



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe

**Mujer con ropaje nube de tormenta: La construcción estética de la intersección
entre género y etnia en la obra de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob**

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestra en Estudios
Amerindios y Educación Bilingüe

Presenta

Lic. Karina Monserrat Acuña Murillo

Dirigida por

Mtra. María De Jesús Selene Hernández Gómez

Mtra. María de Jesús Selene Hernández Gómez

Presidente

Dra. Luz María Lepe Lira

Secretaria

Dr. Jorge Alberto Tapia Ortiz

Vocal

Mtra. Mariana Arzate Otamendi

Suplente

Dr. Paul Marcus Worley

Suplente

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es analizar los modos cómo se construye estéticamente la intersección entre género y etnia en los poemas de las escritoras Briceida Cuevas Cob (maya peninsular) e Irma Pineda (zapoteca) y las formas en que estas construcciones son modificadas durante el acto de autotraducción al español. Para tal tarea se realizó una investigación que conjunta el análisis literario con herramientas de la etnografía y la lingüística de corpus. Mediante la entrevista semidirigida se aplicó un instrumento que permitió conocer los procesos y las reflexiones detrás de las decisiones controversiales de autotraducción de estas autoras. Posteriormente, dichas entrevistas fueron sistematizadas con la herramienta de análisis cualitativo Atlas Ti. Los poemas fueron sistematizados con los programas TagAnt, LancesBox y AntConc, donde fue posible obtener listados de frecuencia y las colocaciones de los sustantivos más frecuentes en español. A partir de ello, se realizó un análisis literario en dos partes: una primera enfocada en los modos de construcción de la intersección entre género y etnia, mediante el análisis de los sustantivos más recurrentes y sus colocaciones y la articulación de estos en los niveles cuerpo, comunidad y cosmovisión. La segunda parte del análisis consta de una discusión teórica sobre los procesos de autotraducción de las autoras, a partir de los resultados de la entrevista semidirigida y un análisis de tres decisiones controversiales y los modos en que éstas abonan a la construcción de una poética en la interseccionalidad. Las decisiones controversiales son las siguientes: 1) heterotraducción de textos de relevancia cultural, 2) mantenimiento de palabras y frases en la lengua materna y 3) autotraducción literal y no canónica en español. A partir de estos análisis entrelazados se llegaron a las conclusiones de que hay una poética en la cual la voz lírica se enuncia desde un espacio donde la pertenencia a una población originaria y a un género puede ser observado en la articulación de los tres niveles de análisis. Asimismo, se concluye que dentro de estas escrituras hay un uso intencionado de la lengua de la comunidad, que hace a las autoras deconstruir y reapropiarse de los dos sistemas literarios con la intención de equiparar su lengua materna con la lengua adquirida del colonizador.

Palabras clave: etnicidad, escrituras de mujeres, género, interseccionalidad y poesía en lenguas originarias.

ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to analyze the ways in which the intersection between gender and ethnicity is aesthetically composed in the poems of the writers Briceida Cuevas Cob (Peninsular Maya) and Irma Pineda (Zapotec) and the ways in which these constructions are modified during the self-translation process into Spanish. The present investigation combines literary analysis with ethnographic and corpus linguistics tools. A semi-directed interview instrument was applied in order to know the processes and reflections behind the controversial decisions of self-translation of these authors. Subsequently, these interviews were systematized with the qualitative analysis tool: Atlas Ti. The poems were systematized using the TagAnt, LancsBox and AntConc software, where it was possible to obtain frequency lists and the placements of the most frequent nouns in Spanish. Based on this obtained information, a literary analysis was carried out in two parts: the first one focused on the modes of construction of the intersection between gender and ethnicity, through the analysis of the most recurrent nouns and their placements and the articulation of these in a three-level system: 1) body, 2) community and 3) worldview. The second part of the analysis consists of a theoretical discussion about these authors' self-translation processes —based on the results obtained from the semi-directed interview—, an analysis of three controversial decisions and the ways in which these decisions contribute to the construction of a poetics in the intersectionality. The controversial decisions are as follows: 1) translation of texts of cultural relevance, 2) keeping words and phrases in the mother tongue, and 3) literal and non-canonical self-translation in Spanish. From these intertwined analyzes, the conclusions were that there is a poetics in which the lyrical voice is enunciated from a space where belonging to a native people and to a specific gender can be observed in the articulation of the three levels of analysis. Likewise, it is concluded that within these writings there is an intentional use of the community language, which makes the authors deconstruct and arrogate the two literary systems with the intention of equating their mother tongue with the acquired language of the colonizer.

Key words: ethnicity, gender, intersectionality, poetry in indigenous languages, women literature

Agradecimientos

La elaboración de esta tesis fue un proceso arduo y complejo (y quizás por eso mismo satisfactorio), en el cual me fue posible plasmar algunas ideas en torno a dos escritoras a las que admiro y cuya obra me ha resultado no sólo interesante, sino reconfortante. Durante la elaboración de este trabajo fue necesaria la compañía y el cariño de muchas personas de mi familia, así como los cuidados, la retroalimentación académica y la lectura generosa de profesores y profesoras, compañeras y compañeros, colegas y seres queridos. Por esa razón, la lista de personas e instituciones a las que aquí agradezco es muy larga y, probablemente, incompleta.

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi familia, pues me han acompañado en este camino y han creído incondicionalmente en mi capacidad para materializar mis sueños: mis padres, Alfredo Acuña y Judith Murillo y mis mejores amigas y compañeras de vida: Judith y Karolina Acuña Murillo dedicaron su tiempo y compañía, así como su distancia y respeto para que yo pudiera concluir este trabajo. Mis abuelos: Mamá Elia, Papá Quique y Mamá Maru tuvieron siempre para mí una palabra reconfortante o una comida rica, los quiero y los tengo presentes. Mi sobrina Judith Díaz Acuña vino al mundo en el último momento de la redacción de esta tesis y renovó mis ánimos, a pesar de encontrarnos en tiempos que parecían (y siguen pareciendo) apocalípticos.

Este trabajo no sería posible sin el acompañamiento de mis queridas asesoras: la Mtra. María de Jesús Selene Hernández Gómez y la Dra. Luz María Lepe Lira, quienes fueron generosas en todo sentido con charlas, compañía y apoyo emocional; así como con lecturas, orientación y acompañamiento académico. Les agradezco la confianza y el arrojo de creer en que podríamos realizar este trabajo, así como sus lecturas y recomendaciones. Agradezco infinitamente la pertinencia de sus comentarios y aportaciones, pero especialmente su sentido humano y compromiso para investigar desde perspectivas contemporáneas, novedosas y pensadas siempre desde el diálogo horizontal y humano.

Además, quiero reconocer a mi sínodo por su lectura y retroalimentación al desarrollo de este proyecto. Al Dr. Jorge Alberto Tapia Ortiz, por su escucha, sus recomendaciones, su acompañamiento y la generosidad con la que compartió lecturas que son fundamentales para este trabajo. A la Mtra. Mariana Arzate Otamendi y al Dr. Paul Marcus Worley por sus sugerencias teóricas y comentarios sumamente enriquecedores. Su apoyo se materializó en la escritura de esta tesis y se los agradezco.

También estoy muy agradecida con mis profesores de la Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe, especialmente con el Dr. Alejandro Vázquez Estrada y el Dr. Pedro Cardona, así como con el Dr. Ignacio Rodríguez de la Facultad de Lenguas y Letras, cuya atenta y generosa lectura se tradujo en aportes invaluable para el desarrollo de esta tesis.

A Irma Pineda y a Briceida Cuevas Cob, por su escritura y por la amabilidad con la que accedieron a concederme una entrevista y compartirme sus reflexiones en torno a la lengua, la poesía y sus procesos de autotraducción. Escucharlas hablar sobre sus procesos creativos fue inspirador y, además, enriqueció mi investigación y amplió mi visión de la literatura. Les agradezco también el haberme facilitado el acceso a sus libros y su tiempo.

Para la realización de esta investigación fue necesario que me dedicara a estudiar de tiempo completo y que tuviera recursos suficientes para desplazarme a Calkiní, Campeche y a Juchitán, Oaxaca, eso fue posible gracias al financiamiento del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y al apoyo de la Facultad de Filosofía y de la Universidad Autónoma de Querétaro. Especialmente estoy agradecida con la Coordinación de la Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe y con la Jefatura de Investigación y Posgrado por su apoyo en la gestión de recursos para presentar un avance de mi tesis en la FILGUA en Guatemala, por esa razón me gustaría manifestar mi agradecimiento a quienes ejercen cargos administrativos en la Facultad de Filosofía.

Me gustaría mencionar a mis queridos amigos y colegas, Félix Rodríguez Lara y Prisca Hernández Martín, a quienes les debo increíbles charlas, lecturas y comidas. Mi tránsito por la maestría fue una experiencia que cambió mi vida y ustedes son una de las razones fundamentales de ello. También aprovecho este espacio para mencionar a mi colega y amigo el Dr. Romano Ponce Díaz, quien me acompañó generosamente con recomendaciones de investigación y memes.

Finalmente, quiero mencionar a las personas que me sostuvieron durante la elaboración de esta tesis y que me compartieron incondicionalmente casa, comida, charlas, computadora, terapia, luz, compañía y ayuda invaluable. Los cuidados sostienen la vida y su cariño y aliento en mis horas más neuróticas y ansiosas me dieron ánimos para terminar esta tesis: Prisila Isabel Uribe, Ana Laura Aguilar Mendiola, Víctor Arriaga Reséndiz, Ariadna Guerra Castillo y Leonardo Valdez Dimas.

Índice

RESUMEN.....	i
ABSTRACT	ii
Agradecimientos	iii
1. Introducción	1
1.1. Prefacio	1
1.2. Introducción	3
1.3. Alcances y límites de la tesis	13
2. Marco Teórico-metodológico.....	15
2.1. Marco Teórico.....	15
2.1.1. Diferencia entre poscolonialidad y decolonialidad.	15
2.1.2. Interseccionalidad y colonialidad del género.	16
2.1.3. Autotraducción.	26
2.2. Marco Metodológico.....	30
2.2.1. Problema de investigación.....	30
2.2.2. Objetivos y preguntas de investigación.....	31
2.2.3. Integración del corpus.	32
2.2.4. Fases de la investigación	33
3. Marco Contextual.....	48
3.1. Panorama de las literaturas en lenguas originarias.....	48
3.2. Campos intelectuales de las autoras.	55
3.3. Escritoras en lenguas originarias.....	66
3.4. Estado del arte.	74
4. Análisis Literario.....	80
4.1. Análisis de la construcción estética de la intersección entre género y etnia.	80
4. 2 Análisis enfocado en tres decisiones de autotraducción.....	114
5. Conclusiones	142
6. Bibliografía	151
ANEXOS	158

Índice de figuras y tablas

Listado de Tablas

1. Cronología de las poetas en lenguas originarias en México. 11
2. Generaciones de escritores zapotecas contemporáneos 60
3. Escritores mayas contemporáneos en relación con su formación 65
4. Ejemplos no mencionados en el análisis de las funciones identificadas del sustantivo <ojos> 86

Listado de Figuras

1. Fases de la investigación 33
2. Porcentaje de beneficiarios en relación a lengua 54
3. Ubicación de las participantes en Meridiano 105°. Antología de poesía de mujeres en lenguas indígenas 70
4. Beneficiarios del SNCA en la Categoría Letras Indígenas por género (2007-2019) 72
5. Beneficiarios del Fonca Jóvenes Creadores en la Categoría Letras Indígenas por género (2007-2019)..... 73
6. Colocaciones del sustantivo <ojos> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda..... 85
7. Colocaciones del sustantivo <corazón> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda..... 88
8. Colocaciones del sustantivo <piel> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda 91
9. Colocaciones del sustantivo <vientre> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda 97
10. Colocaciones del sustantivo <mujer> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda 101
11. Colocaciones del sustantivo <tierra> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda 107
12. Colocaciones del sustantivo <luna> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda 110

1. Introducción

1.1. Prefacio

*La teoría también es un momento de la lucha.
Hay que disputar las ideas.
Hay que estar atentas a cómo se forman.*

Gladys Tzul Tzul

Mi acercamiento con las literaturas en lenguas originarias comenzó en el 2016, cuando estudiaba la licenciatura, en un taller de poesía experimental que estaba a cargo del escritor Luis Alberto Arellano. Dentro del taller establecimos que esa etiqueta de *poesía experimental* sería utilizada para denominar a aquellas escrituras que se volcaban sobre sí mismas y ponían en crisis la noción de poesía. Es decir, un tipo de poesía que no estábamos seguros que fuera poesía. El taller nunca se concretó, la muerte prematura de Luis Alberto, en diciembre del 2016, impidió la posibilidad de realizar ese plan, pero como alumna apasionada (por no decir fervorosa), me encargué de hacer las lecturas solicitadas antes incluso del inicio del taller.

La primera unidad se llamaba “Poesía del pararrayos” y englobaba varios autores y autoras cuya obra más memorable no se parecía en nada al resto de sus libros, el proceso de redacción de esa obra cumbre había terminado por volverlos locos. La segunda unidad llevaba por nombre “Etnopoesía” y básicamente se trataba de la revisión de textos teóricos de Jerome Rothenberg y Clayton Eshleman, acompañados con la lectura de algunos poemas antologados por el escritor judío de la tradición oral de las poblaciones nativo americanas del territorio que ahora llamamos Estados Unidos y Canadá (navajo, sioux, inuit, entre otros). Luis Alberto sostenía que la lectura de textos de la tradición oral (llamada poesía tribal por Rothenberg) permitía una renovación del lenguaje y las formas literarias, así como la búsqueda de una identidad más amplia a las posibilidades que teníamos como jóvenes aspirantes a poetas en la ciudad de Querétaro. Ahora mismo no estoy de acuerdo con aquello, pero lo recuerdo.

Un libro me llevó al otro, hasta que terminaron entre mis manos dos textos fundamentales: primero la antología *En esa roja nación de sangre* (2013), cuya selección y prólogo estuvo a cargo de Janet McAdams, después la antología *Reinventing the*

Enemy's language (1999) editada por Gloria Bird y Joy Harjo, que agrupa a más de cien escritoras pertenecientes a distintas culturas originarias de Canadá y Estados Unidos. Ambos libros me permitieron entender que la producción literaria de autores pertenecientes a poblaciones originarias no sólo era vasta y diversa, también era completamente diferente a lo que había leído antes. Por un lado, había algo en la forma, los recursos literarios y el artificio que se alejaban de la tradición de la poesía occidental y que, después comprendí, se vinculaba con el hecho de que estas literaturas no sólo se nutren de la tradición escrita, sino que dialogan con otras formas textuales como los tejidos, la música o la danza. Por otro lado, la complejidad de sus temas me mostró un mundo invisible para mí antes de ese encuentro: los efectos de la colonización en la sociedad donde crecí, palpables en mi vida cotidiana. Poco a poco tuve un distanciamiento con esas primeras lecturas que sostienen la perspectiva etnopoética y encontré en autoras como Yasnaya Aguilar (2018, 2019), Aura Cumes (2017), Gladys Tzul Tzul (2015) y Emma Chirix (2014) asideros teóricos más estimulantes para leer la poesía escrita por mujeres pertenecientes a poblaciones originarias y los contextos actuales en que se inscriben.

Mi tránsito en el programa de la Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe ha sido el mayor catalizador de reflexiones y encuentros con propuestas teóricas que plantean un enfoque crítico frente a la colonialidad, por esa razón estoy agradecida con mis profesores y profesoras, así como a mis amigos. Y, si bien es cierto que falta un camino muy largo por recorrer, este primer acercamiento me ha permitido conocer una vasta producción intelectual; me ha hecho evidentes las dinámicas de poder e invisibilización que operan tan eficientemente en las omisiones del canon de la literatura mexicana y me permitió conocer nuevas culturas, territorios y lenguas: las visitas a Calkiní y Juchitán, así como el diálogo con Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob son un hito en mi vida, pues cambiaron mi perspectiva sobre la naturaleza de la crítica literaria, la cual había aprendido que debía de tratarse de un monólogo sobre fantasmas. No obstante, ahora entiendo que es mucho más potente cuando se trata de una conversación horizontal.

Una lección que me acompaña de este posgrado, es que el conocimiento académico no sólo es una forma de explicar ciertos fenómenos, sino una ética bajo la cual vivimos y nos relacionamos con los otros. Lo cierto es que “[u]na literatura no es una colección de

nombres, sino un sistema que produce obras, sujetos e instituciones, un sistema de reglas” (Yépez, 2017, p. 14). Por ello, hay ausencias sintomáticas en el canon que apuntan a pautas de género, etnia, clase, región, registro lingüístico y posición política, que determinan a las obras o a los sujetos que desaparecen de las historias literarias. La producción de crítica, desde perspectivas que plantean una interpretación de la realidad alejada de los marcos teóricos funcionales a los sistemas de opresión, alrededor de estas escrituras forma parte de una ética académica a la que deseo suscribirme.

Las feministas tienen la metáfora de “ponerse las gafas violetas” al momento en que se adquiere cierto nivel de consciencia de género, porque a partir de ese momento, los machismos de la vida cotidiana, de los productos culturales que consumimos y las historias que nos contamos se vuelven evidentes. No conozco si hay una imagen parecida, pero la anécdota que ahora comparto es también un ejercicio de recuento, un repaso de cómo han sido mis intentos (fallidos y exitosos) por ponerme los lentes de la colonialidad. Cuento esto porque, para mí, este hallazgo fortuito y accidentado, terminó por volverse una elección vocacional y un giro completo a mi realidad, mis valores estéticos y éticos. Esta tesis es una celebración del encuentro con esas escrituras.

1.2. Introducción

En el poema “Breve riña entre la gorda y la flaca”, Cuevas Cob (1998) retoma el género discursivo del insulto para poetizar la historia de dos mujeres que pelean porque una ha asesinado el pavo de la otra. En el primer acercamiento al texto, me pareció inaccesible el sentido de las frases que usaban las voces poéticas para insultarse “Mujer con ropaje nube de tormenta” (p. 50), “Mujer con ropaje de huevo corrompido” (p. 51). Durante la visita a Mérida y Calkiní, en la entrevista semidirigida, se dio la oportunidad de charlar con la autora y ella tuvo la amabilidad de explicarme lo siguiente:

[M]ujer con ropaje nube de tormenta es lo más feo, horrible, como un gran insulto que se le puede decir a una mujer, sobre todo de una mujer a otra mujer, ¿por qué? vayamos a la cosmovisión: ¿qué implica la forma de vestir? [...] el huipil lo usan las mujeres [...] la tela es blanca y la mujer que no sabe lavar, se le queda percutida, amarilla o entre gris [...] Entonces quiere decir que esa mujer no sabe lavar, [...] Es una comparación bellísima y además duele, pero yo no me quedo con que duele, me quedo con lo hermoso de la expresión y la gente lo dice, así como un insulto grave, [porque] una mujer que no sabe lavar, no sirve como mujer (Cuevas Cob, comunicación personal, septiembre 2019).

Una vez que fue inteligible la expresión, entendí que esa frase *Mujer con ropaje nube de tormenta* condensaba los intereses que tenía para comprender cómo se articulaba una estética en la interseccionalidad del género y la etnia, pues la expresión, a pesar de prescribir características sobre la conducta de las mujeres, sólo tenía sentido inscrita en el contexto de la comunidad de Cuevas Cob, donde el huipil blanco es la vestimenta cotidiana. Además, la frase evidenciaba el uso intencionado del habla de la comunidad de la autora como disparador para la creación poética. Por esta conjunción de cualidades, se tomó la expresión para titular a la tesis, en tanto que provee de un ejemplo de cómo se construye estéticamente a las mujeres al interior de los poemas de Cuevas Cob y Pineda.

En ese sentido es que puede afirmarse que las formas como se construye estéticamente la intersección entre género y etnia en la obra poética de dos autoras pertenecientes a distintas culturas originarias de México —Irma Pineda, perteneciente a la cultura zapoteca y Briceida Cuevas Cob, a la cultura maya peninsular— y las modificaciones que le ocurren a estas construcciones estéticas debido al proceso de autotraducción que realizan las autoras, son el tema principal de esta investigación. Para abordar el fenómeno en toda su complejidad, es necesario considerar una serie de aristas que intervienen en él.

En primer lugar, el hecho de que la construcción de las identidades sexo-genéricas no fueron uniformes en las poblaciones originarias antes de la colonización. Este evento alteró las relaciones de género e impuso un modo específico de dominación masculina y heterosexual. Por esa razón, las construcciones estéticas que nos ocupan se complejizan al presentar la intersección de al menos dos categorías de la identidad: el *género* y la *etnia*.

En segundo lugar, la metodología que habrá de utilizarse para realizar el análisis recurre a herramientas de disciplinas que no son propias de los estudios literarios. Esto se debe a que las escrituras que se revisan en la investigación ponen en crisis algunas de los fundamentos de los estudios literarios. Por un lado, porque pertenecen a poblaciones que fueron colonizadas y marginadas por los distintos imperios occidentales y, posteriormente, quedaron insertas en estados-nación cuya construcción no consideró su autonomía, lo cual relegó a sus pobladores y, así se dificultó e impidió el acceso de estos a los campos intelectuales y a las instancias de legitimación. Del mismo modo, se encuentra la relación de estas escrituras con formas textuales no canónicas como los quipus, la cerámica, los textiles, entre otros.

En tercer lugar, el hecho de que, a pesar de las relaciones complejas de las poblaciones originarias con la escritura, las literaturas indígenas, en este momento tienen la potencialidad de ser un espacio desde el cual es posible construir memoria. En ese sentido, es necesario apuntar que esta memoria no se enuncia desde el recuerdo idealizado o desde una perspectiva panfletaria, por el contrario, afrontan el pasado doloroso y articulan un diálogo con los eventos traumáticos, tal como afirma Tuhiwai (2011) y como se hace patente en un poemario tan poderoso como *La flor que se llevó* de Irma Pineda.

Dentro de ellas es posible conectar los cuerpos con territorios y experiencias específicas. Asimismo, algunas de estas literaturas mantienen “una relación intrínseca entre la producción textual indígena y los movimientos sociales” (Del Valle, 2013, p. 6). En ese sentido, se puede mencionar como ejemplo al ensayo del académico Paul Worley (2013), “U páajtalilmaayako’olel: Briceida Cuevas Cob’s Je’ bixk’in and the Rights of Maya Women”, que vincula la poética de Briceida Cuevas Cob con la campaña en pro derechos femeninos mayas abanderada por el Instituto Cultural Para el Desarrollo de la Cultura Maya en Yucatán (INDEMAYA).

Como es posible ver, esta producción literaria es resultado de la reflexión, no sólo por parte de quien escribe, sino de toda la comunidad con el evento común sucedido y, por lo tanto, “representan un posicionamiento político y un lugar de enunciación particular desde el cual el sujeto indígena articula sus lenguajes y sus políticas” (Arias, Del Valle, et al., 2012, p. 3). Por esa razón, el estudio de estas literaturas se vuelve urgente y fundamental, especialmente si se considera que la producción de obras estéticas por parte de intelectuales indígenas ha ido en aumento con el paso de los años. En ese sentido, es necesario mencionar que, en algunas trincheras de la academia, por sus propias dinámicas de exclusión, no se han revisado críticamente algunas estas obras.

Además, es importante mencionar que estas literaturas están vinculadas a una tradición oral y sus soportes y modos de lectura trascienden al objeto-libro. Es por eso que redefinen la forma de entender la literatura canónica, la retan y la modifican completamente. Para abordarlos, se presenta una metodología que complementa a los estudios literarios con herramientas de la etnografía, como la entrevista semidirigida y el recorrido de área, y de la lingüística de corpus, mediante programas de análisis léxico automatizado (AntConc, TagAnt, Freeling y LancsBox) y el procesamiento de datos en los programas ELAN y Atlas Ti. Estas incorporaciones nutren la metodología y nos

permiten proponer una metodología interdisciplinaria que incluye, dentro de la presente investigación, un trabajo de campo apreciativo¹ (M. J. S. Hernández Gómez, comunicación personal, julio de 2020).

Asimismo, es significativo añadir que algunos de los poemas fueron escritos y traducidos por las propias autoras al español y, en los casos en los que no fue así, la escritura se realizó en un contexto bilingüe con características diferentes al paradigma monolingüe al que ha pretendido acostumbrarnos la agenda homogeneizante de los estados-nación. Esta característica plantea preguntas sobre la teoría de la autotraducción, en tanto que los poemas se resisten a las nociones de texto extranjero, traducibilidad e incluso, a la confrontación del texto original con la versión traducida. Este fenómeno hace evidente la compleja relación de las culturas originarias con la escritura. Además, plantea preguntas en torno a la modificación que podrían o no alterar a las construcciones estéticas en la traducción de una lengua a otra.

Estas escrituras conviven en un sistema más amplio que engloba a toda la producción literaria dentro del territorio, así como a las relaciones de los participantes, instancias gubernamentales y financiamientos que componen al circuito literario mexicano. El campo intelectual mexicano está limitado dentro de su integración también por las grandes ausencias de obras, autorías, estéticas y comunidades que han sido excluidas, con la intención, ya sea de borrarlas, o bien, de rescatarlas para cooptarlas dentro de los reajustes del sistema hegemónico. Hay omisiones sintomáticas que responden a criterios de género, clase, lengua, raza y posición política, que determinan a las obras omitidas y presentes en la historia de la literatura nacional.

Para combatir lo anterior, intelectuales como Heriberto Yépez (2017) proponen la relectura de los textos que no integran el canon, como un modo de subversión de las dinámicas de exclusión del campo intelectual. Desde la crítica literaria, estas literaturas desafían, a quien las estudia, a la invención de nuevos enfoques críticos capaces de dialogar con los imaginarios y los códigos de representación de las culturas no hegemónicas, orillan a ampliar los marcos de referencia de la literatura, para poder realizar acercamientos que miren toda su complejidad. Para continuar con esta idea, es importante retomar las aportaciones de Tapia (2019), quien afirma lo siguiente:

¹ Durante la tesis se propone la fase del trabajo de campo no sólo como un ejercicio de levantamiento de datos, sino como una vía para que quien investiga, tenga contacto cultural con los espacios, tradiciones y contextos propios de las autoras de las obras que aquí se estudian.

Aunque me refiero a un canon literario, reconozco que hay que postular una modificación de lo llamado “literario”, principalmente al hablar de narrativas indígenas y de las diferentes “literaturas” que la componen [...] Esta reformulación de lo canónico no es para incluir a aquellos que han sido mantenidos fuera, sino proclamar el reconocimiento y aceptación de que estas formas han sido y son el canon (p. 37).

Tapia (2019) retoma las propuestas de Womack (1999) a propósito de los escritores nativo americanos y la relación que se establece con el canon. Para ambos teóricos, la idea de la supuesta emergencia de las literaturas indígenas es incorrecta, en tanto que estos escritores han continuado produciendo por un tiempo ininterrumpido, especialmente si consideramos a la escritura² desde su acepción más amplia. Por esa razón, no se trata de un renacimiento, sino más bien de un momento de reconcentración de la importancia de estas literaturas.

A fin de sustentar el análisis propuesto en este trabajo, en el capítulo del Marco teórico-metodológico se presentan los conceptos fundamentales para el desarrollo de la tesis y se plantea una metodología que combina herramientas de otras disciplinas, a fin de abordar las formas como se construyen estéticamente la intersección entre género y etnia en los poemas de las autoras y las modificaciones que estas experimentan por el bilingüismo y el proceso de autotraducción realizado en la mayoría de los poemas. Los tres ejes fundamentales del apartado teórico son: la interseccionalidad, la autotraducción y la construcción del marco metodológico.

El capítulo comienza con una discusión sobre las diferencias entre las nociones de poscolonialidad y decolonialidad, a fin de establecer una genealogía de los conceptos que se utilizaron en el desarrollo del análisis. Se señala que la primera diferencia entre estas dos nociones corresponde al hecho histórico que consideran fundamental. En el caso de la poscolonialidad, considera como hito el año 1947, con la independencia de la India frente al imperio británico una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. Mientras que para la perspectiva decolonial, el momento histórico clave es 1492 y la colonización del territorio ahora conocido como América. Además, su acepción epistemológica se diferencia, en tanto que la primera se refiere a una corriente que surge de las teorías

² A propósito de la extensión de las acepciones de la escritura para incorporar las formas de escrituras amerindias, es interesante mencionar la propuesta de Worley y Palacios (2019): “Para des- aprender las prácticas de lectura e interpretación sujetas a todo aquello que se escribe en tinta y papel (o en formato digital), proponemos el uso del vocablo maya *ts’iib*, comúnmente traducido como “escritura,” el cual nos permite señalar otros caminos para entender el mundo textual maya que excede los límites que la sociedad dominante define para lo literario” (p. 6).

poscoloniales durante los años ochenta en Inglaterra y Estados Unidos, cuyos autores más destacados son Edward Said, Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Ranahid Guha y Chandra Mohanty. La segunda explica que el fin del colonialismo como constitución geopolítica y geohistórica de la modernidad occidental europea no significó una transformación de la división internacional del trabajo entre centros y periferias. Los autores destacados son: Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Catherine Walsh, Enrique Dussel, entre otros.

De los aportes teóricos anteriores, retomamos la afirmación decolonial de que la modernidad occidental eurocéntrica, el capitalismo mundial y el colonialismo son una tríada inseparable y que Europa, para constituirse como centro del mundo, estableció a América como su periferia en 1492 (Lugones, 2008). No obstante, a estas afirmaciones, desde las propuestas del feminismo decolonial, se pone sobre la mesa la cuestión de que las perspectivas anteriores no consideraron el género como un elemento más del sistema (Lugones, 2008). Por esa razón es que se retoma el marco teórico de la interseccionalidad desde las propuestas de Crenshaw y Lugones.

El concepto de interseccionalidad plantea que categorías biológicas, sociales y culturales como el género y la etnia interactúan en múltiples y a menudo simultáneos niveles (Crenshaw, 2011). Este concepto provee de una herramienta conceptual para pensar la condición de las mujeres que pertenecen a una población originaria, en tanto que permite comprender que las categorías que integran dichas vivencias, son parte de una urdimbre en la que diferenciar los hilos que integran la trama, sería imposible. Este concepto pone de manifiesto la multiplicidad de experiencias de sexismo vividas por distintas mujeres, así como la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación, porque encarnan la norma misma, como la masculinidad, la heteronormatividad o la blanquitud (Viveros Vigoya, 2016). Este marco teórico surgió como respuesta a las posturas del feminismo blanco eurocentrado, cuya perspectiva de las mujeres en múltiple situación de vulnerabilidad las plantea como entes pasivos a quienes se les deben de transmitir, en materia de derechos, los llamados avances de la Modernidad.

Por esa razón, en el apartado siguiente, se hace una revisión breve de las tres perspectivas desde las cuales se ha abordado históricamente la intersección entre etnia y género. Las perspectivas son, según Segato (2011) tres: un feminismo salvacionista blanco, que plantea a las mujeres como un grupo homogéneo y cuya agenda plantea

ausencias sintomáticas como el desconocimiento de las opresiones por raza, orientación sexual, entre otras. En contraposición, se presentan otras dos posturas: quienes plantean la invalidez del concepto patriarcado como categoría universal, arguyendo que la colonización instauró también un orden patriarcal heterosexual; algunas de las autoras que sostienen esta perspectiva son Paiva (2014) y Lugones (2008). La tercera postura, sostenida por intelectuales como Segato (2011) y Paredes (2011), plantea que previa a la colonización hubo un patriarcado de baja intensidad, que se recrudeció con la instauración del orden colonial.

En un apartado posterior se exponen las aportaciones del feminismo decolonial, las cuales se suman para la articulación del apartado teórico. El programa del feminismo implica la revisión y rescate de las aportaciones de las mujeres racializadas a la cultura, el cuestionamiento de las categorías *mujer* y *patriarcado* como transculturalmente válidas y la relectura de los archivos desde una perspectiva que considere las opresiones de género y las resultantes de la colonización.

El apartado teórico finaliza con una exposición del concepto de autotraducción y las peculiaridades de ésta cuando se realiza de una lengua minorizada a la lengua hegemónica del territorio. La discusión teórica y el estudio de la autotraducción arrojan claves para pensar las literaturas en las que hay un uso intencionado de la lengua de la comunidad, que hace a las autoras deconstruir y reapropiarse de dos sistemas literarios distintos con la intención de equiparar su lengua materna con la lengua adquirida del colonizador. En ese sentido, a lo largo de la investigación, se observó que este proceso no es un calco de una lengua hacia otra, sino una reescritura donde las autoras negocian elementos de su propia cultura y de los sentidos de los poemas al trasvasar sus textos en la lengua meta.

A lo largo de la metodología, se explica el proceso usado para realizar el análisis literario, el cual tiene distintos momentos que involucran la realización de las entrevistas semidirigidas, la sistematización de las entrevistas y el corpus de poemas de las dos autoras y procesamiento de datos mediante el programa y la construcción los resultados. Asimismo, se propone la incorporación de un trabajo de campo que permita, por un lado, establecer un diálogo con las autoras al respecto de su obra y, por otro lado, que quien investiga entre en contacto con los espacios y los referentes que pueblan los poemas analizados. En ese sentido se afirma que se realizó un análisis literario apoyado de las herramientas etnográficas de la entrevista semidirigida y el recorrido de área. Además, se

hizo uso de las herramientas de la disciplina de la lingüística de corpus para la sistematización y el procesamiento de éstos.

En el trabajo de campo se realizaron entrevistas semidirigidas a las dos autoras que integran el corpus de la tesis, dos visitas y recorridos de área en los pueblos natales de las autoras y un registro fotográfico de algunos referentes de este lugar. Los instrumentos de las entrevistas se componen de una serie de preguntas articuladas en seis ejes: 1) Biografía, 2) Cultura, 3) Autotraducción, 4) Intertexto, 5) Bilingüismo y 6) Campo Intelectual. Además de la entrevista semiestructurada, se realizó un recorrido de área en las comunidades de donde son oriundas las autoras. Para la construcción de la metodología se consideró que las obras literarias que se analizan son producidas en un contexto socio histórico específico y que, para sensibilizar y concientizar a la investigadora, es necesario que haya un contacto con el territorio. Del mismo modo, dentro de la metodología se explica el procesamiento del corpus de poemas con los programas LancsBox, AntConc y el análisis cualitativo de las entrevistas mediante el software Atlas Ti, los cuales facilitaron el manejo del corpus de poemas y entrevistas para la redacción de los capítulos posteriores.

En este punto, es importante explicar los criterios de exclusión e inclusión del corpus que se conformó con la obra de las dos autoras. El segundo análisis de nuestra investigación está conformado por las experiencias de las participantes en torno al proceso de autotraducción de los poemas que construyen estéticamente la intersección entre género y etnia en su obra y sobre la convivencia de las dos lenguas en su proceso de escritura. En ese sentido, se eligieron escritoras cuya obra poética poseía las siguientes características: 1) la convivencia de dos lenguas al interior de la obra (lengua materna y lengua mayoritaria), 2) la intersección entre género y etnia como temática recurrente dentro de los poemas, 3) la inclusión de términos provenientes de la oralidad de sus lenguas maternas al texto y 4) la adscripción a una población originaria de México. Por esas razones, fue que se acudió a la obra de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob como muestras teóricas o conceptuales con la intención de entender cómo se articula una poética en la interseccionalidad.

En el marco contextual se presenta, en un primer momento, un panorama de las literaturas en lenguas originarias en México, donde se hace evidente la relevancia de los

campos intelectuales maya peninsular y zapoteco y las características que comparten: 1) la estandarización de la escritura en un momento previo al de otras poblaciones, 2) la creación de casas de la cultura, 3) la conformación de grupos alrededor de los centros culturales y 4) la articulación de circuitos donde se difundieron las escrituras (publicaciones, antologías y revistas). Posteriormente, se revisa el desarrollo de los campos intelectuales zapoteca y maya peninsular, las características más importantes en la conformación de dichos campos y una cronología de los participantes principales en dichas tradiciones literarias.

Una vez expuesto esto, se hace una revisión de las escritoras en lenguas originarias. La cronología hace evidente que son pocos los registros que se tienen antes de la colonización. Los nombres no se hacen numerosos sino hasta inicios del S. XX. El auge de las escrituras de mujeres pertenecientes a poblaciones originarias ocurre con la generación de aquellas nacidas en los años 60 y 70. En la Tabla 1 se muestra de manera resumida la cronología, que se desarrollará en el capítulo de contexto, con las escritoras pertenecientes a poblaciones originarias en México:

Tabla 1

Cronología de las poetas en lenguas originarias en México.

Mediados del S. XV	Inicios del S. XX	Mediados del S. XX	1960-1980	1981-2000
<i>Periodo Prehispánico</i>	<i>Parejas Literarias</i>	<i>María Sabina</i>	<i>Poetas prestigiosas</i>	<i>Escritoras jóvenes y novísimas escritoras</i>
Macuilxóchtli y la Señora de Tula. poema en el cual rememora las victorias del rey Axayácatlási. Se carecen de registros suficientes.	Isabel Ramírez y Doña Luz Jiménez (Milpa Alta). Alfa Ríos, directora de la revista Neza, editada de 1935 a 1937.	Curandera mazateca, vivió y murió en Huautla de Jiménez, Oaxaca (1894-1985), Sabia de la medicina tradicional y protectora de los hongos.	Celerina Sánchez (1967). Natalia Toledo (1967). María Concepción Bautista (1977). Rosario Patricio Martínez, Elizabeth Pérez Tzintzún (1978). Juana Peñate Montejo (1979). Briceida Cuevas Cob (1969), Irma Pineda (1974), entre otras.	Yolanda Matías García (1980). Mikeas Sánchez (1980). Enriqueta Pérez Lunez (1981). Rubí Tsanda Huerta (1986). Elvira de Imelda Gómez Díaz (1987). Nadia López (1992), Paula Ya López (Oaxaca, 1996), Cruz Alejandra Lucas Juárez (Puebla, 1997), entre otras.

Tabla 1. Cronología de poetas mujeres en lenguas originarias en México. Adaptado de Ríos, 2014 y Portilla, 1978.

Además, se muestran gráficos que representan la brecha de género en dos financiamientos importantes para las instancias de legitimación del campo intelectual: el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) y Jóvenes Creadores, ambos en la categoría de Letras Indígenas (Ver Gráficos 4 y 5). Dichos gráficos presentan los siguientes datos: en Jóvenes Creadores, el 39.7 % de quienes han recibido el financiamiento son mujeres, mientras que en el SNCA este número es menor: el 34.9%. Esta diferencia podría relacionarse con que el SNCA representa una instancia de legitimación superior, al ser recibida sólo por autores o autoras cuya trayectoria literaria es considerada destacada, mientras que Jóvenes Creadores tiene becas diferenciadas según la trayectoria de quien participa. Mediante las dinámicas de exclusión que hemos mencionado, es posible explicar por qué el acceso de las mujeres sea más reducido en cuanto a cifras de recepción del financiamiento. Se cierra el capítulo con un estado del arte sobre lo dicho en torno a la obra de las autoras que integran el corpus: Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob, así como un breve repaso de sus trayectorias literarias.

En el capítulo del análisis, se aborda el modo en que se construye estéticamente la intersección entre género y etnia al interior de los poemas de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, mediante el análisis de las recurrencias léxicas y las colocaciones de los sustantivos más frecuentes en sus poemas. Para tal objetivo, se propone el análisis de la interseccionalidad a través de un sistema articulado en tres ejes: *cuerpo*, *comunidad* y *cosmovisión*. A partir del listado de sustantivos relevantes obtenido mediante *AntConc* y el análisis de las colocaciones de estos sustantivos con el programa *LanCSBox*, se observa la manera cómo se representa la feminidad siempre atravesada por la pertenencia a la cultura propia.

La segunda parte de análisis plantea los modos en que esas construcciones estéticas de la interseccionalidad, se ven mediadas por decisiones controversiales de traducción. Este análisis se sustenta, por un lado, con las afirmaciones que hicieron las autoras sobre su propio proceso de autotraducción y, en segundo lugar, por los poemas que integran el corpus. Entre las decisiones controversiales que se abordan están: 1) cuando la autora hace heterotraducción de textos pertenecientes a su bagaje cultural, 2) la decisión de no traducir palabras y frases de la lengua originaria dentro del poema en versión en español

y 3) la decisión de calcar frases y sustantivos, aunque se presenten como agramaticales en español.

En la sección de Conclusiones, se comparten algunas de las reflexiones que permitió el desarrollo de la tesis. En ese sentido, es significativo lo que apunta Tuhiwai (2017) al decir que “la colonización es conocida por haber tenido efectos destructivos sobre las relaciones de género indígena” (p. 204), pues pensar estas escrituras desde una perspectiva que integra el género y la etnia permite vislumbrar las maneras en que se crean estas poéticas en la interseccionalidad: se hacen evidentes las divergencias y los puntos de encuentro entre ambas autoras. Las mujeres pertenecientes a poblaciones originarias han creado espacios propios de visibilización y agenciamiento de sus experiencias desde la poesía. Estas vivencias son políticas en tanto que nos muestran realidades alejadas a lo normativo y nos muestran formas de resiliencia y resistencia que poseen un asidero comunitario. Por esa razón, se vuelve importante analizar estos modos de construcción estética, cuya articulación responde a un modo pendular: van desde lo subjetivo a lo colectivo.

Finalmente, es menester esclarecer que, si bien en este trabajo se usa la noción de interseccionalidad entre género y etnia y se usan categorías de análisis *cuerpo*, *comunidad* y *cosmovisión* para ilustrar las poéticas de las autoras, esta investigación se desmarca de retóricas esencialistas que pretenden uniformar las voces y vivencias de las escritoras pertenecientes a culturas originarias. El peligro del esencialismo es el de reproducir las formas de homogeneización que se han hecho visibles en el discurso colonial. Usamos categorías y marcos teóricos que son útiles para delinear rasgos comunes en las escrituras. No obstante, es importante recalcar la conciencia sobre las simplificaciones en las que se podrían caer si, durante este análisis, se pretendiera encontrar estructuras unívocas para explicar estas literaturas.

1.3. Alcances y límites de la tesis

Esta investigación es teórica-descriptiva y tiene como finalidad proporcionar una lectura sobre los modos cómo se representa a las mujeres y a lo femenino en las obras de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, a través de la aplicación del marco teórico de la interseccionalidad, para explicar que esas construcciones estéticas están atravesadas por cualidades específicas de género y etnia. Para llevar a cabo esta tarea, se realizó un

acercamiento desde la interdisciplinariedad, ya que se llevó a cabo un análisis literario donde se incorporaron herramientas de la etnografía y de la lingüística de corpus para la recabación, procesamiento y sistematización de los datos obtenidos. El análisis literario se compone de dos partes, la primera plantea un análisis léxico sobre los modos en que la interseccionalidad se articula en tres niveles: *cuerpo*, *comunidad* y *cosmovisión* en algunos de los sustantivos relevantes del corpus. La segunda parte del análisis se enfoca en tres decisiones controversiales de autotraducción que impactan en los modos en que se construye esa poética en la interseccionalidad, dentro de los poemas en español.

En un ejercicio de honestidad académica, nos parece importante mencionar que no soy hablante, ni especialista en las lenguas originarias (zapoteco y maya peninsular) en las que las autoras realizan sus creaciones. Por esa razón, no se realizaron los análisis desde la lengua de origen; no obstante, y gracias precisamente al proceso de la autotraducción que realizan las autoras al español, pudimos tener un acercamiento a estas escrituras poéticas tan enriquecedoras, para comprender mejor la importancia de las escrituras bilingües de poetas pertenecientes a poblaciones originarias. En ese sentido, me gustaría decir que esta tesis es una muestra de la generosidad de las autoras y del carácter igualitario de las literaturas indígenas, pues he podido realizar mi trabajo de investigación, gracias a que las autoras han autotraducido sus poemas, en contraposición de otras escrituras más hegemónicas.

Por esa razón, el análisis que propongo se trabajará a partir de los poemas en español; además, se argumentará el carácter textual de estos poemas para explicar por qué es posible realizar análisis literarios de estos textos que, en otras condiciones de producción y traducción, podrían ser considerados versiones. Asimismo, este trabajo de investigación no pretende dar una lectura definitiva sobre lo propuesto en los poemas de las autoras; por el contrario, es una contribución a la discusión sobre las creaciones realizadas por autoras pertenecientes a poblaciones originarias.

2. Marco Teórico-metodológico

2.1. Marco Teórico

2.1.1. *Diferencia entre poscolonialidad y decolonialidad.*

En algunas ocasiones se asume que los términos poscolonialidad y decolonialidad refieren a perspectivas epistemológicas idénticas. No obstante, existen diferencias importantes que es necesario esclarecer, a fin de establecer una genealogía teórica para el desarrollo del presente trabajo. A lo largo de la historia, podríamos decir que sociedades muy distintas han experimentado el hecho colonial; sin embargo, no todas las sociedades experimentaron las consecuencias de la colonialidad en el mismo sentido. Según Ochy Curiel, en su acepción temporal, el poscolonialismo:

Inicia en 1947, con la independencia de la India frente al imperio británico una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. También ha tenido que ver con los procesos emancipatorios en Asia y en África, con la aparición de los nacionalismos del Tercer Mundo y su inscripción ambigua en las zonas de influencia definidas por la Guerra Fría, así como con el éxodo masivo de inmigrantes hacia los países industrializados (Curiel, 2014, p. 46).

Pero si nos referimos a su acepción epistemológica nos referimos a una corriente que surge de las teorías postcoloniales durante los años ochenta en Inglaterra y Estados Unidos. La publicación del libro *Orientalismo* (1990) de Edward Said asentó las bases del pensamiento poscolonial al vincular las ciencias humanas europeas y el imperialismo a través de la construcción que hace Occidente del “otro” que es Oriente; además, destaca el trabajo de otros intelectuales de la India como Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Ranahid Guha y Chandra Mohanty. Este concepto ha tenido diversos usos y críticas a lo largo del tiempo; por ejemplo, se ha cuestionado el hecho de que esta teoría posea pretensiones universalizantes y despolitizantes, así como su linealidad, como si el colonialismo y sus efectos hubieran terminado (Hall, 2010).

Una primera divergencia entre el poscolonialismo y el decolonialismo se vincula con el momento histórico en el cual perciben el inicio de la colonialidad. Para el puertorriqueño Ramón Grosfoguel (2010), los estudios poscoloniales entienden colonialismo como un evento del siglo XVIII y XIX, desde la experiencia británica en la India y la experiencia francesa o británica en Medio Oriente. Sin embargo, desde el pensamiento latinoamericano, se sitúa a la experiencia colonial 300 años antes, en 1492. La llamada Conquista Española es el punto de partida fundamental, pues es en ese

momento en que se concreta la relación modernidad/colonialidad que construye la superioridad epistémica y política de Occidente sobre el resto del mundo.

El proyecto decolonial está conformado por intelectuales y activistas latinoamericanos que trabajan, en su mayoría, en universidades de Estados Unidos y de Latinoamérica y que están vinculados a diversas organizaciones, como el movimiento indígena en Bolivia y Ecuador, el movimiento afrodescendiente colombiano y el Foro Social Mundial. La genealogía de este grupo se encuentra estrechamente relacionada con las tradiciones de las ciencias sociales y las humanidades de América Latina y el Caribe (Curiel, 2014).

El concepto de decolonialidad se explica a partir del entendimiento de que el fin del colonialismo como constitución geopolítica y geohistórica de la modernidad occidental europea no significó una transformación significativa de la división internacional del trabajo entre centros y periferias (Lepe, 2018), mucho menos una transformación de la jerarquía étnica-racial de las poblaciones de los Estados-nación. Por el contrario, lo que ha ocurrido es una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, la cual ha sido posible gracias a instituciones del capital global: “como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), así como a organizaciones militares como la OTAN, las agencias de inteligencia y el Pentágono y, agregaría también, a la cooperación internacional del Norte”. (Curiel, 2014, p. 59). Las formas de dominación se han modificado, pero no ha sucedido lo mismo con las estructuras de relaciones entre centro y periferia.

Desde esta perspectiva, se propone la comprensión de que existe un sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial (Lepe, 2018). La perspectiva decolonial implicaría una nueva comprensión de las relaciones globales y locales, que supone fundamentalmente entender que la modernidad occidental eurocéntrica, el capitalismo mundial y el colonialismo son una tríada inseparable y que Europa, para construirse como centro del mundo, estableció a América como su periferia en 1492. No obstante, a estas afirmaciones, desde las propuestas del feminismo decolonial, se pone sobre la mesa la cuestión de que las perspectivas anteriores no consideran el género como un elemento más del sistema (Lugones, 2008), tema que se desarrollará más adelante.

2.1.2. Interseccionalidad y colonialidad del género.

Para el desarrollo de la tesis se acude al concepto de interseccionalidad, el cual fue popularizado por la especialista en derecho Kimberlé Williams Crenshaw (2012). La autora puso sobre la mesa la discusión sobre cómo el auge de las políticas identitarias frecuentemente borraban las diferencias intergrupales. La omisión de la diferencia en grupos oprimidos es problemática, fundamentalmente porque la violencia que viven muchas mujeres está conformada por otras dimensiones de sus identidades, como son la raza o la clase. “Tanto las iniciativas feministas por politizar las experiencias de las mujeres, como los esfuerzos antirracistas para politizar las experiencias de las personas racializadas se producen de tal forma que parecen mutuamente excluyentes” (Crenshaw, 2012, p. 88).

Aunque sea evidente que, en la realidad de las vidas de las personas, el racismo y el sexismo se cruzan, esto no es así en las prácticas feministas y antirracistas. Cuando la identidad se plantea en la práctica como una cuestión de o ser mujer o ser persona racializada, como si fuera una proposición excluyente, se vacía de discurso las experiencias complejas de las personas que no son sólo parte de un grupo minorizado. La interseccionalidad plantea que categorías biológicas, sociales y culturales —como el género, la etnia, la clase, la discapacidad, la orientación sexual, la edad, la nacionalidad y otros ejes de identidad— interactúan en múltiples y, a menudo simultáneos niveles. Por lo tanto, es necesario pensar cada elemento de una persona vinculado de manera compleja con el resto de las categorías, si se desea comprender holísticamente la identidad. Este marco puede usarse para explicar cómo ocurren la injusticia sistémica y la desigualdad social desde una base multidimensional.

Las reflexiones de Kimberlé Williams Crenshaw (2011) fueron resultado del trabajo de campo con mujeres racializadas de las zonas marginales de Los Ángeles. Crenshaw notó que el hecho de que las mujeres racializadas siguieran en relaciones abusivas, donde eran maltratadas, se relacionaba con la dificultad que tenían para obtener acceso a vivienda y a opciones laborales, fue evidente que su condición no estaba únicamente relacionada con su género:

Muchas mujeres racializadas, por ejemplo, se enfrentan a la pobreza, la responsabilidad del cuidado de niños y niñas y la falta de habilidades laborales. Estas cargas, para las mujeres racializadas, son consecuencia de las opresiones de género y clase e incluyen prácticas discriminatorias raciales en el empleo y la vivienda (p. 91).

Lugones retoma el término de la interseccionalidad de las feministas racializadas estadounidenses. La autora apunta que este término revela lo que no se ve

cuando categorías como género y raza se conceptualizan separadas unas de otra. La denominación categorial, dice, construye lo que nomina. Es por esa razón que esta propuesta teórica opta por un análisis que enfatiza la intersección de las categorías raza y género, porque éstas, al ser pensadas de manera aislada, invisibilizan a quienes son dominadas bajo la categoría *mujer* y bajo las categorías raciales y étnicas como negra, hispana, asiática o indígena.

Lugones sigue a Crenshaw en la idea de que las categorías han sido entendidas como homogéneas y seleccionan al dominante en el grupo como su norma. Por ejemplo, en la categoría *mujer*, se selecciona como norma a las hembras de la especie humana, que además pertenecen a una clase, son blancas y heterosexuales. Entonces, se hace evidente que la lógica de separación categorial distorsiona los seres y fenómenos sociales que existen en la intersección. A propósito de eso, afirma Lugones:

En la intersección entre *mujer* y *negro* hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni *mujer* ni *negro* la incluyen. La intersección nos muestra un vacío. Por eso, una vez que la interseccionalidad nos muestra lo que se pierde, nos queda por delante la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial (Lugones, 2008, p. 82).

La teoría de la interseccionalidad es útil para el propósito de este análisis, en tanto que nos provee una herramienta conceptual para pensar la condición de las mujeres pertenecientes a poblaciones originarias desde las múltiples aristas que componen su identidad. Una de las problemáticas a la que nos enfrentamos al pensar esa condición desde el feminismo es el peligro de borrar las diferencias de las mujeres que han sido — además de oprimidas por su género— racializadas, empobrecidas y marginadas. Ante este riesgo, una solución para no jerarquizar las condiciones, es pensarlas desde la interseccionalidad. Especialmente, en el entendido de que la idea de raza, como la de género, se producen de manera simultánea en el proceso de conquista y colonización.

2.1.2.1. *La colonialidad del género.*

Las diferentes perspectivas del feminismo han intentado explicar el origen de la opresión y subordinación de las mujeres. La respuesta no es nimia, por el contrario, aquello que se conteste determinará las visiones posibles para el futuro, el marco filosófico y ontológico desde el cual partimos y la posibilidad de tener o no una sociedad

igualitaria. Para dar luz a esa pregunta, es menester revisar en un primer momento la propuesta de Gayle Rubin (1986) enunciada en su texto *El tráfico de mujeres: Notas sobre la economía política del sexo*, donde reflexiona el origen de esa opresión de género, comenzando por la pregunta ¿qué es una mujer domesticada? Para la autora, una mujer es una hembra de la especie humana, pero su cualidad de doméstica, es decir, de esposa, mercancía, objeto, prostituta, es adquirida de manera relacional.

Su condición oprimida es tan artificial como el dinero: éste sólo sirve como divisa cuando hay un convenio de que es tal. ¿Cuáles son, entonces, esas relaciones en las que una hembra de la especie humana se convierte en una mujer oprimida? Para la autora la respuesta se asoma en las obras superpuestas de Freud³ (en particular aquellas obras que se encargan de la mujer) y el primer y cartesiano Lévi-Strauss⁴, donde se hace evidente un aparato social sistemático que emplea mujeres como materia prima y modela mujeres domesticadas como producto. Rubin trae a cuenta la noción de *sex-gender system* (sistema sexo género) para introducir las diferencias entre los sistemas económicos y los sistemas sexuales y anunciar una cierta autonomía de los segundos.

Según su marco teórico, el término *patriarcado* no describe acertadamente las relaciones por las que un ser humano hembra se convierte en una mujer. La denominación de las feministas marxistas *modo de reproducción* le parece insuficiente también. Ninguno de ambos términos cumple sus respectivos cometidos: *modo de reproducción* porque vincula al sexo con la producción y deriva la situación de la mujer de la economía y el término *patriarcado* porque sitúa el origen de la opresión femenina en un universal e innato dominio de los hombres, como un camino sin salida. Rubin explica que el género organiza los sexos: es el responsable de la división del trabajo, de la exacerbación de las diferencias entre hombres y mujeres, de las identidades genéricas, que requieren represión de las notas del otro género, y, al fin, de la imposición de la heterosexualidad, con el fin de orientar el sexo al matrimonio. El sistema *sexo-género* es definido como un conjunto de arreglos por los que una sociedad toma como realidades biológicas los hechos que son producto de la actividad humana.

³ La autora habla específicamente de las obras de Freud “Introducción general al psicoanálisis” (1943), *Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes* (1961), “Female sexuality” (1961) y “Feminity” (1965).

⁴ Gayle Rubin cita los textos de *Elementary Structures of Kinship* (1969) y *La familia* (1971).

A este concepto de género, propuesto por Rubin y retomado para el marco teórico del presente trabajo, es interesante añadir nuevamente las observaciones de Lugones, quien discute con Aníbal Quijano (1992) su entendimiento del sexo como algo biológico. En primer lugar, hay que esclarecer para efectos de este análisis el término *etnia*. Quijano explica que el término *etnia* fue acuñado por los franceses, durante su dominación colonial sobre África, para dar cuenta de las especificidades y diferencias culturales entre los pueblos africanos. El término separa las cuestiones culturales de las raciales y es usado para marcar las diferencias histórico-culturales entre los no-europeos.

Para Aníbal Quijano la conformación de la Modernidad fue un fenómeno europeo, constituido en una relación dialéctica con una alteridad no-europea, es decir, cobra forma y sentido en el momento mismo de la expansión colonial y la conquista de América, ya que ésta posibilita que Europa se encuentre con un Otro conquistado y colonizado que le permite constituirse como unidad. A partir de esa base, dilucida las opresiones de los pueblos que fueron conquistados. No obstante, Lugones se separa de la propuesta de Quijano en tanto que ubica que éste es incapaz de ver que dentro del significado mismo del género está inscrita la idea de un dimorfismo sexual o biológico (la dicotomía hombre-mujer), el heterosexualismo y la distribución patriarcal del poder:

Quijano reduce el género a la organización del sexo, sus recursos y productos y parece caer en cierta presuposición respecto a quién controla el acceso y quiénes son constituidos como recurso. Quijano parece dar por sentado que la disputa por el control del sexo es una disputa entre hombres, sostenida alrededor del control, por parte de los hombres, sobre recursos que son pensados como femeninos (Lugones, 2008, p. 84).

La contrapropuesta de Lugones (2008) es la existencia de un Sistema Moderno Colonial de Género (pp. 92-99); este sistema se sostiene sobre una serie de elementos: la primera gran clasificación que la colonización impuso fue una división entre humano y no humano. En segundo, la invención del género surge como correlato a la supremacía del varón blanco europeo, quien se erigió como poseedor de derechos sobre las mujeres de su propio grupo, no obstante, esa es una relación de lo humano, en tanto que la mujer blanca europea es humana. Además, al resto de las personas del mundo no-europeo les fue impuesto un orden natural al servicio de la supremacía blanca y, por tanto, humana.

Debido a eso, no se podría afirmar que el sistema de género sea funcional para los pueblos colonizados. Para Lugones, la raza, el género y la sexualidad son categorías que se hilvanan en la episteme moderna colonial y están intrínsecamente ligadas a ella. Esto

significa que el término mujer es un término insuficiente, ya que ilustra únicamente al grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterosexuales y, por lo tanto, ha escondido la brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implicó. Lugones afirma que el género está constituido por y para la colonialidad del poder.

Dentro del texto que citamos, Lugones hace referencia al trabajo de Allen, quien argumenta que “muchas comunidades tribales de Nativos Americanos eran matriarcales, reconocían positivamente tanto a la homosexualidad como al tercer género y entendían al género en términos igualitarios, no en los términos de subordinación que el capitalismo eurocentrado les terminó por imponer” (Allen, 1992, en Lugones, 2008, p. 86). El trabajo de Gunn Allen permite ver que el alcance de las diferencias de género era mucho más abarcador y no se basaba en lo biológico. Son varios los trabajos de las intelectuales que cuestionan el término patriarcado como un concepto transcultural válido, y lo piensan más como una herramienta de dominación que designa dos categorías sociales que se oponen en forma binaria y jerárquica. Entonces, es posible entender que tanto la imposición de la jerarquía del hombre y la destrucción de las organizaciones ginecráticas son simultáneas a la colonialidad.

En ese sentido y tras esta breve revisión, es posible afirmar que cuando las escritoras en lenguas originarias escriben textos cuya temática aborda referentes de lo femenino, no sólo se encuentran escribiendo sobre ser mujer, categoría que, como Lugones ya ha mencionado, es reservada sólo para la mujer blanca; sino que —al interior de los poemas— se encuentra una construcción estética de las formas en que esa experiencia de mujer, se encuentra intersecada simultáneamente por diferentes categorías de la identidad como la etnia, la raza, la clase; según sea el caso. Esa forma de construcción estética de la identidad habrá de presentar imágenes, figuras literarias y recurrencias léxicas que hagan evidente que se enuncia desde la intersección de al menos dos categorías: etnia y género. A propósito de eso, es posible observar que incluso en la recurrencia léxica, este fenómeno se hace patente al presentarse sustantivos que se articulan en las categorías de comunidad, cuerpo y cosmovisión; por ejemplo: *ojos, corazón, tierra, cuerpo*, entre otras, recurrencias que se abordarán más adelante en el apartado del análisis.

2.1.2.2. *Diferentes perspectivas del feminismo ante las mujeres racializadas.*

Es necesario hacer una revisión de las diferentes perspectivas bajo las cuales los feminismos han pensado las relaciones de género en los territorios colonizados. La opresión a las mujeres dentro del territorio de Norteamérica tiene una historia de siglos, que —aunque podría argumentarse que se remonta al periodo precolonial (Delgado y Madriz, 2014, 98) —, sin duda tiene sus raíces fundamentales en el proceso de colonización europea. Como se ha dicho, esta afirmación implica que la expansión de los imperios de Occidente en el actual territorio de América tuvo, como una de sus principales consecuencias, la imposición de un tipo específico de dominación masculina y heterosexual.

Las relaciones de género, que no eran homogéneas en los pueblos originarios, fueron desestructuradas con la colonización. Los mecanismos de control social anteriores a la Colonia fueron sustituidos por el dominio de la Iglesia católica, la familia tradicional cristiana y el Estado en las relaciones de género. De ese modo, se estableció como precedente una estructura de dominio masculino, eclesial y estatal hacia las mujeres (Barragán, 1996). En este sentido, como diría Silvia Rivera Cusicanqui (1996): “occidentalización y patriarcalización de los sistemas de género, pueden leerse como dos procesos paralelos” (p. 3).

A propósito de la discusión sobre el papel del feminismo frente a las mujeres pertenecientes a poblaciones originarias, Segato (2011) identifica tres posturas distintas respecto a las relaciones de género en el continente americano: el feminismo eurocéntrico, el cual afirma que el problema de la dominación patriarcal es universal, sin mayores diferencias. De ese modo, se justifica la posibilidad de transmitir los llamados avances de la Modernidad, en materia de derechos, a las mujeres no-blancas, de los continentes colonizados y pertenecientes al denominado Tercer Mundo.

El problema de este feminismo es que “sustenta una posición de superioridad moral de las mujeres europeas o eurocentradas, autorizándolas a intervenir con su misión civilizadora colonial/modernizadora” (Segato, 2011, p. 29). Por esa razón, algunas de las mujeres pertenecientes a poblaciones originarias que han encabezado desde sus trincheras la lucha por la visibilización de la violencia patriarcal, han tenido sus reservas para vincularse con el feminismo. En primer lugar, porque la tradición de sus luchas es anterior al surgimiento del concepto y, en segundo lugar, como afirma Gladysz Tzul Tzul (2019): “hay un antagonismo con el feminismo liberal y liberacionista, institucionalizado, que ha

intentado jerarquizar, ha impuesto una interpretación miserabilista, de exclusión o victimismo de las mujeres comunales, como si la violencia no pasara en otros contextos”.

Esta perspectiva del feminismo, corre el riesgo de ser ahistórica porque ignora las modificaciones que trajo la imposición de un sistema colonial-patriarcal en la historia de las relaciones de género en nuestro continente pues, “el feminismo hegemónico blanco equiparó mujer blanca y mujer. Pero es claro que las mujeres burguesas blancas [...] siempre han sabido orientarse lúcidamente en una organización de la vida que las colocó en una posición muy diferente a las mujeres trabajadoras o racializadas” (Lugones, 2008, p. 95). En ese sentido y a manera de ejemplo sobre cómo las políticas con perspectiva de género que no están pensadas desde la interseccionalidad terminan por beneficiar a las dominantes del grupo, se puede señalar el hecho de que, si bien en Estados Unidos la brecha salarial de género entre hombres y mujeres se redujo, entre mujeres blancas y mujeres racializadas aumentó, pues las mujeres afroamericanas cobran 61 centavos por cada dólar que gana un hombre blanco; las latinas, apenas 53 (López-Thomas, 2019).

Una segunda postura, que Rita Segato identifica en el otro extremo, es la de algunas autoras que afirman la inexistencia del género en el mundo precolonial. Algunos análisis que se ocupan de la temática de género y colonialidad (y que incluyen autoras como Silverblatt, Rivera Cusicanqui, Paula Gunn Allen, María Rostworowski y Lugones) sugieren que en las formaciones sociales previas a la colonización existía una igualdad de género cuya matriz era una equitativa valoración de las tareas realizadas por ambos sexos. Dentro de ese esquema, ambas labores eran indispensables para la continuidad de la vida campesina y el cumplimiento de las obligaciones de cada comunidad. Por tanto, femenino y masculino, desde una concepción indígena, eran considerados complementarios y no opuestos (Tuhiwai, 2012, p. 205). A propósito de eso, Paiva refiere que “la concepción andina indígena reconoce lo masculino y femenino, es la manera de hacerse y ser; da como resultado la Paridad Cósmica, clave de la vincularidad como relación obligatoria entre ellos y el cosmos” (Paiva, 2014, p. 296).

Finalmente, la tercera posición, y a la cual la propia Segato se adscribe, es aquella respaldada por la acumulación de evidencias históricas y relatos etnográficos que muestran la existencia de nomenclaturas de género en las sociedades precoloniales. Esta tercera vertiente identifica en las sociedades indígenas una organización patriarcal, aunque diferente a la del género occidental (Segato, 2011, p. 29). En torno a eso, autoras

como Julieta Paredes y Rita Segato han hablado sobre un patriarcado de baja intensidad. Estas dos últimas posturas coinciden en que la lucha por los derechos de las mujeres pertenecientes a poblaciones originarias no debe ser encabezada desde la postura de un feminismo eurocéntrico.

Las tensiones que originaron un cambio de perspectiva dentro de los feminismos, tienen origen en la década de los setentas. Las mujeres que cuestionaron el feminismo eran aquellas que observaban ausencias sintomáticas dentro de la agenda del movimiento: el racismo, la lesbofobia y la colonización. A razón de un llamado a la unidad por parte de las mujeres para luchar contra la opresión universal del patriarcado, las feministas blancas estadounidenses —que desconocían la opresión de raza y clase— pospusieron y, eventualmente, desecharon estas otras opresiones e invisibilizaron a las sujetas racializadas, sexualizadas y colonizadas. Estas feministas encontraron que la categoría de patriarcado era una forma de dominación masculina universal, ahistórica, esencialista e indiferenciada respecto de la clase o la raza. De ahí surgieron sus más grandes cuestionamientos.

2.1.2.3. *Feminismo decolonial.*

Estas controversias se han convertido en preguntas fundamentales para las mujeres que pertenecen a poblaciones originarias y la articulación de sus propias teorías. En este sentido, es importante la publicación *Tejiendo de otro modo* (2014) que reúne una serie de artículos de mujeres que se enuncian o no como feministas, las editoras de la publicación se identifican como parte del feminismo *decolonial*. Este enfoque adscribe un programa que acoge una perspectiva situada histórica y geopolíticamente desde la colonialidad. Se trata de una postura que entiende a la colonialidad como una bifurcación clave en la historia y que hace una crítica persistente a los feminismos hegemónicos, que anteriormente han sido descritos como eurocéntricos y burgueses.

Para estas autoras, la apuesta por un feminismo decolonial se nutre de análisis críticos anteriores que ponen en duda las explicaciones sostenidas por la teoría occidental blanco-burguesa, comienza con la puesta en duda de la unidad del concepto *mujer*. Además, significa un punto de quiebre con los otros feminismos, ya que, cuando se une a la apuesta decolonial, se compromete a la reinterpretación de la historia en clave crítica a la

Modernidad, ya no sólo por su androcentrismo y misoginia, sino desde su carácter intrínsecamente racista y eurocéntrico.

El feminismo decolonial es un movimiento que se proclama revisionista de la teoría y la propuesta política del feminismo desde lo que considera su sesgo occidental, blanco y burgués. Esta teoría aglutina “las producciones de pensadoras, intelectuales, activistas feministas, lesbianas feministas, afrodescendientes, indígenas, mestizas pobres, así como algunas académicas blancas comprometidas con la tarea de recuperación histórica de un nombre propio, de una teoría y práctica feminista antirracista” (Espinosa, Gómez, et al., 2014, p. 32).

Ha procurado también articular varias tradiciones críticas y alternas a la modernidad occidental y, sobre todo, del pensamiento radical feminista de *Nuestramérica*. Se reclama heredero, por un lado, del feminismo negro, autoproclamado tercermundista de los Estados Unidos, ya que retoma sus aportes sobre la articulación de la opresión de clase, raza, género y sexualidad y la necesidad de producción de una epistemología propia que parta de reconocer esta inseparabilidad de la opresión, es decir, su interseccionalidad. Por otro, recupera el legado de las mujeres y feministas afrodescendientes e indígenas que nombran este continente como Abiyala, quienes han planteado el problema de su invisibilidad dentro de los movimientos sociales y dentro de los propios feminismos. Además, el feminismo decolonial recupera parte de los aportes del lesbianismo feminista radical, como el cuestionamiento a la heterosexualidad obligatoria. De ese modo, el feminismo decolonial parte de un trabajo de revisión crítica del papel y la importancia que han tenido las mujeres en la realización y resistencia de sus propias comunidades (p. 35).

Dentro del programa del feminismo decolonial se encuentran objetivos muy claros. En un primer lugar, el reconocimiento de los aportes de las mujeres racializadas. En segundo lugar, la documentación de los ejes centrales de debate del feminismo latinoamericano y la reflexión sobre la política de identidad problematizando la universalidad de la categoría de mujer. Además, su programa involucra la identificación de las conexiones entre modernidad, capitalismo, patriarcado, racismo y democracia liberal y, finalmente, la revisión histórica de la idea de patriarcado, a partir de fuentes antes no contempladas y desde el estado actual de avance de las ideas feministas. Las feministas decoloniales aportan nuevas hipótesis que reformulan el concepto de

patriarcado, discuten la posibilidad o no de su existencia antes de la conquista y la modernidad occidental, así como de la posibilidad de resistencias de las mujeres antes de la colonialidad.

Para este análisis se deberán retomar los aportes del feminismo decolonial y de la teoría de la interseccionalidad para comprender, en un primer lugar, cómo es que se construye estéticamente la intersección entre etnia y género en la obra de cada una de las autoras, con todas las aristas que, como hemos explicado, se articulan simultáneamente en esas identidades, con la intención de posteriormente analizar de forma comparada las diferencias y semejanzas ideológicas, estéticas e históricas en los poemas que integran el corpus.

2.1.3. *Autotraducción.*

Cuando hablamos de literaturas indígenas se engloban tanto a escritores hablantes nativos, como a aquellos que han aprendido su lengua de herencia en un momento posterior, en un esfuerzo consciente de descolonización y reagenciamiento de la identidad. También puede referirse a escritores que ya no son hablantes de la lengua, pero cuyo origen los vincula a un linaje perteneciente a una población originaria. Se incluye en esta categoría también a escritores que elaboran una primera versión en la lengua mayoritaria y que, con ayuda de hablantes nativos pertenecientes a su familia o a su comunidad, traducen a su lengua de herencia sus creaciones, así como escritores que directamente crean en lengua mayoritaria, pero que insertan recursos discursivos como onomatopeyas o géneros tradicionales de su cultura originaria. Por esa razón, estas escrituras “representan un posicionamiento político y un lugar de enunciación particular desde el cual el sujeto indígena articula sus lenguajes y sus políticas” (Arias, Del Valle, et al., 2012, p. 3).

En ese sentido, aquello que denominamos como literatura indígena actualmente se encuentra ligado a dos nociones clave: el *bilingüismo* y la *autotraducción*. En algunos casos, estas obras son concebidas y escritas en una lengua originaria y son traducidas por el propio autor a una lengua mayoritaria. La decisión de la autotraducción estará motivada por diversos factores que indagaremos más adelante.

Para comenzar, se esclarecerá el concepto de autotraducción, el cual se refiere a la “traducción de una obra por su propio autor” (Popovič, 1976, p. 19); cuando esto sucede, quien escribe no sólo ejerce como autor de una obra, sino que realiza las labores propias

de la traducción. Sin embargo, el hecho de que la autotraducción sea una práctica común dentro de las llamadas literaturas indígenas hace evidente las relaciones asimétricas de poder del colonialismo (Pineda, 2009) pues ¿qué significa que casi no existan publicaciones monolingües de poemas en zapoteco o maya peninsular?

Tal como explica Stocco (2017), dentro de los estudios sobre autotraducción, la presencia de análisis donde las lenguas involucradas en la escritura diglósica no sean en ambos casos hegemónicas, tiende a ser todavía escasa. Usualmente se piensa en dos razones que llevan a un autor a la decisión de autotraducirse: el exilio o la migración. En ambos casos, una nueva lengua se incorpora a la práctica escritural del autor para poner en circulación su obra dentro de determinados mercados literarios. Esa ha sido considerada la principal motivación de la autotraducción, incluso cuando también se discuten cuestiones de índole editorial, poética o ideológica: los autotraductores quieren darse a conocer a una audiencia mayor.

Más allá de las búsquedas estéticas individuales de cada autor que se reconoce como parte de una población originaria, el proceso de autotraducción que realizan es motivado de alguna manera por la estigmatización sociolingüística que “forma parte del programa general de subalternización de los pueblos originarios por los poderes coloniales y estatales” (Stocco, 2017, p. 42). Esa estigmatización tiene un impacto en la decisión de muchos escritores pertenecientes a poblaciones originarias de autotraducirse y de publicar ediciones bilingües de sus obras. El formato de las ediciones de esos textos autotraducidos suele ser la presentación de versiones enfrentadas. Esas autotraducciones son llevadas a cabo por los escritores y escritoras pertenecientes a una población originaria, tanto si poseen un alto grado de bilingüismo, como si han aprendido su lengua de herencia en la adultez, con la ayuda de gramáticas y diccionarios. Frente a este fenómeno, ubicamos al menos dos posturas que se yerguen como opuestas en las decisiones estilísticas de la autotraducción.

Una que consiste en conservar la coherencia del original y la idea de identidad invariable de sentido, con la intención de revertir críticamente las relaciones asimétricas entre la lengua mayoritaria y la lengua originaria (Gugliemi, 2002). Otra que plantea que el agenciamiento de la lengua del colonizador empodera al escritor en lengua minorizada, pues, como afirma Mehrez “El uso de la lengua del otro puede tener una doble finalidad:

puede ser el lugar para la confrontación y la resistencia con el Otro, pero puede ser también un medio de liberación” (S. Mehrez, 1992 en Guglielmi, 2002, 326).

Sin embargo, también es posible afirmar que la autotraducción es una práctica extendida en las llamadas literaturas indígenas de América Latina, donde es posible hacer un ejercicio de reapropiación de la lengua hegemónica. La edición de versiones se trata de un acto sumamente político en tanto que significa “el gesto de poner la lengua indígena en pie de igualdad con el español en términos de estatuto literario” (Stocco, 2018). Además, la versión bilingüe posibilita la puesta en crisis de las nociones de identidad, literaturas nacionales y la idea de lengua materna.

Asimismo, invariablemente el concepto de texto original que privilegia una idea de temporalidad previa, es desafiado en la autotraducción, como resultado de la fusión de los roles de autor y traductor que apela y negocia dentro de dos (o más) espacios e identidades culturales a la vez. En ese sentido, se puede añadir que las diferencias en el proceso de traducción no son sólo a nivel gramatical o léxico, las autoras también negocian elementos no lingüísticos de su identidad: el contexto, las expectativas culturales, las características estilísticas y la interpretación personal del autor. De modo que, cuando se realiza una autotraducción, ocurre una intracomunicación intercultural donde las poetas discriminan y seleccionan los aspectos de su cultura que serán conservados en el texto en español (Salzmann, Stanlaw & Adachi, 2012). Esta situación evidencia una relación complicada con el texto dado que, en el caso de la presentación paralela de las dos versiones: el original y el autotraducido, la lógica “original-versión” se confronta con la realidad del texto, ya que no hay relación secuencial, porque en muchos casos son creaciones de una misma persona que se encuentra interpelando dos culturas de forma simultánea (Hokenson y Munson, 2007).

La escritura y traducción por el propio autor, deviene en que los escritores en lengua originaria deban especializarse en dos lenguajes literarios. A esto le acompañan una serie de irregularidades desde las instituciones culturales que reciben estas escrituras. Por ejemplo, que los concursos con la categoría de literatura indígena se realicen a través de la lectura de las versiones en español. Así como las dificultades de la traducción que implican el hecho de que en las literaturas en lenguas originarias existan géneros literarios que no poseen equivalente en el español, además de las llamadas palabras intraducibles,

la idea de mundo detrás de la lengua materna de cada escritor, la cual no siempre queda intacta en su tránsito a la lengua mayoritaria (Pineda, 2009).

El autor bilingüe en lengua originaria no sólo hace una traducción a la lengua mayoritaria de su territorio, sino que también realiza una adaptación cultural para poder trasladar sus conocimientos a la cultura hegemónica del territorio en donde habita. En este sentido, la valoración de traducción como equivalencia es cuestionada, ya que se le presentan en su ejercicio, no sólo los obstáculos vinculados a la creación, sino como la dificultad de trasladar ideas, emociones y cosmovisiones de una lengua a otra y cuyo parentesco es nulo. Para el desarrollo del análisis que se pretende realizar, es fundamental el concepto de autotraducción a fin de discutir las modificaciones que sufren los textos cuando son traducidos de una lengua a otra, además de la compleja relación que establecen las autoras con las lenguas de sus culturas, las decisiones controversiales⁵ que toman a la hora de autotraducir y las lenguas mayoritarias a las que se ven obligadas a hacerlo.

Para la realización del análisis que se pretende llevar a cabo, son sumamente importantes los conceptos de interseccionalidad y autotraducción, pues estas nociones permiten llevar a cabo un análisis de las diferentes construcciones estéticas de la intersección entre género y etnia en el corpus de poemas que integran la obra de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, con la intención de encontrar semejanzas y diferencias que abonen a la discusión en torno a las intersecciones entre género y etnia en las escrituras de mujeres en lenguas originarias en la actualidad y los modos en cómo esos artificios literarios se modifican en el tránsito de una lengua a otra por un proceso de autotraducción.

⁵Al interior del presente trabajo consideramos como decisiones controversiales de autotraducción, aquellas que hacen evidente el proceso de tránsito de una lengua a otra y donde la autora negocia su propia tradición y cultura en el texto en español. Algunos ejemplos de tales decisiones son: dejar una expresión o palabra en la lengua originaria dentro de la versión en español; traducir a modo de calca y con la sintaxis de la lengua originaria aunque sea agramatical en español, así como hacer adaptaciones culturales en la versión en español, entre otras.

2.2. Marco Metodológico

2.2.1. Problema de investigación.

El canon occidental durante mucho tiempo ha hecho a un lado los diversos textos de las poblaciones originarias. La tensión entre oralidad y escritura ha hecho patentes los prejuicios de la cultura hegemónica frente a las llamadas *culturas ágrafas*, al plantear que la literatura está presente únicamente en la tradición escrita. No obstante, la crítica literaria actual (Worley y Palacios, 2019; Tapia, 2019; Lepe, 2017; Rocha Vivas, 2010) —que se ha ocupado de las diversas formas de textualidad en las naciones originarias— ha planteado que estas culturas tienen como soportes del saber a la tradición oral (como los relatos orales), la pintura (los códices mayas), el tejido (como quipus), entre otros y que, al interior de estas otras escrituras, se hace presente una forma distinta de relato y de metáfora.

Tal como explica Brotherston (1997) en su exhaustiva investigación *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo*, los pronunciamientos de occidente sobre lo que es o no la escritura y la división binaria que separa lo oral de lo escrito han resultado inadecuados a la hora de analizar la riqueza de los medios literarios de las naciones originarias de América Latina. Brotherston menciona como ejemplos los quipus de los incas, las pinturas secas de los navajo, entre otras. Asimismo, señala que, como resultado de las concepciones occidentales en torno a la literatura, se han ignorado categorías enteras de representación, junto con maneras de configurar el tiempo y el espacio que justifican la colocación y enumeración de cada detalle en los ejemplos mencionados.

Además de Brotherston, han sido muchos los investigadores que, desde las ciencias sociales, se han ocupado de estudiar las literaturas indígenas. En el caso de México, son significativos los acercamientos clásicos de León Portilla y Carlos Montemayor. Ha sido un recorrido que comienza desde la antropología y las herramientas de la etnografía con la intención de abordar las escrituras indígenas. La literatura, entendida en el sentido amplio de Brotherston, es una manifestación de los procesos de interacción que se producen en una sociedad y, para algunos científicos sociales, estas expresiones socioculturales pueden representar una fuente de información fundamental en la medida en que transmiten realidades sociales, cosmovisiones e interpretaciones de la realidad. Como construcción artística, la literatura ha creado y recreado descripciones, arquetipos,

interpretaciones y sentimientos que están inscritos en una realidad y contexto cultural, histórico y social. Por esa razón es que se vuelve una fuente útil y de interés para los antropólogos (García del Villar Balón, 2005). Sin embargo, el acercamiento desde la antropología corre el riesgo de hacer a un lado el intrínseco valor literario que estas obras también poseen, no sólo por su interés cultural, sino como objetos artísticos susceptibles a ser objetos estéticos (Ingarden, 1996). Un ejemplo de ello es el hecho de que las antologías hechas por Carlos Montemayor se encuentren en colecciones de antropología y no de literatura.

Esta tesis surge desde los estudios literarios y tiene la intención de acercarse a las literaturas en lenguas originarias; sin embargo, para que esto sea posible, es necesario recurrir tanto a herramientas provenientes de la etnografía y la lingüística de corpus — herramientas que han sido utilizadas por los científicos sociales para analizar estos textos— como a los avances propuestos por los intelectuales poscoloniales y decoloniales, quienes modificaron desde la academia los paradigmas de investigación de los estudios literarios, con la intención de que la metodología usada posea una perspectiva intercultural y que abandone las nociones eurocéntricas que han caracterizado al conocimiento académico.

La irrupción de los estudios poscoloniales y decoloniales ha proveído de nuevas herramientas teóricas a los estudios literarios. Esto ha permitido reconocer que las obras literarias de un tiempo determinado tienen un componente ideológico que es susceptible de ser analizado. Asimismo, los acercamientos desde las ciencias sociales a las literaturas indígenas permitieron, en un primer momento, abordar estas literaturas desde su importancia cultural y brindaron una serie de metodologías e instrumentos provenientes del trabajo de campo.

2.2.2. *Objetivos y preguntas de investigación.*

El objetivo de la tesis es el de analizar la *construcción estética de la intersección entre género y etnia* en la obra poética de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, —poetas pertenecientes a diferentes naciones originarias de México y cuya obra poética es escrita en primer lugar en una lengua originaria y posteriormente traducida a una lengua mayoritaria—, con la intención de identificar los elementos que construyen estéticamente la intersección entre género y etnia en la obra poética de las dos autoras, a fin de establecer

una propuesta de sistema que explique la interseccionalidad en las recurrencias, imágenes, figuras literarias y temas de esas construcciones.

Las preguntas de investigación que guían la tesis son: ¿qué recursos literarios son usados para construir estéticamente la intersección entre etnia y género en las escrituras de las poetisas que integran el corpus?, ¿qué recurrencias temáticas, formales, de imagen y léxicas existen en esas construcciones?, ¿qué palabras y colocaciones son los más usados y qué interpretación semántica puede derivarse de ahí? y, finalmente, a través de una entrevista con las autoras sobre su propio proceso de traducción ¿qué modificaciones y adaptaciones deben de realizar las autoras de estas representaciones a la hora de traducir de su lengua materna a la lengua mayoritaria?, ¿cómo modifican el proceso de autotraducción a su propia escritura y a los modos en que construyen estéticamente la intersección entre género y etnia.

2.2.3. Integración del corpus.

El presente trabajo tiene la intención de dar cuenta de los modos en que se construyen estéticamente la intersección entre género y etnia en la obra de dos poetisas pertenecientes a naciones originarias de México, además de discutir, a través de una entrevista semiestructurada con cada una de ellas, los cambios que esas construcciones experimentan en el proceso de autotraducción, sus métodos de autotraducción y la implicación del bilingüismo al interior de ese proceso. Por ese motivo, se seleccionó a dos autoras pertenecientes a pueblos originarios del territorio que actualmente es Norteamérica, cuya obra poética aborda la preocupación por la identidad de la mujer indígena en el mundo contemporáneo.

Al interior de las escrituras, que se seleccionaron para este corpus, un tema fundamental es la reivindicación de las voces de las mujeres pertenecientes a naciones originarias, donde se plantean puentes de diálogo intercultural en las experiencias de las diferentes comunidades a las que pertenecen y donde se vuelve posible abonar a la construcción de la diversidad de verdades en tanto que ofrecen otros testimonios y otras versiones de la historia (Tuhiwai, 2011). Asimismo, es importante mencionar que estas literaturas no son panfletarias; por el contrario, tienen un interés estético por construir formas literarias desde la lengua propia que recuperen y resignifiquen las catacresis y formas comunes de la oralidad.

Para la selección del corpus de libros que fueron analizados, fue necesario hacer, en primer lugar, una revisión extensa de toda la obra de las escritoras. En un primer momento se seleccionaron únicamente aquellos poemas que abordaban la intersección entre género y etnia o que, dentro de la versión en español, se encontraba una decisión controversial de autotraducción. De ese modo se realizaron las preguntas de los dos instrumentos de entrevista semidirigida. Posteriormente se tomaron todos los libros revisados de las autoras para la integración del corpus.

En el caso de Briceida Cuevas Cob se escogieron los libros *Como el sol* (1998), *Del dobladillo de mi ropa* (2008), *El aullido del perro en su existencia* (1995), además, se integraron los poemas sueltos y disponibles en internet que llevan como título *Una flor con olor a miedo* (2014) y *Juego de Pelota* (2014). En el caso de Irma Pineda fueron usados los libros *Dos es mi corazón* (2019), *Rojo Deseo* (2018), *La flor que se llevó* (2013), *De la casa del ombligo a las nueve cuartas* (2008) y *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (2007). Los libros se digitalizaron mediante una herramienta de OCR y se convirtieron a texto plano para ser usado en el programa de análisis léxico automatizado (AntConc), a fin de realizar el análisis literario de los poemas. En una primera revisión del corpus en el programa, se tomó la decisión de excluir el libro *Dos es mi corazón* (2019) al tratarse de una antología donde se repiten algunos de los poemas disponibles en los otros libros. Esta decisión tuvo como móvil el no proporcionar textos repetidos en el programa, para evitar sesgos en la recurrencia léxica.

2.2.4. Fases de la investigación

Son cinco las partes que integran la investigación. En la Figura 1 se muestran las fases:

Figura 1

Fases de la investigación



Figura 1. Cinco fases de la investigación. Fuente: elaboración propia.

En un primer momento, se realizó un análisis literario de la obra de las dos autoras por separado. En esa primera revisión se seleccionaron aquellos poemas cuya construcción estética aborda la intersección entre género y etnia y cuya versión en español muestre decisiones controversiales de autotraducción. Una vez que fueron seleccionados esos poemas, se integró un corpus provisional con los poemas de cada autora y se analizaron literariamente, con la intención de desentrañar los recursos literarios, los artificios usados y las estrategias bilingües que se presentan en los textos. En una segunda etapa, a fin de ampliar el alcance de la investigación, se recurrió al trabajo de campo, mediante dos entrevistas semidirigidas a las dos autoras y dos recorridos de áreas en los pueblos natales de Pineda (Juchitán) y Cuevas Cob (Calkiní).

En un tercer momento, se realizó una etapa de procesamiento y sistematización de los datos obtenidos, para lo cuales se hizo uso de ELAN para la transcripción de las entrevistas. Posteriormente, se hizo uso del programa de análisis cualitativo, Atlas Ti, para la categorización de las entrevistas. Los libros de poemas se digitalizaron mediante una herramienta de OCR los textos, posteriormente fueron corregidos y etiquetados mediante el programa TagAnt. Posteriormente se ingresaron en el programa AntConc para llevar a cabo el análisis literario.

Una vez que se realizaron las etapas previas con las autoras, fue posible comenzar con el análisis de dichas construcciones estéticas, con la intención de establecer una poética que explique cómo se construye estéticamente la intersección entre género y etnia en la obra de las dos autoras; para tal etapa se recurrió a dos programas de análisis léxico automatizado (*AntConc* y *LancsBox*), para conocer la recurrencia de términos en el corpus integrado por los libros de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob, así como para conocer las frecuencias relativas y las colocaciones de los sustantivos más relevantes pues su frecuencia es alta en el corpus.

2.2.4.1. *Preparación del corpus.*

Se realizó un primer análisis literario, el cual consistió en la lectura general de toda la obra con la intención de establecer un corpus provisional de aquellos textos que abordan temáticamente la intersección entre género y etnia. Esa primera lectura buscó seleccionar

cuáles poemas podrían ser una guía para el planteamiento de las preguntas de las entrevistas semidirigidas. Después, se hizo una segunda lectura centrada en desentrañar las estructuras, recursos, imágenes y figuras literarias a través de las cuales se construye estéticamente la intersección entre género y etnia en la obra de las poetisas seleccionadas.

A través del análisis de estos mecanismos, fue posible dar cuenta de ciertas decisiones estilísticas controversiales en la versión en español, las cuales pueden ser confrontadas con la autora para saber qué intenciones había detrás de, por ejemplo, una onomatopeya que está en la lengua materna de la escritora. De manera simultánea, se digitalizaron los libros mediante una herramienta de OCR y se convirtieron a texto plano los poemas de cada una de las autoras. Una vez que se terminó el corpus provisional y se identificaron algunos los recursos literarios usados, se hizo una revisión del estado del arte alrededor de la autora: entrevistas, reseñas, artículos, análisis que se hayan hecho de su obra.

Para este primer análisis literario se usó un método que plantea la consideración de tres ejes: contexto, sujeto lírico y materialidad. En el contexto se consideraron como tema de análisis el marco socio histórico en el que surgió la obra, es decir, las condiciones históricas, culturales y sociales, así como la tradición literaria dentro de la cual surge o las obras clave de la cultura bajo la que se escribió el poema y la tradición con la cual la obra poética se posiciona en contra o se adscribe. En el caso específico de estas obras hay que ampliar el concepto de tradición literaria y considerar el otro tipo de textualidades que existen en las diferentes culturas de las poetisas.

En segundo lugar, se encuentra la categoría del sujeto lírico, donde se analizó el tipo de sujeto que enuncia al interior de los poemas, los modos en que se construye su género, su perspectiva, su subjetividad, su corporalidad y sensorialidad y la información que es posible extraer a partir de ese conocimiento para determinar, por ejemplo, lugares de enunciación, ideologías, posturas y cuestionamientos éticos, entre otros. Finalmente se analizó la materialidad del poema; en este rubro se discute su estructura, el tema que atraviesa el poema, los usos del lenguaje, el ritmo, el metro, la rima, las recurrencias temáticas, de motivo, forma, de imagen y de lenguaje, así como la disposición física del poema al interior de la hoja en blanco (Brossard, 2006). Este análisis permite establecer elementos de categorización que articulan las distintas estrategias literarias usadas en los textos. Una vez que se ha finalizado esta parte, se tiene información suficiente para realizar el diseño del instrumento de la entrevista semidirigida.

2.2.4.2. Trabajo de campo.

La metodología de esta investigación debe considerar el bilingüismo en los textos de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob, ya que muchos de ellos fueron escritos en un primer momento en una lengua originaria y, posteriormente, fueron reescritos por las propias autoras al español. Como se ha mencionado anteriormente en el problema de investigación, ha habido dos caminos desde los cuales la crítica se ha acercado a los textos provenientes de poblaciones originarias: el primero desde la antropología hacia los estudios literarios y un segundo, al cual se adscribe esta tesis, desde los estudios literarios, con el apoyo las herramientas de la etnografía y la lingüística de corpus.

En un inicio, el trabajo de campo era realizado por los misioneros, administradores, comerciantes y viajeros. Los antropólogos tuvieron que distinguirse de aquellos, pues su conocimiento de los pueblos indígenas no estaba informado por hipótesis científicas, ni poseían la suficiente neutralidad. En la década de 1920, se desarrolló un nuevo paradigma de quien realizaba trabajo de campo, lo cual llevó a la consumación de un nuevo género científico y literario, una descripción cultural sintética basada en la observación participante y que lleva por nombre etnografía. De ese modo, el trabajo de campo se centró en la experiencia de los estudios del observador participante, donde la narrativa central es la del extranjero que penetra en una cultura, se enfrenta a una especie de iniciación, que conduce al *rapport* y, mediante esta experiencia, emerge un texto representacional (Geertz, 1989).

A partir de ese cambio de paradigma dentro de los estudios antropológicos, explicamos que nuestro trabajo de campo involucre, por un lado, el diálogo directo con las autoras que escribieron el corpus, así como el acercamiento a sus espacios de formación de sus trayectorias literarias. Además, en este caso particular, el trabajo de campo se vincula también con la revisión exhaustiva de las obras de las autoras y de la crítica producida a partir de ella. La literatura ha sido considerada fuente de documentación para la antropología, en tanto que es una expresión intracultural que puede ser analizada para desentrañar cosmovisiones, concepciones de la cultura donde la obra se gestó. Sin embargo, el camino inverso también es interesante, pues pensar en un primer momento a las obras literarias como fuente de información por sí mismas y, posteriormente, abrir el diálogo con quien escribió la obra y el bagaje cultural que posee, puede proveernos de información que de otro modo no sería posible documentar. Por esa

razón y para ampliar la discusión en torno a los poemas que habremos de analizar, es necesario que en nuestra metodología se recurra al trabajo de campo, mediante el uso de las siguientes herramientas de la etnografía: la entrevista semidirigida y el recorrido de área.

Nos detenemos en este apartado para aclarar que por sí mismas las entrevistas semidirigidas no representan un ejercicio de trabajo de campo etnográfico. Por esa razón es que consideramos que el trabajo de campo que se realizó tiene más que ver con las visitas y los recorridos de área en los pueblos natales de las autoras. Estas experiencias permitieron que quien realiza la investigación conociera los referentes contextuales que se mencionan en los poemas, así como pudiera observar el estado de la lengua, algunas de las tradiciones y los espacios y objetos que rodean a las poetas. Es en ese sentido se afirma que no se trató exclusivamente de un levantamiento de datos que se traduzca en gráficos o tablas a lo largo de la tesis, sino en una experiencia intercultural verdadera, que permitiera la descolonización de la mirada y un nuevo acercamiento a los textos que se leyeron para la elaboración del presente trabajo.

2.2.4.3. *Entrevista semidirigida.*

Con la intención de abonar a la discusión teórica sobre la autotraducción y a fin de conocer algunos de los artificios literarios realizados por las autoras al interior de sus libros, se desarrolla una guía de preguntas que se adapta y aplica a las dos autoras. Este instrumento es una entrevista semidirigida, en la cual se pregunta a las autoras por el proceso de traducción de su obra, sobre las modificaciones que las figuras literarias y las construcciones textuales de la intersección entre género y etnia sufren cuando se transita de una lengua a otra, así como de sus impresiones respecto al fenómeno del multilingüismo y el bilingüismo en sus escrituras.

Para Sanmartín (2000) la entrevista es más que buscar información sobre hechos, sino que pretende que la otra persona con la que se está hablando valore, relacione y contraste los hechos, de modo que en su discurso nos muestra los modos de categorizar su experiencia. De ser así, sus observaciones resultan importantes para nuestro propósito y desarrollará todo un conjunto de descripciones y opiniones desde las cuales podremos inferir pautas, valores, principios o creencias. En ese sentido, las preguntas deberán estar

guiadas para alcanzar el objetivo que propongamos en la entrevista, pero deben ser también significativas para quien sea nuestro interlocutor.

Para comenzar una entrevista es necesario que ésta esté previamente preparada. Esa primera fase, de preparación, supone la más larga, pues no sólo se trata de escribir las preguntas, sino que significa la investigación previa sobre el tema que quiere conocerse y, en muchos casos, sobre la persona a la que se entrevistará. En el caso de esta tesis, se requirió una fase previa de investigación sobre las autoras y una lectura completa de su obra para poder realizar los instrumentos. Esa primera fase se ha explicado a detalle en el apartado anterior. El instrumento se realizó después de investigar a la autora y después de realizar un análisis exhaustivo estructural del corpus provisional. Las preguntas fueron diferentes según la autora, pero se articularon en los mismos ejes: 1) Biografía, 2) Cultura, 3) Autotraducción, 4) Intertextualidad, 5) Bilingüismo y 6) Campo Intelectual. Una vez que se han establecido las preguntas, es necesario concertar fecha, hora y lugar adecuado para la entrevista, tomando en cuenta que ésta será grabada.

Hay algunas consideraciones éticas que hay que traer a cuenta cuando se realiza una entrevista semidirigida y cualquier otro tipo de investigación que involucre personas. Por ejemplo, el hecho de que las autoras deben estar informadas sobre los motivos, fines y alcances de la investigación. Quien realiza la entrevista debe pedir el consentimiento informado de las personas que participan en la investigación y, para ello, debe dejar en claro los diversos usos que le dará a los materiales que está recolectando, se debe de consultar con la otra persona si otorga el permiso para que sus imágenes y las respuestas sean mostradas al público (Cruz, 2018, p. 42). En el caso de esta investigación, el consentimiento informado incluyó la aceptación de que la entrevista sea anexada al final de la tesis y la posibilidad de que la transcripción sea publicada en alguna revista indexada, previa revisión de cada una de las poetisas.

Finalmente, es importante vincular este instrumento con los conceptos referidos en el primer apartado. La noción de interseccionalidad se integra en el eje de “Cultura”, donde se hacen cuestionamientos en torno a esos elementos que integran la experiencia de mujer al interior de la comunidad. Por ejemplo, en el caso del instrumento aplicado a la poeta Briceida Cuevas Cob, se hicieron preguntas como: En varios poemas de Como el sol y Del dobladillo de mi ropa se colocan saberes referentes a lo femenino (enterrar el cordón

de la niña cerca del fogón, usar una cinta roja, etcétera), al interior de la comunidad ¿cómo se transmiten esos conocimientos? (Ver Anexo 4).

La intención de las preguntas que integran este eje es la de conocer, por un lado, las expectativas de género que se tienen sobre las mujeres de la comunidad a la que pertenece la autora entrevistada, además de los estereotipos de género y sexualidad, los conocimientos reservados a lo femenino, los métodos de transmisión de esos conocimientos y la postura de la autora a propósito de estos temas. Asimismo, se integra la noción de interseccionalidad en el apartado de “Autotraducción” e “Intertexto”, con preguntas referentes a decisiones controversiales que la autora toma a la hora de traducir un poema cuyo tema es la intersección entre género y etnia o cuando una estrategia de la intertextualidad es usada en uno de los poemas.

Asimismo, en la entrevista semiestructurada se elabora toda una sección de preguntas referentes al concepto de autotraducción. En esas preguntas se pretende entender las motivaciones detrás de esas decisiones controversiales, además de una explicación del proceso de autotraducción que elaboran las autoras, con miras a entender la poética de cada una de las escritoras. Además, se establece una sección de preguntas a propósito del bilingüismo de las autoras, para conocer tanto el nivel de bilingüismo que ellas mismas se atribuyen, además de la convivencia de las lenguas en sus comunidades y en su propia persona. Estas preguntas trazan pistas para comprender el fenómeno del multilingüismo en la obra, además de que nos ofrecen la perspectiva de las autoras sobre el estado de vitalidad de su propia lengua.

2.2.4.4. *Recorrido de área.*

El recorrido de área consiste en caminar por un barrio, por un pueblo o por una zona rural, con la intención de conocer el área de estudio; lo ideal es recorrer todo el espacio y ubicar información y sitios de importancia. La información que vamos obteniendo, puede ser registrada en un cuaderno, se pueden realizar croquis, o elaborar un archivo fotográfico y de videos. El recorrido de área permite acceder a información de las relaciones entre diversos elementos del paisaje o hábitats que componen el contexto donde se está trabajando (Iconoclasistas, 2013). Para el caso específico de esta tesis, se implementó la técnica del recorrido de área con la intención de acercarse a espacios, contextos y referentes específicos que sean mencionados en la obra de las autoras. Para lograr tal motivo, se visitaron los pueblos natales de cada una de las autoras y se realizó

registro fotográfico de los sitios y referentes específicos, por ejemplo, si en la obra se nombran ciertas plantas en la lengua original, se buscará el referente real de aquella imagen.

A través del recorrido de área se conocieron algunos de los referentes reales a los que se aluden en la obra poética de cada una de las autoras, algunos de los cuales, como se ha mencionado, suelen no traducirse en la versión en lengua mayoritaria. Este recorrido de área se llevó a cabo con la intención de conocer un poco de la comunidad de primera mano, para poder acceder a un entendimiento de los espacios a los cuales se está refiriendo en el texto poético, comprendiendo que éstos no son una calca del mundo real, sino una interpretación subjetiva creada por las autoras. Asimismo, la experiencia permitió que la investigadora experimentara de primera mano el bilingüismo de las comunidades.

2.2.4.5. *Procesamiento y sistematización de los datos.*

Una vez aplicadas las entrevistas, se procedió a transcribirlas. Para tal fin se usó un programa de edición de video en el cual se ajustaron al formato adecuado para el programa. Asimismo, se limpió el ruido y se ajustó el largo de las grabaciones para que la transcripción fuera mucho más sencilla. Después se usó un programa para transcribir las líneas de diálogo entre la entrevistadora y las escritoras (ELAN). Ya que la investigación no pretende realizar un análisis del habla espontánea, fue posible llevar a cabo la corrección de estilo y edición de las transcripciones de las entrevistas, de modo que los textos resultantes fueran más comprensibles. Esta labor de corrección y edición consiste en eliminar las marcas de oralidad, así como la reescritura de las partes que no sean comprensibles.

Las entrevistas se sistematizaron en el programa Atlas Ti, donde se categorizaron los distintos fragmentos mediante las etiquetas: Negociación de la tradición, Decisiones de autotraducción, Trayectoria literaria, Lengua minorizada, Bilingüismo, Estrategias literarias, Género en la interseccionalidad y Tradición literaria. Las citas de las categorías Lengua minorizada, Bilingüismo, Negociación de la tradición y Decisiones de autotraducción fueron usadas para construir el apartado del análisis que se enfoca en la autotraducción. En el caso de Trayectoria y Tradición literarias fueron usadas para la construcción del capítulo de contexto y Estrategias literarias y Género para el análisis enfocado en la construcción estética de la interseccionalidad. Esto fue posible en tanto

que el programa extrae reportes de las citas, facilitando la redacción y el uso de las citas de las entrevistas.

Mediante el programa se extrajo un informe con todas las citas referentes a cada categoría y se seleccionaron los fragmentos de las entrevistas que dialogan con la obra literaria y que nos aportan pistas sobre los modos en que se construyen y se modifican las representaciones estéticas de la intersección entre género y etnia. Estos fragmentos seleccionados son útiles para sustentar análisis posteriores o para suscribir las posturas teóricas de las autoras sobre su bilingüismo o su proceso de autotraducción. Asimismo, se identificaron los poemas que las autoras eligieron como ejemplo para sustentar sus posturas respecto a la autotraducción con las entrevistas, para comprender el propio proceso de autotraducción de cada una de las autoras, a fin de establecer vasos comunicantes entre lo afirmado y los poemas.

2.2.4.6. *Análisis léxico automatizado.*

Los análisis literarios tradicionales a lo largo del tiempo han usado métodos que involucran la revisión del léxico para poder trazar interpretaciones literarias sobre las obras involucradas. Lo que es nuevo de esos análisis es el uso de herramientas automatizadas que procesan las obras y establecen recurrencias léxicas y sintácticas, estas propuestas de lectura procuran:

[L]levar los estudios literarios hacia los grandes volúmenes de texto al aplicar una lectura no literal, sino cuantitativa de grandes volúmenes de información que permitan superar la interpretación y en cambio hacer evidentes estructuras, entendidas como repeticiones, regularidades, órdenes y patrones que se hacen visibles al percibir la literatura desde la *longue durée* (Melo Flórez, 2017, p. 170).

En esta tesis se usaron el programa AntConc y la caja de herramientas de LanCSBox para realizar un análisis léxico automatizado, que nos permitiera sistematizar la obra de las autoras y conocer: 1) las palabras de contenido más usadas en sus. Para ello, es necesario primero digitalizar mediante una herramienta de OCR y convertir a texto plano los poemas que integran el corpus total con los poemas de cada una de las autoras, los cuales, en la mayoría de los casos, abordan la intersección entre género y etnia. El programa arroja recurrencias de palabras dentro del corpus que se entrega, además de contextos en los que las palabras se usan (conocidos como colocaciones) y las combinaciones más frecuentes en las que el término que se selecciona aparece. También

es posible conocer los términos más usados en un corpus en contraposición a otro de referencia que puede ser un corpus neutro o con cualidades inversas a las usadas. Como explican Contreras, Rodríguez y Bautista (2018):

La Lingüística de Corpus es una disciplina que realiza análisis de textos electrónicos mediante software especializado. En esta disciplina, la extracción de palabras clave es un procedimiento común que compara la frecuencia de una misma palabra en dos corpus: uno experimental (el objeto de estudio) y otro de referencia (que sirve de comparación). Si la frecuencia de esa palabra es significativamente mayor en el corpus experimental que en el corpus de referencia, entonces habremos identificado con un respaldo estadístico una palabra clave. El cálculo se hace contabilizando las frecuencias relativas (cuántas veces por cada mil palabras, pongamos). Así, si la palabra “miedo” aparece 500 veces en un corpus de referencia (100 millones de palabras), pero 400 veces en un corpus de experimental (de un millón de palabras), obtendremos que “miedo” es una palabra clave porque su frecuencia relativa en el corpus experimental es significativamente mayor que su frecuencia en el corpus de referencia. (p.81)

Algunos de los desarrollos informáticos más recientes que se relacionan con las humanidades digitales en general tienen que ver con la visualización de los datos. A través de una representación visual, es posible cerrar la brecha entre los análisis cuantitativos y las humanidades, los cuales suelen ser pensados como enfoques contrapuestos (Contreras, Rodríguez et al., 2018). A partir del gráfico que se presenta en el programa, el crítico literario puede comenzar interpretaciones literarias que confirman de manera cuantitativa sus intuiciones al respecto del texto.

Estas herramientas son útiles para el análisis literario de estas obras, en tanto que nos proveen un acceso más práctico a los términos que las autoras están usando de manera más recurrente y, de ese modo, sustentan las intuiciones críticas: “Las asociaciones de palabras que tienden a concurrir en un texto se llaman colocaciones. Las colocaciones pueden revelar características de una lengua, de un género o del estilo de un escritor, según diseñemos nuestros corpus y enfoquemos nuestra atención” (Contreras, Rodríguez et al., 2018, p. 84). Es importante aclarar que, con el uso de esta herramienta, no se pretende realizar una lectura distante, como propone Moretti (2015). Por el contrario, se recurre a ella para encontrar las recurrencias léxicas en el corpus integrado por los poemas de las autoras y así generar una interpretación semántica sobre los puntos de encuentro en las diversas construcciones estéticas de la intersección entre género y etnia en la obra de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob.

Para el caso específico de esta tesis, se digitalizaron los textos de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob con un escáner que convirtió en imágenes los libros, posteriormente, mediante la herramienta de OCR de Google Drive, estos escaneos se convirtieron en texto. Se descargó el documento resultante del OCR y, mediante el uso de la herramienta de corrección ortográfica, se corrigieron los pequeños errores que tenía el documento digitalizado. Algunos de los errores más comunes fueron que la letra “m” estaba escrita como “rn”. La parte más laboriosa fue hacer el corte de los versos, pues la herramienta no respetó el corte de verso original. Una vez que se terminaron de revisar los documentos en Word, fueron guardados como texto sin formato, en Unicode UTF-8.

Posteriormente se utilizó el programa *TagAnt* para etiquetar las palabras que integran el corpus; no obstante, el etiquetador presentaba muchos errores. Esto se debe a que el léxico de las autoras incluye palabras difíciles de categorizar como: 1) regionalismos a los cuales el etiquetador no coloca en la categorías gramatical adecuada (por ejemplo, rebozo lo etiquetó como verbo y con el lemma rebozar), 2) palabras no traducidas en zapoteco o maya (tal es el caso de sustantivos como Xtabay, binnizá y onomatopeyas como Je’iiiiin), 3) sustantivos compuestos no canónicos en español, a veces unidos por un guión, como tetas-frutos o *guardatortillas* (en vez de tortillero) y 4) palabras zapotecas o mayas asimiladas a la ortografía del español (por ejemplo, chintul o taganero). Considerando que el corpus está integrado por palabras con características como las anteriormente mencionadas, se tomó la decisión de trabajar con la versión del corpus sin etiquetar. Esto es especialmente interesante porque pone en evidencia el hecho de que los programas de análisis léxico automatizado están diseñados para un español considerado estándar.

Una vez que se tuvieron los poemas en formato UTF-8, se ingresó al programa AntConc y se abrió el documento en texto plano. Se usó la herramienta de *Word List* para conocer cuáles son los *tokens*⁶ más usados en el corpus compuesto por los libros de Irma Pineda y de Briceida Cuevas Cob. En *Tool Preferences* se cargó un listado con las palabras de función del español (como preposiciones, conjunciones, entre otros) y se seleccionó la opción de usar el listado como *Stop List*, de modo que se excluyeron estas

⁶ Se usa la expresión tokens (casos) en lugar de palabra, pues los tokens no necesariamente son unidades con significado. Todas las palabras son tokens, mas no todos los token son palabras (Rodríguez, 2019).

palabras del listado de frecuencia del corpus. El Corpus Experimental está integrado por nueve libros de Irma Pineda (Juchitán de Zaragoza, 1974) y Briceida Cuevas Cob (Calkiní, 1969), en español y lo componen 17609 *tokens*, 3755 *types* y 3331 *lemmas*. De Briceida Cuevas Cob se usaron los libros de poemas *Como el sol* (1998), *Del dobladillo de mi ropa* (2008), *El aullido del perro en su existencia* (1995) y *Una flor con olor a miedo* (2014). En el caso de Irma Pineda se usan los libros *Dos es mi corazón* (2019), *Rojo Deseo* (2018), *La flor que se llevó* (2013), *De la casa del ombligo a las nueve cuartas* (2008) y *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (2007). Posteriormente se tomó la decisión metodológica de eliminar del corpus el libro *Dos es mi corazón*, pues es una antología compuesta de poemas que se encuentran en los otros poemarios de Pineda (2019).

Se exportó el listado extraído sin las palabras de función, a Excel y se aplicó un filtro de > 15 para obtener las palabras más relevantes. Así se obtuvieron 56 palabras que fueron categorizadas en los tres niveles: *cuerpo*, *comunidad* y *cosmovisión*, se obtuvieron 22 palabras de *cuerpo*, 20 de *comunidad* y 14 de *cosmovisión*. A fin de conocer los contextos de su aparición se utilizaron las funciones KWIC (para ubicar las concordancias) y WHELK (para conocer frecuencia relativa y la dispersión de los sustantivos) de LancsBox. Además, se extrajeron las colocaciones y gráficos de redes de las palabras seleccionadas. La función KWIC nos permite observar las concordancias de una palabra. Esto quiere decir que nos muestra en un listado las veces que aparece el *token* escogido como nodo, dentro del corpus de poemas en donde aparece. Por medio de esta herramienta es posible identificar los versos del corpus que usan los sustantivos más relevantes. Esta herramienta permite visualizar a manera de lista todas las apariciones del nodo en el corpus y, de ese modo, facilita la realización del análisis literario.

Las colocaciones son las palabras de cualquier categoría gramatical más relevantes a la izquierda o a la derecha de un *token* ingresado como nodo. Estas se representan en modo de gráficos de redes con el nodo en el centro y con las colocaciones alrededor. Dentro de la caja de herramientas de LancsBox, las características de las colocaciones se establecen de acuerdo al tipo de palabras que se quieran encontrar. En el caso de esta investigación, se decidió usar un criterio de Información Mutua (MI), dicho criterio establece como relevancia el nivel de exclusividad de una palabra con el nodo, es decir, cuando coloco una palabra como <ombligo>, se escogerán aquellas palabras que,

aunque no son tan frecuentes, únicamente aparecen si está ombligo, por encima de aquellas más frecuentes pero que aparecen junto a otros términos.

Las colocaciones pueden encontrarse a la izquierda y a la derecha y el número de lugares depende de si se pretende encontrar construcciones como Sustantivo+Adjetivo. En la tesis se tomó como criterio que las colocaciones fueran palabras que estuvieran cuatro lugares a la izquierda o a la derecha del nodo. En todas las colocaciones se eligieron los mismos criterios: 4 de rango a izquierda y derecha, criterio de Información Mutua, 5 de valor estadístico y al menos 2 de frecuencia; además, los gráficos de redes tienen una forma libre. Conocer esta información nos permite: 1) ver en qué contextos de uso se utilizan las palabras más relevantes; 2) conocer en qué libros una palabra tiene mucha más frecuencia que en otros y 3) conocer cuáles son las palabras que aparecen con mayor rango de exclusividad cerca de los términos escogidos para el análisis.

2.2.4.7. *Análisis literario.*

2.2.4.7.1. **Análisis de la construcción estética de la intersección entre género y etnia.**

Se llevó a cabo un análisis literario articulado en tres ejes donde se encuentran los 54 sustantivos más usados dentro del corpus de poemas. Estos ejes son: *cuerpo*, *comunidad* y *cosmovisión*, planteados como una contrapropuesta a las tres C identificadas usualmente en las literaturas escritas por mujeres (casa, cocina y cuarto). Se analizaron los contextos en donde cada uno de esos sustantivos aparece y su integración dentro de las tres categorías que construyen estéticamente la intersección entre género y etnia en las poéticas de ambas autoras. Se identificaron las estructuras y recursos literarios de los poemas a fin de señalar y comparar los temas, motivos, formas, entre otros recursos literarios. Asimismo, gracias al análisis lingüístico automatizado, se pudo estudiar la recurrencia léxica entre los poemas de las autoras que integran el corpus; de ese modo se establecieron interpretaciones semánticas de palabras clave, por ejemplo, una relación específica con el territorio, un vínculo especial con ciertos objetos como el fogón, el cántaro, la vasija o una relación especial entre la sangre menstrual, la luna y el cuerpo femenino, entre otros. Se ubicaron las estrategias y los artificios literarios usados, las recurrencias temáticas y de motivos, los juegos del lenguaje, el lugar de enunciación, el

tipo de sujeto lírico, entre otros elementos que permiten la construcción de una poética donde la intersección entre género y etnia se hace patente.

Esta comparación abre un espacio para la discusión teórica sobre la intersección entre género y etnia, pues permite preguntarse si las construcciones estéticas de la interseccionalidad en los poemas pueden articular un diálogo desde su singularidad y establecer qué puntos en común existen y qué diferencias hay en los estilos de ambas autoras. Asimismo, evidenciaría que esta intersección entre género y etnia no es una experiencia dada y uniforme, sino que está construida a partir de las vivencias reales y complejas de las autoras, de las culturas bajo las cuales las autoras crecen, de la manera en que establecen una relación con la colonialidad, con los sistemas de legitimación y los campos intelectuales y de los modos en los que se performa ser mujer (y cómo esta identidad está siempre atravesada por procesos étnicos distintos) dentro de sus culturas.

2.2.4.7.2. Análisis enfocado en tres decisiones de autotraducción.

A través de la discusión teórica y del estudio de la autotraducción se puede hallar una clave para pensar las literaturas en las que hay un uso intencionado de la lengua de la comunidad, que hace a las autoras deconstruir y apropiarse dos sistemas literarios distintos con la intención de equiparar la lengua vernácula con la lengua adquirida del colonizador. Para efectos de este análisis, nos enfocamos en comparar las decisiones controversiales de autotraducción en los poemas, especialmente aquellos rasgos que se mantienen en o de la lengua materna o en la versión en español y las decisiones estéticas y políticas sobre el proceso de autotraducción que las autoras toman. Para ello se hará el análisis comparado tanto de los poemas en los que sucede ese fenómeno (y cuyo desarrollo construye la intersección entre género y etnia) y de las declaraciones que las propias autoras han dado en las entrevistas. Para la redacción de este apartado se utilizaron los informes extraídos del programa Atlas Ti de las categorías “Lenguas minorizadas”, “Decisiones de autotraducción”, “Bilingüismo” y “Negociación de la tradición”, a fin de construir una discusión teórica sobre los propios procesos de autotraducción llevados a cabo por las autoras y reportados durante las entrevistas.

Además, se analizaron decisiones controversiales del proceso de autotraducción visibles en los poemas de las autoras. Esas decisiones se organizan en los siguientes rubros: 1) Traducción de la cultura, cuando la autora presenta en el poema, un texto que

no es de su autoría, que forma parte de la tradición oral o del habla de la comunidad y las autoras deciden traducirlo para la versión en español; por ejemplo, cuando Briceida Cuevas Cob traduce y coloca a modo de epígrafe una canción de la tradición oral maya.

2) La decisión de no traducir palabras y frases de la lengua originaria dentro del poema en versión en español; por ejemplo, lo que hace Irma Pineda (2012) en el poema “Callejones” (p. 41). Finalmente, 3) La decisión de autotraducir literalmente algunas frases y sustantivos, aunque estos se presenten como agramaticales en español; por ejemplo, el título Dos es mi corazón de Irma Pineda, cuya traducción de sentido se referiría a estar en un dilema.

Dirección General de Bibliotecas de la UNQ

3. Marco Contextual

3.1. *Panorama de las literaturas en lenguas originarias.*

En México, sólo 20 de las 68 lenguas (y grupos de lenguas) originarias tienen actualmente más de 40,000 hablantes, menos del 10 % del número necesario para que una lengua se considere sostenible (INALI, 2014). Por esa razón, quienes escriben en lenguas originarias resisten a la enorme pérdida global, lingüística y cultural al insistir en la aceptación y la inclusión, al tiempo que rechazan la asimilación por parte de los discursos nacionalistas homogeneizantes (UNESCO, 2002). Afortunadamente, las lenguas originarias de México tienen fuertes tradiciones poéticas. Los nahuas, mayas, mixtecos y zapotecas, que forman los cuatro grupos lingüísticos más hablados en México, tienen tradiciones poéticas que son anteriores a la invasión española. Éstas perviven en la tradición oral, a pesar de siglos de opresión y las políticas aniquiladoras del Estado Mexicano (Brotherston, 1997).

De hecho, en las últimas décadas han surgido escrituras cuya impronta es que han sido realizadas por autores provenientes de comunidades originarias. Éstas han irrumpido en la escena mexicana en el formato de objeto libro y se han convertido en una herramienta más a través de la cual ha sido posible reflexionar las consecuencias de la imposición de un sistema colonial en el territorio ahora conocido como América. Asimismo, han significado un ejercicio de diálogo articulado en dos sentidos: hacia afuera, en tanto que los poetas pertenecientes a poblaciones originarias traducen elementos de su cultura y establecen una conversación con Occidente, y hacia adentro, cuando representan un modo de construcción de la colectividad y la diversidad de verdades al interior de las comunidades a las que pertenecen (Tuhiwai, 2012).

Su emergencia en México, como se ha dicho, puede rastrearse desde los años setenta, pero hay un auge de publicaciones a fines de los ochenta y comienzos de los noventa (Del Valle, 2013). Para explicar el incremento de la publicación de obras escritas en lenguas originarias, es necesario entender que esto ocurre como consecuencia de la consolidación del movimiento indígena en la década anterior. Los movimientos indígenas transformaron la esfera política de los años setenta en todo el continente, desde la petición a las Naciones Unidas por las organizaciones Hermandad Canadiense y el Movimiento Indio Americano,

hasta los simposios organizados por el Concejo de las Iglesias del Mundo que resultó en las declaraciones de Barbados I y II (Bengoa, 2000).

Para el contexto mexicano en 1994, se vuelve clave la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en la escena política y cultural del país, a mediados de los años noventa. Su visibilidad y sus acciones propiciaron una atención distinta a las exigencias de las poblaciones originarias respecto a una verdadera educación intercultural bilingüe. Aunque los acuerdos establecidos a través de los Diálogos de San Andrés Sacam Ch'en no fueron respetados en la reforma constitucional de la Ley Indígena promulgada por el Senado en el año 2001, esta coyuntura política afectó la esfera cultural de los años ochenta y noventa con la proliferación de escritores e intelectuales indígenas cuyos esfuerzos inician un movimiento literario indígena en México. Estas condiciones generaron la oportunidad para que los miembros de las comunidades se embarcaran en la búsqueda de estrategias para fortalecer su identidad. Los escritores pertenecientes a poblaciones originarias, conscientes de que la literatura podía ser un medio para rescatar la tradición oral y que, al mismo tiempo, volvía posible trabajar en pro de la conservación y revitalización de las lenguas, aprovecharon la coyuntura política para comenzar a generar espacios propios.

Es durante esa década que también empezaron a impartirse talleres literarios en distintas comunidades, principalmente mayas y zapotecas, algunos dirigidos por Carlos Montemayor en colaboración con la Dirección de Culturas Populares. Estos talleres realizados por Montemayor en la península de Yucatán, junto a la recopilación de poesía oral en lengua diidxazá por Víctor de la Cruz y las publicaciones coordinadas por Miguel León-Portilla, son algunos de los ejemplos más representativos del esfuerzo por difundir y promover las escrituras en lenguas originarias (Lepe, 2017). Además, es a partir de la década de los noventa cuando los espacios de producción y promoción de la literatura indígena⁷ comienzan a recibir apoyos institucionales; por ejemplo, desde 1992 el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) ofrece financiamientos cada año bajo dicha

⁷La etiqueta Literatura Indígena es la usada para denominar al conjunto de literaturas escritas por autores y autoras pertenecientes a poblaciones originarias. Esta categoría engloba escrituras muy diversas: algunas de ellas son escritas en una de las 68 lenguas originarias de México, en regiones muy distintas y con procesos de escritura que pueden englobar o no la autotraducción. A lo largo de esta tesis se hace mención tanto a la etiqueta Literatura Indígena y a la de Escritores Indígenas, ya que son las categorías usadas en las instancias de gobierno para la recepción de premios, becas y financiamientos. Sin embargo, dentro del texto se cuestiona la validez de una categoría que pretende englobar un conjunto sumamente heterogéneo de escrituras.

etiqueta. En 1992 se crea la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas, dentro de la cual se encuentra una de las escritoras que interesa al presente trabajo (Briceida Cuevas Cob). En 1994 se instaura el Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas, en 1996 se inaugura la Casa del Escritor en Lenguas Indígenas, en 1998 se crea el Premio Continental Canto de América de Literatura en Lenguas Indígenas y desde el año 2016 se otorga el Premio Cenzontle a la Creación Literaria en Lenguas Originarias.

Para Lepe (2017) el marco bajo el cual se consolida el campo intelectual y literario en lenguas originarias, está articulado en al menos tres instrumentos de empuje cultural:

- 1) la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas, ELIAC; 2) la creación de premios estatales, nacionales e internacionales en Lenguas Indígenas, y 3) la generación de instancias propias para las diferentes lenguas, así como la inclusión de los escritores en los grupos de intelectuales nacionales (p. 9).

ELIAC se constituyó el 26 de noviembre de 1993 en la Ciudad de Texcoco, Estado de México. Su creación se llevó a cabo para cumplir el objetivo de desarrollar y difundir la literatura contemporánea en las lenguas indígenas de México y en español. Sus integrantes no sólo son escritores e intelectuales reconocidos, también son activistas por la revitalización de sus propias lenguas. Los integrantes son 49 escritores y escritoras hablantes de las lenguas⁸ cocholteca, huichol, jakalteca, maya, mayo, mazahua, mazateco, mixe, mixteco, náhuatl, otomí, purépecha, tenek, tojolabal, tsetsal, tsotsil, zapoteco y zoque. De los 49 integrantes, 13 son escritoras y 36 escritores; asimismo, las lenguas con más representación son: el náhuatl con 12 integrantes, tsotsil y maya con seis cada uno de ellos y mixteco con cuatro integrantes. Para mayor detalle, revisar la Tabla 1 en la sección de anexos.

Dentro de los propósitos de ELIAC. se encuentra la búsqueda por la articulación de las distintas experiencias (personales, comunitarias e institucionales) que contribuyen al desarrollo de las lenguas indígenas de México; el registro de conocimientos de los pueblos originarios; el fomento a la participación de los autores indígenas en eventos locales,

⁸ A lo largo de este capítulo se usará el exónimo de cada una de las naciones originarias, esta decisión se guía de un criterio de practicidad, pues los autoglotónimos y los etnónimos varían entre cada comunidad (por ejemplo, otomí puede ser hñähñü, ñuhu, hñätho, hñöhño, dependiendo de la variante a la que nos estemos refiriendo). Por esa razón, hemos elegido la palabra estándar en español, que suele ser préstamo lingüístico del náhuatl.

regionales, nacionales e internacionales, así como la promoción del reconocimiento oficial de las lenguas indígenas como vehículo de enseñanza y contenido de aprendizaje en la educación (ELEM, 2019). Realizan actividades como talleres literarios, seminarios, estancias de escritura y la publicación de obra poética y narrativa, así como las revistas *Nuniy la Palabra florida*⁹. Su aparición es importante a nivel campo intelectual porque significó un referente de una agenda literaria y política para las lenguas indígenas de México, además, sus integrantes son nombres recurrentes en el campo intelectual¹⁰ en lenguas originarias e, incluso, en el caso de algunos de ellos, fueron pioneros en sus lenguas, lo cual permitió la creación de una tradición literaria en sus respectivos campos.

A propósito del segundo eje, la creación de premios literarios y financiamientos a la creación, Lepe (2017) subraya que México es el país con mayor número de convocatorias y preseas dentro de Latinoamérica. Entre los galardones más importantes se encuentran el Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas, el Premio Continental Canto de América. A nivel estatal se mencionan en Ciudad de México el *Premio Cenzontle*, cuya primera edición es de 2016. En Guadalajara se encuentra el *Premio de Literaturas Indígenas de América*, promovido por el INALI y en Veracruz, vía la Academia Veracruzana de Lenguas Indígenas (AVELI), se lleva a cabo el *Concurso Estatal Juvenil de Poesía en Lengua Indígena*. En Oaxaca se encuentran los *Premios CaSa* de literatura en zapoteco, mixteco y mixe. En Yucatán y Campeche existen el Concurso de Cuento Regional en Lenguas Indígenas, El Premio Estatal de Narrativa en Lengua Maya Domingo Dzul Poot, el Premio Internacional de Poesía del Mundo Maya Waldemar Noh Tzec, entre otros.

⁹*La Palabra Florida* es una publicación editada por Escritores en Lenguas Indígenas A. C., el primer número apareció a finales de 1996 y mantuvo ese nombre seis números más. En 1997, tras un dictamen negativo del Instituto Nacional de Derechos de Autor para el registro del nombre debido a que ya que existía otra publicación con el nombre de *La Palabra...* fue necesario modificar el título por *Nuni*, que significa granos de maíz en mixteco. A partir del séptimo número, y tras el cambio de nombre, la publicación modificó su estructura y contenido.

¹⁰ Retomo la propuesta de Lepe (2017) de campo intelectual, como un derivado de la propuesta de Bourdieu (2002) y que plantea que el campo intelectual es “un espacio de producción de bienes simbólicos que posibilita la comprensión del autor y la obra, como un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos de posiciones diversas [...] el campo funciona a través de las condiciones históricas y sociales en las relaciones entre los agentes del sistema y las instituciones total o parcialmente externas a él; pero que dependen de las relaciones al interior del mismo campo intelectual” (p. 7). Esta noción nos permite pensar a las relaciones de poder y las condiciones sociohistóricas que facilitan la aparición de intelectuales indígenas en ciertas zonas, en contraposición a otras.

Me detengo a hacer un paréntesis para decir que, si bien es importante celebrar la creación de becas y premios para la literatura escrita en lenguas originarias, en el entendido de que estas incentivan a la producción y significan apoyos para quienes se dedican al oficio de la escritura, también es menester recalcar que un término como “literatura indígena” resulta ser una categoría ambigua de establecer, en tanto que la atraviesan fenómenos como el surgimiento de un Estado monolingüe y lingüicida (Aguilar, 2019), los contextos sociopolíticos que han posibilitado la construcción de campos literarios interesantes en ciertos territorios, los resultados de la colonización, los esfuerzos desde el interior de las comunidades por revitalizar la lengua y las trayectorias de los diferentes autores que componen un atlas integrado por 11 familias lingüísticas, 68 lenguas y 344 variedades (INALI, 2014). De modo que estos apoyos tienden a etiquetar escrituras y culturas sumamente distintas entre sí, sin rasgos en común claros, más allá de la situación política de tratarse de naciones sin Estado (Aguilar, 2017). Asimismo, esta categoría, de por sí amplia por el fenómeno lingüístico y cultural, incluye a autores que escriben sólo en español (pero que pertenecen a una población originaria) y a los que también lo hacen en una de las 68 lenguas. Además, quienes escriben en lengua originaria suelen elaborar una segunda versión en la lengua mayoritaria, lo cual añade a la consideración el fenómeno de la autotraducción y las discusiones en torno a la idea de versión y original. Cuando hablamos de literaturas indígenas se engloban tanto a escritores hablantes nativos de las lenguas originarias, como a aquellos que han aprendido su lengua de herencia en un momento posterior, en un esfuerzo consciente de descolonización y reagenciamiento de su identidad.

Es importante conocer que los campos intelectuales de las dos regiones a las que pertenecen las autoras, Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob, así como los elementos que tienen en común esas dos regiones. En primer lugar, el hecho de que ocurrió la creación y aceptación temprana de un alfabeto para escribir su lengua: en el caso del alfabeto de 1956 para los zapotecas y el de 1984 para el maya peninsular. En segundo lugar, la creación de instituciones de casas de la cultura que sirvieron como espacio de congregación de los intelectuales del lugar. En tercer lugar, el hecho de que ambas regiones cuentan con una tradición literaria en la que destacan autores de reconocimiento nacional e internacional, lo cual acrecentó el capital simbólico de estas dos regiones. Tal como apunta Lepe (2017):

Como ejes de la visibilidad de estas literaturas baste decir que el Premio Nezahualcōyotl en Lenguas Mexicanas, (quizás el de mayor difusión y trayectoria en México) ha sido obtenido por tres escritores mayas: Wildernain Villegas Carrillo (2008), Isaac Carrillo Can (2010), y Marisol Ceh Moo (2014); y por cuatro escritores zapotecas: Víctor de la Cruz (1993), Javier Castellanos (2002), Natalia Toledo (2004) y Mario Molina (2006) (p.7).

A esta información se actualiza que, en el 2018, otro autor zapoteca se hizo acreedor del Premio Nezahualcōyotl, Esteban Ríos Cruz y que Víctor Cata, escritor zapoteca también, obtuvo en el 2019 el Premio Cenzontle. Estos premios significan un espacio de legitimación de las escrituras, donde se generan instancias propias que evalúan la calidad literaria. Además, cuando en los premios los jurados forman también parte de poblaciones originarias, hacen patente “el control del propio grupo sobre su quehacer, es el caso de la Academia Veracruzana de Lenguas Indígenas (AVELI) y la Academia de la Lengua Maya” (Lepe, 2017, p.9).

La última estrategia de conformación mencionada por Lepe (2017) es la incorporación de los intelectuales indígenas en los grupos nacionales con poder y capital simbólico. Por ejemplo, está el caso de los poetas Juan Gregorio Regino, Briceida Cuevas Cob y Víctor de la Cruz, quienes fueron adscritos a la Academia de la Lengua. Dentro de este grupo se colocaría también a aquellos autores que, desde la instauración de la categoría de Letras en Lengua Indígena, han formado parte del Sistema Nacional de Creadores. En ese sentido, es interesante apuntar que, al inicio de incorporación de la categoría Escritores Indígenas al Sistema Nacional de Creadores, los evaluadores fueron todos escritores hombres no pertenecientes a una población originaria. En un principio y durante la década de los noventa y el inicio de los dos mil, la categoría Escritores Indígenas se encontraba como una convocatoria externa a Jóvenes Creadores y Sistema Nacional de Creadores (SNCA). No obstante, con su incorporación, los propios autores pertenecientes a naciones originarias fueron los encargados de ejercer en la toma de decisiones y en la recepción de estos financiamientos.

En las primeras convocatorias del SNCA en la categoría Letras Indígenas, los autores beneficiarios pertenecen a las lenguas originarias con un campo intelectual con mucha mayor tradición (náhuatl, maya y zapoteco). Con el paso del tiempo, los espacios van diversificándose. Tras la revisión histórica de los archivos con los resultados de los

beneficiarios en la categoría Letras Indígenas, es importante señalar, tal como se muestra en la Figura 2, que tanto la cultura zapoteca como la maya yucateca presentan un número sobresaliente de escritores, que son tanto beneficiarios como jurados; esto sustenta la idea de que ambos campos intelectuales cuentan con representantes importantes a nivel nacional (ver los listados en Anexos):

Figura 2.

Porcentaje de beneficiarios en relación a lengua

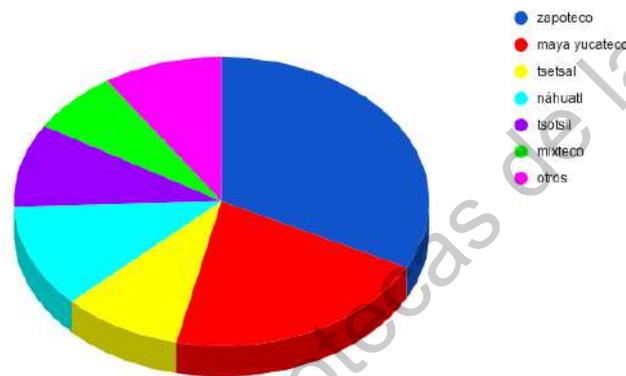


Figura 2. Porcentaje de beneficiarios SNCA de la categoría en Letras indígenas en relación a la lengua. Adaptado de (FONCA, 2019).

Dentro de la figura es posible observar que el maya yucateco y el zapotecos representan los porcentajes más altos de beneficiarios, en contraposición de otras lenguas con un número de beneficiarios del SNCA menor. Esta gráfica permite visualizar la preeminencia de los intelectuales mayas yucatecos y zapotecos frente al resto de las poblaciones originarias.

Finalmente, a manera de sumario de este apartado, es importante señalar que el surgimiento de la llamada literatura indígena contemporánea, así como la expansión de los movimientos políticos y sociales de las poblaciones originarias son fenómenos cuyo auge ocurre en la década de los años noventa y dan cuenta de un posicionamiento ético y estético que vincula la identidad indígena con proyectos políticos de descolonización en México y en el resto del continente americano. Los intelectuales pertenecientes a poblaciones originarias no son sólo escritores, también han sido históricamente líderes y portavoces de movimientos sociales, pues se adscriben a proyectos políticos involucrados con la preservación de sus lenguas y culturas, así como, en algunos casos, a la defensa de los territorios, su autonomía y su sentido de pertenencia.

Mediante la literatura, ha sido posible para estos intelectuales apropiarse de recursos teóricos y metodológicos que les permiten hacer crítica literaria, documentar relatos orales de sus propias tradiciones, generar audiencias y nuevos campos literarios, pictóricas, musicales, entre otras. Asimismo, han señalado las ausencias sintomáticas en el canon literario mexicano, que apuntan a pautas de género, clase, región, registro lingüístico y posición política.

3.2. *Campos intelectuales de las autoras.*

3.2.1. *Campo intelectual zapoteco.*

Los *binnizá*, también conocidos como zapotecas, son una nación originaria cuya ubicación se encuentra en el sureste de la república mexicana, en la región conocida como *istmo*, en el estado de Oaxaca. La traducción literal de su autoglotónimo es “la palabra-nube”, es decir, el *diidxazá* o zapoteco. Esta cultura se ha caracterizado por su vasta producción literaria. Por un lado, su amplia tradición oral se recrea en la boca de sus padres y abuelos. Por otro, en la década de 1890 varios escritores zapotecas comenzaron a usar un alfabeto latino para la escritura de sus poemas. El proceso de documentación y preservación de la cultural oral, iniciado por escritores zapotecas hace 120 años, fue parte de una primera fase en la promoción de la literatura zapoteca, a través del registro de su tradición oral (Pineda, 2008).

A finales del siglo XIX, en 1876, con la publicación de *La Rosa del Amor*, de Arcadio G. Molina, se empiezan a producir los primeros relatos o poemas escritos con el alfabeto latino, con los cuales, y desde entonces los *binnizá* comenzaron a figurar en el panorama de la literatura mexicana y en los años más recientes, incluso el internacional (Pineda, 2008). Alrededor del siglo XX, ocurre un cambio significativo pues los escritores van más allá de la documentación y comienzan a dialogar, resignificar y transformar las tradiciones literarias de su cultura. En los últimos 15 años, esos poetas han comenzado a llegar a audiencias más amplias.

Andrés Henestrosa, nacido en Ixhuatán el 30 de noviembre de 1906, es otro de los autores importantes de la tradición zapoteca. Se encargó de recuperar las historias que le fueron contadas durante su infancia. Es significativo mencionar la obra de Gabriel López Chiñas (1906), quien en la Revista Neza publicó sus primeros textos, cuentos extraídos de la tradición oral zapoteca y poemas amorosos y épicos, así como la de Nazario Chacón

Pineda (1916), quien comenzó escribiendo en zapoteco, para después abandonar las escrituras bilingües. Según lo afirmado por Pineda (2008): “Su poema “Canción de la Sangre”, fue publicado en 1962 y elogiado por José Vasconcelos y Los contemporáneos” (p. 299). Además, se encuentra la obra de Pancho Nácar, quien escribió exclusivamente en zapoteco y cuya obra ha sido traducida por autores más jóvenes, como la propia Irma Pineda y Víctor de la Cruz. Poca de su obra fue publicada, el rescate de sus poemas fue llevado a cabo por Víctor de la Cruz, quien, además, afirma: “él es el primero que intenta seriamente, —y lo logra— escribir poesía en zapoteco [...], aprovechando el idioma en toda su capacidad expresiva y rompiendo o rodeando muchas veces las barreras que el uso y la vecindad del español le imponían” (De la Cruz en Pineda, 2008, p. 300).

Me detengo a mencionar brevemente la importancia de las publicaciones periódicas para la consolidación del campo intelectual juchiteco. En primer lugar, se encuentra la revista *Neza*, conocida en un inicio como *Nesha* en sus primeros tres números —que fueron dirigidos por Henestrosa de junio a septiembre de 1935— y *Neza* a partir de la creación de la Academia de la Lengua Zapoteca en ese mismo año. Ésta fue fundamental para la creación de audiencias de literatura en zapoteco. En su número tres se transcriben los apuntes de Herminio T. Matus en la sección “Guía del lector” con una sugerencia de grafías para utilizarse. La participación de los escritores, que colaboraban en la publicación, en la toma de decisiones para la creación del alfabeto de 1956, es un punto clave para la consolidación del campo intelectual (Lepe, 2017). La revista dejó de publicarse durante un periodo, pero reapareció en un formato bimestral en octubre y diciembre de 1937, editada por Gabriel López Chinas.

La siguiente publicación es *Didza*, también editada por Andrés Henestrosa, que contó con cuatro números hasta 1952. En 1975, el escritor Víctor de la Cruz, junto a Macario Matus, Gloria de la Cruz y Francisco Toledo fundaron la revista *Guchachi'Reza*. Es importante mencionar que los contenidos de esta publicación, a diferencia de *Neza*, se editaban en lengua zapoteca. Se publicaba arte, poesía, ensayos literarios e históricos y discursos políticos. Esta revista estuvo vigente hasta 1997 y es considerada un hito en la cultura juchiteca.

Después de esta breve revisión, es importante señalar, porque sus nombres ya han sido mencionados con anterioridad, que los dos representantes más importantes de la siguiente generación son Macario Matus y Víctor de la Cruz, quienes se destacaron por

la calidad de su escritura y por su labor como gestores culturales en la región del istmo. Víctor de la Cruz (1948) comenzó su carrera como escritor y, en los últimos años, destacó también como investigador de la cultura zapoteca. Macario Matus (1943-2009), es el escritor más prolífico que ha dado el Istmo. Tiene una treintena de libros publicados, entre poesía, narrativa, ensayo, teatro, traducciones e invenciones. Fue también promotor de la cultura zapoteca a través de su participación al frente de la Casa de la Cultura de Juchitán por diez años (1979-1989). Su poesía no sólo realizaba un rescate de la tradición oral, también se distinguió por un fuerte componente erótico.

A propósito de este espacio de relevancia cultural, es importante hacer una pausa en la revisión de las generaciones y mencionar brevemente la importancia de la Casa de la Cultura, pues es un espacio que impactó en la consolidación del campo cultural de Juchitán. Fue fundada en 1972 por el pintor juchiteco Francisco Toledo, quien, después de observar en París los proyectos culturales de André Malraux, convenció al entonces Secretario de Educación, Víctor Bravo Ahuja, de crear este recinto a cambio de un mural (Valdivieso, 2019). Ésta se inauguró en 1972 por el presidente Luis Echeverría Álvarez y con su creación se inició un proyecto cultural cuyo principal objetivo sería la revalorización de la cultura zapoteca y su historia.

Asimismo, una institución contemporánea a la Casa de la Cultura es la Confederación Obrera, Campesina, Estudiantil del Istmo (COCEI). En ambos espacios se congregaban “los intelectuales de la época para generar una dinámica social y política en que la lengua y la tradición zapoteca son los elementos de cohesión identitaria” (Lepe, 2017, p. 11). Los directores de la COCEI fueron también miembros fundadores, colaboradores o simpatizantes de la Casa de la Cultura de Juchitán. Esta convivencia explica la razón de la unión entre la producción cultural y artística con la lucha política y partidista juchiteca, compromiso que se hace patente también en la obra de la poeta Irma Pineda. Durante sus más de 45 años de existencia, ha sido un espacio donde se han formado varias generaciones de pintores, músicos y poetas. Al frente de este recinto estuvieron grandes personajes de la cultura zapoteca como Víctor de la Cruz y Macario Matus.

Entre los autores nacidos en los años cincuenta es importante retomar el nombre de Javier Castellanos. Dicho autor Javier ha fundado proyectos para la preservación y revitalización del conocimiento en zapoteco, entre los cuales se encuentran iniciativas como la Coordinadora para Lectoescritura del Zapoteco de la Sierra Norte, el Comité para

la creación de un alfabeto único zapoteco y la Asamblea de hablantes del zapoteco xhon, entre otros. Ha publicado más de 20 títulos en diferentes géneros literarios, como lo son el teatro, la poesía y la narrativa. Su obra ha sido reconocida con galardones sumamente importantes, como lo es el Premio Nacional de Literatura Indígena Nezahualcóyotl en el 2002 y el Premio de Literaturas Indígenas de América en el 2013.

Precisamente es a la generación de los autores nacidos en los sesenta, quienes se verían influidos por la fundación de la Casa de la Cultura de Juchitán, pues los autores se formaron en los talleres que se impartían en dicho espacio, a cargo de Macario Matus. Figuran en esta generación autores como Víctor Terán, Enedino Jiménez, Alejandro Cruz, Natalia Toledo, Rocío González, Jorge Magariño, Esteban Ríos y Antonio López Pérez. Sus primeras publicaciones fueron apoyadas precisamente por esta instancia y, para los años noventa, estos autores consolidaron su trabajo con diversas publicaciones, premios y prestigio a nivel nacional.

La siguiente generación de escritores zapotecos —justo a la que pertenece Irma Pineda— es de aquellos autores nacidos en los años setentas. Es con estos escritores que ocurre el relevo generacional, pues los temas que abordan son mucho más diversos, sin dejar a un lado la preocupación por la lengua y la cultura zapoteca. Estos autores son Víctor Cata, Luis Amador, Gerardo Valdivieso, Gubidxa Guerrero e Irma Pineda, entre otros.

Finalmente, a propósito de la generación ulterior de escritores nacidos a finales de los años ochenta y en los noventa, es importante mencionar la labor de autores como Natalia Toledo, Víctor Cata e Irma Pineda, quienes tienen proyectos de formación de las nuevas generaciones. En el caso de los dos primeros, a través del taller itinerante *El camino de la iguana*, que trabajaban en la Educación Básica.

En el caso de Irma Pineda, su familia fundó la Biblioteca Popular Víctor Yodo¹¹ en 1985, donde se congregan artistas e intelectuales que imparten talleres de manera gratuita.

¹¹ Víctor Pineda Henestrosa, conocido como Víctor Yodo, es el nombre del padre de Irma Pineda, Nació en Juchitán, era profesor y defensor social por su participación como miembro fundador de la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI) e impulsor de la lucha campesina. Víctor Yodo fue víctima de la desaparición forzada: “el 11 de julio de 1978, hace 40 años [...] fue bajado forzosamente de su auto sedan rojo en una de las calles principales de la ciudad de Juchitán y fue subido a un camión del ejército mexicano del 11/o. Batallón de infantería según cuentan testigos y nunca más se supo de él” (Manzo, 2018). A propósito de eso, en una entrevista, la propia Irma Pineda dice: “cuando yo iba a cumplir cuatro años, a mi papá, que era un dirigente campesino en el pueblo Juchitán, lo secuestran, lo desaparecen elementos del ejército mexicano, con muchos testigos. Vieron cómo los soldados se lo llevaron [...] Creo que por tratar de encontrar la voz de mi padre ausente me refugié más en la poesía” (Pineda, 2017).

Si bien, para la generación de los autores nacidos en los años sesenta y setenta fueron importantísimos para su formación los talleres impartidos en la Casa de la Cultura de Juchitán, no será el caso de la nueva generación, pues en los años noventa no hubo más talleres (Lepe, 2017). Los escritores empezaron a formarse en la ciudad (ya sea de Oaxaca o en Ciudad de México). En ese sentido, fueron importantes los talleres de Alberto Blanco, Oscar Wong y Rocío González impartidos gracias a la Dirección General de Culturas Populares, por iniciativa del poeta Juan Gregorio Regino. También se encuentran los talleres de la UNAM y de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) (Lepe, 2017). A propósito de esta generación, Irma Pineda comentó:

En mi tierra hay jóvenes que están escribiendo y que son muy talentosos. Está Paula Ya López, es muy jovencita y está haciendo una poesía muy feminista en zapoteco, muy poderosa. Elvis Guerra, quien está reivindicando la muxicidad porque es muxe. Me gusta que los jóvenes están afirmando sus temas: Elvis con la muxicidad y Paula, que es de una generación más consciente del feminismo. Fernando Valdivieso, también está escribiendo muy bien y muy fuerte. Mi hermano, Héctor Pineda, ganó el premio CASA este año e igual él está partiendo de una escritura desde lo social e igual, es muy fuerte. Hay una nueva generación que está teniendo una poesía poderosa y eso es importante (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Asimismo, se debe mencionar la creación de los premios CaSa (Centro de Artes San Agustín), en el 2011 por el pintor Francisco Toledo; fue uno de los grandes impulsos para la escritura en zapoteco, al desarrollarse un nuevo espacio de legitimación y visibilización de los creadores en zapoteco. Posteriormente, estos premios se ampliaron y se incluyeron otras lenguas originarias de Oaxaca como el mixteco y el mixe.

Como es posible ver a través de esta revisión, la literatura zapoteca tiene una larga trayectoria escritural. Es una de las culturas con mayor número de autores prestigiosos, además de que está compuesta por un campo intelectual conformado desde hace más de un siglo. Existe, además, una progresión en los temas tocados a lo largo de la literatura zapoteca: donde se comienza con una documentación de la tradición oral y en las generaciones más recientes, aparecen temas diversos; no obstante, los autores más jóvenes continúan problematizando la identidad zapoteca como elemento de la escritura. Se presenta en la Tabla 2 un esquema a manera de resumen de lo planteado en este apartado, considerando a las generaciones del S. XX:

Tabla 2

Generaciones de escritores zapotecos contemporáneos

Generación	Representantes	Características
Nacido a finales del S. XIX	Enrique Liekens (1882-1973)	Escritura sobre los elementos propios de la cultura zapoteca
Generación Neza (Inicios del S. XX)	Andrés Henestrosa (1906-2008) Gabriel López Chiñas (1911-1963) Pancho Nácar (1909-1963) Nazario Chacón Pineda (1916-1994)	Recuperación de las historias orales escuchadas en la infancia Tradicción oral zapoteca y poemas amorosos y épicos
Nacidos en la década de los cuarenta	Macario Matus (1943-2009) Víctor de la Cruz (1948-2015)	Historia de los zapotecos Movimientos sociales Promoción de la escritura zapoteca Componente erótico Fundación de la Casa de la Cultura de Juchitán
Nacidos en la década de los cincuenta y sesenta	Javier Castellanos (1951) Enedino Jiménez (1951) Víctor Terán (1958) Alejandro Cruz (1960), Natalia Toledo (1961) Antonio López Pérez (1961) Rocío González (1962), Esteban Ríos (1962)	Recepción de premios nacionales e internacionales Formación en la Casa de la Cultura de Juchitán Primera generación donde se destacan las voces de las escritoras
Nacidos en la década de los setenta	Víctor Cata (1973) Luis Amador (1975) Irma Pineda (1974) Gerardo Valdivieso (1976)	Se abordan temáticas como la migración, la nostalgia Se retrata la vida cotidiana en la comunidad Preocupación constante por la lengua y la cultura zapoteca Apuesta por una poesía “universal” (por la globalización) sin hacer a un lado la identidad zapoteca Reivindicación de la identidad indígena
Novísimos escritores (nacidos en los ochenta y noventa)	Gubidxa Guerrero (1983) Paula Ya López (1991) Elvis Guerra (1993) Fernando Valdivieso Magariño (1996)	Género, muxeidad Beneficiarios del FONCA Generación que crece con acceso al internet Identidad étnica urbana Escritores que migran a la ciudad y se forman en talleres literarios en la ciudad Colectivos feministas y de diversidad sexual Soportes de difusión literaria en redes sociales: Facebook e Instagram

Tabla 2. Poetas zapotecas por generaciones. Adaptado de Pineda, 2008 y 2019.

3.2.2. *Campo intelectual maya peninsular.*

Francesc Ligorred (1990) divide en tres etapas a la literatura maya. Una primera, que se trata de la literatura antigua y comprende hasta el S. XVI, está compuesta con textos escritos con glifos, cuyas interpretaciones para la fecha en la que escribía Ligorred aún no eran descifradas y, hasta ese momento, sólo eran concebidas como evidencia arqueológica. La segunda etapa es la colonial, le corresponden los textos clásicos, escritos ya con el alfabeto latino como el *Ritual de los Bacabes*, los libros de *Chilam Balam* y los *Cantares de Dzitbalché*. Finalmente, se presenta la etapa moderna, que —actualizando a Ligorred— comprendería los siglos XIX, XX y XXI. En esta etapa se presenta, para el teórico, la recopilación y análisis de una rica tradición oral. No obstante, también deben ser consideradas las escrituras de autores pertenecientes a las comunidades mayas de México. Si se toma como criterio de exclusión de la literatura maya únicamente a aquella perteneciente al área peninsular, para esta cronología esta literatura estaría compuesta, en un primer momento, por los *Libros de Chilam Balam*, los *Cantares de Dzitbalché*, el *Códice de Calkiní* (lugar de origen de Briceida Cuevas Cob), el *Códice Pérez*, la *Crónica de Maní*, la *Crónica de Yaxkukul*, las *Crónicas de los Xiú*, los *Documentos de tierras de Sotuta*, los *Documentos de Tabí*, los *Libros del judío*, el *Ritual de los Bacabes* y los *Títulos de Ebtún*. Varios de los escritores mayas yucatecos contemporáneos reconocen como antecedente a los documentos registrados en los siglos pasados. Declaran que existe una continuidad que repercute en sus trabajos hasta el día de hoy, pues se vinculan con dichos textos de manera directa. A propósito de eso, Briceida Cuevas Cob afirmó:

Si nos remitimos a muchos años atrás, antes de la invasión, hubo poetas, cantores en la región maya. Una prueba de eso, es el libro que se escribió aquí, cerquita de aquí, en Dzitbalché, *Los Cantares de Dzitbalché*, donde recita la historia de los mayas. Creo que son como quince textos y entre esos, hay textos de aliento lírico muy claros, que los dijeron, los cantaron, poetas de aquel entonces. Siento que eso de alguna manera está enraizado como antecedente. Claro que muchos de los escritores no han revisado este documento histórico literario. Pero también, como muchas etnias de aquí o de otros países, tenemos la oralidad como una muestra de la preservación y el desarrollo de literatura hablada que es la oralitura. Entonces sí, tenemos mucho de literatura registrada y no registrada, y creo que se debe a eso, a que aquí en Calkiní, sí hay muchos escritores. (Briceida Cuevas, 2011 en Chamorro, 2014, p. 92)

No obstante, para los términos de esta tesis, expondremos únicamente una cronología de la literatura maya contemporánea y la formación de su campo intelectual.

A diferencia de la literatura zapoteca contemporánea, donde Juchitán es la capital cultural más importante, el caso de los escritores mayas de la península es diferente. Éstos se han articulado en pequeños grupos desde las cabeceras municipales, funcionando mediante talleres de creación permanentes y grupos literarios en ciertos municipios. Gracias a esos esfuerzos, desde la década de los setenta los intelectuales de la región comenzaron a formar su campo intelectual (Lepe, 2017). Aunque no existe una capital cultural donde se concentren todos los actores del campo intelectual, la ciudad de Mérida fungió como un punto de encuentro y difusión importante, en tanto que fue ahí donde se editaron las primeras publicaciones en maya peninsular y desde donde operaron las actividades y financiamientos de la Unidad Regional de Culturas Populares de Yucatán, cuyo auspicio permitió el taller coordinado por Carlos Montemayor, que agrupó a importantes escritores mayas. De modo que, aunque hay y hubo talleres literarios importantes en distintos lugares de la península como Calkiní, Valladolid, Halachó, entre otros, Mérida fue el lugar donde se ubicaron las instancias de gobierno que permitieron la difusión (a través de la publicación y eventos culturales) de lo producido dentro de las comunidades literarias del maya peninsular.

A pesar de la dificultad de trazar una cronología exacta del surgimiento de estas escrituras, es necesario iniciar este acercamiento, en primer lugar, reconociendo la importancia de las campañas al fomento del estudio de la lengua maya, que fueron promovidas por el Instituto Nacional Indigenista entre 1959 y 1972. Estas campañas de alfabetización de la población en la lengua maya impulsaron las expresiones de creación literaria que se encontraban incipientes en ese momento. Un ejemplo de dichos esfuerzos es la revista *Yikal Maya Than*¹² (1939-1955). Por esa razón, la década de los setenta se distingue por el trabajo de profesores alfabetizados en lengua maya, quienes se dedicaron a difundir y fomentar el uso de su lengua y los talleres de escritura creativa fueron parte importante de su trabajo (Leirana, 2011).

En los años ochenta un grupo de escritores hablantes de maya se reunió en torno de la Unidad Regional de Culturas Populares. Esta unidad apoyó diversos talleres de lengua

¹²Yikal Maya Than fue una revista de literatura maya que se dedicaba a la difusión de tradiciones, leyendas, trabajos históricos, lecciones en lengua maya, literatura y semblanzas de Yucatán, bajo la dirección del profesor Paulino Novelo, miembro de U Mulay Ah Maya Than (Ortega, 2013, p. 147).

y literatura maya y apoyó proyectos de publicación y periodismo que dieron difusión a sus creaciones. Asimismo, la radio fungió un papel clave, en tanto que las radiodifusoras comunitarias, comenzaron a presentar programas monolingües o bilingües, en maya y español (Leirana, 2011). En 1980 se publica el diccionario más prominente de maya (maya-español), cuya compilación corrió a cargo de Alfredo Barrera Vásquez, el *Diccionario Cordemex*¹³. Dicho libro es un compendio de todos los diccionarios y glosarios anteriores desde el siglo XVI.

En 1982 dio inicio el Primer Taller de Literatura maya para promotores de la Unidad de Culturas Populares de Yucatán, coordinado por Carlos Montemayor. Este taller fue importante porque influyó en la formación de los escritores contemporáneos, entre los que se destacan Miguel Ángel MayMay y Santo Domingo Aké. En 1984 ocurre un evento clave para la literatura maya contemporánea, pues el *Alfabeto Práctico para la Alfabetización de los Adultos Hablantes de Maya* fue aceptado por varias instituciones, lo que daría pie a una escritura mucho más estandarizada de la lengua.

La publicación de la obra bilingüe maya-español de Domingo Dzul Poot: *Cuentos mayas* en 1985 por Maldonado Editores es la primera obra publicada de la llamada literatura maya contemporánea. El texto está integrado por una recopilación de relatos orales. Si bien no se trata de una escritura en los términos occidentales de autoría, se ha demostrado a lo largo de estas revisiones que el inicio de la constitución de los campos intelectuales, atraviesa por una fase de recopilación por los propios integrantes de la comunidad. Por otro lado, los resultados de los talleres iniciados en la década de los setenta y que continuaron durante los siguientes años, fueron distintas publicaciones: *Uyahal maya wiiniko'ob /El despertar de los mayas*, publicado en noviembre de 1987 y, en 1988, *U k'aayil maya t'aan /El canto de la lengua maya*.

Del mismo modo que con la cultura zapoteca, los años noventa son fundamentales para la consolidación de la literatura maya. En primer lugar, en 1990, con la publicación de *Letras Mayas Contemporáneas* se marcó un hito al interior del campo intelectual de la península, pues publicó —en los periodos de 1990-1992, 1994 y 2000— creaciones de autores contemporáneos en las distintas lenguas mayenses: maya yucateco, tojolabal, tsotsil y tseltsal. La impartición de talleres y la apertura de espacios de publicación

¹³ El diccionario se titula *Cordemex*, porque tomó el nombre de la compañía henequenera de ese entonces, que financió su publicación (Brody, 2007).

significó la oportunidad de que esos escritores, formados en los talleres de Montemayor y de alfabetización, se convirtieran en los asesores de la siguiente generación. En 1991, se iniciaron trabajos de recuperación de la tradición oral con los hablantes, mediante el trabajo colaborativo del Departamento de Apoyo a las Culturas Indígenas en Yucatán, con la asesoría de Montemayor y la Asociación Civil Maya'on. De esta colaboración surgieron las publicaciones de Carlos Montemayor *Arte y trama en el cuento indígena* (1988) y *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México* (1999) (Lepe, 2017).

Es necesario detenerse a hacer un repaso del grupo Genalí de Calkiní, el cual fue fundado en 1973. La reseña histórica de la agrupación menciona que nació en Calkiní, el 27 de diciembre de 1973. Sus miembros fundadores fueron Ramón Iván Suárez Caamal y Waldemar Noh Tzec (Fernández, 2018). Poco después, se integraron Miguel Ángel Suárez Caamal y Jorge Miguel Cocom Pech, el pintor Cesar May Tun fue también un colaborador. En 1980, se sugirió poner el nombre de “Genalí”, vocablo conformado por la primera sílaba de las palabras Géneros Narrativo y Lírico. Se realizaron talleres literarios en escuelas de educación primaria y secundaria. Durante un largo periodo el grupo publicó las revistas Cal-K'in, KinLakam y U Tuuk' Kaan, en las que reconocidos escritores empiezan a publicar sus textos. En los talleres de los años noventa, sobre cuento y poesía maya que tuvieron lugar en la Casa de Cultura de Calkiní, se incorporaron alumnos como Elmer Cocom, Luis Alfredo Canul y Briceida Cuevas Cob.

Poco a poco proliferaron los grupos de escritores bilingües, quienes se interesaron en tener capacitación en materia literaria y fomentar la publicación de sus trabajos. En el *Catálogo de textos mayas publicados entre 1990 y 2009*, realizado por Silvia Cristina Leirana (2011), se encuentran registrados más de 100 escritores con obras publicadas en maya o en maya y español. Según una propuesta de Lepe (2017), es posible clasificar los escritores mayas contemporáneos de la siguiente manera (ver Tabla 3):

Tabla 3

Escritores mayas contemporáneos en relación con su formación

Autores	Formación
Ramón Iván Suárez Caamal, Waldemar Noh Tzec, Jorge Cocom Pech, Anacleto Cetina Aguilar, Felipe Koh Canul, Carlos Armando Dzul Ek, Jesús Manuel Ortiz Pacheco,	Profesores de educación básica, algunos con especialidad en lengua y literatura, otros normalistas.

Armando Cauich, Teodoro Canul Cime y Flor Marlene Herrera Manrique.	
Miguel Ángel MayMay, Ana Patricia Martínez Huchim, Elisa ChavarreaChim y Santiago Domínguez Aké. Luis Antonio Canché Briceño y Sásil Sánchez Chan.	Formación universitaria: Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán Matemáticas y Lingüística
Margarita Kú Xool, Silvia Canché y Briceida Cuevas Cob Gertrudis Puch Yah, Flor Marlene Herrera Manrique y Santiago Arellano Tuz y Abimael Chuk	Talleres literarios Talleres de Calkiní Taller de Yaajalk'in
Vicente Canché Canul y Vicente Canché Moose Jorge Echeverría Lope	Formación independiente

Tabla 3. Escritores mayas contemporáneos en relación con su formación. Adaptado de Lepe, 2017.

En primer lugar, el hecho de que un grupo grande de autores cuya formación es de profesores de educación básica participa en el campo intelectual, este hecho nos permite entender por qué, en un inicio, los esfuerzos se dirigieran a las habilidades de lectoescritura y a la alfabetización. Asimismo, es posible observar que, dentro de este campo intelectual, muchos de los autores están formados en antropología, lo cual podría explicar el énfasis en la recuperación de la tradición oral. Finalmente, se hace evidente el hecho de que hay, en general, pocas escritoras al interior de este campo intelectual y que, donde es más visible su participación, es en la formación a través de los talleres literarios y no en la vía de la escolaridad o la educación formal. Esto indudablemente nos da pistas de género en el interior del campo cultural.

Como se revisó a lo largo de este apartado, la escritura de los poetas mayas contemporáneos se encuentra vinculada a los proyectos culturales que han desarrollado instituciones gubernamentales, organismos de la sociedad civil y los mismos colectivos de escritores, a fin de promover la lengua y la literatura maya. Los esfuerzos de los

escritores se dirigieron, en una primera instancia, a la revitalización al interior de su comunidad de los valores comunitarios propios y, en particular, el uso de la lengua maya. En ese sentido, es posible afirmar que la literatura maya contemporánea, además de procurar una relación estética interna, busca también hacer llegar a la comunidad textos que recuperen la memoria tradicional y permitan el uso, la lectura y su aprendizaje. Este compromiso se hace patente en la misma carrera de la autora Briceida Cuevas Cob, pues además de ser una poeta cuyos logros estéticos sobresalen (ya que incluso fue considerada por Carlos Montemayor como una de las voces más importantes de la poesía maya), llevó a cabo toda una trayectoria de impartición de talleres con jóvenes y ancianos en lengua maya, lo cual veremos más adelante.

3.3. *Escritoras en lenguas originarias.*

A pesar de los estudios existentes acerca de literatura hecha por escritores pertenecientes a naciones originarias, son pocos los datos que se tienen acerca de la existencia de creadoras en México, pues se carece especialmente de registros de aquellas que existieron en la época previa a la invasión española. Esto se puede atribuir a la enorme destrucción que supuso la conquista y también a los diferentes roles de género ejercidos por las mujeres en las naciones originarias. Tal como presenta Mónica Ríos (2014) en su artículo “Escritoras indígenas del México contemporáneo” se destaca Macuilxóchitl, de quien se conserva un poema en el cual rememora las victorias del rey Axayácatlasí como a la señora de Tula “de quien lamentablemente no ha llegado hasta nosotros ninguna de sus composiciones” (p. 50).

Posterior a este apunte, es necesario hacer un salto de tiempo amplio, pues no aparecen registros de escritoras pertenecientes a una población originaria, sino hasta el siglo XX. Gracias a un artículo de Miguel Figueroa Saavedra (2009) donde consigna que, en Milpa Alta, ubicada en un pequeño valle entre el volcán Teuhtli y la Sierra de Chichinautzin, a 2700 msnm, varias narradoras formaron *pareja literaria* con reputados antropólogos, sabemos de la existencia de varias escritoras. El autor menciona, a principios del S. XX, a Isabel Ramírez y Doña Luz Jiménez. La primera escribió varios textos sobre la cultura y vida de su comunidad, que fueron recogidos por Franz Boas, pionero en la antropología norteamericana. La segunda, desde 1930, trabajó como informante junto a Benjamín Lee Whorf y Robert Barlow. Sus 11 relatos y autobiografía fueron transcritos por Fernando

Horcasitas. En la literatura zapoteca se halla la escritora Alfa Ríos, quien fungió como directora de la revista Neza, fundada por Andrés Henestrosa y editada de 1935 a 1937.

Para mediados del S. XX aparece una de las voces poéticas más significativas de las literaturas en lenguas originarias: María Sabina, curandera mazateca, quien vivió y murió en Huautla de Jiménez, Oaxaca (1894-1985), es conocida como sabia de la medicina tradicional y protectora de los hongos, los cuales solía comer durante las ceremonias que realizaba para curar a los enfermos. Durante esas sesiones recitaba cantos en mazateco que han sido alabados por escritores tan diversos como Aridjis y que se consideran, desde la perspectiva de Jerome Rothenberg (1983), como un referente de la *etnopoésia*.

Las últimas dos décadas del S. XX serán las más prolíficas para el surgimiento de escritoras pertenecientes a naciones originarias y, precisamente, el género de la poesía será aquel donde figure un mayor número de escritoras. Este fenómeno se puede explicar a partir de lo afirmado por Chacón (2007). Algunos de los estereotipos sobre la condición de la mujer indígena suelen oscilar entre dos posturas extremas: la primera las retrata como víctimas, pues se percibe a las mujeres indígenas como completamente oprimidas, sin ningún sentido de agencia. En la segunda, se romantiza su papel social y se les pinta como participantes de un sistema de complementariedad, donde el machismo no existió. La poesía, dice Chacón, al tratarse de una forma literaria introspectiva y un espacio de producción de subjetividad, permite que las escritoras de poblaciones originarias contrarresten los estereotipos de género y los discursos dominantes desde sus identidades re-agenciadas, su análisis se enfoca en cómo, mediante la poesía, las autoras mayas realizan una resignificación de los símbolos culturales tradicionales, donde se negocian la cultura, el poder y el género.

Por esa razón es que veremos que el número de autoras para las últimas décadas del S. XX aumenta. La cronología inicia con algunas de las poetas más destacadas nacidas a finales de los años 60 y durante la década de los 70: Celerina Sánchez (1967) poeta y promotora cultural originaria de Mesón de Guadalupe, Municipio de San Juan Mixtepec, Distrito de Santiago, Juchitahuaca, Oaxaca, quien escribe en tu'unñuusavi (mixteco) y español; Natalia Toledo (1967) quien es una poeta bilingüe juchiteca, ha publicado numerosos libros en zapoteco y español y que actualmente ejerce como Subsecretaria de Diversidad Cultural, es también diseñadora de ropa y joyería mexicana. María Concepción Bautista (1977) poeta, artista plástica, ilustradora tsotsil, nacida en San

Cristóbal de la Casas, es autora de libro *Xch'ulelosilbalamil/Espíritu de la naturaleza*; Rosario Patricio Martínez, intérprete, traductora, narradora y poeta ayuujk, originaria de San José El Duraznal, San Pedro y San Pablo Ayutla, Oaxaca; Elizabeth Pérez Tzintzún (1978), poeta y docente p'urhépecha de San Pedro Zipiajo, Coeneo, Michoacán, es autora de *Tsitsikio/La casa de las flores* y *Sikuapuo/ La casa de la araña*. Finalmente, Juana Peñate Montejo (1979) originaria de Chiapas, poeta chol, traductora y licenciada en Derecho por el CEST, Chiapas. Además, dentro de esta generación se encuentran las dos autoras que serán analizadas en el presente trabajo: Briceida Cuevas Cob (1969) e Irma Pineda (1974).

Entre las nacidas en la década de los 80, se encuentran: Yolanda Matías García (1980) originaria de Atliaca, Tixtla de Guerrero, quien es autora de los poemarios bilingües náhuatl-español *Xochitlajtolikamoyjlo/ Palabra florida para tu corazón* y *Tonalxochimej/ Los días del sol*; Mikeas Sánchez (1980) nació en Chapultenango, Chiapas, es una poeta y traductora del zoque de la variante del norte alto, es autora de cinco libros y su obra ha obtenido numerosos premios; Enriqueta Pérez Lunez (1981), nacida en San Juan Chamula y hablante de la lengua tsotsil; Rubí Tsanda Huerta (1986) poeta, traductora y docente purépecha; Elvira de Imelda Gómez Díaz (1987) nacida en Chiapa de Corso, es autora de un libro bilingüe zoque-español *Ore tsameisxüngü/ Luz de la palabra*. Finalmente, dentro de esta cronología se encuentran las escritoras más jóvenes, nacidas a finales de los 80 y durante la década de los 90, cuya obra comienza a ser cada vez más visible y reconocida nacional e internacionalmente.

Entre ellas es significativo mencionar la obra de Paula Ya López (Oaxaca, 1996), poeta zapoteca de Álvaro Obregón, Juchitán de Zaragoza, Oaxaca. Es directora del centro comunitario y autónomo de artes, integrante del colectivo de bordadoras y del colectivo feminista *Bacuzagui/ Luciérnaga*, organizadora del *Festival GunaaRuzaani/ Mujeres que alumbran*. Nadia López García, (Oaxaca, 1992), también conocida como Nadia ÑuuSavi, es poeta, ensayista y promotora cultural. Ha participado en distintos talleres, recitales y festivales tanto en México, India, Colombia, Estados Unidos, Guatemala, entre otros. En 2017 recibió el Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias Cenzontle y el Premio Nacional de la Juventud 2018. Además, fue considerada como parte de los “mexicanos más creativos del 2018” por la Revista Forbes. Ha publicado los libros *TikuxiKaa/El Tren* (Almadia, 2019) y *Ñu'úVixo/Tierra Mojada* (Pluralia, 2018). En 2019

obtuvo el Premio de la Juventud Ciudad de México, en la categoría Promoción y Fortalecimiento de los usos y costumbres de los pueblos y barrios originarios y comunidades indígenas residentes. Así como a Cruz Alejandra Lucas Juárez (Puebla, 1997), quien es una poeta totonaca, estudiante de la licenciatura de Lengua y Cultura de la Universidad Intercultural Estado de Puebla. Trabaja como voluntaria en el Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgoyum de Huehuetla, Puebla, impartiendo diversas materias a jóvenes totonacos y nahuas de educación media superior.

Rosa Maqueda (Hidalgo) es una poeta ñahñu, licenciada en Lengua y Literatura de Hispanoamérica por la Universidad Autónoma de Baja California. Diplomada Internacional en Lingüística Aplicada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Colabora en el programa de Radio Altavoz y obtuvo el *Premio Ra noyama ya'budoni / La Palabra Antigua Florece Francisco Luna Talavera*. Ha participado en numerosos festivales y encuentros de escritores. En 2019, obtuvo el segundo lugar tanto del *XXXII Certamen de Composición Poética Orquídea de Plata Ra Donza* como del *Premio Nacional al Estudiante Universitario José Emilio Pacheco de Poesía*. Finalmente, se encuentra la autora Fabiola Carrillo Tieco (Tlaxcala), quien es licenciada en Historia, por la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, Mtra. en Estudios Mesoamericanos por la UNAM, donde actualmente hace un doctorado y profesora de Lengua y Cultura Náhuatl por el CELE-UNAM. Es narradora de lengua náhuatl y ha impartido diversos talleres para la revitalización del idioma. Dentro de sus publicaciones se encuentran *San Pablo del Monte Cuauhtotoatla, una historia a través de los estratos de la toponimia náhuatl* (2012); el cuento “In tlazinque. La perezosa”, publicado por el INALI en el 2012; el libro de cuentos *In xinachtli in tlahtolli. Amoxtlizazanilli. El semillero de palabras; Yeixinachtli, Yeitlahtolli. Tres semillas, tres palabras* (2015). Además, coordinó el proyecto y libro *Toconeuhua* (2016).

Sería difícil caracterizar la escritura de esta nueva generación, ya que escriben sobre temas muy diversos. No obstante, entre ellos destacan poemas que hablan sobre el deseo y el erotismo, la vida de las mujeres al interior de sus distintas comunidades, lo que se ve a diario o la cotidianidad en sus comunidades, la migración a las ciudades y la añoranza que causa el desarraigo. Además, es importante señalar que se hace patente una mayor conciencia de género, pues muchos de sus poemas hablan sobre la violencia vivida por

las mujeres en las comunidades y en los contextos urbanos, así como de los conocimientos culturales vinculados a lo femenino.

Entre los espacios que presentan un catálogo de las voces de escritoras en lenguas originarias, es importante mencionar dos proyectos. En primer lugar, el proyecto Meridiano 105° (2016), el cual consistió en la elaboración y difusión de una antología electrónica de poesía de mujeres indígenas contemporáneas del continente americano. El proyecto planteó la siguiente forma de trabajo: cada poeta aportó un poema escrito en su lengua originaria, estos textos serían traducidos a su vez con la colaboración de las demás poetas (o a veces simplemente de otras mujeres) a todas las lenguas indígenas posibles, ayudándose cuando fuera necesario de traducciones al español, inglés y francés. Meridiano 105° fue concebido como una red, como un entrelazado de voces y palabras de mujeres interesadas en difundir su obra en distintas lenguas. Entre las distintas herramientas que ofrece la plataforma, se encuentra la sección de Cartografías, la cual nos ofrece un mapa con las ubicaciones señaladas de las escritoras participantes (ver Figura 3):

Figura 3. Ubicación de las participantes en Meridiano 105°. Antología de poesía de mujeres en lenguas indígenas

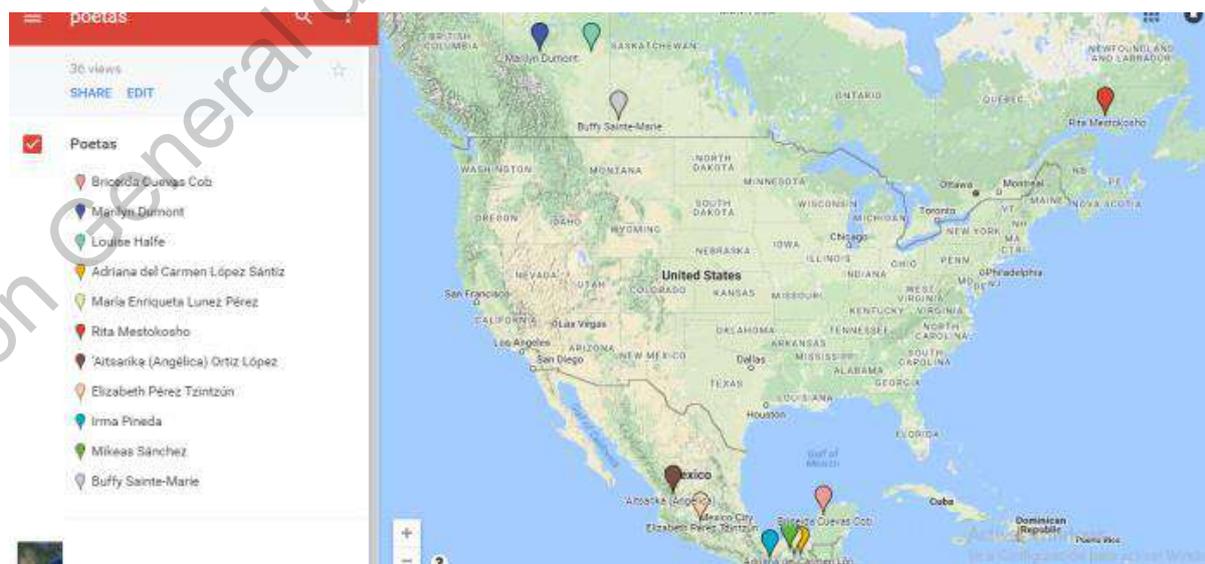


Figura 3. Mapa de las poetas participantes en Meridiano 105°. Tomado de Meridiano 105°, 2016.

La sección de Cartografía permite visibilizar los espacios donde se concentran las escritoras que forman parte del proyecto. En la antología virtual se encuentran las poetas

que integran el corpus de esta tesis, Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob, además de Adriana del Carmen López Sántiz, María Enriqueta Lunez, Rita Mestokosho, 'Aitsarika (Angélica) Ortiz López, Elizabeth Pérez Tzintzún, Mikeas Sánchez, entre otras autoras de países de América. Las lenguas a las que se tradujeron los poemas son: cree, español, francés, inglés, innu, maya, purépecha, triqui, tseltal, tsotsil, wixárika, zapoteco y zoque (Meridiano 105°, 2016).

Asimismo, nos gustaría mencionar la publicación colectiva *Originaria, gira de mujeres poetas en lenguas indígenas*, publicada en el 2019 con el apoyo del FONCA en la convocatoria Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2018, espacio donde se reúnen las voces de 11 poetas, quienes escriben en diez lenguas distintas: Mikeas Sánchez, Rubí Tsanda Huerta, Nadia López García, Elizabeth Pérez Tzintzún, Celerina Sánchez Santiago, Emilia Buitimea, Alejandra Lucas, Enriqueta Lunez, Rosa Maqueda, Zara Monroy, Irma Pineda y un ensayo de la intelectual mixe Yásnaya Elena Gil. Los textos están acompañados de los retratos de las autoras realizados por el trabajo de diez artistas visuales. Esta antología ha tenido un impacto importante, ya que se han realizado presentaciones-conversatorio en distintos puntos de México. Asimismo, como producto del trabajo de las mujeres que dirigen el proyecto de Originaria —Ateri Miyawatl, gestora cultural nahua que forma parte de la editorial de libro-arte en lenguas indígenas Nawati; Celeste Jaime, quien es especialista en estampa y fundadora de Alternativa Gráfica y Mara Rahab Bautista, directora general de la librería El Traspatio— se llevó a cabo del 22 al 24 de noviembre del 2019 el Encuentro Originaria, en Pátzcuaro. En el marco de ese encuentro se realizaron lecturas, conferencias y conversatorios alrededor del tema de las escrituras de mujeres en lenguas originarias.

Como es posible observar, las escrituras de mujeres en lenguas originarias aparecen en un momento posterior al primer auge de escritores indígenas, cuando han pasado ya varias generaciones. No hay registros suficientes previos al S. XX y por ello se vuelve mucho más complejo rastrear la tradición literaria. Asimismo, existe una clara brecha de género en el campo intelectual, pues abunda un número mayor de escritores que de escritoras. Tal como evidencia la teoría de la interseccionalidad (Crenshaw, 2011), cuando hablamos de una minoría política emergerá el dominante del grupo, que en este caso serían los escritores en lenguas originarias.

La experiencia política de las mujeres indígenas no ha sido lo suficientemente escrita y mucho menos estudiada como *continuum* de tradición literaria. La etnia y género, en muchas ocasiones, ha significado para las mujeres indígenas una condición social con poca oportunidad de ascenso, sobre todo si son jefas de hogar, sin acceso a trabajo remunerado o con trabajos informales, con embarazos repetidos y muchos hijos (Chacón, 2007). A esto se suma la condición minorizada de los grupos étnicos, que fueron conquistados, sometidos, invadidos, esclavizados, saqueados, desde la Conquista y que continúa en el sistema neoliberal actual. En esas condiciones, la posibilidad de presencia de las mujeres indígenas en la cultura reconocida oficialmente es mucho menor. Por esa razón, se hace evidente la necesidad del estudio de la obra de escritoras pertenecientes a poblaciones originarias, pues dentro de los emergentes estudios de literaturas en lenguas originarias —por la misma dinámica del conocimiento académico— las obras que reciben más atención son aquellas escritas por hombres.

Este fenómeno se replica en la ocupación de espacios, la recepción de becas y financiamientos y en la toma de decisiones. Si tomamos como espacios de referencia de la construcción del campo intelectual las convocatorias Jóvenes Creadores y Sistema Nacional de Creadores, es posible observar que, en la revisión histórica de ambas convocatorias, en la categoría Letras Indígenas, se encuentra presente una brecha de género en el número de mujeres beneficiarias. En las Figuras 4 y 5 se presentan gráficas donde se muestran la diferencia de porcentaje entre hombres y mujeres beneficiarios del Sistema Nacional de Creadores y Jóvenes Creadores.

Figura 4. Beneficiarios del SNCA en la Categoría Letras Indígenas por género (2007-2019)

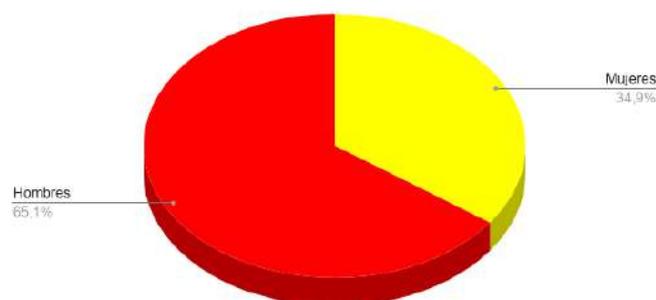


Figura 4. Total de beneficiarios del SNCA en la categoría Letras Indígenas por género del año 2007 a 2019. Adaptado de Fonca, 2019.

Figura 5. Beneficiarios del Fonca Jóvenes Creadores en la Categoría Letras Indígenas por género (2007-2019)

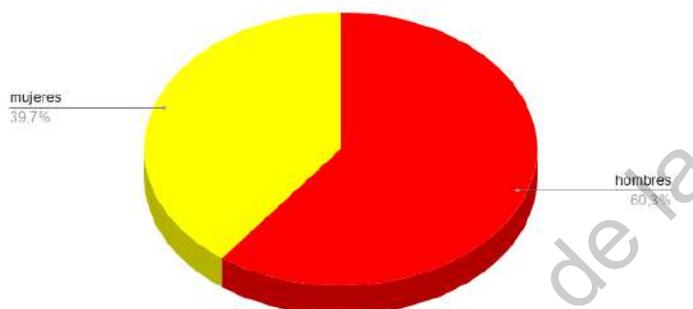


Figura 5. Total de beneficiarios del FONCA Jóvenes Creadores en la categoría Letras Indígenas por género del año 2008 a 2019. Adaptado de Fonca, 2019.

A pesar de las condiciones anteriormente mencionadas y a la brecha de género presentada en los espacios de legitimación que hacen evidente las Figuras 4 y 5, cada vez es mayor el número de mujeres que escribe en una lengua originaria y que participa en las convocatorias de estos espacios de legitimación. Asimismo, los espacios de difusión de la obra y las investigaciones van cada vez más en aumento. Lo cual nos da pistas de que comienza a existir una mayor visibilidad de estas escrituras que, por las condiciones de intersección entre género y etnia, habían sido relegadas por el canon. No obstante, habrá que corroborar si el crecimiento en participación tiene como correlato el ingreso de más mujeres en los espacios de legitimación del campo intelectual o si, por el contrario, están creándose nuevos espacios desde los cuales las propias autoras visibilizan su obra y crean su propia tradición literaria.

En el caso del campo intelectual de las literaturas mexicanas que no se escriben en lenguas originarias, la brecha de género es mucho mayor. Por ejemplo, del total de libros publicados por el Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA) sólo el 27 % de los libros fueron escritos por mujeres, contra un 73 % de hombres que ocupan su catálogo (Mujeres Juntas Marabunta, 2019). Asimismo, hay tres datos importantes del campo intelectual: para el 2016 de los 98 mexicanos que habían ingresado a El Colegio Nacional, sólo tres eran mujeres; el Premio Xavier Villaurrutia, uno de los máximos galardones de la literatura en

México, había reconocido a 108 escritores de las cuales 26 fueron mujeres; además, el Premio Nacional de Ciencias y Artes, instaurado en 1945, ha sido concedido a 31 mujeres, en contraposición a los 169 varones que lo han obtenido (Suárez Gómez, 2016). Esta desigualdad en la distribución de los espacios del campo intelectual ha sido denunciada en numerosas ocasiones por escritoras en movimientos como #RopaSucia en el 2016, MetooEscritoresMX en el 2019 y Mujeres Juntas Marabunta en el 2019. Un estudio cruzado sobre las diferencias de la brecha de género en ambos campos culturales podría darnos pistas de la razón por la cual parece haber una distribución más equitativa en el campo intelectual en lenguas originarias.

3.4. Estado del arte.

3.4.1. Revisión de la literatura alrededor de Irma Pineda.

Irma Pineda nació en Juchitán, Oaxaca, el 30 de julio de 1974. Es poeta, traductora zapoteca y defensora de los derechos de los pueblos originarios, así como profesora en la Universidad Pedagógica Nacional. Estudió la licenciatura en Comunicación y la maestría en Educación y Diversidad Cultural. Ha participado en diversos encuentros internacionales de literatura y poesía como el *Congreso sobre Oralidad y Literatura* (Italia, 2010), el Festival Mundial de Poesía en Venezuela, el Festival Internacional de Poesía de Medellín (Colombia), entre otros. Ejerció el cargo de presidenta de la asociación Escritores en Lenguas Indígenas A. C. (ELIAC). Ha sido beneficiaria del Sistema Nacional de Creadores del FONCA en la categoría de Letras Indígenas. En mayo de 2019 fue elegida para representar a los pueblos indígenas de México, Latinoamérica y el Caribe ante la Organización de las Naciones Unidas (ONU) durante el periodo 2020-2022. Su obra aparece en diversas antologías como *Guie' sti' diidxazá /La flor de la palabra* (UNAM, 1999) y *Los 43: poetas por Ayotzinapa* (2015).

Su producción literaria está compuesta por los libros: *Ndaani' Gueela' / En el Vientre de la Noche* (Casa de la Cultura de Juchitán/ Fundación Cultural de Trabajadores de Pascual y del Arte A.C./ La Tibia de Rocinante, 2005), *XilaseNisado' / Nostalgias del Mar* (SEP, 2006), *Xilasequirié di' sicasiriénisaguiigu' / La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (ELIAC, 2008), *Dooyoonega' bia' / De la Casa del Ombligo a las Nueve Cuartas* (CDI, 2009), *Guie' ni zinebe / La Flor que se llevó* (Pluralia Ediciones, INBA-CONACULTA, 2013), *Naxiña' Ruilui'ladxe' / Rojo Deseo* (Pluralia Ediciones, 2018) y *Chupa Ladxidua' / Dos es mi Corazón* (Secretaría de Cultura, Alas y Raíces a los Niños,

2018). Se encontraron los siguientes trabajos que abordan un análisis crítico de su obra. En 2011, Susana Bautista Cruz, poeta mazahua, en su artículo “De la literatura indigenista a la literatura indígena. Una revisión” señala que la poesía de Irma Pineda “reterritorializa el sentido del lenguaje” (p. 238); dicha afirmación la ejemplifica con el poema “Nadxiee’ lii”.

En 2012, Georgina Mejía Amador realizó la tesis de maestría *Representaciones del cuerpo femenino en la poesía maya de Briceida Cuevas Cob y en la poesía binnizá de Irma Pineda*, donde —a través del estudio de símbolos de relevancia cultural vinculados a lo femenino— hace un análisis literario de la poesía de ambas escritoras. De dicha investigación se hablará con mayor profundidad en el siguiente apartado.

En 2014, Wendy Call publica un estudio donde analiza y describe la poesía de cuatro poetas de Oaxaca y Chiapas, cuyo trabajo está llegando a audiencias internacionales: Enriqueta Lunez, Mikeas Sánchez, Celerina Patricia Sánchez Santiago e Irma Pineda. La académica evalúa los motivos detrás de una mayor producción de las escritoras en lenguas originarias durante la última década en México. En 2015, Khrisna Naranjo Zavala publica el análisis de los textos poéticos de *Guie’ ni zinebe / La flor que se llevó* (2013), donde se identifica como eje central de la poesía a la denuncia de las incursiones militares que violentan a las comunidades indígenas; Naranjo plantea elementos extratextuales relacionados con los poemas, como los movimientos sociales que se dieron entre los años sesenta y setenta del siglo XX en Juchitán, Oaxaca, por motivos agrarios. En 2018, Diana del Ángel y Mariana Ortíz Maciel publican un texto donde se hace un panorama de la literatura en lenguas originarias en México. Entre los autores cuya obra se comenta, figura la obra de Pineda, de quien se dice que:

incorpora con un lenguaje lírico temas de violencia social. La flor que se llevó (2013), inspirado en la historia de Ernestina Ascencio, indígena nahua violada y asesinada por militares en 2007, también sirve a la poeta para recordar la desaparición forzada de su padre a manos del Ejército (del Ángel & Ortíz, 2018, p. 115).

Esta revisión de las críticas que se han ocupado de la obra de Pineda permite observar cómo la academia ha vinculado su poesía con un fuerte compromiso social. Se vuelve evidente el hecho de que los textos críticos alrededor de su obra han puesto el énfasis en los elementos extraliterarios que configuran su espacio de creación artística (por ejemplo,

la ocupación de los soldados). Al contrario de lo que se observará con Briceida Cuevas Cob, en el caso de la poesía de Irma Pineda, aún no hay análisis que se centren únicamente a fenómenos literarios-estéticos o cuyo énfasis se encuentre en el análisis de la obra y no de los elementos externos, a fin de incursionar en la creación de una poética. Asimismo, tampoco fue posible encontrar análisis hechos desde la lectura de la obra en la versión en lengua zapoteca por parte de un integrante de la propia comunidad o hablante del zapoteco.

3.4.2. Revisión de la literatura alrededor de Briceida Cuevas Cob.

Briceida Cuevas Cob nació en Calkiní, Campeche, el 12 de julio de 1969. Se formó como poeta en los talleres de la Casa de Cultura de Calkiní. Hizo estudios de comercio. Es Miembro fundadora de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas de México, AC. Durante los años 1999 a 2002 ejerció el cargo de directora de Formación Profesional y Enseñanza de Lenguas en la Casa de los Escritores en Lenguas Indígenas en México. Ha participado en encuentros literarios nacionales e internacionales entre los que destacan el de *Poesía Étnica* celebrado en Colombia en 2001, la *Biennale Internationale des Poètes*, en Val-de-Marne, Francia en 2001, el *Festival Internacional de Poesía en Holanda*, en 2002 y el *XII Festival de Poesía en Medellín*, 2003.

Ha publicado poemas en diversas revistas y periódicos de circulación nacional e internacional. Ha sido becaria del FONCA en el programa de apoyo a Escritores en Lenguas Indígenas en 1996 y 2002 y ha formado parte del Sistema Nacional de Creadores, como beneficiaria y jurado, en la categoría de Letras Indígenas. Sus poemas en maya están reunidos en antologías como *Flor y canto: cinco poetas indígenas del sur*, (INI/UNESCO, 1993), *Ik't'anilich Maya' T'an/Poesía contemporánea en lengua maya* (España, 1994) y *Las lenguas de América. Recital de poesía*, (UNAM, 2005). La obra de Briceida Cuevas Cob apareció en varias revistas literarias de México antes de publicar su primer libro, *El quejido del perro en su existencia* (1985). Sus poemas también se editaron en España. Cuevas Cob ha adquirido un estatus importante como poeta por medio de sus múltiples participaciones en festivales literarios internacionales en Suramérica y Europa.

Su obra se compone de las publicaciones: *U yok'olauatpek'/El quejido del perro en su existencia* (Casa Internacional del Escritor, 1995); *Je' bixk'in/ Como el sol* (Instituto Nacional Indigenista, 1998), *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa* (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008), *Chaambelk'aay/ Suave*

Cántico (SEP, 2010) y después de la impartición de talleres de creación literaria, publicó el libro en maya–español *Escribiendo la lluvia / U ts'íibta'alCháak* (Secretaría de Cultura, 2011), donde se recopilan poemas y cuentos producidos por niños y adultos de su municipio natal.

Son varias las publicaciones académicas que analizan aspectos sobre la obra de Briceida Cuevas Cob. A continuación, brevemente haremos un repaso de las más notables. En 2001 Francesc Ligorred, investigador y lingüista de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY) experto en literatura maya contemporánea, publica “Mujeres mayas: tradición y poesía” en la revista feminista *Asparkía*; en ese texto, cuyo carácter es más introductorio que crítico, Ligorred vincula la relación del papel de género de la mujer como transmisora del conocimiento a la siguiente generación, a la par que analiza figuras literarias como el *difrasismo*. En 2003 y 2004 la académica Natividad Gutiérrez Chong publica dos textos donde analiza la obra de la autora: “Nacionalismos y etnocentrismos: la escritura maya de Briceida Cuevas Cob y Flor Marlene Herrera”, y “The Maya Writing of Briceida Cuevas Cob and Flor Marlene Herrera”. En ambos textos la investigadora se ocupa de desentrañar la relación entre la cultura maya y la femineidad a partir de la producción poética. Por ejemplo, cuando hace una crítica sobre *El quejido del perro en su existencia*, la académica comenta el vínculo de la poeta con el perro, a partir de la relevancia cultural del animal.

En 2005, Manny Gubbald publica “Lenguaje y representación simbólica en la poesía contemporánea maya: un análisis lingüístico y literario de <<Yaan a binxook>>, de Briceida Cuevas Cob”; la investigación se basa en el análisis dual (lingüístico/literario) de la versión maya del poema “Yaan a bixxoo” / “Irás a la escuela” escrito por Briceida Cuevas Cob (2005). La académica se enfoca en cómo la creencia, práctica y representación icónica cultural son comunicadas a través del lenguaje y colabora con el hablante y experto en maya Rolando EkNaal para examinar los términos y conceptos clave en el poema, a fin de identificar el simbolismo cultural lingüísticamente inserto. En la investigación incorpora también los comentarios de la propia autora, en una entrevista que le concedió.

Gloria Chacón en el 2007 publica “Poetisas maya: subjetividades contra corriente”, texto en el que examina la emergencia de poetisas mayas en Guatemala y México, integrándolo a un movimiento indígena más amplio que reclamaba su derecho a la

diferencia cultural. Dentro del texto, la autora argumenta que, a pesar de los discursos nacionalistas, feministas occidentales y de identidad indígena, es a través de la poesía que las escritoras mayas construyen sus propias subjetividades multidimensionales. Dentro del análisis se discute la resignificación de símbolos tradicionales, así como la negociación de cultura, poder y género. Para la autora, dentro de estas escrituras, se encuentran en juego preguntas trascendentes sobre la lengua, los saberes y la feminización de la etnicidad. Este texto explora las poéticas de Briceida Cuevas Cob, X'vet Ruperta Bautista Vázquez, Calixta Gabriel Xiquín y Maya Cú.

Nuevamente se trae a cuenta los estudios de Mejía Amador: el primero es la tesis de maestría presentada en 2012, que lleva el título de *Representaciones del cuerpo femenino en la poesía maya de Briceida Cuevas Cob y en la poesía binnizá de Irma Pineda*, el segundo, como resultado de la misma investigación, es un artículo publicado en 2013 bajo el título “El ombligo y el cosmos en dos poetas indígenas contemporáneas: Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda”. En este segundo texto la académica explora la imagen del cordón umbilical en dos poemas de las autoras, así como las formas en las que estas imágenes vinculan al recién nacido con la comunidad, el cosmos y los puntos cardinales. Se relaciona la representación de los cuerpos en los poemas de las autoras con la importancia del ombligo como centro, equilibrio y esencia en las dos culturas, a través de asociaciones con mitos y relatos de la tradición oral maya y zapoteca. En el abordaje de Mejía Amador en sus dos textos (2012; 2013) la representación de los cuerpos femeninos es entendida como una extensión de los símbolos mesoamericanos, a los cuales se acude como pistas para dar luz a las imágenes creadas por las autoras. Para ello, hace uso de las versiones de los poemas en maya y zapoteco (mediante glosas, referencias a otras investigaciones y el estudio de las lenguas durante dos años) y las autotraducciones al español para contrastar cómo se vinculan esos símbolos con la corporalidad femenina. Al interior de sus análisis, hay un desplazamiento del sujeto individual-autor hacia un sujeto colectivo que forma parte de procesos étnicos más amplios. De modo que el énfasis no está en trazar una poética de la escritura de estas autoras, sino en cómo estas escrituras representan una continuidad con una tradición literaria mesoamericana y panindígena. Estas dos publicaciones son significativas para el presente trabajo, en tanto que analizan una serie de poemas de las autoras que integran nuestro corpus. No obstante, en el acercamiento que se realiza a cabo en esta investigación, se trabaja con un corpus más

extenso de poemas y con un marco teórico que pretende incursionar en los modos en que estas autoras construyen una poética donde la representación de las voces femeninas puede ser entendida desde la interseccionalidad entre el género y la etnia y cuyo énfasis se encuentra en los mecanismos estéticos que operan en esas representaciones.

En 2014, Paul Worley publica “*U páajtalilmaayako’olel: Briceida Cuevas Cob’s Je’ BixK’in and the Rights of Maya Women*”; en dicho artículo relaciona la emergencia de los derechos de las mujeres mayas yucatecas y la obra poética de Briceida Cuevas Cob. El artículo argumenta que la poesía de Cuevas Cob constituye una intervención crítica en discursos regionales, nacionales e internacionales sobre derechos humanos y los derechos de las mujeres indígenas en particular. Destaca el hecho de que el especialista Paul Worley analiza los textos originales en maya. Asimismo, en 2014, se publica en el repositorio de la UNAM la tesis de doctorado de Claudia Chamorro Levine, *Subjetividad y Desplazamiento: las poetisas mayas yucatecas y las poetisas mapuche en el Contexto de la creciente visibilización de las literaturas indígenas en América Latina (1990-2013)*, donde se analizan los procesos de las representaciones colectivas para la autodesignación de las escritoras e intelectuales como tales. Esta investigación fue especialmente importante para nuestro análisis, ya que se retoman algunos fragmentos del corpus de entrevistas que Chamorro comparte en su trabajo para acercarnos a una poética basada en la interseccionalidad. Finalmente, Dante Barrientos Tecún, en 2019, publica un artículo donde propone analizar la escritura poética de tres poetisas mayas: Maya Cu, Rosa Chávez Juárez y la Briceida Cuevas; es un estudio más de interpretación literaria donde se resaltan las formas específicas de ver y desvelar el mundo y ponerlo en palabras.

Como ha sido posible observar, a través de esta breve revisión sobre la obra de Briceida Cuevas Cob y los acercamientos críticos más importantes alrededor de ella, la obra poética de la escritora maya ha sido analizada desde distintas posturas que, si bien comenzaron con la presentación introductoria y posteriormente se orientaron hacia el acercamiento antropológico, los andamiajes teóricos bajo los cuales ha sido estudiada su obra han ido acercándose, cada vez más, a preocupaciones exclusivas de la estética literaria. Resaltan, entre los estudios, aquellos que vinculan la obra con el momento de su producción, con los discursos externos que circundan y con la producción de una subjetividad determinada que se opone o abraza a la tradición de la cultura maya.

4. Análisis Literario

4.1. Análisis de la construcción estética de la intersección entre género y etnia.

En los estudios sobre literatura hecha por mujeres se ha popularizado la expresión *Tres C* para nombrar tres sitios que suelen ser recurrentes en estas escrituras (Rodríguez, 2019): la *casa*, el *cuarto* y la *cocina*. A partir de estos espacios se ha podido explicar la importancia de algunos elementos singulares dentro de este tipo de literatura, por ejemplo, la ambientación en espacios domésticos y la importancia de lo íntimo en la construcción de los personajes. En la presente investigación se proponen tres niveles de análisis (partiendo de lo personal a lo comunitario) para ilustrar algunas de las cualidades específicas de las obras que integran el corpus de poemas que analizamos; para tal objetivo —tal como se explica en extenso en la metodología— fueron usadas las herramientas de la lingüística de corpus para la sistematización y procesamiento del total de poemas y posteriormente se realizó el análisis literario.

El Corpus Experimental está integrado por la obra en español de las poetas Briceida Cuevas Cob, maya peninsular, e Irma Pineda, zapoteca, cuya escritura es bilingüe: en su lengua materna y autotraducida al español. En tanto que se trabaja con textos que podrían ser considerados *versiones*, es importante señalar algunas características de la autotraducción en éstas. En primer lugar, es necesario establecer que, al tratarse de autotraducciones, estos poemas en español fueron realizados por la misma persona que se ostenta como autora, lo cual tiene, como consecuencia, que tengan necesariamente carácter textual.

En segundo lugar, es importante especificar que estos ejercicios de autotraducción pueden ser definidos con las siguientes características: 1) son intraestatales; al ser realizadas dentro de un mismo estado en una sociedad multilingüe (Grutman, 2011; Ramis, 2013); 2) son opacos, pues los libros no especifican que las autoras son también las autotraductoras y quienes hacen las notas a pie con algunos detalles culturales (Dasilva, 2009; Dasilva, 2011); 3) son realizadas por personas bilingües que no se formaron como traductoras y que realizan el trasvase traductológico por condiciones históricas, sociales o políticas (Nabokov, año); 4) son supratraducciones donde las

lenguas y sistemas literarios se encuentran en pugna por las condiciones históricas y sociales, de modo que hay una lengua (el español) que es hegemónica y otra lengua (zapoteco o maya peninsular) que es subordinada, por lo cual las condiciones de autotraducción no son horizontales (Grutman, 2011) y 5) son unidireccionales ambivalentes pues se ha incorporado el acto autotraductivo al proceso de creación de la obra literaria (Ramis, 2019).

Una vez establecido el carácter textual y las condiciones de los textos en español, procedemos a describir el corpus. El corpus de esta tesis está integrado por nueve libros de Irma Pineda (Juchitán de Zaragoza, 1974) y Briceida Cuevas Cob (Calkiní, 1969), en español y lo componen 17609 *tokens* (casos), 3755 *types* (tipos) y 3331 *lemmas* (lemas). Las autoras son mujeres, pertenecen a una población originaria (zapoteca y maya peninsular), nacieron en la segunda mitad del S. XX y comenzaron su carrera literaria durante finales de los noventa, tras el primer auge de las literaturas contemporáneas escritas en lenguas originarias (Del Valle Escalante, 2013; Lepe, 2017). Forman parte de dos de los campos intelectuales más importantes dentro del sistema literario en Lenguas Indígenas (Lepe, 2017) y son autoras con una trayectoria importante, por ejemplo, han sido beneficiarias del Sistema Nacional de Creadores de Arte en diferentes fechas (FONCA, 2019) y su obra ha sido traducida a varias lenguas (Gentes, 2019).

Bajo el argumento de que el sujeto que se expresa en la obra es una estructura transindividual e involuntaria que es identificada por la interpretación hermenéutica a modo de inconsciente colectivo (Yépez, 2019), se plantea que hay una poética en la cual la voz lírica se enuncia desde un espacio donde la pertenencia a una población originaria y a un género específico resultan en una escritura con características particulares. Hay diferentes construcciones estéticas y artificios literarios que, a fin de ser analizados, se categorizaron en tres niveles que se hilvanan para construir ese espacio de enunciación: el *cuerpo*, la *comunidad* y la *cosmovisión*, con la intención de dar luz a los modos en que se articula una poética en la intersección del género y la etnia.

Estas categorías se decidieron con la hipótesis de que estos tres niveles operan en las escrituras de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob para la construcción de una poética que permite observar la interseccionalidad del género y la etnia, pues existe un modo pendular en que sus poemas van de lo personal a lo comunitario y de lo anecdótico a lo cosmogónico. Los sustantivos en español más usados en el corpus fueron categorizados

en estos tres niveles; además, cuando se usan esos sustantivos al interior de los textos, es posible ver cómo una misma palabra participa de los tres niveles. Se propone que las lecturas de los poemas desde esos tres niveles evidencian las formas en que las autoras construyen estéticamente identidades donde se intersecan el género y la etnia.

4.1.1. *Cuerpo.*

En términos de frecuencia, los sustantivos que refieren a las partes del cuerpo son algunos de los más recurrentes dentro del corpus integrado por la obra de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob, pues componen 22 de los 56 sustantivos más relevantes del corpus. En la Tabla 3 en Anexos se muestran los sustantivos relacionados con el primer nivel. El sustantivo más usado en todo el corpus es <ojos>, con 76 apariciones y tiene una frecuencia relativa alta en la mayoría de los libros de las autoras. El sustantivo <ojos>, si bien se trata de una parte del cuerpo, es usado no sólo como referencia a los globos oculares del humano, pues mediante estrategias literarias como la metáfora, la personificación o la metonimia, las autoras logran utilizar este sustantivo para ejercer y nombrar distintas funciones.

En algunas ocasiones, los ojos son presentados como repositorios que pueden ser llenados: como es el caso del joven amante que pasa con el corazón abierto y “Desparrama su amor en los ojos” (Cuevas Cob, 2008, p. 51) de la joven florecida *chichibej*, ya en edad suficiente como para que “las mariposas revolotean a su alrededor” (p. 51), es decir, el joven es capaz de verter su amor sobre los ojos de la muchacha y son sus ojos repositorios los que ahora albergan ese sentimiento, como una suerte de trasvase.

No obstante, estos repositorios pueden colmarse de emociones negativas, resultado de las experiencias traumáticas colectivas, como sucede en varias ocasiones en *La flor que se llevó* (2013), poemario que aborda el abuso de autoridad y la violencia ejercida por los militares en los territorios pertenecientes a poblaciones originarias: “El miedo se instaló en los ojos de los niños/los párpados cuelgan cubriendo la luz” (p. 37). El miedo inunda tanto la vida de las personas que atravesaron la experiencia traumática, que les parece que “los grillos callan y los tecolotes/ no miran ni cantan/ Nosotros queremos ser el aire que pasa invisible” (p. 37), para no ser observados por la mirada de aquel que los amenaza. El deseo de volverse invisibles se vuelve un mecanismo de defensa para mantenerse lejos de la amenaza que significa la mirada del ser malvado. Por otro lado,

los ojos pueden ser tan henchidos por el sentimiento negativo que agobia a la voz poética, que pueden terminar obstruidos; tal es el caso en el tríptico de la muerte de la madre, donde la pérdida es tan grande que el alma de la hija se ve colmada: “Hoy este día el dolor le ha tapado los ojos”. (Cuevas Cob, 2008, p. 49).

Esta idea de los ojos que se tapan, advierte que el repositorio no sólo alberga o recibe, sino que también permite que manen de ellos. Por esa razón, se afirma que los ojos también pueden ser una fuente manando. Las lágrimas, al tratarse del par más esperable, aparecen describiendo el llanto de la muerte de la madre: “Madre mía, te echo, con todas las lágrimas de estos mis ojos que te aman, un puñado de tierra” (p. 131). El puño de tierra que cae sobre la tumba de la madre, va acompañado del llanto que emerge de la fuente de los ojos. No obstante, además de este ejemplo, aparecen también sentimientos que manan de los ojos, tal es el caso del momento cuando la madre maya sabe que ha llegado una niña a la familia: “Tu madre se puso contenta. /Desde lo más profundo de sus ojos brotó su amor” (Cuevas Cob, 2008, p. 75).

Asimismo, los ojos pueden cumplir la función de ser elementos relevantes de identidad y empatía, pues se usan para referir a la memoria, así como a diversos mecanismos de reconocimiento propio o del otro. Cuando se trata de la memoria, los ojos se refieren al espacio donde el recuerdo colectivo se encuentra almacenado o bien, a los ojos como el receptáculo de la remembranza. Eso sucede en la serie de poemas *Una flor con olor a miedo* (2009): “Nosotros la seguimos viendo en el mismo árbol/ porque lo blanco se ha quedado en el rincón de nuestros ojos/ en nuestra memoria” (Cuevas Cob en Enjuto Rangel, 2009, p. 294). *Juniptéelloolsajkil u book* es un poemario que evidencia la cultura de la violencia en México y fue publicado junto a las traducciones que realizó la académica Enjuto Rangel (2009), con el texto “Juego de Pelota”. Cuevas Cob sostiene una serie de poemas con dos imágenes centrales: el lazo blanco de paz y el negro de luto. El lazo negro implica el duelo de la familia que experimenta una pérdida, mientras que el lazo blanco es usado por los políticos como símbolo de paz frente al contexto de violencia en México. Ese lazo blanco, “flor atravesada por un alfiler” (p. 291), exhibe la hipocresía de la clase política dirigente que se sacude banderas de paz blancas, que han sido olvidadas por esa voz poética colectiva “nosotros” que ha perdido el recuerdo de la tranquilidad.

Un fenómeno similar sucede con el libro *La flor que se llevó* de Irma Pineda (2013). En ese sentido, las obras tienen en común: 1) el uso de la imagen de la fragilidad de la flor para evidenciar las injusticias y el miedo, producto de la cultura de la violencia autoritaria y arbitraria que permea el México contemporáneo y que azota a los grupos más vulnerables y 2) el uso de los ojos como un elemento de apelación a la memoria. En ese sentido, en los versos de Pineda (2013) la voz poética interpela al soldado, quien a lo largo de los poemas es el sujeto que ejerce la violencia: “[¿]Quién secó la miel de tus ojos para que tus manos olvidaran las caricias [...] Dime quién es el culpable/ de que hayas olvidado/ el amor [?]” (p. 59). Los ojos cuya miel se ha secado, han olvidado el camino rumbo a la empatía, por eso es que quien los posee puede cometer crímenes tan terribles: “El vientre de mi hermana miraste como la fruta redonda/ Entonces de norte a sur/ con una línea certera/ la abriste para arrancar su semilla” (p. 56).

Este uso de los ojos como catalizadores del reconocimiento y la empatía ocurre también en *El quejido del perro en su existencia* (2011), cuando la voz lírica le aconseja al perro que ama a su dueño que le preste distintas partes de su cuerpo para que así este, ajeno a la realidad que atraviesa el can, pueda acceder a la comprensión de la existencia del otro: “Dale prestados tus ojos al hombre/ para que mire con tu tristeza [...] En fin,/ dale prestados tus colmillos/ para que se muerda la conciencia” (p. 2). Los ojos son entonces una ventana a la realidad de la persona, pues revelan la naturaleza de esta. Pueden ser el primer gran indicio de la maldad, como es el caso de los ojos amenazantes del soldado o los ojos de fuego de la bestia; no obstante, también pueden otorgar pistas de un gran cambio, como cuando las mujeres reconocen que una mujer está embarazada: “Tu vientre está habitado dijo la niña que vive del otro lado del río –la que habla con los espíritus–. Lo leyó en tu mirada porque es demasiado el brillo de tus ojos” (Pineda, 2008, p. 17).

En otras ocasiones, los ojos son usados como una metonimia para hacer referencia a la sabiduría de una persona, por ejemplo, en el poema fúnebre, la mujer maya que ha perdido a su madre, se pregunta: “¿A dónde vas, pupila de mis ojos? / ¿A dónde vas, claridad de mi vista?” (Cuevas Cob, 2008, p. 119). De ese modo, la voz poética le otorga a la madre el papel de guía, pues la equipara a la claridad y a la capacidad de la vista. Esto tiene sentido si pensamos que el papel de la madre maya es la de ser transmisora del conocimiento y las tradiciones culturales, de modo que la pérdida de la hija no se trata

Algunas pistas de lectura para comprender cómo funcionan los gráficos de colocaciones que se obtienen a través de la herramienta GraphColl son las siguientes: 1) el color del círculo de las colocaciones nos indica la cantidad de frecuencia, aquellas que son de color más oscuro son mucho más frecuentes que las que se encuentran en un gris mucho más claro. Esto es evidente, por ejemplo, en <los>, <mis> y <tus>, los cuales se antepone a <ojos> para nombrarlos y que nos podrían dar la pista de cierta transferencia de las lenguas maternas de las autoras, ya que tanto el zapoteco como el maya peninsular, los ojos son siempre poseídos por una entidad. Por otro lado, la cercanía con el nodo nos indica la exclusividad de la palabra en relación con <ojos>, de modo que <negros>, <cierva>, <agonizante> y <profundo> son palabras que únicamente aparecen junto a <ojos>, es decir, su frecuencia en el corpus coincide con su frecuencia en la colocación, mientras que <hijos>, <silencio>, <sus>, entre otras, aparecen en el corpus sin estar necesariamente acompañando al nodo. Al tratarse de un gráfico libre, la posición de izquierda o derecha en la red no nos da información al respecto de la colocación.

Una vez que conocemos estas claves de lectura, es posible entender que, en este caso, encontramos que son relevantes algunas de las palabras que aparecieron en los versos citados con anterioridad en el análisis, como Gertrudis, niña o sal y que no son pares esperados del sustantivo más frecuente. Asimismo, se observan sentimientos que refuerzan a la noción de <ojos> como repositorios: <tristeza>, <amor>, <alegría> y <viveza> y sustantivos que aluden al uso como fuente: <semilla>, <brotó>, <claridad> y <oscuridad>.

De esa forma, se muestra que existen al menos cuatro funciones del sustantivo <ojos> en el corpus, más allá de la tarea de darnos la vista: los ojos pueden ser repositorios de sentimientos y superficies donde se construye y se siembra; también pueden ser fuente de donde brotan tanto lágrimas como sentimientos, espacio de la construcción de la empatía y el reconocimiento del otro a través de la memoria, así como vehículo del entendimiento. A continuación, se presenta una tabla que ilustra algunos de otras concurrencias de la palabra <ojos> ejerciendo las cuatro distintas funciones:

Tabla 4

Ejemplos no mencionados en el análisis de las funciones identificadas del sustantivo <ojos>

Función	Ejemplo
---------	---------

Repositorio	[...] con la punta de mi rebozo/ remojando su tristeza en mis <i>ojos</i> [...] [...] ayer a estas horas conversabas conmigo/ con viveza en los <i>ojos</i>
Fuente	La lluvia de mis <i>ojos</i> no será suficiente/ para humedecer el suelo [...] [...] tú arrancaste/la luz en los <i>ojos</i> de nuestros abuelos
Reconocimiento	[...]es un hombre aterrorizado por el rojo fuego de unos <i>ojos</i> en la oscuridad [...] ¿Hemos de sacarnos los <i>ojos</i> y aventárselos? / ¿Y si se los pone en las cuencas y nos reconoce? Ardo en su angustia. En silencio le concedo mis <i>ojos</i> para que lllore. Un segundo será suficiente para mirar tus <i>ojos</i> y tatuar esa claridad en mi memoria [...] Miré sus <i>ojos</i> para buscar/ algún rastro de su antiguo nombre
Entendimiento	Aunque nunca te dije que te quiero lo sabes/ pues tus <i>ojos</i> de águila siempre me leyeron como un libro abierto Sabe el mar mirar /dentro de los <i>ojos</i> aprendió este mar/ a callar sus intensas olas Siempre se opuso a ser desprendida/ a sus <i>ojos</i> ni una boca la merecía.

Tabla 4. Ejemplos no mencionados en el análisis de las funciones identificadas del sustantivo<ojos>. Fuente: Cuevas Cob (1995; 1998; 2008), Pineda (2007; 2008; 2013; 2019).

El segundo sustantivo más frecuente de la categoría *cuerpo* es <corazón> con 69 apariciones en el corpus. Su frecuencia más significativa (20 coincidencias) se presenta en dos poemarios de cada una de las autoras: *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (2007) de Irma Pineda y en *Como el sol* (1998) de Briceida Cuevas Cob. A continuación, se muestra en la Figura 7 las colocaciones del sustantivo <corazón>:

Figura 7

Colocaciones del sustantivo <corazón> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda

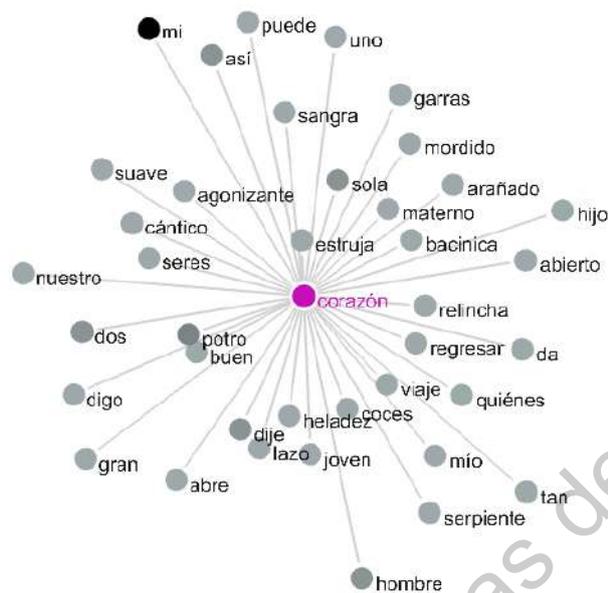


Figura 7. Colocaciones del sustantivo corazón. Estas palabras son cuatro lugares a la izquierda y a la derecha las más relevantes (Stat>4) del corpus integrado por la obra de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, su frecuencia mínima es de dos. Obtenido mediante la herramienta GraphColl de LancsBox.

Es interesante que la frecuencia del sustantivo <corazón> sea mayor en el libro de *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (Pineda, 2007), pues concuerda con la aparición de palabras en las colocaciones como: <viaje>, <lazo>, <regresar> y <dos>, las cuales coinciden con la temática del libro. En dicho poemario se describen las razones que orillan a una persona a dejar su pueblo natal, los sentimientos y decisiones tras la partida a otro destino, así como la incertidumbre del retorno. El desplazamiento y sus consecuencias son retratados desde la mirada de las dos personas involucradas: quien migra y reciente la pérdida de lo familiar, así como quien sufre la angustia de la falta de noticias del ser extrañado.

Las voces líricas construidas dentro de los poemas de Pineda en *Xilasequirié di' sicasiriénisaguiigu' / La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (2007) muestran la complejidad de los sentimientos alrededor de la partida, pues las subjetividades que nos muestran expresan emociones tan dispares como la angustia por olvidar las raíces o la necesidad de reforzar su identidad colectiva como parte de su comunidad; en esas sensaciones, el sustantivo <corazón> será una imagen clave, pues es esta parte la que

experimenta la añoranza y la partida o quien se encuentra dividido ante la situación de migrante.

En el poema “Miedo” la voz lírica expresa el temor que siente a la distancia, mientras aguarda a su ser amado. Habla sobre cómo el paso de los días podría borrar la memoria del que se encuentra lejos; además, el encuentro con lo otro en el desplazamiento, se significa como un peligro para la identidad: “Me dan miedo aquellos que están allá/ los que enseñan miel en su boca/ y clavan su filosa lengua/ Tengo miedo de que sus palabras entren /en tu *corazón*/ y te vuelvan otro” (Pineda, 2007, p. 17). En este poema se hace patente no sólo la nostalgia de la voz poética, también se retrata el anhelo de conservar la memoria de su cultura en el que ha partido. Las voces de afuera de la comunidad son amenazantes en tanto que significan la posibilidad de entrar al corazón y transformar a quien se ha ido. En ese sentido, el miedo que se retrata es el de ver sustituida y extinta a la cultura tradicional, como consecuencia inevitable del desplazamiento, que se ilustra con la imagen de las voces extrañas entrando en el corazón.

En “Nanna’ paraabiree/ Conozco mi origen” la voz poética expresa una contradicción dentro de la migración: el sentimiento de no pertenecer más a la comunidad de origen, porque se han adoptado las costumbres del nuevo lugar y, al mismo tiempo, no pertenecer a la nueva cultura por la propia procedencia: “es la cuerda que ata al nahual que me acompaña/ es la luz que alumbrará el camino para volver/ Mas no volveré del todo/ en estas lejanas tierras queda/ la mitad de mi *corazón*” (Pineda, 2007, p. 87). El corazón se encuentra dividido, aun cuando el nahual (<*xquenda*> en zapoteco) funciona como guía para volver a la cultura de procedencia. Sin embargo, la persona que vuelve tras la migración no es la misma: “Si me quedo/ a los míos y mi esencia extrañaré/ si vuelvo allá/ las cosas que aquí encontré/ en las manos me dolerán” (p. 87). El <corazón que es dos>, calca literal del zapoteco para referirse al hecho de encontrarse en un dilema, se encuentra dividido entre las dos tierras: la del pueblo natal y el lugar a donde se ha desplazado; no obstante, el anhelo de la voz poética, es encontrar una forma de conciliar los desencuentros entre ambos espacios: “¿Qué puedo hacer para que no sea dos mi *corazón*?” (p. 87).

Por otro lado, en el libro *Como el Sol* (1998), Cuevas Cob usa como disparadores de la creación poética, la vida cotidiana de las mujeres de la comunidad. A lo largo del poemario es posible observar cómo se retoman los espacios y objetos, las expectativas y

conductas esperadas en la mujer maya. En ese sentido, el corazón aparece vinculado a los sentimientos que experimentan las voces poéticas cuya marca es su género y la pertenencia a una cultura. La frecuencia relevante del sustantivo <corazón> al interior de este poemario explica la aparición de palabras como <cántico>, <suave>, <materno>, <hijos>; así como de <arañado>, <mordido>, <estruja>, <heladez> y <agonizante>, pues este sustantivo está siendo usado en dos contextos: 1) hablar del amor materno y 2) para hablar del amor romántico, muchas veces no correspondido.

Cuando se trata del corazón materno, un ejemplo paradigmático es el poema “Tu primer arete”: “Porque naciste hembra/ tu madre jaló un hilo de su corazón/ y te lo enhebró en la oreja como tu primer arete” (Cuevas Cob, 2008, p. 80). El gesto de poner el primer arete puede vincularse a la función de la madre como reproductora del conocimiento y la cultura en la comunidad de Cuevas Cob, pues hay un gesto intergeneracional en el acto, donde la madre después de reconocer como hembra a la bebé, enhebra el hilo-arete (nótese la aliteración de hembra y enhebrar), de esa forma, la madre está preparando a la bebé para performar como mujer dentro de su comunidad. Además, en el poema “Suave cántico”, se explica que la mujer a la que se dirige el poema no compró cuna para sus hijos, sino que los arrulló entre sus brazos: “Quizá porque sabes que los bebés no tienen oídos para escuchar el canto de la boca; sus pequeñísimos y frágiles oídos solo oyen el suave cántico del *corazón* materno” (p. 72). El latido del corazón se vuelve la primera melodía que los hijos escuchan para conciliar el sueño.

Además del corazón materno, que se mostraba dulce y melódico, la autora también construye una imagen del que contrasta por mostrarse otra idea de corazón vinculada al amor de pareja. Por ejemplo, cuando retrata el palpitar acelerado producido por el ser amado, es tan fuerte que luce como un: “Potro encabritado mi corazón/ relincha/ da de coces dentro de mi pecho cuando lo vislumbra” (Cuevas Cob, 2008, p. 65). No obstante, el amor no correspondido frena el latido acelerado y apaga el entusiasmo que se percibía al inicio del poema: “Potro agonizante mi corazón/ mordido por la serpiente venenosa de tu desdén” (p. 65). Estas representaciones del sustantivo son mucho más violentas cuando corresponde a la partida del ser amado, el corazón padece heladez y desamparo o, incluso como sucede en el poema “Tu adiós”, la partida del amante lleva a la voz poética a decir que: “[...] sangra mi corazón arañado por/ las garras de la soledad” (Cuevas Cob, 2008, p. 67).

Bajo la premisa de que hay una poética en la interseccionalidad, donde las categorías de la identidad están imbricadas, las representaciones del cuerpo no sólo se encuentran atravesadas por la condición de mujer del yo poético, sino por la pertenencia a una población originaria. Eso es especialmente evidente en dos partes del cuerpo que suelen ser racializadas y sexualizadas: la piel y el vientre. Las colocaciones del sustantivo <piel> pueden ilustrar cómo es que las categorías de la identidad se intersecan en los contextos de uso de este sustantivo:

Figura 8

Colocaciones del sustantivo <piel> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda

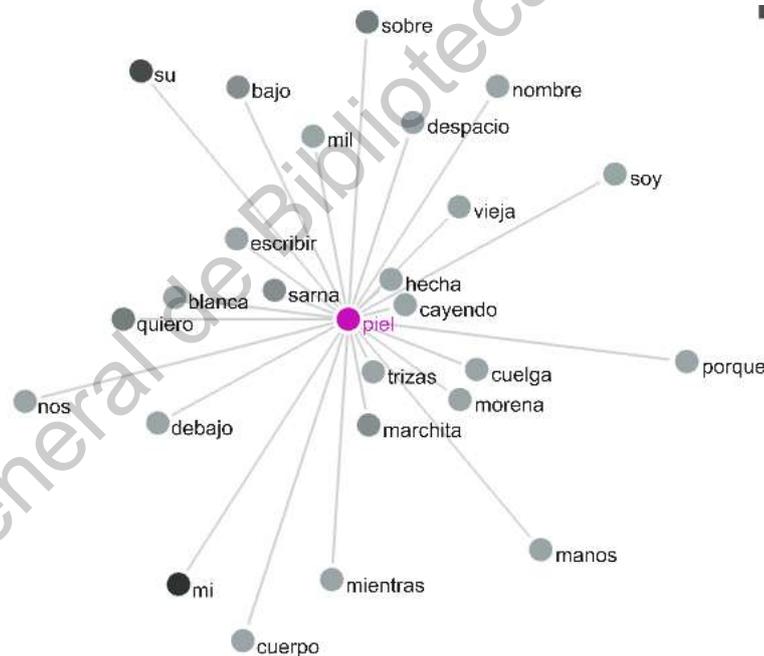


Figura 8. Colocaciones del sustantivo piel. Estas palabras son cuatro lugares a la izquierda y a la derecha las más relevantes (Stat>4) del corpus integrado por la obra de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, su frecuencia mínima es de dos. Obtenido mediante la herramienta GraphColl de LancsBox.

En las colocaciones son particularmente llamativos tres grupos de palabras que generan una construcción interseccional de la piel. Por un lado, las palabras <blanca> y <morena>, que plantean la descripción del fenotipo de esa piel. En un segundo grupo

estarían las palabras como <sarna>, <cayendo>, <cuelga>, <vieja>, <trizas> y <marchita>, que califican la parte del cuerpo

como algo envejecido o en mal estado. Finalmente se encontraron las palabras que implican contacto con la piel como <cuerpo>, <manos>, <debajo>, <bajo> y <sobre>.

El adjetivo <blanca> suele aparecer a la izquierda en la construcción “blanca piel”. Aparece en dos ocasiones en el libro *Rojo Deseo* (2019) de Irma Pineda, el cual es un poemario que rescata frases en doble sentido de la oralidad zapoteca para escribir poemas eróticos. No obstante, estas dos apariciones ocurren en la última sección del libro, con poemas que fueron escritos directamente en español y que la autora decidió no autotraducir en el ejercicio de trasvase inverso. El primero es “Lo que soy” y dice lo siguiente: “Soy [...] sudor y angustia sobre la blanca piel/ de mi amante devuelto por los años” (Pineda, 2018, p. 79). En las dos apariciones en el corpus, es usada para describir la piel del amante. La estructura de adjetivo calificativo en una posición que antecede al sustantivo no es canónica en español; en este caso podría deberse a que la expresión se encuentra en el contexto del poema, por lo cual este uso no canónico respondería a la función poética del lenguaje.

Por otro lado, la palabra *morena* aparece también en dos ocasiones como colocación de <piel>, en dos libros de Irma Pineda: en el libro *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (2007) y nuevamente en *Rojo Deseo* (2019). En el primer libro, se presenta en el siguiente contexto: “No sé si nos duelen más las desgracias que allá dejamos o las que encontramos aquí vueltos invisibles seres nadie mira mis oscuros ojos nadie escucha el canto que brota de mi lengua ¿es acaso transparente mi piel morena?” (Pineda, 2007, p. 49). Como se ha explicado con anterioridad, el poemario trata sobre la migración y la negociación de la identidad cultural ante la distancia con el pueblo de origen. En este caso, el fragmento donde se encuentra la colocación “piel morena” hace evidentes las dinámicas de exclusión que sufren las personas que migran de comunidades originarias por el racismo imperante en las ciudades. La piel morena, a diferencia de la colocación “blanca piel” no le pertenece a un otro amado, sino que es propia de la voz poética. Además de la descripción de la piel, se hace mención a otros elementos de la identidad en los versos: los ojos oscuros y la lengua.

En el segundo grupo de palabras, es significativo el uso del sustantivo <piel> en el poema “Consejos de Doña Teodora a Gertrudis”, pues es uno de los textos de Briceida Cuevas Cob donde la voz femenina de autoridad aconseja a una mujer joven, en este caso, sobre las relaciones. El poema comienza con el motivo del enamoramiento de Gertrudis hacia un hombre de nombre Susano que, a ojos de doña Teodora, no es un buen partido con el cual casarse, pues es un hombre flojo que “no mide el día como el Señor Sol, / no percibe salario por cuidar la plaza/ ni por sostener todo el día al roble en su espalda” (Cuevas Cob, 2008, p. 107). A lo largo del poema, la voz poética le dirá a la joven, a través de diversas metáforas con animales, algunos consejos moralizantes del comportamiento sexual y romántico de las mujeres.

En el caso de esas combinaciones de palabras: <piel marchita> y <piel que cuelga>, hace referencia a una mujer llamada Saturnina, quien es calificada como solterona, a quien se le describe como una mujer bella en su juventud, pero que creía que nadie merecía desposarla: “Por este apetecible fruto/ se desmoronaron los ánimos de muchos hombres” (p. 111). No obstante, el paso del tiempo acabó con la belleza de Saturnina: “Hoy, este fruto avellanado, / prendido en el árbol seco de la vida, / se lamenta de que no haya sido semilla en la tierra” (p. 111). Después de este momento aparece: “Este fruto/ es la vieja de piel marchita, / piel que cuelga de marchita/ a punto de desprenderse de sus huesos” (p. 111). La voz de Doña Teodora describe el modo en que Saturnina ansía tener un hijo: “desea con vehemencia al bebé ajeno” (p. 111). La descripción de la piel marchita, funciona para normar a Gertrudis y su comportamiento, para que sepa escoger entre sus pretendientes, pero sin ser tan selectiva como para elegir ser soltera. Nuevamente Cuevas Cob toma usos cotidianos del habla de la comunidad y los poetiza para evidenciar las múltiples formas de ser mujer maya.

En el tercer grupo de colocaciones se encuentran aquellas que refieren al contacto con la piel, cuyas concurrencias aparecen en los dos libros de la zapoteca Irma Pineda: *La flor que se llevó* (2013) y *Rojo Deseo* (2019). Hay dos escenarios en los que las palabras <sobre>, <debajo>, <bajo>, <manos> y <cuerpo> aparecen acompañando al sustantivo <piel>: 1) cuando se trata de un contacto violento y 2) cuando ocurre un contacto erótico. Esto coincide con la temática de los libros en donde aparecen las concurrencias.

En ese sentido, en *La flor que se llevó* (2013), el contacto con la piel es realizada por un otro amenazante que pretende exterminar la piel de una voz poética que se mueve

pendularmente entre la primera persona del singular y la del plural: “Somos la vida/ no la historia que renace, aunque tú anhelaste borrar/ el color de mi piel en las manos del mundo” (p. 29). En este caso, el contacto ejercido por el otro es tan amenazante que intenta suprimir por completo la existencia, aunque la voz reclama para sí la vida, no como recuerdo construido, sino como continuidad, lo cual tiene sentido como espejo de las violencias sistémicas ejercidas por el estado mexicano al militarizar y agredir a poblaciones originarias y, específicamente, en la comunidad de la que proviene la autora, en Juchitán.

La voz poética colectiva usada establece una relación simbiótica con el territorio, por eso, la violencia también es descrita en esos términos: “El animal de tu odio hizo un arado sobre mi piel” (Pineda, 2013, p. 63), donde la piel se metaforiza como tierra. O bien, “soy el surco en la piel de los campos/ herida abierta para depositar la vida” (p. 71). En ese sentido, se puede apuntar que dentro del poemario se describen, de manera tangencial, las violaciones cometidas por los soldados a las mujeres indígenas¹⁴: “Sobre mi cuerpo puedes mirar los hilos, / con que intento juntar la piel abierta” (p. 95). El hecho nunca es descrito de manera directa; sin embargo, el daño perpetrado sobre la voz poética es correlato de una herida para la comunidad, que sufre junto a ella la pérdida “de la flor” y para la tierra que ve sus “flores arrancadas y pisoteadas”. En ese sentido, ese daño individual cometido sobre una mujer de la comunidad, permea en todos los niveles de análisis: sobre el cuerpo de la mujer, el tejido colectivo y sobre el territorio que habitan. Además, no sólo lastima quien ejerce la violencia, sino quien con su silencio actúa omiso ante el evento traumático: “No duelen las heridas como el silencio/ de los que miran mientras nos abren la piel/ escuchan resignados el crujir de huesos/ y para decir que les importa /limpian la sangre derramada/ porque no quieren ensuciar el alba” (Pineda, 2013, p. 43).

Pero la piel no sólo es capaz de experimentar dolor en la escritura de Pineda (2018), también es una superficie donde el roce del otro puede ser vehículo para el placer y el deseo: “Oigo el movimiento debajo de tu piel/ Agua en brama/ Canto de sirena para mis oídos/ Sangre agitada/ Río desbocado que busca el mar adormecido en mi cuerpo” (p. 37). El agua en brama y la sangre agitada, sirven como metáforas para ilustrar el orgasmo.

¹⁴ Uso el término “indígena” porque la propia autora ha mencionado que el texto no sólo se enfoca en las violencias perpetradas por los soldados en territorio zapoteca, pues el disparador de este libro fue una violación sufrida por una mujer nahua (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

El contacto erótico, a diferencia del contacto violento, establece una relación más individual e íntima en la voz poética, donde hay un <tú> interpelado que es el amante.

Un elemento en común entre estas colocaciones que refieren al contacto violento y erótico, es que ambos quedan evocados en la memoria de la voz poética. No obstante, este segundo se vuelve recuerdo revisitado e incluso anhelado, como ocurre en el siguiente poema: “Cierro los ojos para recordar la piel erizada/ los sexos húmedos/ la frente sudorosa/ la danza de nuestros cuerpos/ la agitada respiración/ la inflamada piel de tu sexo” (Pineda, 2018, p. 39). Además, las voces de este libro describen el contacto con cuerpos diversos, la vulva es descrita con la imagen de la fruta devorada: “Los dedos de mi mano derecha con delicadeza retiran la piel que la recubre/ Contemplo el brillo de su desnuda pulpa suave y enrojecida/ La toco despacio para medir su consistencia [...] Acerco mi boca dispuesta a devorarla hasta que sólo quede sobre mi lengua el dulce recuerdo del sabor de la papaya (Pineda, 2018, p. 55)”.

De ese modo, es posible observar que las colocaciones de la piel representan al menos tres grupos importantes: 1) donde hay un criterio de color que implica pertenencia y otredad (blanca la piel del amante, morena la piel propia y de la colectividad), 2) aquellas que describen a la piel como envejecida y que retratan a una mujer cuyos años han cobrado factura y 3) el contacto con la piel, el cual puede ser traumático y doloroso cuando se viste de soldado y busca aniquilar a la comunidad o placentero y deseado cuando se trata del encuentro con el amante. El amplio abanico de representaciones de <piel>, nos muestra también la multiplicidad de registros y preocupaciones que las autoras poseen.

Como fue posible observar en este primer nivel, la poética en la interseccionalidad se hace evidente en los modos en que se construyen las colocaciones y las concurrencias de algunas de los sustantivos más frecuentes de este apartado llamado *Cuerpo*: <ojos>, <corazón> y <piel>, las cuales están atravesadas por la pertenencia a una cultura (maya peninsular o zapoteca) y por la recreación de voces que son de mujeres. En ese sentido, el sustantivo <ojos> tendrá relevancia cultural, en tanto que permite construir subjetividades de la colectividad, así como el reconocimiento y la memoria. Por otro lado, <corazón> y sus colocaciones nos muestran, en primer lugar, la pertenencia a una cultura y la identidad dividida por la migración y, en segundo lugar, el amor maternal y el deseo de las mujeres mayas. Finalmente, con el sustantivo <piel> fue posible encontrar la

dicotomía de representaciones con blanca-ajena y morena-propia, así como los diferentes contactos que experimenta la piel: la violencia, perpetrada por el soldado y el contacto erótico.

En estas construcciones estéticas se propone que Cuevas Cob y Pineda construyen poéticamente formas heterogéneas y complejas de representación donde sus voces poéticas y sus personajes se caracterizan por la pertenencia a una cultura específica y por su género. De tal manera que hay una apuesta estética por articular voces transgresoras que aporten a la reivindicación en su papel como “autoridades epistémicas y productoras de conocimiento desde su experiencia múltiple no uniforme” (Cumes, 2012, p. 3). A lo largo de los siguientes apartados encontraremos cómo estas construcciones estéticas en el primer nivel, se articulan con el resto de los ejes del sistema para lograr una poética en la interseccionalidad.

4.1.2. *Comunidad.*

Las obras literarias de las autoras que aquí se estudian, convergen en la cualidad de tratarse de creaciones que, según Lepe (2010) son influenciadas por la tradición oral, pero no tienen como objetivo principal preservarla. Estas autoras recrean los valores de su comunidad al agregar elementos nuevos que pueden provenir de occidente o de las negociaciones que hacen de sus identidades. En estos poemas hay “una visión propia en ocasiones contraria a lo esperado en la comunidad, particularmente en los roles femeninos o en los valores que las escritoras replantean desde un mundo pretendidamente más equitativo” (Lepe, 2010, p. 54). Sin embargo, hay marcas discursivas y de contenido que hacen evidente la importancia de lo comunitario en estas escrituras, los cuales se ve en gestos como la reconstrucción de los principios cosmogónicos propios de cada una de las culturas de las autoras, mediante la creación de voces de autoridad que instruyen a un interlocutor joven, la incorporación de poemas donde se habla del cuidado de los individuos y las comunidades, así como la incorporación de voces poéticas que enuncian desde la colectividad de la primera persona del plural.

Esta característica es particularmente evidente en un sustantivo como <vientre>, el cual, aunque se trate de una parte del cuerpo, suele aparecer en contextos donde los poemas transmiten conocimientos propios de lo femenino. El sustantivo <vientre> tiene una frecuencia de 37 entradas en el corpus y se trata de una palabra con carga de género,

en tanto que se usa exclusivamente para referir al cuerpo de las mujeres y partes de objetos y entidades que son considerados femeninas desde una cosmovisión mesoamericana.

Figura 9

Colocaciones del sustantivo <vientre> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda

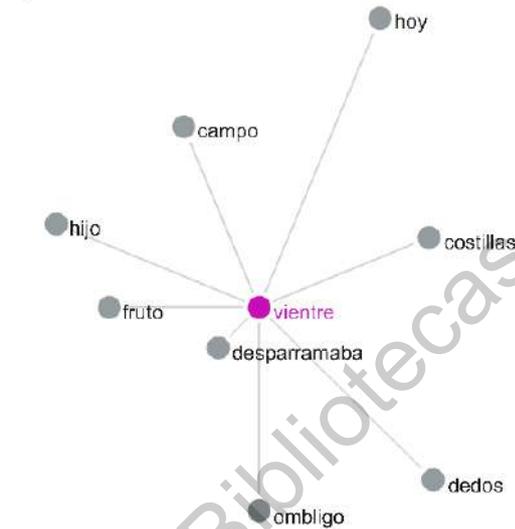


Figura 9. Colocaciones del sustantivo <vientre>. Estas palabras son cuatro lugares a la izquierda y a la derecha las más relevantes (Stat>4) del corpus integrado por la obra de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, su frecuencia mínima es de dos. Obtenido mediante la herramienta GraphColl de LancsBox.

En este caso, es posible observar que los criterios establecidos para el resto de los sustantivos más relevantes, hicieron que la cantidad de colocaciones fuera muy reducida. No obstante, es interesante observar que aparecen términos como <fruto>, <hijo>, <campo> que vinculan al vientre con la fertilidad, no sólo de las mujeres sino también de la tierra y, por otro lado, términos como <ombbligo>, <dedos> y <costillas> que son otras partes del cuerpo y algunas de ellas poseen relevancia cultural. En ese sentido, es especialmente interesante que aparezca <ombbligo> entre las colocaciones de vientre, pues la literatura ha reportado la importancia que tiene en la tradición mesoamericana el ombbligo al tratarse del centro del cuerpo y una réplica del microcosmos (Mejía Amador, 2013, p. 129).

Una vez analizadas las concurrencias del término, es posible observar que la palabra <vientre> aparece en contextos que pueden condensarse en dos tipos 1) cuando es

nombrado en medio de la transmisión de un conocimiento referente a lo femenino y 2) cuando nombra partes de entidades no humanas. A continuación, expondremos el primer tipo mediante ejemplos en los poemas pertenecientes a los libros de *Del dobladillo de mi ropa* de Briceida Cuevas Cob y *De la casa del ombligo a las nueve cuartas* de Irma Pineda.

Ambos libros tienen estructuras similares que comienzan con el embarazo y finalizan con la muerte. En ambos libros las escritoras poetizan las identidades de las mujeres, desde la experiencia del embarazo, el parto y el nacimiento de un nuevo integrante de la comunidad. Además, se comparten algunos de los ritos propios que involucran los cuidados y tradiciones que la comunidad y el saber tradicional recomiendan a las mujeres que se inician en la maternidad. Asimismo, ambos libros finalizan con un poema fúnebre donde se caracterizan las formas de vivir el duelo en colectividad.

En el caso *Del dobladillo de mi ropa*, se puede hacer mención a las ocurrencias de la palabra <vientre> dentro de dos poemas “Como Caracol de tierra” y en “Tu madre” donde se usa el sustantivo en medio de la transmisión de conocimientos propios de las mujeres mayas. En el primer poema, el vientre aparece en las advertencias que se le dan a la madre primeriza sobre los cuidados de la recién nacida:

Hay que envolverla con su pañal,
arroparla,
como caracol de tierra.
No la mire la mujer de la sangre despierta,
aquella sangre despierta que festeja su descenso
[sobre las ingles.
No la vea la mujer del vientre crecido.
Asustará su ombligo.
Le hará escurrir cintillos rojos,
y por la noche
mientras gotea la voz de los grillos remojando
[tu somnolencia,
ella con su quejido alzará su ombligo.
Hay que envolverla con su pañal,
prenderle en la ropa hojas de limón. (Cuevas Cob, 2008, pp. 87-89).

En este poema, el ritmo se construye a partir de la repetición anafórica de las fórmulas “Hay que” y “No la mire”. Hay una melodía ritual que se construye a partir de las imágenes que aparecen después de las frases y que crean una atmósfera donde la voz de autoridad femenina comparte su conocimiento. El vientre es usado para nombrar a la

embarazada de manera casi ominosa “la mujer del vientre crecido” (Cuevas Cob, 2008, p. 87), esta descripción desfamiliarizada de las mujeres y los múltiples pasos que se explican construyen al poema en los lindes con el género discursivo del conjuro de protección. Las dos figuras femeninas que aparecen en la segunda estrofa: la mujer del vientre crecido y la mujer de la sangre despierta tienen una connotación negativa que les es otorgada por la autora y que se corresponde a “la ambivalencia de las mujeres embarazadas y de las que menstrúan: como señala Nájera, la mujer embarazada “se convierte en un ser demasiado poderoso” que puede dañar a quienes se encuentran alrededor [...] mientras que la sangre de la menstruación es negativa por su relación con la muerte, con lo putrefacto, con lo impuro, a la vez que es positiva, pues indica la fertilidad” (Mejía Amador, 2013, p. 138). En ese sentido, es interesante lo afirmado por Mejía Amador, de la mano de las investigaciones de Nájera, sobre el simbolismo del periodo menstrual en algunas poblaciones originarias y sus connotaciones simbólicas que se vinculan tanto con la vida, la procreación, la fertilidad, la Luna y sus alegorías y, al mismo tiempo, con lo amenazante y lo peligroso (Nájera, 2000 en Mejía Amador, 2013, p. 139).

En el segundo poema, la comadrona es capaz de augurar el sexo del futuro bebé únicamente determinando la posición en que se encuentra creciendo el vientre de la madre: “La comadrona le dijo que serías hembra/ cuando te vio colgante del vientre panal /de avispa de tu madre” (Cuevas Cob, 2008, p. 75). Esta habla ritualizada que transmite conocimientos de lo femenino, es retomada en los poemas de Briceida Cuevas Cob para crear su poética donde la identidad de mujer maya se vuelve un disparador de la creación poética.

Algo similar sucede en la sección “La casa del ombligo” de Irma Pineda (2008), el anuncio del embarazo de la voz poética es dado por la niña que habla con los espíritus y por las mujeres más ancianas del pueblo, pues sus senos se miran turgentes y sus caderas más anchas. Posteriormente, la serie de poemas continúa también con el anuncio del sexo del bebé:

Pleno es tu vientre
redonda casa del sol.
Alegres están los de tu casa
la comadrona anunció
que debajo de tu montaña
saldrá un hijo varón

si tu vientre fuera una hamaca
vendría una niña en flor (p. 19).

A propósito de la transmisión de este conocimiento transgeneracional, la autora compartió en la entrevista:

Este sería un tema del que yo nunca sabría si no hubiera esperado un bebé, las abuelas, que tienen buen ojo, te empiezan a ver distinta y te van diciendo “tú estás esperando bebé” [...] te van explicando esas cosas, pero a partir de que va ocurriendo, no es que nos digan: a ver niñas siéntense, les voy a enseñar cómo identificar el sexo del bebé según la panza de la mamá. No, no es una clase así es más bien en la práctica que se van aprendiendo las cosas (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Dichos conocimientos se adquieren a partir de las recomendaciones de las mujeres de mayor edad y aquello que se va experimentando. Por esa razón, en este apartado se encuentran más apariciones del sustantivo <vientre> ligadas a experiencias exclusivas de las mujeres, como lo son el parto o la maternidad:

El dolor se aprieta en tu vientre
se expanden tus caderas
un baño de agua tibia
al muchacho relaja
en cuclillas debes sentarte
para que pronto tu hijo nazca
entre los dientes un trapo viejo
que al dolor bien guarda (Pineda, 2008, p. 21).

Estos conocimientos ligados al vientre, son también integrados por el ritual, aquellas conductas que deben de realizarse posterior al nacimiento del niño o la niña y que son una tradición propia de la comunidad a las que pertenecen las autoras: “Floreció el hijo de tu vientre/ las ancianas esperan la casa de su ombligo/ de pie está la olla de barro que habrá de guardarla/ para que grande sea el niño” (Pineda, 2008, p. 25). Además, hay entidades no humanas que en ambas culturas son poseedoras de vientre y, por lo tanto, consideradas femeninas. Este es el caso de la tierra, la luna y la noche. A propósito de este rasgo mesoamericano, abundaremos en la sección “Cosmovisión” del análisis.

La representación de lo femenino, a través de las concurrencias del sustantivo <vientre> nos muestran nuevamente el modo en que las autoras articulan una poética en la interseccionalidad, pues aquello que se construye como propio de las mujeres cobra sentido en tanto que esas identidades se encuentran contextualizadas en una cultura específica. Por esa razón, un sustantivo como <vientre> evidencia concurrencias en

versos que describen rituales y cuidados transmitidos de la madre a la hija, o bien, de la autoridad femenina a la mujer que está aprendiendo. Asimismo, se hace evidente en el modo cómo se relacionan esas construcciones con concepciones culturales como lo son las valencias positivas y negativas de la sangre menstrual y de los ciclos del cuerpo femenino.

Para continuar la línea abierta por el análisis del sustantivo <vientre>, que es una parte del cuerpo sexuada y que aparece en fórmulas rituales que comparten conocimiento de la comunidad alrededor de lo femenino, es interesante observar cuáles son las colocaciones del sustantivo <mujer> dentro del corpus, pues se ha planteado junto a Lepe (2010) que estas escrituras recrean la tradición oral y plantean nuevas formas de ser mujer al interior de estas comunidades. Entonces, las colocaciones de la figura 10 podrán ilustrar gráficamente aquellos conceptos que acompañan de manera relevante este sustantivo:

Figura 10

Colocaciones del sustantivo <mujer> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda

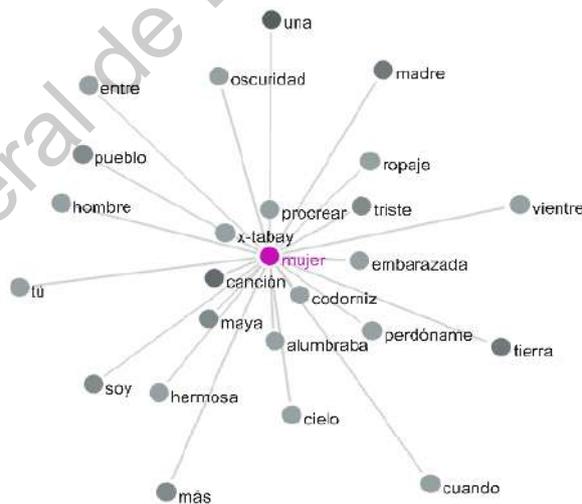


Figura 10. Colocaciones del sustantivo mujer. Estas palabras son cuatro lugares a la izquierda y a la derecha las más relevantes (Stat>4) del corpus integrado por la obra de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, su frecuencia mínima es de dos. Obtenido mediante la herramienta GraphColl de LancsBox.

Dentro de las colocaciones es posible observar al menos tres grupos: 1) aquellas que refieren al rol de la mujer como reproductora, integrado por palabras como: <madre>, <vientre>, <embarazada>, <procrear> y <alumbraba>; 2) un segundo grupo implicaría

colocaciones de entidades y objetos que establecen una relación con la mujer, como es el caso de: <hermosa>, <maya>, <X-Tabay>, <pueblo>, <hombre>, <ropaje> y <triste> y 3) entidades de la naturaleza que establecen algún vínculo con la mujer: <tierra>, <cielo>, <codorniz> y <oscuridad>. En este apartado nos enfocaremos en el rol de la mujer como reproductora. A propósito de ello, Irma Pineda afirmó lo siguiente:

El papel de las mujeres en cada comunidad es distinto. Hay algunas más abiertas, hay algunas más opresivas para las mujeres. En el caso de la cultura zapoteca, creo que no es una cultura tan opresiva para las mujeres [...] somos dueñas de muchos terrenos, en el sentido simbólico. Los espacios comunitarios son nuestros: creamos y reproducimos la cultura. La casa es nuestra, el idioma [...] la familia, depende mucho de la decisión y la guía de las mujeres [...] Yo considero que la mujer es eje de la comunidad, porque se vuelve la transmisora, porque está en un vínculo más cercano con los procesos comunitarios y es la continuadora de la cultura a través de los hijos y los nietos, con mucho saber y mucho conocimiento. (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Cuevas Cob y Pineda coinciden en la idea de que la mujer posee un rol importante dentro de la comunidad como madre y transmisora de los saberes y tradiciones. Por esa razón, dentro de los poemas es posible observar que junto al sustantivo <mujer>, aparecen construcciones que referencian a este papel. Tal es el caso del poema “Irás a la escuela” donde la voz poética le recomienda a su interlocutora educarse, pero no olvidar sus raíces mayas:

Tú irás a la escuela
y en el cuenco de las manos de tu entendimiento
contendrás el escurrir del vientre de la mujer de tu raza.
De su calcañal
descifrarás los jeroglíficos
escritos por el polvo, el sol y la humedad (Cuevas Cob, 2008, p. 85).

En este ejemplo, la voz poética vincula a la mujer con un conocimiento ancestral que permite acceder a la comprensión de su cultura, esta capacidad se trata un entendimiento heredado por la pertenencia a un linaje de mujeres de la comunidad. En ese sentido, no sorprende que dentro de varios poemas del corpus aparezcan figuras femeninas de autoridad que aconsejan a interlocutoras mucho más jóvenes. Este fenómeno es claro en el poema VI de la serie “La casa del ombligo”, donde dice lo siguiente:

Canta la abuela:
Abre tu corazón, hijo mío
ablanda tus oídos
mira bien lo que platico

sostén fuerte las palabras de los ancianos
que el viento no se las lleve
porque otro será el que las atrape
las enredará
las afilará
y vendrá a nosotros
con nuestra propia palabra
querrá engañarnos
como sucedió hace tiempo
cuando nuestros padres grandes
los antiguos zapotecas
habitaron sobre las nubes (Pineda, 2008, p. 27).

En este caso, la mujer en su papel de abuela es la encargada de reproducir los relatos cosmogónicos de los zapotecos, de modo que le advierte al niño sobre las palabras y los errores cometidos en el pasado por los padres grandes. Mientras enuncia, la voz de la abuela es dulce en su advertencia. Pineda reconstruye el conocimiento de la tradición oral de su cosmovisión comunitaria, hace poesía con ello y genera nuevos matices mediante el poema. De esa forma, ambas autoras colocan a la mujer en el importante lugar de reproductora, no sólo de las siguientes generaciones, sino del conocimiento y la tradición cultural que le pertenecen.

A propósito de las representaciones que se han realizado de las mujeres consideradas indígenas, Cumes (2012) explica cómo las experiencias de dominación que viven las mujeres mayas presentan múltiples aristas, lo cual termina por cuestionar “la concepción monista de entender la estructura social bien sea a partir del patriarcado, de la dominación étnica o de clase social” (p. 1). De ese modo, es posible afirmar que estas condiciones vitales generan que los aportes intelectuales de las mujeres mayas y zapotecas contribuyan en la construcción de “un sujeto colectivo no ensimismado en la etnicidad o en el género, sino creador de nuevas formas de vida liberadoras” (Cumes, 2012, p. 15). Es evidente que ese lugar histórico de opresión de clase, patriarcal y racial no ha sido pasivo por parte de las mujeres indígenas. A lo largo del tiempo, estas han ejercido su poder y agencia enfrentándose a autoridades como hacendados, funcionarios e incluso al ejército). En ese sentido, las representaciones complejas que realizan de las autoras de las mujeres de sus comunidades, significan un aporte a la autorrepresentación desde la complejización de las identidades.

Por esa razón, es posible observar que las concurrencias del sustantivo <mujer> son en poemas donde se construyen representaciones diversas y no normativas de las mujeres indígenas. Tal es el caso de poemas como “Pequeña riña entre la gorda y la flaca”, donde dos mujeres mayas se insultan en medio de una pelea, con frases como: “mujer codorniz [...] mujer X-tabay [...] perra negra en brama/ desmoronadora de albarradas” (Cuevas Cob, 1998, p. 50-52), además de las otras frases usadas, como la que da nombre a esta investigación. El insulto es perpetrador del género en tanto que es usado para normar la sexualidad mediante la estrategia de animalizarla. Asimismo, se evidencia la regulación social comunitaria al hacer patentes los aspectos que se critican en el insulto: la mujer que no tiene limpio el huipil blanco; la madre que defiende a su hijo con violencia, la mujer cuyo sexo vuelve pusilánimes a los hombres.

Las expresiones usadas como insultos remiten a un conocimiento de la comunidad y, al mismo tiempo, establecen una forma de ser mujer maya. La representación del cuerpo y de la femineidad a través del insulto, se enfocará, por un lado, a aquellas partes y órganos relacionados con la sexualidad y, por otro, a la vigilancia de las habilidades y conductas estereotípicamente femeninas. Tal es el caso de la vulva, la cual es referida en el poema como, “ojo de tu desvergüenza” (Cuevas Cob, 1998, p. 53), metáfora que implica una reprobación de la sexualidad y del deseo sexual. No obstante,

Asimismo, otras concurrencias de este sustantivo aparecen en poemas como “Espejo”, el cual acude al género discursivo del monólogo, donde una mujer maya le pregunta a su reflejo:

Bacinica, bacinica,
espejo de mi somnolencia, dime:
¿existe en toda la tierra otra mujer más pobre
que yo? (Cuevas Cob, 1998, p. 50)

En esta construcción estética, se hace patente que la mujer maya mira críticamente su propia vivencia en el mundo, en la cual la pobreza forma parte evidente de su condición, así como su pertenencia a un género. Al respecto de eso, se ha hablado sobre cómo las mujeres que son parte de una población originaria poseen un privilegio epistémico, pues sus experiencias les constituyen la oportunidad para repensar las dinámicas de poder y dominación. La posición asignada por la historia a las mujeres consideradas indígenas, sus experiencias y sus propuestas pueden ofrecer una epistemología renovada que supere las formas fraccionadas de leer la realidad, que hasta ahora solo promueven una inclusión

limitada o una excusión legitimada por los dogmas (Cumes, 2012, p. 11). Estas reflexiones privilegiadas han hecho evidente el modo en que la separación categorial de las opresiones culmina en una omisión de las diferencias en grupos oprimidos, en tanto que las violencias vividas por muchas mujeres se encuentran conformadas por otras dimensiones de sus identidades como son la raza, la etnia y la clase. En torno a esto, la intelectual maya Aura Cumes (2012) ha afirmado:

[D]esde posiciones unidimensionales, tal como la izquierda tiene una forma de entender lo indígena, separando la cuestión de clase, el feminismo también lo tiene separando la noción de género. Por su lado, los movimientos indígenas bajo la misma lógica, bien sea que dan preponderancia a lo étnico como cuestión explicativa de la realidad de las mujeres, o, en otros casos, convierten la dimensión étnica en la única forma de entender la problemática de las mujeres indígenas (p. 8).

En ese sentido, la voz poética que se pregunta si es acaso la mujer más pobre que existe, así como la abuela que le transmite a la siguiente generación los conocimientos de la comunidad, las mujeres que se insultan y la niña maya que va a la escuela, todas ellas son representaciones que permiten desarticular los estereotipos que son planteados desde el exterior alrededor de las identidades de las mujeres mayas y zapotecas. A propósito de esto, Chirix (2018) apunta:

Para las y los blancos ricos y pobres, seguimos siendo “las Otras”, “las marías”, “la marchante”, “la hija”, “la sirvienta”, “la asistente”, “la tomatera”, “las inditas”, “la del traje”. Cuando cuestionamos somos las “las problemáticas”. Y cuando venden la imagen folclórica del país nos convertimos en “mercancía”.

Al respecto de lo que apunta la intelectual maya, estos ejercicios de representación de la mismidad realizados por las propias autorasm permiten crear relatos contrahegemónicos que evidencien la diversidad individual y de vivencias de las mujeres de las comunidades originarias. Las concurrencias del sustantivo <mujer> muestran las maneras en que las poetas han articulado sus voces poéticas, así como el modo en que las vivencias de la comunidad terminan por volverse catalizadoras de la creación poética y, como consecuencia, de la reflexión ontológica y estética.

4.1.3. *Cosmovisión.*

Finalmente, nos interesa retomar algunos elementos que han aparecido a lo largo del análisis y que hemos reservado para esta sección. La vinculación del papel de la mujer

con algunas entidades de la naturaleza que son femeninas y que forman parte de una racionalidad específica de la cosmovisión mesoamericana. Para este análisis se decidió retomar dos sustantivos del listado de sustantivos más frecuentes: <tierra> y <luna>. Las dos tienen un vínculo relevante con la mujer y comparten atributos que son propios de ésta: la fertilidad, la periodicidad y los cambios.

A lo largo de los poemas que integran el corpus y donde aparece el sustantivo <tierra> hay una vinculación simbiótica entre el cuerpo de la mujer y la tierra. Algunas veces el cuerpo es concebido como territorio y otras la tierra es concebida como una mujer. Esta relación tiene un correlato en la teoría propuesta por los feminismos comunitarios, el cual unifica la lucha de la recuperación de los territorios y de los cuerpos frente a las violencias ejercidas contra las poblaciones originarias, específicamente contra las mujeres que pertenecen a estas poblaciones (Cabnal, 2013).

Un ejemplo puede ser la *Declaración de Lima del 2013*, donde mujeres pertenecientes a poblaciones originarias expresaron que sus territorios de resistencia no sólo se reducían a la distribución geográfica de sus tierras, sino a las relaciones culturales, sociales y espirituales que conectan a una población con sus territorios ancestrales (Cabnal, 2013). En ese sentido, se ha utilizado el término de territorio-cuerpo de la mujer para nombrar a esta imbricación de luchas, pues como afirma Segato: “ha sido constitutivo del lenguaje de las guerras [...] que el cuerpo de la mujer se anexe como parte del país conquistado. La sexualidad vertida sobre el mismo expresa el acto domesticador, apropiador, cuando insemina el territorio-cuerpo de la mujer” (Segato, 2006, p. 34).

La frecuencia relativa del sustantivo <tierra> en el corpus, es mucho más significativa en el libro *La Flor que se llevó* de la poeta Irma Pineda, que en el resto de los textos que integran el corpus. Esto no es sorpresivo en tanto que el disparador poético del libro fue la pregunta sobre “cómo las fuerzas armadas, dirigidas y enviadas por el Estado Mexicano, estaban dañando, reprimiendo, violando literalmente a las mujeres indígenas, violando todos los derechos de los pueblos indígenas” (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019). En las colocaciones del sustantivo, se hacen evidentes estas relaciones de territorio-cuerpo donde las violencias ejercidas sobre la comunidad y los individuos, son también simultáneas a la ocupación violenta de los territorios:

Figura 11

Colocaciones del sustantivo <tierra> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda

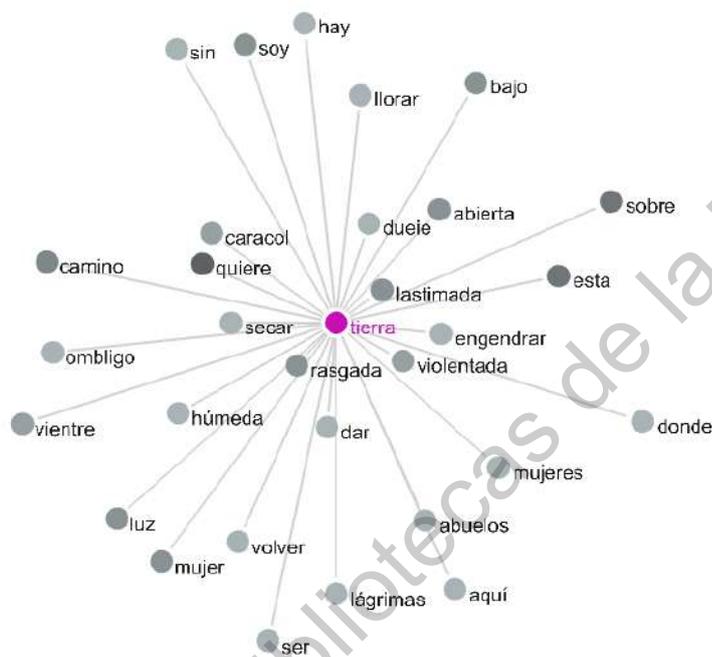


Figura 11. Colocaciones del sustantivo tierra. Estas palabras son cuatro lugares a la izquierda y a la derecha las más relevantes (Stat>4) del corpus integrado por la obra de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, su frecuencia mínima es de dos. Obtenido mediante la herramienta GraphColl de LancsBox.

Dentro de esas colocaciones hallamos al menos tres grupos relevantes: 1) aquellas palabras que hacen referencia a que la tierra-cuerpo ha sido herida y se manifiesta en palabras como: *llorar, duele, abierta, lastimada, rasgada, violentada, lágrimas*; 2) aquellas que establecen el vínculo entre la feminidad y la tierra: *vientre, mujer, mujeres* y *engendrar* y 3) aquellas que vinculan la tierra con un rasgo identitario: *camino, luz, soy, es, volver, ombligo* y *abuelos*. No obstante, estos grupos se entrelazan en las concurrencias de la palabra, no en usos distinguidos como ocurría con el sustantivo <ojos>, sino como un sólo territorio donde <tierra> y <cuerpo> se imbrican. El poema “Mujer tierra soy” de Irma Pineda (2013), ilustra a la perfección la relación de la que se habla:

Mujer tierra soy
Tierra abierta
Tierra rasgada
Tierra lastimada
Tierra violentada
Tierra que se duele por sus hermanas

Tierra que no quiere ser arada por el odio
Tierra que no quiere engendrar dolor
Tierra que no quiere dar frutos amargos
Tierra que se quiere secar
Tierra que quiere llorar
Tierra que ya no quiere sangrar (p.7).

Nuevamente la anáfora como recurso calcado de la oralidad, permite la creación de la atmósfera del poema, donde mujer y territorio se superponen. El reconocimiento del cuerpo como primer espacio expropiado y usado, es importante porque remite también a la reflexión sobre las formas de organización que se concretan sobre estos espacios, donde la existencia de las mujeres pertenecientes a pueblos originarios en particular y de toda la población en general está siendo dominada por el poder de un estado nación-colonial, el cual ejerce violencias que se denuncian en el poemario *La flor que se llevó*:

Soy el surco en la piel de los campos
herida abierta para depositar la vida
Soy las ámpulas en las manos
de los hombres que interrumpen el alba
los que abren los ojos antes de que se abra la flor del día
los que marchan con jícaras rotas
los que esperan la sonrisa
que dibuja signos sobre su rostro
Soy los hombres del corazón de la tierra (Pineda, 2013, p.71)

De ese modo, se evidencia esa historia de resistencia y resiliencia contra las opresiones ejercidas sobre los cuerpos y territorios, así como el vínculo entre las luchas de las mujeres y sus territorios, sustentadas en una concepción cosmogónica y política de la defensa de la tierra como madre. Si bien la tierra que se describe dentro del poema ha sido lastimada históricamente, tiene la voluntad de verbalizar mediante la poesía la urgencia por el fin de esas violencias.

La imbricación entre tierra y cuerpo de la mujer, como se ha adelantado en líneas anteriores, es bilateral, pues tanto la tierra es usada para nombrar al cuerpo de la mujer, como a la tierra se le atribuye la posesión de un cuerpo femenino. Por esa razón, dentro del corpus de poemas, es posible observar expresiones que atribuyen a la tierra la posesión de partes que son humanas. Algunas de estas son sexuadas, por ejemplo, cuando se refiere al vientre de la tierra y vinculan la fertilidad de la tierra con la capacidad de gestar de la mujer:

Abierta la boca de la tierra

húmeda recibe la primera morada del zapoteca
ella bien guarda tu ombligo poderoso
es el vientre de la tierra y donde sea que caminen tus pasos
tu corazón siempre será del sur (Pineda, 2008, p.33).

Esta personificación de la tierra y la atribución de un cuerpo, según palabras de Lepe (2010) “sitúa al lector en una racionalidad diferente, puesto que el hombre no está sobre la naturaleza sino en ella, en una armonía donde todos los objetos son parte vital del cosmos” (p. 35). En ese sentido, es posible entender el vínculo entre el cuerpo materno y la tierra, en tanto que ambos son dadores de vida y moradas de las personas. La tierra y el vientre materno son las primeras casas y espacios de protección, el vientre durante la gestación y la tierra durante el desarrollo de la vida. Además, la tierra, al ser la casa del ombligo¹⁵, es también espacio de procedencia e identidad cultural como se observa en el poema anterior y como lo ejemplifican estos versos de Cuevas Cob (2008):

Y contemplándote en el rostro de tu semejante
descubrirás que desde tus pestañas,
flechas nocturnas prendidas en el corazón
de la tierra,
desciende luz sencillez
y asciende la grandeza de tu abolengo (p. 83).

La segunda entidad femenina que nos interesa analizar es la luna. Contrario al sustantivo <tierra>, esta palabra tiene una frecuencia relativa mucho mayor en los textos de Briceida Cuevas Cob. Esto podría deberse a la importancia de la luna para la cultura maya, pues como afirma Mejía Amador (2012):

La Luna tiene un lugar preponderante en la cosmovisión maya, asociada a la mujer desde tiempos prehispánicos hasta nuestros días. La Luna es una diosa que aparece como madre y fuente de sustento: en el ámbito mitológico, la diosa lunar funge como partera durante el nacimiento del maíz, a la vez que se le encarga el cuidado de los niños y la hechura de las actividades relacionadas con el tejido. Pero lo que es más importante aún es que la diosa lunar muere y renace, siendo pues un ente dual de fecundación y destrucción (p. 84).

En ese sentido, es importante señalar que la cosmogonía mesoamericana clasifica en femenino y masculino los elementos de la naturaleza, otorgándole a la luna un vínculo importante con la mujer, debido a sus transformaciones, su asociación con los ciclos menstruales y sus vínculos tanto con la creación como con la destrucción. De modo, en

¹⁵Para más información sobre el símbolo del ombligo y su relevancia cultural, es posible consultar la tesis Mejía Amador (2012) “Representaciones del cuerpo femenino en la poesía maya de Briceida Cuevas Cob y en la Poesía binnizá de Irma Pineda”.

la poesía de Cuevas Cob y Pineda, la luna aparece a veces como protectora y a veces como una entidad amenazante para la mujer, especialmente si se encuentra embarazada.

Esa ambivalencia de la luna, se le otorga a la mujer durante su menstruación, pues se le integra, por un lado, a la red simbólica de la vida, la procreación, la fertilidad y, al mismo tiempo, se liga a la mujer que menstrua con la muerte por la sangre expulsada, que no se emplea en otorgar una nueva vida (Nájera, 2000).

Esta doble esencia de la luna, amenazante y protectora, se hacen evidentes en las colocaciones de la palabra en el corpus, donde es posible observar lo siguiente:

Figura 12

Colocaciones del sustantivo <luna> en el corpus compuesto por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda

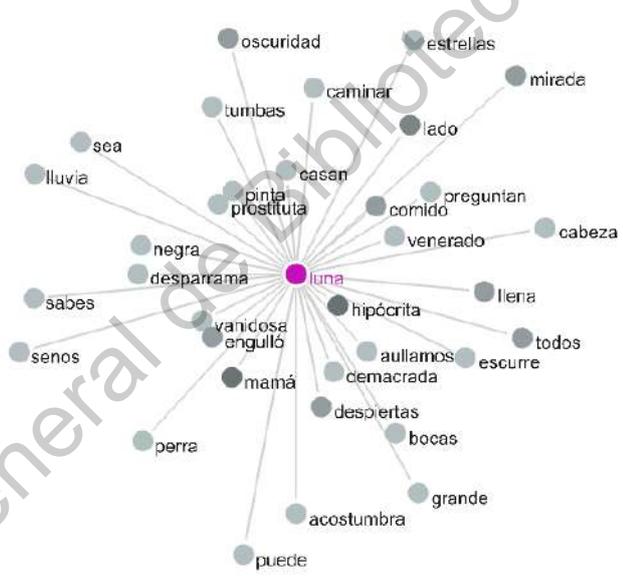


Figura 12. Colocaciones del sustantivo luna. Estas palabras son tres lugares a la izquierda y a la derecha las más relevantes (Stat>6) del corpus integrado por la obra de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, su frecuencia mínima es de uno. Obtenido mediante la herramienta GraphColl de LancsBox. En esta ocasión, los valores para obtener la colocación son diferentes a los que se han usado con anterioridad, pues la frecuencia de dos no permitía observar una cantidad considerable de colocaciones.

Por un lado, la voz poética llama a la luna “Mamá Luna”, por otro, hay toda una serie de palabras que la vinculan como una criatura de las sombras: <negra>, <noche>, <oscuridad>, <demacrada>, <tumbas> y como símbolo de la sexualidad: <senos>, <perra>, <prostituta>, <hipócrita>, <vanidosa>. Estos contrastes se hacen patentes en las construcciones estéticas de la luna que hace en los poemas del corpus y que terminan por

también ser representaciones de los modos en que se produce el género en las distintas comunidades, con sus puntos de encuentro y divergencia.

En ese sentido, es interesante plantear que, para las mujeres embarazadas, la luna representa una amenaza, por eso las voces femeninas de autoridad le aconsejan una serie de cuidados mágicos a la madre primeriza que debe de tener para evitar que la cría sea dañada por el satélite. Este uso de la voz de autoridad femenina ha sido comentado en poemas como “Noche de Eclipse” y “Como caracol de tierra”, donde se hacen recomendaciones varias como evitar tocarse los ojos, usar ropa de color rojo o envolver a la bebé como caracol de tierra. Otro ejemplo aparece en las instrucciones vertidas en el poema “Una cinta roja” de Irma Pineda:

Una cinta roja
en tu cintura coloca
así el padre viento del norte
sabr  que habitado está tu vientre
y no mandar  para ti la noche más oscura.
Ten cuidado con la luna, la más llena,
la más hermosa,
la que engaña con su palidez redonda
la que envidia el vientre de las mujeres preñadas
pues el suyo jamás será habitado.
La luna llena enloquece a los gatos
los hace salir de noche
a buscar sangre nueva que calme su sed
y en sus ansias arañan tu vientre
y te dejan surcos de sangre sobre la piel.
(Pineda, 2005, p, 20)

El texto transmite la enseñanza de la tradición oral de atar una cinta roja para protegerse de la envidia de la luna; no obstante, mediante el poema se comparte también la experiencia de acceder a una racionalidad donde existe la influencia de la naturaleza sobre las personas. Dentro del poema también se lleva a cabo un registro de algunas explicaciones cosmogónicas de fenómenos naturales, por ejemplo, cuando se habla de la aparición de las estrías con la imagen de los gatos que arañan el vientre.

La luna también es una entidad femenina asociada con la noche y su vínculo con la sexualidad. En el poema “Mi nombre” de Cuevas Cob (2008) la voz poética enuncia el estigma que carga por su comportamiento sexual y se pregunta por qué no recibe el mismo trato la luna, quien también sale por las noches:

Mi nombre,

pellejo disecado,
de boca en boca es mordido,
es masticado por los colmillos de la gente.
Me he despojado del ropaje de mi nombre
así como la serpiente de su piel.
¿Por qué no llaman prostituta a la luna?
Ella acostumbra caminar por las noches,
acostumbra apostar su cuerpo,
acostumbra ocultar su vergüenza,
acostumbra sumergirse en la oscuridad
porque ya detesta su claridad.
Porque ella es una hermosa alimaña blanca.
Mi nombre
es chicle prohibido para los niños.
Mi nombre
ha sido pisoteado por el desprecio.
Ahora ya no tengo nombre.
Soy un duende que le revuelve la cabellera al amor (p. 57).

A diferencia de la tierra, aquí no hay una superposición del cuerpo de la mujer con el de la luna, por el contrario, la voz poética anhela ocupar el lugar de la luna para no ser víctima del desprecio que las personas de su alrededor le tienen. La voz poética se deshace de su nombre como un ejercicio de alteración en el que se arranca su identidad, logrando así un desdoblamiento que le permite liberarse de la normatividad sobre el comportamiento sexual, para poder volverse un “duende” entregado al amor.

En resumen, estas dos entidades, la luna y la tierra, tienen en común el hecho de poseer atribuciones vinculadas con lo femenino, como la periodicidad, los cambios y la fertilidad. La tierra tiene una atribución positiva de protectora, al tratarse de la morada de la humanidad: “debajo de esta tierra [...] que abriga la olla de barro/ casa de mi ombligo/ la tierra que sostiene el cordel de mi vida” (Pineda, 2007, p.11); pero también es un espacio que sufre la violencia: “como luciérnagas pendiendo del frondoso tamarindo vinieron ellos/ con sus brazos de metal y fuego/ incendiaron la noche/ despertaron a la tierra con sus gritos de fieras y los gemidos de animal herido” (Pineda, 2013, p. 41).

Por otro lado, la luna, si bien es considerada madre y protectora, también se caracteriza como una amenaza para las mujeres embarazadas, pues es celosa y puede dañar al bebé recién nacido u ocasionar pérdidas. Por esa razón, las voces de autoridad sugieren cuidados mágicos en los poemas: “Hija mía, / préndete los alfileres en la ropa, / ponte la pantaleta roja [...] para que mamá luna /no deje su mancha/ en el cuerpo de tu retoño” (Cuevas Cob, 2008, p. 77). Asimismo, también se le atribuyen vínculos con el

amor y la sexualidad: “La luna quedó arrobada ante el alba/ cuando sintió que algo gozosamente/ se le encaramó en el cuerpo, / cuando sintió que algo con placer acariciaba su piel (Cuevas Cob, 2008, p. 96).

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

4. 2 Análisis enfocado en tres decisiones de autotraducción.

La autotraducción es una forma de subversión estética en la que los autores provenientes de poblaciones originarias aprovechan el prestigio de las lenguas mayoritarias para elaborar y proponer obras donde se reivindica la diversidad lingüística y cultural. Quien escribe en lengua originaria, más que traducir sus creaciones literarias, crea dos versiones de su creación inicial, usualmente de manera simultánea: una versión en su lengua materna y una versión en la lengua hegemónica. Según lo reportada por las autoras durante las entrevistas semidirigidas que se realizaron a lo largo de la presente investigación, los procesos de autotraducción realizados por ellas son sumamente diferentes, pero convergen en distintos puntos.

En el caso de este apartado, se analizan los modos en que Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda construyen estrategias de autotraducción que retoman elementos de sus lenguas maternas y que revierten las condiciones de subordinación de sus lenguas a través de artificios de trasvase traductológico que intentan reivindicar y relacionar de manera más simétrica las lenguas que, fuera del espacio del libro, se encuentran en pugna. Nos interesa especialmente conocer cómo es que la poesía se convierte en un espacio de negociación y reformulación de las identidades de género que están atravesadas por la etnia y cómo esas identidades se ven comprometidas en el proceso de autotraducción y de traducción cultural. Para este análisis literario, se acude a los textos de poesía, así como a las entrevistas semidirigidas que fueron hechas a las dos autoras, a fin de conocer algunos detalles de sus procesos de autotraducción y los modos en que su bilingüismo y las condiciones de producción de la obra conviven y se hacen evidentes dentro de los textos.

Se presenta, en un primer momento, una breve discusión sobre los procesos de autotraducción realizados por las autoras, donde se discute el carácter textual de las versiones en español, la direccionalidad y las condiciones concretas que vuelven un requisito la autotraducción. Posteriormente, se realiza un análisis que considera las siguientes tres decisiones controversiales de autotraducción: 1) heterotraducción de la cultura, cuando la autora presenta en el poema, un texto que no es de su autoría, que forma parte de la tradición oral o del habla de la comunidad y se toma la decisión de traducirlo para la versión en español; 2) la decisión de no traducir palabras y frases de la lengua originaria dentro del poema en versión en español y 3) la decisión de autotraducir

literalmente algunas frases y sustantivos, aunque estos se presenten como agramaticales en español.

4.2.1 *Sobre los procesos de autotraducción de las autoras.*

Para el teórico Gérard Genette (1982) la traducción, en su forma más convencional, presupone la existencia de un *hipotexto*, que correspondería al texto original y un *hipertexto*, que sería la versión traducida. En ese sentido, la condición del *hipertexto* puede ser cuestionada al grado de considerarse como un *no texto*, en tanto que sólo sería la versión en otra lengua del mismo contenido. Algunos de los teóricos como Mounin (1995) afirman que los argumentos contra la traducción se resumen en que ésta no es la versión original. La sentencia opone al original y a la versión en la siguiente lengua o bien, en este caso, a su autotraducción.

Dichas afirmaciones pueden ser cuestionadas especialmente cuando hablamos del ejercicio de la autotraducción, ya que no es posible hacer este segundo texto a un lado, en tanto que fue realizado por la misma persona que se ostenta como autora, lo cual tendría, como consecuencia, que la segunda versión tuviera necesariamente carácter textual. Asimismo, a pesar de la existencia de un texto precedente, conocido como original, la versión autotraducida, en tanto que es una creación autoral, es, a su manera, otro original. Además, esta segunda versión, en algunas ocasiones, hace al autor volver al texto considerado original y lo modifica. Hay una ida y vuelta entre estas versiones que difumina los márgenes entre cada una de ellas.

A pesar de las diversas discusiones teóricas que se han formado alrededor del fenómeno de la autotraducción, actualmente es una idea extendida el hecho de que la autotraducción como práctica literaria es mucho más común de lo que se supone (Cordingly, 2018 en Gentes, 2019). Tal como afirma Gentes (2019), si bien los primeros estudios se centraron inicialmente en autores migrantes y prácticas individuales de autotraducción, cada vez son más frecuentes los estudios sobre las condiciones de producción y recepción literarias de los escritores que nacieron y crecieron en una comunidad bilingüe y cuyo ejercicio de autotraducción involucra el trasvase de un texto de la lengua materna propia, la mayoría de las veces sistemáticamente minorizada, a la lengua oficial del Estado.

En ese sentido, es posible decir que, si bien la autotraducción ha sido para algunos autores que realizan el ejercicio entre lenguas hegemónicas, apenas un rasgo neurótico o una rareza anecdótica¹⁶. En sociedades multilingües, la autotraducción se convierte en un terreno político en tanto que representa la posibilidad de comunicar experiencias de la periferia en la lengua hegemónica, así como la obligación para el ingreso al mercado editorial. Tal como afirma Dasilva (2009): “un aspecto esencial de la traducción autoral viene dado [...] por las relaciones de tipo social que se hace necesario discernir en la pareja de lenguas implicadas en dicha operación” (p. 146). La autotraducción para algunos escritores en lenguas originarias en México no es una elección individual, sino una obligación cultural, tal como apunta Pineda (2009):

La literatura indígena, como la conocemos actualmente, no puede concebirse sino de manera bilingüe, ya que es una creación pensada en alguno de los idiomas originarios de nuestro país, pero de permanecer sólo en éste, su difusión estaría restringida al ámbito comunitario, por lo que, para poder llegar a una diversidad de lectores y escuchas, necesariamente tiene que ser traducida al español (p.1)

Debido a la falta de traductores especializados, los autores que escriben en lenguas originarias en México, se ven obligados a producir obras en versiones bilingües. A propósito de la labor del autotraductor, Da Silva (2002) expone la existencia de tres tipos de ellos: 1) los autores bilingües que eligen la segunda lengua a fin de ampliar su mercado, entre cuyas filas podríamos nombrar a Nabokov; 2) los autores bilingües que han ejercido como traductores de la obra de otras personas y se autotraducen de forma simultánea, como Baudelaire y 3) los autores bilingües que no se formaron como traductores y realizan la tarea por condiciones históricas, sociales o políticas. En estas categorías, se hace evidente que la cualidad más importante de quien escribe es el bilingüismo, más que el conocimiento sobre la traducción. Las autoras Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob, así como la mayoría de escritores en lenguas originarias de México, pertenecen a este último grupo. A propósito de esto, Cuevas Cob afirmó: “No hay una un libro en donde haya yo leído, o hayamos leído, sobre cómo se va a traducir. Es más bien la necesidad y esta idea de plasmar la esencia y lo estético” (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

¹⁶ A propósito de esto, pienso en Beckett, quien es el autotraductor que más atención ha recibido y quien, probablemente, despertó el interés por la autotraducción como sujeto de estudio. Al no encontrar un editor inglés para sus textos, a los que se les consideraba intraducibles, tradujo al francés su obra *Murphy*, escrita en inglés y publicada en 1938 (Recuenco, 2011). Otros autotraductores famosos son: Vladimir Nabokov, Julien Green y Nancy Huston. Todos ejercieron la autotraducción entre lenguas mayoritarias.

Pues, si bien es cierto, como afirman algunos especialistas como Gentes (2019), que el estado mexicano establece en la *Ley general de derechos lingüísticos de los pueblos indígenas* (2003) que los hablantes de las 62 lenguas originarias de México tienen el derecho a comunicarse en el espacio público y privado en su propia lengua y a recibir educación en ésta; esto no necesariamente tiene un correlato en la vida cotidiana de quienes son criados en contextos plurilingües y cuya adscripción es a una cultura originaria de México y mucho menos se materializa en un espacio como el campo intelectual. Tal como afirma Pineda (2009):

[L]as mismas instancias que apoyan la formación de traductores indígenas, no consideran relevante la formación de traductores literarios ya que, en su entender, si los escritores indígenas desde sus primeras creaciones se autotraducen, pues bien, lo pueden seguir haciendo (p.2)

Esa obligatoriedad de versiones ha devenido en lo que Dasilva (2009; 2011) y Ramis (2019) llaman *autotraducciones opacas*, pues la mayoría de estos libros no indican que es el autor quien funge también como traductor de su propia obra. No obstante, para algunas teóricas como Stocco (2018) estas ediciones bilingües o diglósicas (Ramis, 2019) permiten visibilizar y reivindicar la versión en lengua originaria, al revertir simbólicamente el espacio de la hoja del libro y colocar al mismo nivel las dos lenguas que, fuera del texto, se encuentran en disputa. En contextos plurilingües donde las lenguas originarias están en riesgo de desaparición por las dinámicas homogeneizantes del estado, la decisión de escribir en una lengua minorizada es también una declaración política y una contribución activa para mantener y abonar al prestigio de los sistemas literarios de las lenguas originarias.

Asimismo, se vuelve importante detenerse también en el tema de la direccionalidad de estas autotraducciones. La traducción y la autotraducción de textos literarios específicamente, al tratarse de actividades que establecen puentes entre culturas, se encuentran en medio del conflicto entre las propias culturas y sus sistemas literarios. Según cómo se establezcan las relaciones entre estos, se producen situaciones contextuales que determinan las condiciones y punto de partida de la traducción. Es decir: “La traducción en sí misma —y la autotraducción como parte de ella— es un actor histórico y político, y como tal, es víctima de las circunstancias concretas en que se debe desarrollar y que, por consiguiente, condicionan la manera en que se da” (Ramis, 2019, p. 329).

En ese sentido, la direccionalidad intercultural en la autotraducción responde a la situación histórica y política en que se encuentran inmersas las lenguas implicadas en el proceso (Grutman, 1998). El autotraductor unidireccional es aquel que se traduce únicamente en una dirección, lo que implica que escribe primero en una lengua y traslada el texto a la segunda, siempre siguiendo el mismo orden. Cuando este ejercicio se da en circunstancias como la de las autoras (de zapoteco o maya peninsular a español), ocurre un traslado entre dos lenguas en diferentes situaciones: una hegemónica —el español— y una subordinada —el zapoteco o el maya peninsular—.

La autotraducción que parte de lengua de un sistema hegemónico a una de un sistema subalterno a la otra lengua no es tan frecuente en el sistema literario (Casanova, 2002). Este fenómeno suele estar reservado a documentos oficiales, como la constitución o libros de texto. Por otro lado, el ejercicio de autotraducción de una lengua minorizada a una hegemónica es la relación más común, en tanto que posibilita el acceso de la obra a un público mayor en términos cuantitativos; además de que hay una serie de expectativas en el campo intelectual (requisitos de financiamiento, premios, entre otros) que requieren el trasvase al español.

Las relaciones entre las culturas y sistemas literarios imbricados en el proceso de la traducción, son más complejas cuando se trata de culturas y sistemas que conviven en una misma comunidad (Ramis, 2019). A ese fenómeno se le conoce como traducción (o autotraducción) intraestatal, lo cual significa que “se realiza entre dos literaturas que comparten un mismo marco físico y político y cuyas lenguas y culturas se encuentran en contacto y en competición directa y constante” (Ramis, 2013, p. 6). Siguiendo a Ramis (2013, 2014, 2019), es posible afirmar que las circunstancias históricas y políticas de la literatura en lenguas originarias, de modo similar a la literatura catalana, suponen la existencia de autotraducciones unidireccionales, verticales e intraestatales en la mayoría de los casos (Grutman, 2011; Ramis, 2013).

Esto quiere decir que los escritores en lenguas originarias se autotraducen de su lengua originaria al español —o bien, de la lengua subordinada a la hegemónica—, dentro del mismo territorio y exclusivamente de su lengua materna a la lengua hegemónica. Lo hacen esencialmente para ganar visibilidad en una literatura con un número de lectores mucho más extenso, para insertarse dentro del campo intelectual más amplio y de alguna

manera *paníndigena*¹⁷ (Bengoa, 2010) y como requisito para el acceso a financiamientos, becas y premios. Además, como consecuencia al número limitado de lectores en lenguas indígenas, por la alfabetización obligatoria en español, la cual fue vivida por las propias autoras: “Yo me alfabetiqué en español porque fíjate que en mi tiempo no había escuelas bilingües allá en la región” (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

A pesar de estas condiciones, las autoras construyen modos de resistencia desde el ejercicio de autotraducción, desde donde es posible subvertir estéticamente las relaciones de las lenguas y sistemas literarios, mediante el uso estratégico del prestigio de la lengua mayoritaria, para elaborar y proponer poéticas donde se reivindica la diversidad lingüística y cultural. A pesar de que se hable de las condiciones verticales o de supratraducciones (Grutman, 2011), hay un uso intencionado de la lengua de la comunidad, que hace a las autoras deconstruir y reapropiarse los dos sistemas literarios con la intención de equiparar la lengua originaria con la lengua adquirida del colonizador. Es por esa razón que estos ejercicios de trasvase pueden ser mucho más complejos, por ejemplo, como plantea Ramis (2019), puede existir también:

La unidireccionalidad ambivalente a partir de la incorporación del acto autotraductivo al proceso de creación de la obra literaria, la autotraducción simultánea en la misma génesis de la obra o la autotraducción encubierta por motivos y razones diversos (p. 345)

En ese sentido, en el caso de Briceida Cuevas Cob (2019), si bien la primera versión del texto es escrita en maya peninsular, la autora traduce en el mismo momento el texto a español:

A mí me funciona crear en el mismo estado de ánimo las dos versiones. Es mucha ganancia, el estado de ánimo no se da de la misma manera cuando se trabaja la traducción [en un momento posterior]. Según yo hay algo, hay un aire que se comparte entre los dos textos cuando termino la versión en la lengua [maya peninsular] y en seguida hago la versión en español (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

Después de realizar la autotraducción de maya peninsular a español, la autora regresa al texto en maya y corrige el original, a partir de lo observado en la versión:

¹⁷No necesariamente como elección personal, sino como resultado de la implementación de categorías como Letras Indígenas en las becas del FONCA, por la creación de los premios de literatura y por la propia organización de los escritores en lenguas originarias en asociaciones como ELIAC, lo cual hace evidente un uso estratégico de las etiquetas implementadas por el estado para bajar recursos desde este campo intelectual.

[C]uando tengo las dos es otro proceso, es revisar si va bien o cuáles son las licencias que me doy para darle la vuelta al español o para modificarlo nuevamente en maya, de tal manera que me agrade (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

En ese caso en específico, es claro cómo el proceso de autotraducción está incorporado dentro de la creación. El momento de trasvase no es una pausa para verter un contenido a otra lengua; ambas versiones se imbrican. La autora ha hecho patente siempre su preocupación por tener calidad literaria en los poemas tanto en maya peninsular, como en español. A propósito de eso, durante la entrevista, la autora compartió en la entrevista algunos datos sobre el comienzo de su trayectoria como escritora y autotraductora, en el taller de Waldemar Noc Zeh, donde descubrió la importancia que para ella tenía cuidar ambas versiones:

Los primeros textos tenían la marca del maestro, de cómo debían de traducirse y, de hecho, después de pasado un tiempo, yo me daba cuenta de que si nos fijamos bien en los primeros textos abusaba mucho del inmediatamente, y de todos los adverbios con “mente”, palabras que en español, en un trabajo de revisión, están de más. Entonces había, así como, en un primer momento, la creación en la propia lengua y una traducción más o menos de lo que decía el texto. Yo decía: —No, es que yo empecé a escribir también en español y a mí me gustaría que quedará bien en español (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

A propósito de las versiones, la autora explicó que no es una calca de la versión en maya el texto en español. Incluso afirmó que muchas veces las estrofas no son equivalentes línea con línea. Para Cuevas Cob (2019), la traducción se enfoca más en el concepto e imagen, donde ella toma los elementos de los sistemas literarios para amoldar ambos textos a la sonoridad que desea tener en cada lengua: “si tengo que sacrificar un poco la cuestión sonora con tal de lograr una buena imagen, el mensaje contundente, lo hago” (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019). El ejercicio de traducción se vuelve entonces una negociación intercultural donde la autora decide priorizar ciertos elementos en la traducción (sentido e imagen) por encima de otros que, por las diferencias del español y maya, resultan más complicados de emparejar:

Si el texto que trabajé es muy sonoro en algunas estrofas en maya y en el español no lo logro en las mismas estrofas, busco las otras posibilidades en las otras estrofas a ver qué tanto puedo lograr. Así me voy dando los permisos para hacerlo y creo que me ha gustado (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

La poeta maya, al ser experta en ambos sistemas literarios, usa las herramientas y los artificios de las dos lenguas para pulir el mensaje que desea enviar. A su criterio, no

hay una versión que pondere por encima de la otra, sino que son herramientas distintas para comunicar un mismo mensaje. A propósito de eso dijo:

Es como hacer un plato con un material diferente, por ejemplo: un plato de barro y un plato de cristal. El barro que se trabaja en la comunidad, ¿cómo voy a pasarle esta esencia de barro al plato de cristal? y ¿qué es lo que me ofrece el plato de cristal para el plato de barro? (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

Es importante señalar que la autora afirma que, gracias a la experiencia adquirida por crear en las dos lenguas, ha desarrollado la capacidad de identificar cuando hay algo en los textos de otros autores en maya peninsular que “está atorado, muchas veces es la imposición de la estructura del español que se traduce al maya, está en maya, pero tiene la sintaxis del español y tiene la tonada de un texto en español” (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019). En ese sentido es que nos compartió que no es partidaria de la traducción de manera literal, pues, aunque esto suene novedoso en español, no necesariamente lo es en maya y las personas de la comunidad pueden identificarlo. No obstante, afirmó que cuando usa ese recurso es con la “conciencia de que quiero algo más que eso, tengo que hacer algo más con esa traducción literal que voy a ofrecer, tiene que tener un objetivo claro” (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

A partir de lo compartido por Briceida Cuevas Cob, es posible observar que, para la autora, el proceso de escritura está imbricado con el proceso de autotraducción, pues la versión en español le permite volver al original y modificarlo. Este proceso es conocido como unidireccionalidad ambivalente. Además, para la poeta, ambas versiones son sumamente importantes y tienen un valor estético que pretende rescatar, incluso si eso impide que los poemas vayan línea con línea, pues ambos sistemas literarios le ofrecen herramientas y formas diversas. Por esa razón, el proceso de autotraducción, para Cuevas Cob es:

Crear en la otra lengua [español], desde giros idiomáticos, que no sólo tomen provecho de los recursos de la traducción literal; por ejemplo, de las palabras compuestas que encierran mensajes y expresiones en la propia lengua [maya] (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

Por otro lado, para la autora Irma Pineda (2019), el proceso de autotraducción es el siguiente: “Escribo primero en zapoteco porque de ahí ya la traducción es muy fácil para mí, es casi en automático” (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019). En numerosas entrevistas, la poeta ha hablado sobre la cualidad poética intrínseca de su

lengua originaria: “Al pensar en zapoteco, al hablar en zapoteco, hay ya una imagen” (Pineda, 2014). Dentro de lo reportado en la entrevista semidirigida, expone la razón por la cual ella considera que la traducción al español es mucho más sencilla cuando el punto de partida es la lengua zapoteca:

[H]ay muchas líneas que son totalmente metafóricas y no batallo en cómo voy a construirlas en español. Por ejemplo, el modo en que se dice *amanece* en zapoteco, literalmente sería “ya acabó la noche, mañana en flor”. Lo que está diciendo es: Ya se terminó la noche y ahora el día se está abriendo como una flor. En español todo se reduce a la frase “amanece”, por eso se pierden muchos sentidos [...] (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Además, establece también que su prioridad es que ambas versiones sean comprensibles para el público que la está escuchando, por eso es que plantea que “hay una traducción más de sentido que literal” (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019). Respecto de la unilateralidad ambivalente, la autora afirmó que rara vez el texto traducido al español la hacía volver al texto en zapoteco. Por el contrario, nos explicó lo siguiente:

Trato de que trabajar la versión en zapoteco y, a partir de lo que digo: de la imagen y el ritmo; que en español también tenga sentido por la imagen, por el ritmo, por construcciones aparte. No trato de imitar, a veces coinciden por casualidad, pero no, no es lo que busco necesariamente. Más bien busco que cada versión sea la propia versión entendible para cada público (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Hay decisiones estratégicas que la autora toma cuando elabora la versión en español y que responden a criterios estéticos, culturales e identitarios. Por ejemplo, cuando decide hacer la traducción literal, aunque no sea una traducción de sentido, pero que le otorga al texto una imagen o sonoridad que la autora pondera. Para ilustrar esa decisión, la autora toma como ejemplo la frase “*Dos mi corazón*”, que en zapoteco es *Chupa ladxidua*:

Es una forma metafórica de expresar un dilema, cuando tienes el corazón dividido en la toma de decisiones. [...] Pero entonces la traducción literal es así: *Chupa, dos; ladxidua, mi corazón*, y me gusta cómo suena “*dos mi corazón*”. Aunque en español suene como raro. Tendría que ser tal vez “se ha dividido en dos mi corazón” “tengo partido el corazón” (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Del mismo modo, cuando la autora mantiene palabras del zapoteco en la versión en español, hace una declaración de intenciones, pues ella —al ser experta en ambos

sistemas literarios— es capaz de encontrar equivalentes, de tal forma que esa acción es consciente e intencionada y, por lo tanto, política. Puede ser una decisión estética, pues la traducción al español carece de sentido o no es tan hermosa como la versión en español, como es el caso del poema “Callejones”, donde la autora no traduce el rezo de exorcismo de la abuela porque “, porque la traducción no es para nada estética [...] y al mismo tiempo para resguardar el secreto de la abuela” (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019). Además, el mantenimiento de palabras en zapoteco puede provenir de la decisión política de nombrar:

En la palabra *binnizá*, por ejemplo, ya estoy optando por cada vez traducirla menos. Porque es nuestro autonombre y a mí me parece que políticamente también debe ser un nombre que debe posicionarse. También la gente se debe de ir familiarizando con el término *binnizá* (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Cuando la autora nos habló de su libro *Rojo Deseo* (2018), el cual es un poemario erótico donde documenta las frases de doble sentido del zapoteco, explicó cómo la traducción al español fue uno de los criterios que le hicieron decidir qué frases utilizar para la construcción de los textos:

No usé todas porque algunas eran difíciles de traducir en el sentido metafórico en que se usaban en zapoteco. Porque en zapoteco tú le entiendes un sentido, pero en español ya se perdía esa parte. (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

De modo que, si bien la versión en español no hace a la autora modificar la versión en zapoteco, Pineda (2019) toma decisiones en la escritura del original que se anticipan al proceso de traducción, ya sea para facilitar el traslado del sentido a español o mediante estrategias para que ambas versiones sean inteligibles para la audiencia, aunque no equivalentes. Como afirma Pineda (2009):

En muchos de los idiomas indígenas tenemos palabras con múltiples significados y de no usar el más apropiado para el contexto, la traducción resulta incomprensible, pongo aquí como ejemplo la palabra en *diidxazá* <xquenda> o <guenda>, la cual puede significar: alma, nahual o tótem, el guardián del alma, pero también significa acción, cualidad, don, y también se usa para referirse a un cargo importante, de jerarquía. Asimismo, tenemos conceptos que para entenderse en español requieren explicarse, lo que, en el caso particular de la poesía, puede dar al traste con estructuras y ritmos (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Respecto al tema de la direccionalidad de las traducciones, Pineda explica que cuando el texto es originalmente escrito en español, opta por no traducirlo de vuelta a zapoteco, ya que las personas que pueden leer el poema en esa lengua son bilingües, así que sus dos audiencias (lectores de español y lectores bilingües de zapoteco) pueden acceder al texto escrito en español, lo cual no sucede en el caso inverso. A propósito de los poemas de Rojo Deseo (2018) que no se encuentran en versión bilingüe, la autora afirmó: “esos poemas nacieron en español y cuando nacen así, no me tomo la molestia de traducirlos [...] pues mi ejercicio general es del zapoteco al español” (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019). De esa manera, es posible observar que la unidireccionalidad de las traducciones de Pineda responde al hecho de que, al tratarse de una traducción intraestatal en un contexto bilingüe, la audiencia de la lengua materna es capaz también de leer el texto en la lengua hegemónica.

A manera de sumario, ha sido posible observar los diferentes procesos de autotraducción que llevan a cabo Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob, mediante lo reportado por ellas en la entrevista semidirigida y en otras entrevistas y textos teóricos publicados al respecto. Aunque la autotraducción, en su definición más simple propuesta por Popovič (1976), es el momento en que las labores del creador y traductor se encuentran en una sola persona, este fenómeno es mucho más complejo cuando se trata de autotraducciones realizadas dentro de un mismo estado (intraestatales), en comunidades bilingües (y biculturales), donde las dos lenguas y sus sistemas literarios se encuentran en pugna.

En ese sentido, Briceida Cuevas Cob incorpora su proceso de autotraducción al de creación, pues regresa al texto en maya y lo modifica a partir de las decisiones tomadas en la versión en español, hasta que se diluyen los bordes entre el original y la versión. En el caso de Pineda, si bien es más clara que la versión original es en zapoteco, el proceso de autotraducción lleva a la autora discriminar qué frases usar o no en sus poemas, a manera de un filtro anticipado. El análisis ha permitido proponer que, aunque es cierto la unidireccionalidad de los procesos de autotraducción, estos procesos se complejizan al tratarse de autotraducciones provenientes de hablantes de comunidades bilingües.

Ambas autoras toman decisiones de autotraducción a partir de las cuales negocian sus culturas y subvierten la relación jerárquica entre las lenguas; por ejemplo, al decidir intencionalmente no traducir palabras en la versión en español, al traducir literalmente,

aunque esto resulte agramatical en la lengua de destino o al traducir fórmulas del habla coloquial o de la tradición oral al español, es un ejercicio de traducción cultural que visibiliza y nombra a sus culturas. En el siguiente apartado analizaremos cómo esas decisiones controversiales de autotraducción en la versión en español, abonan a la construcción estética de una identidad en la interseccionalidad, determinando roles, modos y formas de existir siendo mujer maya y mujer zapoteca y cómo las autoras, a la hora de la escritura y posteriormente en el trasvase traductológico, hacen un ejercicio de negociación con sus propias culturas.

4.2.2 *Análisis literario enfocado en tres decisiones controversiales de autotraducción.*

Uno de los rasgos de la escritura de las dos autoras, que salta a la vista cuando se hace un primer acercamiento al texto en español, es el hecho de que, en algunos poemas, toman extractos del habla de su comunidad (ya sean de la tradición oral, de las expresiones idiomáticas o de los refranes) y los insertan dentro de ambas versiones, lo cual las obliga a heterotraducir al español. Este ejercicio implica la creación de puentes de sentido desde su cultura al español, para establecer una adaptación accesible a quienes nos acercamos a la obra en la lengua franca. La autora puede, en algún momento, decidir por una traducción apegada a la original, si bien no sea una expresión común en español. O bien, puede elegir hacer una traducción de sentido o una adaptación con frases propias del español. Esta operación se convierte en un espacio de negociación donde las autoras deciden qué elementos conservar de su lengua y cultura materna y cuáles adaptar a la lengua hegemónica.

En el caso de Briceida Cuevas Cob, es posible observar un ejemplo del fenómeno anteriormente descrito cuando la autora coloca epígrafes que refieren a saberes vinculados con lo femenino, los epígrafes forman parte de la tradición oral de la comunidad maya peninsular, a la que pertenece. Sin embargo, en el desarrollo del poema, la autora cuestiona las creencias que están en los epígrafes y ofrece una lectura, en algunos casos, rebelde de lo que significa ser mujer maya. Eso es significativo en tanto que no romantiza las expectativas de género, sino que las mira críticamente y es capaz de enunciar aquello que desea rescatar y aquello que no, nuevamente en ese espacio de negociación con la propia cultura. A propósito de eso, en la entrevista, Briceida Cuevas Cob dijo:

[C]reo que la literatura trata de ser rebelde con la misma forma de pensar, que ya no aplica en la actualidad o que, de alguna manera, nos oprime o marca diferencias entre varón y mujer. Al mismo tiempo, también hay que cuidar esta parte delicada de la mujer con respecto a su rol como madre y transmisora de saberes (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

Este fenómeno sucede en varios poemas, especialmente en dos que forman parte del libro *Del dobladillo de mi ropa* (2008) y significan un ejercicio interesante de traducción cultural, en tanto que —a través de los epígrafes— la autora traduce algo de los saberes y la cosmovisión de su comunidad para entablar un diálogo con ellos en las dos versiones en maya. El primero es “Irás a la escuela”, comienza, como ya se ha mencionado, con un epígrafe que dice:

Le tuun le síniko'ob ka'ach tu che'ejo'ob, tu k'aayo'ob, tu yóok'oto'ob, táan xai u báaxal u machmaj u k'abo'ob, léek u yok'olo'ob. Ko'olel síisa'abil, leti'e kun jóoychokoja'atiko'ob wa ku manak'ta'alo'ob ich yáalanaj.	Y aquellas hormigas que reían, cantaban, bailaban y jugaban a la ronda, comenzaron a llorar. Había nacido una hembra, quien les echaría agua hirviendo cuando aparecieran en la cocina (pp. 82-83).
---	--

Este texto refiere tanto a la tradición oral que configura prácticas de la realidad cotidiana, ya que está situando roles binarios que involucran tareas, ambientes y comportamientos específicos esperados por la comunidad según el sexo: las hormigas se ponen felices cuando nace un niño, pues éste será un hombre que les dará masa para alejarlas de la milpa, se ponen tristes cuando nace una niña, pues ella crecerá y será una mujer que las queme con agua hirviendo si las llegara a encontrar en la cocina. Entonces, la metáfora propuesta en el epígrafe traza dos espacios según el género: los hombres en la milpa y las mujeres en la cocina.

El epígrafe coloca a las mujeres en la casa, esfera asociada a las responsabilidades explícitas y de producción del género: las actividades de la mujer suceden dentro de la casa y su área circundante inmediata. No obstante, la autora establece una ruptura con el epígrafe, pues plantea la salida del espacio doméstico para ir a la escuela. En el desarrollo del poema, la autora revierte ese espacio mediante la repetición anafórica del verso “Irás a la escuela”. Sin embargo, esa recomendación no significa un abandono de la tradición,

sino una vuelta consciente a la comunidad tras la educación. El conocimiento adquirido en la escuela, posibilitará una toma de consciencia que revalorice lo aprendido en la comunidad:

Teche' yaan a bin xook.	Tú irás a la escuela.
Ma tun p'áatakech polwech.	No serás cabeza hueca.
Yan a táats'máansik u páakabil u najil a tuukul	Traspasarás el umbral de tu memoria hasta adentrarte en tu propia casa sin tener que tocar la puerta
yo'olal a wokoj ta wotoch	(Cuevas Cob, 2008, pp. 82-83).
ma' táan a k'opik joolnaj.	

La casa es un lugar de memoria e imaginación donde se genera y preserva el conocimiento cultural. La joven que regresa a ella no tiene que llamar a la puerta porque es a su propia identidad y sabiduría a la que está regresando. La puerta en este sentido es el portal a su propia forma de pensar que ha sido construida por la cultura maya, a través del conocimiento transmitido por generaciones de mujeres:

Teeche' yaan a bin tu najil xook	Irás a la escuela/pero volverás a tu casa,
ba'ale' yan a suut ta taanaj,	a tu cocina,
ta yaalanaj,	a pintar con achiote el vientre del metate
ka bon yéetel k'uxub u chun u nak'	(p.82-84).
ka'[...]	

En ese sentido, la autora presenta, por un lado, una traducción de su propia cultura, donde negocia, desde la escritura del poema, las tradiciones con las que establece rupturas y continuidades para la construcción estética de la mujer maya que ella desea retratar. A propósito de este mecanismo del uso de los epígrafes en los poemas, la autora dijo:

En los textos los uso [*la tradición oral del maya*] a modo de epígrafes. Para el poema ya son epígrafes y en los textos, así como yo los trabajo, los colocó ahí para dar la pista de lectura sobre cuál es la cosmovisión que impera en la comunidad. Además, muchas veces, en el mismo desarrollo del texto, de alguna manera, rechazó ciertas ideas presentadas en el epígrafe (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

Asimismo, esta estrategia es usada por la autora “para perdurar la tradición y exteriorizar el pensamiento otro que enseñan las abuelas” (Lepe, 2010, p. 121), Cuevas Cob transcribe rituales y ceremonias y los comparte al español. En ese sentido, un ejemplo de la heterotraducción de los saberes de los abuelos, se encuentra en el poema “Noche de eclipse”, el cual comienza con el epígrafe:

In xch'upul aal,	Hija mía,
------------------	-----------

ch'ik púuts'o'ob ti' a nook',	préndete los alfileres en la ropa,
tak a xchak eex,	ponte la pantaleta roja,
uk' u xp'o'oja'il ka'	bebe del agua con que se lavó el metate
yo'olal ma' u p'atik u yuuy xma uj	para que mamá luna no deje su mancha
tu wíinklil a chaampal	en el cuerpo de tu retoño
ken a la'achabajl	cuando te rasques
	(Cuevas Cob, 2008, pp. 76-77).

En este caso, la voz del epígrafe es una voz de la autoridad femenina, probablemente la madre o la abuela, poseedora de los conocimientos que atañen a las mujeres y que son obtenidos a través de la tradición oral. En ese sentido, es que este poema forma parte de lo que Lepe (2010) nombra: literatura de la recreación, pues hay un esfuerzo por la recuperación de la tradición durante la producción literaria. Los criterios estéticos son generados a partir de la tradición oral y se relaciona de manera crítica con los cánones occidentales de una manera crítica. Si bien es cierto que dentro del poema se documentan conocimientos de la tradición oral, es interesante observar que la mujer del poema transgrede las recomendaciones del epígrafe:

Ichil ek'joch'e'enil	La más embarazada entre las
juntúul ko'olel,	embarazadas;
u jach xyo'omil ichil u láak'	aquella que no se prendió alfileres,
xyo'omo'ob;	aquella que no se puso la pantaleta roja
leti'e' ma' tu ch'ikaj puts'o'ob tu	ni bebió del agua con que se lavó el
nook',	metate;
leti'e' ma' tu takaj u xchak eex	aquella que se rascó las pupilas para que
mix tu yuk'aj u xp'o'o'ja'il ka';	su retoño las tuviera
leti'e' tu la'achaj u wolisil u neek'	[más negras[...]]
u yich yo'olal u seen booxtal	(Cuevas Cob, 2008, pp.76-77)
[u neek' u yich u paal	

Existe una relación paralela entre el epígrafe y el poema. La reiteración no obedece sólo a una decisión estilística, sino que ayuda en la construcción de una atmósfera ritual al funcionar como espejos: con cada instrucción, con cada reiteración, el cuerpo de la mujer transgrede los imperativos de la voz en el epígrafe y ejecuta acciones que le estaban vedadas en un principio: se rasca las pupilas, engulle a la Luna y alumbró el pueblo. Estas tres acciones revierten los mandatos y crean nuevas posibilidades de *ser mujer* en el interior del poema. De esa forma, se articula un diálogo entre el epígrafe y la transgresión de la mujer en el que deriva en una reinterpretación de la tradición, en la que la muerte y el peligro alrededor del eclipse de la luna, son revertidos por la luminosidad que emana del vientre de la mujer tras haberla engullido.

Tal como se ha visto, la autora rescata frases provenientes de la oralidad para resignificarlas a través del ejercicio de escritura. Se toma el tiempo de realizar la traducción de aquellos epígrafes y con ello, brinda también un acercamiento a la cosmovisión y a los conocimientos de su comunidad y, al mismo tiempo, construye un espacio donde negocia con las expectativas de lo femenino a fin de crear nuevas posibilidades de ser mujer maya.

Por otro lado, en el caso de Irma Pineda (2018), el libro de *Rojo Deseo* es un ejercicio significativo de heterotraducción de la oralidad de la lengua zapoteca al español. El libro surge como un proyecto financiado con una beca del Sistema Nacional de Creadores para documentar y poetizar las diferentes frases de doble sentido del zapoteco, tanto aquellas usadas por mujeres como por hombres. Por esa razón, es un libro lleno de voces distintas, donde se retrata el deseo desde múltiples perspectivas. Además, forma parte de una trilogía de libros cuyo eje articulador son los colores del alma. A propósito de *Rojo Deseo*, Pineda afirmó:

[Y]o lo que quería era [...] rescatar unas frases de doble sentido, que todavía dicen la gente mayor o los ancianos, pero que los jóvenes están perdiendo. Todavía mi generación las usamos, pero en la generación de mi hijo, ya no las usan casi, o las ven como frases anticuadas, ya no juegan de ese modo con el lenguaje. Entonces, a mí me parecía importante que, si ya no se iban a usar, al menos hubiera un testimonio de lo que existió alguna vez (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

En la creación de este libro, hay un esfuerzo consciente de la autora por hacer un doble uso de su espacio de creación: por un lado, la documentación y rescate de las formas lingüísticas y sociales específicas del zapoteco; por otro, el de la composición estética, nutrida de las formas de la oralidad. Anteriormente se explicó que, debido al proceso de autotraducción, se imbrican los roles de autora y traductora; no obstante, a esta doble participación se le suma la tarea de documentadora. Estos papeles modifican el proceso de creación autoral, pues la autora, en el momento de elegir documentar las frases de doble sentido en sus poemas, estableció para sí la tarea de crear voces tanto masculinas, como femeninas:

[N]o podía circunscribirme sólo al lenguaje femenino porque entonces ¿qué iba a pasar con el masculino? Se iba a perder. Por esa razón, quise también recuperar las frases de los hombres. De ese modo, en la propuesta de libro planteé la recuperación de las frases, pero, al mismo tiempo, las frases que se usan entre mujeres y entre varones. Entonces esa es la idea del libro, que representa justamente la voz de los hombres y la voz de las mujeres, así como algunas frases

que usamos indistintamente hombres y mujeres (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

A propósito de esa distinción genérica de la voz, la autora aclara a qué se refiere. Esta diferenciación no sólo es a nivel léxico y morfológico (como sucede con los sustantivos de parentesco, que en las lenguas otomangues varían según el sexo del hablante), también está implicado el nivel discursivo, pues, según sea masculina o femenina la voz poética, modificará el tema y el abordaje que se hace al interior del texto:

Hay palabras que nunca vas a usar como mujer, por ejemplo, la palabra *biché*, traducida al español es hermano, pero es una palabra que se usa de hombre a hombre. Yo nunca voy a usar en mi pueblo esa palabra. Si tú dices *biché*, todo mundo se va a reír de ti o te van a decir ¿qué eres hombre o qué? Es una palabra de hombre a hombre. Nada más. Pero hay una palabra que los hombres nunca van a usar *bendá*, es hermana, pero de mujer a mujer y cuando es intersexo es bizana, que es de hombre a mujer o de mujer a hombre [...] hay palabras muy femeninas o muy masculinas. Hay todo un contexto de lenguaje femenino y masculino. Entonces, en el uso de doble sentido también ocurre eso. Hay frases que nunca vamos a usar las mujeres. Hay frases que nunca van a usar los hombres, por ejemplo, los hombres nunca van a hablar de su *luxinde*, que es el clítoris. Las mujeres a lo mejor no vamos a hacer alusión a otras mujeres como lo hacen los hombres. Ahí se va distinguiendo. Por eso en el libro, *Rojo deseo*, a veces escribo como hombre y a veces escribo como mujer, dependiendo de la frase que haya querido ocupar (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

En este libro de poemas es posible observar cómo la autora compone una amplia diversidad de perspectivas desde las cuales se enuncia el deseo. No sólo porque construye voces de hombres y de mujeres, sino porque el mismo deseo que se construye se enuncia desde perspectivas diferentes: el deseo obsesivo, el amoroso, el sexual. Dentro de esa amplitud de registros, es importante observar que los órganos sexuales femeninos y masculinos son presentados con una variedad muy grande de imágenes. En el caso del pene y el semen se usan expresiones como árbol, pez, maíz sobre la tierra, leña, entre otros. Mientras que en el caso del sexo femenino se usan imágenes que evocan tanto a frutos como al mar: papaya, caracola, horno, pulpa y demás figuras cuyo énfasis se encuentra en la humedad.

No obstante, dentro de esta construcción estética, la introducción de la labor de documentación lingüística supone retos en la labor autoral, pues se añade la autotraducción como un factor clave dentro de la toma de decisiones en los procesos de creación de los poemas. Pineda afirmó que para la selección de las frases de doble sentido

que fueron utilizadas en la versión final del libro, estableció como uno de los criterios que éstas tuvieran una traducción de sentido en español:

Tuve una libreta donde iba escribí todas las frases [*de doble sentido*] que me iban mandando. No usé todo porque algunas eran difíciles de traducir, en el sentido metafórico en que se usaban en zapoteco. Porque en zapoteco tú le entiendes un sentido, pero en español ya se perdía esa parte [...] Fui priorizando las frases que pudieran entenderse tanto en zapoteco como en español. También hay una traducción más de sentido que literal (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

A manera de ejemplo podemos retomar el poema “Yaga/Ábol”, donde se recupera la expresión del zapoteco que correspondería a “subirse a un árbol”. El árbol se asocia con el miembro masculino; no obstante, la autora construye la imagen en español como *subirse al guayabo*, expresión popular usada como eufemismo para nombrar a las relaciones sexuales:

Cucheeche yaga buí' xinaxi	Esparce el árbol el dulce aroma
sti' ca nicadunaxhii xa ñee xpaca'nda'	de quienes seducen a los pies de su
Riganidxi bi	sombra
Cucaadiaga xi naca rixidxi	El viento guarda silencio
bixidu' ziuula ne cá guí	Escucha cómo suenan
xi naca ruxidxinacabe lu xa co're'	los besos largos e incendiados
ga'chi' xana suudi ti gunaa	cómo tamborilean los dedos sobre los
ni candisa' ñee chahuidugá	muslos
ti quiba'lu yagabui'	escondidos bajo la enagua de una piel
	morena
	que despacio levanta las piernas
	para subirse al guayabo
	(Pineda, 2018, p. 58-59).

Es importante subrayar la importancia que tiene el proceso de autotraducción en la escritura y que, en este caso, hay una autotraducción unidireccional ambivalente, en tanto que la traductibilidad a la lengua hegemónica representa un criterio a considerar durante la escritura en la lengua subordinada, pues está mediada por las consideraciones que involucran la versión en español. En ese sentido, la autora hizo a un lado frases que tenía documentadas, pero cuya versión en español no poseía una adaptación que la hiciera a ella sentirse cómoda con ambas versiones. A propósito de ese fenómeno, Pineda ejemplificó lo siguiente:

Hay una frase que me gusta mucho cómo suena en zapoteco que usan los hombres [...] literalmente significa “Ya está bajo el cesto”. Se usa para decir cuando ya conquistaron a una mujer, porque los cestos allá son profundos. Entonces cuando

tú quieres cazar a un animalito, como corren mucho y el cesto es de boca ancha, lo más fácil es que agarres el cesto y lo lances encima del animalito [...] esa frase de “ya está bajo el cesto” quiere decir que ya te conquistaron, ya te amarraron, pero al ponerlo en español no significa nada bien, no tiene sentido. En zapoteco sí me gustaba mucho [...] pero en español no me gustaba la traducción porque no se entendía lo mismo y sí tenía un sesgo machista, entonces la dejé aparte. Frases así, las fui separando porque dije: —No tiene sentido (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Las afirmaciones que han acompañado el análisis de este apartado, hacen evidentes una serie de problemáticas ligadas a la escritura en lenguas originarias en un campo intelectual como el de México. En primer lugar, que hay criterios de traductibilidad que la autora aplica como referencia incluso antes de escribir (si la frase tiene o no una traducción o una equivalencia, si la versión en español es o no machista, etc.). En segundo lugar, que las dinámicas de las instituciones que otorgan financiamientos, establecen condiciones de producción literaria específicas (el trabajo de libros bajo proyectos, la obligatoriedad de la traducción, la evaluación en español de esos proyectos, entre otros). Finalmente, que estas condiciones, como la falta de traductores literarios especializados en cada lengua, repercuten en la producción textual, por ejemplo, en el hecho de que la autora descarte frases que ha documentado, considerando las repercusiones en la traducción.

De estos dos usos diferenciados de la heterotraducción de frases de las oralidades de las lenguas maya peninsular y zapoteca, es posible observar que esta estrategia obedece a criterios y fines distintos. Por un lado, en el caso de Briceida Cuevas Cob, los epígrafes provenientes de la tradición oral funcionan como una clave de lectura sobre el espacio de la identidad de género que habrá de negociarse, así como lugar de transcripción y traducción de usos ceremoniales de la lengua. En el caso de Irma Pineda, se suma la documentación a las labores de creación y a la autotraducción. Las frases que se incorporan son compartidas por personas de la comunidad y tienen el fin de asentar mediante la escritura, un registro de los usos lingüísticos de doble sentido del zapoteco. Asimismo, estas expresiones se poetizan creando un repertorio muy amplio de voces que expresan eróticamente el deseo.

4.1.3.1. Mantenimiento de palabras en la lengua originaria.

Entre las decisiones que las autoras toman a la hora de autotraducir al español, una de las más interesantes de discutir es aquella en que las autoras deciden mantener algunas palabras en maya o zapoteco, según sea el caso, especialmente onomatopeyas o sustantivos, en la versión en español. En ese sentido, es importante esto que afirma Bandín Fuentes (2015) sobre la autotraducción:

[En la autotraducción] las nociones de idioma de origen e idioma de destino se difuminan debido al hecho de que se presume que el autor es perfectamente competente en ambos idiomas y que cualquiera de esos idiomas puede ser el idioma de origen o el idioma de destino. Muchos autores pueden incluso estar inseguros acerca de cuál es su idioma dominante (López Gaseni 2002) porque viven “en el medio”. Habitan el espacio que existe entre dos lenguas y dos culturas¹⁸ (p. 35).

Es significativa la decisión de mantener en maya peninsular o zapoteco ciertos términos, pues ambas autoras son especialistas en los sistemas literarios donde trabajan y dominan a la perfección sus lenguas, de modo que la elección no es guiada por una falta de léxico, sino por una decisión estética o política. A continuación, veremos algunos de los ejemplos en que las autoras intencionalmente deciden colocar palabras no traducidas en la versión en español.

Dentro del corpus que pertenece a la autora Briceida Cuevas Cob, nos interesa mencionar dos escenarios en los que conserva las palabras en maya peninsular. El primero es cuando el referente procede de su comunidad, por ejemplo, personajes de la tradición oral (como los aluxes, *X-takay*, *X-tabay*), flora o fauna y la autora decide intencionadamente conservar el término en maya peninsular. Tal es el caso del poema “Pequeña riña entre la gorda y la flaca”, donde las mujeres, inmersas en una pelea llena de insultos, se comparan con la *x-Tabay*, término que refiere a un espíritu femenino sexualmente voraz que seduce a los hombres jóvenes. En la réplica la otra mujer compara a su interlocutora con *X-Takay*, un pájaro cuya aparición anuncia que habrá conflictos.

El segundo escenario se trata del momento en que la autora incorpora el uso de onomatopeyas del maya dentro de la versión en español, por ejemplo, el llanto o el sonido del perro. el breve poemario. En *El quejido del perro en su existencia / U yok' ol auat pek' ti u kuxtal pek'* (2011), se conserva el uso de las onomatopeyas con las cuales se dirigen al perro. En este poemario, se usa la metáfora del perro común para abordar la

¹⁸ La traducción es mía

opresión y las violencias que atraviesan las personas que pertenecen a una población originaria. Las onomatopeyas vuelven *expresión pura* el fragmento (Lepe, 2010): “Dale prestada tu cola al hombre/ para que la mueva y mueva con tu alegría,/ cuando le digan: KS, KS, KS;/ para que la guarde entre sus pies con tu vergüenza, /cuando le digan: B’J, B’J, B’J” (Cuevas Cob, 2011, p. 1).

A propósito de este uso de las onomatopeyas, Lepe (2010) explica que su presencia ilustra la tensión entre los dos códigos (escrito y oral) y las lenguas (de origen y terminal) involucradas en el trasvase traductológico. El sonido, al estar ligado a un contexto real, desestabiliza el estatuto ontológico del texto literario como autónomo, pues remite a una situación comunicativa real, que el carácter ficcional de la literatura más canónica pretende sostener. Asimismo, la conservación de estos sonidos “remite al problema de la intraducibilidad [...] porque los sonidos son representados en el texto como sustitutos de la oralidad original, imposibilitados para tener otra grafía o traducción, así el contenido del texto se vuelve expresión pura” (Lepe, 2010, p. 38).

En el poema largo “Canción triste de la mujer maya” de Briceida Cuevas Cob está compuesto por tres cantos que retoman el género discursivo del lamento y lo poetizan: “Canción triste de la mujer maya recién fallecida su madre”, “Canción triste de la mujer maya mientras llevan a su madre a enterrar” y “Canción triste de la mujer maya en el entierro de su madre”. Los tres tienen la misma voz lírica y refieren a momentos distintos del duelo. Dentro de los poemas la autora mantiene en maya la onomatopeya usada para el llanto y lamento “Je’iiiiiiiiin, je’iiiiiiiiin”, además de que las estrofas están compuestas por versos que parecieran letanías a la madre: “Bella madre mía, / te vas, me dejas con el sufrimiento en mi corazón. / ¿Pero qué dirá mi alma mañana cuando no vea tu rostro?” (Cuevas Cob, 2008, p.123). A propósito del llanto, la autora nos apunta:

[N]o se llora igual en determinado, no solamente en una comunidad, sino en grupo de personas. En la comunidad, yo diría que se llora así, hay unos que ya no quieren llorar de esa forma, pero yo veo a las señoras, se sueltan como si fueran una ambulancia; y no es del sollozo nada más, [...] es soltar el llanto e ir diciendo expresiones metafóricas de adiós. (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019).

El uso de descripciones detalladas, los epítetos, el uso formulario de sustantivos y vocativos y la inclusión de onomatopeyas remiten a las cualidades de la oralidad que especialistas como Lepe (2010) han señalado como intrínsecos a estas literaturas. Estas estrategias literarias permiten la construcción de la figura de la madre.

En este caso, a través de lo dicho entre sollozos, se articulan los espacios y las acciones representativas de las mujeres de la comunidad y la onomatopeya sirve como hilo conductor dentro de los tres cantos, los unifica y cierra de manera redonda en los últimos versos.

<p>¿Ba'axe ken u ya'al a walak' kaaxo'ob le ken u yawtecho'ob a mol u je'ob mina'anech? Je'iiiiiiiiin. ¿Ba'axe ken u ya'al a walak' úulumo'ob le kun áalkanako'ob beyo'ob mu'k'a'an jáalkabo'ob tu ketlano'ob u najalt u luuk'o'ob tu táan a k'ab mina'anech? Je'iiiiiiiiin.</p>	<p>¿Qué dirán tus gallinas cuando te llamen a recoger sus huevos y no estés? Je'iiiiiiiiin. ¿Qué dirán tus pavos cuando como corredores en maratón acudan a engullir en la palma de tu mano y no estés? Je'iiiiiiiiin. (Cuevas Cob, 2008, pp. 124-125).</p>
--	---

El lamento se intensifica con la progresión de un poema a otro. La serie de poemas funcionan también como una conversación entre la hija y la ausencia de la madre, donde la hija apenas puede articular su pérdida y su contracción. La poeta, con la decisión de no traducir la onomatopeya de llanto, conserva también un modo de concebir la partida de un ser querido y retrata un modo de producción de la subjetividad que se vincula a la comunidad y las formas en que se experimenta el duelo por la pérdida de la madre.

En el caso de Irma Pineda, hay un uso intencionado de ciertos términos en zapoteco, específicamente el etnónimo y el autoglotónimo del zapoteco (*binnizá* y *diidxazá*), que se mantienen en la versión autotraducida. Esto es evidente en la sección Lu Neza/ En el camino del poemario *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos*. El hilo conductor del texto es la añoranza por parte de quien ha migrado y el temor de perder la identidad cultural. En uno de los poemas se lee lo siguiente:

En este caso, la decisión de mantener en zapoteco los términos, proviene de una intención de visibilizar el nombre propio que usa su comunidad para designarse a sí misma y a su lengua; además, estos sustantivos están ligados con la propia historia. Ante la pregunta de por qué ha escogido no traducir estos términos en la versión en español, Pineda afirmó:

[E]n la palabra *binnizá*, por ejemplo, estoy optando por cada vez traducirla menos, porque es nuestro etnónimo, nuestro autonombre. A mí me parece que

políticamente también tiene que ser un nombre que debe posicionarse, pues la palabra zapoteco o zapotecas, en realidad no es la palabra con la que nosotros nos identificamos. Nosotros nos identificamos como *binnizá*, es decir, *gente de las nubes* o *gente nube* por nuestra historia de origen, que descendimos de la nubes. También me parece importante que las otras culturas y los otros países nos reconozcan a partir de nuestro propio nombre o el nombre que nuestros ancestros eligieron. Desde que soy más consciente de esto, he decidido traducir menos la palabra *binnizá*. Entonces cuando la uso en referencia a nosotros, la dejo como tal (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

En ese sentido, el mantenimiento de las palabras en la lengua originaria funciona también como un mecanismo de constitución del libro como territorio de comunicación intercultural, de revitalización y de reivindicación de las lenguas originarias, pues al irrumpir éstas en la hoja de la versión en español, la tradición oral y la cosmovisión de origen se sostienen, al mismo tiempo que son intervenidos por la interacción de las dos culturas: la hegemónica y la subordinada, que simultáneamente forman las voces de las poetas. Este fenómeno puede ser ejemplificado con el poema “Callejones”, donde la autora conserva en zapoteco el canto de exorcismo de la abuela:

Ndaani' xquidxe' nuu lade yoo nacahui ra ridopa xcuidi güi' xtiidxa' binidxaba' huini ti gu'yasica pa dxandí xha riunda ni bisiidi jña biidaca laaca: Dope ca guichi gué binidxaba' huini dope ca guichi che'ca' gabia'.	Mi pueblo tiene callejones oscuros donde los niños se reúnen a contar historias para atraer a duendes y poner en práctica el canto de exorcismo que enseñó la abuela: Dope ca guichi gué binidxaba' huini dope ca guichi che'ca' gabia' (Pineda, 2008, p. 41)
--	---

A propósito de la decisión de mantener en zapoteco los dos versos, la autora compartió:

[E]n este poema de “Callejones” [*la decisión de no traducir*] corresponde más a una cuestión estética, porque la traducción no es para nada estética. Al mismo tiempo, tiene que ver con resguardar el secreto de la abuela, entonces lo comparto para que lo puedan leer y, tal vez, escuchar el sonido cuando lo leo, pero no necesariamente tienen que saber el significado de la oración que nos daba la abuela, porque además traducirlo queda como raro, no me gustaba, por eso decidí dejarlo así (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Asimismo, ambas autoras mantienen las palabras en sus lenguas, cuando se trata de referentes culturales para los cuales no existe una traducción acertada o que son de

relevancia cultural o propios de la comunidad. Estos usos, en algunas ocasiones, vienen acompañados de notas al pie, a modo de notas de traductor no señaladas, nuevamente, por la autotraducción opaca, que explican en español el referente. A manera de ejemplo se muestra la siguiente nota al pie del poema “Consejos de la tía” de Rojo deseo (2018):

Chintul o *Cyperus articulatus* es una planta originaria de México, en forma de tallos cilíndricos erguidos que miden hasta 2 m de altura, sin hojas. Las flores son pequeñas dispuestas en espigas. De sus raíces se extraen bulbos subterráneos que las mujeres zapotecas suelen remojar en bateas y machacar para preservar y perfumar su cabellera (Pineda, 2019, p.5).

Los lectores en español no acceden a todos los sentidos del texto, a menos que la práctica de lectura convencional sea alterada, ya sea al acudir a la nota al pie o al buscador de internet, donde los significados no siempre se encuentran disponibles. Además, la aparición de la lengua originaria hace vacilar en cuanto a modo de pronunciación y significado. Hay algo que queda de inasible en toda traducción; no obstante, se hace aún más evidente con esta decisión controversial de no traducir. Se abre el espacio para presentar formas de subjetividades no concordantes con los relatos identitarios de lo mexicano. En ese sentido es que se afirma que estas decisiones controversiales en la autotraducción permiten la articulación de un discurso contra-hegemónico. El zapoteco y el maya irrumpen ante los ojos del lector en la versión en español, de tal manera que, dentro de este espacio de producción literaria, se traza una poética subversiva contra la lengua hegemónica, pues se trastoca desde el texto literario la mirada establecida por la concepción monolingüe.

4. 2. 2. 3 Autotraducción literal no canónica en español.

Nos interesa discutir una última decisión dentro de la autotraducción: en algunas ocasiones las autoras traducen de manera literal, lo cual resulta en una versión agramatical o no canónica en español. En el caso de Briceida Cuevas Cob, la traducción literal no es un artificio común en su escritura, pero cuando lo hace, tiene un sentido estético que permite ampliar los conceptos en español. Un ejemplo paradigmático se encuentra presente en “Pequeña riña entre la gorda y la flaca”. Para este texto, Cuevas Cob echa mano de un género discursivo como el insulto, para construir en versos libres y particularmente largos un poema cuyo centro es la acusación por la muerte de un pavo. La pelea sube de tono y los insultos de género aparecen. La representación del cuerpo y

de la feminidad a través del insulto, se enfocará, por un lado, a aquellas partes y órganos relacionados con la sexualidad, su burla y ridiculización y, por otro, a la vigilancia de las habilidades y conductas estereotípicamente femeninas. Para lograr las burlas, las voces poéticas del poema acuden a metáforas e imágenes, algunas de ellas, propias de la oralidad del maya y que la autora calca al español. Por ejemplo, en el inicio del poema, cuando dice: “—¡Tú, mujer con ropaje de nube de tormenta!” (Cuevas Cob, 1998, p. 50).

La frase no es canónica en español, pues a simple vista no tiene sentido, no obstante nos regala una imagen hermosa. A propósito de esto, la autora apunta:

[M]ujer con ropaje nube de tormenta es lo más feo, horrible, como un gran insulto que se le puede decir a una mujer, sobre todo de una mujer a otra mujer, ¿por qué? vayamos a la cosmovisión: ¿qué implica la forma de vestir? [...] el huipil lo usan las mujeres [...] la tela es blanca y la mujer que no sabe lavar, se le queda percutida, amarilla o entre gris [...] Entonces quiere decir que esa mujer no sabe lavar, [...] Es una comparación bellísima y además duele, pero yo no me quedo con que duele, me quedo con lo hermoso de la expresión y la gente lo dice así como un insulto grave, [*porque*] una mujer que no sabe lavar, no sirve como mujer. (Cuevas Cob, comunicación personal, febrero 2019)

Esa no es la única frase trasladada al español, a lo largo del texto habrán más injurias cuyo sentido sólo es accesible si se tiene un referente de la cosmovisión de la comunidad: “¡Tú, mujer con ropaje de huevo corrompido!” (Cuevas Cob, 1998, p. 51), “desmoronadora de albarradas!” (p. 52). Todas las expresiones remiten a un pensamiento propio de la cultura maya peninsular y, al mismo tiempo, permiten producir formas del género para la mujer oriunda de ahí. En el caso de “desmoronadora de albarradas”, por ejemplo, se refiere a la perra en brama que, para encontrarse con el perro y copular, destruye las bardas que le separan, de ese modo, se usa la expresión para sancionar la sexualidad. Es muy sutil el modo metafórico en que se construyen las injurias que se dicen, pues, conforme avanza el poema, el discurso de las dos mujeres sube de tono, de tal modo que en los últimos versos lo que se dicen se encuentra en el plano de la maldición y la amenaza.

El poema, por un lado, rompe la imagen de la mujer maya como pasiva y sumisa, la reemplaza con la estampa de estas dos mujeres capaces de expresarse en términos coloridos y rebuscados. Aunque a lo largo del texto se retomen insultos del habla coloquial, no se está haciendo mofa de la identidad de estas dos mujeres, sino que se está retratando la belleza de las expresiones cotidianas de la comunidad, al tiempo que se

intersecan con la escritura las expresiones coloquiales hechas para regular las conductas de las mujeres.

Estas traducciones no canónicas en español aparecen también para nombrar los órganos sexuales de la mujer. Por ejemplo, cuando la voz poética dice: “Nadie bebe en mi jícara,/ nadie introduce la mano en mi guardatortillas” (Cuevas Cob, 2008, p. 53). En este verso específico, se usa la palabra compuesta no canónica *guardatortillas*, en lugar de *tortillero*. La composición amalgamada del sustantivo, nos hace pensar en la estructura aglutinante propia de la lengua materna de Cuevas Cob. La misma fórmula ocurre con expresiones como: “planta de papaya arqueada por sus dos tetas-frutos, piernas arcos de flecha” (Cuevas Cob, 1998, p. 52). En esta ocasión un guión es usado para conjuntar los dos sustantivos aglutinados; no obstante, la siguiente imagen, aunque no conjunta los términos de manera gráfica, es construida a partir del mismo mecanismo: *piernas arcos de flecha*. Este es un ejemplo de cómo es posible conservar la coherencia y sintaxis del texto en lengua originaria, así como la idea de identidad invariable de sentido en la versión en español, con la intención de revertir críticamente las relaciones asimétricas entre ambas lenguas. En estas traducciones específicas, se forza a la lengua hegemónica a usar las formas propias de la lengua subordinada, o bien, como afirma Joy Harjo (1997): “esta lengua del colonizador, que a veces usurpó nuestras propias lenguas o las disminuyó, ahora devuelve emblemas de nuestras culturas, nuestros propios diseños: abalorios, plumas si lo deseas. Hemos transformado estas lenguas enemigas”. (p.10)

En el caso de Irma Pineda, la traducción literal es un artificio mucho más cotidiano en la creación, pues la propia autora afirma:

[C]uando invento poemas prefiero hacerlo primero en *diidxazá*, porque esta lengua es de por sí metafórica: cuando uno dice *biuladxé* quiere decir “algo entró en mi corazón”, y en español sólo decimos “me gustó” [...] Para decir “vida” utilizamos la palabra *guendanabani* que significa el don de la vida, la esencia de la vida. Así pues, cuando hablamos en zapoteco estamos siempre creando poemas (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

De modo que la autora opta por las traducciones literales que crean una imagen mucho más visual; sin importar si éstas no son equivalencias de sentido. Este fenómeno se presenta en varios poemas del libro *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos*, donde Pineda (2006) aprovecha la traducción literal para construir el verso. Por ejemplo, cuando la voz poética se pregunta: “¿Qué puedo hacer para que no sea dos mi corazón?” (Pineda, 2006, p. 87), en lugar de hacer una traducción mucho más de sentido, que involucraría preguntarse por cómo evitar ser parte de un dilema. Asimismo, continuando

con el propio ejemplo nombrado por la autora, la conjugación “amanece”, es sustituida en varios textos por la imagen de la mañana floreciendo, conservando de ese modo la metáfora de la versión en zapoteco y haciéndola productiva con diferentes variedades que van desde la expresión en el poema: “Vete en silencio cuando *florezca la mañana*” (Pineda, 2007, p. 29); hasta el uso en la prosa testimonial: “Cada mañana en flor despertaba con el diidxazá hecho canto y anuncios de comidas y sucesos importantes a través de los altavoces (hasta hoy efectivo sistema de comunicación y comercialización)” (Pineda, 2005, p. 161)

A propósito de la productividad de las metáforas propias del zapoteco que Pineda usa para las versiones en español, es interesante traer a cuenta esta cita de Matías Rendón (2019):

Las *lenguas indígenas*¹⁹ tienen palabras compuestas que generan una imagen completa. Nuestra recepción como lectores está sujeta a la traducción al español, es obvio que se requiere que el traductor domine el lenguaje literario, ya no sólo se trata de decir que la literatura indígena es bella, por ser diferente o para defender lo “originario”, sino que pueda transmitirse al lector los ritmos, las variantes estilísticas, el sentido, la estética, para que tenga un significado con el resto de la obra y en consonancia con la forma enunciativa (p. 164).

Pineda aprovecha la estructura de su propia lengua para la construcción de los versos en español. Incluso si estas metáforas no son claras para el lector en español, la reflexión sobre la imagen permite acceder a los sentidos que la autora pretende comunicar. En ese sentido, es posible afirmar que las autoras, a fin de concretar el trasvase de signos de una lengua a otra, de una cultura a otra, no sólo se han convertido en expertas en ambos sistemas lingüísticos y literarios, sino que son capaces de generar interpretar y transmitir los sentidos que desean compartir mediante su poesía. Su ejercicio autoral es un problema epistemológico, pues para comunicar, implica la reconstrucción de los sentidos, no sólo se trata de la traducción de un texto de una lengua, sino de la generación de posibilidades semánticas y sintácticas en la versión en español, que funcionen como espejo de las versiones en lenguas originarias, como es el caso de las traducciones literales no canónicas en español.

Cuando un autotraductor trabaja en lenguas emparentadas, como el francés y el español, el esfuerzo en términos de transferencia cultural es menor, en tanto que sólo se traspone a nivel gramatical. En realidad, ambas lenguas participan, cada una dentro de

¹⁹ Las itálicas son colocadas para marcar énfasis, pues creemos necesario marcar una distancia teórica con la expresión *lenguas indígenas* como categoría lingüística, en tanto que agrupa lenguas sumamente diferentes entre sí. Entendemos que se trata de una categoría histórica para designar a aquellas lenguas pertenecientes a naciones que quedaron insertas dentro de estados-nación (Yasnaya, 2017).

sus peculiaridades fonológicas, morfológicas, léxicas y sintácticas de la misma tradición, o bien, en palabras de Wey (1984) de la misma *masa idiomática*. Una traducción más compleja involucra el trasvase entre dos lenguas pertenecientes a universos culturales distintos, pues sus ámbitos referenciales carecen de puntos de encuentro entre sí. No obstante, en estos casos, quienes realizan la autotraducción se encuentran en un punto intermedio entre las dos culturas, o bien, en palabras de la propia Pineda (2004):

Pienso entonces que no puedo concebir el mundo, la vida, el pensamiento, los sueños, en un solo idioma, que todo es mucho más rico y hermoso para mí porque puedo decir poemas, verdades y mentiras, puedo jugar, cantar, soñar, sentir, pensar, amar y muchas cosas más en mis dos lenguas” (p. 162).

Las autoras se encuentran instaladas en un lugar donde es posible llevar a cabo la negociación entre ambas culturas, para construir así un tercer espacio, un sitio de la poesía, donde es posible reapropiarse de los dos sistemas literarios, mediante estrategias de autotraducción varias, a fin de equiparar y reivindicar en la hoja en blanco, la lengua originaria con la lengua del colonizador.

5. Conclusiones

A lo largo de esta tesis se realizó un análisis sobre las construcciones estéticas de la interseccionalidad entre género y etnia en la obra de las poetisas Irma Pineda, zapoteca, y Briceida Cuevas Cob, maya peninsular. Se realizó la investigación con el propósito de responder de qué manera se construían estas poéticas donde el género y la etnia parecían operar simultáneamente en la articulación del lugar de enunciación; además se intentó entender cómo esas construcciones se vuelven visibles a nivel léxico y qué decisiones controversiales de autotraducción aparecen en los poemas en español y permiten observar esa construcción estética en la interseccionalidad. La investigación estuvo compuesta por cinco fases:

1. **Selección de Corpus:** se hizo una lectura de la obra de las autoras, a fin de establecer, mediante un análisis literario somero, algunas de las estrategias literarias a través de las cuales las autoras realizan las construcciones estéticas, así como algunas cualidades propias que confirmaban la hipótesis de la interseccionalidad. Con lo observado en este primer análisis, se prepararon los dos instrumentos que se aplicaron durante el trabajo de campo a las dos autoras. Asimismo, se digitalizaron los textos de las autoras y se convirtieron en texto plano (UTF-8) mediante la herramienta de reconocimiento de texto en imagen que provee Drive.
2. **Trabajo de Campo:** se realizaron dos instrumentos que consistían en guías de preguntas para la realización de una entrevista semidirigida a cada una de las autoras. Los instrumentos fueron preparados de manera individual, pero estuvieron articulados en los siguientes ejes: 1) Biografía, 2) Cultura, 3) Autotraducción, 4) Intertextualidad, 5) Bilingüismo y 6) Campo Intelectual. A través de estos instrumentos, fue posible conocer los procesos de autotraducción de las autoras, así como la comprensión de elementos de los textos que, de no haber conversado con las autoras, no habrían sido inteligibles durante la investigación. El intercambio reforzó la idea de que se está trabajando con escrituras realizadas por sujetas vivas y diversas. Asimismo, se realizó un recorrido de área en los pueblos natales de las autoras, por esa razón, se visitaron Juchitán y Calkiní. El recorrido de área permitió entender elementos contextuales de las obras, así como observar de primera mano las

sociedades multilingües de donde provienen las autoras. El objetivo del trabajo de campo, más que la recabación de datos, fue el de poder sensibilizar y entrar en contacto con las culturas en las que se gestaron estas escrituras.

- 3. Procesamiento y sistematización de los datos:** los resultados obtenidos en las entrevistas fueron transcritos mediante el programa ELAN, posteriormente, fueron exportados a Word. Como el interés no estaba en las emisiones del habla espontánea, se tomó la decisión de realizar una corrección de estilo general a las entrevistas, a fin de eliminar las marcas de oralidad y hacer más comprensibles las citas que se colocaron en el documento. Posteriormente, se codificaron las entrevistas mediante el programa de análisis cualitativo Atlas Ti usando las siguientes etiquetas: *Negociación de la tradición*, *Decisiones de autotraducción*, *Trayectoria literaria*, *Lengua minorizada*, *Bilingüismo*, *Estrategias literarias*, *Género en la interseccionalidad* y *Tradición literaria*. Una vez que se obtuvieron estas citas, se exportaron los reportes de cada una de las etiquetas, lo cual facilitó la redacción de los capítulos, pues no era necesario acudir a la relectura de las entrevistas, sino a los reportes. Las citas de las categorías *Lengua minorizada*, *Bilingüismo*, *Negociación de la tradición* y *Decisiones de autotraducción* fueron usadas para construir el segundo apartado del análisis, el cual se enfoca en los procesos de autotraducción. Además, el resto de las etiquetas fueron útiles para la construcción del Capítulo de Contexto y la primera sección del análisis literario.
- 4. Análisis léxico automatizado:** se realizó un análisis léxico automatizado por medio de herramientas de la Lingüística de Corpus. En primer lugar, una vez que se tuvieron en texto plano los poemas, se usó un etiquetador (TagAnt) para categorizar gramaticalmente los textos. No obstante, la experiencia evidenció que para el caso específico de este corpus, no fue una buena idea usar un etiquetador, pues los textos contenían léxico que el programa no reconocía. Por esa razón, se tomó la decisión de utilizar el corpus sin etiquetar. Posteriormente, se cargó una lista de palabras de función al programa AntConc en la herramienta WordList, la cual permite conocer la frecuencia de las palabras que aparecen en el corpus. Con esa lista de palabras de función se pudo obtener un listado filtrado con palabras de contenido en el corpus.

Una vez que se tuvieron esas palabras de contenido, se exportó a Excel el listado y se filtró para elegir sólo aquellas cuya frecuencia era mayor a 15. De ese modo se obtuvieron 56 palabras que fueron categorizadas en los niveles *cuerpo*, *comunidad* y *cosmovisión*. Una vez que se categorizaron, se utilizaron los sustantivos más relevantes de cada nivel y se extrajo mediante el programa LancyBox las colocaciones, la dispersión y la frecuencia relativa de cada uno de estos sustantivos. Las colocaciones son aquellas palabras que se encuentran cuatro lugares a la izquierda y derecha más cerca del sustantivo elegido y que presentan un grado de relevancia mayor a cuatro. Se representan mediante gráficos de redes en los que se encuentra en el centro (nodo) el sustantivo elegido. Las colocaciones son palabras relativamente exclusivas al sustantivo dentro del corpus, es decir, cuando aparece el sustantivo, es mucho más probable que aparezca esa palabra. Conocer las colocaciones nos permite observar a nivel léxico cómo las autoras adjetivan un sustantivo, por ejemplo. La frecuencia relativa y la dispersión se refiere a dónde aparece el sustantivo que se está buscando.

- 5. Análisis literario:** con la información obtenida mediante las entrevistas semidirigidas y el análisis léxico automatizado, fue posible realizar un análisis literario en dos partes. La primera parte se enfoca en los modos de construcción de la interseccionalidad, desde la categorización de los sustantivos más relevantes en tres niveles de análisis: *cuerpo*, *comunidad* y *cosmovisión*. Mediante el análisis de esos niveles, fue posible observar cómo se construía a nivel léxico y semántico la interseccionalidad. El segundo análisis consta de una discusión teórica de los procesos de autotraducción, a partir de la revisión bibliográfica y de lo reportado por las autoras en las entrevistas. Posteriormente se revisaron tres decisiones controversiales de autotraducción que las autoras aplican en los textos en español y que abonan a la construcción de una poética en la interseccionalidad.

Los resultados de la tesis mostraron que dentro de estas escrituras hay un uso intencionado del habla de la comunidad para producir subjetividades contrahegemónicas; por esa razón, las versiones en español tienen marcas léxicas, sintácticas y discursivas que apuntan a una racionalidad distinta donde lo comunitario y lo cosmogónico tiene un papel

central. El fondo y la forma de los poemas involucran la vida cotidiana de las mujeres de las comunidades a las que pertenecen las autoras, así como las vivencias particulares que implican la pertenencia a una cultura originaria, por ejemplo, con el tema de la migración o los ritos de paso vinculados a lo femenino. Además, hay un esfuerzo de documentación de la tradición oral y de los usos lingüísticos particulares de cada una de las lenguas. Tal es el caso cuando Briceida Cuevas Cob transcribe el habla ritual de lo femenino en sus epígrafes o como cuando Irma Pineda usa las frases en doble sentido del zapoteco para crear sus poemas.

A través de un lenguaje que incorpora marcas de la lengua materna, las autoras son capaces de crear imágenes al interior del texto, que reinventan y negocian las identidades y expectativas de la mujer y de la pertenencia a una población originaria. En ese sentido, escribir en lenguas originarias sobre experiencias propias de la comunidad termina por hacer visibles los discursos que son ignorados por la hegemonía, tal es el caso de libros como *La flor que se llevó* (2011) o *El quejido del perro en su existencia* (1995), que visibilizan la violencia sistémica y el racismo que sufren las personas pertenecientes a poblaciones originarias. Escribir en lenguas minorizadas, crear desde ellas para formular modos distintos de percibir el mundo significa también una apuesta por la recuperación de los saberes comunitarios y una posibilidad de abordar subjetividades no planteadas y que resultan estar siempre en resistencia ante los embates del proyecto colonial, patriarcal y capitalista que impera en Occidente.

Estas escrituras, que reivindican y posicionan sus subjetividades desde la lengua del colonizador, revierten estéticamente las representaciones negativas y son una forma de apropiación y creación de un espacio propio. Abordarlas desde el marco teórico de la interseccionalidad permitió observar cómo simultáneamente se articulan las categorías de la identidad dentro de los poemas; además, mediante la metodología fue posible identificar que hay un correlato material en el lenguaje que utilizan para sus poemas. Esta investigación permite ver las maneras en que el género y la etnia se intersectan en estas escrituras, resultando en una poética particular que se hace visible tanto en la preferencia por el uso de ciertos términos por sobre otros, como en la estructuración, figuras literarias y contenido del que se echa mano para la creación.

Los niveles de análisis *cuerpo*, *comunidad* y *cosmovisión* se propusieron como una adaptación a la idea extendida de que en las escrituras de mujeres aparecen por norma los espacios de la casa, cocina y el cuarto. Desde estos niveles se planteó que esta escritura oscila entre lo propio, lo comunitario y lo cosmogónico. Estas afirmaciones se hicieron evidentes en los contextos en que aparecieron los sustantivos relevantes analizados: <ojos>, <corazón>, <piel>, <vientre>, <mujer>, <tierra> y <luna>, pues se mostraron usos particulares, como la superposición del cuerpo de la mujer con el cuerpo de la tierra o la existencia de concepciones mesoamericanas que atribuyen rasgos femeninos o masculinos a elementos de la naturaleza.

Tras este análisis es posible afirmar que las voces poéticas construidas al interior de la obra de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda hacen evidente que las identidades de las mujeres mayas y zapotecas cuestionan los paradigmas unidimensionales que plantean a las mujeres indígenas como una masa monolítica. Estas representaciones no ocurren sólo en la academia, sino también en espacios como el feminismo. En ese sentido, de la mano de intelectuales pertenecientes a poblaciones originarias de Abiayala como Cumes (2012), Emma Chirix (2020) y Gladys Tzul Tzul (2015) es posible afirmar que un acercamiento desde el feminismo clásico a estas literaturas sería incompleto, pues deja a un lado las otras condiciones de opresión que atraviesan las vivencias de las mujeres que habitan los textos de las autoras de la tesis. Del mismo modo, un acercamiento desde una postura centrada en lo étnico, haría a un lado las vivencias de género que experimentan las mujeres que pertenecen a una población originaria. La omisión de las diferencias en grupos oprimidos es problemática, fundamentalmente porque las violencias que viven muchas mujeres está conformada por otras dimensiones de sus identidades como son la raza, la etnia y la clase. Por esa razón, a lo largo de la tesis se acudió al concepto de interseccionalidad como un concepto de uso práctico para analizar omisiones y desigualdades y para nombrar las vivencias de las mujeres mayas, las cuales se encuentran atravesadas por diferentes categorías de la identidad de manera simultánea

A propósito de esto, es interesante observar que las ausencias sintomáticas dentro de la agenda del feminismo eurocentrado han tenido como consecuencia que exista un rechazo a este movimiento por parte de las mujeres que pertenecen a poblaciones originarias de México. Tal es el caso de las dos autoras que integran el corpus de la tesis. Por esa razón, se

pueden recuperar las posturas que ambas autoras toman frente al feminismo y que compartieron durante las entrevistas. Lo que compartió Briceida Cuevas Cob sobre el feminismo fue lo siguiente:

[C]reo que la literatura trata de ser rebelde con la misma forma de pensar, que ya no aplica en la actualidad o que, de alguna manera, nos oprime o marca diferencias entre varón y mujer. Al mismo tiempo, también hay que cuidar esta parte delicada de la mujer con respecto a su rol como madre y transmisora de saberes [...] A mí me gustaría que las mujeres tuvieran una independencia, pero que no cayeran en el feminismo (Cuevas Cob B., comunicación personal, 23 de febrero de 2019).

Por otro lado, en una pregunta sobre los roles de género en la comunidad zapoteca, la poeta nos compartió la siguiente afirmación:

En el caso de la cultura zapoteca, creo que no es una cultura tan opresiva para las mujeres tenemos mucha libertad para muchas cosas, tenemos apertura para muchas cosas, somos dueñas de muchos terrenos, en el sentido simbólico. Los espacios comunitarios son nuestros: creamos y reproducimos la cultura. La casa es nuestra, así como el idioma. Nada se mueve en la casa si no es por nosotras. La familia depende mucho de la decisión y la guía de las mujeres. Pero hay un terreno donde no estamos pudiendo entrar todavía con fuerza, que es el terreno político. Ha sido por muchos años y hasta ahora el terreno político (en la representación partidista) ha sido un terreno que se ha quedado exclusivamente en las manos de los hombres [...] todavía no conquistamos ese espacio. De ahí en fuera, en todos los espacios yo considero que la mujer es eje. Eje de la comunidad, porque se vuelve la transmisora, porque se encuentra en un vínculo más cercano con los procesos comunitarios [...] Lo que ocurre es que sí hay una división de roles de género. Entonces las cosas que tienen que hacer los hombres, las enseñan los papás, los señores, los abuelos. Y nosotras como mujeres, aprendemos cosas que tienen que ver con nuestro rol femenino. A mí no me molesta. Las feministas no me quieren por eso, pero a mí no me molesta esta visión de roles, por el trabajo que hay en la comunidad. Para mí es mucho más cómodo estar en la cocina haciendo el mole o pelando el pollo, que irme a trabajar bajo el sol a arar la tierra o irme a pelear con las redes en altamar. Es un trabajo muy duro, está bien que lo hagan los hombres (Pineda, comunicación personal, septiembre 2019).

Como se puede observar en las dos citas, hay un rechazo al feminismo, que no se traduce en un rechazo a la lucha contra la opresión de género o al cuestionamiento de las jerarquías que operan sobre los cuerpos de las mujeres; pues, tal como dijo Moira Millán (2019): “el feminismo no tiene el monopolio de la lucha antipatriarcal, ya que hay otros

frentes que también combaten al patriarcado, el nuestro es uno de ellos”. En ese sentido, las escrituras de Cuevas Cob y Pineda forman parte de un esfuerzo por representar a las mujeres mayas y zapotecas como seres humanos complejos. De ese modo, se puede afirmar que hay un esfuerzo por sumarse al proyecto que Cumes (2012) llama *humanizar a las mujeres mayas e indígenas*, quienes fueron representadas históricamente como ““las Otras”, “las marías”, “la marchante”, “la hija”, “la sirvienta”, “la asistente”, “la tomatera”, “las inditas”, “la del traje”” (Chirix, 2020). En estos textos, las mujeres saltan al frente en los poemas y se vuelven las personajes principales de la escena. Por esa razón, son mujeres que pelean, que sufren la pérdida, que desobedecen.

Esta decisión de poetizar desde la perspectiva, la voz y el cuerpo de las mujeres mayas y zapotecas, termina por construir una poética donde se intersecan categorías de la identidad como el género, la etnia, la raza y la clase. Lo cual es posible observar en los tres niveles de categorización de los sustantivos más recurrentes en los textos. En el cuerpo, pues se representan corporalidades donde hay marcadores de género y etnia evidentes, como lo es la fórmula <mi piel morena> para hablar de lo propio, en contraposición a la <blanca piel> que le pertenece al amante. Así como el corazón que es, por un lado, el corazón dividido de quien migra, así como el corazón materno de la madre maya que mira a su hija por primera vez. Estas marcas construyen una pertenencia a una identidad intersecada por al menos dos categorías de la identidad: la etnia y el género. Por otro lado, se hace evidente en el nivel comunitario, pues se observa que se construyen, dentro de los poemas, las expectativas y los roles que cumplen las mujeres en las comunidades y que se vinculan con el conocimiento de lo femenino, la transmisión del conocimiento tradicional y el ritual. Finalmente, en el tercer nivel, se observa una negociación de la cosmovisión mesoamericana y un uso de los tópicos de las entidades de la naturaleza vinculadas con lo femenino.

Del mismo modo, es posible observar también la interseccionalidad los textos. En primer lugar, en la selección de los géneros discursivos primarios y a los usos lingüísticos que las autoras retoman de la oralidad para construir la macroestructura de sus poemas: géneros como el diálogo, el lamento, el ritual, entre otros, son usados como materia prima de la creación poética, tanto en la transmisión de su contenido, ya sea para recrearlo, o retarlo,

como en la emulación de su forma oral. Asimismo, se recuperan usos de la oralidad de sus lenguas maternas, como se evidenció en el libro *Rojo Deseo* (2018), que se trata de un ejercicio de documentación y recreación de las frases en doble sentido del zapoteco. Esto se hizo evidente en el análisis de las tres decisiones controversiales de autotraducción, pues los usos lingüísticos que caracterizan a las autoras porque intersecan su obra y su estilo con los recursos tomados de la oralidad: las frases y expresiones propias del contexto cultural: <mujer con ropaje nube de tormenta>, <dos mi corazón> y a nivel léxico con la integración de palabras que son préstamos de sus lenguas maternas (<Xtabay>, <Xtakay>), asimilados (<chintul>, <taganero>) y calcos semánticos con palabras que evidencian las relaciones de conflicto y contacto que el zapoteco y el maya establecen con el castellano.

Además, la intersección se presenta en el contenido pues se poetizan las vivencias, los objetos y los espacios de las mujeres mayas. Este nivel es semántico, en tanto que los significados que se construyen terminan por normar la conducta y los cuerpos de las mujeres. En cada uno de los poemas se representa una mujer maya compleja, situada étnicamente, reconocida a sí misma en los objetos cotidianos de su casa, de su entorno, en las palabras de las otras mujeres y de la cultura que la envuelven, y al mismo tiempo con la fuerza suficiente para contarnos otra forma de ser mujer.

Por otro lado, mediante la discusión teórica sobre los procesos de autotraducción, se pretendió abonar a un diálogo presente en las literaturas minorizadas. Nuestra aportación es, en un principio, una especie de tipología de los procesos que ellas realizan, así como la descripción conceptual de éstos y una identificación de este proceso en los poemas, que permite combatir las dinámicas que la autotraducción opaca. El análisis de las decisiones controversiales de autotraducción permitieron rastrear algunas de las marcas de la lengua originaria en las creaciones en español, así como hacer evidente cómo estas marcas también contribuyen en la representación de las identidades. Ese método permitió el acercamiento a la lengua originaria desde los poemas en español.

Al ser escrituras con características como las que se han enunciado durante la tesis, su naturaleza pone en crisis la idea misma de literatura, por lo cual, fue necesario construir

una metodología que echara mano de otras disciplinas y que permitiera complementar los vacíos que dejaban el trabajo exclusivo desde los estudios literarios. Las reflexiones que se realizaron desde la tesis sólo fueron posibles porque existió un diálogo con las autoras, quienes amablemente compartieron sus propias reflexiones y esclarecieron características que de otra forma habrían sido incomprensibles. La participación de las autoras y el recorrido de área permitieron que el acercamiento fuera mucho más horizontal; además, permitió reforzar la idea de que se está trabajando con personas vivas y diversas.

Por otro lado, algunos de los aportes de la tesis son el rastreo de cronologías de autores en lenguas originarias, la actualización de éstos con los creadores más jóvenes nacidos en los noventa y la elaboración de las tablas de jurados y beneficiarios a partir de los resultados de las convocatorias del FONCA. Este trabajo facilita el acceso a la información, pues se encuentra concentrada en este documento. Además, a partir de las gráficas realizadas, se observó que la tendencia de los resultados en el FONCA parece indicar que la brecha de género en el campo intelectual no va hacia la reducción. Este dato, resultado del trabajo de archivo y documentación, permite abrir líneas de investigación futuras sobre el papel de las escritoras en el campo intelectual en la categoría *Letras Indígenas*.

Durante la aplicación de las entrevistas, ambas autoras compartieron que se encuentran realizando un libro que reflexiona sobre el ser mujer en sus comunidades: en el caso de Briceida Cuevas Cob, se titulará *Soliloquio de la mujer sola*. Irma Pineda no compartió el título, pero comentó que es sobre la violencia que viven las mujeres en las comunidades. Estas afirmaciones confirman la preocupación de las autoras por poetizar las realidades atravesadas por las mujeres en su comunidad; además, significan la posibilidad de ampliar el corpus de libros que integran esta investigación, una vez que las obras sean publicadas.

6. Bibliografía

- Aguilar, Y. (2017). *Ēets, atom*. Algunos apuntes sobre la identidad indígena. *Revista De La Universidad De México, Dossier Septiembre*. Recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f20fc5ef-75e2-44d0-8d5b-a84b2a87b7e3/eets-atom-algunos-apuntes-sobre-la-identidad-indigena?platform=hootsuite>
- . (2015). “¿Literatura? ¿Indígena?” *Letras libres*, March 2015. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/literatura-indigena>.
- . (2017). “Ēetes, atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena”. *Revista de la Universidad de Mexico*, September 2017, 17–23.
- Álvarez, M. (2010). *Historia de lucha de la mujer venezolana*. Caracas, Venezuela: Editorial El perro y la rana.
- Allen, P. G. (1986). *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in Native American Traditions*. Boston: Beacon Press.
- Arias, A. (2018). *Literaturas de Abya Yala*. *Lasa Forum*, XLIII(1), 7-10.
- . (2007). *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . (2016). *Recuperando las huellas perdidas*. Guatemala City: Editorial cultura.
- Arias, A., Luis E. Cárcamo-Huechante, and Emilio del Valle Escalante. 2012. “Literaturas de Abya Yala.” *LASA Forum* 43 (1): pp. 7–10
- Bautista Cruz, S. “De la literatura indigenista a la literatura indígena. Una revisión”, en la página de web del Instituto de Investigaciones Jurídicas. México, UNAM, 2011, pp. 227-241. Recuperado a partir de: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2727/11.pdf>
- Barragán, R. (1996). Miradas indiscretas a la patria potestad: articulación social y conflictos de género en la ciudad de La Paz, siglos XVII y XIX. In A. Denise, *Más allá del silencio: las fronteras de género en Los Andes*. La Paz: Corporación de Investigación y Acción Social y Económica/Instituto de Lenguas y Cultura Aymara (CIASE/ILCA).
- Bengoa, J. (2016). *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

- Bidaseca, K. (2011). "Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café": desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo poscolonial. *Andamios, Revista De Investigación Social*, 8(17), 61. doi:10.29092/uacm.v8i17.445
- Bird, G., & Harjo, J. (1998). *Reinventing the enemy's language*. New York: W.W. Norton & Co.
- Bujaldón de Esteves, L., Bistué, B., & Stocco, M. (2019). *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*. Springer International Publishing.
- Chacón, Gloria. (2007) "Escritores mayas contemporáneos: redefiniendo las nociones de tradición y autoría". *Memoria del encuentro nacional de literatura en lenguas indígenas. Diversidad y diálogo intercultural a través de las literaturas en Lenguas Mexicanas. México: Escritores en Lenguas Indígenas A. C.* pp. 55-61.
- Chacón, G. (2007). Chacón, Gloria. Poetisas mayas: subjetividades contracorriente. *Cuadernos De Literatura*, 11.
- Chirix, E. (2020). La perpetuación del colonialismo, la resistencia de los pueblos y de las mujeres mayas. Recuperado el 30 de Julio de 2020, de: <http://www.divergenciacolectiva.org/la-perpetuacion-del-colonialismo-la-resistencia-de-los-pueblos-y-de-las-mujeres-mayas-ensayo-por-emma-chirix/>
- Cruz, Víctor de la. (1997) "Los géneros literarios en diidxazá o la posibilidad de una retórica zapoteca". *Políticas lingüísticas en México*, Beatriz Garza Cuarón coord. México: La Jornada ediciones/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM. pp. 329-340.
- Cuevas Cob, B. (1995). *U yok'ol auat pek'/ El quejido del perro en su existencia*. Quintana Roo: Casa Internacional del Escritor,.
- . (1998). *Je' bix k'in/ Como el sol*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- . (2008). *Ti' u billil in nook'/ Del dobladillo de mi ropa*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Cuevas Cob, Briceida. *U yok' ol auat pek' ti u kuxtal pek'/ El quejido del perro en su existencia*. Versión electrónica consultada en: <http://es.scribd.com/doc/72103247/U-YOK>
- Cumes, A. (2012). Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio. *Anuario Hojas De Warmi*, 17, pp. 2-16.

- Del Valle Escalante, E. (2013). *Teorizando las Literaturas Indígenas Contemporáneas*. Chapel Hill: Editorial A Contracorriente.
- ELIAC. (2004). Escritores. Recuperado de: <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/eliac/menu/02escritores.html>
- Espinosa Miñoso, Y., Gómez Correal, D., & Ochoa Muñoz, K. (2014). *Tejiendo de otro modo*. Popayán, Cauca: Editorial Universidad del Cauca.
- Dasilva, X. M. (2002). Competencia bilingüe e autotraducción en Galicia —alguns apuntamentos. En *VIII Conferencia Internacional de linguas minoritarias / viii Internacional conference on minority languages*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 441-452.
- . (2009). Autotraducirse en Galicia: ¿bilingüismo o diglosia?». *Quaderns. Revista de traducció*, 16, pp. 143-156.
- . (2011). La autotraducción transparente y la autotraducción opaca. En Dasilva, X. M. y Tanqueiro, H. (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 45-67.
- Delgado, L., & Madriz, R. (2014). Colonialidad y poder, patriarcado y heteronormatividad en América Latina. *Revista Venezolana De Estudios De La Mujer*, 19(42), 95-110.
- Donovan, K. (1998). *Feminist readings of native American literature*. Tucson: Univ. of Arizona Press.
- Guglielmi, M. (2002). La Traducción Literaria. In A. Gnisci, *Introducción a la literatura comparada* (pp. 291-345). Barcelona: Editorial Crítica.
- Gutiérrez Chong, N. (1999) Nationalistic myths and ethnic identities. Indigenous intellectuals and the Mexican State. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Grutman, R. (2009). La autotraducción en la galaxia de las lenguas. *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, pp. 123-134.
- . (2004) “The Maya Writting of Briceida Cuevas and Flor Marlene Herrera. In Search of a Methodology of Identity”. Recuperado de: <http://repositories.cdlib.org/jrca/culture/1>
- . (2003) “Nacionalismos y etnocentrismos: la escritura maya de Briceida Cuevas Cob y Flor Marlene Herrera”. *La ventana. Revista de estudios de género. Diciembre*, (18). pp. 163-209.

- Hermans, T. (ed.) 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation.* London: Croom Helm.
- Hernández-Avila, I. (2005). *Reading Native American women.* Lanham, MD: Altamira Press.
- Hokenson, J., & Munson, M. (2014). *The Bilingual Text.* New York: Routledge.
- Kimberlé Williams, C. (2012). Cartografiando los márgenes Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. *Intersecciones: Cuerpos Y Sexualidades En La Encrucijada*, 87-122.
- Leirana Alcocer, C. (2006) “El movimiento literario maya peninsular”. *Temas antropológicos. Revista científica de investigaciones regionales.* Universidad Autónoma de Yucatán. Facultad de Ciencias Antropológicas. 28 (1-2), pp. 33-67.
- Lepe Lira, L. (2017). “Intelectuales indígenas y literaturas en México. El campo literario entre los zapotecas y los mayas. *Revista De Estudios E Pesquisas Sobre As Américas*, 11(2), pp. 5-19.
- . (2010). *Lluvia y viento, puentes de sonido: Literatura indígena y crítica literaria.* Mexico City: CONARTE
- . (2018). *Relatos de diferencia y literatura indígena: Travesías por el sistema mundo.* México: Lanm editorial.
- Ligorred, F. (1990) *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas modernos.* México: INAH.
- . (1992) *Lenguas indígenas de México y Centroamérica (De los jeroglíficos al siglo XXI).* Madrid: MAPFRE.
- . (2002) “Mujeres mayas: Tradición y poesía”. *Asparkía. Investigación feminista.* No. 13. Universitat Jaume. Seminari D’investigacio Feminista. 189-204.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.
- Luongo, G. (2012). Memoria y revuelta en poetas mujeres mapuche: intimidad/lazo social I. *Aisthesis*, (51), 185-201.
- . (2014). Memoria y revuelta en poetas mujeres mapuche: intimidad/lazo social II. *Aisthesis*, (56), 83-100.
- Martín Jiménez, A. (2018). *Literatura General y Literatura Comparada: La comparación como método de la Crítica Literaria.* *Castilla*, 23, 129-150.

- Manzo, D. (2018). 40 años sin saber que pasó con “Víctor Yodo”. *Istmopress*. Recuperado de: <http://www.istmopress.com.mx/municipales/40-anos-sin-saber-que-paso-con-victor-yodo/>
- May May, M. A. (1993) “Los talleres de literatura maya, una experiencia nueva en Yucatán”. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: CNCA/Dirección General de Publicaciones, pp. 173-196.
- Moraga, F. (2009). A propósito de “la diferencia”: poesía de mujeres mapuche. *Revista Chilena De Literatura*, (74).
- Paiva, R. (2014). Feminismo Paritario Andino. In Y. Espinosa Miñoso, D. Gómez Correal & K. Ochoa Muñoz, *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 295-305). Popoyán: Universidad del Cauca.
- Pineda, I. (2008). La literatura de los Binnizá, zapotecas del Istmo. De la oralidad a la palabra escrita: Estudios sobre el rescate de las voces originarias en el sur de México, 293-310.
- . (2017). Irma Pineda: Me gusta pensar en zapoteco. Ciudad de México.
- . (2009). La autotraducción en la Literatura Indígena: ¿cuestión estética o soledad?. En XVIII Encuentro Internacional de Traductores Literarios.. Ciudad de México.
- . (2005). *Ndaani' Gueela' = En el vientre de la noche*. CDMX, México: Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte / Casa de la Cultura de Juchitán.
- . (2007). *Xilase qui rié di' sicasi rié nisa guiigu' = La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (1st ed.). CDMX, México: Escritores en Lenguas Indígenas A. C.
- . (2008). *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*. CDMX, México.
- . (2013). *Guie' ni zinebe = La flor que se llevó*. CDMX, México: Pluralia Ediciones.
- . (2012). *Ti gueela' nacahuido' = Una noche oscura* (1st ed.). Oaxaca, México: Bacaanda' Ediciones.
- . (2018). *Naxiña' Rului' Laxde' = Rojo Deseo*. CDMX, México: Pluralia Ediciones.

- . (2019). *Chupa Ladxidua' = Dos es mi corazón*. México: Secretaría de Cultura
- Popovic, A. (1976). *Dictionnary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta.
- Quijano, Aníbal (1992) “Raza, etnia y nación: cuestiones abiertas”. En: Roland Morgues (ed.), José Carlos Mariátegui y Europa: la otra cara del descubrimiento, pp. 167-188. Lima: Amauta.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Uruguay: Arca.
- Ramis, J. M. (2015). Aproximación teórica a la traducción y la autotraducción. A propósito de las literaturas catalana y española. *Revista de Filología Románica*, pp. 59-72.
- . (2013). La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto. *Eutopias*, 5, pp. 99-111.
- Resultados: Sistema Nacional de Creadores de Arte Categoría Letras Indígenas. (2010). Recuperado el 20 de noviembre del 2019 de: <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php>
- Ríos, M. (2018). Escritoras indígenas del México contemporáneo. *Fuentes Humanísticas*, 26, 47-60.
- Rivera Cusicanqui, S. (2002). *Bircholas. Trabajo de mujeres: explotación capitalista y opresión colonial entre las migrantes aymaras de La Paz y El Alto*. La Paz, Bolivia: Editorial Mama Huaco.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: Notas sobre la economía política del sexo. *Revista Nueva Antropología*, VIII(30), 95-145.
- Santoyo, J. (2005). Autotraducciones: Una perspectiva histórica. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 50(3), 858.
- Segato, R. (2011). Género, y Colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. In K. Bidaseca, *Feminismos y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en America Latina* (pp. 17-47). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Stocco, M. (2017). La autotraducción en la poesía mapuche como territorio de tránsitos, tensiones y resistencias. *Estudios Filológicos*, (59), 185-199.

- Tapia, J. A. (2019). *Educación, comunidad y literatura: condiciones para la emergencia de una literatura indígena contemporánea (caso bröran-térraba en Costa Rica)*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Tuhiwai Smith, L. (2017). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Tzul Tzul, G., (2015). Mujeres indígenas: Historias de la reproducción de la vida en Guatemala. Una reflexión a partir de la visita de Silvia Federici. *Bajo el volcán*, 15(22), pp.91-99.
- . (2020). Gladys Tzul Tzul: “Las mujeres indígenas reivindicamos una larga memoria de lucha por la tierra”. Entrevista con Nazaret Castro [online]. Revista Amazonas. Recuperado de: <https://www.revistaamazonas.com/2020/04/03/gladys-tzul-tzul-las-mujeres-indigenas-reivindicamos-una-larga-memoria-de-lucha-por-la-tierra/?fbclid=IwAR2TxqQkboSZfsiorSIGc7BzB4Okke9F0pIxyBkx41IB4TflUgCwdfTuqSMValdivieso>
- TuqSMValdivieso Parada, G. (2019). Casa de la Cultura de Juchitán, gran legado de Toledo. *Nvi Noticias*. Recuperado de: <https://www.nvinoticias.com/nota/126448/casa-de-la-cultura-de-juchitan-gran-legado-de-toledo>
- Vapnarsky, V. (2008). “Prólogo.” *Ti’ u billil in nook’/Del dobladillo de mi ropa*. CDMX: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, pp. 12-19.
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52, pp. 1-17. doi: 10.1016/j.df.2016.09.005
- Whyte, C. (2002). Against Self-Translation. *Translation literature*, 11, pp. 64-71.
- Worley, P. (2018). U páajtalil maaya ko’olel: Briceida Cuevas Cob’s Je’ bix k’in and the Rights of Maya Women. *Contracorriente. Una Revista De Historia Social Y Literatura De América Latina*, 10, 141-170.
- Worley, P. M. y Palacios, R. (2019). *Unwriting Maya Literature: Ts’iib as Recorded Knowledge*. Tucson: University of Arizona Press.
- Yépez, H. (2017). Hacia una teoría de la invisibilización en la literatura mexicana contemporánea. *Revista De Literatura Mexicana Contemporánea*, (17), 13-18.

ANEXOS

Anexo 1. Autores pertenecientes a Escritores en Lenguas Indígenas A. C.

Autor/ Autora	Etnia	Estado de origen
Alfredo Ramírez Celestino	Náhuatl	Guerrero
Armando Sánchez Gómez	Tsetsal	Chiapas
Briceida Cuevas Cob	Maya	Campeche
Eliseo Cruz Ramírez,	Náhuatl	Veracruz
Fausto Guadarrama López,	Mazahua	Estado de México
Feliciano Sánchez Chan	Maya	Yucatán
Francisco Javier Sánchez Gómez	Tsetsal	Chiapas
Gabriel Pacheco Salvador	Huichol	Jalisco
Gilberto Jerónimo Mateo	p'urepecha	Michoacán
Humberto Tehuacatl Cuaquehua	Náhuatl	Veracruz
Irma Pineda Santiago	Zapoteca	Oaxaca
Joel Torres Sánchez,	p'urepecha	Michoacán
Jorge Alfonso Echeverría Lope	Maya	Yucatán
Juan Gregorio Regino	Mazateco	Oaxaca
Juan Julian Caballero	Mixteco	Oaxaca
Librado Silva Galeana	Náhuatl	Distrito Federal
María Clementina Esteban Martínez	Tenek	San Luis Potosí
María Enriqueta Pérez Lunez	Tsotsil	Chiapas
María Rosalia Jiménez Pérez	Tojolabal	Chiapas
Mario Molina Cruz	Zapoteco	Oaxaca
Martín Gómez Ramírez	Tsetsal	Chiapas
Martín Rodríguez Arellano	Mixe	Oaxaca
Natalio Hernández Hernández	Náhuatl	Veracruz
Nefi Fernández Acosta	Tenek	San Luis Potosí
Pedro Martínez Escamilla	Náhuatl	Hidalgo
Petrona De la Cruz Cruz	Tsotsil	Chiapas
Ubaldo López García	Mixteco	Oaxaca
Waldemar Noh Tzec	Maya	Campeche

Baltazar Silvestre Quiñones	Jakalteco	Chiapas
Cessia Esther Chuc Uc	Maya	Campeche
Esteban Ríos Cruz	Zapoteco	Oaxaca
Eustaquio Celestino Solís.	Náhuatl	Guerrero
Gaspar Cauich Ramírez	Maya	Campeche
José Vázquez López	Tsotsil	Chiapas
Lorenzo Hernández Ocampo	Mixteco	Oaxaca
Maximino Pérez Maldonado	Chocholteca	Oaxaca
Nicolás Huet Bautista	Tsotsil	Chiapas
Onésimo Cordero Ramírez	Náhuatl	Veracruz
Pablo Rogelio Navarrete Gómez	Náhuatl	Puebla
Rosa Ramírez Calvo	Tsotsil	Chiapas
Elvira de Imelda Gómez Díaz	Zoque	Chiapas
Emilia Buitimea Yocupicio	Mayo	Sonora
Juan Hernández Ramírez	Náhuatl	Veracruz
María Concepción Bautista	Tsotsil	Chiapas
Jaime Chávez Marcos,	Otomí	Hidalgo
Gilberto Díaz Hernández	Náhuatl	Veracruz
Rosario Patricio Martínez	Mixe	Oaxaca
Raymundo Salinas García	Mixteco	Oaxaca
Yolanda Matías García	Náhuatl	Guerrero

Anexo 1. Integrantes de la Escritores en Lengua Indígena A.C. Los escritores que integran la asociación se presentan ordenados por la lengua que hablan y por su Estado de origen. Adaptada de ELIAC, 2004.

Anexo 2. Relación de autores y jurados del SNCA en la categoría Letras Indígenas

Año	Beneficiarios	Lengua de los beneficiarios	Jurados	Lengua de los jurados
2007	Natalia Toledo	Zapoteco	Álvaro Enrigue, Antonio Deltoro, Emmanuel Carballo (representante del Consejo Directivo), Federico Campbell y Gonzalo Celorio	español
	Natalio Hernández	Náhuatl		
2008	Javier Castellanos	Zapoteco	Francisco de la Cruz	zapoteco
			Natalio Hernández	náhuatl
	Juan Hernández Ramírez	Náhuatl	Natalia Toledo	zapoteco
			Diego Méndez	tsetsal
	Esteban Ríos Cruz	Zapoteco	Celerina Sánchez	mixteco
Miguel Ángel May May			maya yucateco	
2009	Briceida Cuevas Cob	maya yucateco	Francisco de la Cruz	zapoteco
			Natalio Hernández	náhuatl
			Natalia Toledo	zapoteco
	Víctor Cata	Zapoteco	Ubaldo López	mixteco
			Esther Chuc	maya yucateco
2010	Cazador de Auroras (Miguel Cocom Pech)	maya yucateco	Domingo Gómez Gutiérrez	tsetsal
			Esther Chuc	maya yucateco
	Mario Molina Cruz	Zapoteco	Javier Castellanos Ramírez	zapoteco
			Juan Gregorio Regino	mazateco
	Marisol Ceh Moo	maya yucateco	Ubaldo López	mixteco
Juan Hernández			náhuatl	
2011	Carlos Dámaso España (Kalu Tatyisavi)	Mixteco	Juan Hernández	náhuatl

	Natalia Toledo	Zapoteco	Ubaldo López (mixteco)	mixteco
	Natalio Hernández	Náhuatl	Esteban Ríos	zapoteco
2012	Irma Pineda	Zapoteco	Natalia Toledo	zapoteco
			Martín Barrios	náhuatl
			Jorge Miguel Cocom Pech	maya
	Esteban Ríos Cruz	Zapoteco	Petrona de la Cruz	tzotzil
			Domingo Gómez	tzotzil
	Juan Hernández	Náhuatl	Alejandrina Pedro Castañeda	mazateco
Aniseto Ramírez			zoque	
2013	Javier Castellanos Martínez	Zapoteco	Natalia Toledo	zapoteco
	Armando Vicente Bautista García	Mixteco	Marisol Ceh Moo	maya yucateco
	Roberto Pérez Santiz	Tsetsal	Petrona de la Cruz	tzotzil
			Gudelia Alejandrina Pedro Castañeda	mazateco
	Briceida Cuevas Cob	Maya	Francisco de la Cruz	zapoteco
			Domingo Gómez Gutiérrez	tzotzil
Víctor Manuel Vázquez Castillejo	Zapoteco	Esteban Ríos Cruz	zapoteco	
		Carlos Dámaso España	mixteco	
2014	Celerina Patricia Sánchez	Mixteco	Alberto González Gabriel	desconocido
	Jorge Miguel Cocom Pech	Maya	Fidencio Briceño Chel	maya yucateco
			Carlos Dámaso España	mixteco
2015	Natalia Toledo	Zapoteco	Briceida Cuevas Cob	maya yucateco
			Celerina Patricia Sánchez	mixteco
			Crescendo García	desconocido
			Esteban Ríos Cruz	zapoteco
	Marisol Ceh Moo	Maya	Gilberto Jerónimo	purépecha
Juan Hernández			náhuatl	

			Roberto Pérez Santis	tsetsal
2016	Josías López Gómez	Tsetsal	Marisol Ceh Moo	maya yucateco
			Ubaldo López García	mixteco
	Francisco de la Cruz	Zapoteco	Víctor Cata	zapoteco
			Roberto Pérez Santis	tsetsal
	Ana Patricia Martínez Hachum	maya yucateco	Jaime Chávez Marcos	otomí
Gilberto Díaz Hernández			náhuatl	
2017	Euleterio Xagaat García	Chinanteco	Ana Patricia Martínez Huchim	maya yucateco
	Pergentino José	Zapoteco	Celerina Patricia Sánchez	mixteco
	Manuel Espinosa Sainos	Totonaco	Francisco de la Cruz	zapoteco
	Mikeas Sánchez	Zoque	Gilberto Díaz Hernández	náhuatl
			Roberto Pérez Santis	tsetsal
	Ruperta Bautista	Tsotsil	Josías López Gómez	tsetsal
Enrique Cruz Lorenzo			zoque	
2018	Petrona de la Cruz Cruz	Tzotzil	Sol Ceh Moo	maya yucateco
	Emilia Buitimea Yocupicio	Mayo	Francisco de la Cruz	zapoteco
	Javier Castellanos	Zapoteco	María Sántiz Gómez	tsotsil
	Enriqueta Lúnez	Tsotsil	Diego Méndez Guzmán	tsetsal
	Manuel Bolom Pale	Tsotsil	Gustavo Zapoteco Sideño	náhuatl
	Juan Hernández Ramírez	Náhuatl	Lorenzo Hernández Ocampo	mixteco
2019	Marceal Méndez	Tsetsal	Manuel Bolom Pale	tsotsil
	Feliciano Sánchez Chan	maya yucateco	Briceida Cuevas Cob	maya yucateco
	Juan Álvarez Pérez	Tsetsal	Natalio Hernández	náhuatl
	Wildernain Villegas	maya yucateco	Celerina Patricia Sánchez	mixteco

Anexo 2. Relación de autores y jurados del SNCA en la categoría Letras Indígenas. Adaptado de FONCA, 2019.

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

Anexo 3. Beneficiarios del financiamiento Jóvenes Creadores del FONCA en la categoría Letras Indígenas desde su primera emisión en 2008 hasta el 2019

Año	Beneficiario	Lengua
2019	Araceli Vázquez González	Náhuatl
	Félix Hernández Cardoso	desconocido
	Jaklin Parada Cuatecontzi	desconocido
	José Trinidad Cordero Jiménez	zoque
	Sitlali Chino Carrillo	huichol
	Susana Mercedes Jiménez Pérez	tsotsil
2018	Francisco Antonio León Cuervo	mazahua
	José May Chue	maya yucateco
	Elvis Guerra López	zapoteco
	Cruz Alejandra Lucas Juárez	totonaco
	Hubert Matiúwaà	tlapaneco
	Juventino Gutiérrez Gómez	mixe
2017	Mikel Ruíz	tsotsil
	Delmar Ulises Méndez Gómez	tsetsal
	Nicolás Rojas Sánchez	mixteco
	Miguel Ángel Canté Chan	maya yucateco
	Florentino Solano Aguilar	mixteco
	Angelina Díaz Ruíz	tsotsil
2016	Elvis Guerra López	zapoteco
	Hubert Matiúwaà	tlapaneco
	Jacinto Meza Martín	náhuatl
	Antonio Gener Chan May	maya yucateco
	Adriana del Carmen López Santis	tsetsal
	Isaac Esaú Carrillo Can	maya yucateco
2015	Pedro Pérez Luna	totonaco
	José Trinidad Cordero Jiménez	zoque
	Juventino Gutiérrez Gómez	mixe
	Alberto Gómez Pérez	tsetsal

	María Dolores Arias Martínez	tsotsil
	María Lilia Hau Ucán	maya yucateco
	María Isabel Pérez León	otomí
	María Elizabeth Sáenz Díaz	zoque
	Socorro Gómez Hernández	tsotsil
	Sary Lorena Hau Ucán	maya yucateco
	Wildernain Villegas	maya yucateco
2014	José Ruíz Pergentino	zapoteco
	Emilia Buitmea Yocupicio	mayo
	Angélica Hernández Vázquez	náhuatl
	Araceli Vázquez González	náhuatl
	Limbano De la Cruz	chol
	Isaac Esaú Carrillo Can	maya yucateco
2013	Alejandra Sasil Sánchez Chan	maya yucateco
	José Trinidad Cordero Jiménez	zoque
	Angelina Díaz Ruíz	tsotsil
	Marceal Méndez Pérez	tsetsal
	Felipe de Jesús Kuyoc Arceo	maya yucateco
	Antonio Guzmán Gómez	tsetsal
2012	Adriana del Carmen López Santis	tsetsal
	José Alfredo López Jiménez	tsotsil
	Alejandro Luciano Domingo	chontal
	Mikeas Sánchez	zoque
	Alberto Gómez Pérez	tsetsal
	Isaac Esaú Carrillo Can	maya yucateco
2011	Gloria Martínez Carrera	mazateco
	Mikel Ruíz	tsotsil
	Manuel Bolom Pale	tsotsil
	María Enriqueta Pérez Lunez	tsotsil
	Antonio Gener Chan May	maya yucateco
2010	Armando Vicente Bautista García	mixteco

2009	Marceal Méndez Pérez	tsetsal
	Claudia Guerra Castillo	zapoteca
	Adriana del Carmen López Santis	tsetsal
2008	Marisol Ceh Moo	maya yucateco
	Roberto Pérez Santis	tsetsal
	Luis Antonio Canché Briseño	maya yucateco
	Andrés López Díaz	tsotsil
	Irma Pineda	zapoteco
	Mikeas Sánchez	zoque

Anexo 3. Beneficiarios de Jóvenes Creadores en la categoría Letras Indígenas desde su primera emisión hasta el 2019. Adaptado de FONCA, 2019.

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

Anexo 4. Guía de preguntas para la entrevista semidirigida con Briceida Cuevas

Cob

Entrevista a Briceida Cuevas Cob

1. Biografía:
 1. ¿Cuándo comenzó a escribir?
 2. ¿En qué lengua aprendió a escribir y en qué lengua hizo sus primeros poemas?
2. Cultura:
 1. En su cultura, ¿cómo se espera que sea convencionalmente una mujer?
 2. ¿Cómo se relaciona su obra con ese “estereotipo”?
 3. En el poema “Irás a la escuela” la voz lírica anima a las niñas a ir a la escuela, pero sin olvidar los valores de la comunidad, ¿qué idea de mujer le gustaría proponer?
 4. En varios poemas de *Como el sol* y *Del dobladillo de mi ropa* se colocan saberes referentes a lo femenino (enterrar el cordón de la niña cerca del fogón, usar una cinta roja, etcétera), al interior de la comunidad ¿cómo se transmiten esos conocimientos?
 5. En el poema “Mi nombre” el yo lírico se pregunta: “¿Por qué no llaman prostituta a la luna?” y se entiende que ha recibido el desprecio de las personas por realizar las acciones relacionadas con la luna: “Ella acostumbra caminar por las noches, acostumbra apostar su cuerpo, acostumbra ocultar su vergüenza, acostumbra sumergirse en la oscuridad”.. ¿Existe un tabú con la sexualidad femenina en su cultura?
3. Autotraducción
 1. ¿En qué lengua escribe primero los poemas?
 2. ¿Cuáles son los retos más grandes de traducir las características de la lengua maya (por ejemplo: palabras, sonidos)?
 3. ¿Cuáles son los retos de traducir las particularidades de su cultura y su cosmovisión al español?
 4. ¿Qué recursos sonoros del maya permanecen en la traducción y cuáles no?
 5. ¿Es posible trasladar el ritmo del maya al español?
 6. En algunos poemas se pone, a manera de epígrafes, fragmentos que pertenecen a la tradición oral maya (como en “Noche de eclipse” e “Irás a la escuela”) ¿Cómo influye la oralidad del maya en su escritura?
 7. Hay algunos términos que no se traducen, por ejemplo, en el poema de “Pequeña riña de la gorda y la flaca”, mantiene en maya las palabras Xtabay y X-takay, que entiendo hacen un juego de palabras, ¿Cómo decide cuáles términos traducir?
 8. En algunos poemas, por ejemplo en “Canción triste de la mujer maya” y en “El aullido del perro en su existencia” se conserva las onomatopeyas del maya, ¿cuál es el motivo de esta decisión?
 9. Una figura literaria recurrente en sus poemas es la prosopopeya (o personificación), por ejemplo, en algunos poemas de *El dobladillo de mi ropa* seres inanimados se convierten en entes que sienten y se expresan (el cántaro,

el pozo, la luna, el fogón), ¿esa figura se encuentra también en la versión original en el maya?

10. ¿Eso es un recurso de la cultura/literatura en maya o es un rasgo de la literatura no maya?

4. Intertexto

1. ¿Qué textos considera fundamentales para su obra?

2. En “Juego de pelota en agachadillas de los mayas” se hace mención a IxBalanqué, quien aparece en Popol Vuh, ¿cómo se relaciona su escritura con la larga tradición de textos mayas?

3. ¿Quiénes son sus poetas favoritos?

5. Bilingüismo

1. ¿Cómo aprendió español? ¿Con quién y dónde?

2. ¿Cómo se vive el contacto entre el Maya y el español en su co unidad de origen? ¿En qué ámbitos se usa el Maya y el español?

3. ¿Qué otros idiomas ha aprendido?

4. ¿Se auto traduciría en el proceso opuesto - del español al Maya?

5. A qué tipo de lectores le gusta dirigirse o a qué tipo de audiencia o público?

6. Campo Intelectual

1. ¿Cuál fue su vínculo con el grupo GENALÍ?

2. ¿Se considera parte de una generación de escritores maya?

3. ¿Qué autores vivos lee y considera importantes para la literatura?

4. Servin ubica dos líneas de escritores maya: los que se apegan a los textos mayas tradicionales y los que dialogan con otras culturas, ¿usted dónde se identifica?

5. ¿Su formación de escritora fue a través de talleres?

6. ¿Alguna vez participó impartiendo talleres literarios? ¿Qué experiencias rescata de eso?

7. ¿Hay una siguiente generación de poetas en maya? ¿Cómo se relaciona con ella?

8. ¿Cuál es su relación con otras escritoras?

9. ¿Cómo hablan de la mujer esas otras escritoras?

Anexo 6. Guía de preguntas para la entrevista semidirigida con Irma Pineda

Instrumento: Entrevista semiestructurada a Irma Pineda

1. Biografía:

1. ¿Cuándo comenzó a escribir?
2. ¿Alguna vez participó impartiendo talleres literarios? ¿Qué experiencias rescata de eso?
3. ¿Su formación de escritora fue a través de talleres?
4. ¿En qué lengua aprendió a escribir y en qué lengua hizo sus primeros poemas?
5. ¿Cómo se entretajan su activismo y compromiso social con su poesía?

2. Cultura:

1. ¿Cuál, en su opinión, es el papel de la mujer dentro de su comunidad? ¿Qué tareas suele desarrollar?
2. En su cultura, ¿cómo se espera que sea convencionalmente una mujer?
3. En varios de los poemas de *La casa del ombligo* se alude a conocimientos referentes a lo femenino y a la maternidad, por ejemplo “la comadrona anunció que debajo de tu montaña saldrá un hijo varón si tu vientre fuera una hamaca vendría una niña en flor”. ¿Cómo se transmiten esos conocimientos?
4. En los poemas de *Rojo Deseo* se construye el erotismo y la sexualidad, pero el yo lírico es a veces un hombre (usa adjetivos masculinos) y a veces una mujer, ¿qué retos significó la construcción de esas dos voces? ¿qué diferencias se presentaron en el proceso de escritura de una y otra?
5. Dentro de los libros hay muchos poemas que aluden al nagual (xquéndalu'/chechar bien esta palabra porque varía en los contextos), el doble que acompaña en la vida, ¿cuál es la importancia de este acompañante?

3. Autotraducción

1. ¿En qué lengua escribe primero los poemas?
2. ¿Cuáles son los retos más grandes de traducir las características de la lengua zapoteca al español (por ejemplo: palabras, sonidos)?
3. ¿Cuáles son los retos de traducir las particularidades de su cultura y su cosmovisión al español?
4. ¿Qué recursos sonoros del zapoteco permanecen en la traducción y cuáles no?
5. ¿Es posible trasladar el ritmo del zapoteco al español?
6. Hay algunos fragmentos que corresponden a rezos o canciones (por ejemplo, “el canto de exorcismo que enseñó la abuela”), así como palabras específicas (binnizá) que no se traducen, ¿qué intenciones (estéticas o políticas) se encuentran detrás de esta decisión?
7. En el libro de *Rojo Deseo*, se presentan poemas sólo en español, ¿por qué razón no se hizo el ejercicio inverso de traducidos al zapoteco?

4. Intertexto y texto

1. En uno de los textos de *Dos es mi corazón* dice: “Mi pueblo tiene callejones oscuros donde una mujer se revuelca y se convierte en mono que persigue el olor de los recién nacidos”, ¿el poema tiene un referente en la tradición oral?

2. ¿Qué textos considera fundamentales para su obra? ¿Quiénes son sus poetas favoritos?
 3. Leí en una entrevista que en su casa había libros de la generación del 27, ¿cómo cree que dialogan sus poemas con esa tradición? ¿Cómo se vincula con la tradición occidental su escritura? (hacer referencia al poema del joven de los carteles, texto en donde menciona a Alicia en el país de las maravillas)
 4. Muchos de sus textos hablan de la añoranza y el desplazamiento, especialmente su libro “la nostalgia no se marcha como el agua de los ríos”, ¿cuál es la razón de esta recurrencia temática?
 5. ¿Cómo dialoga su escritura con la oralidad de su comunidad?
 6. En *Rojo deseo* se usan varias imágenes para aludir a la vulva y a los genitales femeninos, así como al acto sexual (por ejemplo, la olla y el chocolate, la papaya, caracola, fruta), ¿tienen algún referente anterior? ¿qué tanto influyeron la tradición de la lengua zapoteca y de la lengua española para la construcción de estas imágenes?
 7. En *La flor que se llevó* dos de los interlocutores del yo lírico son el padre y la madre, ¿a qué se debe esta decisión?
 8. En uno de los poemas de *La flor que se llevó* se retrata un tema muy crudo como la violación, ¿Cómo han sido recibidos esos textos? ¿significaron en algún momento del proceso de escritura un tabú? ¿por qué se decide nombrar el evento? ¿existe el término como tal en zapoteco?
 9. Se ha hablado mucho en la Academia sobre el hecho de que dentro de su literatura se construye y reivindica una “voz colectiva”, ¿qué opinión tiene de ello?
 10. Ya se han hecho tipologías sobre los géneros existentes es en el zapoteco (entre algunos géneros poéticos (binnihuiza'diidxa') se mencionan creaciones en verso (diidxagola) y canciones (Riuunda' o liuunda'), ¿cómo dialoga/se inscribe su escritura con estos géneros de su lengua?
5. **Bilingüismo**
1. ¿Cómo aprendió español? ¿Con quién y dónde?
 2. ¿Cómo se vive el contacto entre el zapoteco y el español en su comunidad de origen? ¿En qué ámbitos se usa el zapoteco y el español?
 3. ¿Qué otros idiomas ha aprendido?
 4. ¿Se auto traduciría en el proceso opuesto del español al zapoteco?
 5. ¿A qué tipo de lectores le gusta dirigirse o a qué tipo de audiencia o público?
6. **Campo Intelectual**
1. ¿Qué autores vivos lee y considera importantes para la literatura?
 2. A diferencia de otras literaturas en lenguas originarias, la zapoteca tiene una tradición más extensa y una gama de escritores muy variada, ¿A qué cree que se deba este fenómeno? ¿a qué autores y autoras zapotecos se siente más cercana?
 3. ¿Alguna vez ha percibido diferencias por ser mujer en el campo intelectual?
 4. ¿Cómo se relaciona con la siguiente generación de escritores zapotecos (por ejemplo, Elvis Guerra y Claudia Guerra)?

5. ¿Cuál es su relación con otras escritoras en lengua originaria (por ejemplo, Briceida Cuevas Cob, Natalia Toledo, Eugenia Prudente)?
6. ¿Cómo hablan de la mujer esas otras escritoras?

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

Anexo 6. Ejemplo de reporte extraído mediante Atlas Ti, tras la sistematización de las entrevistas

Informe de ATLAS.ti

Irma_Briceida Tesis

Citas

Filtro:

Está codificado con Código "Lengua minorizada"

Informe creado por LEMI6 on 26/02/2020

☰ 1:24 Tampoco había como una idea muy clara de que los pueblos indígenas teníamos derechos a recibir edu...

Cita PDF

Creado: 20/11/19 por LEMI6, Modificado: 20/11/19 por LEMI6

En documento:

📄 1 Irma Pineda.pdf

Codificando:

● Lengua minorizada

Contenido:

Tampoco había como una idea muy clara de que los pueblos indígenas teníamos derechos a recibir educación en nuestras propias lenguas

☰ 1:110 La palabra zapoteco o zapotecas, en realidad no es la palabra con la que nosotros nos identificamos,...

Cita PDF

Creado: 26/02/20 por LEMI6, Modificado: 26/02/20 por LEMI6

En documento:

📄 1 Irma Pineda.pdf

Codificando:

● Lengua minorizada

Contenido:

la palabra zapoteco o zapotecas, en realidad no es la palabra con la que nosotros nos identificamos, nonsotros nos identificamos como biniza, es decir, gente de las nubes o gente nube

por nuestra historia de origen, que descendimos de la nubes.

☰ 2:9 Sin embargo, la lengua maya, como las otras lenguas del país y del mundo que son lenguas indígenas,...

Cita de texto

Creado: 20/11/19 por LEMI6, Modificado: 20/11/19 por LEMI6

En documento:

📄 2 Transcripción de Briceida CORRECCIÓN DE ESTILO (1).docx

Codificando:

● Lengua minorizada

Contenido:

Sin embargo, la lengua maya, como las otras lenguas del país y del mundo que son lenguas indígenas, tenía la desventaja ante la lengua franca de no estar escrita con una escritura contemporánea

☰ 2:18 No tengo nada en contra del inglés, de hecho, a mí me gusta mucho el inglés, pero creo que también h...

Cita de texto

Creado: 20/11/19 por LEMI6, Modificado: 20/11/19 por LEMI6

En documento:

📄 2 Transcripción de Briceida CORRECCIÓN DE ESTILO (1).docx

Codificando:

● Lengua minorizada

Contenido:

No tengo nada en contra del inglés, de hecho, a mí me gusta mucho el inglés, pero creo que también hay que mirar primero esta lengua que se está dejando de hablar, sobre todo por los jóvenes.

☰ 2:84 hubo una etapa en la que muchos escritores se valieron de ahí esta palabra dice muchas cosas bonitas...

Cita de texto

Creado: 26/02/20 por LEMI6, Modificado: 26/02/20 por LEMI6

En documento:

📄 2 Transcripción de Briceida CORRECCIÓN DE ESTILO (1).docx

Codificando:

●

Lengua

minorizada

● Tradición literaria

Contenido:

hubo una etapa en la que muchos escritores se valieron de ahí esta palabra dice muchas cosas bonitas y de ahí se van se agarraron ¿no? Creo que marcó un tiempo, todavía lo siguen haciendo marcó una etapa muy interesante porque teníamos que mostrar esta riqueza de la lengua y cómo íbamos a mostrar esta riqueza si no revisando estas expresiones, expresiones desde la propia lengua y traducirlas al español y decir lo maravilloso y hacer los sonidos y decir esta es nuestra lengua y es muy rica y muy variada y se puede hacer textos científicos, textos literarios con esta propia lengua fue parte de un proceso. Es parte todavía de un proceso.

☰ 2:94 es espantoso porque el gobierno anterior después de la supuesta reforma educativa en las secundarias...

Cita de texto

Creado: 26/02/20 por LEMI6, Modificado: 26/02/20 por LEMI6

En documento:

📄 2 Transcripción de Briceida CORRECCIÓN DE ESTILO (1).docx

Codificando:

● Lengua minorizada

Contenido:

es espantoso porque el gobierno anterior después de la supuesta reforma educativa en las secundarias del país implementaron los clubes, clubes en donde había cursos de nutrición deportes, de arte, claro que no en todas las escuelas iba a ser posible porque no hay docentes para eso, pero la lengua española, la materia de español

ya le llaman Lengua Materna.

☰ 2:95 qué pasa con nosotros que llegamos a la escuela con otra lengua que no es la "materna, yo creo que n...

Cita de texto

Creado: 26/02/20 por LEMI6, Modificado: 26/02/20 por LEMI6

En documento:

📄 2 Transcripción de Briceida CORRECCIÓN DE ESTILO (1).docx

Codificando:

●

Bilingüismo

● Lengua minorizada

Contenido:

qué pasa con nosotros que llegamos a la escuela con otra lengua que no es la "materna, yo creo que no está mal pero para la gente que habla español e incluso creo que sí está mal porque en todo caso sería la lengua impuesta

☰ 2:97 tiene mucho que ver con los complejos de inferioridad que se nos han inyectado durante largo tiempo...

Cita de texto

Creado: 26/02/20 por LEMI6, Modificado: 26/02/20 por LEMI6

En documento:

📄 2 Transcripción de Briceida CORRECCIÓN DE ESTILO (1).docx

Codificando:



Lengua

minorizada

● Negociación de la tradición

Contenido:

tiene mucho que ver con los complejos de inferioridad que se nos han inyectado durante largo tiempo y es muy complicado sobrellevarlo, sobre todo para muchos y entonces es más fácil que los muchachos en la actualidad digan: "No pero es que yo no sé hablar maya"

☰ 2:99 esta negación tiene que ver con la cosa histórica, con todo el bombardeo, precisamente, de fuera e...

Cita de texto

Creado: 26/02/20 por LEMI6, Modificado: 26/02/20 por LEMI6

En documento:

📄 2 Transcripción de Briceida CORRECCIÓN DE ESTILO (1).docx

Codificando:



Lengua minorizada

Contenido:

esta negación tiene que ver con la cosa histórica, con todo el bombardeo, precisamente, de fuera entonces, creo que vienen tiempos interesantes en los que pues esa es una riqueza cultural, el idioma es una riqueza cultural y lo vemos con los extranjeros llegan los extranjeros a darnos cátedra en la lengua que ya no queremos hablar universidades del extranjero que saben para qué pagan esos proyectos para que sus universitarios lleguen a las comunidades a quedarse y a sacar esa información que nosotros no estamos trabajando en las comunidades

**Anexo 7. Listado de los sustantivos con una frecuencia mayor a 15 del Corpus
compuesto por la obra de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda**

Rank	Freq	Token
1	76	Ojos
2	69	Corazón
3	66	Tierra
4	60	lliiiiiiin
5	60	Je
6	52	Le
7	50	Cuerpo
8	47	Día
9	44	Madre
10	43	Piel
11	41	Noche
12	38	Camino
13	37	Sol
14	37	Vientre
15	36	Pies
16	35	Boca
17	34	Mar
18	33	Casa
19	33	Flor
20	32	Ahora
21	31	Mujer
22	30	Luz
23	30	Voz
24	29	Dolor
25	29	Manos
26	28	Amor
27	27	Agua
28	27	Has
29	27	Pueblo
30	27	Son
31	26	Hoy
32	26	Rostro
33	25	Mirada
34	25	silencio

35	24	Luna
36	24	Memoria
37	24	Vida
38	23	Frente
39	23	Oídos
40	21	Nombre
41	21	Pecho
42	21	Perro
43	21	Vez
44	20	Canto
45	20	He
46	20	Quiero
47	19	Padre
48	18	Alma
49	18	Hombre
50	18	Labios
51	18	Miedo
52	18	Palabras
53	17	Hay
54	17	Lengua
55	17	Mañana
56	17	Nadie
57	17	Árbol
58	16	Adiós
59	16	Mano
60	15	Brazos
61	15	Días
62	15	Dónde
63	15	Fuego
64	15	Gente
65	15	hijos
66	15	noches
67	15	puedo
68	15	viento

Anexo 7. Listado de tokens con frecuencia mayor a 15 del corpus integrado por los libros de Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda, donde: 1) Rank significa lugar en el listado, 2) freq significa frecuencia y token la palabra colocada. Obtenida mediante la herramienta WordList con el programa AntConc.

Anexo 8. Entrevista semidirigida a Briceida Cuevas Cob

Entrevista a Briceida Cuevas Cob Febrero del 2019

Entrevistadora: *Primero le quería preguntar ¿cuándo comenzó a escribir?, ¿en qué lengua aprendió?, ¿fue esa la misma lengua de sus primeros poemas?*

Briceida Cuevas Cob: Empecé a publicar en 1992. Los primeros textos que hice antes, a manera de ejercicio, fueron en español porque realmente lo que leíamos estaba en español. Fue en 1992 cuando me acerqué a Waldemar Noh Tzec, quien nos dio el taller de creación literaria en lengua maya en ese entonces. A partir de ahí, empezamos a ejercitarnos en la propia lengua. Empezamos, recuerdo, que, en ese taller a escribir en español, pero, a propuesta del profesor, aceptamos hacerlo en la propia lengua y desde ese momento comenzamos a escribir en maya. Era algo realmente raro, aunque era el idioma que hablábamos en la comunidad, de alguna manera era algo así como raro. Raro, en cuanto a que teníamos que escribir utilizando el alfabeto del español, con algunos signos para marcar los sonidos guturales, por ejemplo.

Entonces, con ese alfabeto convencional que nos marcó el maestro, nos dijo en su momento, en ese tiempo:

—Ustedes escriban, yo les voy a entender, voy a entender lo que van a escribir, no importa que hagan su alfabeto con lo que ya tienen en español. Aquí lo que importa es lo que van a expresar.

Así empezamos a escribir, pero lo interesante en ese taller es que los ejercicios los hacíamos en maya, comenzamos a ver la estructura de la propia lengua, cómo hablábamos. Iniciamos con las metáforas fósiles, es decir, las metáforas comunes que tenemos, del mismo modo que en el español, así lo tenemos en la lengua también. Revisamos la riqueza de la expresión, pero —precisamente porque no había sido estudiada desde la propia lengua—, en realidad ofrece mucho y, en verdad, sí es metafórica como otras lenguas. Sin embargo, la lengua maya, como las otras lenguas del país y del mundo que son lenguas indígenas, tenía la desventaja ante la lengua franca de no estar escrita con una escritura contemporánea. Sabemos perfectamente que la literatura maya, porque hubo literatura maya y hay literatura maya, fue escrita con los glifos. Ha sido escrita y luego transmitida de boca en boca, de generación en generación y luego ha sido también transcrita hasta nuestros días, en documentos que, de alguna manera, recogieron mucho de esta cosmovisión antigua y, posteriormente, fue empatada con la religión que se nos impuso en ese entonces.

Pero, eso es lo interesante, lo importante de ese taller es que nos duró 3 años, cada sábado, desde las 9 de la mañana hasta las 12 del día. Ahí hicimos muchos ejercicios interesantes como el juego de las aliteraciones, que tiene que ver con el juego sonoro, extasiarse de la propia lengua, darle la valía, pero no solamente con eso y quedarse con las expresiones metafóricas, sino crear. Crear en la propia lengua. Desde giros "idiomáticos", no sólo aprovechando los recursos de la traducción literal; por ejemplo, las palabras compuestas que encierran mensajes y expresiones en la propia lengua. Escribir poesía, en sí.

E: ¿Ese era el grupo GENALI?

BCC: Creo que nos insertamos en el grupo GENALÍ porque Waldemar Noh Tzec era parte del grupo, donde también estaban otros integrantes como Ramón Iván Suárez Chaman, Ramiro Suárez, el hermano narrador de Ramón Iván, pero Waldemar es el que ofrecía los talleres en lengua maya, los otros no, pero de todas maneras ahí estábamos tomando los talleres con los otros maestros.

E: Esta pregunta tiene más que ver con su cultura, ¿cómo se espera que sea convencionalmente una mujer en su comunidad? ¿cuál es el estereotipo de género?

BCC: ¿de una mujer?

E: Sí, de una mujer...

BCC: No entiendo muy bien la pregunta.

E: Al interior de su comunidad, ¿Qué expectativas hay alrededor de una mujer? ¿cómo debe de ser?

BCC: Caray, esa es una pregunta muy complicada, ¿cómo debe de ser una mujer?

E: Sí, es decir, ¿hay un estereotipo?

BCC: Está la idea de que la mujer tiene que ser muy maya. Creo que lo que estamos proponiendo es que sea una mujer que sepa identificarse con su cultura, ya que hay ciertas ideas que se aprenden de otras culturas, por ejemplo, hablar inglés. No tengo nada en contra del inglés, de hecho, a mí me gusta mucho el inglés, pero creo que también hay que mirar primero esta lengua que se está dejando de hablar, sobre todo por los jóvenes. En las mujeres, entonces, como que hay un desarraigo con la propia cultura. En realidad, es complicado decir qué tipo de mujer queremos en una comunidad. A mí me gustaría que fueran mujeres que tuvieran una independencia, pero que no cayeran en el feminismo, por ejemplo. A lo mejor, no es lo que estoy respondiendo, pero se me hace complicada esa pregunta.

E: Gracias. En varios poemas de Como el sol y Del dobladillo de mi ropa hay saberes que se refieren a lo femenino, como enterrar el cordón de la niña cerca del fogón, usar una cinta roja. Estos conocimientos se insertan dentro del poema y me gustaría saber de qué modo se transmiten esos conocimientos

BCC: En los textos los uso a modo de epígrafes. Para el poema ya son epígrafes y en los textos, así como yo los trabajo, los coloqué ahí para dar el tip de cuál es la cosmovisión que impera en la comunidad. Además, muchas veces, en el mismo desarrollo del texto, de alguna manera, rechazó ciertas ideas, ciertas creencias con respecto al epígrafe; porque creo que la

literatura trata de eso, de ser rebelde con la misma forma de pensar que ya no aplica en la actualidad o que de algún modo nos oprime o marca diferencias entre el varón y la mujer. Al mismo tiempo, también me interesa cuidar esta parte delicada de la mujer, con respecto a su rol como madre y transmisora de esos saberes, que han sido comprobados durante largas generaciones y que, precisamente, a través de estas prácticas se integra la cosmovisión que se trata en los poemas, la cual es una de las características de las literaturas en lenguas indígenas, por ejemplo.

E: Sobre la autotraducción, me gustaría saber ¿cuáles son los retos más grandes de traducir las características del maya (como sus sonidos, la composición de las palabras) al español?

BCC: ¿Los retos? Creo que ha sido un proceso la traducción de los textos del maya al español. Cuando empezamos a escribir nuestros primeros versos en español el mismo asesor del taller Waldemar nos decía:

—Ustedes escriban en la lengua en maya y no se preocupen, así como por saber qué significa en español. Esa tarea ya es posterior. Además yo les voy a ayudar.

Eso nos decía. Entonces, era un proceso: escribir primero después de los ejercicios que hacíamos, hacer los textos y luego pasar a la etapa de la traducción en la que cada tallerista hacía su traducción con el español que hablaba entonces. Waldemar hacía comentarios sobre cuestiones de sintaxis, de ritmo. Nos decía:

—Que no les interese si es el gran poema o no es el gran poema. Nosotros tenemos que publicar, tenemos que hacerlo porque estamos en un proceso. Hay que hacerlo.

Lo interesante aquí era ver cómo manejamos el sentido figurado en los textos, cuestiones de ese tipo. Los primeros textos tenían la marca del maestro, de cómo debían de traducirse y, de hecho, después de pasado un tiempo, yo me daba cuenta de que si nos fijamos bien en los primeros textos abusaba mucho del inmediatamente, y de todos los adverbios con "mente", palabras que, de alguna manera, en español, en un trabajo de revisión como que están de más. Y yo le decía:

—Pero profesor, ¿por qué se repite mucho esto?

—Es que a ti no te debe de interesar si se repite, tú ya estás trabajando en la propia lengua. La segunda lengua ya déjala para aquellos que quieran acercarse y saber, más o menos, qué quiere decir el texto.

Entonces había, así como, en un primer momento, la creación en la propia lengua y una traducción más o menos de lo que decía el texto. No le dábamos mucha importancia a la versión en español. Pero a mí sí me preocupaba mucho la versión en español. Yo decía: —No, es que yo empecé a escribir también en español y a mí me gustaría que quedará bien en español—. Eso fue un proceso. Cuando terminamos el taller, de estar ahí todos los sábados, ahora sí cada quien tenía que escribir. Casi ya no nos veíamos, sólo teníamos la correspondencia, incluso por escrito, porque no había Facebook, ni nada. Entonces nos reunimos a veces. Empecé a publicar, ya no bajo la tutela de Waldemar, sino sola.

Mi libro *Como el sol* fue la primera publicación por mí misma, sin la revisión de español de Waldemar. He estado modificando las traducciones. Es que, en realidad, a lo mejor a él le funcionaba o le funciona escribir primero en la lengua y después hacer la versión

en español en otro momento. Una técnica que nos decía él era que dejáramos descansar el texto y luego revisarlo en la propia lengua y ya después, cuando ya estuviera bien, según que hiciéramos la versión al castellano, pero en otro día, en otro momento. Creo que a mí eso no me funcionó, porque yo escribo un texto en la propia lengua, en maya para escribir también se va creando una atmósfera y un estado de ánimo para la escritura, que muchos le llaman la inspiración, pero esa inspiración es buscada mediante lecturas, ejercicios y vivencias. Entonces, cuando yo termino de hacer un texto tengo que aprovechar ese estado de ánimo, en el que hice el texto, para traducirlo. En ese mismo momento. Y en ese mismo momento, a veces, tengo que hacer el trabajo de revisión. Un primer borrador o dos borradores de revisión. De alguna manera, así pongo las dos versiones y voy trabajando con las dos versiones. A veces me quedo nada más con una versión, pero cuando tengo las dos es otro proceso, es revisar si va bien o cuáles son las licencias que me doy para darle la vuelta al español o para modificarlo nuevamente en maya, de tal manera que me agrade. Pasa algo que es curioso: tiene mucho que ver con él la insistencia. En la etapa de la creación que, desde el momento en que termino de escribir un texto, sé que ese texto va bien, que ese texto abrió, se desarrolló y cerró bien. Lo sé, lo siento. Siento cuando el texto está listo en las dos versiones podríamos decir, cuando puede ser publicable. Hay otros textos que sí me cuesta más trabajo y más tiempo trabajarlos. Es el modo en el que yo trabajo. En el tiempo en el que estoy haciendo el texto, hago la versión en español.

E: ¿Es simultáneo?

BCC: Es casi simultáneo. Tengo que terminar y luego hago la versión en español. Pasa también que tengo textos en maya y que digo:

—Lo voy a traducir en otro momento.

Pero se me complica un poco hacer la traducción. Muchas veces termino desechando los textos. A veces, si es fuerte el texto, entonces sí es salvable, cuando no, no se salva el texto. Creo que esa es una manera mía de trabajar, pero, ¿qué tanto podemos hacer con la traducción? No hay un libro en donde haya yo leído, o hayamos leído, sobre cómo se va a traducir. Es más bien la necesidad y esta idea de plasmar la esencia y lo estético. Es un proceso. Me importa mucho lo que dice en la lengua (maya) y también me importa mucho lo que dice en la otra lengua: ¿cuáles son los recursos que he aplicado en esta versión? y ¿cuáles son los recursos que me ofrece la versión castellana? Soy bilingüe. Me considero bilingüe, con todas mis limitaciones entonces tengo que tener elementos o recursos que me permitan mostrar esta ese texto poético. tengo que tener las herramientas tengo que tener los recursos. Entonces ya con eso debo de trabajar, son como hacer un vaso con un material diferente, por ejemplo, un plato de barro y un plato de cristal. El barro que se trabaja en la comunidad, ¿cómo voy a pasarle esta esencia de barro al plato de cristal? y ¿cómo qué es lo que me ofrece el plato de cristal para el plato de barro? A veces es complicado Muchas de las veces buscamos equivalentes muchas veces no es igual y lo dice esta escritora, Pura López Colomé, ella también lo dice y yo decía, Pura López yo esperaba que ella me dijera en dónde estudió traducción porque ella traduce pero me doy cuenta de que esto parte de una necesidad de decir artísticamente, de hablar de un texto, de decir el texto en otra lengua y, cuáles son los recursos de los que te vales, de una lengua a la otra para hacerlo son licencias que el mismo

autor-traductor hace, en mi caso, como autor traductor y creo que por eso también, de alguna manera, así como que me siento más segura de lo que estoy haciendo porque puedo manipular, entre comillas, las dos versiones Me interesa mucho a la hora de traducir, el no sólo el contenido, sino las imágenes para decir el contenido porque antes de las traducciones está la imagen un texto se hace de imágenes claro, mediante las vivencias normales que tiene la persona, y que influyen también las estrategias o los ejercicios que se hayan hecho considerado para la creación. Entonces son imágenes que hay que hacer escritura como la pintura, son imágenes que se hacen pintura, entonces son imágenes que se hace escritura y esta imagen tiene que ser algo diferente. Tiene que ser algo común cotidiano, pero también tiene que ser diferente tiene que mover, si no mueve, es común y entonces no pasa nada entonces tiene mucho que ver también la traducción, entonces eso es lo que a mí me preocupa en los textos. Ahora, con respecto a la sonoridad, a mí no me gusta mucho tomar la sonoridad, a lo mejor porque no lo sé hacer bien como lo hacía Humberto Ak'abal, la sonoridad que él hace, las onomatopeya de los pájaros y bueno, A mí me gusta mucho trabajarla sonoridad pero que sea dentro del texto como mensaje y que tenga peso, peso como contenido también como contenido dentro del texto En este libro (señala *Como el sol*), y no me equivoco está el poema largo, de un funeral de una madre "Canción triste de la mujer maya..." entonces esa es una historia que cuenta el, según yo, las tres partes del duelo eso es muy peculiar en las comunidades, ¿no? ocurre y sucede en esa parte, hay una parte en la que en la que hago sobre la sonoridad pero hay una muy intencional que habla sobre por qué el pájaro carpintero de tu corazón ha cesado su muy animoso picoteo en el árbol de tu pecho o sea, nos va llevando a una imagen pero, ¿cuál es la expresión en maya? (maya)

Entonces el "Maya" es el sonido que hace el pájaro carpintero en el árbol entonces esas son las cuestiones que hay que cuidar a la hora de la traducción cómo lo hacemos en español, cuáles son las palabras que me van a ayudar a dar, a mantener cuando menos este ritmo en la otra lengua a veces es complicado, últimamente con todo este proceso, por eso te digo que es un proceso, he jugado más con la sonoridad en ambas lenguas así, con rimas en maya y las rimas en español pero valiéndome de los recursos universales como el hipérbaton así lo puedo lograr. No puedo forzar a una estrofa a que vaya línea con línea no, la traducción es una cosa de concepto también y entonces hay que jugar con eso para lograrlo desafortunadamente no traigo aquí el texto que tiene que ver con el libro para niños en el que hago este juego sonoro en la lengua maya y en el español tanto en español como en maya está el juego sonoro de las rimas está el juego sonoro de las rimas y es muy intencional y entonces, llega un momento en el que, a ver en cuál lengua hice esta creación? cómo decir en qué lengua escribí primero este texto? me mete en una trampa porque tuve que ir moviendo las dos versiones para que me gusta cómo suena con la sonoridad que yo quiero Es decir, no hay versión y original. pero, por eso digo, es un proceso por eso hace rato decía que a mí se me hace muy interesante se me hace muy interesante el trabajo de Humberto, me gusta mucho hablar del trabajo de Humberto porque ahí sí, creo que con el trabajo de él podemos hablar de manera así como muy avanzada lo que significa la traducción muchas veces no necesitamos hacerlo en la lengua indígena para saber que ese texto es de ese corte y eso se logra cuando un escritor vive su realidad escribe sobre su realidad y también se ha preparado para escribirlo y vivirlo y hacerlo. Hay muchas cuestiones que juegan ahí hay otro aspecto que tiene que ver con la traducción, las palabras que se traducen de manera literal y que de ahí hubo una etapa en la que muchos escritores se valieron de ahí esta palabra dice muchas

cosas bonitas y de ahí se van se agarraron ¿no? Creo que marcó un tiempo, todavía lo siguen haciendo marcó una etapa muy interesante porque teníamos que mostrar esta riqueza de la lengua y cómo íbamos a mostrar esta riqueza si no revisando estas expresiones, expresiones desde la propia lengua y traducirlas al español y decir lo maravilloso y hacer los sonidos y decir esta es nuestra lengua y es muy rica y muy variada y se puede hacer textos científicos, textos literarios con esta propia lengua fue parte de un proceso. Es parte todavía de un proceso. No, a mí no me gusta quedarme mucho con lo literal ¿por qué? porque es una trampa Es una trampa lo literal Tal vez, tal vez lo que estoy diciendo es algo novedoso, pero en la propia comunidad eso ya no es novedoso. Para la gente es algo común es un cliché en la propia lengua y entonces ¿dónde está la creación desde la propia lengua? ¿Cuál es la aportación desde la propia lengua? por eso a mí, por eso yo no soy muy partidaria de traducir un término de manera literal y quedarme con eso. Si lo voy a hacer, lo voy a hacer a conciencia de que quiero algo más que eso tengo que hacer algo más con esa traducción literal que voy a ofrecer, tiene que tener un objetivo claro y así están estas formas de realidades que les llamamos creencias de que si hay que enterrar el ombligo a la niña en el fogón para que sepa hacer tortillas porque ese es su lugar. Suena bonito, es bonito que le entierren el ombligo en el fogón porque ella tiene que trabajar en la cocina y el del varón creo que se lo tiran en el monte algo así, porque tiene que trabajar en el monte, son los roles pero eso también va cambiando va cambiando y, este ritual que se hace todavía en algunas comunidades de hetzmeq, que es el abrir a horcajadas a la niña para que un ritual de tránsito de entre cierta edad a otra, así como se marca a la adolescencia, de la adolescencia a la juventud que también es un ritual, nada más que no lo hemos visto desde entonces, esta práctica con los niños también, antes era que el padrino llega y le entrega a la niña una aguja para que aprenda a coser que le entrega su olla para que aprenda a cocinar y ahora, en estos tiempos, uno puede llegar y le puede entregar una tablet para que, porque es otra forma de mirar claro, también con estos valores porque son parte de una tradición, de una cultura entonces, cambia realmente, entonces, cuando la situación es tan drástica así como para decir: ese es tu rol y de ahí no sales entonces sí lástima, sí mueve entonces por eso, precisamente, el escritor tiene que, creo, tiene que decir sí es bonito y me gusta ese rol, estoy marcada con este rol pero no me agrada, no me gusta yo quiero otra cosa o como en el texto de la mujer que lava y ay qué bonito, la señora está lavando y chifla y tiende y qué bonito su lavado, qué bonito lava, pero ¡qué chinga! ¡qué chinga con el lavado!, yo he pensado que el lavar quitando la lavadora es una cosa que deben hacer los hombres porque es de fuerza, en verdad, nada más que nos hemos hecho así, pero yo siempre he dicho lavar debe de ser para los hombres, digo.

E: ¡También trapear!

BCC: También trapear, es que luego sí son actividades que de alguna manera lo tiene que hacer la mujer afortunadamente en estos tiempos, pues como que ya es diferente, se piensa diferente o que llegar con la niña, los mismos papás: Ay no que le den un libro a la niña para que aprenda a leer para que vaya a la Universidad ya es otra forma de mirar y creo que eso es también importante, no podemos quedarnos ahí como con eso, porque no es bueno para nosotros nosotras, sobre todo.

E: Eso está en el poema "Irás a la escuela"...

BCC: Sí, también, irás a la escuela, pero te vas a la escuela y te pierdes es a lo que iba hacer rato, quieres aprender otras cosas de hecho es espantoso porque el gobierno anterior después de la supuesta reforma educativa en las secundarias del país implementó los clubes, clubes en donde había cursos de nutrición deportes, de arte, claro que no en todas las escuelas iba a ser posible porque no hay docentes para eso, pero la lengua española, la materia de español ya le llaman Lengua Materna. Entonces qué pasa con nosotros que llegamos a la escuela con otra lengua que no es la "materna, yo creo que no está mal pero para la gente que habla español e incluso creo que sí está mal porque en todo caso sería la lengua impuesta entonces sí hay cuestiones de ese tipo que nos obligan de alguna manera a estar en los espacios y hacer este tipo de reflexiones que tiene mucho que ver con la literatura y ese texto es funcional funciona, porque "Irás a la escuela", si, vas a ir a la escuela, pero sabes qué, no te olvides que perteneces a una cultura y no andes ahí queriendo cambiar que tiene mucho que ver con los complejos de inferioridad que se nos han inyectado durante largo tiempo y es muy complicado sobrellevarlo, sobre todo para muchos y entonces es más fácil que los muchachos en la actualidad digan: "No pero es que yo no sé hablar maya" En la comunidad pero tienen ahí el maya con fuerza, entonces se niegan y esta negación tiene que ver con la cosa histórica, con todo el bombardeo, precisamente, de fuera entonces, creo que vienen tiempos interesantes en los que pues esa es una riqueza cultural, el idioma es una riqueza cultural y lo vemos con los extranjeros llegan los extranjeros a darnos cátedra en la lengua que ya no queremos hablar universidades del extranjero que saben para qué pagan esos proyectos para que sus universitarios lleguen a las comunidades a quedarse y a sacar esa información que nosotros no estamos trabajando en las comunidades hay mucho por hacer en México y todo este cambio que se está dando se puede reforzar mucho desde la visión de las culturas indígenas Es más importante que sea desde adentro de la comunidad. no sólo el idioma, estas artes, artesanías que se hacen en las comunidades y que tienen que ver con el motor económico también de las comunidades, entonces falta potenciar todo eso, y nosotros lo estamos haciendo a través de la literatura hay una cosa muy interesante, me vi envuelta en toda esta cosa que me gusta y que me agrada de estar en los espacios, hablar sobre la literatura, de tener talleres, dar talleres y charlas pero, en un principio, yo quería escribir poesía y no me interesa lo demás. Yo quería escribir poesía y no me importaba nada más. pero cuando empiezo a involucrarme en los congresos a nivel local y nacional pues en realidad nos dimos cuenta, me di cuenta que escribir lleva a un compromiso este compromiso es con la propia lengua y lo que implica la propia lengua, no se cierra, no se queda nada más en la misma vida en lo económico, en lo social y en todo, realmente es una riqueza nos hemos multiplicado, este joven que mencionaste, Hubert ha ganado premios, ahí está, haciendo lo que tiene que hacer lo que nosotros hicimos con bocinas, así, de casa en casa, de pueblo en pueblo en caravanas culturales haciendo teatro, leyendo poesía, haciendo circo y maroma con las lenguas indígenas ahora, a esta nueva generación le toca hacerlo con No con esto, con las cámaras, a todo dar, más relax, más posicionados no, ya con los espacios, entre comillas, ganados de eso se trataba hace más de 20 años nosotros hacíamos otras cosas y no crean que yo lo sufrí, yo me divertí mucho con ello eh me divertí mucho con eso, sí sí, claro.

Asistente: Entonces, en ese sentido, ¿usted es pionera? ¿Antes de usted había alguien más?

BCC: Al mismo tiempo se estaban dando otros talleres grupos que estaban escribiendo como Natalia en Oaxaca junto con Macario Matus nosotros aquí en Yucatán, donde también yo me entregué con el grupo que tenía Carlos Montemayor de Teatro y Narrativa al mismo tiempo estaba el taller de Waldemar con nosotros, en lengua maya entonces como que no lo sabíamos, entonces cuando se dan estos encuentros a nivel local y a nivel estatal pues es cuando empezamos a congregarnos a hablar sobre las acciones que hay que hacer para fortalecer nuestra materia prima que es la lengua y armar talleres con nosotros mismos para la revisión de nuestros textos la creación de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas, yo soy miembro fundador de la AELI Fue en 1993 cuando mi padre no me permitió salir de la comunidad para venir aquí a estudiar música porque me dijo: eso es para hombres, no es para mujeres, la música es para hombres. Entonces me decía: Tú no te vas, porque vas muy lejos estás mal de la cabeza, tú no te vas si tú te sales tú ya no regresas a esta comunidad, de ese tamaño, así que cuando yo salí me fui a Texcoco Al encuentro en donde finalmente se armó esta asociación ante notario de escritores indígena y actualmente hay todavía estoy, tengo un cargo de relaciones y organizaciones y ahí hemos seguido con todo. Cuando ha habido apoyos económicos por parte de las instancias culturales gubernamentales para hacer proyectos, le hemos entrado y cuando no, hemos sido independientes Finalmente tenemos que escribir todos. Entonces creo que tiene mucho que ver, también, no solamente este compromiso sino la pasión la pasión por la literatura, a mí me gusta mucho la narrativa que escriben, no sólo los escritores en lenguas indígenas ya lo he dicho en otras ocasiones, a mí me gusta mucho Italo Calvino, me gusta mucho y conocí su obra gracias a las maestras de creación literaria, pero, desde antes de que yo me fuera a CDMX a estudiar creación literaria. Yo quería saberme en una escuela, en una Universidad donde las tareas fueran leer. Leer, leer, leer y hacerse la interesante de hablar sobre libros ¿sí? Y entonces, escribir en lenguas indígenas, también, pero yo quiero lo otro, eso es finalmente literatura, estamos hablando de literatura, por ejemplo, las obras de Shakespeare, maravillosas, ¿cómo voy a saber de esta obra, gran obra literaria, si no es por esta lengua puente que de alguna manera nos unió? Entonces, hay todo eso, es la pasión por la literatura, por lo que uno hace y lo que uno quiere hacer. Y los compromisos, definitivamente, toda la disciplina artística tiene su compromiso. Todo tiene su compromiso, y ese es un compromiso que, en ese entonces, yo les decía a los compañeros, ahora que nos vemos, los que quedamos, "Oigan --le digo-- de alguna manera nosotros nos sentíamos muy inteligentes, porque llegábamos a los encuentros

llegábamos en camión, en friega, más de 20 horas, llegar a un lugar, como a los hoteles no siempre teníamos dinero, no logramos tener dinero para cubrir las estancias, la comida, todo lo que implica un gran evento de ese tipo de más de 100 personas 100 escritores a nivel nacional, terminamos a veces, el último día o dos días, eran reuniones de una semana en bodegas de hoteles, los que encabezaban los congresos le pedían a los dueños de los hoteles donde nos quedamos pagando 3 noches, que nos dieran chance el último día de no pagar y que nos abrieran una bodega para estar todos con colchas que nos daban. Y ahí estábamos el montón y había muy pocas mujeres, creo que me quedaba con una chiapaneca y yo le decía al compañero: "Compañeros, nosotros no hicimos orgía porque no quisimos", ¡Así dormíamos! en montón, hacinados, y decían bueno, pero todavía estamos a tiempo. No pues ya no, ahora ya no tiene chiste. Hacíamos todo eso, todo eso fue maravilloso porque

compartimos ideales, nos íbamos echando porras solitas y era parte también del relajó, o sea, teníamos mucho relajó, regresar a la comunidad pensando ¿qué es lo que hay que hacer? Hay que hacer talleres, hay que abrir talleres, ¿cómo?, no lo sé, hay que hacerlo, hay que hacerlo. Hacer todo eso, también era parte de nuestra propia formación. Hicimos varias cosas, lo seguimos haciendo todavía. Entonces, pues eso tiene que ver también con la traducción. Va cambiando la manera en la que ya tomamos la traducción, ya para mí es más seria es mucho más seria, ahora veo las traducciones del Maestro Waldemar en ese entonces, en que todo terminaba en ente los versos en español terminaban en mente, como que todo rimaba en mente decía: no, es que esto no, yo quiero que también quede bonito en español, o sea, y entonces empecé a trabajarle, pero con la cosa clara de Waldemar:

—A mí no me interesa lo que diga en español, vamos a trabajarlo en la propia lengua.

Gracias también a eso, tengo esa facilidad de crear en la propia lengua, porque, aunque una sea hablante de una lengua, normalmente no es fácil crear, sobre todo literatura, poesía, o narrativa o cualquier género, en la propia lengua, así de corrido sin ayudarse del español. Ese creo que fue el logro más grande, el haber trabajado de manera casi monolingüe en la propia lengua. Ejercitarse en la propia lengua. "A ver, ¿por qué esta expresión es un cliché? Aquí está fallando, vamos a usar el verbo metaforizado vamos a usar la metáfora por aposición entonces, en la propia lengua, lo estuvimos haciendo y esa fue una riqueza muy grande que me abrió varios panoramas y dije. yo estoy aprendiendo en la propia lengua. estoy aprendiendo a ver la estructura de la propia lengua, la expresión en la propia lengua la propiedad en el lenguaje en la propia lengua porque es complicado, nosotros hablamos un maya que está bombardeado también por el español en la actualidad aunque yo sepa que me a se diga mayak, estamos acostumbrado a decir (oración en maya) no decimos mayak sino mesa, a veces uno lo dice y el otro pregunta ¿pero qué es mayak' ese es algo que vamos haciendo pero que caemos todavía (oración en maya) que es lo más rápido, entonces todo eso tuvo que ver con la traducción. Pero, sobre todo, esta idea de que quiero hacerlo en las dos lenguas. Quiero que las dos versiones las dos versiones de teto que tengo, la lengua maya y en español, que si se quita una de ellas esté la otra sustentada que si se quita la lengua maya, en la lengua española también está fuerte, está sustentada, está cuidada eso es el trabajo.

E: Y sí es muy evidente en los textos, que es experta en ambos lenguajes literarios, bueno, yo que me acerco a la versión en español, me impresionó

BCC: No es sólo una calca de una lengua a otra yo creo que tiene mucho que ver es el estado de ánimo, para mí me funciona crear en el mismo estado de ánimo las dos versiones. Es mucha ganancia, el estado de ánimo no se da de la misma manera cuando se trabaja la traducción, según yo hay algo, hay un aire que se comparte entre los dos textos cuando termina la versión en la lengua y en seguida hago la versión en español hay un aire que comparten los dos textos, cuando no aunque sí también he tenido otros ejercicios así en los que sí lo he logrado por ejemplo, en el poemario del perro es interesante porque yo, era como algo más natural en mí la escritura más parte de mí y de lo que yo quería decir, porque ahí sucedió algo un poco diferente a los otros textos que he escrito o los libros que trabajo por temática el del perro lo escribí en una noche así, en la oscuridad, porque dormíamos todos mi papá mi mamá mis hermanos, me puse a escribir en la oscuridad, en mis hojas blancas que siempre tenía ahí, uno, un texto dos, otros texto, tres otro cuatro, cinco, hasta que dije ya,

ahí lo dejé y luego en otro momento ya me puse a trabajar la versión en español al otro día o dos días después y cuando se dio cuenta de que yo ya estaba publicando me dijo por qué no me habías avisado, todavía se sentía así como mi papá en la literatura en la creación y dijo: Yo lo voy a revisar y supuestamente él revisó y me señaló algunas cositas y, en un primer momento se puso como si él fuera parte, como el traductor yo les dije no, es que no es el traductor, yo soy quien traduce, a lo mejor es el corrector de estilo, podría ser, y entonces porque dije yo necesito decir lo que yo quiero decir en la versión castellana que no me limiten, que no me digan, "eso es más o menos lo que dice, para que se den una idea los (maya) que hablan español eso es más o menos lo que dice el poema, si lo quieren entender más, que aprendan la lengua y dije no, pero es que yo también quiero escribirlo en español, yo quiero hacerlo también en español y entonces era cuestión de atreverse, creo, es un proceso y todavía me falta por aplicar más estrategias de traducción, estamos en eso, sobre todo porque la cuestión sonora en el maya en todas las palabra sea diferente a la castellana, por ejemplo, las en una rima una acentuación en español decimos son agudas porque terminan en cierta vocal pero en el maya tenemos terminaciones tan diferentes que, para encontrarle rimas exactas que serían el equivalente a rima consonante, tendríamos que buscarle muy bien es complicado porque tenemos palabras articuladas, las alargadas, cortadas, y entonces tiene que ver más el juego sonoro y el ritmo, cómo suena y que también, en todo caso, si tengo que sacrificar un poco la cuestión sonora con tal de lograr una buena imagen, el mensaje contundente, lo hago. si no le busco la manera de la sonoridad en otra parte del texto, si ese texto lo trabajé y es muy sonoro en algunas estrofas en maya, en el español no lo logró en las mismas estrofas, pero busco las otras posibilidades en las otras estrofas a ver qué tanto puedo lograr en las otras. Así me voy dando los permisos para hacerlo y creo que me ha gustado lo que voy haciendo a lo mejor me falta más, pero es a lo que le he tirado.

E: En algunos poemas se pone, a manera de epígrafes, fragmentos que pertenecen a la tradición oral maya (como en "Noche de eclipse" e "Irás a la escuela") ¿Cómo influye la oralidad del maya en su escritura?

Este libro *Como el Sol* habla de la vida cotidiana de las mujeres cuando estaba hablando hace rato de la canción triste de la mujer maya que llora a su mamá pues es un pasaje largo, es una documentación de lo que realmente sucede en la comunidad, hay varias expresiones que he tomado tal cual, pero he tenido que re trabajarlas de tal manera que se oiga como la expresión común pero que al mismo tiempo tengan estas imágenes llanas, sencillas, pero profundas, todo es cotidiano, el lenguaje también es cotidiano mi lenguaje no es rebuscado, así yo tenga imágenes fuertes en un texto, no es rebuscado, trato de usar las expresiones que usa la gente de la comunidad porque en un principio estábamos pensando en este compromiso, ¿para quién escribimos? Escribimos primero para nuestra propia gente entonces tenemos que hacer que ellos entiendan lo que escribimos y yo me decía, escribimos para nuestra propia gente, pero yo quiero también escribir para quienes no hablan maya entonces ha sido muy propósito el que yo ocupe o use esas expresiones porque son mis expresiones cotidianas. Otra cosa muy interesante, yo no sé si está en este libro o en otro una expresión muy padre de romper con esta idea sobre todo en las comunidades rurales y comunidades urbanas en donde pensamos que la poesía es la cosa bonita y maravillosa que se dice en la expresión bella que se nos ha enseñado desde Homero, por ejemplo, pero en la expresión de la misma

gente de la comunidad e incluso en un momento de riña verbal hay expresión metafórica, entonces en la propia lengua yo decía: Wow no puede ser. Waldemar nos decía: Presten atención a lo que dice la gente, nuestras expresiones son muy metafóricas es cierto, son muy metafóricas, vamos a valorarlas pero vamos a aplicarlas en la poesía, no sólo porque es una expresión muy metafórica y aquí la tengo, no, tiene que funcionar dentro del texto entonces esta expresión que he oído mucho en la comunidad que le dice: (maya) cuando se le dice a una mujer es la cosa más espantosa que se puede decir porque con esa expresión, mujer con ropa nube de tormenta, mujer con ropaje nube de tormenta es lo más feo, horrible, como un gran insulto que se le puede decir a una mujer, sobre todo de una mujer a otra mujer. ¿por qué? vayamos a la cosmovisión que implica la forma de vestir implica todo eso. Esto, normalmente es un huipil; el huipil lo usan las mujeres, lo usaban mucho las mujeres en las comunidades la tela es blanca y la mujer que no sabe lavar se le queda percutida, amarilla o entre gris la ropa y entonces quiere decir que esa mujer no sabe lavar, ¿sí?, entonces cuando una mujer le dice: "tú mujer con ropaje nube de tormenta", a ver, a ver, a ver, esta expresión (maya), o sea, la está insultando y quiere decir que esa mujer no sabe lavar pero es un insulto precioso, hermoso, es una comparación bellísima, pero además duele pero yo no me quedo con que duele o no duele, me quedo con lo hermoso de la expresión y la gente lo dice así como un insulto grave entonces es una mujer que no sabe lavar, que no sirve como mujer, que no sabe lavar que tiene la ropa toda sucia, no la sabe blanquear y tiene mucho que ver con el huipil, no aplica para el zapoteco que tiene una vestimenta diferente sino aplica para este tipo de ropa blanca con bordado, el huipil, es una expresión bellísima y me dije: no puede ser, mira qué hermoso es esto. a mí que me digan mujer con ropaje nube de tormenta. Yo no me molesto, pero es maravilloso, es hermoso, y así se dicen cosas de manera metafórica entonces tuve que armar el pleito como se arman las novelas con pasajes vivencias de otros, no de una sola persona, entonces, tuve que armar esta riña y normalmente, cuál es el motivo del pleito, por más broncas que tenía cada uno de diferentes cuestiones, la bronca es que un animal, sea perro, gato o ave de corral, que se pasa al otro y hace una cosa, cuestión de fronteras de aves, motivo que hace que explote el pleito, entonces si se tienen pleito las dos familias vecinas se brinca un ave y ahí y la otra no pierde oportunidad y mata al animal y se dan los trancazos, es una cosa muy cotidiana, es una cosa muy peculiar de las comunidades, entonces ¿dónde está la poesía? la poesía está ahí en esas expresiones, para decirle, por ejemplo a una mujer que no es una mujer decente ¿qué hacen las mujeres en la comunidad? antes, ahora ya cambió un poco ¿no? Estoy hablando de hace 20 o 30 años, entonces ¿qué hacen las mujeres? las mujeres cuando salen a entrevistarse con un hombre, amante, novio, lo que sea, se brincan la albarrada y muchas veces el lugar de encuentro es cerca de la albarrada, en la oscuridad, entonces ¿qué hacen las perras en celo cuando andan con el montón de perros? se brincan la albarrada y tumban las albarradas y entonces para decirle a una mujer que es indecente es llamarla así como una perra que anda tirando las albarradas, entonces son imágenes fuertes, tomadas de la propia cotidianeidad que sí funcionan, pero hay un trabajo para hacer todo esto y para plasmarlo, a mí me encanta, ese es uno de los textos que me encantan. Y fíjate que en su momento de pura chiripa se publicó porque yo no quería que se publicara, no me gustaba, yo decía "está muy feo no lo voy a publicar" pero creo que es uno de los textos ejemplos de los que yo hablo como para decir que mis temas son tan cotidianos, las expresiones son cotidianas y ahí está, en la cotidianeidad, necesariamente no

sé vivir de otra manera, no he vivido de otra manera para para explicarlo, eso es lo que yo he vivido entonces no puedo hablar

E: Bueno, hablando de ese poema, en ese poema mantiene en maya las palabras Xtabay y X-takay...

Es la desmenuzadora de albarrada Xtakay es el pájaro que anuncia el pleito, cuando de repente está este pájaro y empieza birilibirilibirili echando pleito y de verdad comprobado, al rato o mañana, hay pleito, si está cerca de la casa, es vecino con vecino,} en la misma comunidad y se arman los pleitos y de verdad está comprobado, por eso yo decía, hay una manera de estudiosos de alguna manera que miran desde afuera dicen: son las creencias o supersticiones y yo digo no son creencias, son realidades que están comprobadas y que ocurren y que la gente dice que esto es cierto porque lo ha comprobado ha sido comprobado, podemos buscar la explicación científica pero ocurre es conocimiento que ha sido constante y por lo tanto es serio y es realidad, es el pájaro pleito que anuncia un pleito y de verdad, ese pájaro se pelea con otro o se pone ahí a cantar o lo que haga porque dice mi papá no canta ni trina, no sabemos qué hace pero no le pongamos trino ni canto a un pájaro ellos no saben que nosotros creemos que cantan o trinan, entonces un pájaro cuando está ahí haciendo su sonido dices: chispas, pleito.

E: En algunos poemas, por ejemplo, en “Canción triste de la mujer maya” se conservan las onomatopeyas del llanto...

BCC: Del llanto que no se llora igual en determinado no solamente en una comunidad, sino en determinado grupo de personas, en la comunidad y yo diría que se llora así, hay unos que ya no quieren llorar así pero yo veo a las señoras que se sueltan así como si fueran una ambulancia eh como una ambulancia y no es del sollozo nada más de la gente que ya no quiere que la vean llorar no, es soltar el llanto e ir diciendo expresiones metafóricas de adiós a la mamá no, es otra cosa, y yo viví siempre eso pero nunca lo pensé así como para escribir, para hacer un texto y esto fue gracias a esos talleres que tomé con Waldemar Noh Tzec para escribir, para hacer un texto que nos decía: presten atención, escuchen como habla la gente, a veces andan queriendo crear neologismos y la gente ya lo dice, porque la gente es monolingüe por necesidad lo hace entonces hay que prestarle atención, préstale atención a la escritura esta persona está utilizando la estructura maya en el español y la estructura del español en el maya sí pasa, así hablamos en la comunidad así hablamos en la comunidad, alguna hermana dice por ejemplo una expresión que proviene del maya "Esto no es comida en mi cara" sí, en español no se entiendo, pero nosotros lo entendemos porque sabemos que se está traduciendo del maya al español o sea que esto es poca comida para mí, o sea que necesito más o necesito una comida más sabrosa que esta, esto no es comida en mi cara esa es una expresión que proviene de la expresión maya entonces así puedo ver saber de cuándo la estructura del español está afectando mi expresión y cuando es viceversa, entonces cuando como nos ejercitamos mucho en esto en el momento de la creación de repente hay algo que no cuaja incluso en las lecturas de los otros escritores que no cuaja, hay algo que está atorado y muchas veces es la imposición de la estructura del español que traduce al maya, está en maya pero tiene la sintaxis del español y tiene la tonada de un texto en español por eso digo,

eso se siente en seguida, se siente eso pasa y, quieren hacer trampa pero no se puede porque incluso el que oye, el de la propia lengua, aunque no sepa nada de recursos para escribir o para traducir, como que no es fluido el texto, la idea, el mensaje no es claro. no llega bien, tiene problemas de construcción en la propia lengua o en las dos lenguas.

E: Cambiando ahora, sobre otros textos, ¿qué obras son fundamentales para usted? ¿Qué libros le parecen muy importantes?

BCC: ¿de una lectura aparte o de los que yo? ¿Influencias? Cuando yo empecé a escribir no había leído ni el Popol Vuh o sea no puedo decir que me influyó mucho en un primer momento, pero sí la lo que piensa la gente, lo que dice la gente de mi familia, que tienen mucho que ver con los documentos históricos que se han encontrado, pero de libros, pero a mí me gustaba mucho la obra de Juan Bañuelos no sé si me ha influenciado no sé quién me haya influenciado. Yo creo que me ha influenciado más los relatos cotidianos porque he leído mucho a Juan Bañuelos y tomé talleres con él también pero no le veo la influencia a mis textos, creo que tuvimos que hacernos aparte y otra cosa no me gusta dejarme influenciar, pero seguramente sí tengo influencias de las lecturas que hemos tenido, sobre todo de otros escritores que leíamos en las revistas que se publicaban en ese momento. que también consideraban los textos que se escribirían en ese entonces en lenguas indígenas, de este lado en lengua maya como Navegaciones Sur que circuló mucho a nivel regional otros autores... Leí mucho un título tan peculiar que es de ese libro que es "100 poesías escogidas" en vez de 100 poemas escogidos leía mucho y memorizaba mucho: los motivos del lobo de Rubén Darío, sí, entonces me gustaban mucho esos textos largos y recitarlos. Amado Nervo también, no los libros en sí porque no los tenía libros, o sea, sí pero no así de poemas, yo tenía acceso a revistas, uno que otro libro pero ya, en un principio pues no, los textos más conocidos que sonaban para declamadores por qué me quité del vicio, pero ese no me gusta, pero sí más o menos lo leía y lo repetía pero el de los motivos del lobo hasta ahora me gusta de Rubén Darío otros como César Vallejo creo que fueron así como de libros muy pocos, más de revistas otros autores de los que no he leído mucho, uno que otro libro como Vargas Llosa me gusta como escribe Vargas Llosa, tiene su estilo, pero en poesía no sé, a lo mejor alguien tendría que decirme qué influencia tengo pero seguramente nos vamos, la escritura no es solitaria, es producto de las vivencias y las lecturas que hemos tenido de alguna manera de otros libros que más bien, yo creo que las influencias están más inconscientemente seguramente sí, la oralidad de la familia y leíamos mucho a los autores de la Espiga amotinada, esa revista donde publicaba Jaime Sabines Eraclio Zepeda, Óscar Oliva, pero a mí me gustaron mucho los textos de Juan Bañuelos mis primeras lecturas de hecho, lo tuvimos en Calkiní en poetas del mundo latino, por este grupo GENALÍ, que promovía las lecturas y los encuentros y llegaron ahí y yo conocí a Juan Bañuelos y a partir de ahí pues a tallerear con él, lo veía en algunos congresos y taller dábamos, me tallerear los textos. Varias cuestiones de Juan Bañuelos, señalamientos que me hacía en su momento me decía aquí no, mira esto está muy pesado, no te está funcionando en este verso tienes que cambiarle, mira, y yo le obedecía pero en ese tiempo yo no le encontraba, o sea, sí está bien, me gusta como escribe y si él me señala pues está bien, lo voy a cambiar pero a la larga luego ya fui entendiendo por qué ahora sí ya le voy a entendiendo, ya no lo entendí con él lo entendí en otros talleres, porque me decía: tú no puedes con lo inanimado y lo animado ser así, tienes

que sopesar, tienes que procurar que tus imágenes vayan bien, no estén muy cargadas lo inanimado y lo animado debes saber cómo combinarlo, sino no te resulta, está muy tosca tu imagen Sí, cuestiones así de ese tipo tuve con Juan Bañuelos. Mencionó en esta parte de la oralidad, que hay una parte influenciada por los documentos históricos y la historia no sé si nos pueda contar más sobre eso Sí es que en la comunidad están los relatos, la gente cuenta fragmentos, historias, relatos, la gente mayor, mi abuela siempre nos contaba un cuento cuando nos entretenía mientras tejemos estas tajadas de guano para que ella fuera a vender, pero en las mañanas antes de ir a la escuela, lo tengo en la biografía que me publicaron en Campeche. Ella nos contaba el relato de un diluvio, de cómo fue el diluvio era un cuento padrísimo que a veces no puedo contar, pero que trata de la esposa que se queda, el marido que se va a trabajar la esposa se queda con el bebé y tiene muchas cosas que hacer y con el bebé no puedo, pero estaba también un perro, un perro de la casa, entonces llega un momento en el que el bebé llora mucho y la esposa está muy atareada y el marido ya tiene que estar de vuelta en poco tiempo y no termina y le dice al perro: Óyeme tú perro, en vez de que estés tú aquí echado, deberías ayudarme con el bebé entonces mientras la señora va al pozo de la casa (nosotros teníamos un pozo en la casa), en lo que ella va por el agua del pozo, cuando regresa oye la canción, un canto dentro de la casita típica, acerca y se da cuenta de que es el perro que estaba meciendo al bebé, eso nos contaba mi abuela y yo todo me lo imaginaba y entonces cuando la señora llega y se da cuenta de que el perro le hizo casa, según -del susto, suelta el cántaro que traía con agua y se inunda el pueblo. Era un relato que yo oí de mi abuela como dos o tres veces y tiene que ver con esta cosmovisión del diluvio y ella lo ha de haber oído de alguien mucho mayor, mi abuela ya murió tiene más de 30 años que murió ella, entonces es su mamá de mi papá, mi papá ahorita tiene como 91 años estos relatos son los que andan sueltos y que por partes hacen o están registrado en documentos históricos que fueron, de alguna manera, descubiertos y rescatados entonces de eso precisamente estamos de ahí tomamos nuestra memoria colectiva, le llamó memoria colectiva. A toda esta enseñanza en una forma de vida antigua y a los relatos que dan fe de esta memoria colectiva. De eso precisamente hablo y, es eso.

E: Por ejemplo, Yasnaya Aguilar la ensayista mixe, menciona que más que una tradición oral es una tradición de la memoria que se ha ido pasando de generación en generación, por eso se le llama tradición mnemotécnica. Y bueno, mencionaba que usted una literatura maya que mencionó el Popol Vuh y otros textos clásicos...

BCC: Hubo algo que cuajó cuando no sé a lo mejor es la analogía yo conversaba con Humberto Ak'abal, yo estoy escribiendo ahorita un libro que es *El Soliloquio de la mujer sola*, como es vista desde la comunidad y desde una ciudad también a la mujer que no se casa un texto que juego también con el sarcasmo, con el humor, en el que habló de la fruta prohibida, por ejemplo y entonces no era una manzana, ni era un plátano, sino que era un durazno o la mitad de un durazno y me dice Humberto Ak'abal, fíjate que en los relatos antiguo, el sexo femenino tiene mucho que ver con el durazno y eso está registrado, me dice, ah no sé, es por analogía es cuestión de intuición. Entonces cuestiones así que se van empatando que, si se leyera esas partes del Popol Vuh o del Testimonio, como dice Humberto, he tomado ciertos elementos del Popol Vuh, como por ejemplo, personajes como Ixbalque, pero no los hago mi centro del desarrollo del texto, solamente como un personaje, como intertextualidad, por ejemplo, una intertextualidad, pero son personajes vigentes, tendrán su

equivalencia en maya, habrá personaje en los códices de Chumayel, en los relatos de tradición oral, algo debe de haber ahí, no he prestado mucha atención pero no, no me preocupa retomarlo, de alguna manera si mi texto lo quiere retomar.

Está padre porque el Popol Vuh es padrísimo es como para leerlo una vez, dos veces tres veces y encontrarle cosas maravillosas como esa lucha de los gemelos que mueren y viven. sí, además está gruesa la cosa, está muy poética. Creo que también estoy con el reto de hacer algo al respecto que luego platicaba mucho con Humberto y estábamos con planes para hacer algo más contemporáneo con el Popol Vuh. De hecho, él publicó un libro hace como dos años que es la paráfrasis del Popol Vuh. Algo más accesible a la lectura, algo más explicado, así como él lo piensa como hablante de maya k'iche, y es muy válido, en realidad no me preocupa recuperar el Popol Vuh para decir que tengo un corte indígena maya. No me preocupa, me da igual escribir sobre cualquier cosa, es que hay una necesidad y así como yo decía de otros escritores que tienen la desventaja de que ya no tienen la lengua viva, ya no escriben en la propia lengua como los indígenas que viven en los EUA escriben en inglés directamente, se traducen en inglés, o sea, el idioma ya no está pero está la vivencia, la historia, entonces hay eso también, es una forma de testimoniar un tiempo, un momento, una parte de un cambio es un testimonio, si yo no quiero escribir en maya o quiero tirarle pleito a la cultura maya, lo puedo hacer como creador, creo que la ideología es otra, la cosa es la creación en sí marcar con la escritura, de alguna manera, la salud que guarda la lengua, a veces estamos muy optimistas de que se lee, de que hay lectores.

Sí hay, no como quisiéramos de aquí a hace 20 o 30 años ha cambiado, hay cosas interesantes, el hecho de que, en la misma comunidad, la gente, los jóvenes, la gente mayor diga: —Ah mira ahí va Briceida, es Briceida. De repente se acerquen, gente que no es de la comunidad, si estoy en el municipio o en Campeche, hay eso y entonces sabemos que eso es parte de lo que hay que hacer de lo que hay que hacer, de lo que hemos hecho , hace falta trabajar, se trata de eso, he tenido muchos proyectos en mente que no he aterrizado porque de repente uno también se cansa hay documentos históricos como lugares históricos en donde se escribieron estos documentos que no han sido estudiados salvo por unos cuantos extranjeros y uno que otro mexicano como el del ritual de los bacabes, que son los 4 vientos en 1 o 5 si se quiere poner el del centro, los bacabes que son los guardianes mayas, que son los vientos con nombres y con colores como en el náhuatl, también pasa lo mismo, es analogía, en el pueblo como a 20 km de Tepakan, de donde yo soy en Nunkiní, ahí se escribió el ritual de los bacabes, es una cosa de medicina y curación con hierbas y con palabras, el poder de las palabras cosa que varios estudiosos no han sabido explicar, lo han traducido y le han dado el sentido a como ellos han podido en realidad es un documento cabrón, porque por ejemplo unos versos o varios poemas para curar el asma, por ejemplo, sí, es como esotérico, está interesantísimo pero ¿qué hay de la comunidad en la actualidad?, ¿qué hay de los jóvenes y de los niños con respecto a ese bagaje cultural en la actualidad? he querido hacer trabajos en ese lugar pero es cuestión de seguir, es mucho trabajo, hay muchas cosas que hacer, he querido organizar encuentros ahí.

A lo mejor en otro momento, tal vez el año próximo, no sé, estoy así como descansando de una cosa y después hago otras cosas Pero sería interesante, por ejemplo, es un lugar en donde yo he echado el ojo para hacer un taller de narrativa y de poesía con niños Porque luego también tiene formas de vida actuales bien interesantes, por ejemplo, en Carnaval, hay unos muchachos que se visten de osos y andan en toda la comunidad, se visten

con costales y se ponen muchas cosas y tienen una historia más reciente, o sea, es un pueblo que siempre ha estado evolucionando su historia, no solamente se han quedado con el ritual de los pacaes aquí en Tepakán, Calkiní nos hemos quedado con la historia de la ceiba, el español que llegó ahí, que la Malinche. Entonces no hay otra cosa que caracterice a la comunidad actualmente. Entonces es un lugar que se me hace muy interesante, para ir a explorar, en Dzitbalché', por ejemplo los 'Los cantares de Dzitbalché' que habla de la historia, en algunos textos con versos bonitos y profundos, casi sencillos pero que marcan otra mirada de las mujeres doncellas que bailan bajo cierta luna que son mujeres que pasan de una etapa de la pubertad a la adultez o nunca entendí que eran mujeres que se preparaban para el matrimonio, porque según así lo dice el texto, antes de casarse, tenían que hacerles un ritual bajo la luna. Todavía hay testimonios, y también he querido ir ahí a investigar qué hay. Fui a una escuela secundaria a platicar con los chavos, a finales del año pasado.

Así, me dijo: Tienes que ir. No, no quiero ir, llegar con esos muchachos y cómo entrarle con esos jóvenes, no es fácil llegar y a ver yo escribo poemas y ya escribí esto y ahora escribo lo otro, no es fácil charlar con los jóvenes ni dar talleres, no, hay que considerar las etapas de manera seria de un acercamiento con taller, la sensibilización ¿que han leído? ¿qué tienen cerca? cuál es su vida cotidiana para ver cómo entrarle y una de esas entradas son esos textos que aparecen en 'Los cantares de Dzitbalché' donde dan unos relatos que tienen que ver con la historia antigua y una de las muchachitas del grupo se paró y dijo: Mi abuela lo cuenta, dice que esto es para eso y para lo otro no le entendí muy bien, no le oí, y estoy con el pendiente de ir a ver a la abuela que todavía vive y que me puede contar cómo era el ritual y que está en poema en 'Los cantares de Dzitbalché' ¿Cómo era el recibimiento de la flor? el KAY NICTÉ, que es el recibir a la muchacha o a la joven en casorio, son historias que nosotros ya no sabemos. no sabemos, no, no sabemos en realidad cómo fue, estamos así, algunas veces, suponiendo, creando, de acuerdo a lo que ya vemos y entendemos actualmente, sería interesante saber cómo era qué se hacía cómo se concebía todo esto que ya no tenemos. De hecho, yo, parte de eso yo lo estoy retomando en el Soliloquio de la mujer sola, pero, así como para hablar de la situación actual de la mujer que ya no hay Danza de doncellas en el bosque mientras la luna humea su pureza es como contradecir este texto, pero con nuestra realidad eso es lo que yo estoy haciendo. No sé si sí, pero eso es lo que yo quiero hacer. No me gustaría repetir lo que ya se hizo. Porque los textos registrados son muy bellos y son muy complicados de repetir, ¿no?, creo que tampoco me gustaría quedarme en una cosa de hace mucho tiempo y que no diga mucho a lo que

E: *Ya sólo para terminar, quisiera preguntar ¿qué autores vivos lee?*

Creo que estoy leyendo un poco más, creo que por la UACM estoy leyendo más autores así, diversos, que tienen que ver con la frontera. Por ejemplo, estoy leyendo, no sólo a un autor, a varios autores, como ¿cuál será? es que son varios. He leído a los clásicos, algunos, actualmente estoy leyendo de alguna manera a los contemporáneos. En estos momentos estoy leyendo *Fred Cabeza de Vaca* de Vicente Luis Mora. Estoy buscando las tendencias actuales de la narrativa y de la poesía: ¿qué es lo que se está configurando actualmente como la gran novela? Tiene un corte autobiográfico, al mismo tiempo policiaco. De repente el narrador es el que involucra al lector y de repente lo convierte en un personaje también, lo tiene que tener así activo, como *A sangre fría* de Truman Capote, entonces creo que vengo siguiendo esa

línea. Estoy leyendo mucho de esto actual, para ver a dónde nos va llevando esta nueva manera de escribir novelas, ya no es la novela convencional, cronológica que empieza y tiene un final distinto. No, es tan diferente, pero un autor que esté leyendo ahorita, no, estoy leyendo a varios. A lo mejor al rato me acuerdo de los autores.

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

Anexo 9. Entrevista semidirigida a Irma Pineda
Entrevista a Irma Pineda
Septiembre 2019

Entrevistadora *¿Podemos comenzar con el consentimiento? ¿Está de acuerdo con que la grabe, con que transcriba la entrevista y que esta misma entrevista sea usada en los anexos de mi tesis como parte de ella y, que también, podría ser traducida.*

Irma Pineda Sí, claro que sí

Entrevistadora: ¿o divulgada en revistas indexadas en algún momento posterior a la presentación de mi examen de grado?

Irma Pineda: Claro que sí. Gracias

E: *Ok, gracias, me gustaría empezar preguntándole ¿cómo empezó este trayecto de la escritura? ¿cuándo comenzó a escribir?, ¿hubo un taller literario o alguna experiencia vital específica que la llevara a la escritura?*

IP: Sí, a mí siempre me gustó la palabra, creo que la musicalidad de las palabras. Mi mamá dice que, cuando yo era muy pequeña y no sabía leer, ni escribir, me acostaba en el patio y me ponía a inventarle historias o canciones o poemitas a la luna, a las estrellas y al cielo. Entonces, creo que es algo que siempre me gustó hacer desde que yo era muy niña. Aprendí a leer muy rápido y a escribir. Mi mamá dice que a los cuatro años yo ya sabía leer y escribir y que, la verdad, ella ni siquiera se dio cuenta cómo aprendí. Creo que era tanta mi prisa por vincularme con la palabra, sobre todo la palabra escrita, que aprendí. Y desde entonces siempre estuve escribiendo.

Claro, cosas muy infantiles, muy primerizas, pero también tuve la fortuna de que en casa había algunos libros. Mis padres estimulaban el hecho de que yo leyera. Uno de mis primeros maestros en la primaria fue el profesor Enedino Jiménez, uno de los grandes poetas de la tradición zapoteca. Enedino veía que me gustaba leer y escribir y me daba muchos libros, me prestaba sus libros. Me llevaba a la radio a leer mis cuentos o poemas porque las radios locales convocaban concursos de niños, o no concursos, abrían espacios para que los niños fueran a compartir sus creaciones o a cantar o a leer algo. El maestro Enedino me llevó a la radio. A mí me gustó mucho el tema de la radio, incluso me quedé a trabajar en un programa para niños bilingües, porque yo hablo español y zapoteco. Entonces, me hice la conductora algunos días del programa por el bilingüismo y porque me gustaba la literatura.

Al mismo tiempo, tenía un vecino que también es otro de los grandes poetas y escritores de la cultura zapoteca, Víctor Terán. Como Víctor Terán vivía a la vuelta de mi casa, yo siempre iba a buscarlo con mis escritos y mis cuadernos para que él me revisara. Enedino vivía también muy cerca de mi casa y era mi maestro en la primaria. Total que, con el apoyo de ellos dos, pude leer más cosas. Ellos me fueron orientando, al ver que me gustaba la poesía, me fueron orientando a la lectura de poetas universales, no sólo poetas zapotecas. Y así me fui involucrando más. Y como me gustaba, yo seguía escribiendo.

Nada más que tardé en publicar porque, me gustaba escribir y presentaba algunas cosas en la radio y eso, pero no, no publicaba todavía. Ya fue hasta que entré a la Universidad que una amiga mía empezó a editar una revista en la Facultad de Ciencias Políticas de la UAEM, que es donde estudié y mi amiga fue la que me invitó, me dijo:

—Oye, a ti te gusta escribir, ¿no? ¿Por qué no me pasas unos poemas y los publicamos en la revista universitaria?

Así empecé a publicar y mis compañeros y otras personas que me leían, me decían:
—Oye me gustó. Deberías de mandar más.

Entonces me animaba. De la revista universitaria, fui pasando a otras revistas un poco más conocidas y, de repente, no me di cuenta cómo, se fue volviendo como un torbellino: ya no era una revista, sino que me llamaban de varios lados para invitarme a publicar o a leer en algunas universidades, algunos centros culturales, algunos espacios. Siempre me estaban invitando a leer y a publicar. En muchas revistas y muchos periódicos también publiqué mucho. Eso me obligaba a escribir más, porque no podía estar siempre mandando lo mismo o leyendo siempre lo mismo, entonces iba yo escribiendo más y tenía más invitaciones, a la gente le gustaba lo que yo hacía y me tardé en hacer un libro. No me animaba, porque yo tenía mucho la creencia de que los libros no le llegan tanto a la gente como las revistas o los periódicos. Por eso, seguía priorizando las lecturas en voz alta, con público distinto, porque creía que así fluía más. Hasta los 30 años me animé a sacar mi primer libro.

E: ¿En qué lengua fue que aprendió a escribir ¿en qué lengua escribió sus primeros poemas (de niñez)? ¿A qué edad fueron escritos?

IP: Yo me alfabetiqué en español, porque fíjate que en mi tiempo no había escuelas bilingües allá en la región y tampoco había una idea muy clara de que los pueblos indígenas teníamos derechos a recibir educación en nuestras propias lenguas. Entonces, toda la alfabetización era para nosotros en español, por eso mis primeros vínculos con la literatura escrita fueron a partir del español: mis primeras lecturas, los primeros escritores que yo escuché y a los que leí. Ya cuando tenía yo mis ocho o nueve años fue que conocí la poesía en zapoteco, a través de mi madre que me llevó un libro de Pancho Nácar que escribió sólo en zapoteco.

E: Es el que usted tradujo, ¿no?

IP: Sí, el que he estado traduciendo. Entonces, fue el que me vinculó con la poesía más sistemáticamente en zapoteco. Claro que ya iba yo conociendo lo que hacía el maestro Enedino, Víctor de la Cruz, Macario Matus, Víctor Terán. Ya empezaba a leer a los antecesores, ¿no? Empecé a leer por ejemplo los cuentos del conejo y el coyote en zapoteco, pero fue más tarde, o sea, si yo aprendí a leer a los cuatro años, mi vinculación con la poesía zapoteca yo creo que fue a los ocho o nueve años.

E: Sobre su biografía ¿cómo es que usted cree que se entretije el activismo y su labor política (que creo que ahora es muy fuerte) con la escritura de la poesía?, es decir, ¿se intersecan o son dos mundos aparte?

Yo creo que tienen que ir de la mano, porque la poesía para mí ha sido un espacio y un medio a través del cual yo he podido hablar de temas que me preocupan, temas políticos y sociales; por ejemplo, el tema de la violencia. La violencia por parte del Estado, cuando teníamos un régimen opresor, entonces la poesía a mí, me permitió hablar de esto. De cómo las fuerzas armadas, dirigidas por el Estado y enviadas por el Estado Mexicano, estaban dañando, reprimiendo, violando literalmente a las mujeres indígenas, violando todos los derechos de los pueblos indígenas y eso lo pude decir a través de la poesía. Tal vez si lo hubiera dicho de

otro modo, nadie me hubiera hecho caso. Pero la poesía fue un canal que me permitió llegar de manera más sencilla a mucha gente que tal vez no estaba volteando a ver el tema de la violencia hacia las mujeres indígenas. Y así varios temas que me preocupan. La migración, tengo un libro sobre eso. Tengo un libro no publicado todavía, pero ya está terminado. Habla específicamente de la violencia que viven las mujeres indígenas, desde esta violencia a partir de los usos y costumbres, porque también es una cosa que no podemos negar. No podemos idealizar a las culturas indígenas. Tenemos que reconocer que hay cosas que no son tan buenas para nosotras como mujeres. También de eso hablo: de una violencia del entorno, de una violencia intrafamiliar. Entonces, para mí es necesaria la palabra, para hablar de lo que nos está doliendo, no sólo como persona o individuo, sino como sociedad.

E: *En La Flor que se llevó es muy claro el tema. Ahora comenzaré con una serie de preguntas más relacionadas al bagaje cultural. Justo tengo la duda de, en su opinión ¿cuál es el papel que ejerce la mujer en la comunidad zapoteca? ¿qué tareas se han construido alrededor de ese rol de género?*

IP: Te voy a hablar de la cultura zapoteca porque no puedo generalizar. El papel de las mujeres en cada comunidad es distinta, hay algunas más abiertas, hay algunas más opresivas para las mujeres. En el caso de la cultura zapoteca, creo que no es una cultura tan opresiva para las mujeres. Tenemos mucha libertad para muchas cosas, tenemos apertura para muchas cosas. Somos dueñas de muchos terrenos, en el sentido simbólico. Los espacios comunitarios son nuestros: creamos y reproducimos la cultura. La casa es nuestra, el idioma. Nada se mueve en la casa si no es por nosotras: la familia, depende mucho de la decisión y la guía de las mujeres. Pero hay un terreno donde no estamos pudiendo entrar todavía con fuerza, que es el terreno político. Ha sido por muchos años y hasta ahora el terreno político (en la representación partidista) ha sido un terreno que se ha quedado exclusivamente en las manos de hombres. Y cuando alguna mujer ha querido entrar, pues no se ha permitido. Ha sido muy difícil. Todavía no conquistamos ese espacio. De ahí, en todos los espacios yo considero que la mujer es eje. Eje de la comunidad, porque se vuelve en la transmisora, porque está en un vínculo más cercano con los procesos comunitarios. Se vuelve la continuadora de la cultura con los hijos, con los nietos, con mucho saber y mucho conocimiento, también. Pero no digo que sea un papel exclusivo de las mujeres, o sea, al final es de toda la comunidad. Ocurre que sí hay una división de roles de género. Por esa razón, las cosas que tienen que hacer los hombres, pues las enseñan los papás, los señores, los abuelos. Nosotras como mujeres, aprendemos cosas que tienen que ver con nuestro rol femenino. A mí no me molesta, digo, las feministas no me quieren por eso, pero a mí no me molesta esta visión de roles, por el trabajo que hay en la comunidad. Para mí es mucho más cómodo estar en la cocina haciendo el mole o pelando el pollo, que irme a trabajar bajo el sol a arar la tierra o irme a pelear con las redes en altamar. Es un trabajo muy duro, entonces está bien que lo hagan los hombres.

E: *En varios de los poemas De la casa del ombligo [...], se alude a estos conocimientos que son referentes a lo femenino y específicamente algunos que se refieren a la maternidad; por ejemplo, "la comadrona anunció que debajo de tu montaña saldrá un hijo varón". ¿Cómo es que se transmiten estos conocimientos? ¿A través de la palabra de las abuelas a las nietas? ¿o de la madre a la hija?*

IP: Sí, se van dando los momentos propicios, es decir, sería un tema que yo nunca sabría si no hubiera yo esperado un bebé. Entonces las abuelas, que tienen buen ojo, te empiezan a ver distinta y te van diciendo "tú estás esperando bebé, no?" Y luego tú preguntas: ¿cómo sabes si no te lo he dicho? y ellas te empiezan a decir "Ah es que tienes tales y tales señales", pero eso no te lo platican a menos que empiecen a notar algo o a menos que estés cerca de otra mujer embarazada. O cuando te dicen "Va a ser niña" y tú preguntas "¿cómo sabes que va a ser niña?" "Ah porque tu panza está extendida", "si fuera niño, sería como una montaña picuda". Te van explicando esas cosas, pero a partir de que va ocurriendo, no es que nos digan: a ver niñas sientense, les voy a enseñar cómo identificar el sexo del bebé según la panza de la mamá. No, no es una clase como tal, es más bien como en la práctica, se van aprendiendo las cosas. Lo mismo con la cocina. Aprendemos a hacer el mole o aprendemos a hacer algún alimento, a partir de que desde niña te empiezan a involucrar y te dicen: a ver, pícale acá, ahora vas a tostar los chiles para poderlos pelar, ahora les quitas la semilla y ahora vas a moler el chile con el chocolate. Y tú vas aprendiendo en el proceso de ser y hacer.

E: Esta pregunta es de otro poemario, de Rojo deseo. En algunos poemas de ese libro se construye el erotismo y la sexualidad. A mí me llamó la atención que el yo lírico a veces es hombre (porque usa adjetivos en masculino para nombrarse) y a veces es mujer. Hay varias voces dentro del libro y a mí eso me trajo muchas preguntas. En primer lugar ¿qué retos significa autoralmente la construcción de voces distintas y de la voz del placer del otro sexo que no es el asignado? y ¿qué diferencias se presentan en la escritura de ambas voces?

IP: Rojo deseo es un proyecto que nació para representar diferentes voces. Desde que yo planteé el proyecto, porque fue un libro que escribí con una beca del SNCA, desde que yo escribí el proyecto justamente yo lo que quería era un par de cosas:

1. Rescatar unas frases de doble sentido, que todavía decía la gente mayor o los ancianos pero que los jóvenes estaban perdiendo.

Todavía mi generación las usamos, pero en la generación de mi hijo, ya no las usan casi, o las ven como frases anticuadas, ya no juegan de ese modo con el lenguaje. Entonces a mí me parecía importante que, si ya no se iban a usar, al menos hubiera un testimonio de lo que existió alguna vez. Por eso quería hacer yo el libro. Pero, al mismo tiempo, no podía yo circunscribirme al lenguaje femenino porque entonces ¿qué iba a pasar con el masculino? se iba a perder. Por eso quise también recuperar las frases de los hombres.

Por eso en la propuesta de libro planteé la recuperación de las frases pero, al mismo tiempo, las frases que se usan entre mujeres y entre varones. Entonces esa es la idea del libro, que represente justamente la voz de los hombres y la voz de las mujeres, así como algunas frases que usamos indistintamente hombres y mujeres porque hay un lenguaje masculino y un lenguaje femenino. Hay palabras que nunca vas a usar como mujer, por ejemplo, la palabra biché, traducida a español es hermano, pero es una palabra que se usa de hombre a hombre. Yo nunca voy a usar en mi pueblo esa palabra. Si tú dices biché, todo mundo se va a reír de ti o te van a decir ¿qué eres hombre o qué? Es una palabra de hombre a hombre. Nada más. Pero hay una palabra que los hombres nunca van a usar bendá, es hermana, pero de mujer a mujer y cuando es intersexo es bizana, que es de hombre a mujer o de mujer a hombre. Pero, entonces hay palabras muy femeninas o muy masculinas. Hay todo un contexto de lenguaje femenino y maculino. En el uso de doble sentido también ocurre eso. Hay frases que nunca

vamos a usar las mujeres, hay frases que nunca van a usar los hombres por ejemplo, los hombres nunca van a hablar de su luxinde, que es el clítoris o las mujeres a lo mejor no vamos a hacer alusión a otras mujeres como lo hacen los hombres ,ahí se va distinguiendo. Por eso en el libro, Rojo deseo, a veces escribo como hombre y a veces escribo como mujer depende de la frase que haya querido ocupar.

E: Y en la construcción de ese yo lírico que es hombre, para hablar del cuerpo de la mujer, ¿fue difícil? ¿fue distinto?

IP: No, fíjate que no. Como tengo muchos amigos, yo platicaba mucho con las señoras y con los señores también. Como te digo, en mi generación todavía se usan las frases, entonces escuchaba yo que mis amigos las usaban y yo les preguntaba también. La ventaja es que la gente en el istmo sabe que yo escribo, saben que si les pregunto algo no es ni por morbo o por simple curiosidad porque en algún momento me está sirviendo para lo que yo estoy escribiendo o también a mis amigos les pedí apoyo. Yo les dije: quiero hacer un libro donde recupere yo algunas frases de doble sentido o con alusión sexual que usamos aquí en la región. Entonces, cuando ustedes se acuerden de una frase ¿me ayudan? la gente me ayudó mucho. A veces me mandaban mensajes: escuché en una plática con unos viejitos esta frase, a lo mejor te sirve. Tuve una libreta donde iba escribiendo todas las frases que me iban mandando.No usé todo porque algunas eran difíciles de traducir en el sentido metafórico en que se usaban en zapoteco. Porque en zapoteco tú le entiendes un sentido pero en español ya se perdía esa parte. Hay una frase que me gusta mucho cómo suena en zapoteco, que usan los hombres (frase en zapoteco) que literalmente es "Ya está bajo el cesto" es para decir cuando ya conquistaron a una mujer. Pero es porque los cestos allá son profundos, entonces cuando tú quieres cazar a un animalito un pollo o algo así, como corren mucho y el cesto es de boca ancha, lo más fácil es que agarres el cesto y paz lo pones encima del animalito y ya no puedo escapar entonces esa frase de "ya está bajo el cesto" quiere decir que ya te conquistaron, ya te amarraron, pero al ponerlo en español no significa nada, no tiene sentido. En zapoteco sí me gustaba mucho, aunque tuviera mucho una versión machista pero me gusta como se oye, pero en español no me gustaba la traducción porque no se entendía lo mismo.

Aparte en español sí tenía el sesgo machista, entonces la dejé aparte. Frases así, las fui separando, porque dije: "no tenía sentido", pero por ejemplo, la frase "Subirse al árbol" en zapoteco que yo lo traduje como "Subirse al guayabo" porque en español todo mundo lo entiende, "Se sube al guayabo" y en español todo mundo "jajajaja" en zapoteco no digo guayabo, digo árbol porque yaga es árbol y también es una alusión al miembro masculino. Entonces eso de que te trepas al árbol, te trepas al yaga y tiene todo ese sentido sexual y se entiende perfectamente en zapoteco y en español, igual si lo traduzco ay treparse al guayabo, todo mundo lo entiende. Fui priorizando las frases que pudieran entenderse tanto en zapoteco como en español.

E: También hay una traducción más de sentido que literal

IP: Sí.

Asistente: Perdón por interrumpir, a mí me interesó mucho esta construcción comunitaria en lo que comentas, que te fueron diciendo amigos, familiares. Se me hace muy interesante porque, por ejemplo, pienso en los antropólogos, que suelen acercarse a lo comunitario, pero aquí es una figura dentro de la comunidad y que está participando y que tiene esta apertura de hacerlo, entonces, siento que también eso es bien distinto de cómo se construyen otro tipo de literaturas.

IP: Sí, aparte la recepción fue muy linda, cuando presentamos el libro allá yo tenía un poco de miedo del resultado final porque dije "híjoles, a lo mejor algunos se ofenden o no les gusta" no sé, me preocupaba un poquito. Finalmente, había que hacer la presentación en Juchitán y ya la hicimos. Pero mi primer público fueron las señoras, que estaban hasta adelante esperando el libro porque hicimos promoción en la radio y había medio leído unos poemas. Incluso fui a la radio y leí el poema de consejos de una tía y de la radio me fui al mercado a comprar y entonces las señoras me empezaron a decir: Ay está muy bueno el poema de las tías y que no sé qué, hubieras leído más. Entonces las invité a la presentación y cuando llegué, las señoras ocupaban una buena parte del público yo dije: Bueno, a ver si no me mandan jitomates ¿no? pero no, las señoras tenían una carcajada. Las señoras se morían de risa y yo ni siquiera tenía que leer en español, ya no leí en español en Juchitán porque con la sola versión en zapoteca las señoras se morían de risa.

Acabó la presentación y se despedían de mí y me decían "Bueno, ya nos vamos porque yo tengo un palo que subir" "ya me voy a batir el chocolate" y era un relajo porque las señoras se morían de risa. Nada más me cotorreaban: Hey de donde se inspiró ese poema y yo les decía: está mi mamá aquí, no puedo decirles, era un cotorreo, fue una presentación muy linda, en el sentido de que la gente dio muy buena recepción al libro a cada uno de los poemas. Con algunos se identificaron más, estaban encantados, eso para mí fue muy bueno, no? porque si yo puedo presentar un libro sólo en zapoteco y que la gente tenga reacción, eso significa que mi construcción en zapoteco está bien, porque la gente es ruda y te dice eso me gustó porque fue la prueba de que en zapoteco estaba bien, que la gente le estaba entendiendo y que la gente reaccionó bien, ¿no? y pues ya con eso me quedo muy tranquila.

E: Dentro de los libros, hay muchos poemas de algo que se traduce como nahual y que yo veía en la versión en zapoteco pero yo no soy hablante de zapoteco, que a veces se alternaba, por ejemplo vi xquedalu. Mi primera duda es si este préstamo que respondía al tónal del nahuatl, "nahual", si sí servía para a esto que es el xquendalú y además, si este doble que acompaña en la vida, ¿cuál es la importancia de este acompañante a nivel cultural?

IP: Sí, usamos la palabra nahual, usamos dos palabras. Nahual para referirnos al guardián del alma, al *xquenda*, pero también usamos la palabra nagual una es con h y otra con g porque distinguimos del que es nuestro guardián y del otro que es el *bichá*, el metamorfoseado. Son dos figuras distintas. El *xquenda* es nuestro ser paralelo, guardián de nuestra alma. Tiene para nosotros mucha importancia y es fundamento de la cultura, porque a nosotros nos dicen que no existimos solos, siempre estamos en el mundo acompañados pero también es una manera de amarrarnos al entorno. En el sentido de cuidarlo. Por eso muchas culturas indígenas son cuidadosas del entorno. El otro día estaba leyendo un texto, no sé qué tan real sea, pero decía que el 80 % de la biodiversidad ha sido protegida porque está en comunidades

indígenas, ¿por qué hay cuidado de las comunidades indígenas hacia el entorno biodiverso? Porque es uno solo con el entorno. Cuando a ti te dicen que tu ser paralelo es un animal, un árbol o algo de la naturaleza, entonces también te van enseñando a tener respeto por ese algo de la naturaleza, porque es tu alma o es el alma de alguien más. A nosotros, por ejemplo los abuelos —sobre todo cuando eres niño eres bien maloso y andas echándole piedras a los animales y cazando pajaritos y eso— entonces los abuelos nos regañaban mucho, nos decían: —Ey, cuidado, no vayas a lastimar a ese animal, puede ser *xquenda* de alguien. Nos contaban historias, por ejemplo, la historia de un señor que era cazador de lagartos, que una vez cazó un lagarto que tenía malito su ojo y lo tuvo amarrado ahí en su casa y la gente venía a ver al lagarto. Pero como al tercer día vino una familia de los mareños (de los huaves) tienen con una muchachita que viene desvanecida, casi agonizando, entonces viene con el brujo del pueblo a ver al lagarto, entonces le dicen al cazador que libere a ese lagarto porque era *xquenda* de esa muchacha y como lo tenía amarrado, atrapado ahí, la muchacha se estaba muriendo entonces, cuentan que la verificación de que sí era *xquenda* de que el lagarto sí era *xquenda* de la muchacha, es que la muchacha también tenía malito su ojo. igual que el lagarto. Bueno, estas historias nos contaban, pero era como decirnos: tienes que cuidar lo que te rodea, tienes que cuidar la naturaleza porque depende tu vida de eso si alguien lastima a un ser de la naturaleza, puede ser tu *xquenda* y te va a dañar a ti entonces, cuando alguien muere, se cree que es porque murió su *xquenda*, llegó su tiempo o lo mataron o lo lastimaron por eso tú tienes un accidente. Pero entonces, este vínculo profundo con el *xquenda* es también nuestro amarre con la naturaleza, como este sentido de pertenencia a la naturaleza pero al mismo tiempo, de cuidarla, porque eres tú, es tu alma es tu otra parte, entonces por eso el *xquenda* se vuelve tan importante para nosotros.

E: Tengo algunas preguntas sobre ahora sí el tema de la autotraducción y la primera es: ¿En qué lengua solía escribir primero los poemas?

Escribo primero en zapoteco, porque de ahí ya la traducción es súper fácil, para mí es casi en automático. Hay muchas líneas que en zapoteco son totalmente metafóricas y no batallo cuando voy a construirlo en español. Por ejemplo, la frase que pongo mucho de ejemplo "Frase en zapoteco", que literalmente es "ya acabó la noche, mañana en flor", pero lo que está diciendo es: —Bueno, ya se terminó la noche y ahora el día se está abriendo como una flor, pero flor ¿qué nos representa? nos representa belleza, nos representa vida. Entonces cuando decimos que el día se abre como una flor estamos diciendo que se está abriendo con belleza. A partir de una línea hay muchas imágenes.

E: En español funciona muy bien la imagen

IP: Entonces, en español todo se reduce a la frase "amanece". Se perdió el sentido de que se ha terminado la noche, ahora el día se abre como una flor, lo cual nos significa belleza, alegría, color, vida. Por eso para mí es súper fácil y yo creo que por eso hay tantos creadores en la cultura zapoteca. No sólo de poesía, de canciones, hay muchos compositores, de pintura. Porque el lenguaje mismo lo da, porque si un pintor piensa en una frase, ya está viendo la imagen. Tú dices: —Ay se me hizo tarde. Nosotros decimos: —Me hice tarde. Ya,

si alguien tiene una imaginación de pintor, imagínate a la persona convirtiéndose en la tarde, volviéndose la tarde. Entonces una línea te da una imagen, por eso es muy fácil.

E: ¿la versión en español nunca suele afectar a la versión en zapoteco?

IP: Muy rara vez. A veces si lo hago. Pero mi prioridad, más que la traducción, es que sea comprensible en zapoteco, para el público que me va a escuchar en zapoteco. Que sea comprensible en español, para un público que sólo me va a entender en español, entonces, a veces si juego con traducciones literales, porque me gusta cómo suena. Justo la frase "Dos mi corazón", que es en zapoteco *Chupa ladxidua*, es una forma metafórica de expresarte cuando tú estás en un dilema, cuando tienes el corazón dividido en la toma de decisiones la migración, por ejemplo, que en ese libro lo usé. Dos mi corazón / *Chupa ladxidua* estoy diciendo que: —Híjole, me quiero quedar porque hay tantas cosas que amo de esta tierra, pero al mismo tiempo me quiero ir porque hay cosas que quiero conocer o me tengo que ir a trabajar, entonces sé que es necesario irme y mi corazón ahora sea vuelto dos: uno que se quiere quedar y uno que se quiere ir. Pero entonces la traducción literal es así: Chupa, dos; ladxidua, mi corazón, y me gusta cómo suena "dos mi corazón". Aunque en español suene como raro.

E: Igual sí da la imagen

IP: Tendría que ser tal vez "se ha dividido en dos mi corazón", "tengo partido el corazón", no sé, una frase. Pero me gusta, "dos mi corazón" la he usado.

E: Y, en esa traducción, ¿cuáles son los retos más grandes a la hora de pasar al español, por ejemplo, los intraducibles, a nivel sonido, pues si es sencillo traducir o calcar el estilo de sonoridad o si más bien se crea una sonoridad desde cero en el español?

IP: Sí, trato de que sea como trabajar la versión en zapoteco y, a partir de lo que digo, de la imagen y el ritmo, y que en español también tenga sentido por la imagen, por el ritmo, por construcciones aparte, no imitando a veces coinciden a veces es casual, pero no, no es lo que busco necesariamente más bien busco que cada versión sea la propia versión, que sea entendible para cada público. Hay cosas que para mí han sido muy complicadas, por ejemplo, con la obra de Pancho Nácar. Hay un poema que a mí me encantaría traducir pero no he podido porque no tiene sentido en español. Se llama "frase en zapoteco" que literalmente: "Estamos poniendo lodo a la casa". Desde ahí pierde todo sentido poético pero, el poema hace alusión a una serie de acciones y tradiciones que en español son absolutamente incomprensibles, entonces necesitas muchas palabras para explicarlo en español y al tener que hacer eso, mejor escribes un ensayo análítico y no haces una traducción poética no lo lograron quienes lo intentaron: ni el mismo Pacho Nácar, ni Macario Matus, ni Víctor de la Cruz, ni otros poetas, ni yo. No sé si algún día haya un joven que lo logre. Pero hasta ahora no hemos podido traducir ese poema. Me consta que lo han intentado otros. El maestro Enedino que era muy ducho con el lenguaje, tanto en español como en zapoteco, tampoco. Yo no pude. De ahí lo vi bien y dije pues tampoco tiene sentido porque es el proceso de construcción de la casa de adobe. Pero también te va contando todo el entorno comunitario

y te habla del tequio y entonces sería muy lindo que fuera conocido en español. Pero creo que habrá que hacer mejor un ensayo o una cosa analítica sobre ese poema y no una traducción porque aunque se logre traducir, lees el poema y para quien sólo habla español, no tiene ningún sentido si no conoce la cultura. Entonces ahí lo hemos dejado

E: Por ejemplo, tengo una compañera que es nahuahablante y nos explicó que para ella el tequio sería literalmente "mano vuelta" y yo le decía: en español no te entendería.

IP: Sí, no tiene sentido.

E: No sé si es una pregunta muy difícil, pero ¿hay recursos específicos del zapoteco? Por ejemplo, el latín tiene el hiperbatón, ¿hay alguna figura que se pueda decir "esta figura literaria es muy zapoteca"?

IP: No, como figura literaria, no. Hay un género que es particular para nosotros, pero creo que hay otras culturas que también lo tienen, por ejemplo, en la cultura tsotsil y tojolabal también lo tienen.

Nosotros lo conocemos como "frase en zapoteco", que en español traducimos como género de la mentira, que se acerca más al relato fantástico. Para nosotros es muy peculiar porque es una invención o una exageración de algo que busca divertir a la gente. Su único fin es divertir. Pero no es algo que sea muy popular en todas las culturas, ni siquiera en español. Sí, como el relato fantástico, pero se vuelve una cosa más larga o como el realismo mágico, pero entonces, ya se vuelve, como cosas muy largas. Aquí no, es muy breve. Es un relato breve que busca divertirse contándote una serie de exageraciones. Es un género muy de algunas culturas indígenas, no de todas.

E: Sí había escuchado de ese género. Hay algunos fragmentos que no se traducen. Por ejemplo, el canto de exorcismo de la abuela y también palabras específicas, como cuando escribe binnizá que decide no traducirlas. En el entendido de que usted es una especialista en ambos sistemas literarios, entonces yo creo que no traduce porque hay una decisión no sé si estética, política, histórica y me gustaría saber si me puede compartir un poco de las motivaciones de esa autotraducción, que es justo no traducir ciertos términos.

IP: Sí, en la palabra *binniza*, por ejemplo, ya estoy optando por cada vez traducirla menos. Porque es nuestro etnónimo, nuestro autonombre y a mí me parece que políticamente también debe ser un nombre que debe posicionarse. La palabra zapoteco o zapotecas, en realidad no es la palabra con la que nosotros nos identificamos, nosotros nos identificamos como *binniza*, es decir, *gente de las nubes* o *gente nube* por nuestra historia de origen, que descendimos de las nubes. Pero, también, porque me parece importante que las otras culturas, el país y los otros países nos reconozcan a partir de nuestro propio nombre o el nombre que nuestros ancestros eligieron. Desde que soy más consciente de esto, he decidido traducir menos la palabra *binnizá*. Entonces, cuando la uso en referencia a nosotros, la dejo como tal. También la gente se debe de ir familiarizando con el término *binnizá* e identifique la cultura de los *binnizá*, por eso es ahí una cuestión más política, ¿no? Y ahí, por ejemplo, en este poema de "Callejones", ahí corresponde más a una cuestión estética, porque la traducción no es para

nada estética tiene que ver con una cuestión estética y al mismo tiempo tiene que ver con resguardar el secreto de la abuela entonces lo comparto para que lo puedan leer y tal vez escuchar el sonido cuando lo leo pero no necesariamente tienes que saber el significado de la oración que nos daba la abuela porque además traducirlo queda como raro no me gustaba, entonces decidí dejarlo así

E: Tengo otra duda sobre Rojo Deseo. En la parte final hay poemas que nada más están en español...

IP: Sí, en español, así es. Porque esos poemas nacieron en español y cuando nacen en español, no me tomo la molestia de traducirlos al zapoteco, porque nacieron en español y ¿para qué? No tiene sentido ponerlos en zapoteco. Mi ejercicio general es del zapoteco al español.

E: O sea que ¿no lo haría en el sentido inverso: del español al zapoteco?

IP: No me gusta, o sea, si ya nació en español, ya lo pueden leer los que hablan zapoteco y que saben leer y los que hablan español.

E: ¿los lectores de zapoteco son bilingües?

IP: Así es. Para mí sí es importante si creo en zapoteco sí es importante traducir en español porque así llego a otro público que no habla zapoteco. Pero si el poema nació en español, ¿para qué me voy hacer trampa volteándolo al zapoteco? Si mis paisanos que me pueden leer, me van a leer en español. Entonces no tiene sentido, ¿no?, son poemas que nacieron en español, que se los escribí a gente que no hablaba en zapoteco y así se quedaron

E: Ahora vamos a entrar a una sección de preguntas sobre las relaciones de sus poemas con otros poemas y sobre el texto mismo. En uno de los textos de Dos es mi corazón, dice "mi pueblo .." yo no tengo el referente, quisiera saber si tiene un referente de tradición oral

IP: Sí, porque es la historia de los metamorfoseados. La historia es que los *bichá* son seres que en la noche se transforman en animales, pueden ser un mono, un perro, una vaca, un puerco, cualquier animal. Estos animales se alimentan de la sangre de los bebés, de la sangre nueva y, como antes había la costumbre de por el calor dormirse en el patio, ahí colgábamos hamacas y catres, por eso eran muy comunes las historias de lo *bichá*. No había alumbrado público y así, todo oscuro y todo mundo durmiendo afuera. Para proteger a los bebés, se colgaban cabezas de ajo, se esparcía agua bendita y muchos rituales para cuidar a los bebés o se buscan crucifijos o más recientemente algunos seguros en forma de cruz.

E: Tiene sentido ¿los metamorfoseados pueden ser hombres o mujeres? ¿tiene algún sentido en específico que sea una mujer que se convierte en mono? ¿Va por los recién nacidos? o ¿podría ser un hombre y da igual?

IP: Mmm.. no, da igual, puede ser hombre o puede ser mujer.

E: Tenía esa duda si era una tradición oral con carga de género. Ok, gracias.

IP: No, hay hombres y hay mujeres.

E: ¿Qué textos considera fundamentales para su obra y si tiene poetas favoritos o en específico que le guste leer?

IP: Sí, hay varios, de mi cultura: Pancho Nácar sigue siendo mi poeta favorito. Él me gusta mucho, de ahí hay otros, por ejemplo, Enedino Jiménez es de los que me gustan, Víctor de la Cruz como poeta también, Macario Matus. En español, creo que los que han influenciado mi trabajo son algunos como Pessoa, me gusta mucho. En mi adolescencia tuve mucho encanto por los clásicos de la adolescencia: Neruda, Bendetti, Sabines no me gustaba mucho hasta que entre a un taller con Óscar Wong y me enseñó a verlo de otra manera y porque un día casualmente lo escuché leer en Bellas Artes, creo que fue la única lectura pública que dio en BA, ya llegó en silla de ruedas y todo, pero escucharlo a él leer sus poemas de viva voz es impresionante, otra cosa y ahí me gustó Jaime Sabines, no es de mis favoritos pero lo disfruto. Un poema, más que el poeta, un poema que yo creo que es mi poema favorito es el de Piedra de Sol de Octavio Paz. Si puedo decir que hay un poema que siempre me ha amarrado y me ha acompañado por siempre es ese poema. Me encanta porque habla del amor, del desprecio, de la historia, de las guerras, de la muerte. No sé, tiene tantas cosas que para mí es un poema maravilloso, completo. Y también difícil por todo lo que representó lograr cada línea endecasílabo, todos los acentos coinciden, caen en el mismo número de sílabas, es genial ese poema, ese es mi poema. Y algunas mujeres, por ejemplo, a Silvia Platt, me gusta mucho Emily Dickinson, Alfonsina Storni. De mis favoritas, Julia de Burgos, que es una mujer que también me gusta mucho su trabajo. Además Julia de Burgos, porque fue activista, una luchadora social, que al final murió alcohólica depresiva y todo eso, también es muy triste, pero me gusta esa parte su activismo y su lucha y cómo vinculó también su poesía con el activismo. Para mí esa parte es muy importante. Bueno, un poeta que también me sigue encantando y cada vez que lo leo encuentro cosas nuevas es Walt Whitman. Estaba pensando en Pedro Mir, porque Pedro Mir es un poeta que me gusta mucho porque también en su poesía toca el tema social. Justo Pedro Mir hace un poema que le dedica a Walt Whitman que se llama *Contra canto a mí mismo*. Whitman saca *Canto a mí mismo* y tiempo después Pedro Mir publica *Contra canto a mí mismo*, donde está pues haciendo este homenaje a Walt Whitman pero también lo aborda desde la parte política, entonces me gusta mucho.

E: Qué interesante, porque Whitman, es uno de los constructores del patriotismo americano.

IP: Sí, pero también tiene esta parte del ser...

E: Leí en una entrevista donde usted decía que en su casa había muchos libros de la generación del 27

IP: Sí, claro, Lorca sigue siendo mi favorito. Es alguien que disfruto mucho y que nunca terminó de leer, cuando vuelvo a releerlo ya olvidé los primeros poemas y es como siempre empezar de nuevo y lo que estoy haciendo ahora es empezar a hacer una colección de canciones que están basadas en los poemas de Lorca. Alguna vez lo anuncié por ahí y la gente me manda cosas, cada vez que alguien encuentra una canción basada en un poema de Lorca, me lo comparte. Sí, sí, en un tiempo estuve compartiendo las canciones en mi página de facebook por un tiempo cada noche estaba subiendo las cosas que me mandaba la gente, le puse Noches lorquianas, y cada noche compartía una canción basada en un poema de Lorca

E: Hay una referencia a Alicia en el país de las maravillas

IP: Sí. Hago muchos guiños a los autores que he leído, porque hay líneas que me gustan. Por ejemplo, ahí mismo en *Rojo deseo* hago un guiño a Neruda. Hago guiños a Sabines, alguna línea o palabra que recuerde de algún autor, me gusta hacer la referencia en los poemas. También la historia de Alicia, que es una historia que siempre le encuentras cosas nuevas. Cada vez que leo algo distinto sobre esa historia regreso y entonces encuentro esas lecturas, desde que si estaba pacheco el autor o más bien hongueado que qué representa Alicia, qué representa el gato. Es como ir descubriendo cada simbolismo en la historia. Además como a mi hijo le gustaba, yo muchas veces se la leía a mi hijo cuando era más pequeño, por eso cada vez era una historia buena, o a veces yo misma le inventaba las historias para que no se aburriera.

E: Muchos de los textos hablan de la añoranza y del desplazamiento, especialmente el libro de "Nostalgia.." ¿Cuál es la razón detrás de esta recurrencia temática?

IP: Porque ese libro lo escribí pensando en mi proceso de migración. Cuando yo regresé al istmo para volver a instalarme de nuevo, después de haber estudiado fuera y eso, me encuentro con que la gente ya estaba saliendo mucho, pero había muchas historias muy tristes. Entonces empezaron a llegar las historias a mi casa las historias. Por ejemplo, el herrero me contó que su hija se había ido, se accidentó, se fracturó la columna, no volvió a caminar. Luego, venía una chica a ayudarme a cuidar a Sebastián a veces, entonces me contaba que tenía un hermano desaparecido porque se había ido a EUA, lo último que habían sabido es que había cruzado pero no supieron más de él. La señora que pasaba a vender los mangos también de repente llegaron más historias a mi casa. Ni siquiera tuve que salir a buscar historias. Yo estaba en mi casa y cada día que me llegaba una historia de alguien que me contaba algo de su familiar migrante y yo decía: —Ay no, cuántas cosas bien tristes. Así que yo quería contar eso que estaba pasando, que hay un proceso de migración pero es duro para lo que se van y también es muy duro para los que se quedan. Porque los que se quedan dicen:

—Ay ojalá le vaya bien. Ojalá consiga y ojalá traiga dinero, ojalá se instale y mande dinero. Pero al mismo tiempo es: —¿Qué habrá pasado? Ya no sabemos nada de él ¿le habrá ido bien? ¿logró cruzar?

—No puede comunicarse porque no tenemos teléfono ¿estará vivo o muerto?

Un montón de interrogantes, a partir de eso y de las historias que la gente me contaba nació ese libro, que es pensado para hablar de las emociones y los sentimientos que se involucran en los procesos de migración de un lado y del otro originalmente el proyecto se llamó "frase en zapoteco" "por aquí o por allá" porque quería contar la historia de los dos lados, del que migra y del que espera o bueno, al final ya el nombre no me convenció mucho y puse ese "la nostalgia no se marcha como el agua de los ríos" que es una línea de un poema. Luego, cuando lo mandé para propuesta de publicación me dijeron:

—Es un título muy largo.

Entonces, mandé otra propuesta de título más corta y luego me dijeron:

—Ay no ya se fue a imprenta. Al final se quedó. Fue casual, porque tenía que tener ese título. Creo que esa época estaba de moda una película que me gustaba mucho por el título largo "Canción de cuna para dormir cocodrilos" y dije —Ay, si en las películas les ponen títulos largos, ¿por qué yo no?

E: Me gustaría saber cómo dialoga su escritura con la oralidad dentro de la comunidad, entiendo que se nutre, pero quisiera saber ¿hay un diálogo directo?

IP: Sí. De entrada, de las historias que van ocurriendo, que la gente me cuenta. Además ahora la gente, como sabe que escribo muy conscientemente me cuenta sus historias porque quieren que se escriba de eso. Me dicen:

—Mira Irma, te voy a contar, deberías de escribir esto.

La gente viene y me cuenta muchas historias o me los encuentro en la calle. Yo hago vida comunitaria y voy al mercado, a la misa, a los entierros. Así llegan las historias, pero ¿cómo las devuelvo? Pues las devuelvo también haciendo las lecturas con ellos. Una manera es hacer la lectura en espacios públicos, con gente que sé que no va a comprar los libros, porque sé que no es su costumbre, porque no están vinculados a la idea a comprar los libros, porque a lo mejor \$200 pesos representan tres días de comida porque hay prioridades o porque simplemente no saben leer y escribir. Mucha gente grande que me sigue no sabe leer ni escribir, pero me escucha a través de las radios comunitarias, me escuchan cuando hago una lectura pública en alguna sección o en algún espacio público. Antes en la Casa de la Cultura, el parque, ahora está después del sismo, la casa de cultura se cayó y no se ha restaurado, pero empezamos a hacer lecturas bajo la lona, en los campamentos donde estaba la gente resguardada yo iba y hacía lecturas con la gente, con los niños y hasta ahora. Tomamos una esquina y ahí hacemos lecturas y esa es mi manera de devolverles y son sobre todo la radios comunitarias, porque en las radios la gente en el mercado o en su taller, tienen la radio y están escuchando. Lo sé porque me los encuentro y me dicen, claro hay sus preferencias por rangos de edad. Me encuentro a los más grandes y me dicen:

—Escuché tu poema del nahual, así era antes.

—Ay qué bueno eso que dijiste de las mujeres embarazadas porque las mujeres..

Entonces viene otra historia. Te vas dando cuenta de que sí te escuchan porque hacen referencia. O cuando voy al mercado la gente me escucha mucho, porque tienen la radio ahí todo el día entonces si voy a diferentes estaciones, me escuchan, luego ya llego al mercado y me están cotorreando con algún poema. Eso está padre en el sentido de que luego dicen que nadie es profeta en su pueblo, pero yo sé que no tengo esa desventaja, yo sé que la gente en mi pueblo sí me lee, me escucha. Los más jóvenes ya en el internet, bajan mis poemas me

siguen en Facebook, ahí voy subiendo poemas entonces sí hay vínculo y hay esta vuelta ya no con lo escrito, pero sí a partir de la palabra oral con la gente.

Asistente: *Eso me parece muy padre porque pienso mucho en la comunidad literaria de Querétaro y que parece muchas veces un circuito doblemente cerrado entre los poetas donde nada más se leen y no hay un acercamiento. No les interesa y nada más dialogan entre ellos. Va uno a las presentaciones y es muy triste porque, a pesar de que sí tienen mecanismos para legitimarse, no se rompe esa barrera entre creador y público. A mí me parece muy inspirador, me muestra que sí se pueden hacer distinto las cosas. También tiene que ver con la manera comunitaria de organización.*

IP: Sí. La Dra Luz que ha ido a Juchitán varias veces, luego le da risa porque dice que salir conmigo es irse parando a cada rato. Le ha tocado ver que salimos y nos encontramos a alguien y es "Ay te escuché en la radio" "Ay fíjate que tal tal" y me cuentan una historia porque piensan que en algún momento lo voy a escribir. Avanzamos dos pasos y "Ay Irma", siempre dice "lo que hacemos en 10 minutos, contigo se hace en 40".

E: *En Rojo Deseo, se usan varias imágenes para aludir a los genitales femeninos, así como al acto sexual, como la olla y el chocolate, la caracola, la fruta, ¿hay un referente anterior? Ya nos comentó que algunas son frases de la oralidad,*

IP: Sí, sí, del lenguaje cotidiano que la gente usa esas palabras para referirse, por ejemplo, lo que les decía del *yaga*, que tiene que ver con el árbol o el palo que hace referencia al miembro masculino y para referirse al sexo femenino puede ser la fruta dulce, la concha o la caracola, siempre hay esas alusiones a partir de esas frases fui recuperando.

E: *En uno de los poemas de "La flor que se llevó" se retrata un tema tan crudo como la violación por parte de los soldados. Quisiera saber cómo se reciben esos textos de la comunidad y si durante el proceso de escritura hubo sensación de tabú, es decir, ¿es un tema tabú?*

IP: No, no es un tema tabú es un tema del que sí se habla abiertamente, además porque ese libro lo escribí en un momento en que estaba súper vigente, estaba sucediendo la ocupación de las fuerzas armadas en las comunidades y toda la violencia que se estaba generando y en todos lados lo estábamos viviendo mucho. En comunidades indígenas más, porque decían que ahí se ocupaban los campos para sembrar droga y entraban los soldados y, estaban resintiendo mucho la violencia. Entonces no. Pude hablar de eso y, la ventaja es que pude hablar del tema justamente convertido en poesía, yo nunca uso la palabra violación pero todo el poema te va dando la idea de qué está ocurriendo con esa violencia y esa violación a los cuerpos femeninos. Incluso algunas maestras me habían dicho que les gustaba usar el texto en las escuelas para hablar de la violencia con los niños, pero que les gustaba usar el texto porque no hablaba directamente.

E: *Es que lo rodea, pero el sentido ahí está. También tenía esa duda. Una de mis compañeras me decía que ellos no tienen en náhuatl una palabra para llamar a la violación usan una*

expresión que traducida sería "jugó conmigo". Tenía esa duda, si el término violación, como tal, existe en zapoteco.

IP: Hay un término que literalmente se podría traducir como "me atropelló gravemente" (frase en zapoteco) es un término exclusivo para la violación, de cierto modo sí (frase en zapoteco) es "me violó"

E: *Sí, pero en el poema no lo usa*

IP: Ni siquiera uso esa palabra en el poema. Voy diciendo la flor que se llevó.

Asistente: Justamente estábamos hablando de otro tipo de poesía que agarra la violencia pero la estética, debería haber una postura ética de representación de la violencia.

E: *No sé qué tanto tenemos derecho de hablar así de la muerte y aparte volverlo como muy bonito. Se me hace complicado*

IP: Yo justo quería hacer un poemario en un momento en el que no era tan fácil hablar del tema. Incluso lo metí al Premio Nezahualcóyotl y quedó como finalista con otro más. alguien que fue jurado me comentó "no sabes, había tanta discusión y al final priorizaron al otro porque hablaba de un asunto ecológico y no quisieron meter tu tema porque hablaba de la violencia hablaba de la violencia, entonces estábamos hablando también de un momento en el que no era tan fácil estar evidenciando la violencia por parte del estado, ¿no?"

E: **Desde la academia se ha hablado mucho que en sus poemas se reivindica una voz colectiva, quería saber su opinión sobre esa afirmación.**

I: Sí, yo creo que sí. Llevo mucho con la idea de que, nosotros cuando los escritores indígenas creamos. Aunque sea aparentemente una creación individual o personal, en realidad lo que estamos produciendo es todo un bagaje colectivo. O sea, lo que representamos con nuestra voz individual, es ese pensamiento

E: *Muchas gracias, ya sólo para terminar me gustaría preguntarle, ¿qué escritores vivos lee?*

IP: En mi tierra hay jóvenes que están escribiendo y que son muy talentosos. Está Paula Ya López, es muy jovencita y está haciendo una poesía muy feminista en zapoteco, muy poderosa. Elvis Guerra, quien está reivindicando la muxeidad porque es muxe. Me gusta que los jóvenes están afirmando sus temas: Elvis con la muxeidad y Paula, que es de una generación más consciente del feminismo. Fernando Valdivieso, también está escribiendo muy bien y muy fuerte. Mi hermano, Héctor Pineda, ganó el premio CASA este año e igual él está partiendo de una escritura desde lo social e igual, es muy fuerte. Hay una nueva generación que está teniendo una poesía poderosa y eso es importante.