se les ve ir y venir, hay un recorrido desde el tiempo pasado hasta el presente en donde dibuja una especie de retrato, también fragmentario:

II

Tienen brillantes
incrustados en las orejas,
el cabello,
atado de luciérnagas,
es huella
en la cobija del monte.
Su lengua de piel
despierta y anda ligera
con los pasos del venado.

II

Mbi'íí itsí rí tra'à ña'wuùn,
txùù idxùun
nambita'a nè
xó bitú tsí ngrigùún' awúun xàxè.
ajngáa rí nutheèn,
ñajuun mè'phàà Xtá rídà
ikhaa rí naxkawii numbaa
jamí xawii nrggòò xó àñà'.³⁷⁵

A partir de hermosas figuras literarias se empieza a formar una idea de estos seres tan lejanos y al mismo tiempo tan presentes en el paisaje. Parecen estar escondidos entre cada uno de los elementos que lo conforman. Una característica sobresale de entre las demás: la flexibilidad de su piel. Ésta les permite cuidarse, cubrirse, pero también cuidar a los otros:

V

Bordan
la ropa de cada animal:
al borrego
le dan algodón
para ser hermano de las nubes,
al tejón lo llaman *gòn'*
y con el antifaz
le recuerdan que sus ojos

³⁷⁵ *Ibidem*, pp. 24-25.

son luna de noche,
al pájaro visten con la ropa del aire
para dibujar en el cielo
las raíces de la tierra.

V

Nixmíí xtíñuù
mbámbá xùkú:
nixná mògò'
tsí mà' nè dxíyoò dùùn,
xkuni xtíin rí nixudaa inuu xùkú gòn',
ikhajngó marma'àn àkuìin
rí xó agu gòn' ñajun iduu rí mbro'on,
nixnáa xtíñù gíñá ñò'òn,
rí magòò ma'gè inuu mikuíí
ná ma'ne riyà'
jambàà rí kuíjè inuu numbaa.³⁷⁶

Hay una correlación con los otros seres marcada por la protección. Se establece una vinculación ética. Contrario a las historias difundidas a partir de los procesos de conquista y colonización en donde se construyó un discurso de terror frente a estos seres, en esta composición se les reconstruye desde la ternura. La resistencia epistémica también tiene que ver con la reconceptualización de las emociones. Estos seres, la gente piel, no sólo cuidan, sino que proveen de elementos para la sobrevivencia. Asimismo, coadyuvan a establecer un lazo entre el cielo y la tierra. Crean un vínculo entre estos dos espacios. Mediante la piel que les otorgan a los animales, les recuerdan su contrario: lo terrestre, en el caso del borrego y el tejón, se acompañan de elementos aéreos como las nubes, pero también la luna. Y al que vive en el aire, le hacen no olvidar la importancia de la tierra.

También llama la atención algo que ya se había esbozado: estas composiciones resultan ser más sintéticas lo que de alguna manera acrecienta su carácter lírico:

VII

Con la ropa del agua

³⁷⁶ *Ibidem*, pp. 33-34.

despiertan a la niña de la mañana,
con saliva
transparentan su vestido,
colorean su cabello
y la llaman Arcoíris,
le dan pies en cada ciénega,
la nombran Puerta del Sueño
donde duermen los cantos.

VII

Gàjmàá xtíñuè iya
nixkaxii adeè mi'dxà,
nènè mbita'è
nàwùùn dxá'gú gàjmàá iya dawùùn,
waji ni'niì txúu idxúu,
Tòkàyà, níxnaa mbi'yuu adà,
nitsijíí nakhu ná iduu mama'
nitheen ri kaa mataxí go'ò xnúndaa
ná na'gu àjmú rí nètésé numbaa e'nè.³⁷⁷

La Puerta del Sueño no sólo abre el mundo de lo onírico sino, como en el caso del Canto XIX en *La Odisea*, adivina también una realidad futura mediante una alegoría. Se trata de la posibilidad que abre la vida como Creación, mediante cada uno de los seres que pueblan ese territorio. Como señala T.S. Elliot “Every phrase and every sentence is an end and a beginning / Every poem is an epitaph.” Se trata del camino del arcoíris cuyo origen y fin son siempre visibles pero inciertos, pues corresponden más a una ilusión óptica que lo hace parecer real, hay una promesa de su existencia que se desvanece en lo intangible. Los pies que les son otorgados le dan un carácter omnipresente y lo anclan en lo terreno.

Además de la condensación, otra característica se observa de manera recurrente en este poemario. Se trata de la sonoridad lograda a partir del uso de distintos recursos, entre ellos las onomatopeyas:

VIII

Cuelgan en sus cuellos
silbatos de armadillo:
bilúm bilúm,

³⁷⁷ *Ibidem*, pp. 39-40.

un terreno grande,
bilúm bilúm,
dos raíces crecen
bilúm bilúm
tres cuervos en el maguey,
bilúm bilúm
cuatro ardillas comen mazorca con miel,
bilúm bilúm
cinco mujeres casa de luna.

VIII

Gàjmàa xòó gáá'
niniì bilúm rí nafíyò,
níxtrakee nè aphúùn;
bilúm bilúm,
mbá mbaa mbáá,
bilúm bilúm,
àjmà ajmàà najmàà,
bilúm bilúm,
atsúun yùwà' trámiin
inuu yu'wà' na'phò yúwà',
bilúm bilúm,
akhùun yáá na'phò yàà gàjmàá yáá
bilúm bilúm
akhùun yáá na'phò yàà gàjmàá yáá
bilúm bilúm,
witsuun gò'o go'wóò gòn'.³⁷⁸

La enumeración y la acumulación se conjuntan para dar fuerza a lo enunciado. La distribución de los elementos que aparecen paulatinamente construye una estampa que, paradójicamente, se encuentra en constante movimiento cuyo sentido se acrecienta por la repetición de la onomatopeya que alude al silbido de los Xtá rídà: “*bilúm bilúm*”. En este poemario se observa un sentido más experimental en lo que respecta al lenguaje. Si bien la historia recuperada, la de la gente piel, es un eje muy importante, es posible observar que su narrativa cede su espacio frente a la forma. Contrario a lo que ocurría en los poemarios analizados anteriormente, en este se puede observar un trabajo mucho más cuidadoso en la construcción de cada poema. En la misma sintonía se encuentra la siguiente composición:

³⁷⁸ *Ibidem*, pp. 42- 43.

IX

Tsú'tsú'tsú, tsú'tsú'tsú',
toca el tambor de su corazón,
los animales bailan,
brincan y dan vueltas
para que madure su palabra.
Los *Xtá rídà*
dijeron al Tlacuache:
- ¡Qué oscura está la casa,
parece estómago de olla!
Él fue a las estrellas,
se hizo el muerto,
les robó la piel
y levantó la noche celeste.

IX

Tsú'tsú tsú, tsú'tsú tsú,
Na'duu àkuin tsú'tsún,
Nusian xùkú,
Nakixín nùni xingàá
Rí najne gúkú ajngúùn.
Mbo Xtá rídà
nithaa xòwè:
-¡Phú jínà riga gù'wá ló',
xó jíná awúun dan janíí ná juwá ló'!
Nikhá xòwè ná jùwá' a'gùán,
nixsgráxii mijnè,
nè'nè nduwèè rí nijañun,
ikanjgó nigoo nè'nè kuwèè
xtá rí'yuu agùún à'gùán
xkua'nii nikuxíí agù rí nà'nè mbita'à mikuíí.³⁷⁹

Los sonidos propician la danza que origina el movimiento y con él la vida. No es gratuito que la lengua esté presente en el origen. Asimismo, se observa la oscuridad primigenia y el advenimiento de la luz gracias al tlacuache, personaje imprescindible en la mitología mesoamericana y presente también en otras historias del pueblo mè'phàà.³⁸⁰ Es el mismo

³⁷⁹ *Ibidem*, pp. 45-46.

³⁸⁰ Puede consultarse el texto del Alfredo López Austin *Los mitos del tlacuache*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones antropológicas, 2006. De igual forma, sobre el papel del tlacuache en la cultura mè'phàà puede revisarse el texto "Los hombres que hacen reír. Por qué escribir poesía en idioma mè'phàà" en donde puede leerse: "Hace mucho tiempo los mè'phàà no conocían la alegría; el tlacuache al darse cuenta de esa situación fue y robó el pulque a su hermana la Señora del Cerro para dárselo a los mè'phàà. Los mè'phàà la bebieron y se

comienzo para otros seres como el pájaro carpintero quien llora porque no tiene casa: “Le dan un pico dorado/para hacer cantar / al corazón de los árboles / kó kó kó, kó kó kó, /xtá riti’, xtá riti’,/kó kó kó, kó kó kó.³⁸¹ El sonido de los animales convoca a modo de rito a ese momento primigenio. Cada vez que se les escucha se rememora el tiempo de la creación. El momento del nacimiento de los hombres y mujeres ha llegado:

XII

Los xàbò
aún no abríamos los ojos,
la luna tenía amarrado nuestro ombligo,
los Xtá rídà
maduraron nuestros huesos,
nos envolvieron con su piel
y caímos
en racimos con los sueños.

XII

Xó tambá’thoo ida ló’,
tsàà xàbò nindxà ló’,
kuatuùn gòn’ rùmìa ló’,
mbo Xtá rídà
nènè makíí itsá ló’,
asndo rí nirakhàán ló’
gàjmàà xnún’daa inuu numbaa.³⁸²

Todo lo que se ha esbozado hasta aquí se da en un tiempo mítico. El nacimiento del mundo y todos los seres que lo acompañan se da gracias a la gente piel. A partir de las composiciones revisadas, puede afirmarse que estos personajes reúnen características heroicas que los alejan del imaginario compartido en donde se les asociaba con aspectos negativos dando como resultado el temor al interior de la comunidad. En cambio, la ternura con que se manifiestan y actúan abre la

emborracharon; al poco rato se alegraron, pero más tarde empezaron a pelear; el tlacuache al darse cuenta se puso triste, porque en vez de traer la alegría trajo la tristeza; fue cuando el gusano oreja de olla le contó que allá en la otra loma, hay hombres que saben hacer reír. El tlacuache fue a buscarlos, tardó varios días hasta regresar con ellos y trajeron la palabra que cuenta, la que unió los corazones de los mè’phàà... Para mí, los escritores son aquellas personas que cuentan, hacen reír, enojar, y a través de su palabra dejan testimonio del tiempo que les tocó vivir”. Disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/09/08/los-hombres-que-hacen-reir-por-que-escribir-poesia-en-idioma-me2019phaa-8570.html> [fecha de consulta: 27 de abril de 2022].

³⁸¹ Hubert Matiúwàa. *Mbo Xtá rídà/Gente piel/Skin people*, p. 49.

³⁸² *Ibidem*, pp. 34-35.

posibilidad de comenzar a cambiar el paradigma de dominación que incluye también el ámbito de lo simbólico.

Retomando la analogía que se hacía al inicio de este apartado con respecto al difrasismo, la segunda parte de este poemario alude justamente a la colonización de lo simbólico cuya consecuencia es el exterminio de la gente piel. Así, ésta puede definirse desde lo entrañable pero también a partir del terror que empezaron a infundir en las comunidades mè'phàà. Contrario a la narrativa prevaleciente en la primera parte del libro, en la segunda hay un tono de pesadumbre frente al exterminio de estos seres maravillosos. En el lector se produce un sentimiento de impotencia frente a la violencia ejercida en su contra:

I

Un día
llegó la gente de la cruz,
como a fieros animales de monte
arrearon a los *Xtá rídà*,
les pusieron
sal en el cuerpo
en nombre de un dios ajeno.

I

Mbá mbi'i
niguá'un xàbò tsí jùda kruise,
nixkùún mbo *Xtá rídà*,
nirugìín,
nixná idú tsùdùun
numuu rí tséne gamakuìn
tátà mikhuíí tsí bráka ñawuun kruise.³⁸³

El tono épico de la primera parte del poemario contrasta con lo trágico de los eventos que se van enunciando. Hay un sentimiento de aislamiento y desolación que se va construyendo paulatinamente. Cada poema parece cerrar el ciclo de un hombre o mujer piel. La actitud de animadversión hacia estos personajes contribuye a su borramiento, parece como si empezaran a desdibujarse incluso ante sí mismos, lo cual produce una falta de auto reconocimiento:

VII

Fue al ojo de agua,
miró sus orejas grandes

³⁸³ *Ibidem*, pp. 59-60.

que anidan la voz del viento,
se tocó la piel
para sentir el dolor de la tierra,
escondido entre las hojas
se hizo bola,
como el armadillo
que rueda ante los perros
al empezar la casa.

VII

Nikha Xtá rídà ná iduu iya,
niyáxíi mijneè,
ndi'yoo rí paska ña'wun
ná gídà' ajngóo gíñá,
niguguèè xtá tsùduù
ná kàmaa gà'kui numbaa,
ne'ne xndú mijneè
xó gàá' tsí ngrigòò
ragáyúu inuu xùwán,
ídò narakaa dùn ná nuxka xàbò.³⁸⁴

Este poema resalta por su belleza formal. Las imágenes construidas crean un contraste entre el contenido y la forma. El recurso del reflejo en el agua permite al lector asimilarse con el personaje. Es también el quien se mira al ver la imagen. No se trata de un ser siniestro sino dolido. Su extraña apariencia abre posibilidades de experimentar el entorno de otra manera y albergar la vida en distintas formas. La empatía que muestra hacia el entrono se encarna. Es capaz de sentir el dolor de la tierra en la propia piel, el sufrimiento.

Se da una contraposición entre la auto representación y la hetero representación que genera un estigma. El reflejo de sí mismo parece no coincidir con la imagen construida y el trato que le dan los otros. El tocar cada parte del cuerpo parece ser un intento por reconocerse lo cual provoca un juego de contradicciones. ¿Reconocerse a partir de lo que piensa él de sí mismo o desde la perspectiva que tienen los demás? No hay una coincidencia y eso sólo acrecienta el tono doloroso de estas composiciones. Desaparecer parece el último recurso: transformarse para desaparecer:

³⁸⁴ *Ibidem*, pp. 77-78.

IX

Nacieron raíces
de la carne de *Xtá rída*,
crece en forma de orejas,
se llena de espinas
para que nadie
la vuelva a tocar,
llora babosa
y de vez en cuando da tunas
para recordar
lo dulce en la garganta.

IX

Ndi'yaa ajmàà
ná nìwàchìkurígà xuyuùn Xtá rídà,
ni'ka ra'ya nè xó ña'waan ló',
ni'ka tsuwan tsùdùù nè
ikajngó nimbá xàbò ná xágùga nè,
nè'nè núnjdú tswan rí na'tsuu rajuan ló'
ikajngó marma'an àkiàn ló'
rí gidà' tawn ajngóo
Xtá rídà ná rawan ló'.³⁸⁵

Esta composición cierra el ciclo de la *Gente piel*. Como en muchas de los poemas revisados, la transfiguración abre una posibilidad de esperanza, el inicio de un ciclo para estar en el mundo de otra forma. Las raíces anclan a estos personajes a su lugar de origen para que no se les olvide. Las espinas los protegen de la maldad generada por la incomprensión. Su palabra dejó de ser escuchada o entendida y eso implicó su exterminio. Pero esta circunstancia fue provocada. No hay rasgo de inocencia en lo sucedido. El sacrificio de la gente piel implica el advenimiento de una nueva era que no es mejor para el pueblo mè'phàà en ningún sentido. Sin embargo, se les hace creer que este suceso traerá un beneficio. Es la lógica del oprimido que se convierte en un opresor.

La analogía entre la gente piel y la planta del nopal es acertada. Esta cactácea es una de formas más complejas de la naturaleza. La familiaridad con que se ve hace que se olvide lo extravagante de su forma que es advertida sobre todo por personas que no pertenecen al mismo

³⁸⁵ *Ibidem*, pp. 83-84.

contexto cultural. El hecho de que se coma acrecienta lo excéntrico. La gente piel se convierte en una nopalera que alimenta de manera integral. Es el cuerpo sacrificado en la eucaristía mediante el cual se puede entrar en contacto con lo sagrado. Lo amargo de la expiación se nivela gracias a lo dulce del fruto, aunque su presencia sea solamente periódica. El dolor entonces tiene ciclos que se amortiguan en ciertas épocas.

El tono melancólico se acrecienta con el referente a lo individual. Ya no se trata de la gente piel, sino de sólo uno, el sobreviviente del exterminio sistemático, quien termina por perecer:

X

Se fue *Xtá rídà*,
se vistió de azul
como pétalo de mar,
nos dejó su piel
como un sueño
para nombrar el silencio.

X

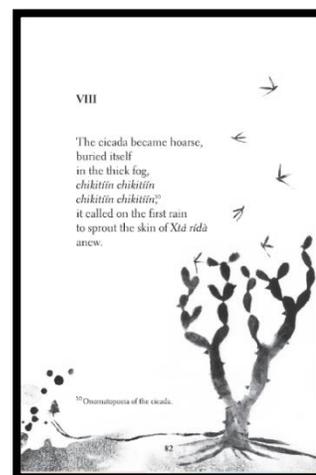
Nikaà Xtá rídà
ne'ne mi'ñuu xtíñuù
xó rì'yùu ña'ñú àphàà,
niniñuù xtá ña'wun
rí matáxii xtá ló,
ansdo ma'nè mína' nè xnu'ndaa
rí ma'gíi ajngóo numbaa.³⁸⁶

El juego de contrarios abunda en este poema. Hay una serie de elementos que se contraponen. Por un lado, está la partida definitiva del último *Xtá rídà* que se opone a la permanencia de quien recuenta su historia. Este testigo es colectivo y se puede identificar con el propio pueblo *mè'phàà*, quien nombra y reconoce a pesar del silencio. Allí esta otra oposición. Del mutismo nace la palabra que nombra a partir de la memoria colectiva. El recuerdo de algo que quiso ser borrado mediante la violencia permanece gracias al poder de la palabra que germina en el pensamiento y que permite resistir. El color azul alude tanto al mar como al cielo que cobija y acompaña.

Es un largo recorrido el que se ha hecho hasta aquí. No sólo tomando como referente el último poemario sino a partir de *Xtámbaa/Piel de tierra*. El periplo comienza con la creación a

³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 86-87.

partir de lo primigenio: la palabra. Desde allí es posible tejer otras posibilidades en las cuales se contiene la vida, principalmente, a partir de elementos como el territorio. Ya de una forma más elaborada, se entrecruzan el pensamiento como forma específica de construir la idea de mundo, lo ontológico, pero también lo ético y lo estético. De allí se desprende la poesía, que aparece como una condensación de todos los elementos antes mencionados. El último poemario revisado sintetiza de una forma notable los conceptos y categorías revisados hasta ahora. No es un poemario extenso sino suficiente. Los poemas breves dan cuenta del fin de una era, pero al mismo tiempo anuncian el nacimiento de otra. Si bien la gente piel parece ante la incompreensión generada por la colonización del imaginario, surge la época de la carne que habla, los seres humanos, hombres y mujeres que conforman el pueblo mè'phàà. El tránsito entre ese momento y el tiempo actual ha estado lleno de situaciones diversas y adversas que abrieron el camino para repensar el pasado, lo ancestral, la memoria oral, en aras de darle sentido con respecto al presente desde un acto de resignificación y resistencia. La tradición adquiere otro sentido: ancla, pero no ata. Abre la posibilidad de reconstruir a partir de la lectura crítica. Lo primordial es sobrevivir. El tiempo de los Xtá rídà quedó atrás pero su legado está presente cada vez que se piensa y se habla en la lengua mè'phàà.



6.2. *Túngaa Indí / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*

Este volumen apareció en el 2021. Fue publicado por tres editoriales independientes: Gusanos de la Memoria, Oralibrura y Ediciones del Lirio. El libro incluye un ensayo titulado “La hora del espíritu jaguar” escrito por el pensador añú José Ángel Quintero Weir, originario de la región de Maracaibo en Venezuela. Ese texto aparece en su versión al inglés, pero no así en el idioma mè'phàà. Además, el poemario está acompañado de las series fotográficas “Fiesta de la Gente-ratón y Cambio de Comisario” realizadas por Anya de León y Lenin Mosso respectivamente. Es el primer libro de Hubert Matiúwàa publicado en tres lenguas. Las versiones en español y mè'phàà



fueron realizadas por el propio autor mientras que las del idioma inglés corrieron a cargo de Elizabeth Susman Anguamea.

El poemario comprende treinta composiciones en tres versiones, es decir, noventa poemas.

Está dividido en tres partes organizadas de la siguiente forma:

Parte del poemario	Poemas
Ndxàwòdò Tsìjní / La fiesta del ratón / The dance of the mouse	Màthayúwàá / M àthayúwàá / M àthayúwàá Xàbò tsìjní / Gente ratón / Mouse People Xó nà'siàn tsìjní / El baile / The dance I II III IV V VI VII VIII IX
Ndxàwòdò Tungaa Indíí / La fiesta del Comisario Jaguar / The Festival of the Jaguar Commissioner	Tungaa Indíí / Comisario Jaguar / Jaguar Commissioner I II III IV V VI VII Indíí xuàjen / Jaguar del pueblo / Jaguar of the People I

	II III IV Vicente / Vicente / Vicente I II
Ndxàwòdò Adèé Xuàjen / Le fiesta del hijo del pueblo / The Celebration of the People's Son	Xàbò ginii tsí ndi'yoo xtángoo / El primer abogado / The First Lawyer I II III IV V VI VII

El texto está construido en torno a un eje temático: la fiesta. Este elemento tiene una función



ritual al interior de la comunidad, pues como señala José Ángel Quintero Weir: “El cumplimiento del ciclo y su reinicio en el nuevo tiempo es lo que se celebra, porque tiene que ser una fiesta, porque solo la alegría atrae alegría, y es la música, el canto y la poesía las que hacen germinar la semilla, hacen crecer la planta y que su fruto pueda unirse en alimento, en las manos de la comunidad.”³⁸⁷ Detrás de estos ritos se encuentra

el mito que da lugar a una de las explicaciones sobre el origen del pueblo mè'phàà: la guía de la calabaza. En un juego de oposiciones y de paralelismos que se relacionan con la naturaleza misma

³⁸⁷ José Ángel Quintero Weir, “La hora del espíritu jaguar” en Hubert Matiúwàa. *Túngaa Indîi / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*, p. 10.

de este elemento -la calabaza dulce y la calabaza amarga- la vida del pueblo se lleva a cabo entre los elementos positivos y los negativos. El poemario recorre distintos momentos que se dan en dos temporalidades la del mito y el rito que lo renueva y el tiempo de los seres humanos. La comunidad se construye en un movimiento pendular entre estos dos puntos.

6.2.1. Mâthayúwàá: la gente de la calabaza

A lo largo de su historia como escritor, Hubert Martínez Calleja ha utilizado dos nombres: Hubert Malina y Hubert Matiúwàa. Aunque el primero sólo apareció en un poemario, su rastro es una huella del pasado y la transformación. Ambos nombres aluden al origen: Malina a Malinaltepec o Mañuwíin, lugar donde nació el autor. Matiúwàa a Mâthayúwàá, voz mè'phàà que se utiliza como gentilicio para referirse a las personas que habitan en Zilacayota población perteneciente al municipio de Acatepec, donde creció. En el ensayo que da título a este capítulo, “Tu nombre en el tiempo”, el autor señala la importancia de la transformación identitaria y su relación con el nombre. Éste puede modificarse diacrónicamente de acuerdo con el sentido que la persona da a su propia vida, tanto a nivel individual como comunitario: “Lo que se conoce del mè'phàà, de su paso por el mundo es la construcción del nombre, que mantiene el movimiento de la identidad, generando la vida.”³⁸⁸ Asimismo:

decir el nombre es decir literalmente que se es en el tiempo, que en todo momento se construye a partir de las acciones que generan la vida y sostenerla implica trabajar, cuidarla, material y moralmente; todo trabajo implica la construcción de un nombre ontológico, que se va fortaleciendo conforme se va aprendiendo el mundo.³⁸⁹

Se añade la dimensión sincrónica del nombre. El sentido del ser se construye históricamente pero también de acuerdo con un momento específico. Esta circunstancia permite entretener la relación que existe entre el pasado mítico y el presente, entre la Gente piel y los pueblos mè'phàà que actualmente habitan en la Montaña. El movimiento circular se da gracias al mito que pone en contacto los orígenes y el aquí y ahora. Al mismo tiempo se es y se deja de ser y este proceso implica también una suerte de violencia.

³⁸⁸ Hubert Matiúwàa, “Tu nombre en el tiempo”. Disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/01/12/tu-nombre-en-el-tiempo-5973.html> [fecha de consulta: 23 de junio de 2022].

³⁸⁹ *Ibidem*, [fecha de consulta: 23 de junio de 2022].

A la gente que habita en el poblado de Zilacayota se le conoce como la “gente de la calabaza”, que es el elemento a partir del cual los habitantes de la zona se *territorializan*.³⁹⁰, se da lo que Quintero Wei identifica como epifanía del elemento significativo “en el que se deposita la imagen del origen y el sustento de la persistencia del grupo en el espacio / tiempo”³⁹¹ La calabaza como dispositivo identitario también posee una dimensión ética que dicta normas de comportamiento a la comunidad. El vínculo que se construye tiene que ser renovado para que así continúe fluyendo la vida cíclicamente. Para celebrar este suceso se llevan a cabo una serie de rituales que favorecen el conocimiento y reconocimiento individual y colectivo que rememoran un tiempo mítico y se revitalizan mediante la fiesta.

En el ensayo “Gente de la calabaza” Hubert Matiúwàa da una serie de pautas que permiten comprender estas relaciones. En primer lugar, el autor señala: “Los abuelos dicen que cada palabra tiene una historia y nosotros somos la encarnación de esa historia”³⁹² El verbo alcanza una dimensión distinta. Cada palabra tiene un origen, hecho que puede cuestionar la arbitrariedad entre el significante y el significado. Cada ser humano recuerda esa historia, la hace carne. El nombre “Matiúwàa” recuerda la historia de la gente de la calabaza y el poeta encarna esa narración. El autor retoma la historia de origen:

Cuentan los abuelos que un día un xi’ña (abuelo sagrado) encontró en el cerro una guía muy grande de zilacayota con muchas calabazas. El dueño de esa guía era Akúun (señor sagrado de la lluvia). El xi’ña cortó una, la partió en dos y la probó, se dio cuenta de que una mitad era dulce y la otra amarga. Se dijo: “Esta calabaza puede alimentar a mis hijos y a los hijos de sus hijos, pero les puede hacer daño si no cuidan y respetan la guía, si no equilibran lo dulce con lo amargo”. Por ello vio la necesidad de construir la casa del trabajo (gu’wa ñajún) lo que hoy conocemos como ayuntamiento o casa de gobierno, para que cuidemos de la guía; allí se sentó el pueblo, y año con año al realizar el cambio de autoridades, toda “la gente de la calabaza” va a ese lugar y se bañan en el río que está junto a la loma donde nació la guía de la zilacayota. Lavan simbólicamente sus malas acciones, ofrendan flores contadas, piden sabiduría y fortaleza para sus gobiernos, dan palabras de respeto a Akúun (Señor sagrado de la lluvia).³⁹³

³⁹⁰ Para José Ángel Quintero Weir “Todo ser humano se construye al mismo tiempo que se territorializa en un espacio/tiempo geográfico determinado, pero también se conforma como cultura en el momento justo en que su proceso de territorialización se configura simbólicamente. Es decir, territorializar es un hacer material y simbólico.” *Op. Cit.*, p. 7

³⁹¹ *Ibidem*, p. 8.

³⁹² Hubert Matiúwàa, “Gente de la calabaza” disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/04/13/gente-de-la-calabaza-1844.html> [fecha de consulta: 27 de junio de 2022].

³⁹³ *Ibidem* [fecha de consulta: 27 de junio de 2022].

La narración explica el origen de la comunidad que se construye en torno a un elemento y también el significado del gobierno del pueblo, siempre entendido desde su dimensión comunitaria. Esta memoria se actualiza mediante la celebración de ciertas ritualidades, ceremonias y fiestas cuya significación ya se ha comenzado a esbozar. Por un lado, está *Ndxáo túmgàa*, anualmente, los comisarios se bañan en las aguas donde nació la guía de la calabaza. Asimismo, lavan el bastón de mando. Al regresar a la comisaría entierran un gato bajo la silla de mando. Anteriormente era un tigrillo, pero debido a las condiciones actuales, se eligió utilizar otro animal. Esta acción provee de fortaleza al comisario para que pueda enfrentar los problemas que le aguardan como representante de la comunidad. Al concluir esta ceremonia se abre un periodo de nueve días en el que el comisario y su gente se alimenta únicamente de caldo de chile, hojas de tabaco y cal molidos.

Ndxáo tsíjní refiere a la ceremonia que se realiza a fines de mayo o principios de junio, cuando empieza la temporada de lluvias. Para esta ceremonia se atrapan varios ratones que son emborrachados por miembros de la comunidad. Los roedores son ataviados con flores y llevado a pasear. Todo ello con el fin de despistar su andar y evitar que se coman las semillas de la calabaza y otros alimentos como el frijol y el maíz. Estas acciones sirven para garantizar el sustento en el siguiente periodo de cosecha.

Mandiyyia ' es un proceso de curación mediante el cual con un soplado de agua los abuelos curan el espanto o el miedo. En este ritual también está presente la analogía entre la gente y la calabaza. Ambos merman su crecimiento si sufren de espanto, crecen sin fuerza. El gua permite sacar el miedo y curar el cuerpo.

Finalmente, se encuentra *Kunite* ', que también es una ceremonia de curación y se realiza cuando se considera que la parte amarga de la calabaza se ha apoderado de la vida de una persona. Por ejemplo, cuando empieza a actuar mal, a tener malos hábitos como el consumo de alcohol o bien ejerce violencia contra algún miembro de su familia y / o comunidad. En este caso la limpieza se hace en la casa y la realiza un xi'ña.³⁹⁴

Este conjunto de ceremonias, fiestas y ritualidades son la piedra angular del poemario *Comisario Jaguar*.

³⁹⁴ Toda la información referida se encuentra en el ya citado texto "Gente de la calabaza".

6.2.2. *Comisario Jaguar en tres momentos*

La primera parte del poemario, “La fiesta del ratón”, está estructurada en tres momentos que marcan el origen, sitúan y explican el contexto de la gente calabaza y finalmente presentan la fiesta de la gente ratón mediante la recreación de la ritualidad poniendo énfasis en la forma en que los ratones experimentan ese tránsito. El primer poema se titula Mâthayúwàá / Mâthayúwàá y, entre otros aspectos, refiere los elementos que dan sentido a la comunidad:

En la orilla del río
creció nuestra guía,
se repartió en los caminos
y entre las piedras,
su flor miró al mundo;
dulce y amarga
nació la calabaza.

Cada año
cambiamos de mando,
bañamos a la niña *nixíí*,
secamos su llanto
y le ofrendamos,
así enseñamos
a cada pájaro que vuela en el cielo
a cada roedor que abraza la tierra.

Como la calabaza
es la carne de los *mbo Mathayúwàá*,
amarga cuando nos maltratan
y dulce si respetan la vida
que nos dejó *Akùùn Xtóaya*’.

Ná rawun matha
nìgàjaà yúwà’ ló’,
nìxpíthá mìnà’ ná jambaà
ná màjñùn itsí,
rì’yuù nìyàxuù numbaa;
tawun kamí mì’khùn
nìgùma rà’khoò.

Mbámbá tsígu
nùri’kwí ló’ túngaa,
nu’ñàá ló’ dxà’gú nixíí,
nù’nì ja’wuù ló’ iya iduù
jamí nù’xná ló’ tsígíjyá’,
xkwa’nii nù’sngá ló’ mbámbá ñò’òn tsí naka inuu mikwíí,
xkwa’nii nù’sngá ló’ mbámbá xùkú tsí ndayára’ à numbaa.

Xó rà'khà
já'nii àkiùn mbo Màthayúwáá,
mì'khuùn nè xí nuni ngína ló',
tawun nè xí nuni gamakwií mbí'yà ló'
rí níxná ló' Akùùn Xtóayà'.³⁹⁵

En el poema pueden identificarse tres momentos: el origen, un presente indeterminado que se actualiza y otro espacio de reflexión sobre el sentido de los aspectos desarrollados en las dos primeras estrofas. Como en varias de las composiciones revisadas en los capítulos anteriores, se observa una ambivalencia en los elementos a partir de los cuales se construye el sentido de pertenencia. En este caso es la calabaza la que da sentido a lo dulce y lo amargo que pueden comprenderse desde una dimensión ontológica y tienen una correspondencia con la experiencia cotidiana. Se establece un paralelismo entre la calabaza y los habitantes del lugar expresado en la primera y tercera estrofa.

En la segunda se da el ritual y se recupera otro de los elementos fundacionales: el río y, por consiguiente, el agua. El bastón de mando se identifica con una figura femenina e infantil. La fragilidad implica el cuidado que se le debe tener. Asimismo, el elemento femenino alude a la continuidad de la vida y a su cuidado tanto en lo aéreo como en lo terrestre. Ambos mundos se interrelacionan mediante dos seres: los pájaros y los roedores. Los primeros han estado presentes de distintas maneras en varios de los poemarios antes revisados. Los segundos dan la pauta para lo que está por venir: la fiesta donde se reinicia el ciclo vital.

El bastón de mando y su relación con el inicio del ciclo agrícola refieren el vínculo que existe entre el trabajo político y la vida. La casa del trabajo está asociada a la continuidad de la existencia en todos los ámbitos. No aparece segmentada, sino que forma parte de un todo.

El siguiente poema da continuidad al espacio ritual, pero cambia la perspectiva y el escenario. No es el bastón de mando el centro sino la siembra y la cosecha:

Gente ratón

—Traigan
a la gente ratón
que horadó la loma
y escondió
bajo los matorrales

³⁹⁵ Hubert Matiúwà. *Túnga Indì / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*, pp. 31-32.

la semilla de nuestro nombre.

Entreguémosles
el primer diente de maíz
para que no se coman nuestra cosecha.

Bailemos con ellos
hasta preñar de negro las nubes
y hierva nuestra sangre
en la olla del rayo.

Xàbò tsìjní

—Àguwa judiìn lá'
xàbò tsìjní
tsí nene iñá jùbà' àgoò iná,
ná ñikra'wi tsígoò mbi'yà ló'.

Mù'xnuú ló'
iñu ixí rí nùxè'
khajngó mùxúpiì
xúgí rí nàjmaà ido marígà rí mù'phù ló'.

Mù'siàn gàjmiá ló'
asndo màgìwàn' xkuni iya awùún dùùn
mí magá'áá ì'día ló'
ná awùún dàwun bègò.³⁹⁶

También se pueden identificar tres momentos que se acentúan por la repetición de la estructura de cada estrofa. La utilización del “ustedes” como voz pronominal pone énfasis en el sentido colectivo del acto desde su preparación, así como el origen. Son las historias compartidas las que dan sentido a lo comunitario y renuevan la vida no sólo desde el ámbito material sino también simbólico. El rito como un acto comunicativo está presente. Si bien tanto los seres humanos como los ratones son carne y tienen voz, de acuerdo con el pensamiento mè'phàà, sus lenguas han dejado de ser entendibles entre sí, lo cual resulta benéfico. La gente ratón no debe saber lo que la gente piel sabe: hay que burlarlos para evitar que rasquen en la tierra y se lleven la semilla de la calabaza. Tanto lo ontológico como lo cotidiano está en juego.

El tercer momento de esta primera parte del poemario está dado por la serie de composiciones reunidas bajo el título “El baile / Xó nà'siàn tsìjní” que en nueve momentos da

³⁹⁶ *Ibidem*, pp. 36-37.

cuenta del ritual en el que los seres humanos bailan con los ratones mediante una serie de actos que abonan a la continuidad de la vida como especie, pero también como comunidad. Este rito tiene una carga de violencia que manifiesta lo complejo de sostener el ciclo de la vida. Por ello se retoma la perspectiva de la gente ratón. A partir de la forma en que experimentan este hecho es que se explica y se narra el acontecimiento.

La narración se da en varias etapas del rito: desde su preparación hasta su culminación. En primer lugar, se sitúa la temporalidad mediante la alusión directa al mes en que se inician las lluvias. Para la gente ratón, la palabra “junio” no significa nada. Sin embargo, es a partir de otro tipo de señales que cobran conciencia de que ha llegado la época más temida:

I

Llega junio,
las chicharras
mudan pronósticos
en los árboles,
chikitíín chikitíín.
Los *xàbò tsìjní*
oyen caer los silbidos
junto al miedo que les entume las colas,
sus orejas presienten el rumor
que anuncia la muerte en fiesta.

I

Nàjanùu gòn' majun,
nuni rabáyaá mijná chikiin
ná xtoó ixè,
nùnii àjmúú timíí,
chikitíín chikitíín.
Nudxáwíín xàbò tsìjní,
nàriguè rí gamí inuu tsílùún,
xawi nàwijii ñà'wùún
nduyàà rí mbi'i rú'kwèn
nàjanuú mbí'ñùú
rí mùsièn ná ndxàà wàjèn.

La percepción viene mediante el oído. A partir de los distintos sonidos, la gente ratón percibe el cambio de estación y la llegada de la época del sacrificio. No es claro el por qué, pero sí la inminencia de lo que está por venir. Sin embargo, el instinto de supervivencia los lleva a buscar refugio, a tratar de esconderse de lo que tiene que suceder:

II

Bajan
al barranco
con sed de escapar,
se resguardan en cuevas
y echan semillas bajo tierra.
En sus barrigas
se anida el dolor,
la raíz del hambre
que crece con angustia en los años.

II

Nàgwátààn
ná matha xkàtsè
nàjumùú rí ikhín màjáwiín,
nikrà'wo mǐjnèè ná ìnuú ìtsí
ikhín nùdìì tsíga rí mbáyá mbi'ñuú.
Nàgìwàn'
wíyúu gà'khò awùún,
àjmuè ewe
rí nàgajaà gàjmaà tsígíná mbámbá tsígu.³⁹⁷

La personificación de los roedores se logra mediante varias estrategias discursivas entre las que destacan el paralelismo que se establece con los pobladores de la zona. Como ellos, experimentan el miedo de una manera extrema. En el caso de la gente piel, los seres humanos, éste se origina por causas sobre todo extrínsecas a la comunidad: el crimen organizado, principalmente. El temor hacia lo externo y la certeza de que es imposible hacer algo salvo resistir. Hay un componente histórico que propicia este aprendizaje intergeneracional.

En el caso de la gente ratón, el miedo también es el resultado de un aprendizaje adquirido. No alcanza a ser histórico, pero sí cíclico. La inminencia de lo que está por venir no es obstáculo para tratar de eludir lo inevitable. Se utilizan los mismos recursos siempre con quizás los mismos resultados, pero no se deja de luchar. La gente piel y la gente ratón resisten frente a lo que parece ineludible. Ambos luchan por preservar la semilla, aunque sus implicaciones sean distintas.

³⁹⁷ *Ibidem*, pp. 42-43.

El periplo se prolonga. Los roedores son atrapados y retenidos en espera del momento central del rito. Mientas, el miedo continúa siendo el eje. Se les puede observar lastimados, sangrados y resignados. Así se marca el tránsito a otro momento del proceso: la preparación:

V

Llega el día,
sobre la mesa
les convidan àwà',
los engalanan con flores,
ponen cuerdas en sus cuellos,
los obligan a bailar,
los emborrachan,
para que sus espíritus
se confundan
y no sepan hallar
las semillas de la calabaza.

V

Ído nàjanú mbi'i,
nàtráma xúbà àwà'
inuu ixè xapha mùphii,
nàthi rè'è aphùún
jamí nàgìwàn' ñuu
rí màgòd mùsièn,
nàgumà màjngiìn
khajngó màxá'yoo àkiùn
ná gàti xkúwiín rà'khoò xuajen.³⁹⁸

Sigue el engaño. Para construir la credibilidad hay que dar algo. La gente ratón se siente acogida por sus anfitriones. El dolor causado por los golpes asestados cede ante esta situación. Se crea un espacio indeterminado en donde las acciones precedidas resultan ambiguas frente a los hechos que se van dando. Lo anterior contribuye al desconcierto. Se baja la guardia, se deja de resistir. El último rasgo de fortaleza cede frente a la embriaguez. Sólo así se puede comenzar el baile, fuera del tiempo real. Es el momento de la fiesta “donde se conjugan prácticas rituales y no

³⁹⁸ *Ibidem*, pp. 51-52.

rituales que confluyen en una misma dedicación o celebración”.³⁹⁹ Después de estos sucesos viene la muerte:

VII

Colgados de las faldas,
sus tripas
señalan a las hormigas
la estela para pedir
el tiempo de relámpagos.
El frío
con ardor entume sus corazones
y salpica la noche.

VII

Ná rawuun gàjnáwùún gò'ò,
frígú chámбуún
nasngájma nè jambaà
ná ikhoo màwa'nú àkwán
tsí nùnda'aà ru'wa rí naxphíbí rigà.
Ni'ne ngúwán,
nàkwi'tà àkiùn,
naxphí'phí i'diún drigiìn awùún mbro'on.⁴⁰⁰

El sintetismo en la expresión es acorde con lo complejo del momento que se intenta recrear en el discurso poético. Después de los distintos momentos que construyen el tiempo del ritual sólo quedan las huellas de la violencia ejercida contra la gente ratón. Si bien hay una justificación, la situación no deja de ser perturbadora. No hay un juicio moral porque el espacio del mito y el rito tienen otra lógica y lo imprescindible es cumplir para seguir siendo. El sostenimiento de la vida es lo primordial.

Hay un juego de oposiciones que pueden contrarrestar los vestigios del sacrificio y permiten observar el para qué. No se trata solamente de preservar las semillas de la calabaza sino también de propiciar la lluvia. Estremecer al cielo para que pueda expulsar el agua y bañar con ella no sólo la siembra, sino los restos de sangre y dolor ofrecidos. El juego entre “frío” y “ardor”

³⁹⁹ Alfredo López Austin, “Los ritos. Un juego de definiciones”, p. 14.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 57-58.

da cuenta de ese proceso. Es la muerte la que produce la vida. Aunque se haya logrado el cometido, queda un rastro de lo ocurrido:

IX

Tsí', tsí', tsí',
entre la milpa,
tsí', tsí', tsí',
secretea la abuela ratón:
—Aquí la aurora
pasó llorando
y nos afiló los dientes
para rasgar las semillas del verano.

IX

Tsí', tsí', tsí',
e'nè màjñuù xaxtu,
tsí', tsí', tsí',
nà'tháán ngu'wà xìñúu tsijní:
—Gijyò' ninújngoo nàmbiyà' gíñúú mí'chà
niríyàà' inuu ñña ló'
rí magdò mu'thàá ló' tsígoo ru'phu
rí mà'nè mà'khaà ru'wa.

El punto de inicio parece coincidir con el fin. La voz de la abuela ratón recuerda a la que aparece en *Xtámbaa / Piel de tierra*. El sentido de su aparición es similar: no olvidar de dónde se viene para recordar quién se es y cuál es el propósito en este mundo. Asimismo, comprender la adversidad no como un hecho individual sino con respecto al devenir. El poder de sus afirmaciones contrasta con lo pequeño de su ser. Despliega su sabiduría de manera breve, a modo de sentencia. El ritmo dado por el uso de las onomatopeyas encuentra su continuidad en los cuatro versos finales. El sentido de la vida es sencillo si se aprecia desde el punto adecuado.

El motivo de la segunda parte del poemario es la Fiesta del Comisario Jaguar, de donde toma su título. Ésta se lleva a cabo en las primeras semanas de enero y, como se ha mencionado, consiste en otorgar fuerza al nuevo comisario mediante una serie de acros rituales que incluyen enterrar a un gato, en alusión al tigrillo que se utilizaba anteriormente, bajo la silla donde se sentará a realizar su trabajo con el fin de guiar sus acciones hacia el bien y la justicia. Esto supone

una transfiguración mediante la cual el nuevo comisario adquiere las características del felino. Esta parte también está construida en tres momentos: “Comisario Jaguar”, “Jaguar del pueblo” y Vicente”.

La primera parte está conformada por siete composiciones que dan cuenta de los distintos momentos previos a la fiesta del Comisario Jaguar. En primer lugar, se sitúa al lector en un espacio y condiciones que determinan la necesidad de la protección. Como en otras composiciones, se concibe el peligro como un asunto mayormente externo a la comunidad:

I

Vienen
con su filosa lengua
a degollar la flor cabeza de sol,
dejan
escurrir la sabia
para herir la tierra,
peinan los montes
y desentierran
los piojos de la miseria.

I

Nàguweè
gajmàá rajuún àjwàn' xíni
nùru'tiin idxúu
rè'è xndú àkhà',
nùni'ñàá
nà'tsòò yà'dùú nè
rí ma'thán àkwiin jùbà',
nùxprigwiì jùbà
nurawiín yàjà'
tsí juyà' rí tsíngíná.

Frente al “ellos” se construye la idea de un “nosotros” desde donde se enunciará la mayoría de los poemas. Lo exterior se concibe como una amenaza, pero su carácter es indeterminado. Se sabe que hay un riesgo latente, sin embargo, la evocación es ambigua e incluso atemporal. Esto abre la posibilidad de situarla en cualquier momento. Puede tener su origen en un momento primigenio en donde se sitúa míticamente el origen de la comunidad, pero encuentra su correspondencia en el tiempo presente. De lo aprendido en la retórica del autor se desprende una lectura que alude a la amapola nombrada como “la flor cabeza del sol”. Dentro de este paradigma

se encuentran otros elementos ya referidos entre los que destacan las navajas nombradas aquí como “filosa lengua” y la sabia obtenida de la amapola. Su carácter también es ambiguo: fecunda y abre la posibilidad de la vida, pero lastima.

Mediante una sinécdoque se refiere a los habitantes de la zona apelando a la condición de insalubridad que origina la infestación de piojos. Se establece un juego de analogías entre la cabeza y la tierra, los piojos y los montañeses. Se sabe que son buscados para realizar actividades relacionadas con el crimen organizado, para la explotación laboral y sexual. La extracción del territorio puede ser una de las principales amenazas para los habitantes de la zona. Sea orillados por las condiciones de pobreza que los llevan a trabajar a otros lugares, sea porque son obligados a hacerlo por las razones ya mencionadas, la separación del lugar de origen se construye como una de las situaciones de riesgo más aludidas. Alejarse del lugar de origen, abandonar el lugar donde se enterró el ombligo, trae consecuencias negativas a nivel individual y comunitario.

Ya situada la problemática se plantea una posibilidad de solución. El comisario jaguar es el que puede ayudar a revertir el mal:

II

Un comisario jaguar
nos desollará el miedo,
de su aliento
emergerán montes
donde bajarán
las nubes a dormir la noche,
en sus garras
se medirá la fuerza,
y cuando lejos
lleve nuestra palabra,
recordará el sereno
sobre las guías de Màthayúwàá.

II

Mbáa túngaa indí
màriyàa xtóo rí ngámí ná xoxtà' ló',
gàjmaa' gíñá rawùun ma'nii xàxè
ná màbàà dùùn mbámbá mbrò'òn,
inuu xgáñuú
màgiwan skiyá'ló',
ído tsíngwà'
mà'ga jayòò ajngàá ló,

marmá'áàn àkwiin gajne iya gàrà'
rí rígu inuu yúwà ná xuajen Màthayúwàá.

Esta composición es quizás una de las más hermosas del poemario. Son destacables tanto el ritmo como la fuerza de las imágenes al igual que las alusiones que se hacen a elementos ya conocidos de la cultura mè'phàà. En primer lugar, se encuentra el desollamiento como una práctica asociada al ya mencionado Xipe Totec cuya asociación con los yopes ha sido desarrollada con anterioridad. La importancia de la piel se relaciona tanto con el desollamiento como con la transfiguración. Se quita la piel del enemigo para ponerla en el cuerpo propio para así adquirir los poderes del adversario. La piel del otro se vuelve propia y se da una transformación que tiene sus implicaciones en un momento específico como las batallas. Pero estas luchas también pueden ser, metafóricamente, las que se llevan a cabo no solamente en una época de guerra sino las que se libran cotidianamente. Sin embargo, las habilidades adquiridas parecen sólo funcionar en una temporalidad específica que puede ser el espacio bélico o el tiempo del rito.

En segundo lugar, se puede destacar la importancia del jaguar y su papel en el origen de la vida. El sonido es fundamental. Si bien no es a partir de la palabra que se inaugura la vida, es el rugido del animal el que crea el paisaje que configura la montaña. El poder de la palabra trasciende el lenguaje articulado y lo alfabético. El sonido es parte de un acto performático capaz de modificar el entorno. El jaguar también simboliza la fortaleza que se necesita para la sobrevivencia. La importancia del animal trasciende la espacialidad al acompañar a los que salen de la comunidad. Su voz recuerda el origen y arraiga a pesar de la distancia. Lleva el espíritu de los que se van hasta el origen identificado en las guías de la calabaza.

Lo pendiente es la elección del candidato para llevar a cabo la tarea de protección. Hay que cumplir ciertos requisitos. En el proceso del que se da cuenta en la composición III, se descarta a Amado Gàyu por haber golpeado a su mujer y a José Xtá maján por haber cumplido el cargo anteriormente y no atender las problemáticas de la violencia sintetizadas en el verso “y no escuchó la sangre escurrir”. El candidato que queda es Vicente Ferrer, aceptado por todos. La última parte de ese poema se construye a modo de plegaria para pedir por él:

...

-Que se vaya el humo
a vestir su cuello de golondrinas
y levanten a las fieras
para que nazcan con él.

...

—Mà'gàa gúni ríge'
rí màdriñiì ñò'òn xko'to duun àphuu dxájuá ló',
màxkaxiì nè xùkú xána,
tsí màgumìi gàjmiî.⁴⁰¹

También a partir de las palabras se busca crear un espacio de protección para el nuevo comisario. su poder permite despertar espíritus para que lo acompañen en esa nueva tarea. Es imprescindible conjuntar las fuerzas que hay en la naturaleza. La ascunción en el nuevo cargo implica también una transfiguración, un renacimiento. Al nuevo comisario lo acompañan sus antecesores y también el espíritu del jaguar. A partir de ese momento comienza el rito mediante el cual Vicente se convertirá en el nuevo comisario:

IV

—Vicente,
bebe el aguardiente,
que haga canal en tus riñones
y despierte
lo amargo de tu carne.
No permitas
deshojen los soles
de la niña de Màthayúwàá.
Cuida la mesa
en donde se vela la sangre
y la brava palabra.
Si te equivocas,
los xi'ñá te darán un sueño
para juntar
los huesos de nuestros muertos.

IV

—Vicente,
añiì iya mikha,
khajngó mà'nè jámboò nè ná yàjàa
kamí màxkaxiì nè rí mi'kuù
rí gidà xuwià'.
Màxatátsí'ñàá
rí i'wiín xàbò

⁴⁰¹ *Ibidem*, pp. 75-76.

mùrigú rì'yùù iná xndú à'khà'
drígòò dxá'gú nixíí Màthayúwàá.
Gí'maa rí matiàwàán ixè xàpha
ná nàtsuù i'dià ló'
kamí nàgajaà skiyùù ajngàà ló'.
Xí nangrá'án,
xí'ñá ló' muxnaá mbá xnú'daa
rí màtagímbuù
itsùún angiàn ló' tsí nijañúú.⁴⁰²

Discursivamente, el uso de la segunda persona refuerza el sentido del acto ritual. La interpelación directa cierra el ámbito de la posibilidad y se centra en el deber. Hay que cumplir ciertos aspectos para lograr lo necesario y transformarse en el guardián de la comunidad. Las prerrogativas son enunciadas de manera expresa en el poema: beber del aguardiente, velar por las niñas de la montaña y cuidar la mesa. Cada una de estas peticiones tiene otros alcances y significaciones que refieren a los valores a partir de los cuales se construye el ser mè'phàà. La tarea no es sencilla y parece no haber margen para la equivocación. La asunción como comisario jaguar está llena de complejidades y la transfiguración implica un dejar ser para llegar a ser otra cosa. El trayecto no es fácil y conlleva una suerte de pasos amargos. De éstos se da cuenta en los poemas subsiguientes. Además de lo ya enunciado hay que estar en abstinencia sexual. Este estado permitirá entrar en contacto con las raíces, acercarse a la guía de la calabaza que explica y da sentido a la existencia. La serie de peticiones se extiende hasta el poema VI, en donde se observa que el nivel de demanda hacia el iniciado se acrecienta. El ritmo del acto ritual se acelera y llega hasta su punto más alto:

VI

Llama a los músicos
para convidar a Akhùùn gíñá,
desangra la gallina
en la niña de mando,
con huevos revienta la noche
y acobarda a los come gente,
los seca arroyos,
los corta árboles,
los que no quieren al mundo,
descarrila sus carros.

⁴⁰² *Ibidem*, pp.78-79.

Rezamos
para que se levanten los ríos
y ahoguen a los enemigos que nos matan.

VI

Àtandxà'wún xàbò tsí nundíí
rí màthànè gàmakwíí Akhùùn gíñá,
àtaxídíí i'diu xtíla
rí mà'nè tsígejñú
dxá'gú nixíí tsí nà'thán ñàjwàn ló',
àtramídá xndú awùun mbro'on
rí mà'nè tsindìi
àkwiin xàbò tsí na'phùùn angian ló',
tsí nùnè mojndoò matha,
tsí nòro'tòn ixè,
tsí tsíñuún gúyáá numbaa,
àthànè mangátín xkrá'di na nàguwèe.

Mù'nè ló' tsákhun
rí màtuxuè matha
rí mà'nè xmbátu'ùun tsí ràmajíin,
ikhiin tsí nùradiàn ló'.

Las peticiones indican una puesta al día con respecto a las necesidades de la comunidad. Se hacen evidentes problemas como la desaparición forzada y el extractivismo de los recursos naturales. La ritualidad se actualiza y encuentra un anclaje en las necesidades contemporáneas. El comisario debe enfrentar problemas cada vez más complejos que parecen escapar al su propio ámbito originado de un mundo mítico mágico. La crudeza de los problemas cotidianos de la población de la Montaña parece estar fuera del alcance de su poder, pero se mantiene firme la esperanza y la creencia del cuidado milenario de los ancestros.

El siguiente poema titulado “Jaguar del pueblo” está conformado por cuatro composiciones en donde se amplía la experiencia del acto ritual donde Vicente asume el cargo de comisario. Continúa el uso de la segunda persona, pero el interlocutor ya no es Vicente, sino su doble animal: el felino que lo ayudará a llevar a buen término su encargo. La atención se centra en el tigrillo que fue enterrado bajo la silla del comisario. Contrario a la primera secuencia de poemas, éstos se encuentran mayormente escritos en pasado lo cual modifica la intensidad del discurso. No se trata de lo que está por realizarse mediante una serie de actos performáticos a partir del poder de la palabra, sino lo que ya se realizó:

I

Bajo la silla
te sepultamos
para dar valor a Vicente
y le salgan tus colmillos
ante los acechadores.

Te enterramos jaguar,
si vienen
los corta cabezas
él sepa lidiar los problemas,
abre sus ojos y extirpa
el temblor de La Montaña.

I

Agòo xílè majngwá'
khajngó màraxná tsíakè Vicente,
majrá'án iñuú xó ikháán
xawi gá'ngè inuu xàbò tsí júya siàn'.

Majngwaán indií,
xí nàguwá xàbò
tsí nandúún mùrigú idxà' ló',
màtagídáa jùmà idxuè túngaa
rí mà'nè mbánúu xkújndu,
xngíya mayàxi,
mà'nè gakhè akwiin,
kamí atríyáá rí ngamí ná nimiì xuàjñan ló'.⁴⁰³

Discursivamente, la composición funciona también como una justificación del porqué del sacrificio. Hay una personificación del jaguar cuya presencia se da a partir de la evocación. El límite entre el espacio de la vida y de la muerte parece confundirse. La apelación al jaguar enterrado aminora la violencia del sacrificio, la cual se sublima mediante lo simbólico. La muerte tiene un para qué. No se trata de una acción como la que realizan los “corta cabezas”, sino que tiene una función al interior de la comunidad. La muerte es parte del ciclo de la vida, mantiene la continuidad y estrecha los lazos entre el pueblo mè'phàà. En los poemas II y III se continúa con el mismo tono. Se interpela directamente al jaguar para que ayude a Vicente en sus distintas tareas. Entre los distintos peligros es evidente que el crimen organizado es una de las

⁴⁰³ *Ibidem*, pp. 90-91.

preocupaciones más latentes. Así, se mencionan los Ardillos y los Rojo, principales grupos criminales que generan violencia en la zona de la Montaña.

El tercer y último poema de esta parte del texto se titula “Vicente” y está conformado únicamente por dos composiciones. Después de las distintas súplicas al jaguar, se vuelve la atención al elegido, pero desde un presente desolador que da cuenta de los últimos hechos ocurridos:

I

Quemaron
nuestras casas,
como a un tronco
rajaron tu espalda,
los xàbò tsìjní
deshilaron
estrellas del rebozo del monte,
tejieron tres gabanes
y surcaron tu cuerpo,
tres ojos
de arcoíris que son tu piel.

I

Nitsikheè gù'wá ló'
ansdo xó ixè
nìxpi'tèè itsò tsudàà,
xàbò tsìjní
nìriyèè' gúmuún à'gwàán
ínuu mabañiì júbà,
niniì atsú yaxa
rí nimbrá'a xuwià',
atsú ridù tokaya' rí nitàxi xtaá'.⁴⁰⁴

La fuerza de la plegaria, el poder del rito y la transfiguración no alcanzan para resguardar al Comisario Jaguar. El detalle con que se describe cada uno de los actos llevados a cabo para investir a Vicente contrasta con lo breve de esta composición. El temor más profundo se ha cumplido. En medio quedan los hechos ocurridos, de los cuales no se da cuenta. Sólo se observan sus consecuencias. Vicente no alcanzó a cumplir con su cometido. Su muerte no pudo evitar el sufrimiento de aquellos que lo ungieron, que decidieron acogerse bajo su cuidado y protección.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, pp. 101-102.

Paradójicamente, la violencia ejercida contra el Comisario devela la importancia que tiene. Desde fuera se le ve como un personaje clave que tiene que ser aniquilado para que pueda operar una nueva ley, una nueva manera de organización. Por eso debe ser asesinado. Frente a este hecho desolador, la muerte violenta es resignificada mediante un acto ritual. Son los xàbò tsìjní o la gente ratón la que recompone el cuerpo malherido de Vicente. Los rastros de brutalidad en el cuerpo mancillado son recompuestos mediante un acto que aminora la carga de tristeza que implica esta muerte. La magia no alcanza para conjurar el mal generado en esta época tan aciaga para los pueblos de la Montaña. Hay una lógica a la que no puede dar respuesta. A los conjuros se responde con balas. A los actos rituales con desapariciones forzadas. ¿Qué esperanza puede caber en este contexto tan desolador? El poema II cierra el periplo de Vicente y abre paso a un nuevo ciclo:

II

El río burbujeó
el secreto en Mâthayúwàá,
los jaguares rugieron
un ronco dolor,
la gente calabaza
pidió a los cerros
les devolviera
el eco de tu zarpazo,
hubo quien ofrendó su sangre
y pidió a la luna
le diera colmillos de venganza.

II

Nì'nè xnga'wó ajngáa
rawun matha ná Mâthayúwàá,
nindxá'wá gà'khò indí,
xàbò rà'khà
nindà'à júbà
rí mbúyà à'woó ñawún skiyàà',
tikhuun nixnáxí i'diún
mí nindá'á gòn'
rí majrá'án ñnuu rí mùnì gidxòò numàa'.

El final se encuentra con el principio de esta historia mediante una serie de alusiones a los mismos elementos. Pero algo se ha modificado en el entorno y puede sentirse un ambiente de tristeza enorme provocada por la pérdida de *Vicente jaguar*. El dolor de su ausencia no conlleva a un

abandono de las creencias sino a una resignificación de las mismas. La eliminación del Comisario recuerda a la desaparición de Mauricio Valerio, a la de Fortino, Florino, Misael, Kimi y Rosa Taxa así como de la gente piel, presentes en cada uno de los poemarios revisados en este trabajo. Una pregunta que trasciende lo poético debe ser formulada: ¿cuánto sufrimiento es capaz de experimentar una comunidad?

La tercera y última parte del poemario titulada “La fiesta del hijo del pueblo” está compuesta por un solo poema titulado “El primer abogado” que está conformado por siete composiciones. A lo largo de los distintos poemas se explora una vez más otra de las aristas relacionadas con el temor hacia lo externo, pero desde otra perspectiva. En este caso se trata de lo que ocurre con aquellas personas que abandonan la comunidad y al hacerlo pierden el vínculo con la misma. A su regreso ya no encuentran conexión con las necesidades de su gente. A los temores ya enumerados se suma éste. El salir del lugar de origen y olvidar los vínculos pone en riesgo la comunidad y su persistencia en el tiempo. Si bien se ha hecho hincapié en que la identidad es algo que se modifica y se reconfigura a partir de distintos eventos y experiencias, hay algunos que ponen en riesgo la continuidad de la cultura como la pérdida de la lengua, el olvido de ciertos principios, la realización de determinados rituales, así como de las historias que explican el origen.

“El primer abogado” está estructurado desde el recuerdo. Una voz rememora las distintas circunstancias en que la injusticia causó mermas a los pueblos de la Montaña. Hay un cambio de estrategia porque no se recurre al ámbito de lo mágico, sino que se decide mandar a un joven del pueblo a estudiar leyes para que ayude a resolver los problemas existentes y a evitar los que están por venir. La mayoría están relacionados con el despojo de tierras. La expectativa generada por “el hijo del pueblo” se contrapone con la realidad pues éste, transformado, da la espalda a las preocupaciones de la comunidad. Después de la fiesta ofrecida por el regreso, se manifiesta la indiferencia del hijo pródigo:

V

Los principales te fueron a ver,
no quisiste atenderlos,
ni siquiera asomarte
por los linderos de la puerta
donde te esperaban.
Dijeron, es por la cruda,
quizá se habían excedido en la fiesta

y sintieron pena,
esperaron unos días,
seguías igual,
les abrías el paso
como si no estuvieran en tu camino.

V

Ídò watse,
nìgúyáá xàbò buanu
numuu rí bríyà' xóó gà'khò
drigòdò xkujndu inuu xuajiàn ló',
nangwá ndiyaá matríwùún,
asndo nangwá ndiyaá matiàxè
ná kuijiìn wa'thààn ná rawuun xkruga.
Tikhuun buanu nithàn,
nijngaà wiñaà mé',
numuu rí phú mbàà dxàà ninìi,
nithiñùún wá nè'nè,
ikajngó niwa'thiìn xóó
asndo rí màtrigùùn,
xkua'nii nìnujngóò mbi'i,
nanguá lá' iyaá màtrigùùn,
nàtruguaà rawuun xkruga
asndo nijnií idxùún rí nàtiyùún ná jàmbaà.⁴⁰⁵

El cambio de estrategia no trae consigo un beneficio para el pueblo. Se refrenda la idea de que el peligro más grande para la comunidad viene de afuera. También el hecho de que para la sobrevivencia sólo se cuenta con los recursos propios porque los que son tomados de otros espacios, se revierten contra el propio pueblo.

Hay varios paralelismos que se pueden hacer con respecto al poemario *Gente piel*. Aunque se desarrollan en distintas temporalidades, hay un eje que los une y es la soledad frente al otro. La incomprensión es uno de los motores que generan violencia hacia la comunidad. No es el único motivo, pero quizás el más importante. Frente a este ambiente desolador se construye el discurso poético a partir del cual se trata de dar sentido a toda una serie de actos que bajo cualquier lógica resultan sinsentido. El futuro es incierto desde hace ya cientos de años. Los pueblos mè'phàà sólo tienen su territorio, su memoria, su lengua y su comunidad. La construcción identitaria es bastante compleja porque resulta más sencillo desmarcarse frente a

⁴⁰⁵ *Ibidem*, pp. 123-124.

los hechos de violencia y discriminación que se viven cotidianamente. Dejar de ser mè'phàà para poder sobrevivir o vivir de otra manera. Sin embargo, la fuerza de la poesía de Matiúwàa hace reconsiderar el dilema y suponer que se pueden construir otras alternativas de existencia. El discurso poético visibiliza desde lo estético las distintas realidades que viven los pueblos de la Montaña. El poder de la palabra trasciende el ámbito de lo literario e invita a repensar en nuevas alternativas para construir un mundo mejor.

Con la revisión de este libro se cierra este trabajo y también una de las etapas más creativas del autor. Su obra queda como un testimonio de las problemáticas a las que se enfrentan los pueblos de la Montaña, a las hazañas realizadas para sobrevivir a todos los procesos de colonización, de conquista, de transformación y de violencia generados por las condiciones actuales del mundo global. En el ámbito de lo literario, la voz del autor da muestra de la importancia del discurso poético más allá de la palabra escrita. Se trata de una trama mucho más compleja que devela las relaciones entre la tradición oral, el testimonio, lo académico literario, lo performativo, la experiencia, el testimonio, entre otros. A partir de todos estos recursos se crea lo poético. No se trata solamente de literatura indígena, de literatura oral, de tradición y ruptura, sino de una puesta en juego de distintos elementos que dan lugar a nuevas formas poéticas que merecen ser estudiadas de maneras más profundas. Evidentemente el reto más apremiante es hacerlo de manera bilingüe.

Escribo poesía para desterrar el silencio

Hubert Matiúwàa

Cuando se inicia un trabajo de investigación hay, evidentemente, una serie de cuestionamientos que buscan ser respondidos, de fenómenos que tratan de ser comprendidos. Sin embargo, en el camino empiezan a surgir otras aristas y otras preguntas que resultan, en ocasiones, más interesantes que las planteadas de manera original. La investigación es, por lo tanto, búsqueda, creatividad y, sobre todo, apertura. Este trabajo no es la excepción en ninguno de los sentidos antes señalados.

El planteamiento original nació de una inquietud surgida en el ámbito de la docencia. A partir de tratar de comprender la relación que existe entre la lengua y la cultura, así como construir herramientas pedagógicas para lograr explicar dicha relación, empecé a descubrir algo que sabía que existía, pero sólo conocía superficialmente: la diversidad lingüística en México. El primer hallazgo de ese largo viaje fue precisamente entender que las lenguas originarias en México han resistido históricamente, han librado batallas a veces muy silenciosas contra los procesos de Colonización, de construcción y consolidación de los Estados-nación modernos y, hoy en día, contra el Capitalismo en sus distintas facetas.

Lo segundo, muy relacionado con lo expuesto anteriormente, fue comprender que no se puede desvincular a las lenguas de sus hablantes. Hoy en día se puede encontrar numerosos programas de rescate lingüístico. Sin embargo, considero que se debe partir de la premisa de que mientras no se construyan condiciones dignas para los hablantes de cualquiera de las lenguas denominadas como indígenas, éstas seguirán “desapareciendo”.

En el trayecto, ya de manera más específica y particular, pude comprender que la resistencia lingüística se lleva a cabo de distintas formas y en diversos niveles. Asimismo, tiene ya una larga data. Las manifestaciones de esta resistencia se han dado de diversas maneras a lo largo del territorio que conocemos como México, y tiene también sus correlatos en otros países de América latina, aunque con sus propios matices. La Amazonia, el Perú, Ecuador, Bolivia, tienen sus propias experiencias y sus propios representantes. Por lo tanto, lo que ocurre en nuestro país no es un movimiento aislado y es, en gran medida, resultado de la emergencia de los movimientos de la diferencia cuyo antecedente principal es el Feminismo.

Por otro lado, un hallazgo muy importante fue entender que la resistencia lingüística está, en gran medida, vinculada con la defensa de un territorio. La historia de la reivindicación lingüística tiene distintos momentos en donde la migración fue un determinante y las grandes ciudades el lugar en donde muchos autores, músicos, artistas e intelectuales desarrollaron su actividad en favor de su lengua materna. Sin embargo, hoy en día se ha hecho más común que éstos permanezcan en su lugar de origen y, desde allí, promuevan de distintas maneras sus derechos lingüísticos. A lo anterior también hay que añadir que hoy en día buena parte de esta nueva intelectualidad está integrada por gente relativamente joven que ha tenido acceso a la educación superior, no sólo para el estudio de alguna licenciatura sino también de posgrado.

Aunque lo que sigue parece contradecir lo que se ha apuntado anteriormente, otro de los hallazgos es que resulta cuestionable realizar generalizaciones. Esta premisa da oportunidad para comenzar con la recapitulación de las particularidades de este trabajo. Si bien se ha mencionado de manera general que existe hoy en día una preocupación por la recuperación de las distintas lenguas indígenas en México, en distintos ámbitos como la música, el teatro, el cine, las artes plásticas, entre otros, tratar de hablar de manera general de un movimiento homogéneo de reivindicación lingüística sería erróneo. En el caso particular de lo literario aplica el mismo principio. Se trata más bien de distintos autores que han visibilizado sus culturas de origen a través de diversas expresiones artísticas, particularmente la literaria. De acuerdo con la cultura de pertenencia puede hablarse de un campo más o menos consolidado. Por ejemplo, para el caso maya de la Península o el zapoteco del Istmo y de la Sierra, se puede hablar de un contexto artístico-cultural que ya tiene una larga data que ha permitido a los distintos actores consolidarse y fomentar la aparición de nuevos/as creadores/as.

Sin embargo, estos dos ejemplos paradigmáticos también son excepcionales. Estamos pues frente a un movimiento que funciona de manera distinta de acuerdo con la región y la lengua de que se hable. Por ejemplo, para el caso específico de esta investigación, el autor trabajado fue el primero que publicó un libro de poesía en mè'phàà. Por ello es más conveniente hablar no de una literatura indígena contemporánea sino de las literaturas en lenguas originarias.

En el marco de esta última afirmación están las consideraciones realizadas a lo largo de los capítulos 1 y 2 de este trabajo. Por un lado, en el Capítulo 1 se trató de hacer una arqueología de la crítica literaria que se ha desarrollado en los últimos años con respecto a estas literaturas, en el entendido de que esta disciplina contribuye en gran medida a la consolidación del campo literario. Asimismo, porque su revisión permitió observar el quehacer literario en distintas regiones, así como dar cuenta de cuáles son las lenguas en las que se escribe más. De igual manera, conocer las aristas críticas desde donde se está leyendo a estos autores, coadyuvó a plantear preguntas y respuestas a esta investigación en específico.

La variedad que se encuentra en la producción literaria tiene su correspondencia en la crítica que se realiza en torno a ella. Hay textos muy sólidos y de mucho compromiso crítico. Otros ofrecen lecturas más superficiales. Sin embargo, en su conjunto han contribuido significativamente a visibilizar estas manifestaciones literarias.

De mucho interés resultó ser la crítica literaria realizada por autores pertenecientes a una cultura originaria y hablantes de una lengua indígena. El ejercicio de revisar lo que se está pensando desde los propios pueblos y por los propios hablantes de estas lenguas fue un ejercicio bastante interesante. Evidentemente tampoco se pueden hacer generalizaciones sino apuntes diversos. Entre estos se encuentra el cuestionamiento que se hace justamente al término “literatura indígena”, el cual es bastante polémico. Las posturas se mueven entre dos bordes: aquellos que asumen la categoría como algo que ayuda a entender lo que está sucediendo y otros que la niegan por distintas razones entre las que se señala el racismo y clasismo que implican. Entre estos dos extremos se pueden enumerar varias problemáticas que se pudieron analizar con más detalle en el cuerpo de este texto. Baste dejar como conclusión que, si bien el término “literatura indígena” sirvió para entender un fenómeno literario emergente, también se debe entender que los conceptos pueden ir cambiando y adecuándose a las nuevas realidades y los nuevos requerimientos. Por ello, términos como literaturas en lenguas originarias u otras

literaturas mexicanas puedan coadyuvar a comprender la complejidad de este fenómeno. Lo mismo ocurre con el término “escritor indígena”. Como se pudo observar, puede resultar más esclarecedor hablar de escritores bilingües.

Lo anterior está profundamente relacionado con el marco teórico a partir del cual se desarrolló la presente investigación. La identidad como concepto que se desdobra en distintas categorías como el género, el lugar de pertenencia, la lengua, entre otras, ayudó a comprender la complejidad de la producción literaria en lenguas originarias en lo general y la de Hubert Matiúwàa en lo particular. Aunado a lo anterior, hizo visible la necesidad de la interdisciplinariedad para lograr una lectura y análisis más profundos de los textos revisados. En muchas ocasiones texto y contexto tienen una relación tan profunda que no se puede eludir. Pero para comprender el contexto, múltiples son las herramientas que se necesitan. No son fijas, sino que se construyen de acuerdo con la necesidad que impone cada poema, cada texto.

De esta manera, el Capítulo 2 se trató de construir a partir de lo polifónico. Las distintas voces de los y las poetas resonaron para poder dar cuenta del anclaje que se puede hacer entre la teoría y el texto literario. Cabe señalar que para su escritura se llevó a cabo una labor de rastreo de la producción actual en lenguas originarias. La pesquisa y la recolección de distintos libros y materiales no fue siempre sencilla, pero a partir de su realización se puede enunciar otro de los hallazgos de este trabajo. La labor de difusión de este tipo de literatura se hace en pequeños círculos, casi de persona a persona. Dado que son pocas las editoriales que hoy en día se arriesgan a publicar a estos autores, y que dichas editoriales están la mayoría de los casos fuera de los circuitos de las librerías más comerciales en la Ciudad de México, el mecanismo más operativo fue buscar a los editores e incluso a los propios autores para conseguir sus obras. Lo anterior habla de las nuevas maneras de difusión promovidas por las redes sociales, pues gracias a Facebook se pudo conseguir buena parte de los materiales con los cuales se trabajó, así como entrar en comunicación directa con los agentes del campo (autores, editores, difusores, entre otros) y tener conocimiento de actividades diversas, por ejemplo, próximas publicaciones, premios, presentaciones, lanzamientos, lecturas, entre otras.

Dado que el tema de la Identidad ha sido abordado de numerosas formas, sobre todo en lo que respecta a su relación con los pueblos originarios, para este capítulo se trató de encontrar el punto disruptivo, es decir, proponer relaciones inesperadas que escaparan de los lugares

comunes. Por ejemplo, al referir al territorio o lugar de adscripción se eligió un poema en que el autor pondera el cuerpo femenino como su lugar de pertenencia. Con ello se buscó coadyuvar a abandonar el estereotipo en aras de construir el concepto de Identidad de una manera más crítica. Asimismo, para dejar de pensar que todo está dicho en esta materia. Se trató de demostrar que la identidad no es algo dado, sino que está en constante construcción y reconfiguración y que es relacional, es decir, puede variar también sincrónicamente de acuerdo con la posición de un autor frente a un contexto determinado. Como ejemplo se puso precisamente el concepto “escritor indígena” que por determinados autores es asumido en ciertos contextos, pero en otros es cuestionado.

Aunado a lo anterior, esta disrupción permitió observar de una manera más profunda que las relaciones entre los escritores y distintos aspectos de su cultura no siempre es tersa. Es decir, hay también un cuestionamiento que se aleja bastante de los lugares comunes promovidos desde el discurso oficial en donde, por ejemplo, se ponía el culto a la naturaleza como una de las principales temáticas de la literatura identificada como indígena. En cambio, se pudo observar que el juego de relaciones entre los actores, su contexto, su cultura puede ser problemático. Hay un cuestionamiento y crítica a ciertos aspectos como las relaciones de género, la etnicidad, el racismo, la migración, la pobreza, entre otros más. Asimismo, la proposición de temáticas diversas a debatir o reflexionar en el marco del discurso poético es bastante nutrida.

De esta manera, el Capítulo 2 pretendió ser al mismo tiempo el espacio para desarrollar la mayor parte del sustento teórico en que se articula este trabajo, pero vinculado a lo empírico, es decir, a la creación poética en particular. Su objetivo fue doble. Si bien no ofrece un panorama exhaustivo de la producción poética contemporánea en lenguas originarias, si funciona como una pequeña antología de diversos autores. Se buscó también visibilizar su labor y leerlos a partir de un contexto propio, por eso se decidió presentar una pequeña nota biográfica de cada uno de ellos.

El Capítulo 3 se pensó como algo más específico y particular, enfocado ya en la producción literaria de Hubert Matiúwàa. Si bien el objetivo planteado era el análisis de su obra poética, la lectura de sus ensayos siempre fue un tema central para la hechura de este trabajo. La relación entre pensamiento y poesía ha sido bastante discutida y ha producido bastante literatura. En este caso específico, el pensamiento se presentó sobre todo como una clave de lectura. Los

textos ensayísticos de Matiúwàa ofrecen ciertas respuestas. Aunque también es importante destacar que no buscan ser absolutos. Dan cuenta de la propia búsqueda del autor por encontrar el sentido de la tradición, sobre todo frente a las problemáticas contemporáneas.

Asimismo, este conjunto de textos intenta sistematizar el discurso filosófico proveniente de la oralidad. La importancia de los ancianos y su papel en la preservación de la memoria y el conocimiento de los pueblos mè'phàà se registra en buena parte de los textos. Y muestra su fragilidad frente a una experiencia como la vivida con la pandemia causada por el Sars-Cov2, que cobró la vida de buena parte de ellos. Ante este acontecimiento, el registro de su voz queda, aunque sea parcialmente, recuperado en esta serie de textos y hace evidente la necesidad de realizar trabajos de recuperación de las poéticas y filosofías de los pueblos de la Montaña en particular y de otros en lo general.

El discurso vertido en los ensayos de Hubert Matiúwàa no busca ser total y tampoco se puede leer desde la linealidad. A partir de fragmentos se pueden comprender ciertos aspectos, sin embargo, con el contexto a veces cambia su significación. Por ejemplo, la Luna en algunos relatos funciona como lo masculino y otros como lo femenino. Hay una serie de personajes y eventos que son retomados en la obra poética e incluso desarrollados con mayor profundidad. Otros más, como el tlacuache, personaje entrañable dentro de la mitología mesoamericana, que explica el origen de los hombres que hacen reír, se le ve intermitente tanto en el discurso poético como el ensayístico.

En lo que se refiere al discurso poético, el trabajar cinco poemarios se convirtió en un reto. Si bien no se logró la exhaustividad y profundidad que cada uno de los libros se merecen, se ofreció una revisión desde una perspectiva específica. A partir de las categorías emanadas del concepto de Identidad ya desarrollado con anterioridad, se partió de encontrar la afinidad o la prevalencia de cada una con aspectos de cada texto, en aras de ofrecer una lectura más dinámica. De esta manera, aunque sin buscar eximir mis propias responsabilidades y decisiones, el propio texto fue el que sugirió su vínculo. Cabe señalar que al desarrollo teórico realizado en el Capítulo 2, se añadieron nuevas aristas emanadas de cada lectura específica.

Todo comenzó con la palabra y la coincidencia se hizo patente al descubrir la propuesta de *Xtámbaa/Piel de tierra*. Como se pudo observar, este poemario es fundacional en muchos aspectos. Es el primer libro de poesía de Hubert Matiúwàa, pero también es el primer libro de

poesía publicado en lengua mè'phàà. El texto está constituido por dos partes. La primera es mucho más lírica. Las composiciones muestran un gran trabajo por parte del autor. En la segunda parte, lo político está más presente y marca el rumbo de lo que será buena parte de la creación posterior del autor.

La palabra es nombrada voz, como verbo, y está presente en distintos niveles. Si bien los seres humanos son los portadores por excelencia de la palabra, los animales también tienen voz. Por ejemplo, está presente el gallo, el colibrí y el perro, cuyas voces resuenan y resumen algunos de los principios ontológicos de la cultura de los pueblos mè'phàà. El tlacuache, personaje imprescindible en la mitología mesoamericana, también está presente. Es el que hizo a los hombres reír, el que trajo la alegría, aunque también la tristeza y la discordia. Buena parte de las historias de origen lo tienen como personaje.

La tesitura cambia para el siguiente poemario. *Tsína rí nà yaxà/Cicatriz que te mira* también está conformado por dos partes. Sin embargo, como se pudo observar, puede decirse que fue concebido más como un proyecto integral cuyo eje es la situación de vida originada a partir del clima de violencia que se vive en la zona de la Montaña, particularmente por las desapariciones forzadas de sus habitantes. La primera parte del poema posibilita una lectura más narrativa. El receptor puede reconstruir los hechos contados como si se tratara de una historia. Sin embargo, esta posibilidad no cierra otras opciones de lectura. En la segunda parte se presenta una serie de composiciones cuyo eje es Marutsí, un pueblo de la Montaña empobrecido.

El territorio como categoría resultó ser el más adecuado para ofrecer una lectura de este poemario. Tanto en la primera como la segunda parte se entretajan con respecto a un lugar construido simbólicamente. La red de significaciones se extiende a cada momento. El sentido de pertenencia a un lugar específico está marcado por una suerte de contradicciones que hilan el deseo, el amor, la frustración, la tristeza, la desolación, la pobreza, pero también las ganas de estar allí, de regresar.

En el siguiente texto *Mañuwìin/Cordel torcido* también podía ser leído desde la categoría de territorio. Sin embargo, se decidió elegir como eje el pensamiento para tratar de comprender algunos de los alcances de la propuesta. Como se pudo observar, el poemario se presenta como un proyecto bastante ambicioso en cuanto a la cobertura y sus alcances. Por un lado, se encuentran los orígenes del pueblo. Aquí se retoman narraciones de corte mítico que narran el

origen de Malinaltepec. Por el otro, se hace una correlación entre esas historias y el presente. Las hazañas de ese pasado mítico irrumpen en el presente y su resonancia a veces es difícil de entrever. Los embates de años de colonización y empobrecimiento de las poblaciones de esa región dificultan encontrar los vínculos entre ese pasado mítico y glorioso y el presente tan lleno de adversidades. Destaca también el carácter circular de este texto. El fin del mismo es al mismo tiempo, un nuevo comienzo.

Para lograr una lectura más acertada, se optó por ahondar en la importancia del pensamiento como categoría epistemológica. Sobre todo, tratar de comprender lo que se ha dado en llamar el pensamiento del sur como diferenciado del conocimiento occidental. Asimismo, tratar de vincular esta categoría con la poesía. Cabe señalar que este texto está compuesto por distintos tipos de composiciones que implican una participación diferenciada por parte del lector. Por ejemplo, en la primera parte en donde se cuenta el surgimiento de la lengua mè'phàà y las hazañas de Xáxá, se trabajó desde categorías de análisis provenientes de la narrativa. Sin embargo, esta estrategia no resultó viable para las partes subsiguientes, que implicaron otro tipo de lectura.

Vinculado también con la categoría de pensamiento, muy importante también fue ahondar en la importancia del mito en la construcción del conocimiento, particularmente en la cultura mè'phàà. Pero también en entender este tipo de narración no como algo estático, que permanece inmóvil a lo largo del tiempo, sino sobre todo centrar la atención en que lo que mantiene vivos a los mitos es su vigencia, el juego de relaciones e interconexiones que se pueden hacer con la realidad. Animales como el venado o actividades como la caza cobran otros sentidos además del que tienen en las narraciones primigenias. Malinaltepec es el punto donde converge el tiempo, la historia, las generaciones, la justicia, el mito, entre otros.

El siguiente texto, *Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè/Las sombrereras de Tsítsidiín*, fue quizás el más difícil de trabajar debido a su temática. Si bien en todos los textos anteriores está siempre presente la situación de injusticia y violencia, este poemario resulta más perturbador, quizás porque se trata de un poema más narrativo que permite dar cuenta de las acciones, personajes y sucesos y desventuras de dos niñas de la Montaña que son raptadas para ser obligadas a vivir en situación de prostitución.

Al mismo tiempo que desgarrador, este poemario tiene una confección que lo convierte en un texto muy bien trabajado. Con respecto a lo formal, siempre se pensó que una lectura muy oportuna podría ser comprenderlo como una epopeya y cada parte un canto. El inicio está marcado por una suerte de presagios que auguran el futuro funesto de las dos protagonistas: Kimi Taxa y Rosa. La realidad que experimentan es tan abrumadora que siempre está acompañada por elementos mágico-míticos. Hay también lecciones muy importantes con respecto a las figuras que acompañan los relatos de estos pueblos de la Montaña. Por ejemplo, la muerte del abuelo es quizás uno de los momentos más desesperanzadores. Su ausencia parece venir a reafirmar el estado de desamparo en que se vive en esta zona. Sin embargo, la esperanza siempre resurge, aunque sea de maneras inesperadas.

Finalmente se encuentra el poemario *Mbo Xtá rídà/Gente piel/Skin people*. Contrario a lo que se realizó con los libros trabajados anteriormente, en el caso de este volumen se trató de presentar una lectura más sintética, menos apegada al rigor académico. Se buscó dar cuenta de una manera condensada de buena parte de los elementos teóricos revisados a lo largo de la investigación. Este tipo de lectura fue favorecida por el propio texto pues, a mi parecer, se presenta como uno de los más experimentales, formalmente hablando, del autor. Si bien en todos los libros se puede constatar la presencia de los animales, en este texto aparecen sobre todo sonoramente. Así, encontramos creaciones llenas de onomatopeyas, de sonidos del entorno. Una teoría es que esto se debe a que la información en torno a estos seres mágicos, la *Gente piel* es tan escasa, que el autor trató de reconstruir a partir de pequeñas cosas y detalles.

Asimismo, este volumen resultó imprescindible para comprender la necesidad de repensar las propias tradiciones y recuperarlas desde otras perspectivas. Si bien a partir de las narraciones generadas por los procesos de conquista y Colonización, la población comenzó a temer a este tipo de seres, a enemistarse con su propio imaginario, este poemario propone una resignificación de estas historias. Los seres que habían sido contruidos desde el terror aparecen cargados de ternura, empáticos, sufrientes, víctimas también de la ignorancia, perseguidos. Quizás uno de los poemas más entrañables sea precisamente donde se percibe al último *Xtá rídà*. Su desaparición también es una manera de advertir de manera figurada sobre el posible futuro de la lengua mè`phàà. La soledad infinita del último hablante de una lengua es la que debió sentir este personaje al saberse el único sobreviviente.

De esta manera, se cierra un ciclo tanto en lo que se refiere al caso específico de la creación poética de Hubert Matiúwàa, como para esta investigación. Si bien el autor ha continuado escribiendo y publicando otros libros de poesía, para los alcances de este trabajo se decidió concluir con los poemarios *Gente piel* y *Comisario Jaguar*. La obra de Matiúwàa presenta un abanico de posibilidades de lectura e interpretación que no buscaron ser agotadas en esta investigación. Solamente se ofreció una clave de lectura.

Como es esperable cuando se habla de la obra de un autor tan prolífico y de una temática tan profusa, múltiples son las aristas que quedan abiertas para posibles trabajos de investigación. Por ejemplo, sobre estos autores bilingües, falta trabajar de manera más profunda su impacto en el campo literario mexicano. Por otro lado, es necesario empezar a leerlos no sólo en español sino en sus otras lenguas de origen. En ese sentido, un trabajo por hacer con respecto particularmente a Hubert Matiúwàa está relacionado con la literatura comparada. Una gran interrogante es, por ejemplo, en qué puntos filosóficos y poéticos se alejan el mè'phàà y el español y en cuales se acercan. Visualmente es evidente que en una composición, por ejemplo, el número de versos no siempre es coincidente en una lengua y la otra, lo cual refiere la complejidad de creación en dos lenguas.

Por último, me parece relevante señalar que quizás uno de los hallazgos más importantes de esta investigación fue precisamente dar cuenta de la poesía, independientemente de la lectura que se propone. Para muchos lectores, Matiúwàa y buena parte de los escritores citados son desconocidos. En ese sentido, considero que el crear un vehículo para su visibilización y conocimiento es quizás la mayor propuesta de este trabajo.

Fuentes de consulta

- Aguilar Gil, Yánsaya Elena (2018) “Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía” en *Revista Nexos*. Disponible en <https://cultura.nexos.com.mx/?p=15878> [fecha de consulta: 28 de julio de 2019].
- Asamblea de Migrantes Indígenas de la Ciudad de México (2014). *Cosmovisión indígena contemporánea. Hacia una descolonización del pensamiento*. México: Asamblea de Migrantes Indígenas-Rosa Luxemburg Stiftung.
- Barisone, José Alberto (2013). “Problemas en el estudio de las literaturas indígenas” en *Zama/5*, pp. 153-167.
- Barroso, Gabriela (2018). “Migración y espacios de reproducción social en La Montaña”, disponible en: http://www.nacionmulticultural.unam.mx/edespig/diagnostico_y_perspectivas/RECUADROS/CAPITULO%209/5%20migracion%20y%20espacios%20de%20reproduccion%20social.pdf [fecha de consulta: 5 de febrero de 2021].
- Bautista, Susana (2019). “Levantar la voz con la palabra. Poesía de mujeres indígenas contemporáneas” Disponible en https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/levantar-la-voz-con-la-palabra-poesia-escrita-por-mujeres-indigenas-contemporaneas/?fbclid=IwAR0xK-QQWEkazOVkItK7ARhbIqchKNty7hZnJeu1_rhs0vV2hEm-ok-jN3s [fecha de consulta: 27 de septiembre de 2021].
- (2021). “Desde la raíz, poesía escrita por mujeres indígenas de Chiapas” Disponible en: <https://fronteramigrante.blogspot.com/2021/06/desde-la-raiz-poesia-escrita-por.html?fbclid=IwAR31RsSoipeK55mJzM7AKMdpXmwKcZDUlhn54XAlyaMJUAgU05F7ccAcaL4> [fecha de consulta: 27 de septiembre de 2021].
- Bellinghausen, Hermann (selección y prólogo) (2019). *Insurrección de las palabras. Poetas contemporáneos en lenguas mexicanas (en Ojarasca)*. México: El Colegio de San Luis, INALI, La Jornada, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, Itaca.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1972). “El concepto del indio en América: una categoría de la situación colonial” en *Anales de Antropología*. Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. Vol. 9, pp. 105-124.
- (2009). *México profundo. Una civilización negada*. México: Random House Mondadori.

- Bourdieu, Pierre (1990). “Algunas propiedades de los campos” en *Sociología y cultura*. México: Conaculta, pp. 135-141.
- (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
 - (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
 - (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Campbell, Joseph y Moyers, Phill (1988). *El poder del mito* Barcelona: Emecé.
- Cariño Trujillo, Carmen (2019). “Colonialidad del poder y colonialidad del género. Sentipensar las luchas de mujeres indígenas en Abya Yala desde los mundos en relación” en *Revista de Sociología*, Núm. 28, pp. 27-48.
- Castellanos, Javier (2017). *Dxebeja binne. Un punto de vista sobre la literatura indígena*. México: Piedra Bezaar, 2017.
- Cerutti, Horacio (1993). “Hipótesis para una teoría del ensayo” en *El ensayo en Nuestra América. Para una reconceptualización*. México: UNAM.
- Craveri, Michela (2011). “La literatura maya y la construcción de las identidades. Procesos constantes de afirmación y de revitalización” en *Revista de literaturas populares*. Año XI, No 2, julio-diciembre.
- Córdova Hernández, Lorena (2016). “Consumo literario en lenguas indígenas: experiencias de revitalización desde el Sur de México.” *CS*, Número 18-37. Enero-abril.
- Cumes, Aura (2007). ““Las mujeres son ‘más indias’. Género, multiculturalismo y mayanización” en Santiago Bastos y Aura cumes (eds.). *Mayanización y vida cotidiana. La ideología multicultural en las sociedades guatemaltecas*. Guastemala: Clacso, pp. 155-185.
- Del Valle Escalante, Emilio (ed.) (2015). *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas*. Raleigh NC: A contracorriente.
- Dussel, Enrique (2001). “Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt)”, en *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Walter Mignolo (comp.), Buenos Aires, Ediciones del signo.
- (2011). *Filosofía de la liberación*. México: Fondo de Cultura Económica.
 - (2015). *Filosofía de la cultura y transmodernidad*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

- (2017). *Descolonización y transmodernidad*. México: Akal, 2017.
- Espino Relucé, Gonzalo (2017). “La palabra florida: trazos de la poesía indígena contemporánea” en *CELEHIS Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 26, No 33, pp. 121-132.
- Figueroa, Miguel (2005). “Palabra olvidadas, letras borradas. La literatura de los pueblos indígenas de México” en *Cuadernos del Minotauro*, No 1, pp. 67-78.
- Foley, John Miles (1977). “The Power of the Word: Healing Charms as an Oral Genre” en *The Journal of American Folklore*. Vol. 91, No. 362 (Oct. - Dec., 1978), pp. 903-924.
- (1991). *Traditional Oral Epic. The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Los Angeles: University of California Press.
- (1997) “Word-Power, Performance, and Tradition” en *The Journal of American Folklore* Vol. 105, No. 417 (Summer, 1992), pp. 275-301.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Grijalbo.
- Genovese, Alicia (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Giménez Montiel, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura. Volumen dos*. México: CONACULTA, pp.18-44.
- (2009). *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexiquense de Cultura.
- González, Rocío (2016). *Literatura zapoteca, ¿resistencia o entropía? A modo de respuesta: cuatro escritores binnizá*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Guerra, Elvis (2019). *Ramonera*. México: Círculo de Poesía.
- Gutiérrez Chong, Natividad (2012). *Mitos nacionalistas e identidades étnicas. Los intelectuales indígenas y el Estado mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- (2019). *Las palabras que en mí dormían*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

- Hadley, Scott (2008). “La literatura bilingüe náhuatl-español: un espacio de convivencia entre dos idiomas” en Luis González y Pollux Hernández (coords.). *Actas del III Congreso Internacional 'El español, lengua de traducción' «Traducción: contacto y contagio»*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 419.
- Jordán, Ximena (2018). “Literatura indígena contemporánea. Singularidades y desafíos” en *Revista Escáner*. Disponible en <http://revista.escaner.cl/node/6865>. Fecha de consulta: 20 de junio de 2019.
- Lagarde, Marcela (1996). “El género” en *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid. Horas y Horas, pp. 13-38.
- Lepe, Luz María (2010). *Lluvia y viento, puentes de sonido: literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- (coord.) (2014). *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. México: SEP, Unidad Regional Michoacán, PRODICI, CONACULTA.
- (2018). *Relatos de la diferencia y literatura indígena. Travesías por el sistema mundo*. México: LANMO, Escuela Nacional de Estudios Superiores Morelia, Grañén Porrúa.
- López Austin, Alfredo (1995). “Tras un método comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus mitologías” en *Anales de Antropología*. Vol. XXXII. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 208-240.
- (1998). “Los ritos. Un juego de definiciones” en *Revista de Arqueología Mexicana*. Vol. IV. No 43.
- (2020). “El género mítico” en *Revista de Arqueología Mexicana*. No 92. Agosto.
- (2020). *Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana*. México: Era. (Edición digital).
- López Díaz, Andrés, Díaz Ruiz, Angelina y López, Díaz Luis (2006). *Sbel sjol yo 'nton ik'. Memorial del viento*. México: CONECULTA, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Lugones, María (2008). “Colonialidad y género” en *Tabula Rasa*, núm. 9, julio-diciembre, pp. 73-101.
- Malina, Hubert (2016). *Xtámbaa. Piel de tierra*. México: Secretaría de Cultura-Pluralia.
- Matiúwàa, Hubert (2017). *Cicatriz que te mira*. México: Secretaría de Cultura.

- (2017). “El filosofar del pueblo mèpháá”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/06/09/el-filosofar-del-pueblo-me2019phaa-918.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- (2017). “División étnica en la Costa -Montaña. Otredad negra y racismo en Guerrero. Lectura socio-política del importante relato “Los últimos dioses” de Marceal Méndez. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/07/07/division-etnica-en-la-costa-montana-otredad-negra-y-racismo-en-guerrero-2001.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- (2017). “Los hombres que hacen reír. ¿Por qué escribir poesía en idioma mè’phàà”. Disponible en <https://microadmin.jornada.com.mx/ojarasca/2017/09/08/los-hombres-que-hacen-reir-por-que-escribir-poesia-en-idioma-me2019phaa-8570.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- (2017). ¿Por qué sistematizar el pensamiento filosófico de los pueblos originarios?”. Disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/10/13/por-que-sistematizar-el-pensamiento-filosofico-de-los-pueblos-originarios-1223.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- (2017). “El Ló (nosotros) y el Xó’ (nosotros de los otros). El diálogo de experiencias”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2017/12/08/el-lo2019-nosotros-y-el-xo2019-nosotros-de-los-otros-el-dialogo-de-experiencias-4070.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- (2018). *Mañuwíin/Cordel torcido*. México: Universidad de Guadalajara-Editorial Universitaria-Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas.
- (2018). *Ìjín gò’ò Tsítsídiín/Las sombrereras de Tsítsídiín*. México: Universidad de Guadalajara-Secretaría de Cultura.
- (2018). “Tu nombre en el tiempo”. Disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/01/12/tu-nombre-en-el-tiempo-5973.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- (2018). “Las niñas de Santa Rosa de Lima”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/01/12/las-ninas-de-santa-rosa-de-lima-3896.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- (2018). “El tiempo de la gente agua y la gente guía”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/02/09/el-tiempo-de-la-gente-agua-y-la-gente-guia-3068.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].

- (2018). “Xtámbaa. Ser, ser otro, ser territorio”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/03/09/xtambaa-ser-ser-otro-ser-territorio-2911.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- (2018). “Gente de la calabaza”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/04/13/gente-de-la-calabaza-1844.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- (2018). “La carne que habla en la casa del trabajo”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/05/12/la-carne-que-habla-en-la-casa-del-trabajo-5901.html> [fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- (2018). “Una historia del mercado global en la Montaña”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/06/08/una-historia-del-mercado-global-en-la-montana-4533.html> [fecha consulta: 15 de julio de 2022].
- (2018). “Mujeres de montaña”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/06/08/una-historia-del-mercado-global-en-la-montana-4533.html> [fecha consulta: 15 de julio de 2022].
- (2018). “La primera caza del venado”. Disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/09/08/la-primera-caza-del-venado-2864.html> [fecha de consulta: 15 de julio de 2022].
- (2018). “El fuego de la lengua mèphàà”. <https://microadmin.jornada.com.mx/ojarasca/2018/10/12/el-fuego-de-la-lengua-me2019phaa-164.html> [fecha de consulta: 15 de julio de 2022].
- (2018). “Los yopes. Mbo Xtá Rída. Gente de piel entrecruzada II”. Disponible en <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/11/10/los-yopes-mbo-xta-rida-6491.html> [fecha de consulta: 15 de julio de 2022].
- (2019). “La casa mèphàà (I). Disponible en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2019/01/11/la-casa-me2019phaa-i-7006.html> [fecha de consulta: 15 de julio de 2022].
- (2019). “Fisura donde se hunde el silencio”. Disponible en: <https://microadmin.jornada.com.mx/ojarasca/2019/02/09/fisura-donde-hundo-el-silencio-6777.html> [fecha de consulta: 15 de julio de 2022].
- (2020). *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*. México: Gusanos de la memoria-Ícaro Ediciones.

- Máynez Vidal, Pilar (2003). “La literatura en las lenguas indígenas de México. Retos y conquistas” en *Caravelle* N°81, 2003. pp. 187-202.
- Martín-Barbero, Jesús (1997). *De los medios a las mediaciones*, México: GG Massmedia.
- Matías Rendón, Ana (2019). *La discursividad indígena. Caminos de la palabra escrita*. México: Kumay.
- Mendoza, Breny (2014). “La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano” en Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz (eds.). *Tejiendo de otro modo: Feminismos, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Universidad del Cauca, pp. 91-104.
- Meschonnic, Henri (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol izquierdo.
- Montemayor, Carlos (coord.) (1992). *Los escritores indígenas actuales II. Ensayo*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- (1998). *Arte y trama en el cuento indígena*. México: Fondo de Cultura Económica.
 - (1999). *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
 - (2001). *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Naranjo Zavala, Krishna (2011). “Literatura indígena contemporánea: panorama, perspectivas y retos” en *Cine Brasileño*, No 76, mayo-julio.
- Quijano, Aníbal (2001). “Colonialidad del poder: cultura y conocimiento en América Latina”, en *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Walter Mignolo (comp.), Buenos Aires, Ediciones del signo.
- Quilis, Antonio (1999). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Rama, Ángel (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Ramírez Velázquez, Blanca Rebeca y Liliana López Levi (2015). *Espacio, paisaje, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: UNAM, Instituto de Geografía, UAM Unidad Xochimilco.

- Ríos, Mónica Elena (2014). “Escritoras indígenas del México contemporáneo” en *Fuentes Humanísticas*. Año 28, No 49, II Semestre 2014, pp. 47-60
- Ruiz, Mikel (2020). “Ruptura de una tradición inventada I.” Disponible en <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/38006/> [fecha de consulta: 27 de septiembre de 2021].
- (2020). “Ruptura de una tradición inventada II.” Disponible en <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/37861/> [fecha de consulta: 27 de septiembre de 2021].
- Sánchez, Mikeas (2013). *Mojk'jäyä. Mokaya*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Pluralia.
- Solano, Florentino (2012). *Ñu'u xí'in in ka ñu'ú. La luz y otras noches*. México: Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Souza Santos, Boaventura de (2009). “Un discurso sobre las ciencias” en *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires: Clacso, pp.17-59.
- (2009). “Los desafíos de las ciencias sociales hoy” en *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires: Clacso, pp. 120.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (coords.) (2009). *Diccionario de estudios Culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora- Siglo XXI Editores.
- Tonalmeyotl, Martín (selección y prólogo). (2019). *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*. México: Círculo de poesía.
- (comp.) (2019). *Flor de siete pétalos. Espina florida de siete poetas mexicanas*. México: Ediciones del Espejo Somos.
- Valenzuela Arce, José Manuel (coord.) (2000). *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*. México: El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés.
- Villegas, Wildernain (2009). *U K'aay Ch'i'ibal. El canto de la stirpe*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Villoro, Luis (1998). *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: El Colegio de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica.

- (1998). “Del Estado homogéneo al Estado plural” en *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: Paidós-UNAM, pp. 13-49.

Viveiros de Castro Eduardo (2014). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Tinta limón ediciones.

Waldman, Gilda M. (2003). “El florecimiento de la literatura indígena actual en México. Contexto social, significado e importancia” en José Emilio Rolando Ordoñez Cifuentes (coord.). *El derecho a la lengua de los pueblos indígenas. XI Jornadas Lascasianas*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas.

Wallerstein, Immanuel (coord.) (2006). *Abrir las ciencias sociales. Informe de la Comisión Gubelnkian para la reestructuración de las ciencias sociales*, México. Siglo XXI.