

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

**Otros libros posibles.
Materialidad y edición de literaturas en lenguas originarias**

Tesis

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

Presenta
Mariana López Durand

Dirigida por
Dra. Luz María Lepe Lira

Querétaro, Qro., abril 2023



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales
de Información



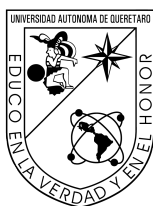
Otros libros posibles: Materialidad y edición de
literaturas en lenguas originarias

por

Mariana López Durand

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional](#).

Clave RI: FIMAC-293605



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

Otros libros posibles.
Materialidad y edición de literaturas en lenguas originarias

Tesis

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

Presenta
Mariana López Durand

Dirigida por
Dra. Luz María Lepe Lira

Dra. Luz María Lepe Lira
Presidente

Dra. Marie-Agnès Palaisi
Secretario

Dr. Alejandro Vázquez Estrada
Vocal

Dra. Ma. Ester Bautista Botello
Suplente

Mtra. Susana Bautista Cruz
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Abril, 2023
México

Resumen

La emergencia de escritores en lenguas indígenas que comenzó a gestarse a partir de las últimas décadas del siglo XX en México ha caminado a la par de la búsqueda de modos para dar a conocer sus obras. Eventos públicos, talleres, festivales, transmisiones radiofónicas, plataformas digitales han sido algunos de los principales soportes para su difusión, no obstante, persiste el interés por ver su obra materializada en el formato del libro. El fenómeno de las escrituras bilingües en lenguas indígenas se traslapa con un panorama editorial de suyo complejo para la creación de cualquier tipo de libro, de modo que a las problemáticas de desigualdad a nivel educativo, lingüístico y político, que han sido tema de discusión entre lxs escritores y otrxs agentes del libro, se suma otra de carácter editorial.

En este sentido, instituciones gubernamentales, universidades, asociaciones civiles, colectivos, editoriales independientes son algunas de las instancias principales bajo las cuales ha recaído la publicación de las literaturas bilingües y multilingües en lenguas originarias. A partir de estas experiencias, ya no sólo lxs escritores, sino también la diversidad de agencias involucradas en el proceso de puesta en página se han enfrentado a diversas dificultades tanto para poder ver las obras impresas, como al momento de irles dando forma de libro. Así, esta investigación se propone ampliar en torno de estas problemáticas ligadas específicamente a la creación de libros en los que han participado la poeta Ñu savi (mixteca) Celerina Sánchez, el poeta Mè'phàà Hubert Matiúwàa, el editor Héctor Martínez y el artista gráfico e ilustrador Víctor Gally. A partir de una exploración tanto de las características materiales de sus libros como de entrevistas semiestructuradas, la propuesta aquí es ilustrar la manera en la que los cuatro (en conjunto con muchas otras personas y a modo de red) han desarrollado estrategias que les han permitido ya no solamente enfrentarse a las dificultades, sino además proponer dinámicas de edición más amables desde y para los libros bilingües de estas literaturas.

Palabras clave: edición, materialidad, literatura, literaturas indígenas, lenguas indígenas, literaturas bilingües y multilingües

Abstract

The growing numbers of indigenous writers that began in the last decades of the 20th century in Mexico has gone hand in hand with the search for different and alternative ways to make their writings known. Public events, workshops, festivals, radio broadcasts, digital platforms are only a few examples that have been the main way for its dissemination, however, there is still interest in seeing their writings materialized in the form of a book. The bilingual writing phenomenon in indigenous languages overlaps with a complex editorial landscape even for the creation of any type of book, thus issues of an editorial nature add up to the already existing problems regarding the educational, linguistic and political levels, all of which have been subject of discussion among writers and other book agents.

In this sense, government institutions, universities, civil associations, collectives groups and independent publishers are some of the main means under which the publishing of bilingual and multilingual indigenous literatures has fallen. Based on these experiences, not only the writers, but also the different people involved in the process of creating these books have faced various difficulties, both in being able to see the works in print, and at the moment of creating the form of a book. Therefore, this research aims to expand around these problems linked specifically to the creation of books in which the Ñu savi (Mixtec) poet Celerina Sánchez, the Mè'phààà poet Hubert Matiúwàà, the editor Héctor Martínez and the graphic artist and illustrator Víctor Gally have participated. Based upon an exploration of both the material characteristics of their books and semi-structured interviews, the proposal is to show the ways in which these four agents (together with many other people and as a network) have developed strategies that have allowed them not only to face their difficulties, but also to put forward more friendly publishing dynamics for bilingual and multilingual books of indigenous literatures.

Key words: publishing, materiality, literature, indigenous literatures, indigenous languages, bilingual and multilingual literatures

Résumé

L'émergence d'écrivains en langues autochtones qui a commencé à se développer au Mexique à partir des dernières décennies du XXe siècle s'est accompagnée de la recherche de moyens de faire connaître leurs œuvres. Des manifestations publiques, des ateliers, des festivals, des émissions radiophoniques, des plates-formes numériques ont été quelques-uns des principaux supports de diffusion, mais l'intérêt des écrivains de voir son œuvre matérialisée sous la forme d'un livre persiste. Le phénomène d'écriture bilingue en langues autochtones se superpose à un paysage éditorial complexe même pour la création de tout type de livre. Ainsi, les problèmes de nature éditoriale s'ajoutent aux problèmes déjà existants concernant les niveaux éducatif, linguistique et politique, qui ont tous été sujet de discussion parmi les écrivains et autres agents de livres.

À cet égard, les institutions gouvernementales, les universités, les associations civiles, les collectifs et les maisons d'édition indépendantes comptent parmi les principales moyens sous lesquels l'édition de littératures autochtones bilingues et multilingues est tombée. A partir de ces expériences, non seulement les écrivains, mais aussi les diverses agences impliquées dans le processus de mise en page ont dû faire face à diverses difficultés tant pour voir les œuvres imprimées que pour la mise en page. Ainsi, cette recherche se propose d'élargir autour de ces problématiques liées spécifiquement à la création de livres auxquels ont participé la poète Ñu savi (mixteca) Celerina Sánchez, le poète Mè'phàà Hubert Matiúwàà, l'éditeur Héctor Martínez et le designer graphique et illustrateur Víctor Gally. A partir d'une exploration des caractéristiques matérielles de leurs livres et d'entretiens semi-structurés, cette recherche vise à illustrer la façon dont les quatre (avec beaucoup d'autres personnes et sous forme de grille) ont développé des stratégies qui leur ont permis non seulement de faire face aux difficultés, mais aussi de proposer des dynamiques d'édition plus solidaires à partir et pour les livres bilingues de ces littératures.

Mots clés: édition, matérialité, littérature, littératures autochtones, langues autochtones, littératures bilingues et multilingues

A mi madre

Agradecimientos

Esta tesis “no es solamente mía”, varias voces resuenan entre líneas.

A Celerina Sánchez, Hubert Matiúwàa, Héctor Martínez y Víctor Gally, por su disposición para conversar, por revolucionarme el pensar desde su decir y su hacer. Por devolverme la poesía, por hacer hoy los libros que quise leer/ver/tocar/escuchar para hacer mi vida un tanto más legible.

A Pluralidad Indígena y a Rosario Patricio, por ser de las primeras provocaciones para embarcarme en esta investigación, como parte de una búsqueda para mejor colaborar en los procesos de puesta en forma.

A Luz, por la fortuna de que nuestros caminos finalmente se traslaparan y por lo que resta por recorrer. Por lo que decimos sin hablar, por tu compañía, por el cuidado. Por el espacio para dejar(me) ser en la incertidumbre y hasta donde las ideas nos lleven.

Al sínodo. A la Mtra. Susana Bautista, por la lectura detallada, correcciones, sugerencias y por invitarme al Diplomado de Literaturas Mexicanas en Lenguas Indígenas. Al Dr. Alejandro Vázquez y a la Dra. Ma. Esther Bautista, por sus lecturas y sugerencias a los diferentes (pre)textos de esta investigación. A la Dra. Marie Agnès-Palaisi por moverme la mente aun hacia el final.

A mi familia, a mi mamá y a mi hermano. Raíces que me dan fuerza para seguir.

A Gabi, Grecia y Karen, por prestar oído y pensares para ensayar ideas juntas, por aguantarme los podcasts.

A Grecia, por tu siempre atinada y cariñosa lectura.

A Liz y Zanya, a la distancia y juntas, la pandemia fue más digerible.

A mis profesores de la Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe, su guía, las lecturas compartidas, su experiencia también está aquí. A Marie Agnès-Palaisi, profesora en la Univerdad de Toulouse Jean-Jaurès, por la compañía en Francia.

Al Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques à Toulouse de la Univerdad de Toulouse Jean-Jaurès y a la ciudad de Toulouse por ser mi hogar durante mi cuarto semestre. Una buena parte de esta tesis fue escrita en sus parques, a la orilla de la Garone y en sus múltiples bibliotecas.

A la Universidad de Querétaro y a la Univerdad de Toulouse Jean-Jaurès y a todas las personas que de una u otra forma participaron en la creación del convenio de Doble Diploma, y por la oportunidad de inaugurarlo. Espero ser la primera de muchas generaciones más.

A la coordinadora de la MEAEB, Ana, y al equipo administrativo de la Facultad de Filosofía y de la Jefatura de Investigación y Posgrado, por seguir el camino infinito de papeleos que ahora me permite culminar esta fase en mi formación.

A las instancias que aportaron los medios financieros que me permitieron dedicarme de tiempo completo a esta investigación tan cercana a la entraña: al Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a la Facultad de Filosofía y a la Universidad de Querétaro.

Y, finalmente, a lxs lectores: imaginarixs, reales, posibles y potenciales.

ÍNDICE

Introducción	11
Capítulo I. La materialidad como “declaración de principios”	23
1.1 La edición para lenguas originarias en el marco de la industria editorial	23
1.2. La materialidad y la edición como actos de creación	40
1.3. Algunos apuntes para cuestionar el soporte del libro	51
Capítulo II. Hacia la configuración de un corpus	63
2.1. Las redes en los libros.....	64
2.2. La delimitación como proceso.....	71
2.2.1. Primera etapa de observación.....	75
2.2.2. Diseño de instrumentos	85
2.2.3. Elección de la red de agentes, rediseño y realización de las entrevistas	89
2.2.4. Sistematización y análisis.....	97
2.2.5. Delimitación final del corpus	99
Capítulo III. Ir y venir del deseo de la forma al deseo de la práctica. Los otros libros posibles.....	112
3.1. Trayectorias y entramados vitales	112
3.2. De la materialidad a las prácticas editoriales.....	135
3.2.1. El “libro de mis sueños”: de la materialidad	136
3.2.2. “Este libro no puede ser totalmente mío”: de los procesos	157
3.2.3. “El libro es orgánico y se mueve”: del cuidado editorial	172
Conclusiones.	
Libros-HongoVenenoso: para seguir imaginando otros libros posibles	180
Conclusions.	
Livres-ChampignonVénéneux : pour continuer à imaginer d’autres livres possibles	189
Referencias.....	198
Anexos.....	211
Anexo 1. Formato de consentimiento informado	211
Anexo 2. Transcripción de entrevista a Héctor Martínez	214
Anexo 3. Transcripción de entrevista a Celerina Sánchez	227
Anexo 4. Transcripción de entrevista a Hubert Matiúwàa	234
Anexo 5. Transcripción de entrevista a Víctor Gally	243

ÍNDICE DE TABLAS Y DE FIGURAS

Índice de tablas

Tabla 2.1	Inventario de libros	77
Tabla 2.2	Primera delimitación	78
Tabla 2.3	Segunda delimitación	78
Tabla 2.4	Inventario de publicaciones y tipos de participación de Héctor Martínez	93
Tabla 2.5	Inventario de publicaciones de Celerina Sánchez	93
Tabla 2.6	Tipos de participación de Celerina Sánchez	94
Tabla 2.7	Inventario de publicaciones de Hubert Matiúwàa	95
Tabla 2.8	Tipos de participación de Hubert Matiúwàa	95
Tabla 2.9	Inventario de publicaciones y tipos de participación de Víctor Gally	96
Tabla 2.10	Coincidencias explícitas de personas y actividades	
Tabla 2.11	Coincidencias no explícitas entre personas y actividades	101
Tabla 2.12	Contexto de publicación de <i>Inii ichí y Xtámbaa / Piel de tierra</i>	105
Tabla 2.13	Contexto de publicación de <i>Tsíni rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira</i>	106
Tabla 2.14	Contexto de publicación de <i>Ìjín gò'ò Tsítsidiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsidiin</i>	106
Tabla 2.15	Contexto de publicación de <i>Mañuwìin / Cordel torcido</i>	107
Tabla 2.16	Contexto de publicación de <i>Mbo Xtá ridà / Gente piel / Skin people y Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner</i>	108
Tabla 2.17	Contexto de publicación de <i>Tasu yùùtì / Águila de arena, Xùkú xùwàà / Entre escarabajos y Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner</i>	109
Tabla 3.1	Publicaciones del Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias, Centzontle	128
Tabla 3.2	Publicaciones del Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA)	130
Tabla 3.3	Publicaciones de la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla	133
Tabla 3.4	Relación de personas y actividades de ejemplares de la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla	133

Índice de figuras

Figura 2.1	El circuito de las comunicaciones	65
Figura 2.2	Toda la coyuntura socio-económica	66
Figura 2.3	La máquina de contenido: la edición	70
Figura 2.4	Proceso de delimitación del corpus	75
Figura 2.5	Portada de <i>Elel Ot / Manantial de Estrellas</i>	87
Figura 2.6	Hipótesis	97

Figura 2.7	Corpus-red	110
Figura 3.1	Colofones de Voces Nuevas de Raíz Antigua	115
Figura 3.2	Carteles de Víctor Gally	121
Figura 3.3	Poesía visual de Víctor Gally	122
Figura 3.4	Presentación de <i>Káku ta'án</i>	125
Figura 3.5	Agradecimientos en <i>Káku ta'án</i>	125
Figura 3.6	Página legal de <i>Mañuwìin</i>	125
Figura 3.7	Portadas de la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla	126
Figura 3.8	Fragmento de página legal de <i>Mbo Xtá rídà</i>	130
Figura 3.9	Colofón de <i>Káku ta'án</i> / <i>Nacimiento dual</i>	138
Figura 3.10	Colofón de <i>Xojobal jalob te'</i>	139
Figura 3.11	Solapa trasera de <i>Tsíni rí nà yaxà'</i>	140
Figura 3.12	Prefacios de <i>Káku ta'án</i>	141
Figura 3.13	Poema “Natsiká” e ilustraciones	142
Figura 3.14	Posfacios de <i>Káku ta'án</i>	142
Figura 3.15	Posfacios de <i>Káku ta'án</i>	144
Figura 3.16	Páginas de <i>Ìjín gò'ò Tsítsídiin tsí nònè xtédè</i>	149
Figura 3.17	Disposición de textos en <i>Xtám baa</i>	150
Figura 3.18	Disposición de textos en <i>Tasu yùùtì</i>	151
Figura 3.19	Página legal de <i>Káku ta'án</i>	160
Figura 3.20	Páginas legales de ejemplares de Voces Nuevas de Raíz Antigua	161
Figura 3.21	Créditos al final de ejemplares de Voces Nuevas de Raíz Antigua	162
Figura 3.22	Créditos de ilustradores	163
Figura 3.23	Páginas legales de ediciones impresa y digital de <i>Ìjín gò'ò Tsítsídiin tsí nònè xtédè</i>	165
Figura 3.24	Posfacio de <i>Athánè riyà' Xyá r'idà</i>	171
Figura 3.25	Colofones de <i>Xúkú xùwàà</i> y de <i>Tasu yùùtì</i>	176
Figura 3.26	Colofón de <i>Mbo Xtá rídà</i>	179

INTRODUCCIÓN

*Yo quiero un libro que no solo llegue,
sino que lo puedan hojear
Tocar, oler, paladear
En cada frase,
en cada punto y seguido.*

*Yo quiero un libro de muchos colores,
de letras grandes y letras chiquitas,
rojas y amarillitas.
[...]*

*Yo quiero un libro en cada cardón de La Guajira,
en los llanos y en las altas montañas,
donde jueguen en sus hojas los colibríes.
[...]*

*Yo quiero un libro de trapo,
de hojas de maíz, de majagua
de lana o cartón viejo.*

-Atala Uriana

Empecemos a leer un libro desde cualquiera de sus formas, incluso por notar el tamaño y color de las letras, sean éstas “letras grandes y letras chiquitas / rojas y amarillitas”. La o las que sea que elijamos nos llevarán hacia una experiencia de lectura diferente, a “tocar, oler, paladear / En cada frase, / en cada punto y seguido”. Aunque históricamente algunas de esas formas hayan surgido con la intención de ser invitación a iniciar la lectura — pensemos, por ejemplo, en los títulos, las portadas o las contraportadas—, su flexibilidad hacia los deseos o preferencias de sus receptores permanece. Si las formas nos ofrecen la legibilidad, ello presupone su potencial de moldear nuestra interpretación y, a la vez, presupone una previa y aún presente susceptibilidad de haber sido y ser ellas mismas moldeadas, ahora en “hojas de maíz, de majagua / de lana o cartón viejo”, sea por sus creadores, sea por sus receptores. Siempre vinculadas —quizá—, a lo que alguna vez fueron, se asoman las formas de otros libros posibles y, por lo tanto, de otros significados y otras prácticas, “donde jueguen en sus hojas los colibríes”.

Como tal vez ha sido para muchas otras personas y con muchos otros poemas, mi primera lectura del de Atala Uriana sucedió inesperadamente y, más bien, por medio de la escucha en el Encuentro Cultural de Mujeres Originarias “Yomoram jayappapá’is

jäyätzame” (Hidalgo, 25 de marzo de 2021). Junto con otras escritoras, ella leyó una selección de algunas de sus estrofas. Enteramente enfrascada para entonces en los pensares, incertidumbres, dificultades de teorías y metodologías y mi propia incomodidad respecto de aquéllas, en mi escucha, aquel poema me tendió también oído. Sin saber en ese momento que se trataba de fracciones del poema y sin esperar las sensaciones renovadas al encontrar la versión con el resto de sus estrofas, decidí que algunas serían una suerte de punto de partida por haberme tan nítidamente relatado lo que las formas, etapas y agencias de los libros le habían contado a ella y me decían a mí también.

Como esos poemas con cuyo primer encuentro se anuncia su regreso, constantemente he vuelto a una o a otra de sus estrofas por remitirme y clarificar de nuevo alguna de las fases de esta investigación. Difícil ha sido, entonces, elegir aquellos para introducir estos fragmentos de pensares, por no decir resultados, que ahora busco reunir en estas líneas. Versan el deseo de un libro vinculado al narrar y escuchar, a su creación, sus movimientos y permanencias, al desde dónde, para qué y para quiénes, mientras que mi propia subjetividad ahora me ha llevado a inclinarme por aquellas estrofas que poetizan el deseo de una cierta materialidad para los libros.

Al mencionar aquí mi propio encuentro con aquel poema lo impregno de un devenir particular irrepetible en la subjetividad de alguien más. En mi caso mediado por plataformas digitales, ilustra también aquello que Arturo Manguel (1998) afirma para el caso de los libros. Es en la apropiación mediante la lectura, más evidentemente expresada al dejar huellas físicas en lo que leemos, que les creamos historias personales. Eso moviliza el presupuesto de origen de la reproducción homogénea que la invención de la imprenta trajo consigo, de que “cientos de lectores poseyeran copias idénticas del mismo libro” (p. 325),¹ se sobreentiende, tanto en su forma como en su contenido. Las huellas de lectura, a su vez, resultado de la experiencia de una agencia específica con un libro en concreto, sigue moldeando sus formas, y el resultado es una copia no idéntica al conjunto del que, no obstante, sigue formando parte.

Por desconocer el resto de sus estrofas, escuché por primera vez como un todo provisional el poema que Atala Uriana moldeó en su selección, diferente pero el mismo del

¹ Todas las traducciones de textos consultados directamente del inglés son propias.

que ahora moldeo yo para esta introducción. Sus expectativas frente a las ausencias, halladas en los libros por ella leídos, no sólo poetizan un deseo sino que también lo van creando. Si junto con Bhaskar (2013) ubicamos en las formas de los libros el aspecto performático de sus contenidos, en la lecto-escucha de la poeta wayuu podemos imaginarnos “tocar, oler, paladear” otros libros territorializados “en los llanos, en las altas montañas”, pues en cada verso se materializa una puesta en forma que se quiere otra.

Al concluir la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM, decidí emprender una larga estadía en el siglo XIX mexicano a propósito del trabajo de investigación para titularme, el cual nombré: *El lenguaje como proyecto de nación. José Tomás de Cuéllar y la persecución del significado en “Baile y cochino... Novela de costumbres mexicanas” (1886)*. Entre otras cosas, a partir de esa novela buscaba explorar el uso de la literatura en aquella época para el proceso de castellanización en México. Independientemente del grado en que me haya o no acercado a los objetivos por los que entonces me guiaba, para el repertorio de los hallazgos inesperados terminé confrontándome a la nada arbitraria circunstancia de mis propias coordenadas lingüísticas. Mi persecución fue de las razones estructurales de mi monolingüismo en español y mi multilingüismo exclusivamente en otras lenguas dominantes. Sin importar cuántas lenguas me haya aventurado a explorar, la forma de un libro bilingüe en alguna de las lenguas habladas en México realza para mí los límites de mi monolingüismo. ¿Cómo leerlos? Fue una de las preguntas a las que persistentemente volvía a partir del Diplomado de Literaturas Mexicanas en Lenguas Indígenas² al que tiempo después asistí. ¿Cómo? Si aquello que quiere compartir en su hoja izquierda, en la ilustración, en el sonido se me escapa. ¿Es posible ser o transformarme en su lectora? ¿Cómo reducir el trecho de significación que yo misma creo, amplifico y reproduzco?

El camino puede darse desde muchos lugares, yo lo emprendo e invito a quien sea que lea estas líneas a hacerlo desde uno de los soportes en los que predominantemente la literatura (en singular) se ha hecho presente: el libro o, más bien, los libros de literaturas en lenguas aún habladas en México. La pregunta por la forma pretende prolongar nuestras

² Diplomado llevado a cabo en el Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia, Coordinación Nacional de Literatura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Cultura, Ciudad de México, del 30 de abril al 22 de octubre de 2019.

lecturas en los significados latentes de sus *modos de ser libros* para hacer frente a las distancias y escapar, al menos temporalmente, de mi monolingüismo exclusivamente alfabético.

Asimismo, he querido comenzar con el recuerdo de las mutaciones de las formas porque un punto de partida de estas líneas han sido los momentos en que nos hemos olvidado de esa susceptibilidad, lo cual ha tenido su expresión física en estas publicaciones de las literaturas bilingües. Como parte de la misma continuidad espacio-temporalmente situada, el olvido también es mío.

Poema a la puesta en forma de un libro cualquiera, sin establecer vínculos con algún contenido en particular que lo ate a alguna tradición, nos habla del soporte a secas. No obstante, también objeto simbólico cargado histórica y culturalmente, no es por ello menos susceptible a las lecturas de la poeta wayuu, desde cuyas experiencias particulares versamos con ella el camino de las metamorfosis. Así como su poema lleva precisamente por título “Yo quiero un libro”, la intención principal aquí será asistir, desde la materialidad de algunos libros de literaturas en lenguas originarias, así como desde las experiencias de algunas de las personas involucradas en su creación, a la manera en que han moldeado ya no sólo sus propios libros, sino también las condiciones de posibilidad, porque las otras formas de sus libros lo han sido en la medida en que a la par han recreado prácticas más amables y afines a los deseos de sus participantes en las diferentes fases de sus procesos.

El acto escritural de lxs autorxs³ actuales de las diferentes literaturas en lenguas originarias en México presupone una reflexión paralela, tanto por parte de lxs propixs escritorxs como de los otrxs actores sociales involucrados en el proceso de publicación, con respecto al *cómo* se va a presentar la obra ante sus potenciales receptores. Es decir, a la par de esta emergencia literaria de finales del siglo XX, lxs escritorxs junto con personas de muy diversas procedencias han desarrollado también un fenómeno de carácter editorial. De modo que el conjunto de estos esfuerzos, en tanto situados en el ámbito de lo literario, ha conducido a un lento camino de posicionamiento tanto de las lenguas como de los actores sociales involucrados en el medio editorial ya existente. Esto pareciera sugerir que el

³ A lo largo de este trabajo de investigación utilizo la “x” con la intención de aludir a cualquier género.

camino de apropiación de lo literario ha ido de la mano de la apropiación y adaptación de los soportes en que la literatura tradicionalmente se ha presentado ante los lectores del campo literario en México monolingüe en español, en cuyos desencuentros se han generado cuestionamientos de las estructuras que subyacen a la producción editorial.

En este sentido, llevé a cabo, por un lado, una investigación básica para observar, analizar e interpretar la forma de las publicaciones en lenguas originarias a partir de los estudios sobre la materialidad de los libros del área disciplinar de la bibliografía de Donald McKenzie (2005) y Roger Chartier (2005 y 2006) y, por el otro, una investigación cualitativa en tanto “se caracteriza por indagar y registrar las percepciones y puntos de vista de los actores sociales desde sus propias expresiones semánticas” (Terven, 2012, pp. 105-106), ejercicio que ofrecerá puntos de contraste frente al análisis de la materialidad considerada por sí misma. Aquí analizo, por lo tanto, el uso y transformación de la materialidad a partir de dos fuentes de datos, a saber, de una selección de libros bilingües en *tu'un savi*⁴ (mixteco)-español y en *mè'phàà*⁵-español, así como de entrevistas⁶ a cuatro personas que participaron en la creación de esos libros: Celerina Sánchez, Hubert Matiúwàa, Víctor Gally y Héctor Martínez.⁷ Esto implicó una labor de observación para tener presente las características físicas de sus libros y dar cuenta de qué han decidido incluir en la puesta en página; asimismo se realizaron algunos análisis preliminares respecto de las posibles motivaciones detrás esas decisiones. Esto último para posteriormente contrastarlo y ampliarlo con el registro de las experiencias y percepciones de aquellos

⁴ La norma ortográfica señala utilizar cursivas en palabras provenientes de una lengua diferente a la del texto en que aparece. En el corpus revisado, el uso de cursivas para las autodenominaciones de las lenguas es cambiante, no obstante, predomina el uso de redondas en estos casos, por lo cual he decidido no usar las cursivas. Esto no quiere decir que obvie el hecho de que pudo haber sido decisión ya sea de editores, ya sea de autores o incluso de ambos. Eso constituye una discusión diferente, aunque vinculada a la de la materialidad.

⁵ Por el sentido peyorativo que el nombre de esta lengua tiene en español, no lo utilizaré en esta tesis.

⁶ Las transcripciones de las entrevistas y el formato de consentimiento informado se incluyen en los Anexos. Asimismo, con el objeto de evitar corregir o intervenir la oralidad de las intervenciones se citan ya sea tal cual como fue dicho, ya sea omitiendo repeticiones de palabras o frases. Esto último únicamente con el objeto de hacer más fluida la lectura. En las transcripciones se pueden consultar las intervenciones citadas tal cual fueron dichas.

⁷ Como se verá, además de la palabra “escritor/a” y “poeta” para referirme tanto a Sánchez como a Matiúwàa usaré también las de “creadores” y “agentes” para aludir a las cuatro personas, de manera individual y en conjunto, y evitar así asignar alguna prioridad al tipo de actividades realizadas por cada una en un libro dado. Esto será de importancia (incluso aunque no sea un tema en el que ahondaremos) para ir acorde con una de las consecuencias sugeridas por los estudios de la materialidad de los libros, a saber, la de cuestionar y/o colectivizar la figura de autor.

agentes, así como para dar cuenta de las dificultades y estrategias para llevar a cabo esa materialidad. Finalmente, esto además implicó situar la exploración y análisis dentro de sus dimensiones histórica, lingüística, económica, política y cultural para evitar aislar el análisis, ya que ello permite explicitar las condiciones de publicación y las relaciones de continuidad y transformación respecto de esos marcos contextuales.

Parto del supuesto de que en el análisis de la materialidad es posible encontrar las propuestas y alternativas materiales y de prácticas de edición que en el presente una parte de una red de agentes del libro está buscando configurar para sus libros del futuro. En otras palabras, se persigue ilustrar que en el aspecto físico de sus libros es posible leer los deseos y necesidades vinculadas a las luchas por sus lenguas, las culturas y sus hablantes; al mismo tiempo que en los esfuerzos por darle a los libros una cierta forma han surgido las propuestas y alternativas materiales y editoriales para garantizar un modelo editorial más amable con esa labor en el marco de la diversidad lingüística y cultural. Se trata de acercarnos, por medio de los libros y de las experiencias de los cuatro actores sociales mencionados, a algunos fragmentos del camino para procurar tejer condiciones más propicias para sus libros, así como un espacio editorial mucho más acorde con lo que están buscando transmitir y que, paulatinamente, los conduce hacia las razones por las cuales en un principio decidieron involucrarse, desde distintas actividades, en la creación de libros para las literaturas bilingües en lenguas habladas en México

En un primer momento la propuesta de aproximación fue retomar los escritos del teórico de la literatura Gérard Genette (2001) quien nombra a los diferentes elementos que forman al libro tales como las portadas, las dedicatorias, los epígrafes, los prefacios, ilustraciones, audios, entre otros, como “paratextos”. En principio asumí la responsabilidad de mirar éste y cualquier otro concepto y, más aún, a mí misma desde el escepticismo; cuestionar constantemente mis sesgos epistémicos vinculados a mi formación. Si bien los planteamientos de Genette me permitieron empezar a navegar los libros desde un primer punto teórico y metodológico concreto, desde las sugerencias de Linda Tuhiwai en *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas* (2016) comprendí que era necesario hacer de la incertidumbre mi lugar de enunciación. Tornar la mirada hacia los procesos cognitivos que, directa e indirectamente, intencionadamente o no, han atentado

contra la diversidad y han repercutido en el desprestigio y consiguiente desaparición de muchas de las lenguas habladas en México, me parece de suma importancia para dar un paso hacia “entender el pasado” como parte de una “pedagogía crítica de la descolonización” para “ofrecer historias alternativas” desde “saberes alternativos”, pues la “implicación pedagógica de este acceso a saberes alternativos es que pueden ser las bases de maneras alternativas de hacer las cosas” (Tuhiwai, 2016, p. 63). De modo que, en el objetivo propiamente dicho de estas líneas, subyace el de ensayar, no prefigurar ni imponer categorías sin haberlas explorado atentamente y a partir de sus propias coordenadas espacio-temporales. Ya que ineludiblemente una selección conlleva la exclusión, la estrategia fue priorizar la lecto-escucha para entremezclar y modificar mis intuiciones a partir de los libros y las personas, y desde ahí fuéramos tejiendo el qué y el desde dónde concreto de esta investigación. Paulatinamente, en compañía de esas voces, así como de todas aquellas personas que de una u otra manera me han prestado oído y pensares, y mientras más exploraba los lugares en los que la postura de Genette se sitúa, se fue haciendo más clara su inadecuación para la exploración del corpus, pues lejos de dar cuenta del fenómeno literario y editorial limitaba sus particularidades, así como a mi propio punto de vista. No cerrarme a las necesidades del corpus ameritaba, por lo tanto, ampliar la mirada para moldear los presupuestos teórico-metodológicos a la medida del fenómeno en cuestión, y no viceversa.

En tanto teórico de la literatura, el objeto de estudio considerado por Genette pertenece al ámbito literario, de modo que una manera de ampliar la perspectiva es al pensarlo como fenómeno editorial. La publicación de literatura es un tipo más dentro de lo editable, del mismo modo que los libros de literaturas en lenguas originarias son un tipo más entre la edición bilingüe en lenguas originarias y español, donde son por ejemplo antecesores los de carácter lingüístico y pedagógico realizados para la enseñanza de las lenguas. Aunque aquí se identifica otro de los marcos englobantes de los libros, también ampliar hacia esta perspectiva hace necesario conservar la idea de que pertenezcan al ámbito literario y, así, a la par hiciera las veces de criterio de delimitación.

Considerar el aspecto editorial del fenómeno en cuestión fue el modo para revisar el punto teórico-metodológico de partida para integrar al análisis propuestas de los

historiadores del libro arriba mencionados: McKenzie (2005) y Chartier (2005 y 2006). Así, aunque no sean equiparables por razones que serán explicitadas en el primer capítulo, en lugar del término de “paratexto” retomo el concepto de “materialidad” para referir al aspecto físico en sentido más amplio que como Genette remite a ella. De manera similar, él va a utilizar la palabra “material” para describir y categorizar el aspecto físico que toma cada paratexto, “su modo de existencia” (2001, p. 10). A su parecer podían tomar materias verbales, auditivas, icónicas, entre otras, pero al limitar su estudio a las verbales lo limita también hacia lo escrito, por lo que su propuesta no basta para tomar en cuenta otras características. No obstante, los tres autores referidos comparten tanto la preocupación por el contexto como la susceptibilidad interpretativa del aspecto físico, es decir, que además de *hacer* al libro, producen significados, dependientes, a su vez, de las coordenadas espacio-temporales de su producción. De ahí que este estudio sí integre la búsqueda de las intenciones comunicativas de la forma propuesta por Genette (p. 10), quien para ello retoma la noción de fuerza ilocutiva de la filosofía del lenguaje. Además, cabe señalar, ésta es la parte más flexible y menos tendiente hacia la generalización de su tipología paratextual pues “no pueden surgir más que de un análisis (y de una síntesis) singular, obra por obra” (p. 17), esto es, sí nos aproxima a explorar, como mencionaba anteriormente, motivaciones particulares.

El primer capítulo está dedicado a las dimensiones contextuales, a la revisión teórico-metodológica y a la necesidad de considerar las características propias del corpus para la propuesta de observación y análisis. En un primer momento, trazaremos algunas pistas para volver a contar el devenir de las literaturas en lenguas originarias, pero aunado a considerarlo también como un fenómeno editorial. Se mencionan algunas dificultades a las que se han enfrentado varios agentes del libros bilingües en lenguas originarias, así como la manera en la que ello se liga a los marcos englobantes de la consolidación de la industria editorial en México, el marco legal y el camino de políticas lingüísticas y educativas, todo lo cual ha influido de diferentes maneras en la creación de prácticas de edición en estas lenguas. En un segundo momento, se explicitan y contextualizan las herramientas teóricas y los acercamientos metodológicos que fueron de utilidad para realizar este estudio. Se realiza un recorrido crítico de la propuesta de Genette, sus alcances y limitaciones, así

como la manera en que las ideas de McKenzie y Chartier amplifican los puntos de partida. Finalmente, se mencionan algunas consideraciones de importancia para pensar la noción del libro desde las literaturas en lenguas originarias, para no perder de vista la propia historicidad y cargas ideológicas de aquel objeto.

Una de las problemáticas ligadas a esta investigación y para lo cual también fueron consideradas las sugerencias de Tuhiwai, se relaciona con la construcción del corpus, la selección del material pertinente para conducirnos hacia los objetivos arriba mencionados. Dentro de los estudios literarios existen de antemano ciertas categorías a partir de las cuales típicamente se realiza la investigación. Las diferentes teorías por medio de las cuales se ha propuesto analizar las obras literarias, desde occidente y desde el siglo XIX, han sido clasificadas según el elemento de la tríada comunicativa en la que se han enfocado de manera preferencial (Eagleton, 1998, p. 95). Así, por ejemplo, aquellas que se centran en los autores (posturas románticas); en las obras (la Nueva Crítica, el formalismo, el estructuralismo, etc.); y aquellas que integran a los lectores (teoría de la recepción). Influido por el formalismo y desde los supuestos teóricos del estructuralismo y la semiótica los estudios de Genette priorizan la obra literaria. De modo que, con la intención de no cuadrar las teorías literarias a un corpus dado y evitar realizar una selección a partir de una sola categoría, fue necesario también preguntarnos por las necesidades teóricas y contextuales de los libros. Por ello, el segundo capítulo busca explicitar los procesos subyacentes principalmente relativos a la creación del corpus de análisis, pero al mismo tiempo de la investigación en sí misma, puesto que se fueron realizando de manera paralela. En este sentido, se propone la selección del corpus como proceso en el que influyó lo que directamente se puede observar de los libros y lo que los propios actores añaden sobre ellos: en suma, pasar de los libros a las agencias para volver a los libros y culminar la selección. Ahora bien, dentro de esa lógica, en las entrevistas fue surgiendo de manera recurrente la palabra “red” como modo de sintetizar las estrategias de trabajo. Desde los estudios de historiadores del libro y de la edición también ha sido una noción importante para pensar las dinámicas implícitas en la creación de libros. Por lo tanto, también en este capítulo se aloja la revisión de las propuestas de Darnton (1982, 2007), Adams y Barker (1993) y Bhaskar (2013) referentes a la cadena de vida de los libros para complementar los

hallazgos de las entrevistas y justificar el uso de la noción de red como parte de la delimitación del corpus. Finalmente, se explicitan las características materiales de los libros seleccionados, así como sus contextos de publicación.

El tercer capítulo comienza con el recorrido de las trayectorias personales y compartidas entre las cuatro personas entrevistadas, así como la manera en que se entrelazan a partir de los libros considerados para el análisis. Este apartado tiene la intención de ilustrar la red que forman entre ellos, con otras personas y con otros proyectos literarios y editoriales. Le sigue el análisis de las entrevistas en combinación con el de la materialidad de los libros, todo ello a la luz de los factores de carácter contextual pues permiten realizar interpretaciones espacio-temporalmente situadas. En primer lugar, se mencionan los deseos y necesidades de las formas desde las experiencias de Celerina Sánchez y Hubert Matiúwàa. Se trata propiamente de la expansión de las intenciones comunicativas a partir de sus experiencias, intencionalmente aludiendo a su papel de agencia autoral. En un segundo momento, se ahonda en las dificultades que representó ahora para los cuatro creadores poder garantizar esa forma deseada, así como las estrategias que, en conjunto y de manera individual, desarrollaron para ello, de modo que se observa la multiplicación y entrecruzamiento de las agencias en la diversidad de participación. Finalmente, se explicitan algunas propuestas y alternativas de edición, así como las condiciones que esta red ha creado para sí misma, desde el mismo proceso de materializar sus libros, para que ellos y otras personas puedan seguir creando libros para las literaturas en lenguas originarias.

Ahora bien, a lo largo de estas líneas iré utilizando los términos de “literaturas originarias”, como en el título, “literaturas indígenas” y “literaturas bilingües en lenguas aún habladas en México”.⁸ Las preguntas por la pertinencia o no de aquéllos conceptos son recurrentes tanto entre lxs mismxs escritorxs como en los estudios de este tipo particular de corpus. Aparecerán los tres con notoria predominancia del primero en el afán, quizá iluso y contradictorio, de deslindarme de la palabra “indígena” y, a la vez, hacerla aún presente. Asimismo, aunque a lo largo del análisis no lo hago, he decidido desterritorializar el título

⁸ Esta última frase, a la cual he añadido “bilingüe”, la retomo por haber sido utilizada en varias entrevistas por uno de los agentes aquí entrevistados: Héctor Martínez.

al no añadir “en México”, esto en un afán, por un lado, de adelantarme a la posibilidad de que este estudio pueda ser aplicable para otros fenómenos literarios y editoriales bilingües de otras geografías, y, por otro lado —adelantándome a las conclusiones—, de sugerir que las alternativas y propuestas materiales y editoriales de los libros y los agentes en cuestión tienen la intención de ser replicables por cualquier persona interesada.

Asumo la responsabilidad frente a las implicaciones de usar o dejar de usar ciertas ideas y conceptos, pues considero todavía de importancia seguir dejando evidencia del mundo del que sigo formando parte; uno en el que en esas terminologías que no acaban de nombrar lo que deberían y como deberían se asoma la discriminación, ya que en el desconocimiento de las diferentes formas del narrar se asoma el de la diversidad lingüística del país y de las particularidades culturales de cada lengua. Todos los errores son míos, desde ellos me sigo moviendo.

En lo que aprendemos a nombrar, acompañadxs de cambios a nivel estructural y no sólo terminológicos, al regresar a esos y otros conceptos aludo a la manera en que participo de la desigualdad. No obstante, busco aludir también a que nos regresan a una discusión viva, en la que las posturas son tan múltiples como quienes de una u otra forma nos hemos involucrado en ella. Trato de hacer lo más explícito posible aquello que sé que invisibilizo, mantener la apertura hacia buscar lo que aún no hago consciente y seguir conversando desde la empatía. Del mismo modo en que crear un alfabeto y fomentar la escritura no asegura la continuidad de las lenguas marginalizadas en México (Barriga, 2018, p. 58), tampoco que se propicie la escritura creativa, que se realice y publique un libro bilingüe asegura ni su lectura ni que haga algo por la lengua indígena en que está escrito. ¿Cómo retomar los diálogos para crear otros? y ¿cómo leer estos libros para detectar las estructuras que aún reproducimos, así como para expandir las alternativas que en ellos han sido tejidas?

En tanto experiencias estéticas que también son políticas, que muestran a la vez que ocultan, que refuerzan los grados de mi *estar fuera y ser parte de*, acercarme a estas literaturas desde su materialidad ha sido un modo de encaminarme junto con ellas hacia transformarme en la lectora que me piden ser. ¿Qué y quién lo pide? Siguiendo a Chartier y a McKenzie, en lo material son notorias las prácticas y decisiones que fueron moldeando a

los libros; la materialidad nos permite entrar para salir de los libros, sus características físicas son la excusa para un modo de entrelazamiento con las personas involucradas en su creación, con lo que ha sido y con lo posible. “Tocar, oler, paladear” en la materialidad un ejercicio de memoria que dialogue con el pasado y los deseos para el futuro.

Al igual que como alguna vez Heráclito dijo para los ríos, tampoco nadie puede bañarse dos veces en la forma de un libro. Prefiero leer en espiral, hasta que me anochece en el mismo pero diferente punto y seguido; leer las formas para leer más lento, porque las distancias tienen el sabor del tiempo para potenciar los equívocos, deformar conceptos extraños, subvertir nuestros dispositivos conceptuales (Viveiros, 2010, p. 73). Girar el rostro cuantas veces sea necesario para volver al libro y leerlo multidimensionalmente, como a Escher. Prefiero la incertidumbre en la intimidad de las varias lecturas, lecturas multilingües. Ser varias voces porque esta tesis no puede ser totalmente mía. Situar después lo íntimo en el ir y venir del viento y mareas del diálogo; hacer también de la lectura esa “solidaridad radical” de la que habla Tuhiwai, para “tender lazos” y procurar “la colaboración, y que esté abierta a las posibilidades que sólo pueden ser imaginadas, mientras que otras cosas encuentran su lugar” (Tuhiwai, 2016, p.14), mientras que otros libros tejen lugar.

CAPÍTULO I. LA MATERIALIDAD COMO “DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS”

1.1 La edición para lenguas originarias en el marco de la industria editorial

*La misma existencia de alguien que esté
haciendo edición pensada para lenguas indígenas
de una manera tan profesional también
es una declaración de principios.*

-Yásnaya Aguilar

El 31 de marzo de 2021 se realizó una presentación del libro trilingüe *Conetamalli / Bebé tamal / Baby tamal* en la que Isela Xospa (diseñadora gráfica independiente, fundadora de Ediciones XospaTronic), Tajëëw Díaz Robles (del colectivo Colmix o Colegio Mixe y coordinadora del proyecto Endless Oaxaca Multilingüe en la Fundación Alfredo Harp Helú A.C.), y Yásnaya Aguilar (también del Colmix, ensayista, traductora e investigadora ayuujk) reflexionaron, entre otros temas, sobre el proceso de creación de aquella publicación.

Buena parte de sus intervenciones se originaron de mirar, leer y sentir las características físicas de *Conetamalli* y de sus posibles significaciones históricas, políticas y lingüísticas. Conversaron sobre la relevancia de las ilustraciones, del material, del tamaño y forma de las hojas, del peluche de un tamal que se vende junto al libro, entre otras más de sus formas, realizadas todas ellas con la amabilidad de pensar en sus posibles y deseados públicos. Como se observa del epígrafe que da inicio a estas líneas, la invitación no era sólo para mirar las orillas de aquel libro, sino también para hacer una lectura política del proceso de su cuidado editorial teniendo, además, por referencia las experiencias que ellas mismas habían notado en las formas de los libros:

Nos lamentábamos [Yásnaya Aguilar y Tajëëw Díaz] mucho del hecho que la asimetría entre el español y las lenguas indígenas tenía un reflejo en el soporte de los libros que leíamos [...] Nos lamentábamos que podías encontrar libros en español súper bonitos, o sea que tienen una calidad, un

cuidado en la edición, un soporte. Mientras que [...] los libros que a veces podíamos tener en lenguas indígenas estaban con un mal cuidado material, desde la corrección ortotipográfica, desde el cuidado de la parte gráfica. (Aguilar, Díaz y Xospa, 31 de marzo de 2021).

Aunque *Conetamalli* haya sido catalogado como un libro de carácter antropológico y sus primeras versiones (bilingüe español-inglés) surgen pensadas para un público migrante infantil y juvenil estadounidense, presenta más de un punto en común con proyectos literarios desarrollados en México, tal como el haberse constituido como una estrategia de lucha tanto lingüística como cultural por las lenguas y sus hablantes. De alguna manera, aquellas primeras versiones también comparten con las más recientes un tercer “idioma” gráfico-visual donde se busca representar el territorio, cultura y alimentación de Milpa Alta. En este sentido, las crecientes emergencias tanto literaria como de escritores forman parte de otra que las engloba a ambas, a saber, una de carácter artístico que pasa por y se sale de lo disciplinar. Y tienen en común que también se pueden pensar desde los usos particulares de uno más de sus soportes: el libro.

Los señalamientos de las presentadoras de *Conetamalli* con respecto a las desigualdades a nivel del aspecto estético y material del soporte del libro son el recordatorio de problemáticas más generales ligadas a la edición de las literaturas en lenguas indígenas. Aquéllas han sido algunas de las constantes denuncias de lxs propixs escritorxs por ser las personas más directamente afectadas al querer ser publicadas. Así, por ejemplo, en su artículo “El racismo en la literatura indígena y los procesos editoriales”, la escritora zapoteca Irma Pineda (2022) afirma que una de las primeras dificultades ha sido la “negativa por parte de la industria editorial a publicar nuestros trabajos” (p. 219), no obstante, ser publicados también ha representado otra clase de impedimentos y restricciones. Tal como los tirajes reducidos, decisión vinculada al riesgo económico por considerar que se trata de materiales con reducido potencial de venta (p. 219). O también porque quedan supeditados a contratos que predeterminan las remuneraciones sea económicas, sea en la cantidad de ejemplares que van a recibir de su propia obra, sobre los cuales operan otro tipo de lógicas de modo que suelen no utilizarlos para vender de manera

independiente: “las instituciones —continúa la poeta zapoteca— tienen reglamentos que dicen que a los creadores sólo nos dan 10% del tiraje [...] con los cuales no nos hacemos ricos porque se los regalamos a la familia y a los amigos” (p. 219).

Como ya anunciaba, sumado a este tipo de vivencias por parte de lxs escritorxs, otros actores sociales también se han percatado y han experimentado las mismas y otras situaciones relativas a los retos ya no sólo de publicar, sino también de editar aquel tipo de contenidos. Es decir, la discusión a propósito de *Conetamalli* también señala otro conjunto de dificultades que ha tenido que ver con las particularidades materiales que se buscan para los libros y que no compaginan con las lógicas de la industria, en parte porque pueden llegar a aumentar los tiempos y los costos del cuidado editorial. En sus varias décadas de experiencia, por ejemplo, al editor de libros de literaturas en lenguas originarias, Héctor Martínez, le ha tocado observar en las primeras publicaciones que se hacían en lenguas originarias “el descuido que tienen” y que “siguen teniendo” (Hernández, 26 de mayo de 2021). Este promotor cultural para quien cada uno de “los elementos que componen el libro tiene una razón de ser” (Hernández, 26 de mayo de 2021), ha sido particularmente crítico del hecho de que cuando “las instituciones culturales [...] hacían los libros”, estaban “mal hechos, mal revisados, con faltas de ortografía tanto en la lengua como en español, en mal papel” (Padilla, 22 de junio de 2021), entre muchos otros detalles más precisamente relacionados con múltiples de sus aspectos físicos, como veremos más adelante.

Asimismo, cuando llegan a ser publicados, surgen nuevos inconvenientes ahora en la distribución y difusión de los libros, en parte porque, como afirma Pineda, el acuerdo concluye con la publicación, “la institución no asume el compromiso de distribuir esas publicaciones” (Pineda, 2022, p. 220), razón por la cual es común encontrar parte del tiraje en bodegas. De modo que después de buscar e insistir en ser publicados y ya con el material, también han sido lxs propixs escritorxs y las personas con las que se han aliado quienes asumen la tarea de mover los ejemplares. Aquello “ha sido un proceso —afirma Héctor Martínez— de cómo hacer llegar los libros al lector, cómo hacerle llegar a los que estén interesados en estos libros. Básicamente ha sido de mano en mano porque las grandes librerías no han sido nada receptivos con estos materiales” (Hernández, 29 de marzo de 2022). O si es posible encontrarlos ahí, los libreros han tenido problemas para catalogarlos

y, por lo tanto, asignarles un sitio dentro de la librería. Sobre ello recuerda Pineda a propósito de uno de sus libros, hecho también en formato de audio en un CD, que en una librería comercial tenían dudas de si colocarlo con libros o con discos y que ello llegaba a desincentivar incluir el material (Pineda, 2022, p. 220). En sentido similar, Martínez ha notado que el sitio que se les ha dado en las librerías tiene que ver con que “el propio librero desconoce que son escritores mexicanos” (Padilla, 22 de junio de 2021). De ahí que, en parte, en librerías donde sí encontramos este material, tal como en El sótano o Educál (específicamente el Centro Cultural Elena Garro), se han acomodado en áreas como la antropología, la historia o con libros para niños, mas no junto con otros libros clasificados como “literatura mexicana”.⁹

Las problemáticas ligadas a la distribución se corresponden con las dificultades relativas al acceso por parte de sus posibles receptores, ya sea en librerías o en otro tipo de espacios, tal como en bibliotecas públicas. La Biblioteca Vasconcelos o el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) son ejemplos de lugares donde se ha conservado algunos de estos libros,¹⁰ aunque no desprovistos de otra suerte de obstáculos. Por ejemplo, durante la pandemia aumentaron las restricciones y procedimientos para poder consultar materiales en el INPI. En la Biblioteca Vasconcelos, por su parte, se ha designado algunos anaqueles en el 7º piso para libros relacionados con diversas temáticas vinculadas a México, tal como estudios antropológicos, lingüísticos, sobre costumbres, sobre alimentación, entre los que se encuentran algunos textos de carácter literario. No obstante,

⁹ Hasta el momento las únicas excepciones que pude hallar y de las que tengo noticia son los casos del libro *Me'on ts'ibetik / Letras humildes* de Ruperta Bautista y *Muxitán* de Elvis Guerra pertenecientes a la colección El ala del tigre de la UNAM, pues en el Centro Cultural Elena Garro se encuentran colocados junto con otros escritores de literatura mexicana monolingüe en español.

¹⁰ Se requiere de una investigación individual para poder dar cuenta en sentido amplio de los espacios donde es posible acceder a materiales de escritoras en lenguas originarias. Y ello no sólo en México, sino también en otros países. Por ejemplo, podemos encontrar el título *Literatura y lengua. Semillas fértiles para los pueblos originarios de México* (2018) del escritor zapoteco Javier Castellanos y el título *Ää: manifestos sobre la diversidad lingüística* (2020) de Yásnaya Aguilar en la Biblioteca del Instituto Iberoamericano ubicada en Berlín (cabe señalar que el primero fue publicado por la UNAM y el segundo por Almadía). Por lo pronto, estas indicaciones, como especificaré en el próximo capítulo, han formado parte del trabajo de campo que se desarrolló para esta investigación, en el sentido de experimentar lo más cercanamente posible con las estrategias de distribución de materiales (y que directamente afectaban el acceso a materiales para incluir en el análisis), lo que a su vez permite acercarse de manera general a otro carácter de dificultades vinculadas al medio de edición de este tipo de libros.

se tomó la decisión de colocar los discos incluidos en algunos de estos ejemplares en la planta baja en la Sala Braille.

Así como el caso de Ediciones XospaTronic con *Conetamalli* y otras de sus publicaciones, existen muchos otros casos similares de esfuerzos de carácter independiente los cuales aunque no se libran de enfrentarse a las mismas u otras situaciones, comparten el haber contribuido en la edición, publicación y distribución de estos libros, y son, en parte, respuesta directa a la diversidad de situaciones y experiencias vividas frente al medio editorial en México. Entre éstos podemos mencionar el de Nauyaka Producciones y Ediciones, Pluralia Ediciones, Oralibrura. Cooperación Editorial, Editorial Resistencia, Ediciones del Espejo Somos, el colectivo Ya mfeni o también librerías no comerciales tal como Marabunta, U-tópicas, Tabaquería Libros en la Ciudad de México, El Traspatio Librería en Morelia, en el espacio cultural El Gran Calavera en Pátzcuaro, Michoacán, en Casa Impronta en Guadalajara.¹¹

En suma, las dificultades para encontrar alguna editorial que publique a lxs escritores, el tener que adaptar aspectos físicos del libro a las lógicas de una u otra editorial, las retribuciones y contratos que no se consideran justos para lxs creadores, la distribución y difusión son sólo algunos ejemplos que buscan ilustrar que la gama de problemáticas vinculadas a la edición de literatura en lenguas originarias atraviesan, si no todas, sí buena parte de la cadena de vida de los libros. Son, asimismo, cuestiones que hacen del libro y de las lógicas detrás de su creación un foco de discusión actual entre la diversidad de agentes que se han enfrentado a realizar libros en el marco de la industria editorial en México. A ello se liga aquel “deterioro” en varias áreas del medio editorial del que habla el ilustrador Víctor Gally, quien ha colaborado en más de una ocasión con Héctor Martínez y cuenta también con varias décadas de experiencia en el medio.

¹¹ Aquí menciono sólo algunos ejemplos de los que tuve noticia en el proceso de realización de esta investigación. Habríamos de considerar la posible existencia de otros esfuerzos de carácter comunitario y local situados en otros lugares de la República Mexicana, sobre los cuales aún no tenemos noticia y que sería necesario explorar. Asimismo hace falta el desarrollo de algún panorama y/o cartografía de proyectos editoriales bilingües (en libro, así como en otro tipo de soportes) que desde las primeras décadas de la emergencia de los escritores bilingües hasta la fecha se han dado a la tarea de editar, publicar, difundir y distribuir sus escritos.

Al reflexionar sobre la importancia del diseño editorial en entrevista con Edna Hernández (8 de junio de 2021), Gally identifica que “la digitalización ha ido eliminando a un montón de manos y se ha concentrado en muy pocas la responsabilidad”, y “para no quedarse fuera uno [...] tiene que cada vez especializarse más” lo cual lejos de ser habilidades adicionales justamente remuneradas más bien “ha implicado un sobreesfuerzo, un yugo, un peso más grande porque la paga sigue prácticamente igual”. También en la enseñanza del diseño a nuevas generaciones ha notado que al enfocarse más en la técnica “queda fuera todo lo otro, toda la sustancia, la carne, lo que le da el contenido a los libros, pues están llenos de erratas”. A consecuencia, a su parecer, “cojean mucho las publicaciones hoy”, pues “se ha perdido todo ese aprendizaje, toda esa historia, y [...] se reduce a [...] si tú manejas rápido un ratón y un teclado [...] te venden la idea de que ya la hiciste”. Además, todo esto queda supeditado a restricciones económicas que afectan al medio en general pues “al menos en este país ha habido cortes muy fuertes a la cuestión de los libros” lo cual repercute en “ese erosiónamiento del material” (Hernández, 8 de junio de 2021). Como afirma Martínez para los libros de literaturas en lenguas originarias, pero que se puede extrapolar a cualquiera otro: “mucha gente piensa que es sencillo y que se puede hacer un libro de cualquier manera. No, no es de cualquier manera” (Hernández, 29 de marzo de 2022), y ciertas dificultades, tal como el caso de no saber cómo clasificarlos, acentúan las desigualdades en la creación de las literaturas bilingües frente a otras, incluso en términos de discriminación como busca demostrar Pineda (2022) en el artículo mencionado.

Si consideramos aquel marco mayor en el cual lo anterior queda englobado, podemos percatarnos de que también a través de esos ejemplos es posible vislumbrar puntos comunes en las dinámicas de la industria editorial en la manera en la que se consolidó y pervive hasta hoy día en México. Es decir, las dificultades, impedimentos, lógicas, entre otras situaciones implícitas ya en la propia industria editorial terminarían por trasladarse a la edición y publicación de materiales en lenguas indígenas, en general, y de ahí a la edición de sus literaturas también.

El surgimiento e incremento de escritores en las diversas lenguas a lo largo de todo el país durante las décadas de los ochenta y los noventa (Montemayor, 2001, p. 29 y Lepe,

2017, p. 5) también se entrecruza con el desarrollo de nuevas estrategias o de retomar otras que anteriormente habían funcionado para promover la publicación. En ocasiones se realizó el ejercicio de dar salida a los talleres literarios en la forma de libros. Tenemos, por ejemplo, los proyectos editoriales de Juan José Arreola, como *Los Presentes*, la colección *Cuadernos del Unicornio* o la revista *Mester* en los que incluía los escritos “producto de los concurridos talleres que impartió en varios momentos de su vida y que empezaron con su experiencias en el Centro Mexicano de Escritores” (Ramos de Hoyos, 2020, p. 234). Recordemos, en sentido similar, que el diseño de los talleres literarios de Montemayor junto con José Tec Poot y Cesia Chuc Uc en Yucatán incluyó una tercera etapa cuyo objetivo era eventualmente llevar los proyectos de escritura hacia la puesta en libro (Montemayor, 2001, p. 37). En parte este ejercicio fue posible por medio de relaciones, alianzas y acuerdos entablados por los diferentes actores involucrados con ciertas instituciones gubernamentales o editoriales consolidadas durante las décadas previas. Notemos, por ejemplo, que el mismo Montemayor publicó en la década de los noventa sus experiencias con los talleres, sus estudios sobre la sonoridad de las lenguas, los antologías con ensayos, poesía, narrativa y teatro de escritores indígenas, entre otros libros, por medio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Fondo Editorial Tierra Adentro, así como con una de las editoriales que contribuyó de manera importante en la consolidación de la industria editorial en México desde las primeras décadas del siglo XX, el Fondo de Cultura Económica (Cervantes, 2020, p. 173).

Varias de las estrategias que impulsaron el aumento de las literaturas en lenguas originarias en México también intervinieron para llevar el ejercicio previo de escritura hacia los libros. Al respecto se pueden mencionar el trabajo hacia el interior de organizaciones indígenas quienes ejercían presiones frente a las instituciones de gobierno, “las acciones educativas provocadas [...] por las diferentes y a veces contradictorias políticas del lenguaje” (Montemayor, 2001, p. 29), la participación directa de escritores hacia el interior de las propias instancias gubernamentales, los premios literarios (Lepe, 2017, p. 9) cuya retribución incluía la publicación, entre otras más.

La publicación de los libros no sólo estuvo supeditada a los apoyos de las instancias del Estado, sino que también tiene que ver con la intervención de algunos escritores dentro

de ellas. Así, por ejemplo, las primeras obras ganadoras del Premio Nezahualcóyotl de Literaturas en Lenguas Mexicanas, otorgado por primera vez en 1993, no fueron publicadas. El poeta mazateco Juan Gregorio Regino, en su calidad de “subdirector de Desarrollo de las Culturas Indígenas de la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del CONACULTA”, fomentó su publicación (Lepe, 2017, p. 9). Como alguna vez lo hiciera, aunque desde la iniciativa privada, la editorial Joaquín Mortiz con las obras ganadoras del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes de 1968 a 2006 (Ramos de Hoyos, 2020, p. 250), en el año 2003 se inauguran las publicaciones del Premio Nezahualcóyotl bajo el sello de la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas con tres libros de tres ganadores: Kalu Tatyisavi y Patricio Parra, ganadores en 2000, y Javier Castellanos Martínez en 2002. A la fecha, la última publicada en formato impreso salió en 2018 con la obra de Esteban Ríos Cruz, ganador en 2018, mientras que la del siguiente ganador de 2021, Florentino Solano Aguilar hasta el momento sólo está disponible de manera digital.

Esa misma institución ya había publicado, durante la década de 1990 y los primeros años del 2000, la serie Letras de México conformada por 22 libros, así como la serie Letras Indígenas Contemporáneas con 25 libros, algunos en coedición con Editorial Diana. Por otra parte, el Instituto Nacional Indigenista (INI) publicó la serie Letras Mayas Contemporáneas coordinada por Carlos Montemayor (Montemayor, 2001, p. 49), con apoyo de SEDESOL y la Rockefeller Foundation. También la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) (anteriormente INI y hoy Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas), creó en 2008 la serie de 5 libros Literatura Indígena Contemporánea.

Otra agrupación de gran importancia tanto para el empuje de la escritura literaria en lenguas indígenas como para la publicación de libros fue la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas, A. C. creada en 1993 (Lepe, 2017, p. 9 y 2020, p. 817). Sus miembros fundan la Casa de Escritores en Lenguas Indígenas en 1996 y, aunado a su objetivo de difundir las lenguas indígenas y sus producciones literarias por medio de diversas prácticas de socialización, también configuran un espacio editorial para crear libros y revistas (Quijano, 2019, pp. 216-217). Publican la revista *La palabra florida* en 1996 luego

convertida en *Nuni* desde 1998 (Lepe, 2020, p. 817); aproximadamente entre 2006 y 2012¹² publican la colección Voces de Antiguas Raíces y la de Cantos de América. Algunos de los ejemplares fueron financiados por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y otros por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). En 2007, también con apoyo de la SEP y con la Universidad de Campeche, publican el compilado de participaciones, poemas y las conclusiones del Encuentro Regional de Escritores en Lenguas Indígenas que se llevó a cabo del 30 de noviembre al 1° de diciembre de 2007 en Calkiní, Campeche. En 2008, publican con apoyo de la Fundación Cultural de la Ciudad de México las antologías *México: diversas lenguas una sola nación* en dos tomos, la primera para poesía y la segunda para narrativa. Aquí, además, retoman una de las estrategias a las que se recurrió en numerosas ocasiones para incentivar la edición de literatura en México durante todo el siglo XX, a saber, la creación de antologías como soportes para la promoción y difusión de la lectura, creación de público, reforzamiento y renovación de cánones (Cervantes, 2020).¹³

Si bien queda por identificar la diversidad de instancias y, más aún, los esfuerzos locales y privados, y ya no sólo centralizados en la Ciudad de México, que también conforman el panorama de la edición de estas literaturas, es notorio que el ámbito institucional ha cumplido un papel de empuje importante en la producción de libros como así lo fuera para la misma consolidación de la industria editorial en México desde principios del siglo XX.

Uno de los hitos identificados en la historia de la edición en el país es la campaña vasconcelista de promoción de la lectura y de alfabetización llevada a cabo durante los años que Vasconcelos dirigió la SEP, de 1921 a 1924 (Rivera, 2020, p. 112), pues estimuló la producción masiva y difusión de libros mediante “tres ejes estratégicos”:

estimar la producción editorial con subsidios y patrocinio, incentivar la negociación contractual con empresas extranjeras para abatir costos y asegurar una amplia distribución de los libros en la república, y sostener una

¹² Se trata de un aproximado puesto que no me fue posible consultar los pies de imprenta de todos los ejemplares de ambas colecciones.

¹³ Para un recuento de algunas de las primeras antologías de literaturas en lenguas indígenas y una reflexión crítica en torno de sus repercusiones véase Lepe, 2020.

producción editorial estatal sin precedentes con una red amplia de bibliotecas públicas. (Cervantes, 2020, p. 165).

Independientemente de los cambios de dirección de la SEP, que causarían fluctuaciones en la fuerza de aquel primer empuje en la producción de libros, aquella y el Estado mexicano se configuraron en agentes predominantes por sobre los contenidos de lo impreso, los lugares de distribución, los formatos y, por supuesto, la lengua.¹⁴ Actualmente la SEP ha seguido influyendo en la producción de libros ahora bilingües. Algunos ejemplos son los libros de texto a través de la Comisión Nacional del Libro de Texto Gratuito (Conaliteg) o con la convocatoria lanzada en 2021 para selección de materiales educativos bilingües para la Biblioteca SEP Centenaria. A partir de esta última, además podemos observar la reciente inclusión de materiales bilingües en los catálogos de editoriales que han tenido mayor presencia en el medio editorial, tal como Almadía, Santillana, Planeta, entre otras (Libros del rincón, 2022).

Por su parte, los esfuerzos independientes diversificaron el ambiente editorial en México. Sea a partir de agrupaciones de personas con amplia experiencia en el medio, tal como libreros con financiamiento propio y planes estructurados, sea por personas que en el camino fueron aprendiendo y sufrían constantes dificultades económicas, todas ellas contribuyeron a contrarestar, hasta cierto punto, la fuerza del Estado y sus instituciones; influyeron en hacer de la edición un espacio político de oposición y aumentaron la oferta editorial. En este sentido es representativo el caso de Editorial Botas (Herrera, 2020; Cervantes, 2020 y Rivera, 2020), desde la cual se configuró y amplificó durante la primera mitad del siglo XX un corpus de autores consagrados y en proceso de serlo para la noción de literatura mexicana. No obstante, cabe señalar que aun varios de los esfuerzos editoriales de carácter independiente para las literaturas en lenguas indígenas continúan supeditadas a los apoyos económicos proporcionados por instancias gubernamentales, tal así las

¹⁴ No obstante, también los diferentes gobiernos en turno ofrecen su propia complejidad respecto de cómo influyeron en la industria editorial. Así, por un lado, durante el sexenio de Lázaro Cárdenas y el impulso de la educación socialista la SEP se abrió a proyectos independientes, de tintes marxistas e incluso a editoriales opositoras al Estado; fue también la época en que se funda el Fondo de Cultura Económica (FCE), mientras que, por otro lado, Díaz Ordaz, quien promovió el anticomunismo, aplicó políticas autoritarias y represivas contra las editoriales, entre ellas contra el FCE (Rivera, 2020, pp. 128-140).

convocatorias de PACMyC y el FONCA, a partir de las que lxs autorxs junto con algún equipo de trabajo han podido financiar sus proyectos.

Asimismo, en la medida en que se fue profesionalizando la figura del escritor y creciendo la demanda y oferta educativa vinculada a los estudios literarios, las universidades también comenzaron a financiar o a crear sus propios proyectos editoriales. Así, por ejemplo, la Universidad Nacional Autónoma de México hizo su Imprenta Universitaria en 1935 y creó colecciones como la Biblioteca de Clásicos Mexicanos (1937), la Biblioteca del Estudiante Universitario (1939) o la Nueva Biblioteca Mexicana (1959) (Ramos de Hoyos, 2020; Castro, Hernández y Zaslavsky, 2020, p. 284).

Algunas de las universidades que actualmente han apoyado y generado proyectos de edición de las literaturas en lenguas indígenas, además de la Universidad de Campeche, son la UNAM que ha incluido en algunas de sus colecciones la obra de algunxs autorxs, tal como en El Ala del Tigre y en Punto de partida, asimismo, en las antologías del Festival de Poesía. Las Lenguas de América Carlos Montemayor organizado desde su Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad (PUIC-UNAM),. Está el Laboratorio de Lengua y Cultura del CIESAS que ha diseñado cuantiosos libros digitales para niños. La Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), por su parte, creó la serie bilingüe Literatura en lenguas originarias cuyos primeros 3 ejemplares surgen, en un primer momento, de modo digital. La Universidad de Guadalajara es una de las instituciones a cargo de la publicación de las obras ganadoras del Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA) a partir de su convocatoria de 2016; asimismo tiene la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla que al momento suma 15 libros publicados. La Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia (UNAM), en el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO) tiene, por ejemplo, la serie de relatos de tradición oral Zango Zango Sabaré (Laboratorio Nacional de Materiales Orales, s. f.). Asociada al LANMO está el Laboratorio de Educación y Mediación Intercultural (LEMI) de la Universidad Autónoma de Querétaro que creó la Biblioteca LEMI, la cual publica diversos materiales de carácter pedagógico, lingüístico y literario. Ambos laboratorios tienen además la particularidad de partir de o crear materialidades multimodales y apoyarse de los soportes digitales, ya sea al dejar para su

descarga gratuita las publicaciones o utilizar las redes sociales, como YouTube, para producir contenido que ya no pasa por lo impreso. Asimismo, sus proyectos de edición quedan vinculados a otras prácticas de difusión además del literario, tal como a investigaciones académicas de profesores y estudiantes, organización de mesas de discusión, coloquios y seminarios, creación de materiales didácticos, trabajo de campo, recopilación de la oralidad en formato sonoro y textual, documentación lingüística, etc.

Ahora bien, las últimas décadas del siglo XX en que se sitúa el comienzo de la producción de libros de literaturas en lenguas originarias coinciden con cambios de grandes repercusiones en las dinámicas de todo el ambiente editorial que hasta entonces se había formado y que se vincula con las nuevas relaciones establecidas entre el Estado mexicano y los mercados internacionales. Así, por un lado, “las políticas subsidiarias estatales se masificaron y comenzaron a influir incluso en las editoriales independientes, lo que modificó sus características y las ajustó a los requerimientos de los fondos concursables” (Rivera, 2020, pp. 149-150), efecto que como ya vimos aún repercute en las propuestas de edición más actuales. Por otro lado, “las dinámicas transnacionales significaron una oleada de compras de las empresas locales por conglomerados extranjeros” (p. 150), razón por la cual muchas editoriales, sobre todo independientes, desaparecieron o, si se mantuvieron, incluso algunas más consolidadas tuvieron que ajustarse a las dinámicas económicas de sus nuevos dueños o se diluyeron en grandes grupos editoriales. No obstante, también muchas editoriales se opusieron y resistieron frente a la formación de estos conglomerados y se unieron para hacer frente a la crisis económica, tal como ERA, el FCE, El Colegio de México, Joaquín Mortiz, aunque esta última eventualmente terminó por ser absorbida (Rivera, 2020, p. 150; Cervantes, 2020, p. 263).

La segunda mitad del siglo XX se caracteriza por haber sido no solo un periodo de gran producción editorial, sino también de haberlo sido en condiciones en suma propicias (Ramos de Hoyos, 2020, pp. 264-265). Durante las décadas previas, los principales países productores de libros en el ámbito hispanoamericano habían sido México, Argentina y España, no obstante, la Guerra Civil ocasionó que España dejara espacio libre para un mayor posicionamiento en el mercado de los otros dos países, incluso para proyectos pequeños. En México, además, posteriormente aquello será impulsado por la presencia de

los exiliados españoles, así como de otros exiliados latinoamericanos, de países europeos y de Estados Unidos (Rivera, 2020, p. 131). Eventualmente, uno de los resultados fue que, a partir de 1950, México ya se había transformado “en el principal espacio editorial de América Latina” (Rivera, 2020, p. 139). Las últimas décadas, aproximadamente entre los años sesenta a los ochenta, coinciden con un auge de propuestas editoriales independientes de carácter más marginal con la particularidad de recurrir a técnicas de edición artesanales. Se comienzan a producir libros-objeto y libros de artista, estos últimos continuidad de los que ya se producían en 1930¹⁵ y, ambos, antecedentes de las editoriales cartoneras.¹⁶ En general, solían ser proyectos de corta duración por las problemáticas a las que debían enfrentarse en la cadena de producción lo cual se acentuaría frente a las condiciones económicas de los ochenta (Cervantes, 2020, pp. 261-263).¹⁷

A este panorama editorial ya inclemente para la producción de cualquier otro libro y con el que coincide la emergencia de literaturas en lenguas originarias, habríamos de sumar otro carácter de dificultades, probablemente acentuadas por la misma crisis económica, relacionadas con las lógicas, restricciones y estrategias de venta previamente establecidas. Al respecto podríamos destacar la formación y reproducción de valores simbólicos a partir de los criterios de inclusión y exclusión de ciertos autorxs, así como los objetivos detrás de la publicación de traducciones en los catálogos.

Sobre el primer caso, en un ejercicio circular de mutuo aprovechamiento, tanto escritores como editoriales frecuentemente recurrían a la visualidad del otro en el medio editorial y/o literario para posicionarse ellos mismos.¹⁸ De este modo, editoriales nacientes, como fue el caso de Editorial Botas y Letras Mexicanas, lograban posicionarse y, de manera entremezclada con los más consagrados, podían integrar a sus catálogos a nuevos escritores (Ramos de Hoyos, 2020, pp. 226 y 231-234; Herrera, 2020, p. 84). Si bien, por

¹⁵ Se trata de obras creadas por “poetas y escritores en colaboración con pintores, grabadores y escultores hicieron *livres d'artiste* en ediciones de autor, con tiradas mínimas, de lujo y numeradas, que circularon de manera restringida en un circuito de letrados. En estas ediciones se combina la técnica industrial con la artesanal” (Cervantes, 2020, p. 193).

¹⁶ Caso notable para la edición cartonera bilingüe en maya y español es el Taller Leñateros.

¹⁷ Una de las editoriales independientes nacidas en esta época y que a la fecha se sostiene es el Taller Martín Pescador en Michoacán.

¹⁸ Aquí el uso de la marca para masculino es intencional. También en la historia editorial de México se reproduce aquello que ha sido señalado por otros investigadores respecto de la predominancia masculina en diferentes aspectos de la emergencia literaria en lenguas originarias. Véase, por ejemplo, Acuña (en prensa).

un lado, renovaban el paisaje editorial, por el otro, eventualmente también se volvían ellas mismas productoras y reproductoras del canon de “literatura mexicana”. Éste, a su vez, también ha surtido efectos cuando agentes del libro han buscado espacios para producir o difundir las literaturas en lenguas originarias, como así ha hecho notar el editor Héctor Martínez en numerosas ocasiones:

Estos escritores [...] también tendrían que estar dentro de ese universo de escritores mexicanos. Ese es un problema, siguen siendo los escritores indígenas, no los escritores [...] mexicanos que escriben en alguna de las lenguas, son los escritores indígenas. También se les sigue separando en ese sentido. (Martínez y Matiúwàa, 16 de marzo de 2022).

Ahora bien, algunas de las dinámicas internacionales del medio editorial se establecieron por medio de la edición de traducciones, las cuales cumplían propósitos tanto comerciales como políticos, a la vez que también se usaban “para legitimar el discurso artístico, académico y científico” (Castro, et. al., 2020, p. 305). Era una estrategia de creación de públicos y funcionaba para posicionar a editoriales y autores internacionalmente.¹⁹ Las traducciones se realizaban típicamente a o desde lenguas ya fuertemente posicionadas en el mercado global de edición. Estas posiciones podían variar con los años, pero siguiendo el estudio de Dujovne (2020), quien tomó como base los años de 1990 a 2000:

el inglés ocupa un lugar “hipercentral”, seguido por el francés y el alemán en una posición “central”. El inglés concentra entre 55 y 60% del total de lo traducido en el mundo; las lenguas francesa y alemana, alrededor de 10% cada una. Detrás de éstas se ubican los idiomas “semicentrales” que

¹⁹ El caso de las ediciones bilingües en México valdría una revisión particular para aunarla al contexto de publicación de los libros en lenguas originarias. Al respecto podemos citar el proyecto de 1944 de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum Romanorum Mexicana* creada en la UNAM y con influencia de republicanos españoles, la cual aparece como alternativa al poco cuidado que habían tenido los textos clásicos en griego y latín (Castro, et. al., 2020, p. 285).

representan cada uno entre 1 y 3%. Entre éstos, los más importantes son el italiano, el castellano y el ruso. Por último, se sitúan las lenguas “periféricas”, que equivalen, cada una, a menos de 1% del total. (p. 364).

Los primeros libros bilingües hechos en México se rastrean “en el siglo XVI con fines de instrucción y evangelización” (Ravizé y Paisano, 2017, p. 7). La lingüística misionera de la época colonial produjo un cuantioso volumen de este tipo de libros, no obstante, insertas en la misma estructura de jerarquías a nivel de las lenguas. Durante el siglo XX, si las lenguas y culturas indígenas llegaban a hacerse presentes en los libros era, por un lado, en materiales para la alfabetización o, por otro, por obras traducidas al español. Ejemplos de estas últimas, están las traducciones del FCE que incluyen el náhuatl y el purépecha, la publicación del *Popol Vuh* por la Imprenta Universitaria en la colección Biblioteca del Estudiante Universitario o uno de los números de la revista de la editorial Cvltvra que dedicó a la poesía náhuatl (Castro, et. al., 2020, p. 279 y 284).

Respecto de los materiales para la alfabetización, desde el Departamento de Asuntos Indígenas de la SEP y la Escuela Nacional de Antropología surgió la propuesta en 1939 de promover la educación en las lenguas de los diferentes territorios del país. Al año siguiente, en el Primer Congreso Indigenista Interamericano realizado en Pátzcuaro, Michoacán, se llevaron a cabo algunos cuestionamientos en contra del proceso de castellanización, durante aquel foro se defendió “el derecho de la población indígena a educarse en su lengua materna, así como la necesidad de crear escuelas, enviar maestros y publicar materiales, cartillas y diccionarios bilingües para poder llevar a cabo dicha tarea” (Bello, 2020, p. 436).

Otros estudios en torno de la alfabetización en México ya han reflexionado en torno de la verticalidad que esos ejercicios encerraban, notorio por las repercusiones visibles hasta la fecha y por las mismas dificultades que en su momento enfrentaron quienes buscaban llevarlo a la práctica.

La política educativa en la actualidad promueve la educación en México con enfoque intercultural bilingüe, que la SEP define como:

Aquella que reconozca y atienda a la diversidad cultural y lingüística; promueva el respeto a las diferencias; procure la formación de la unidad nacional, a partir de favorecer el fortalecimiento de la identidad local, regional y nacional, así como el desarrollo de actitudes y prácticas que tiendan a la libertad y justicia para todos. (SEP, como se cita en Barriga, 2018, p. 71).

Como veíamos, el paulatino incremento en México de escritores en lenguas originarias también queda ligado a un largo transcurrir de políticas educativas y lingüísticas (Montemayor, 2001, p. 29) como respuesta a un camino de al menos cuatro décadas de exigencias y necesidades clamadas por la defensa, procuración de justicia y legislación de la permanencia de la multiculturalidad y multilingüismo que son característicos del país. Sucesos como el reconocimiento en la Constitución de la pluriculturalidad de México en 1992, el levantamiento del EZLN en 1994, la modificación del artículo 2º constitucional en 2001, la creación en ese mismo año de la Coordinación General de Educación Intercultural y Bilingüe (CGEIB); en 2003, la promulgación de la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas, la sustitución del Instituto Nacional Indigenista por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), la fundación del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI); en 2011, la publicación del Acuerdo 592, entre otros momentos, si bien han sido ampliamente criticados por sus lentas y a veces contradictorias repercusiones sobre las problemáticas de las que han surgido (Barriga, 2018), también influyeron en la formación e incremento de un panorama de publicación bilingüe en lenguas originarias.

El gobierno federal se ha visto obligado a implementar medidas que traduzcan las presiones ejercidas por estos múltiples acontecimientos, promulgaciones, documentos, leyes, etcétera, en realidades concretas al interior del sistema educativo mexicano, que en varias ocasiones ha resultado en la creación de nuevos desencuentros sociales y culturales. Tal así el diseño de materiales didácticos cuyo uso resulta infructuoso cuando no compagina con los contextos en que se sugiere sean utilizados o no son adecuadamente

socializados entre la población a la que va dirigida o no son diseñados desde enfoques interculturales.

Un factor importante que se interpone en la manera como ha querido ser llevado a la práctica por parte de las instituciones el ejercicio del enfoque intercultural en la educación en México es la negligencia con respecto a los contextos específicos en que los materiales serán utilizados, en tanto sigue sin atenderse el rezago educativo, se acentúa la desigualdad. Así, la práctica de “enviar a trabajar a maestros hablantes de una lengua dada a comunidades cuya lengua es diferente” (Barriga, 2018, p. 94) o la expectativa de que se utilicen de manera generalizada los mismos materiales, como libros de texto en lenguas indígenas que no atienden a las variedades dialectales (Barriga, 2018, p. 156) o a las necesidades concretas de las comunidades de habla evidencia que no se toma en cuenta la realidad multicultural y multilingüe del país. Esta circunstancia además representa un reto más para lxs docentes, quienes ya se enfrentan a muchas otras exigencias curriculares que han de resolver sin un adecuado apoyo institucional, pues “la mayoría de los maestros no han sido capacitados con una metodología pedagógica eficaz, que les permita ofrecer a sus estudiantes una educación intercultural y una educación de calidad en dos lenguas” (Felts, 2011, pp. 2-3).

A consecuencia, como señala Barriga (2018), uno de los grandes riesgos de ello es que la interculturalidad “puede disfrazar la unilateralidad” y resultar en la repetición de “una política para indígenas desde el mestizo y no una acción de intercambio equitativo entre culturas y comunidades lingüísticas diversas”, asimismo, el bilingüismo llega a “concebirse desde una perspectiva monolingüe, con el español en la mira, y unidireccional” y pensado “únicamente como necesidad de las comunidades indígenas y no de la comunidad nacional” (pp. 96-97). Aquella situación connota las paradojas y contradicciones al interior de los discursos, y más aún la persistencia, ahora oculta, del apego a prácticas homogeneizantes propias a los dos siglos anteriores, lo que además refuerza la mentalidad dicotómica del prestigio o desprestigio de las lenguas así como el miedo a hablarlas (pp. 254-256).

En suma, si bien según datos de Bello (2020) entre los años de “1935 a 1974 se publicaron al menos 883 materiales didácticos destinados a los hablantes de 33 lenguas

indígenas” de los cuales “471 fueron cartillas y métodos, 230 cuentos bilingües y 182 folletos bilingües” (p. 438), a raíz de las dificultades enfrentadas por carecer de los materiales suficientes y de personas especializadas para realizarlos y hacer uso efectivo de ellos, las autoridades terminaron por recurrir a instituciones extranjeras. Así, por ejemplo, a partir de 1951 “las autoridades educativas establecieron convenios con [...] el Instituto Lingüístico de Verano (ILV)” (p. 438) cuya presencia en México se rastrea desde 1935. A partir de ello, se integraron al panorama editorial “la mayor parte de las cartillas en lenguas indígenas, así como cartillas bilingües” (p. 438), aunque supeditado también a las fluctuaciones ya mencionadas propias del medio, con tirajes desiguales año tras año o no adecuados para la cantidad de hablantes de cada lengua (p. 438).²⁰

1.2. La materialidad y la edición como actos de creación

Como se ha querido ilustrar en el apartado anterior, buena parte de las reflexiones relacionadas con las vivencias de los diversos actores involucrados en el proceso de la *puesta en página* han surgido de mirar las formas que se le han dado a los libros que alojan narraciones en lenguas originarias habladas en México. Tanto desde los estudios bibliográficos como desde la teoría de la literatura se han desarrollado propuestas para incluir en el análisis de los textos las formas que históricamente se les ha dado, esto ya sea para rastrear las historias de los libros o bien para ampliar el análisis literario. Se trata del estudio de la *materialidad* de los textos, que hace de la forma una categoría de análisis (Cervantes, 2019, p. 17), de modo que “las posibles significaciones de una portada en el libro, la elección del papel para su impresión y encuadernación, su formato, diseño y composición tipográfica” (p. 18), entre muchas otras características más, nos permiten adentrarnos a las “condiciones materiales, las sociabilidades y redes intelectuales” y a “los intereses y las decisiones político culturales que posibilitaron su publicación y caracterizaron la dimensión histórica de su lectura” (p. 18).

²⁰ Al respecto valdría explorarse el cuidado editorial y material de las publicaciones. Bello (2020, p. 438) también detecta que no hubo quien estuviera al cargo de que esas cartillas no presentaran errores en español.

Enmarcado en el formalismo y desde los supuestos teóricos del estructuralismo y la semiótica, el teórico de la literatura Gérard Genette (1930-2018) y sus colegas, en un seminario de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales en París (Caturla, 2009, p. 25), fueron los primeros en ampliar el foco de estudio de las obras literarias hacia elementos que identificaron como textuales, materiales e icónicos que no son la obra en sí, pero que la acompañan y hacen el formato que conocemos como libro. Genette los nombró “paratextos” (2001, p. 7). Aquel teórico fue pionero al hacer notar que esos elementos, hasta ese momento ignorados en el análisis de las obras literarias, además de ser condición de posibilidad de la lectura, en tanto materializan los contenidos, eran susceptibles de ser ellos mismos leídos de manera individual y en su (con)texto espacio-temporal. No obstante, como se pretende ilustrar en este apartado, su propuesta teórico-metodológica también implica ciertas limitaciones para aproximarse a un corpus con las características presentes en los libros de literaturas en lenguas originarias. Es necesario, por lo tanto, considerar puntos de vista más amplios sugeridos también desde el estudio de la materialidad. Así, en las próximas líneas nos detendremos en las herramientas teóricas desde las que ha partido este estudio; exploraremos algunos aspectos de la procedencia de la propuesta de Genette para dar cuenta de sus alcances y problemáticas, y el sentido en que abonan a la exploración del corpus y, en un segundo momento, nos detendremos en el cambio de perspectiva que sugieren Donald F. McKenzie (2005) y Roger Chartier (2005 y 2006) respecto de la relación entre forma y contenido, y que serán de suma importancia para pensar el corpus en cuestión.

La genealogía del concepto de paratexto se desarrolla en tres de los libros de Genette: *Introduction à l'architexte* (1979) [*Introducción al architexto*], luego en *Palimpsestes* (1982) [*Palimpsestos*] y finalmente en *Seuils* (1987) [*Umbrales*]. Genette introdujo por primera vez en 1979 el término de *paratextualidad* en su libro *Introduction à l'architexte* [*Introducción al architexto*], como parte de su primera exposición del concepto de *transtextualidad*. Este último entendido como todo aquello que coloca al texto en relación manifiesta o velada con otros textos (Genette, 1992, p. 81), mientras que ofrece una primera anotación para comprender qué entendía entonces por paratextualidad, a saber, la “transtextualidad por excelencia” (p. 82). Noción que aquel teórico de la literatura

expresó poder ampliar en el futuro, como de hecho hizo en lo que ha sido llamada su “trilogía transtextual” (Macksey, 1997, p. xvi).

En *Introduction à l'architexte*, Genette plasma el inicio de sus exploraciones para trazar una topología del mapa de una poética que incluyera las “variadas fronteras entre el texto y la República de las Letras”, el “afuera” al cual los textos se relacionan (Macksey, 1997, pp. xiv-xv). Para él, el estudio de los textos considerados “en su singularidad” concernía a la crítica, mientras que el *architexto*, esto es, el “conjunto de categorías generales o transcendentales –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular”, o bien, la “literariedad de la literatura” (Genette, 1989, p. 9), era objeto de la poética.

Posteriormente redefinió y amplió el contenido de aquel libro en su siguiente publicación de 1982, *Palimpsestes* [*Palimpsestos*], donde la noción de transtextualidad o “trascendencia textual del texto” (p. 9) como macroestructura tomó el lugar del architexto (no así sus definiciones). Pero este último, junto a la paratextualidad, pasaron a formar parte del esquema de cinco diferentes tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. En aquel libro, ahora entenderá la *paratextualidad* ya no como la “transtextualidad por excelencia”, sino como el tipo de relación que la obra literaria guarda con “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta” (p. 11), entre muchos otros elementos que “procuran un entorno (variable) al texto” (pp. 11-12).

Genette sólo ahondó en tres de estos tipos de transtextualidad, primero en la architextualidad, luego en la hipertextualidad y, finalmente, en la paratextualidad. En 1987 publica *Seuils* [*Umbrales*], donde desarrolla en extenso una propuesta teórica y metodológica para analizar las relaciones entre los textos y sus paratextos. Con este libro concluye su trilogía transtextual.

Con el término de *paratexto*, Genette retoma el sentido etimológico del prefijo griego “para-” (“junto a”, “al margen”) como lo entiende J. Hillis Miller en *Deconstruction and Criticism* [*Deconstrucción y crítica*]:

Para es un prefijo antitético que designa a la vez la proximidad y la distancia, la similitud y la diferencia, la interioridad y la exterioridad [...] una cosa que se sitúa a la vez de un lado y del otro de una frontera, de un umbral o de un margen de estatus igual y por lo tanto secundario, subsidiario, subordinado [...] Una cosa *para* no está solamente a la vez en los dos lados de la frontera que separa el interior y el exterior: ella es la frontera misma, la pantalla que hace de membrana permeable entre el adentro y el afuera. Ella opera su confusión, dejando entrar el exterior y salir el interior, ella los divide y los une. (Hillis como se cita en Genette, 2001, p. 7).

De las palabras que utiliza Hillis para definir el prefijo “para”, Genette se inclina, más por la de *umbral* del texto para conceptualizar el término de paratexto, puesto que, a su parecer, de ese modo es posible enfatizar el interés que guía sus análisis de la transtextualidad, esto es, *las relaciones: las conexiones no sólo formales, sino sobre todo significativas*, de carácter discursivo, con el texto al que los paratextos acompañan. Así, los define también como zonas indecisas “entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (pp. 7-8). Son tanto “zonas de transición” como de “transacción” (p. 8), espacios de movimiento de múltiples discursos. Son condición de posibilidad, pues no solamente “rodean y *prolongan*” al texto “por presentarlo”, sino también le dan presencia “por asegurar su existencia en el mundo, su ‘recepción’ y su consumación, bajo la forma [...] de un libro” (p. 7).

Para el estudio de las particularidades, diferencias y semejanzas de los tipos de paratextos (más que de cada paratexto, ya que lo que propone es una tipología paratextual), Genette sugiere partir por analizar cada paratexto desde cinco dimensiones: espacial, temporal, sustancial, pragmática y funcional. Afirmar que:

definir un elemento de paratexto consiste en determinar su emplazamiento (*¿dónde?*), su fecha de aparición (*¿cuándo?*), su modo de existencia, verbal o no (*¿cómo?*), las características de su instancia de comunicación, destinador y destinatario (*¿de quién?*, *¿a quién?*) y las funciones que animan su mensaje: *¿para qué?* (p. 10).

Las respuestas a este cuestionario permiten, al parecer de este teórico, la identificación de los rasgos de lo paratextual. Así es como lleva a cabo su sistematización, por medio de las subclasificaciones que desprende de aquel cuestionario, mientras que el estudio del conjunto de estos rasgos tiene el objeto de “definir el estatus de un mensaje paratextual, cualquiera que sea” (p. 10).

El conjunto de estas características, en buena medida formales, de los paratextos constituyen sólo una parte del estudio de Genette, pues le interesa explorar los modos en que estos elementos “pueden ser tan convencionales en su forma como altamente originales en lo práctico” (Macksey, 1997, pp. xx). Retomando los estudios de la filosofía del lenguaje, su cuestionario va encaminado hacia lo funcional, hacia el *para qué*, busca proponer una sistematización de la fuerza ilocutoria de los paratextos que a su parecer es lo “esencial” de su estudio ya que “siempre un elemento de paratexto está subordinado a ‘su’ texto, y esta funcionalidad determina lo esencial de su conducta y de su existencia” (Genette, 2001, p. 16). Aquí es donde más claramente se devela el trasfondo estructuralista de su propuesta. Quizá para no traicionar su objeto de crear una poética más que hacer crítica, no dejará de tratar de dar cuenta de algún tipo de homogeneidad sistematizada de un corpus proveniente de muy diversas tradiciones literarias para identificar sus “regularidades significativas” y así “reducir la diversidad de prácticas y mensajes a algunos temas fundamentales y muy recurrentes, ya que la experiencia [a saber, la de Genette] muestra que se trata de un discurso más ‘obligado’ que muchos otros, y en el que los autores innovan menos a menudo de lo que se imaginan” (p. 16). El modo que sugiere para dar cuenta de las funciones es, entonces, de tipo empírico e inductivo pues “no pueden surgir más que de un análisis (y de una síntesis) singular, obra por obra” (p. 17), por lo tanto, no

es posible ofrecer generalizaciones teóricas, en todo caso, únicamente sistematizaciones de lo particular.

Más allá de los diversos aspectos (características descriptivas y materiales) que el paratexto llegue a tomar, su importancia radica, para Genette, en su susceptibilidad interpretativa, por lo que develan pensándolos como conjunto y en estado relacional constante. Así, los paratextos se componen “empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas” (p. 8). Esto es que el alcance del análisis será limitado si sólo se considera uno o algunos de ellos. Los paratextos como conjunto dialogan en distintos niveles. La interpretación individual de un paratexto ha de conjugarse con las lecturas de otros paratextos que acompañen a la misma obra, con las lecturas de esos paratextos en función de las obras de las que son umbral y con su contexto en sentido amplio, es decir, en tanto producción cultural compleja atada a una temporalidad y a una espacialidad concreta y dinámica.

Sumado a esto, la búsqueda pragmática y funcional de Genette se encuentra limitada por su concepto de texto.²¹ Las preguntas del cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué son incluidos y usados los paratextos no se responden en función de una época concreta ni de las tradiciones literarias que decide incluir (mayoritariamente la francesa, luego la inglesa y norteamericana, la clásica latina y una aparente representación de la tradición americana únicamente a partir de ejemplos de Borges) ni de los idiomas en que fueron publicadas las obras ni de la cosmovisión occidental y/o europea. Ese tipo de variables carecen de relevancia, puesto que su estudio asume un potencial generalizador hacia cualquier otra tradición literaria, época, visión de mundo e idioma. Presupone, asimismo, que esos factores no afectan los inventarios que obtiene por medio de aquellas preguntas centrales, de modo que su propuesta deja fuera elementos que podrían situar de manera multidimensional ya no sólo a los textos, sino a los discursos, las ideologías que los rodean y la gran diversidad de formas que puedan llegar a tomar para devenir soporte. Para aquel

²¹ Cuando Genette habla de “texto” se refiere exclusivamente a la obra literaria.

teórico, el *lugar* de mayor relevancia en el libro es el peritexto²² cuyo análisis parte de y llega a la supremacía del texto.

En el marco de la mencionada trilogía, propone aproximarse a los textos por su *trascendencia textual* (Genette, 1992, p. 81), esto es, le interesa más alcanzar la sistematización de propiedades formales y pragmáticas “universales”, y no aquello que “une el texto a la realidad extratextual, y que por el momento no me interesa (directamente) –aunque sé que existe” (Genette, 1989, p. 13). Quizá por carecer “de medios para hacerlo” (Genette, 2001, p. 319), como advierte cada vez que su análisis se aproxima a lo extratextual. De modo que, de ejemplo en ejemplo, su estudio es apenas la alusión, acaso el umbral de un potencial “ensayo sobre las costumbres y las instituciones de la República de las Letras” (pp. 17-18), lo que podría estar reflejando tanto la reticencia de la época del autor por “abordar las consecuencias sociales de la teoría” (Macksey, 1997, p. xxi), como también las pautas epistemológicas que rigen su estudio, en gran medida estructuralistas y semióticas. Para los objetos de su análisis, tiene poca o nula relevancia decir algo sobre el papel y el lugar que ocupa la paratextualidad fuera de la fuerza y la lógica del texto. También así entiende ese carácter “esencial” del aspecto funcional del paratexto, pues “bajo todas sus formas, es un discurso fundamentalmente heterónomo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto” (p. 16) o, en otras palabras, para Genette en la búsqueda del *para qué* de la presencia paratextual se puede prescindir, sin consecuencias para “lo esencial”, de todo aquello que no sea el texto. De ahí también la relación de subordinación entre el paratexto y su texto que, como vimos, confirma desde el prefijo “para-” que retoma de Hillis. Así, el término propuesto por Genette de “paratexto” resulta conveniente para su estudio, ya que en su misma etimología encierra esa centralización del texto, lo que a consecuencia para su estudio, y como él mismo lo reconoce hacia sus conclusiones, toma por foco lo verbal-escrito.

La propuesta de Genette sigue siendo, hasta la fecha, un punto de partida recurrente tanto por los estudios literarios y no literarios para analizar corpus ya sea similares al del

²² A partir del criterio espacial, el ¿dónde? del cuestionario ya mencionado (Genette, 2001, p. 10), distingue entre *peritexto* y *epitexto*. El primero (y en el que se enfoca la mayor parte de su estudio) engloba los paratextos que están físicamente *en* el marco del libro y con el segundo aquéllos que no (como coloquios, entrevistas, correspondencias, entre otros).

investigador francés, ya sea de tradiciones literarias más disímiles. Del primer caso se puede citar a Philippe Lane en *La périphérie du texte* (1992) [*La periferia del texto*], a Gérard Lavergne (Ed.) en *Narratologie. Le paratexte* (1998) [*Narratología. El paratexto*], a Mireille Calle-Gruber y Elisabeth Zawisza, coordinadoras de *Paratextes. Études aux bords du texte* (2000) [*Paratextos. Estudios a orillas del texto*]. Del segundo caso, a Maite Alvarado en *Paratexto* (2006), a Susana Arroyo Redondo en “Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente” (2014), a Nataly Cancino Cabello en “Los paratextos de artes y gramáticas misioneras americanas” (2017), a Luis Daniel Peña Gutiérrez en *Ideas lingüísticas en los paratextos de gramáticas y vocabularios misioneros novohispanos del siglo XVI* (2019), a Saïd Sabia en “Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas” (2005), a Lucía Tennina en “Paratextos y ‘saraus’ de poesía. Mecanismos de legitimación de la escritura y del escritor ‘periféricos’” (2012), entre otros.²³

De entre los casos de estudios de tradiciones literarias más cercanas a los intereses de estas líneas, Susana Arroyo (2014), por ejemplo, señala la pérdida paulatina del carácter paratextual de prólogos y posfacios en la literatura española contemporánea. A decir de la investigadora, la pérdida de las funciones económicas ha propiciado la libertad creativa y con ello esos paratextos han adquirido valores estéticos propios, confundiéndose entonces con la obra principal. Saïd Sabia (2005) analiza los títulos, dedicatorias y epígrafes de un conjunto de novelas mexicanas canónicas. Mediante un análisis sintáctico y semántico ilustra el valor interpretativo que aportan los paratextos al análisis literario de las obras en sí. Lucía Tennina (2012), para el caso del fenómeno del Movimiento de Literatura Marginal en Brasil, afirma que los elementos paratextuales refuerzan la noción de periferia a la que

²³ Otros trabajos de investigación que retoman a Genette y su propuesta de los paratextos son: en México, Mariana Ozuna Castañeda, “Análisis de los paratextos de Santa (1903), de Federico Gamboa”, *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas*, 2 (2011), pp. 131-145. Sobre obras de Perú y Argentina: Emmanuel Velayos, “La sátira paratextual en la ciudad letrada limeña”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2014, núm. 80, año XL, pp. 207-231; Marcel Velázquez Castro, “Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828-1879)”, *Iberoamericana*, 10 (2010), pp. 75-101; Carlos Hernán Sosa, “En los umbrales del texto: prólogos y legitimaciones, dedicatorias y complicidades. Notas sobre el uso del paratexto en algunas escritoras argentinas del siglo XIX”, *Verba Hispanica*, 13 (2005), pp. 59-68; Brigitte Natanson, “Paratextos en algunos relatos de mujeres viajeras entre las Américas y Europa en el siglo XIX. Lina Beck-Bernard, Flora Tristán y Eduarda Mansilla” en Françoise Morcillo y Catherine Pélage (coords.), *Prologues et cultures: médiations littéraires et artistiques*, Editions Paradigme, Paris, 2017, pp. 303-340.

esa literatura se ha suscrito. Esta investigadora argumenta que, para el caso de su corpus, esos elementos suplen el contenido referencial necesario para la interpretación a la que de otro modo el público lector no tendría acceso. No obstante, conforme ese fenómeno literario se fue aproximando a prácticas editoriales más canónicas, resultó en la modificación de sus aspectos formales, y muchos de los paratextos fueron desapareciendo. Nataly Cancino (2017) identifica, clasifica y analiza los paratextos de doce artes y gramáticas de la lingüística misionera de tradición hispánica en América. Su objetivo es rastrear los vínculos de los paratextos entre los autores, las obras, los lectores y el contexto histórico, político y editorial. Sostiene la hipótesis de que los paratextos son complementarios, más que secundarios; busca ejemplificar la variedad de perspectivas disciplinarias con las que se puede dar continuidad a su estudio y develar múltiples interpretaciones de las obras misioneras desde la paratextualidad.

Como ilustran esos estudios y como también Genette (2001) se percata del suyo, sus sugerencias se atienen a lo descriptivo si no se realiza una aproximación al corpus de modo individual, “obra por obra” (p. 17), a partir de sus características materiales particulares y situadas contextualmente. Aunque, al añadir estas consideraciones y como se ha querido argumentar aquí, el término de “paratexto” también es insuficiente y reductor. De modo que es sugerente ampliar la mirada como lo hacen otros estudios de la materialidad, tal como los de McKenzie (2005) y Chartier (2006), quienes pusieron en conflicto la noción de libro —como también lo hacen las publicaciones de literaturas bilingües en lenguas originarias y español—, al invitar a diluir los márgenes de la división entre contenido y forma.

La puesta en página es movilizar las obras hacia alguna otra parte, hacia otros agentes, es hacerlas existir; la materialidad es condición de posibilidad de los textos. Al estar siempre presente se entablan relaciones mutuas con aquello que contiene. Independientemente de las muy diversas formas en que se materialice, pasa por procesos de prácticas donde se conjugan las decisiones de varios agentes guiadas por intenciones comunicativas específicas. En la intención está su potencial de significación, pues pensando específicamente “en el escrito impreso, el formato del libro, la *mise en page* [puesta en página], la división del texto, las convenciones tipográficas, la puntuación, están investidos

de una «función expresiva»”, y en tanto estos y otros aspectos están “organizados por diferentes intenciones e intervenciones (las del autor, el copista, el librero editor, el maestro impresor, los componedores o los correctores)”, entonces también “pretenden cualificar el texto, determinar la recepción, controlar la comprensión” (Chartier, 2005, p. 7).

Si la elección, voluntaria o no, de la forma alfabética o de alguna norma de escritura está investida de valores simbólicos que modifican la interpretación del texto, Chartier y McKenzie nos invitan a diluir las fronteras entre contenido y forma. La consecuencia de esto para los estudios de las obras literarias y de la historia del libro es, como sugieren los estudios de estos dos autores, incluir la materialidad en el análisis de los contenidos, pues “todas las lecturas son características de sus circunstancias temporales” y, se entiende, también espaciales, y pueden “al menos parcialmente, ser reconstruidas a partir de las formas materiales del texto” (McKenzie, 2005, p. 36), puesto que, como ya veíamos, la materialidad es una forma de acceso a los campos contextuales englobantes. Así, para la lectura se hacen “necesarios el acceso y consulta de las obras en sus diferentes estados” (Chartier, 2005, p. 12), o bien, el acceso y consulta del repertorio de las formas intencionales presentes de edición a edición, pues en todas sus versiones se aloja el recuento de su historicidad. Y aquí sugiero extrapolar estos señalamientos hacia las formas históricas de un fenómeno literario dado. McKenzie, en este sentido, buscaba argumentar que para rastrear las historias de los libros no se debía ignorar “qué pensaron que estaban haciendo los escritores al componer textos, los impresores y libreros al diseñarlos y publicarlos o los lectores al crear sentido a partir de ellos” (McKenzie, 2005, p. 36). Esto, en contraste con las propuestas de Genette, nos lleva a ampliar la búsqueda de las fuerzas ilocutivas y las intenciones comunicativas en la extratextualidad. De lo contrario, en tanto la materialidad es al mismo tiempo contexto y medio de acceso a eso mismo, el riesgo es, a decir de Chartier (2005), una lectura desprovista de sus condiciones de posibilidad, lo cual implica que:

el lector actual no comprenda cuáles fueron, para los lectores del pasado, los significados de las obras de las cuales se apropiaron. Tomaron posesión de éstas al leerlas sobre objetos que les imponían modalidades específicas de

comprensión, dependientes del formato, de la *mise en page*, de las divisiones textuales, de las formas gráficas, de la puntuación. (Chartier, 2005, p. 12).

Uno de los objetivos de McKenzie en su estudio era subsanar el reduccionismo que había percibido en los estudios bibliográficos, al proponer “la bibliografía como el estudio de la sociología de los textos” (p. 31) que implicaba poner el valor, además de en el significado, en la inherente colectividad de los procesos de la puesta en página. A su parecer, la historia de los libros no debía excluir “el estudio de las motivaciones sociales, económicas y políticas de la edición, las razones por las que los textos fueron escritos y leídos como lo fueron, el porqué fueron escritos de nuevo y rediseñados, o se dejó que muriesen” (p. 31). En resumen, “una sociología de los textos [...] nos conduce hacia una consideración de los motivos e interacciones humanos que los textos llevan aparejados en cada uno de los estadios de su producción, transmisión y consumo”, a la vez que “nos alerta sobre el papel de las instituciones, y de sus propias estructuras complejas, en cuanto afectan a las formas de discurso social, pasado y presente” (p. 32). Así, analizar la materialidad desde ella misma y desde las diversas agencias que la hicieron posible es hacer explícito los trasfondos de las preferencias, de las decisiones, las polémicas y los diálogos vivos en un momento dado (Chartier, 2006, p. 18 y McKenzie, 2005, pp. 29-30).

Si pensamos la puesta en página de una obra como un proceso de producción de sentido al que ya antecedió la recepción de los diversos agentes que la van a materializar, también aquí se “puede falsificar ciertas lecturas; y puede manifestar otras nuevas” (McKenzie, 2005, p. 39). Se trata de otro tipo de relaciones de los textos con otros textos (de sus relaciones transtextuales, en términos de Genette), pero pensados ahora junto con su materialidad. Por medio de varios ejemplos, McKenzie (2005, pp. 36-42) se detiene a analizar fragmentos de textos con ligeras variaciones de forma presentes de edición a edición, con lo cual busca ilustrar las sutilezas en los cambios de significación, a veces incluso con interpretaciones contradictorias. Frente a estas reflexiones, de modo similar sucede con el caso de *Conetamalli*, pues se trata de uno y varios libros al haber sido materializado a partir de varias técnicas de impresión (la serigrafía, el bordado con máquina, la risografía, el uso de tipos móviles, como libro cartonero, éste último luego

digitalizado, después otra similar aunque diferente versión de origen digital y luego ésta última digital-editable), las cuales, como busqué ilustrar en otro texto (López, 2022), dependieron de múltiples factores intencionales por parte de su diseñadora, tal como las expectativas de lecturas pensadas para muy diversos públicos. En suma, lo que los ejemplos de McKenzie y de Xospa ilustran es la conciencia de las consecuencias de las relaciones mutuas entre formas y contenidos, son testimonio del hecho “de que nuevos lectores hacen [...] nuevos textos, y que sus nuevos significados son consecuencia de sus nuevas formas” (McKenzie, 2005, p. 46).

Si la materialidad es, en efecto, una “forma expresiva” (McKenzie, 2005, p. 74), entonces en la edición, en cada versión, en cada proceso de cada agente, sean éstos o no lxs escritorxs en sí, “nos encontramos ante un acto de creación” (p. 55). Se entiende entonces la susceptibilidad de dejar impreso en la materialidad algo más de lo que en principio podría haberse considerado, haya o no sido intencional; que las “lecturas falsas” y “actos de creación nuevos” queden impresos y, como ya lo señalan Aguilar *et al.* (2021), Pineda (2022) y Martínez (Martínez y Matiúwàa, 16 de marzo de 2022), se prolongue en la materialidad del libro la discriminación, la desigualdad y, de fondo, la desaparición de las lenguas en los mismos libros.

1.3. Algunos apuntes para cuestionar el soporte del libro

Tal como ha sucedido para el caso de las propuestas de análisis literario de las literaturas en lenguas originarias, también al situarnos desde los procesos colectivos implícitos en la materialidad de los soportes nos lleva a reconocer un similar “desafío teórico y político” del que ya reflexionan Arias, Cárcamo-Huechante y Valle (2012) para “sobreponernos a los modelos conceptuales” (p. 9); y volver a enunciar junto con ellos la pregunta por las “consecuencias para los estudios literarios de esta emergencia contemporánea” de literaturas bilingües, ya que también desde sus materialidades “nos compelen a proponer un giro teórico con respecto a los habituales encuadres ‘latinoamericanos’ y ‘nacionales’ [...] que hegemonizan los sistemas literarios y la crítica académica en el continente” (p. 9). Es decir, es necesario proponer un camino teórico-metodológico, con consecuencias tanto para la delimitación (como veremos en el próximo capítulo), como para el análisis del universo

de análisis que aquí será propuesto, considerando que las mismas herramientas teóricas tradicionales para pensar las obras literarias, en tanto productos de sus espacios y tiempos, han tendido a reproducir presupuestos epistemológicos problemáticos para el posicionamiento de las literaturas bilingües en el medio. Hace falta, por lo tanto, tomar en cuenta las características, en este caso, materiales, de los libros de literaturas en lenguas originarias, así como las discusiones suscitadas a partir de los cuestionamientos de las formas históricas en las que las narraciones de las culturas indígenas se han hecho materialmente presentes en aquel tipo de soporte.

En qué lenguas y en cuántas, con qué materialidad y por cuáles agentes²⁴ se fue conformando una cultura de lo impreso era ya la continuidad de un previo proceso de configuración de la imprenta como herramienta y espacio al que se habían trasladado y donde se reproducían visiones jerárquicas respecto de las lenguas y, así, una superestructura lingüística de bases coloniales (Calvet, 2005, p. 92). También de mano de la imprenta se fue reforzando la idea de “lengua oficial escrita”, típicamente impresa, o “grafolecto” (Haugen, 1966, como se cita en Ong, p. 107).

La introducción de la escritura en una sociedad, afirma Ong (1987, p. 94), suele acompañarse de restricciones. Se inserta en sectores específicos de esa sociedad, puesto que no a cualquiera de sus miembros se capacita para hacer uso de ella. Una gran diversidad de factores predetermina quiénes, en un principio, formarán parte de aquel nuevo “oficio de escribir” (Havelock, 1963, como se cita en Ong, p. 95), que además de ser ejercido por el hecho de saber escribir (p. 95), también requerirá de la adquisición de ciertas destrezas vinculadas a la propia materialidad de la labor.

Aquellos momentos de acceso más restringido al “oficio de escribir” podrían corresponderse con aquel “primer estadio de colonialismo naciente” que Calvet (2005) describe como parte del “proceso de glotofagia”, que era más vertical en el sentido de que “la diferenciación lingüística se manifestaba fundamentalmente en términos de clases sociales” (p. 90), entre círculos pertenecientes o más cercanos al poder. Mientras que con la cultura de masas, potenciada por la introducción de la imprenta, el proceso se encaminó

²⁴ Para ampliar sobre cuáles fueron los agentes, la materialidad y las lenguas indígenas con mayor presencia en el libro colonial remito, en las referencias de esta tesis, a los estudios de Garone y, en particular, el de 2014.

hacia una aparente horizontalidad propia del “segundo estadio de colonialismo triunfante”, convirtiéndose en herramienta favorecedora de la glotofagia (Calvet, p. 92). La imprenta también implicó la creación de “diccionarios exhaustivos y fomentó el deseo de legislar lo ‘correcto’ en el lenguaje” (Ong, p. 129). No será casualidad, por lo tanto, que fueran diccionarios y otras obras de carácter lingüístico las que más se produjeran en Abya Yala cuando de lenguas indígenas se trataba. Al igual que como afirma Calvet que sucedió con las lenguas dominantes que eran tales por los triunfos políticos de un cierto dialecto, los grafolectos también se fijaron por medio de aquellos usuarios y reproductores que “adquirieron una determinada forma de poder por intermedio de determinadas formas sociales y políticas dentro de un determinado marco económico” (Calvet, p. 69).

La presencia de ciertas lenguas indígenas en los libros coloniales se debe en buena medida a que “la conquista y la evangelización de América giraron en torno de las lenguas indígenas” (Garone, 2010, p. 103), y esto entendido en dos sentidos, uno de carácter “instrumental, dado que la lengua era el principal vehículo de comunicación, y uno antropológico y etnográfico, porque con ellas se estudiaron las estructuras sociales, mentales y culturales de los grupos nativos” (Garone, 2010, p. 103). Así, siglo tras siglo, las diversas políticas implementadas por la Iglesia y la Corona española influyeron en las oscilaciones entre la conservación impresa mediante la escritura alfabética de algunas lenguas, el desplazamiento de otras y la generalización del español; controlaron los contenidos que podían registrarse y los que no (censura), quiénes podían imprimir (por medio de licencias), los propósitos de publicación (evangelización y castellanización), para qué lectores se realizaban (universidades) (Garone, 2014) y, por lo tanto, y si recordamos las propuestas de McKenzie y Chartier, predeterminaron el aspecto físico de los libros.

Siguiendo a Ong (1987), ha imperado la noción de la práctica escrituraria como “operación solipsista” (p. 102) que, por lo tanto, requiere de aislarse del contexto y produce, entonces, palabras escritas que “se encuentran solas en un texto” (p. 102). Estas ideas se reforzaron con la introducción de la cultura de lo impreso, por su “disposición mental” que “tiende a considerar una obra como ‘cerrada’, apartada de otras, una unidad en sí misma” (p. 132) y, así, considerada capaz de poseer “las palabras de un autor en su forma definitiva o ‘final’” (p. 131). Esto subyace, por ejemplo, a las perspectivas románticas de la

obra literaria en términos de “versión original”, a su vez producto de ese “espíritu creador” tras el concepto de “autoría”, también paulatinamente más fijo (p. 132). Todo aquello fue aislando “una obra [...] aún más de las otras” y desde ahí se “perciben sus orígenes y significados como independientes de influencias exteriores” (p. 132).

Más allá de que las prácticas de escritura y lectura involucren varios de nuestros sentidos, la imprenta, apunta Mignolo (1994b), perfiló el desplazamiento de la prioridad auditiva y visual de la escritura en función de un predominio de lo verbal y alfabético. Si “en los libros de la época medieval se establecían conexiones entre las formas de las letras y las expresiones del cuerpo humano y el trabajo manual”, la imprenta luego “separó la mano del dibujo y la escritura, lo que contribuyó a crear la subordinación de los dibujos e ilustraciones a la escritura alfabética” así como del habla (p. 293) —noción aún presente en el concepto de “paratexto” de Genette.

Esto se observa, por ejemplo, en cómo se solían acomodar los textos en las primeras portadas de los impresos, con divisiones que hoy nos parecen inusuales (Ong, p. 119). La disposición espacial pretendía facilitar la lectura en voz alta, la impresión se consideraba “como un proceso auditivo al cual la vista sólo ponía en marcha” (Ong, p. 120). Tal como el rasgo material auditivo-visual identificado en impresos de los siglos XVI y XVIII de repetir la o las primeras palabras de la página siguiente en el margen inferior de la página previa para no interrumpir la lectura en el cambio de páginas (Company, 2021).

Un signo material visible en los textos que evidencia el creciente grado de alfabetización de una sociedad, señala Company (2021), se sugiere de la gradual reducción de elementos gráficos e ilustrativos, tal como ha sido observado en la comparación histórica visual de los libros en que las imágenes van cediendo el espacio a lo verbal. Y si no las reemplazan por completo, su permanencia queda supeditada a lo verbal y pierde su propia agencia, tal como con “el uso de palabras (en lugar de símbolos iconográficos) para los marbetes” (Ong, p. 122). Fue así que durante los “márgenes de la occidentalización y de la expansión colonial, la escritura se teorizó y se conceptualizó como un instrumento para domar (no representar) la voz y el lenguaje, concebido esto en conexión con el control territorial” (p. 294).

Otro hecho de gran relevancia material en la historia de la imprenta fue la invención de la impresión tipográfica alfabética (Ong, p. 118), por la manera en que alteró, desde su aspecto físico, el modo de conceptualizar los libros. Las obras manuscritas comúnmente eran físicamente diferentes entre ellas aunque alojaran los mismos contenidos. Los tipos móviles, piezas separadas de metal para cada letra o grabado, abrieron la opción de la producción en serie y la repetición homogénea de los libros. Todos los elementos del libro y sus lugares dentro de aquél se preparaban con antelación convirtiéndolo “en una especie de mercancía” (p. 118). El libro en la época de la “cultura de la escritura a mano” (Ong, p. 124) se veía como “una clase de articulación, un enunciado en el curso de la conversación” (p. 124), un modo más del decir. Su aspecto físico desigual hacía innecesarios elementos de apoyo a la catalogación y de presentación para un público consumidor como los índices, portadas, títulos. Esas y otras características añadidas a los libros se van creando junto con la imprenta, pues la tipografía trajo la condición de homogeneidad que subyace en su estructura (pp. 124-125). Así, hacer libros se transforma, además de en una labor del decir, en una del contener y tener; los libros comienzan a hacerse, verse y parecerse “menos a un enunciado y más a una cosa” (p. 124), a un objeto susceptible de ser poseído y con ello legislado, pues a la par también se va generando “un nuevo sentido de la propiedad privada de las palabras”, se desarrolla la animadversión contra el plagio y surgen algunas condiciones para eventualmente desarrollar la figura del derecho de autor (p. 129).

El libro colonial es resultado de la importación no sólo del soporte en sí, sino también del mismo oficio altamente regulado del escribir y del hacer libros. La llegada de la primera imprenta en 1539 trajo consigo una forma de seguir manufacturando ahora en Abya Yala, un mismo y único soporte comunicativo que desplaza a cualquier otro posible o ya existente, legitimado principalmente por las empresas de conquista y evangelización de la Corona española y de la Iglesia. No obstante, aquello no estuvo libre de dificultades, debidas en gran medida a la multiculturalidad y el multilingüismo propios a los sitios en los que paulatinamente se fueron estableciendo las imprentas. Hacer libros en la Nueva España presentaba el reto de enmarcar dentro de las lógicas de la cultura impresa la diversidad de los territorios, de modo que el aspecto físico del soporte implicó tomar decisiones con consecuencias para la forma impresa de las lenguas indígenas. Aquello puso en marcha la

construcción de una cultura impresa colonial en América en la que sólo cabrían algunas lenguas, ciertos actores y ciertas maneras de involucrarse en los procesos, la regulación de los contenidos y de su recepción, que si bien, por un lado, facilitaban tanto la labor de los impresores, como de la transmisión ideológica y de las políticas de control de la Corona y de la Iglesia, por el otro, no siempre compaginaron con las lenguas y sus hablantes.

No es objeto de estas líneas recorrer detenidamente los caminos que han ido dando forma tanto al libro en sí, como a su construcción en tanto dispositivo ideológico, no obstante, por medio del recuento anterior se busca recordar que se trata de un objeto cargado de su propia continuidad histórica y que, en ese sentido, ha sido también transmisor de los presupuestos epistemológicos de sus usuarios y creadores previos (Mignolo, 1994a). Como así fue con las lógicas que trajo consigo el traslado de las lenguas indígenas, ellas mismas con sus propias lógicas, a medios impresos a partir de la introducción de la imprenta a finales del siglo XV en Abya Yala, también sucede al haber sido retomado y recreado el libro, hoy en día, como lugar de encuentro para la permanencia de las lenguas, siendo además ya un territorio discursivo imbuido de las dinámicas sociales, económicas y políticas en el proceso de consolidación de la industria editorial en México desde principios del siglo XX.

El desarrollo material de los libros posibilitó la permanencia en el tiempo ya no sólo del objeto propiamente dicho, sino también del aparato discursivo e ideológico que trae consigo. Las transformaciones físicas nos hablan de la difusión de las ideas y de modos de relacionarse con las dimensiones discursivas en las que se sitúan; nos hablan de las transformaciones del propio medio de producción, espacio en constante reconfiguración de patrones, lógicas y estructuras. El recuento previo quiere ilustrar cómo en la materialidad se trasladaron y reforzaron el uso de la escritura alfabética, ideas tales como el binarismo oralidad-escritura, la de obra “original”, la figura de un autor con mayor jerarquía por sobre la diversidad de agentes involucrados, el libro como objeto susceptible de la posesión y legislación, la reducción de la polisemia del término de “texto” hacia sólo lo escrito, el desplazamiento de elementos gráficos, entre otras.²⁵ De entre las numerosas implicaciones

²⁵ Para ampliar sobre las repercusiones de la imprenta remito a Ong (1987), Olson (1994) y, en particular, al libro *La imprenta como agente de cambio* de Elizabeth Eisenstein (1979/2010).

que trajo la imprenta, éstas últimas también las podemos hallar en los cuestionamientos de las propuestas actuales de análisis de las literaturas en lenguas originarias, y algunas incluso igualmente en el acercamiento teórico-metodológico de los estudios de la materialidad, y, por lo tanto, es necesario tenerlo presente para aproximarnos al corpus en cuestión.

Por un lado, como se quiso mostrar en el apartado anterior, en tanto desde los estudios de Chartier (2005 y 2006) y McKenzie (2005) se propone integrar al análisis de la obra literaria el de su materialidad, el cuestionamiento recae sobre la idea de “original” y de “autor” pues no se busca ya “respetar las intenciones finales de un autor” (McKenzie, 2005, p. 53), sino más bien explorar el sentido en el que las agencias y las intenciones de los textos se multiplican en el proceso de edición. Entonces si tenemos dos versiones de una misma obra de un mismo autor, publicadas incluso con cierta cercanía temporal, “puede decirse que cada una tiene su propia estructura distintiva, convirtiéndose en un texto diferente” (p. 53) y, consideradas como conjunto o de manera individual, cada una:

da cuerpo a una intención muy distinta. Se deduce, por tanto, que, puesto que cualquier versión particular tendrá su propia identidad histórica, no sólo para su autor, sino también para el particular conjunto de lectores que la compraron y la leyeron, no podemos aceptar la idea de que el editor haya de enfrentarse a un texto de intención única (p. 53).

Ahora bien, cuando McKenzie propone ampliar la disciplina de la bibliografía como sociología de los textos, además de situar el análisis desde la colectividad de los procesos, como vimos, también implicó una revisión del objeto de estudio, a saber, aquello que tradicionalmente se estaba tomando en cuenta al usar la palabra “texto”. Ya que otra de las discusiones que buscaba alimentar, también alrededor de la década de 1980, era la importancia de que las bibliotecas consideraran ampliar su margen de los objetos que habrían de conservar (Chartier, 2005). McKenzie va a recuperar el sentido de ‘tejer’ de la etimología desde la que se creó la palabra *texto* para retomar la “acción de entrelazar o entrecruzar cualquier tipo de materia” (McKenzie, 2005, p. 31) y así integrar al estudio “todos los impresos que no son libros y todos los textos que no son escritos” (Chartier,

2005, p. 11). En suma, para partir desde un punto de vista que le permitiera a la bibliografía ampliar el estudio hacia la diversidad de formas posibles, McKenzie va a entender “texto” como “los datos verbales, visuales, orales y numéricos en forma de mapas, impresos y música, archivos de registros sonoros, de películas, videos” (p. 31), y pueda entonces “ocuparse también de los nuevos tipos de construcciones materiales en forma de textos no librarios” (p. 32).

Recordemos en este punto la revisión de las propuestas de Genette que permiten notar las diferencias sustanciales entre el universo de análisis considerado por aquel teórico y el universo de las publicaciones de literaturas bilingües en lenguas indígenas en México, muchas de las cuales se vinculan precisamente a divergencias a nivel de la materialidad de sus soportes. Así, por ejemplo, aunque Genette identifique y clasifique los paratextos en verbal, icónicos, materiales y factuales, nos encontramos con la prioridad volcada hacia lo verbal-escrito dado que realiza su tipología únicamente a partir de esos paratextos. En sentido similar, en la medida en que las críticas de McKenzie se originan y se dirigen hacia los presupuestos de la tradición occidental que desde varios siglos previos ya habían restringido el repertorio de las materialidades posibles, McKenzie no consideró que estrictamente para entonces no se trataba ya en modo alguno de “*nuevos* tipos de construcciones materiales”, como así lo ilustran las numerosas propuestas actuales de acercamiento a las literaturas en lenguas originarias.

Para pensar estas literaturas, “que aunque escritas mediante adaptaciones del alfabeto latino, son en parte continuación de tradiciones escritas y orales de raigambre colectiva-ancestral” (Rocha, 2014, p. 102), la crítica actual argumenta que habremos de hacer consciente que la producción, registro, transmisión y recepción de los saberes y conocimientos de las culturas indígenas de Abya Yala, entre ellos los de carácter estético, se han hecho y aún se hacen presentes por medio de múltiples materialidades (Mignolo, 1994a y 1994b; Brotherston, 1997; Lepe, 2005, 2010 y 2014; Rocha, 2014, 2016; Worley y Palacios, 2019, por mencionar algunos). Es decir, sumarnos a recordar junto con Lepe (2014) que:

las literaturas indígenas se escribieron primero en otros materiales, utilizando cordeles y colores anudados, los *quipus* quechuas, los diseños de

tejidos en los huipiles de las mujeres, los trazos en la cerámica o los signos de volutas en los códices mesoamericanos (p. 12).

Al integrar a la discusión esos otros contextos, hace falta añadir que con la imprenta no sólo migraron a Abya Yala ideas ya establecidas y superpuestas de “libro” y “escritura”,²⁶ sino que además, y por esa misma razón, con aquellos conceptos se nombró y se redujo la diversidad de expresiones y las formas anteriormente diseñadas para su transmisión (Mignolo, 1994a, p. 222-226). Aunque, cabe señalar, esto exclusivamente para los casos que, desde la visión de los colonizadores, podrían equipararse a su preconcepción de escritura y, por lo tanto, ser alojados en su idea de libro, de donde Mignolo (1994a) explica sus sesgos para siquiera pensar en considerar otras “escrituras” como las talladas en piedra o pintadas en cerámica o tejidas en el *quipu* o el canto en la voz. Y, sin embargo, como así lo ilustran las denuncias a las prácticas editoriales mencionadas al inicio de este capítulo y como seguiremos viendo, los sesgos se trasladan todavía en las nociones actuales de “literatura” y de “libro”.

Si partimos del supuesto de que la materialidad ya era múltiple previamente a y durante los siglos coloniales y que lo sigue siendo, nos aunamos también a diluir las separaciones entre oralidad y escritura y/o imagen y palabra como así invitan a hacer conceptos como el de “*ts’iib*” del que parten Worley y Palacios (2019) para expandir las formas de la textualidad maya y resaltar en su estudio “cómo la producción y recepción de textos son actos inherentemente performáticos que involucran el cuerpo de lectores y escritores de maneras culturalmente específicas” (p. 4). Hace falta, entonces, recordar junto con Finnegan que:

Incluso la escritura es una especie de trabajo sonoro, una especie de performance. No hay una oposición entre lo oral y lo escrito, es un *continuum*, una práctica multiforme. Hay múltiples formas de inscripción en

²⁶ Como señala Mignolo (1994a) durante el siglo XVI se confundían ya los términos de “escritura” con el de “libro” (p. 227), lo que redujo a pensar al libro como único soporte para la escritura y a la escritura, a saber, la “verdadera escritura” (p. 228) sólo alfabética y desvinculada ya de la imagen y el sonido, como único contenido de los libros.

tanto práctica, imágenes, audio, video, texto de muchos tipos, porque la escritura toma muchas formas diferentes. (UNAM UK, 14 de octubre de 2020).

Así como ya invita el concepto de “oralitura”, dialogado y promovido por Elicura Chihuailaf (mapuche), Fredy Chikangana (caucano), Hugo Jamioy (camëntsa), entre otros poetas más (Lepe, 2014, pp. 16-18), y entre cuyas definiciones Chikangana (2014), por ejemplo, propone :“la conexión entre lo oral indígena y la palabra escrita” (pp. 75-76); aquél a su vez retomado por Rocha Vivas (2016) para sus estudios de esos últimos tres poetas ahora a partir del concepto de “oralitegrafía”, el cual define como “formas de materialización de las textualidades” (p. 23) y que sugiere para hablar de las “intersecciones textuales entre diversos sistemas de comunicación oral, literaria y gráfica-visual” (p. 22). E incluso, pasar por cuestionar y extender el mismo término de “literatura”. En este sentido es sugerente el título de la introducción de Worley y Palacios (2019): *This Is a Work on Maya Ts’iib, Not Maya Literature* [“Éste es un trabajo sobre el *ts’iib* maya, no de literatura maya”], así como la invitación de Lepe (2005) al proponer los cantos de mujeres sacharuna junto con las múltiples dimensiones de su expresión y sus soportes como corpus susceptible de análisis literario y antropológico.

A pesar de que las formas y transformaciones del libro en la época colonial implicaron la producción y reproducción, estructuralmente reguladas, de la tradición de la cual aquél se gestó, enarbolan también materialidades del resistir, resultado de otras y diferentes prácticas sociales y culturales asociadas a un mismo soporte y de un uso no pasivo de la forma. La importación de una cierta materialidad no implica necesariamente la adopción de la epistemología que conlleva. Como aclara Mignolo (1994a), aquello se fue dando de manera paulatina y no libre de transformaciones de modo que también se observa la “coexistencia de literacidades a la vez alternativas como conflictivas” (p. 298).

En sus estudios sobre la cultura impresa en lenguas indígenas de los siglos coloniales, Garone (2010) afirma no solamente que los aspectos materiales de los impresos

son un modo de acceso hacia las interacciones culturales de sus participantes, sino que también permiten comprender su agencia transformadora. Esto porque:

en el curso de la transmisión —de conceptos, prácticas, valores y objetos— se producen cambios [...] Los individuos mezclan y seleccionan de la cultura que los rodea aquello que les resulta atractivo o útil y lo asimilan, de forma consciente o inconsciente, a lo que ya poseen (p. 100).

Los estudios sobre el libro sugieren que “los lectores, oyentes y espectadores no son receptores pasivos, ya que se apropian de lo que reciben y lo adaptan a sus circunstancias” (Garone, 2010, p. 100), proceso de apropiación que obedece a “una lógica compartida por un grupo social que los estudiosos han denominado ‘comunidad interpretativa o textual’” (Olson, como se cita en Garone, 2010, p. 100). En este sentido, la investigadora sugiere que si bien en “las preferencias y elecciones formales, las condicionantes técnicas y materiales y el marco legal, social y cultural en que se desarrollaron” se lee cómo eso influyó “en la difusión, la conservación y, en algunos casos, el silenciamiento de las culturas nativas” (p. 100) y, en consecuencia, produjeron un libro “a la manera europea [...] en algunas de sus características externas” (p. 100), no obstante, ahí mismo también se lee el sentido en el que “en el proceso de interacción cultural y lingüística” se produjo algo diferente, “libros e impresos a la manera americana” (p. 101).

A propósito del peluche del tamal bebé “que tiene su gorrito, su envoltura que es una hoja de maíz, y además tiene su babero y su biberón” (Aguilar *et al.*, 2021) y que forma parte de la publicación de *Conetamalli / Bebé tamal / Baby tamal*, Aguilar rememora haber leído que: “mantener la tradición es alimentar el fuego, no conservar las cenizas”,²⁷ lo cual al parecer de la escritora ayuuik “implica reinterpretar las historias y los referentes culturales y ponerlos en contextos que los alimenten, que sean nuevos, que resignifiquen” (Aguilar *et al.*, 2021), tal como lo hace Xospa “con algo profundamente tradicional, como es un tamal, pero reinterpretado” en una historia y un peluche “que lo actualiza, que

²⁷ Paráfrasis de palabras atribuidas al político socialista francés Jean Jaurès. No me ha sido posible consultar la fuente directa, también han sido atribuidas al escritor británico Chesterton y al compositor Gustav Mahler.

alimenta la tradición [...] al hacerlo atractivo, e inscribirlo en una nueva red de significantes le da una ternura y una potencia que es poética” (Aguilar *et al.*, 2021).

En el marco de la industria editorial en México en el que quedan englobadas las publicaciones bilingües en lenguas indígenas hoy en día, es posible observar un fenómeno agentivo, de apropiación y transformación similar. A la luz de proyectos como el de Ediciones XospaTronic, que se retoma aquí como provocación, o los que estrictamente formarán parte de las reflexiones de este trabajo de investigación, cabe preguntarnos ¿por qué sigue vigente esa necesidad de apropiación, de inventarse otras estrategias de edición —casi siempre desde proyectos independientes—, para crear otras formas para los libros bilingües en lenguas originarias (sean o no de carácter literario)? Pareciera, como advierten Aguilar *et al.* (2021), que sería posible trazar la continuidad de la reproducción de las desigualdades de las que han sido objeto las lenguas originarias y sus hablantes también desde la materialidad y la edición. No obstante, al mismo tiempo, las cada vez más frecuentes propuestas materiales pensadas para los libros que se desean seguir haciendo están igualmente imbuidas de múltiples agencias transformadoras, y esto ya no sólo del libro en sí y del libro como concepto, sino también de las prácticas editoriales. Cuestionar al libro y a su materialidad es cuestionar las prácticas que los han hecho, del mismo modo que en el proponer otras formas para otros libros se anuncian alternativas para prácticas de edición. La materialidad deviene en lugar de enunciación a partir del cual se ejerce un posicionamiento político y es, en efecto, “una declaración de principios” (Aguilar *et al.*, 2021).

CAPÍTULO II. HACIA LA CONFIGURACIÓN DE UN CORPUS

*I never tire of watching tree crowns move back and forth.
I can see both the movement of the whole community
and the movements of individual trees.*

-Peter Wohlleben

Para hablar de los cambios que ineludiblemente se dieron en la apropiación de las formas de los libros europeos en la creación de los libros coloniales en América, Garone (2010) afirma la importancia de “identificar el nivel de participación de los emisores y los receptores” (p. 100), puesto que pone en evidencia su agencia. No obstante, señala también que “usualmente, en el planteamiento teórico de las situaciones comunicativas, se ha definido a los actores en términos binarios como emisores activos y receptores pasivos”, y a consecuencia se pierde “la dinámica del proceso de interacción cultural” (p. 100), los movimientos que son tanto individuales como de toda la comunidad.

Como se podrá ver en este y en el próximo capítulo, para buena parte de los creadores de la materialidad de las literaturas en lenguas originarias pensar los libros como lugares o territorios discursivos es un paso previo para su delimitación. Esto porque se trata de lugares contruidos por ellos mismos y en paulatina transformación en los encuentros y desencuentros con las condiciones del medio de producción; del mismo modo que el propio soporte está discursiva e ideológicamente cruzado, su delimitación inevitablemente también lo estará. Por sugerencia de los mismos libros y de sus creadores, cuestionar etiquetas aparentemente sólo clasificatorias, pero que conllevan estructuras de pensamiento y de organización del propio medio, tales como autor, editorial, año, entre otras, nos permite, en cambio, prestar atención a la polifonía propia de los soportes y a los procesos que los generan. Aquellas etiquetas distraen de los objetivos de estas líneas, pues tomarlas como puntos de partida las posiciona como ese emisor activo en solitario y unidireccional; nos regresa a ellas mismas y hacia su reproducción, y perdemos de vista “la dinámica del proceso de interacción cultural”. ¿Cómo la agencia de una persona se vincula con la agencia de otra (independientemente de su papel como eslabón en la producción de un

libro), sea en un mismo libro o en otro, en una misma editorial o en otra, en un mismo año o en otro?

2.1. Las redes en los libros

Darnton (1982, 2007), Adams y Barker (1993) y Bhaskar (2013), con sus propuestas para acercarse al estudio de los libros, permiten alejar la mirada para visualizarlos desde esas dinámicas. Cada uno propuso un esquema para representarlas, aunque sus diferencias radican en el desde dónde se sitúan para ubicar un cierto foco de análisis. No obstante, a pesar de las diferencias en los matices particulares de sus respectivos esquemas, todos ellos permiten también observar relaciones y, así, los movimientos implícitos en torno de los libros. En las próximas líneas pretendo desambiguar esto último para explicitar el sentido en el cual abonan a la propuesta teórica-metodológica y para el proceso de delimitación de un corpus.

Robert Darnton en su ensayo “What is the History of Books?” (1982) [“¿Cuál es la historia de los libros?”] propone un esquema basado en un circuito de comunicación para representar los procesos alrededor de la creación de libros (Figura 2.1), de modo que los entienda como un acto de comunicación, de ahí el título que da a su esquema: “El circuito de las comunicaciones”.

Figura 2.1. El circuito de las comunicaciones

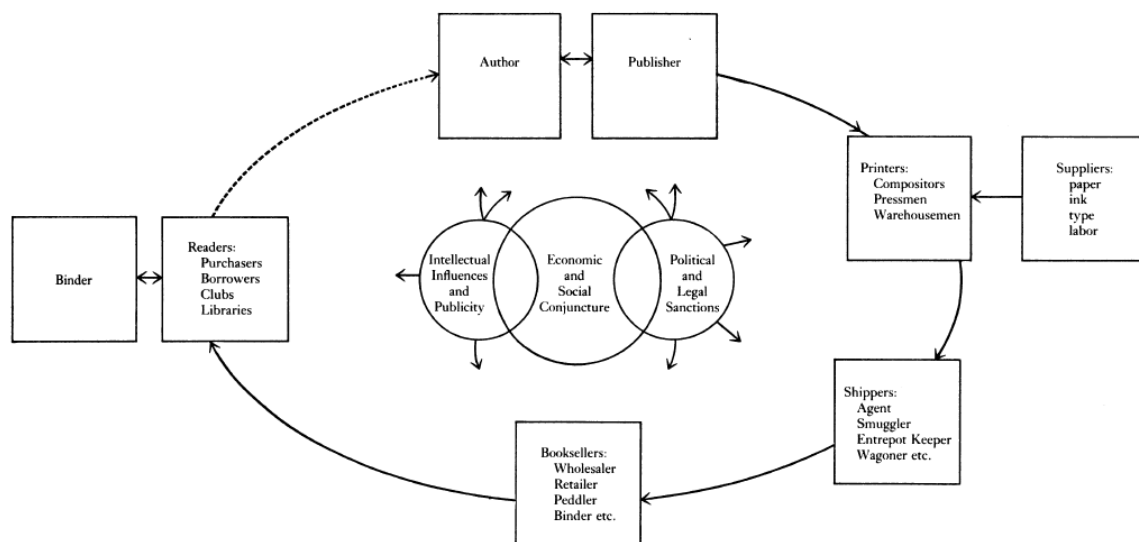


Figure 1. The Communications Circuit

Figura 2.1. Esquema para una cadena del proceso del libro propuesto por Robert Darnton (1982, p. 68.)

Como es notorio por las palabras que utiliza para cada fase del esquema (autor, editor, impresor, proveedor, etc.), Darnton da cuenta de los procesos a partir de las personas que participan en el ciclo, así como de acuerdo con la función que cumplen para la circulación de un libro dado. En el centro coloca diversos factores contextuales, pues son los otros sistemas con los que los libros se relacionan y por los cuales el ciclo comunicativo puede llegar a verse afectado. Asimismo, a pesar de considerar la posibilidad de ciertas variaciones por factores espacio-temporales, no afectan la intención de Darnton de presentar un esquema aplicable para todos los periodos de la historia de los libros impresos (p. 67). En resumen, los focos de su esquema son cada uno de los roles de los participantes en el circuito (considerándolos de manera individual y como parte de un todo), así como los contextos sociales, para ofrecer una alternativa al modo como, a su parecer, los historiadores del libro habían llevado sus aproximaciones, a saber, desde “un solo segmento

del circuito comunicativo y analizándolo según los procedimientos de una única disciplina” (p. 67)²⁸ y, por lo tanto, descontextualizándolos del resto del ciclo.

En tanto precursor de un punto de partida esquemático para acercarse holísticamente a la historia de los libros (p. 67), su modelo fue numerosas veces retomado en los estudios sobre los libros, así como en el ámbito de los estudios de la edición y publicación (Bhaskar, 2013, p. 137), y, en consecuencia, han sido develados sus alcances y limitaciones. De modo que más de dos décadas después, Darnton regresa a su propuesta en el texto ““What is the History of Books?’ Revisited” (2007) [“¿Cuál es la historia de los libros?’ Revisitado”] a propósito de las críticas que había recibido, aunque particularmente enfocado en la contrapropuesta de Thomas R. Adams y Nicolas Barker (Figura 2.2) en su artículo “A New Model for the Study of the Book” (1993) [“Un nuevo modelo para el estudio de los libros”], por lo que ellos le permiten a Darnton sostener de su propio esquema, así como por lo que abonan.

Figura 2.2. Toda la coyuntura socio-económica

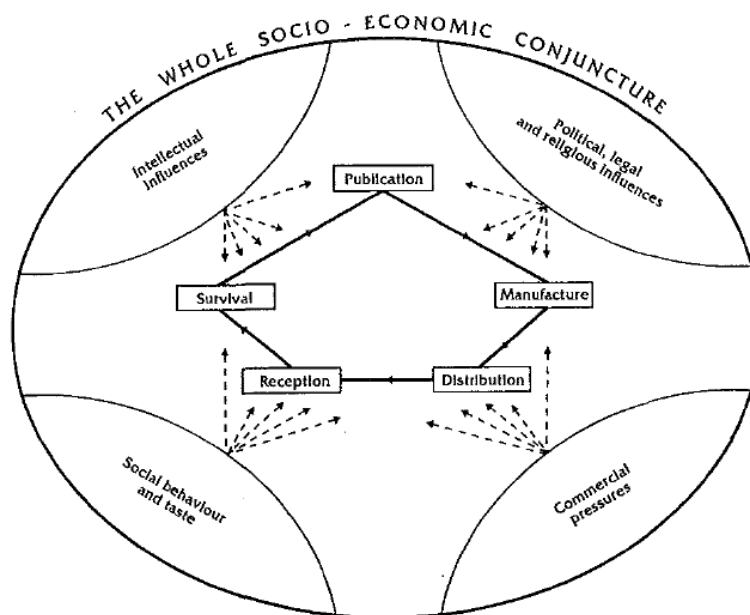


Figura 2.2. Esquema de otro modelo para el estudio de los libros. Contrapropuesta de Thomas R. Adams y Nicolas Barker (1993, p. 14) al de Darnton (1982, p. 68.)

²⁸ Todas las traducciones del inglés son propias.

Adams y Barker toman como punto de partida la idea de Darnton de realizar un esquema a partir del cual ilustrar un ciclo de elementos vinculados al libro, así como de las fuerzas externas a él pero que lo pueden influir (Adams y Barker, 1993, p. 13), no obstante, con dos cambios sustanciales. Ellos invierten el orden de los contextos respecto del ciclo y sustituyen los términos de sus nodos. El ciclo del libro queda en el centro, sobre el cual fuerzas externas ejercen diversas presiones, y en lugar de roles de participantes proponen eventos por los que pasan los libros. Dado que su interés central de estudio era el libro en tanto objeto material, ambos cambios tienen la intención de colocar al libro en el centro, y por eso proponer, por un lado, al libro como foco del circuito de comunicación, y ya no a los participantes y, por el otro, representar cómo las coyunturas socio-económicas, con un margen de influencia mucho más amplio que lo sugerido por Darnton, afectan al libro, ya que permite explorar “no tanto el impacto del libro en la sociedad, sino de la sociedad en el libro” (Adams y Barker, 1993, p. 8).

Si borramos por un momento los contenidos de las fases del circuito de comunicación de Darnton (Figura 2.1) y lo imaginamos sólo por su forma, se pone de realce aquello que insiste en sostener de su propuesta a pesar de las críticas por las áreas que a su esquema le faltaba representar. Más que identificar todas las partes posibles del proceso, le interesaba sobre todo mostrar las relaciones existentes, “cómo las partes podían conectarse para formar un todo” (Darnton, 2007, p. 495), y por eso lo que en una fase sucediera necesariamente afectaría a la siguiente. Ahora bien, si recordamos que estas fases aluden a las personas, Darnton se opone a Adams y Barker en cuanto a estudiar la historia de los libros desligada de sus actores (Darnton, p. 504). Al parecer de Darnton eso impide hablar de la conciencia de las interconexiones, de que la manera en la que las personas se involucraban en el ciclo también estaba determinada por saberse dependientes de los roles de las otras personas: “no podían concentrarse exclusivamente en un solo problema, porque cada elemento de su negocio pesaba sobre todos los demás y las partes funcionaban simultáneamente para determinar el éxito del todo” (p. 498).

En este sentido, quisiera resaltar que dejar ver en su esquema tanto a las personas como sus enlaces es también la apuesta de poder aproximarse al ciclo del libro en función

de su dinamismo, o bien, en tanto práctica que, a su vez, formaba parte de la experiencia de seres humanos concretos con los libros:

cuando traté de visualizar el sistema como un todo, intentaba resaltar sus interconexiones, no solamente desde el punto de vista del editor pero por cómo afectaba el comportamiento de todos en el sistema. Mi diagrama difícilmente hace justicia a las complejidades, pero ponía de manifiesto la manera en la que las partes estaban conectadas, y creo que *transmitía algo de la naturaleza de la historia del libro tal cómo la experimentaron los hombres (y también muchas mujeres [...]) que lo hicieron posible*. (Darnton, 2007, p. 502. El énfasis es propio).

Por último, me interesa hacer un señalamiento más respecto de las partes del proceso no consideradas en el esquema de Darnton y que la contrapropuesta de Adams y Barker pone en evidencia cuando redirigen la mirada de las personas al libro. Darnton reconoce no haber asignado un sitio a aquello que le sucede al libro cuando se lo considera como un objeto susceptible de marcos espacio-temporales, tal como también lo sugieren McKenzie y Chartier. Este sitio es el evento de “supervivencia” añadido en el esquema de Adams y Barker (Figura 2.2) seguido del sitio asignado al área de la recepción (“lector”, para Darnton). Aquí Darnton admite una mejora a su diagrama: “fallé al no tomar en cuenta la reelaboración de textos a través de nuevas ediciones, traducciones, y los contextos cambiantes tanto de la lectura como de la literatura en general” (p. 504). Al añadir al esquema la supervivencia de los libros, Adams y Barker integran al estudio del libro la discusión en torno de su permanencia y conservación, ligado precisamente al foco de su propuesta: el libro en tanto objeto y, por lo tanto, visto desde su materialidad. De modo que, al tratar de pensar en maneras para complementar su propuesta, Darnton piensa en estudios vinculados a la forma del libro, entre ellos el de la paratextualidad e intertextualidad de Genette, así como en la sociología de los textos de McKenzie, entre

otros, por su punto en común de, como vimos, abrir la reflexión hacia cómo la materialidad repercute en los significados contenidos en los libros (Darnton, 2007, pp. 505-507).

Michael Bhaskar, por su parte, en su libro *The Content Machine. Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network* (2013) [*La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital*] diseña un tercer esquema. Con el objetivo de proponer esa teoría de la edición y con la reserva de que él se va a enfocar sobre todo en la función de una sola de las personas en el ciclo, a saber, la del editor, Bhaskar va a ampliar el margen hacia todo lo potencialmente editable. A consecuencia, evidencia que el tipo de corpus que Darnton y Adams y Barker estaban considerando implicaba limitaciones hacia ideas de soportes un tanto más prototípicos comparados con cómo han sido transformados a partir de los avances tecnológicos desde finales del siglo XX. Hace falta recordar aquí que, por un lado, Darnton pensó exclusivamente en el formato del libro durante un cierto “periodo de estabilidad tecnológica que se extendía desde 1500 hasta 1800” (Darnton, 2007, p. 504), que precisamente lo conduce a reconocer la pertinencia del esquema de Adams y Barker para libros editados a partir del siglo XIX (p. 502). Por otro lado, a pesar de que Adams y Barker van a sugerir otro término para ampliar su objeto de estudio, a saber, el de “documento bibliográfico” (p. 13), el libro sigue destacando como su punto de partida y de llegada.

El libro es, para Bhaskar, un ejemplo más entre muchos otros susceptibles de su propuesta, en la que, cabe añadir, buscaba integrar otras formas, como la digital. Así como para Adams y Barker el foco estaba en el libro como objeto material, también lo está para Bhaskar, no obstante, en lugar de nombrarlo así, elige otro término, también más amplio, para aludir a éste (o a cualquier otro) y considerándolo desde su materialidad: “Aunque me he enfocado en la edición del libro, el libro es tan solo un *marco de contenido*, de modo que en el análisis no es difícil reemplazar al libro con cualquier otro formato” (Bhaskar, 2013, p. 171. El énfasis es propio). Sustituye “libro” —donde está considerando también los “paratextos” (p. 95)—, por un término que alude a esa capacidad de contener, comprenderlo luego como un “contenedor de contenido” (*content container*) (Bhaskar, 2013, p. 89) y, entonces, lo reformula como “marco” (*frame*). Un procedimiento similar para definir en términos más amplios las otras etapas del proceso va a realizar para formar

su diagrama de “La máquina de contenido” (Figura 2.3), donde los términos centrales son cuatro: el enmarcado (*framing*) y los modelos (*models*), el filtrado (*filtering*) y la amplificación (*amplification*) (p. 15). En resumen, en términos de su esquema, el editor construye algún tipo de marco para contener algún contenido con el objetivo de amplificarlo, esto siguiendo uno o varios modelos de lo cual depende el proceso de filtrado, todo supeditado a lo contextual:

Figura 2.3. La máquina de contenido: la edición

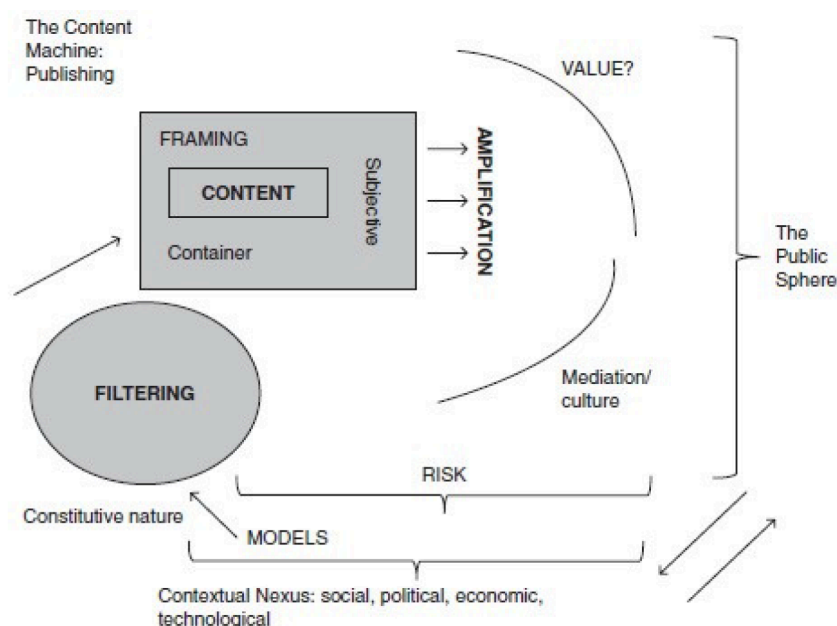


Figura 2.3. Esquema para una teoría de la edición. (Bhaskar, 2013, p. 170).

La reformulación del término en tanto “marco” no pretende desaparecer la conexión entre contenedor y contenido, esto es, la susceptibilidad de significación de la materialidad en la que insisten McKenzie y Chartier. Bhaskar está considerando tanto el nivel experiencial del que habla Darnton, así como algo más que sólo lo verbal, como vimos sugiere la propuesta de Genette que excluye, entre otras cosas, lo visual y lo auditivo. Los marcos, para Bhaskar, “tratan tanto de presentar contenido como de contenerlo [...] son mecanismos de distribución, canales y media [...] Los marcos no son sólo sistemas de

entrega o paquetes de contenido, sino el *modo experiencial del contenido*” (p. 89. El énfasis es propio), de modo que poseen “un aspecto performativo en ellos; no sólo entregan un trabajo sino que lo hacen de una cierta manera” (p. 93).

La noción de marco (la forma), premisa de la permanencia en el tiempo de un cierto contenido, se rige, siguiendo a Bhaskar, por los modelos, o bien, la razón por la que se ha buscado amplificar un contenido (p. 15), las motivaciones para construirle un marco y volverlo transmisible y comunicable. De donde se sigue, y para los intereses de estas líneas, que dicho marco será un modo de acceso a los modelos, a las motivaciones. En la materialidad quedan alojadas las fuerzas ilocutivas ya no solo de la forma en sí, a la cual se restringe Genette, sino también y sobre todo de las personas concretas involucradas en el proceso de la puesta en página.

Ahora bien, un último aspecto de interés de la propuesta de Bhaskar es la idea de pensar el proceso de materialización del libro (con Adams y Barker) y a las personas involucradas en éste (con Darnton) más que como un ciclo, como una red, pues en ello radican sus constantes movimientos. El juego de relaciones que pueden llegar a suceder “son raramente lineales y directamente causales”, Bhaskar propone más bien “un sistema lleno de bucles de retroalimentación, múltiples líneas de fuerza y co-creación”, resultado de “miles, millones, de pequeñas acciones diarias a lo largo del tiempo” (p. 136) y, así, “aquello a lo que la edición se parece más [...] es a una red” (p. 137). Desde este punto de vista es posible comenzar a ver “cuán dinámicamente conectados están los elementos tecnológicos y contextuales de los marcos en la red; no son pasivos sino fundamentales para su movimiento” (p. 137).

2.2. La delimitación como proceso

Las propuestas teórico-metodológicas, se entiende, tienen consecuencias tanto para lo que se elige analizar como para el modo en que se analiza. Tornar la mirada hacia la materialidad de las publicaciones bilingües en lenguas originarias implica también partir de la diversidad de marcos que han sido contruidos para aquéllas, ampliar como Bhaskar el panorama de los soportes posibles, y no sólo de los que han sido, sino también de los que

quieren ser. Así, en resumen, para ensayar una aproximación desde puntos de vista más amplios y movernos *con y alrededor* de categorías unitarias como autor, obra, lector, editorial, etc., nos propusimos aquí realizar un proceso de delimitación del corpus acompañadas desde la materialidad del libro y desde las cambiantes dinámicas de las agencias de las personas para moldear los presupuestos teórico-metodológicos a cómo el fenómeno literario, que es también editorial, lo pide, y no viceversa. Aquello nos conduce a leer en obras estéticas de similares contextos socio-económicos, políticos y lingüísticos reflexiones en torno de las relaciones, posicionamientos y alternativas que han establecido ya no sólo las y los autores sino también la colectividad de creadores de lo material de las literaturas bilingües en lenguas originarias con respecto del medio de producción editorial actual en México. Y quizá, de este modo, atender a otros trasfondos detectados por Bhaskar sobre el área de la edición:

durante muchos años estuvo dominada por hombres europeos y estadounidenses, muchas editoriales funcionan como pequeñas autocracias y feudos tan patriarcales como paternalistas. También oculta a los cientos de miles de hombres y mujeres detrás de esos nombres [se refiere a los nombres detrás de grandes casas editoriales], cuyo trabajo, dedicación, habilidad, profesionalismo y pasión han sido el corazón y el alma de la industria. (Bhaskar, 2013, p. 197).

En este sentido, se trata no solamente de crear un corpus de libros, personas y dinámicas, sino también de que la propia delimitación se entrecruzara por esos mismos libros y personas. Es decir, el camino de reflexiones teórico-metodológicas, a la luz de las particularidades de un corpus como el de las literaturas bilingües en lenguas indígenas, hizo necesario pensar la *delimitación del corpus en tanto proceso*. La selección del corpus, por lo tanto, surgió de la observación continua de lo material, de la identificación de redes de personas, de la puesta en conflicto de lo observado desde las experiencias personales y colectivas de los creadores y, finalmente, fuesen ellos quienes terminaran por matizar la selección del universo de análisis.

Ahora bien, antes de continuar con la descripción de dicho proceso, quisiera añadir que para complementar este estudio desde las redes de las agencias de los creadores de la materialidad de las obras literarias proponemos enfoques que permiten pensar la literatura como práctica social y cultural. A pesar de que, como vimos, no se irá a lo extratextual, el mismo Genette, al retomar los estudios de la filosofía del lenguaje, también sugiere y se da cuenta de la manera en que su identificación de fuerzas ilocutivas homogéneas de libro a libro podría llegar a extenderse en distintos tipos de conversación. Desde su punto de vista, entrevistas, coloquios, conversaciones, serían ejemplos de eso que llama epitexto, pero las mismas reservas señaladas en el capítulo previo, se repiten en estos casos, además de que en ello no ahondará como sí lo hace sobre lo peritextual. De la entrevista, por ejemplo, la identifica como “una ‘trampa’, quien se deja atrapar en ella no puede librarse de su peso” (Genette, 2001, p. 307).

La antropología lingüística (Duranti, 2000) y la etnografía del habla (Golluscio, 2019) son esclarecedoras en este sentido, puesto que su desarrollo histórico obedece a necesidades epistemológicas y metodológicas muy similares para presentar alternativas a exploraciones estructuralistas de los fenómenos del habla.

Las formas en que se estudian las obras literarias se han guiado por cómo definen los límites de “lo literario”, lo que a su vez ha dependido de cómo se piensa el lenguaje (Eagleton, 1998). Es sugerente, en este sentido, que la antropología lingüística considere “el lenguaje como recurso de la cultura y el habla como práctica cultural” (Duranti, 2000, p. 19), que trae de suyo pensar el lenguaje a nivel de las prácticas discursivas y en sus contextos socioculturales. La antropología lingüística también retoma los estudios de crítica literaria de Bajtín quien “fijó su atención ya no en el sistema abstracto de la *langue* [lengua] sino en las expresiones concretas de individuos pronunciadas en contextos sociales particulares” (Eagleton, 1998, p. 143) y sugiere que el lenguaje habría de ser visto como “dialógico”. Para Bajtín “no había lenguaje que no estuviese envuelto en relaciones sociales definidas, y en que estas relaciones eran, a su vez, parte de sistemas políticos, ideológicos y económicos más amplios” (Eagleton, 1998, p. 143), y también lingüísticos. La antropología lingüística retoma la noción de heteroglosia para partir del hecho de que en “la vida cotidiana [...] el habla de una persona está llena de muchas voces diferentes o personas

construidas lingüísticamente” (Duranti, p. 114). Además, Golluscio (2019) señala que la etnografía del habla aporta una modificación en la noción de texto que tenía la antropología lingüística, en que pasa de tomar “los textos como producto (sin consideración de las condiciones y procesos de su ejecución)” a “los textos como proceso, como *ejecución, actualización o puesta en uso de las formas discursivas propias de una cultura y sus usos comunicativos en la interacción social*” (p. 17), donde “ejecución” se puede entender como performance.

La materialidad es intermediación tanto de aquello que es contenido como de las condiciones que la precedieron. En tanto polifónica ella misma, nos puede guiar hacia el aspecto dialógico y relacional, hacia las múltiples voces detrás del proceso de edición y a experiencias concretas con el mundo editorial. Recurrir al formato de libro, pensado como territorio simbólico e ideológico que todo el corpus, en efecto, comparte, es también una “puesta en uso de las formas discursivas propias de una cultura y sus usos comunicativos en la interacción social” (Golluscio, p. 17), en este caso específicamente desarrollada en el marco del medio editorial.

Es necesario realizar un similar reconocimiento heteroglósico y dialógico tanto de los libros como de los actores sociales involucrados para considerar el aspecto contextual multidimensional y la noción de práctica. En suma, para acercarnos al grado más agentivo de los libros, a sus dinámicas de producción, la propuesta es complementar este estudio con la herramienta de las entrevistas bajo el enfoque etnográfico (Guber, 2015; Taylor y Bogdan, 1987) en tanto “constituye una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como ‘actores’, ‘agentes’ o ‘sujetos sociales’)” (Guber, 2011, p. 16).

Ahora bien, a continuación ahondaré en las diferentes fases, actividades, resultados y reflexiones en la delimitación del corpus para dar cuenta en qué sentido ha sido realizada en tanto proceso. Éste puede resumirse en el esquema siguiente:

Figura 2.4. Proceso de delimitación del corpus



Figura 2.4. Fases, actividades y resultados del proceso de delimitación del corpus. Adaptado de una plantilla gratuita de canva.com

2.2.1. Primera etapa de observación

Durante la primera temporada de trabajo de campo llevé a cabo la revisión exploratoria de los libros para identificar y tener conciencia de un panorama relativamente amplio de sus características materiales y, a la vez, ensayar su posible delimitación. Dado que esta investigación se comenzó en el marco de la pandemia por Covid-19, el universo de análisis mayor lo constituyeron las publicaciones impresas y digitales que hasta el momento me había sido posible reunir, aunque posteriormente las complementé por medio de las páginas web de algunas librerías, así como por adquisición directa con los grupos editores independientes.

Este ejercicio de observación se rigió por la importancia de realizar una selección que respetara las características verbales, materiales, icónicas y auditivas, entre otras, de las publicaciones. En la medida de lo posible se procuró una visión desprovista de otro criterio que no fuera el de ser libros con algún tipo de narrativa en formato bilingüe en alguna lengua originaria hablada en México y en español. No obstante, puesto que el mismo ejercicio pretendía, a la vez, cuestionar las categorías propias al medio literario y editorial, tal como las ya mencionadas de “autor” y de “editorial”, también fueron retomadas para ensayarlas y ponerlas a prueba.

Ahora bien, para evitar ampliar el margen del universo posible de análisis, sí se tomó en cuenta una pertenencia o afiliación de los libros hacia el ámbito literario. La cuestión respecto de “lo literario” ha sido un tema fecundo de discusión vinculado a la emergencia de estas literaturas que también ha mandado efectos en su publicación, pero aquello merecería una exploración particular. No obstante, quede la mención para explicitar dicha relación, pues, cabe aclarar, no es intención de estas líneas que la construcción del corpus ni la exclusión de otras fuentes de datos funja como evaluación de su calidad de ser literarios. En este caso se ha considerado la formación y trayectorias de las personas según cada caso, así como su propia adscripción hacia estar o haber realizado textos con esas características.²⁹

La revisión comenzó con un total de 52 libros (Tabla 2.1), de la cual surgió una primera selección de 25 (Tabla 2.2) y finalmente una tercera de 12 libros (Tabla 2.3).

²⁹ Para esto fue necesaria la revisión de los estudios de otros investigadores de estas literaturas, no obstante, la visión panorámica ofrecida a partir del Diplomado de Literaturas Mexicanas en Lenguas Indígenas al que asistí en 2019 resultó una guía importante.

Tabla 2.1

Inventario de libros

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1	Apellido	Apellido	Nombre	Firma	Año	Título A	Título B	Lugar(es)	Editorial(es)	Colección	Núm. Ed.	Lengua(s)	Formato (fisi	Indicación gr
2	Alvarez	Pérez	Juan	Humberto Ak'abal	2017	Wachibal q'ijil	Las caras del tiempo	Guadalajara, J	Editorial Universit	Literaturas	1a	maya-k'iche'	físico	poesía
3	Bautista	Pérez	Juan	Juan Álvarez Pérez	2011	Lubenix te ch' aben	Se ha cansado el silencio	México, D. F.	Consejo Nacional para la Cultu	1a	tseltal	físico	poesía	c
4	Bolom	Pale	Manuel	Ruperta	2013	Xojobal jalob te'		México, D. F.	Pluralia Ediciones / Consejo Na	1a	tsotsil	físico	poesía	c
5	Carrillo	Can	Isaac Esau	Manuel Bolom Pale	2017	Sk'inal xikitin: K'opojel yu'un nu	Fiesta de la chicharra: un d	Ciudad de Mé	Secretaría de Cult (Premio Nezi	1a	tsotsil	físico	poesía	f
6	Castellanos	M.	Javier	Isaac Esau Carrillo	2011	U yók'ot'ilo ob ñak'ab	Danzas de la noche	México, D. F.	Consejo Nacional (Premio Nezi	1a	maya	físico	novela	f
7	Castellanos	M.	Javier	Javier Castellanos	2014	Dxiokte xha... bene walhal	Gente del mismo corazón	México, D. F.	Consejo Nacional (El Guardagu	1a	zapoteco	físico	novela	c
8	Ceh	Moo	Sol	Javier Castellanos	2003	Gaa ka chhaka ki / Da kebe nhe	Relación de hazañas del h	México	Consejo Nacional (Premio Nezi	1a	zapoteco	físico	novela	c
9	Ceh	Moo	Sol	Sol Ceh Moo	2014	Mis letras en las paredes de la		México, D. F.	Editorial Incunabula	1a	maya	físico	poesía	f
10	Ceh	Moo	Sol	Sol Ceh Moo	2018	Los lamentos del himen		Mérida, Yucat	Maldonado Editores del Mayat	1a	[maya]	físico	poesía	f
11	Ceh	Moo	Sol	Sol Ceh Moo	2019	Cópula de dioses		Mérida, Yucat	Maldonado Editores del Mayat	1a	[maya]	físico	poesía	f
12	Contreras	Cortés	Leonarda	Leonarde Contrera	2003	La isla de los perros	Ra xéka hai tsatyo thutsi	México, D. F.	Consejo Nacional (Letras Indig	1a	otomí-fiahñu	físico	teatro	c
13	España	Carlos	Carlos España	Carlos España	2003	Kuun nuvi savi	Jornada en la lluvia	México	Consejo Nacional (Premio Nezi	1a	mixteco	físico	poesía	c
14	Gómez	Navarrete	Javier A.	Javier A. Gómez Na	2003	In lu'um	Mi tierra	México, D. F.	Consejo Nacional (Letras Indig	1a	maya penins	físico	poesía	i
15	Gregorio	Regino	Juan	Juan Gregorio Regi	2007	Tatsjejin nga kjabuya	No es eterna la muerte	México, D. F.	Escritores en Lenj (Voces de an	2a reimp	mazateco	físico	poesía	f
16	Hernández	Natalio	Natalio Hernández	Natalio Hernández	2017	Tamoanchan	La tierra originaria	Guadalajara, J	Editorial Universit (Literaturas	1a	náhuatl	físico	poesía	f
17	Huerta	Rubí	Rubí Huerta	Rubí Huerta	2017	Náandi, pireku ma cheti sapini	Cantos de una mamá puré	Ciudad de Mé	Nauyaca Producc (Yolkakilzityl	1a	purépecha	físico	poesía	c
18	Karen	Juana	Juana Karen	Juana Karen	2013	Ipusik'al matye'lum	Corazón de Selva	México, D. F.	Pluralia Ediciones	1a	Cho'ol	físico	poesía	f
19	León	Cuervo	Francisco An	Francisco Antonio I	2019	Yo jomú un ú'ú	Las tierras del dolor	Guadalajara, J	Editorial Universit (Literaturas	1a	mazahua	físico	poesía	f
20	López	Pérez	Antonio	Antonio López Pére	2003	Enaguas de llanto suave	Bizuudi' ruuna' nasisi	México, D. F.	Consejo Nacional (Letras Indig	1a	[zapoteco]	físico	poesía	c
21	Lunez	Enriqueta	Enriqueta Lunez	Enriqueta Lunez	2013	Sk'ej jme'tik U	Cantos de luna	México, D. F.	Pluralia Ediciones	1a	tsotsil	físico	poesía	f
22	Makáwi	Martín	Martín Makáwi	Martín Makáwi	2016	Eká kusáala	Canciones del viento	Chihuahua	Intituto Chihuahua (Masadal)	1a reimp	tarahumar	físico	poesía	s
23	Malina	Hubert	Hubert Malina	Hubert Malina	2016	Xtámbar	Piel de tierra	Ciudad de Mé	Pluralia Ediciones/Secretaría d	1a	Mé'phàà	físico	poesía	c
24	Matías	García	Yolanda	Yolanda Matías Ga	2013	Tonalxochimej	Flores del Sol	Chilpancingo, El	Colegio de Guerrero, A.C./ D	1a	náhuatl	físico	poesía	f
25	Matiúwaa	Hubert	Hubert Matiúwaa	Hubert Matiúwaa	2018	Ijin gò'ò Tsitsidiin tsí nònè xte'd	Las sombrereras de Tsitsid	Guadalajara, J	Universidad de Gi (Premio de L	1a	tlapaneco	físico	poesía	s
26	Matiúwaa	Hubert	Hubert Matiúwaa	Hubert Matiúwaa	2018	Mafuwiin	Cordel torcio	Guadalajara, J	Editorial Universit (Literaturas	1a	mé'phàà	físico	no dice	c
27	Matiúwaa	Hubert	Hubert Matiúwaa	Hubert Matiúwaa	2020	Mbo Xtá rida	Gente piel / Skin people	Chilpancingo	Gusanos de la Memoria / Icaro	1a	mé'phàà / in	físico	poesía	c
28	Molina	Cruz	Mario	Mario Molina Cruz	2007	Xtillie Zikw Belé, Ihen bene nhá	Pancho Culebro y los nagu	México	Consejo Nacional (Premio Nezi	1a	zapoteco	físico	novela	c
29	Ortiz	López	Angélica	Angélica Ortiz López	2018	Kwiniya tuutuuyari	Embrujo de la flor	Guadalajara, J	Editorial Universit (Literaturas	1a	wixárika	físico	poesía	c
30	Pacheco	Gabriel	Gabriel Pacheco	Gabriel Pacheco	2018	Yuinákwaxa	Ceremonia de los primeros	Guadalajara, J	Editorial Universit (Literaturas	1a	wixárika	físico	relato breve	c
31	Ríos	Cruz	Esteban	Esteban Ríos Cruz	2019	Ca guichu guendarieedasiló	Las espigas de la memoria	Ciudad de Mé	Secretaría de Cult (Premio Nezi	1a	zapoteco	físico	poesía	c
32	Ríos	Cruz	Esteban	Esteban Ríos Cruz	2006	Dxi gueela' gaca' diidxa'	Cuando la noche sea palab	México, D. F.	Consejo Nacional (Letras Indig	1a	zapoteco	físico	poesía	c
33	Sánchez	Celerina	Celerina Sánchez	Celerina Sánchez	2019	Káku ta'án	Nacimiento dual	Ciudad de Mé	Ediciones del Lirio / CIESAS / Ni	1a	mixteco / tu'	físico	poesía	f
34	Sánchez	Mikeas	Mikeas Sánchez	Mikeas Sánchez	2019	Juitzye tà wápa' zamapánh'ajá	Cómo ser un buen salvaje	Guadalajara, J	Editorial Universit (Literaturas	1a	zoque	físico	poesía	f
35	Sánchez	Mikeas	Mikeas Sánchez	Mikeas Sánchez	2013	Mojk'jáya	Mokaya	México, D. F.	Pluralia Ediciones	1a	zoque	físico	poesía	f
36	Tatyisavi	Kalu	Kalu Tatyisavi	Kalu Tatyisavi	2013	Tzin Tzun Tzan		México, D. F.	Conaculta, Direcc (Premio Nezi	1a	Tu'un savi	físico	poesía	c
37	Terán	Victor	Victor Terán	Victor Terán	2003	Las espinas del amor	Ca guichi xti' guendaranaxi	México, D. F.	Consejo Nacional (Letras Indig	1a	zapoteco	físico	poesía	c
38	Villegas		Waldernain	Waldernain Villega	2009	U K'aay Ch'i'ibal	El canto de la estirpe	México	Consejo Nacional (Premio Nezi	1a	maya	físico	poesía	
39			Varios	Varios	2018	El ei ot	Manantial de estrellas	Ciudad de Mé	Pluralidad Indígena A. C. /	1a	varias			
40														
41														
42	Digitales													
43														
44	Aristarco	Alonso	Ángel	Ángel Aristarco Alo	2020	Mientras agoniza la luz		México	Editorial Avispero		1a	zapoteco	digital	cuento
45	Ceh	Moo	Sol	Sol Ceh Moo	2015	Chen tuneen chu'úpen...	Sólo por ser mujer	México, D. F.	Consejo Nacional (Premio Nezi	1a	maya penins	digital	novela	
46	Cuevas	Cob	Bricelda	Bricelda Cuevas Co	2019	El quejido del perro en su exist	U yok' ol auat pek' ti u kux	San Francisco	Artificio Editorial		1a red del 95	maya penins	digital	poesía
47	León	Cuervo	Francisco An	Francisco Antonio I	2019	Nu pama pama nzhogú	El eterno retorno	Guadalajara, J	Universidad de Gi (Premio de li	1a	jnatrjo [mazz	digital	novela	
48	López	García	Nadia	Nadia López García	2018	Nu'ú vixo	Tierra mojada	Ciudad de Mé	Pluralia Ediciones (Premio Cent	1a	tu'un savi	digital	poesía	
49	Martínez	Huchim	Ana Patricia	Ana Patricia Martí	2016	Y yóol xkaambal jaw xliw	Contrayerba	Ciudad de Mé	Comisión Nacional para el Des	1a	maya	digital	relato (cuent	
50	Matiúwaa	Hubert	Hubert Matiúwaa	Hubert Matiúwaa	2018	Tsina' ri náyaaxá'	Ciactriz que te mira	Ciudad de Mé	Pluralia Ediciones (Premio Cent	1a	Mé'phàà	digital	poesía	
51	Pineda	Irma	Irma Pineda	Irma Pineda	2020	Nasáí racaladxe'	Azul anhelo	San Andrés Cf	Fundación Univer (Literatura ei	1a	zapoteco	digital	poesía	
52			Varios	Varios	2019	Palabras del mundo yoreme		Hermosillo, Si	Instituto Sonorense de Cultura	1a	mayo	digital	cuento	

Tabla 2.1. Inventario de libros disponibles. Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2.2

Primera delimitación

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
1	Apellido	Apellido	Nombre	Año	Título A	Título B	Lugar(es)	Editorial(es)	Colección	#Ed.	Lengua(s)
2	Martínez		Zuleyma	2020	¿T'úri mítiski na xani iónh?		Ciudad de M	UNAM/ LANM / ENES Mor		1a	purépecha
3	Matiúwàa		Hubert	2020	Mbo Xtá rida	Gente piel /	Chilpancing	Gusanos de la Memoria /		1a	mè'phàà / ingl
4	Pineda		Irma	2020	Nasiá racalac	Azul anhelo	San Andrés C	Fundación U	(Literatura ei	1a	zapoteco
5	Lucas	Juárez	Alejandra	2019	Alejandra Lucas Juárez		Morelia, Mic	Alter Nativa Ediciones /Se		1a	tutunakú (ε
6	Sánchez		Celerina	2019	Káku ta'án	Nacimiento c	Ciudad de M	Ediciones del Lirio / CIESA		1a	tu'un savi
7	Tonalmeyotl		Martín (com	2019	Flor de siete pétalos		San Cristóbal	Ediciones del espejo como		1a	náhuatl, zoqi (ε
8	León	Cuervo	Francisco An	2019	Nu pama par	El eterno ret	Guadalajara,	Universidad ((Premio de li	1a	jnatrjo (mazah
9	Ríos	Cruz	Esteban	2019	Ca guichu gu	Las espigas d	Ciudad de M	Secretaría de	(Premio Nezi	1a	zapoteco
10	Sánchez		Mikeas	2019	Jujtzye tä wä	Cómo ser un	Guadalajara,	Editorial Unh	(Literaturas €	1a	zoque
11	León	Cuervo	Francisco An	2019	Yo jomú un	Las tierras de	Guadalajara,	Editorial Unh	(Literaturas €	1a	mazahua
12			Varios	2019	Palabras del mundo yoren		Hermosillo, S	Instituto Sonorense de Cu		1a	mayo
13	Matiúwàa		Hubert	2018	Mañuwíin	Cordel torcio	Guadalajara,	Editorial Unh	(Literaturas €	1a	mè'phàà
14	Ortiz	López	Angélica	2018	Kwiniya tuut	Embrujo de l	Guadalajara,	Editorial Unh	(Literaturas €	1a	wixárika
15			Varios	2018	Elel ot	Manantial de	Ciudad de M	Pluralidad Indígena A. C. /		1a	varias (ε
16	López	García	Nadia	2018	Nu'ú vixo	Tierra mojad	Ciudad de M	Pluralia Edici	(Premio Cent	1a	tu'un savi
17	Pacheco		Gabriel	2018	Yuimákwaxa	Ceremonia d	Guadalajara,	Editorial Unh	(Literaturas €	1a	wixárika
18	Huerta		Rubí	2017	Náandi, pirel	Cantos de un	Ciudad de M	Nauyaka Pro	(Yolkakiliztly	1a	purépecha
19	Bolom	Pale	Manuel	2017	Sk'inál xikitin	Fiesta de la c	Ciudad de M	Secretaría de	(Premio Nezi	1a	tsotsil
20	Makáwi		Martín	2016	Eká kusúala	Canciones de	Chihuahua	Instituto Chil	(Masadai)	1a reimp de	tarahumar
21	Ceh	Moo	Sol	2014	Mis letras en (Nikté t'ano'		México, D. F.	Editorial Incunabula		1a	maya
22	Matías	García	Yolanda	2013	Tonalxochim Flores del So		Chilpancingo	El Colegio de Guerrero, A.		1a	náhuatl
23	Sánchez		Mikeas	2013	Mojk'jáyä-Mokaya		México, D. F.	Pluralia Ediciones		1a	zoque
24	Tat'yisavi		Kalu	2013	Tzin Tzun Tzan		México, D. F.	Conaculta, D	(Premio Nezi	1a	Tu'un savi
25	Carrillo	Can	Isaac Esau	2011	U yóok'otilo'	Danzas de la	México, D. F.	Consejo Naci	(Premio Nezi	1a	maya
26	Álvarez	Pérez	Juan	2011	Lubenix te ch	Se ha cansad	México, D. F.	Consejo Nacional para la C		1a	tseltal
27											

Tabla 2.2. Muestra del resultado del primer ejercicio de delimitación del corpus. Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2.3

Segunda delimitación

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
1	Apellido	Apellido	Nombre	Año	Título A	Título B	Lugar(es)	Editorial(es)	Colección	#Ed.	Lengua(s)
2	Huerta		Rubí	2017	Náandi, pirel	Cantos de un	Ciudad de M	Nauyaka Pro	(Yolkakiliztly	1a	purépecha
3	Lucas	Juárez	Alejandra	2019	Alejandra Lucas Juárez		Morelia, Mic	Alter Nativa Ediciones /Se		1a	tutunakú
4	Makáwi		Martín	2016	Eká kusúala	Canciones de	Chihuahua	Instituto Chil	(Masadai)	1a reimp de	tarahumar
5	Martínez		Zuleyma	2020	¿T'úri mítiski na xani iónh?		Ciudad de M	UNAM/ LANM / ENES Mor		1a	purépecha
6	Matías	García	Yolanda	2013	Tonalxochim Flores del So		Chilpancingo	El Colegio de Guerrero, A.		1a	náhuatl
7	Matiúwàa		Hubert	2018	Mañuwíin	Cordel torcio	Guadalajara,	Editorial Unh	(Literaturas €	1a	mè'phàà
8	Ortiz	López	Angélica	2018	Kwiniya tuut	Embrujo de l	Guadalajara,	Editorial Unh	(Literaturas €	1a	wixárika
9	Sánchez		Celerina	2019	Káku ta'án	Nacimiento c	Ciudad de M	Ediciones del Lirio / CIESA		1a	tu'un savi
10	Sánchez		Mikeas	2013	Mojk'jáyä-Mokaya		México, D. F.	Pluralia Ediciones		1a	zoque
11	Tat'yisavi		Kalu	2013	Tzin Tzun Tzan		México, D. F.	Conaculta, D	(Premio Nezi	1a	Tu'un savi
12	Tonalmeyotl		Martín (com	2019	Flor de siete pétalos		San Cristóbal	Ediciones del espejo como		1a	náhuatl, zoqi
13			Varios	2018	Elel ot	Manantial de	Ciudad de M	Pluralidad Indígena A. C. /		1a	varias

Tabla 2.3. Delimitación del corpus a 12 libros. Fuente: Elaboración propia.

Esta reducción de la selección se basó en las coincidencias y diferencias materiales de los libros: ¿es posible identificar patrones y cuál es la diversidad de elementos materiales que hacen la puesta en página? De alguna manera la selección se fue realizando un tanto

arbitrariamente para no repetir dos o más libros con relativa homogeneidad material, puesto que la intención central era visualizar la diversidad: qué culturas, lenguas, escritores, en qué años y lugares, qué editoriales, instituciones, asociaciones están siendo alojadas o mencionadas en estos libros y, sobre todo, cómo esos y otros elementos más se están haciendo presentes *en* los libros, todo lo cual, de alguna manera, representa algunos fragmentos del medio actual de publicación de este tipo de libros. Esa exploración de los cómo, sin embargo, no aparece representada en las tablas ya que resultaba mucho más problemático ahondar en ello a partir de una cantidad demasiado grande de libros, por lo que, en primera instancia, eso sólo formó parte de un ejercicio de observación consciente, pero no de un registro sistematizado. Por la misma razón, se buscó una selección más reducida para poder, ahora sí, observar mucho más atentamente su materialidad.

Para ilustrar esto último me permito reproducir la información detallada de esos 12 libros en la lista siguiente para después explicitar qué suscitó su selección y cómo contribuyeron para el proceso de delimitación:

- Sanchez, Mikeas (texto y traducción), Díaz Abreu, Paloma (ilustraciones), Burguete Alejandro (música). (2013). *Mojk'jäyā-Mokaya*. México, D. F. / Copainalá, Chiapas: Pluralia Ediciones (Voces Nuevas de Raíz Antigua) / don Atilano Jiménez Sánchez (estudio de grabación).
- Tatysavi, Kalu (poesía), Sánchez, Celerina (prólogo). (2013). *Tzi tzun tzan*. México, D. F.: Conaculta, Dirección General de Culturas Populares (Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas).
- Matías García, Yolanda. (2013). *Tonalxochimej / Flores del Sol*. Chilpancingo, Guerrero: El Colegio de Guerrero / Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional Guerrero de Culturas Populares.
- Sánchez, Celerina (poesía y voz) y Gally, Víctor (música y armónica). (2019). *Káku ta'án. Tu'un tsa'vii tsi blues / Nacimiento dual. Poesía Nñuu Savi y blues*. Ciudad de México / Oaxaca: Ediciones del lirio / CIESAS (editoriales) / El Foco Rojo de Oaxaca (estudio de grabación).
- Lucas Juárez, Alejandra (poesía), Miyawatl, Ateri y Jaime, Celeste (selección), Aguilera Lara, Jahzeel (cartografía), González Simón, Kitzia (ilustración). (2019).

Cruz Alejandra Lucas Juárez. Morelia, Michoacán: Alter.Nativa Ediciones / Laboratorio de Arte Tetl / Secretaría de Cultura, FONCA (Originaria).

- Tonalmeyotl, Martín (coordinación y compilación). (2019). *Flor de siete pétalos. Espina florida de siete poetas mexicanas*. San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Ediciones del Espejo Somos / Editorial Fray Bartolomé de las Casas.
- Matiúwàa, Hubert (textos) y Dempster, Alec (ilustraciones). (2018). *Mañuwìin / Cordel torcido*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas (Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla, 5).
- Ortiz López, Angélica. (2018). *Kwiniya tuutuyari / Embrujo de la flor*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas (Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla, 4).
- Huerta, Rubí (texto y audio), Flores, Demián (ilustración), Torreblanca, Juan Manuel (música). (2017). *Náandi, pireku ma cheti sapiini / Cantos de una mamá purépecha a su hijo (a)*. Ciudad de México: Nauyaka Producciones y Ediciones / Secretaría de Cultura (Yolkakiliztly).
- Makáwi, Martín. (2016). *Eká kusúala / Canciones del viento*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de Cultura (Masadai).
- Varios autores. (Agosto 2018). *Elel Ot / Manantial de Estrellas. Cuentos y poesías en Lenguas Indígenas*. Ciudad de México: Pluralidad Indígena A. C.
- Martínez Francisco, Zuleyma (poesía). Torre de la, Alejandra (ilustración), Pahuamba, Ángel (ilustración), Mora, Evelia (ilustración), González López, Joel Astreo (ilustración), González Simón, Kitzia (ilustración). (2020). *¿T'úri mítiski na xani iónharhiski misiku?* Morelia, Michoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Laboratorio Nacional de Materiales Orales.

Este registro no sigue una forma de citación concreta, puesto que pretende ser lo más explícita posible a partir de la propia información contenida en los libros para dar cuenta de las personas involucradas y en qué actividades, las cuales a su vez dan cuenta del proceso de su realización. Asimismo, se eligieron en función tanto de la representatividad como de alguna característica destacable frente al conjunto del cual formaba parte (colección, institución). Así, por ejemplo, el de Mikeas Sánchez se eligió como representativo de alguna homogeneidad material³⁰ de la colección Voces Nuevas de Raíz Antigua de Pluralia Ediciones, pero también por ser el único que además de voz, incluye música en su disco; el de Kalu Tatyisavi por contener dos prefacios, uno con explicaciones por parte del escritor de grafías y sonidos de la lengua tu'un savi (mixteco) y el otro por estar escrito por otra de las poetas incluidas en la lista: Celerina Sánchez; el de Yolanda Matías por la considerable cantidad de ilustraciones y por incluir el correo personal de la escritora en la página legal; el de Celerina Sánchez por ser una fusión música-poesía con Víctor Gally, por su importante cantidad de materiales de otro tipo además del poético-musical: 4 prefacios, 2 agradecimientos, 4 posfacios, mapa, ilustraciones en todas las páginas, etc.; el de Alejandra Lucas como representativo de la colección de Originaria, todos los cuales incluyen mapas, ilustraciones, notas al pie, etc.; la antología seleccionada por Martín Tonalmeyotl por el camino que siguió junto con la editorial independiente para realizar ese libro, lo cual es narrado en el prólogo y, además, por los señalamientos en la página legal contra la figura del derecho de autor; el de Hubert Matiúwàa por la inclusión de varios tipos de créditos en la página legal y en la primera de forros que no aparecen en el resto de la colección, por el prólogo del propio escritor y por ser el segundo de esta colección (de 14) con ilustraciones; el de Angélica Ortiz de la misma colección que el anterior, también ilustrado y con un glosario de términos al final; el de Rubí Huerta por ser el primer material de una colaboración con Mardonio Carballo, por la música en el disco,

³⁰ Sería necesario un estudio diferente para ahondar y cuestionar esta idea de homogeneidad material de algún conjunto de libros, donde sí resultaría de utilidad la categoría de editorial o grupo que de alguna manera trabaje a modo de editorial. Por ejemplo, en los libros publicados a raíz del Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas es posible identificar tres etapas de edición observables en los cambios mayores en las decisiones materiales. Como ya lo ilustran los estudios sobre la materialidad, tal como el de Rafael Osuna (1998), *Tiempo, materia y texto* sobre las revistas literarias, muchas son las razones por las que se pueden dar esos cambios, quizá incluso a la rotación del personal, no obstante, me atrevería a afirmar una tendencia paulatina hacia una mayor atención al cuidado editorial.

por la predominancia de la imagen y las explicaciones tipo notas al pie de los cantos; el de Martín Makáwi por no ser primera edición, por las anotaciones del propio escritor en el libro, por las notas al pie; la antología *Ellel Ot* por el diseño de portada y, finalmente, el de Zuleyma Martínez por la variedad de ilustradores y porque los poemas aparecen en formato monolingüe en purépecha, su bilingüismo o monolingüismo en español se hace presente, por ejemplo, en ciertas especificaciones de la página legal y en el colofón.

En esta ocasión, el cuestionario de Genette (2001, p. 10) de las preguntas del cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué sí resultó de utilidad porque permitió llevar un mismo orden en el ejercicio de lectura y observación profunda de cada elemento (considerado de manera individual, pero también en relación con otros). Además, lo anterior disparó otro tipo de reflexiones, ahora registradas a modo de bitácora: ¿qué dicen por sí mismos y qué no respecto de la fuerza ilocutiva y del proceso de creación?, a partir de lo cual comencé a generar posibles preguntas para el diseño de las entrevistas.

Otro resultado de relevancia permitido por la observación de la selección de 12 libros fue la identificación de patrones a nivel de redes de colaboración: conjuntos de personas que a partir de algún apoyo económico generaron un proyecto para realizar uno o varios libros. Y de mucha mayor relevancia que eso para la delimitación fueron las coincidencias de actividades realizadas por las mismas personas en diferentes proyectos. Así, por ejemplo, está: la colección Voces Nuevas de Raíz Antigua, la asociación Pluralidad Indígena, la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla de la Universidad de Guadalajara, el proyecto independiente Originaria, el Laboratorio Nacional de Materiales Orales de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, el Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas de la Dirección General de Culturas Populares. Sería necesario un estudio de otro carácter para dar cuenta diacrónicamente de una mayor diversidad de redes y de las relaciones que han entablado entre ellas, pero sirvan estos ejemplos como muestra de algunas de las fuerzas sobre las que hoy en día recae la producción y edición de libros de literaturas en lenguas originarias en México.

Sobre la puesta a prueba de algunas pre-categorías del medio literario y editorial frente a algunos de estos libros, mencionaré un par de reflexiones para seguir sosteniendo la

pertinencia para este estudio de utilizar este tipo de criterios sólo de manera entrecruzada. Bajo la categoría de “autor” podría observarse la materialidad en la obra total publicada hasta el momento de algún o algunos escritores en concreto, lo cual nos hablaría de la puesta en página de obras de esas personas, no obstante, —y como el mismo Genette (2001, p. 13) sí explicita—, existen al menos dos agentes (autor y editor) en cuya responsabilidad recae la presencia de un cierto elemento en el libro. Aunque cabe preguntarnos, ¿es posible o incluso pertinente hacer una división dicotómica entre aquellos elementos que dependieron del autor y los que no? Incluso algún detalle tipográfico en algún verso pudo no ser decisión del autor. Ya las reservas mencionadas en el capítulo anterior frente a la propuesta de Genette nos adelanta que la distinción no abonaría al análisis.

La categoría de “editorial” no es pertinente tampoco puesto que lo observado en el inventario es la predominancia de responsables de edición que estrictamente no son o no se configuran internamente como una editorial e, incluso, parecieran sugerir la intención de alejarse de la noción de la gran industria editorial.³¹ En la revisión de todo el material (Tabla 2.1) se observan: coediciones entre grupos de edición independiente e instituciones gubernamentales o estos mismos, pero individualmente; también ediciones universitarias con apoyos del gobierno o coediciones entre grupos independientes, entre otros casos. Además, habríamos de recordar aquí la problemática ya mencionada respecto de las dificultades generales para ser publicados por la gran industria editorial actual en México.

Respecto de la “temporalidad”, desarrollar alguna suerte de sistematización cronológica excede las posibilidades de este estudio ya que habría de realizarse desde la mayor cantidad posible de materiales.

Finalmente, aunque no forme parte de aquello que llamé pre-categoría del medio literario y editorial, por la predominancia monolingüe en español en México en esos campos, en el ejercicio de observación decidí incluir la de “lengua” por las polémicas actuales (por parte de los propios agentes de la producción de libros) en torno de englobar

³¹ Esto no quiere decir que no existan casos. Hay, por un lado, algunos de editoriales pequeñas, como el de Pluralia Ediciones y, por otro, aquellos con mayor peso en el ámbito como la UNAM y Almadía, por mencionar algunos. No obstante, como ya decía, dar cuenta de la diversidad de redes de agentes responsables de la edición sería objeto de otro tipo de estudio aún pendiente, aunque permitiría contextualizar mucho mejor éste.

bajo la palabra “indígena” y/o “originario” a una gran diversidad de lenguas y culturas en lugar de nombrarlas por sus autodenominaciones respectivas. En este caso, habría de realizarse una selección de materiales con contenidos en una o en un conjunto de lenguas específicas y preguntarnos si sería posible identificar un tipo de puesta en página particular de esa o esas lenguas y si tiene alguna repercusión a nivel cultural o si más bien presentan muchas más similitudes materiales con cualquier otro libro independientemente de si contiene o no alguna narrativa bilingüe en español y alguna lengua originaria. Sería, no obstante, de suma importancia incluir más bien la mayor cantidad de lenguas posibles para poder dar cuenta de estos universos editoriales por lengua. Cabe añadir que, si cruzamos este criterio con la diversidad de agentes responsables de las publicaciones, la tendencia observada en el inventario es la combinación de varias lenguas dentro de un mismo proyecto, grupo editor, colección, etc. Aunque no formó parte del inventario por no tener el material, cabe mencionar la excepción notable del caso del Colmix que se ha especializado en ediciones en lengua ayuuk (mixe).

Si bien es cierto que en el inventario inicial de libros es posible detectar recurrencias respecto de quiénes, por quiénes, en qué lenguas, dónde, cuándo están siendo editados, cabe una aclaración. Sin un registro, como dije, de la mayor cantidad (preferentemente total) de estos libros,³² o bien, sin un estudio que dé cuenta de la trayectoria histórica y material de la publicación bilingüe de literaturas en lenguas originarias en México,³³ la información de las

³² La cuestión de la disponibilidad de los materiales, más allá de las mencionadas circunstancias por la pandemia por Covid-19, también se hizo evidente durante estos ejercicios de observación, puesto que representa una dificultad en sí misma. ¿Hasta qué punto es posible hablar de un corpus total de libros de estas literaturas? Muchas publicaciones han sido “amplificadas”, por retomar a Bhaskar, en círculos sumamente locales para cubrir necesidades mucho más inmediatas de comunidades específicas, lo cual en sí mismo requeriría de una exploración individual. Asimismo, dentro del ámbito de las publicaciones más conocidas en el medio, surgen problemas como los que ya mencionamos en el capítulo anterior: acceso limitado por los tirajes cortos; las instituciones le han dado prioridad a la publicación y no a la distribución, por lo que muchos libros continúan, a la fecha, en bodegas; no son materiales que se puedan encontrar con facilidad en acervos, bibliotecas públicas o en librerías. La Biblioteca Vasconcelos, el INPI, librerías más comerciales como El sótano o Educal (específicamente el Centro Cultural Elena Garro), librerías más locales como U-tópicas o Marabunta, entre otros casos, son excepciones, aunque no desprovistos de otras problemáticas. Así, esta exploración, varias veces anunciada en este apartado, de partir de muchas más publicaciones habría de hacerse también con las bibliotecas personales hechas por los propios lectores.

³³ Podríamos preguntarnos, por ejemplo, si instituciones como CONACULTA y el INALI están hoy en día ejerciendo una fuerza similar a la que la SEP tuvo para la consolidación de la industria editorial en México desde principios del siglo XX (Bello y Garone, 2020). Asimismo, el criterio de “lugar de publicación” también permitía identificar los focos geográficos de edición que probablemente presentan similitudes con la

tablas (Tablas 2.1, 2.2 y 2.3) sólo constituye información descriptiva de un fragmento muy pequeño a partir de lo cual no sería pertinente establecer generalizaciones y, por lo tanto, no pretende ser representativa de este fenómeno de edición.

A pesar de esto último, lo que sí es posible realizar es la identificación de los puntos en común y los puntos de divergencia de la selección de los 12 libros (Tabla 2.3), pues anuncia algunos patrones materiales de las publicaciones de literaturas en lenguas originarias que, además, en su mayoría volverán a hacerse presentes en lo que eventualmente se constituyó como el corpus final de este estudio. En este sentido, esos puntos de coincidencias y divergencias constituyen una suerte de contexto material y editorial. Así, se puede decir lo siguiente: se trata de publicaciones 1) predominantemente en formato de libro impreso, 2) hechas en México, 3) con contenidos en formato bilingüe, 4) que utilizan el español como puente; 5) excepto el de Makáwi, se trata de primeras ediciones; 6) los tirajes no suelen sobrepasar los 2000 ejemplares; 7) lo escrito predomina por sobre el resto de características materiales y, si es escrito, predomina el español

Los puntos de divergencia los encontramos en que son publicaciones 1) de 2013 a 2020, 2) a cargo de varias instituciones, editoriales, asociaciones y 3) de varios creadores de lo material, 4) con contenidos en diferentes lenguas y 5) hechas en varios estados de la República mexicana.

2.2.2. *Diseño de instrumentos*

A excepción de las características del formato bilingüe y el uso del español como puente, el resto podrían hacerse presentes en cualquier otro fenómeno literario y editorial. De ahí que el campo editorial y literario actual en México sean los contextos que engloban a las publicaciones que son interés de esta investigación. Aquí se parte del supuesto de que cualquier aspecto material, sea éste un audio, alguna ilustración, el uso de los espacios para el acomodo de versos, entre muchas otras posibilidades de la forma, independientemente del fenómeno literario y editorial del que formen parte, puede o no estar presente en una

situación de centralización de la Ciudad de México de la que es objeto la edición en general en México. No obstante, ya que la constitución de un campo literario, como se ha observado, históricamente se ha acompañado de la constitución de un campo editorial (Ozuna, Reyes y Cervantes, 27 de octubre de 2021), se podrían ubicar otras fuerzas de edición en Oaxaca y en Chiapas, esto en vista de la preeminencia de los campos literarios de las lenguas zapoteca y maya como ha sido ilustrado por Lepe Lira (2017).

publicación dada. Las diferencias significativas las podemos encontrar en las funciones que un cierto elemento de la puesta en página está buscando cumplir. En este sentido, las particularidades materiales de los libros en cuestión, frente a cualquier otro, se encuentran en sus intenciones comunicativas fuertemente influenciadas por sus contextos de publicación. De ahí también la necesidad de diseñar entrevistas, para poder observar el sentido en el que las intenciones comunicativas y los procesos de puesta en forma se ampliaban al conversar con las personas que de hecho los realizaron. Se pretende ahondar en aquello que ha motivado a los creadores a diseñar una cierta materialidad y el camino que han tenido que recorrer o transformar para poder dar a sus libros esas formas.

Como vimos, el diseño de las entrevistas comenzó con la observación más atenta de los 12 libros mencionados. Se trataba de preguntas que pudieran hacerse a cualquiera de los participantes involucrados en aquellos 12 libros pero adaptadas a la materialidad de cada caso. Se diseñaron entrevistas semiestructuradas (Vela, 2001; Sanmartín, 2000) para que las preguntas funcionaran como una guía temática, para incitar cierto tipo de reflexiones más a modo de conversación que de un cuestionario y permitieran suficiente libertad para dirigir hacia algún aspecto que al momento llamara la atención. Asimismo, se llevaron registros de notas durante y después de las entrevistas, así como el diseño y aplicación del consentimiento informado, firmado o de manera oral.

En suma, las preguntas podrían resumirse del modo siguiente: ¿por qué decidieron incluir una cierta ilustración?, ¿tuvieron alguna dificultad para incluirla?, ¿cómo fue el proceso de trabajo con el ilustrador?, ¿cómo ha sido ese mismo proceso con otros ilustradores en otros libros?, ¿por qué hacer libros?, ¿qué dificultades generales se les han presentado al querer hacer libros y cómo lo enfrentaron?, entre otras.

El siguiente paso fue ensayar las preguntas por medio de una prueba piloto. Se eligió conversar con tres personas involucradas en la realización de la antología *Elel Ot / Manantial de Estrellas. Cuentos y poesías en Lenguas Indígenas*. La entrevista se llevó a cabo de modo grupal con Martín Rodríguez Arellano, coordinador del libro; Filemón González Pérez, quien diseñó la portada, y Rosario Patricio, actual presidenta del grupo cultural Pluralidad Indígena bajo la cual se publicó el material. Los tres, además, participaron como autores de la antología en lengua ayuujk y español. Martín Rodríguez y

Rosario Patricio son miembros de la asociación y Filemón González ha colaborado con ellos en diversos proyectos.

El objetivo era conversar sobre el proceso detrás de la realización de la portada de la antología (Figura 2.5), así como de sus experiencias generales en la realización de libros. Se eligió la portada porque en la propia página legal del libro se indica que fue realizada por Filemón González, pero en otras conversaciones me compartieron que también se habían involucrado muchas personas más, entre ellas los escritores de la antología.

Figura 2.5. Portada de *Elel Ot / Manantial de Estrellas*

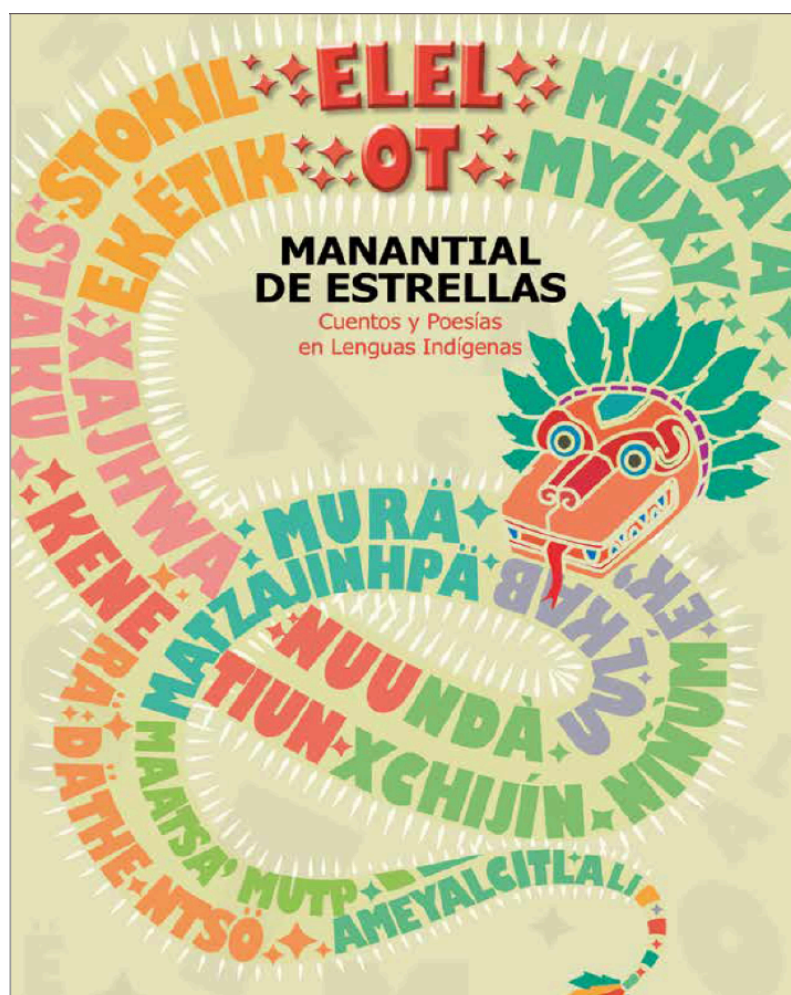


Figura 2.5. Imagen tomada de la edición digital (*Elel Ot / Manantial de Estrellas. Cuentos y poesías en Lenguas Indígenas*, 2018).

La entrevista se realizó vía virtual con la plataforma Zoom el 21 de agosto de 2021 y tuvo una duración de 2 horas. Como resultado fue posible observar la dinámica de trabajo de un grupo de personas que ha colaborado en varias ocasiones y desde hace varios años en la realización de libros; permitió visualizar los niveles de participación vinculados a un solo aspecto de su puesta en página y ver cómo se amplían los trasfondos, las razones y las funciones, así como el camino de los bocetos, los cambios, las conversaciones y las razones que condujeron a que finalmente quedará así.

Por ejemplo, una lectura realizada previamente a la entrevista sobre esta portada era la posible intención de no dar prioridad a ninguna de las lenguas que están siendo recopiladas, pues el título de la antología se traduce a buena parte de las lenguas de las narraciones, no obstante, se observa que arriba, en el centro y señalada por estrellas queda la traducción en lengua tének. En la conversación, compartieron que quienes dieron el apoyo económico para la publicación les pidieron elegir una de las lenguas. Esto resultó problemático para los miembros de la asociación por la manera en que han buscado configurarse como agrupación. Han preferido trabajar de modo de no asignar prioridades a ninguna lengua, algo que en primera instancia deseaban trasladar iconográficamente al diseño de la portada, similar a como quisieron hacer en el logo de su agrupación: un árbol con 13 raíces para representar las 13 familias lingüísticas a las que pertenecen todas las lenguas habladas en México, incluyendo al español. La solicitud por parte de aquella instancia implicó cambios en el diseño y, finalmente, ya que en ese momento el presidente de la asociación era un miembro de la cultura tének, se decidió escoger esa traducción para colocarla al centro y como título de la antología. (Pluralidad Indígena, comunicación personal, 21 de agosto de 2022).

Ahora bien, esta prueba piloto contribuyó metodológicamente en dos sentidos principales: para la delimitación del corpus y para la revisión y rediseño de las entrevistas. Sobre lo primero, esclareció, por un lado, la posibilidad de aproximarse a una red de agentes mayor a partir de las experiencias de tres de sus miembros, quienes además ejercen actividades cruzadas para el desarrollo de la materialidad, y ya no sólo de un único elemento (la portada y su proceso de diseño), sino de la publicación en sí. Por otro lado, dejó ver cómo hablar sobre un elemento en particular no sólo lo va a ampliar, sino también

hace las veces de disparador de las experiencias y decisiones vinculadas a otras materialidades tanto pasadas como futuras que, en primera instancia, no habían sido contempladas como objeto de discusión. Así, por ejemplo, la disposición pareada o no pareada de los textos en mè'phàà y español no formaba parte de las temáticas consideradas en la entrevista para Hubert Matiúwàa, pero por las dificultades experimentadas por el propio autor relativo a eso, él hizo mención a ello y, por lo tanto, forman parte del análisis en el próximo capítulo. Las personas por sí mismas se detienen en experiencias específicas, que en algún momento dado fueron importantes en los caminos de la puesta en página. Por esta razón se propuso concluir la delimitación de libros y de ciertos de sus aspectos materiales hasta después de realizar y analizar las entrevistas.

Sobre el segundo sentido en el que la prueba piloto contribuyó, se decidió realizar todas las entrevistas por medio de Zoom por la utilidad y accesibilidad que esa plataforma permite, así como por la situación de la pandemia; no obstante, para no hacer la conversación agotadora también se procuró que no duraran más de una hora. Además, a partir del ejercicio de observación inicial se había considerado la posibilidad de mezclar entrevistas grupales e individuales, pero como bien anuncian Vela (2001) y Sanmartín (2000) ello dificulta el manejo del tiempo y el equilibrio de las participaciones. También se quitaron preguntas y se incluyeron otras y, por último, se decidió hacer mención del consentimiento informado posterior a acordar la fecha de la entrevista, pero antes de la reunión. Esto para no ocupar tiempo de la conversación en la explicación de su contenido y por si surgía alguna duda o inquietud o si deseaban algún cambio en el consentimiento; asimismo, para que, según sus preferencias, lo firmaran antes o se acordara realizarlo de manera oral previo a la entrevista.

2.2.3. Elección de la red de agentes, rediseño y realización de las entrevistas

El siguiente paso fue la elección de una red de agentes con quienes conversar, pero que, a diferencia del caso para la prueba piloto,³⁴ hubiesen coincidido más de una vez en los mismos

³⁴ A pesar de las propias experiencias en la publicación y con los libros de cada uno, estrictamente *Ellel Ot* fue la primera vez que las tres personas entrevistadas coincidieron en un mismo libro. Aquel fue el primer libro que realizaron ya como asociación establecida y, para aquel momento, era el único. A finales de 2021 publicaron otras tres antologías en las que los tres vuelven a coincidir.

y en diferentes libros, y que además permitiera alguna perspectiva de tipo temporal. Como ya veíamos, en la selección de los 12 libros, se pueden identificar otras redes más además del grupo de Pluralidad Indígena, por ejemplo, el equipo detrás de las antologías de Originaria, el de Pluralia Ediciones, el del LANMO, entre otros. De la observación de las diferentes actividades y personas a raíz de la selección de los 12 libros (Tabla 2.3), pensándolos dentro de sus respectivos contextos de publicación, llama la atención la constante mención en los libros (en páginas legales, colofones, agradecimientos) del nombre de Héctor Martínez, de una u otra manera vinculado al cuidado editorial, al cuidado de la impresión o a alguna otra contribución para cierto proyecto. Por lo tanto, se decidió delimitar a una red de agentes en la que él hubiese participado, la cual sí permite cubrir los criterios mencionados: una mayor cantidad de libros en un cierto periodo de tiempo.

El proyecto más reciente de Héctor Martínez es la cooperativa editorial Oralibrura, por eso se decidió tomarla como punto de referencia. Hay cuatro personas que coinciden en aquella cooperativa y en la selección de 12 libros (Tabla 2.3), entonces las entrevistas se diseñaron para conversar con: Celerina Sánchez, Hubert Matiúwàa, Héctor Martínez y Víctor Gally. Mas adelante nos adentraremos más profundamente en las trayectorias individuales y coincidentes de estas cuatro personas, baste por el momento las siguientes aclaraciones generales respecto de las razones para conversar con ellas.

Se trata de cuatro personas que en años recientes se vinculan por el trabajo con los dos primeros libros de Oralibrura, pero que han colaborado juntos en proyectos que van de 2013-2022. Tanto Matiúwàa como Sánchez han sido publicados en varias ocasiones bajo el cuidado editorial de Héctor Martínez y sus poemas han sido también ilustrados por Víctor Gally. Las publicaciones de ambos poetas forman parte de la colección Voces Nuevas de Raíz Antigua de la Editorial Pluralia, de modo que la apariencia material de sus libros se rigieron bajo la misma línea editorial. Héctor Martínez ha sido un acompañante de larga data de las reflexiones, ya no sólo editoriales, sino lingüísticas y culturales, de Hubert Matiúwàa. En el presente, Víctor Gally y Celerina Sánchez siguen nutriendo y promocionando su proyecto conjunto: Natsiká, en cuyo origen también encontramos la participación y el acompañamiento de Martínez. Los cuatro llevan al menos diez años involucrados en el ámbito editorial y participan en más de una actividad en el proceso de

puesta en página; de manera conjunta y de manera individual, han adquirido conocimientos sobre lo que implica hacer libros y se han enfrentado a dificultades muy similares.

Las entrevistas se adecuaron a las particularidades de participación de cada agente, pero añadido que respecto de su preparación, previamente a cada entrevista, se llevó a cabo una revisión de las trayectorias personales de cada agente en artículos de difusión de diversos medios de comunicación digitales y en entrevistas disponibles en redes sociales, además de para conocerlos más a detalle, sobre todo para procurar no repetir ciertos temas o para ahondar en otros. Más adelante se explicitará el sentido en que posteriormente estas entrevistas también formaron parte del corpus de análisis.

En suma, aunque para los casos específicos de Víctor Gally y de Héctor Martínez fue necesario también abarcar aspectos sobre sus trayectorias personales, dado que hay más información biográfica disponible sobre los poetas que sobre ellos, la estructura base de las entrevistas podría resumirse del modo siguiente:

1. Ampliación sobre las razones de inclusión de un cierto elemento en un libro en específico (por ejemplo, ilustraciones, créditos, discos, fotografías, prólogos, etc.)
2. Dificultades ligadas a su inclusión, con un segundo momento enfocado hacia ampliar sobre las dificultades ligadas a la labor de hacer libros en general
3. Estrategias y propuestas desarrolladas a partir de esas dificultades

La entrevista a Héctor Martínez fue realizada el 8 de octubre de 2021 y tuvo una duración de 1:15:28, la de Celerina Sánchez fue el 23 de noviembre de 2021 con duración de 35:29, la de Hubert Matiúwàa fue el 9 de marzo de 2022 y duró 55:16, y la de Víctor Gally, el 16 de marzo de 2022 y duró 49:50. Héctor Martínez y Víctor Gally prefirieron firmar el consentimiento informado, mientras que Celerina Sánchez y Hubert Matiúwàa lo prefirieron realizar de manera oral, previo a la entrevista.

Asimismo, una vez identificada la red y a las personas a partir de las cuales buscamos aproximarnos a esa red, se realizó un inventario de las publicaciones en las que ellos cuatro han participado, individualmente o en conjunto, y por el tipo de actividad o participación por la cual se vinculan a su puesta página, por ejemplo, si fue por maquetación, diseño de portada, cuidado de edición, escritor(a) de poemas, prologuista, por

si aparecen mencionados en algún agradecimiento, etcétera. De esta manera se pretendía tener claridad sobre la diversidad de actividades por las cuales se los puede vincular a un cierto libro. Para todos los casos la información se obtuvo principalmente a partir de lo explícitamente mencionado en el propio libro y, en segundo lugar, por la investigación respecto de las trayectorias de publicación (en formato de libro) de cada una de las personas.

A continuación podemos observar las tablas diseñadas para cada persona a partir de ese ejercicio.³⁵

Tabla 2.4

Inventario de publicaciones y tipos de participación de Héctor Martínez

Héctor Martínez	Título	Lenguas	Autor/a	Año	Lugar	Editorial	Colección	Tiraje	Tipo de participación
Xolo	[n.a.]	náhuatl-español	Mardonio Carballo	2012	México, D.F. (texto y audio)	Pluralia Ediciones/ Secretaría de Cultura	¿?	5000	cuidado de la edición
Xojobal jalob te'	Telar luminario	tsotsil-español	Ruperta Bautista	2013	México, D.F. (texto), / Chiapas (audio)	Pluralia Ediciones/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	Voces nuevas de raíz antigua	2000	cuidado de la impresión
Mojk'jäyá-Mokaya	[n.a.]	zoque-español	Mikeas Sánchez	2013	México, D.F. (texto), / Chiapas (audio)	Pluralia Ediciones	Voces nuevas de raíz antigua	1,500	cuidado de la edición
Sk'eo'j jme'tik U	Cantos de luna	tsotsil-español	Enriqueta Lunez	2013	México, D.F. (texto), / Chiapas (audio)	Pluralia Ediciones	Voces nuevas de raíz antigua	1,500	cuidado de la edición
Guie' ni zinebe	La flor que se llevó	zapoteco-español	Irma Pineda	2013	México, D.F. (texto y audio)	Pluralia Ediciones	Voces nuevas de raíz antigua	1,500	cuidado de la edición
Inif' ichi	[n.a.] [Esencia del camino]	tu'un savi-español	Celerina Patricia	2013	México, D.F. (texto y audio)	Pluralia Ediciones	Voces nuevas de raíz antigua	1,500	cuidado de la edición
Ipusik'al matye'lum	Corazón de selva	ch'ol-español	Juana Karen	2013	México, D.F. (texto), / Chiapas (audio)	Pluralia Ediciones	Voces nuevas de raíz antigua	1,500	cuidado de la edición
Xtámbaa	Piel de tierra	mè'phàà-español	Hubert Malina	2016	México, D.F.	Pluralia Ediciones/ Secretaría de Cultura	Voces nuevas de raíz antigua	2000	cuidado de la impresión
Tsini' rí nà yaxà'	Cicatriz que te mira	mè'phàà-español	Hubert Matiúwàa	2018	Ciudad de México	Pluralia Ediciones / Secretaría de Cultura de la Ciudad de México	[n.a.]	2000	cuidado de la impresión
Káku ta'án	Nacimiento dual	tu'un savi-español	Celerina Patricia Sánchez	2019	Ciudad de México	Ediciones del Lirio / Ciesas		1000	agradecimientos
Tasu yùuti	Águila de arena	tu'un savi-español	Celerina Patricia Sánchez	2021	Ciudad de México	Oralibrura	Raíz y palabra	1000	[no se menciona]
Xùkú xùwàá	Entre escarabajos	mè'phàà-español	Hubert Matiúwàa	2021	Ciudad de México	Oralibrura	Raíz y palabra	1000	[no se menciona]
Túngaa Indí	Comisario jaguar/Jaguar Commissioner	mè'phàà-español	Hubert Matiúwàa	2021	CDMX y Edo. De México	Gusanos de la Memoria / Oralibrura / Ediciones del Lirio	Raíz y palabra	1,500	cuidado de la edición
Numeñ mi kajel tyi kolel bajche' k'uxel	Voy a crecer más que el dolor	cho'ol-español	Juana Karen Peñate	2022	Chiapas y Edo. De México	Oralibrura / Lak Ñichimal			cuidado de la edición

Tabla 2.4. Inventario de libros, con datos base de publicación, en los que Héctor Martínez se ha involucrado y de qué manera. Fuente: Elaboración propia adaptado de los libros registrados.

Tabla 2.5

³⁵ Para los casos de Celerina Sánchez y Hubert Matiúwàa se realizó la última columna de “Tipo de participación” en tablas individuales para dar cuenta de la cantidad de elementos adicionales de los que también son autores. En el caso de Héctor Martínez y Víctor Gally, el espacio de la tabla fue suficiente para enumerar sus participaciones.

Inventario de publicaciones de Celerina Sánchez

CELERINA SÁNCHEZ								
Titulo	Titulo	Lenguas	Autor/a	Año	Lugar	Editorial	Colección	Tiraje
Tzin tzun tzan	[n.a.] [Esencia del camino]	tu'un savi-español	Kalu Tatysavi	2013	México, D.F.	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares	(Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas)	2000
Iníí ichí		tu'un savi-español	Celerina Patricia Sánchez	2013	México, D.F.	Pluralia Ediciones	Voces nuevas de raíz antigua	1,500
Káku ta'án	Nacimiento dual	tu'un savi-español	Celerina Patricia Sánchez	2019	Ciudad de México	Ediciones del Lirio / Ciesas	[n.a]	1000
Tasu yùùti	Águila de arena	tu'un savi-español	Celerina Patricia Sánchez	2021	Ciudad de México	Orallibrura	Raíz y palabra	1000

Tabla 2.5. Inventario de libros en los que Celerina Sánchez ha participado. Fuente: Elaboración propia adaptado de los libros registrados.

Tabla 2.6

Tipos de participación de Celerina Sánchez

Titulo	Participación	Lenguas
Tzin tzun tzan	contraportada	tu'un savi-español
	Prefacio	español
Iníí ichí	dedicatoria	tu'un savi-español
	voz del disco	tu'un savi-español
	poemas	tu'un savi-español
Káku ta'án	poemas	tu'un savi-español
	agradecimiento 1	tu'un savi-español
	agradecimiento 2	tu'un savi-español
	posfacio 1 tu'un savi	tu'un savi
	posfacio 1 español	español
	posfacio 2	español
	posfacio 3 tu'un savi	tu'un savi
	posfacio 3 español	español
	video	tu'un savi-español
	posfacio 4 tu'un savi	tu'un savi
Tasu yùùti	poemas	tu'un savi-español
	prefacio 1 tu'un savi	tu'un savi
	prefacio 1 español	español

Tabla 2.6. Registro de tipos de participación en libros de Celerina Sánchez. Fuente: Elaboración propia adaptado de los libros registrados.

Tabla 2.7

Inventario de publicaciones de Hubert Matiúwàa

HUBERT MATIÚWÀA								
Titulo	Título	Lenguas	Autor/a	Año	Lugar	Editorial	Colección	Tiraje
Xtámbaa	Piel de tierra	mè'phàà-español	Hubert Malina	2016	Ciudad de México (texto y audio)	Secretaría de Cultura /Pluralia	Voces nuevas de raíz antigua	2000
Tsíni rí nà yaxà'	Cicatriz que te mira	mè'phàà-español	Hubert Matiúwàa	2018	Ciudad de México (texto y audio)	Secretaría de Cultura de la Ciudad de México	[n.a]	1000
Mañuwiín	Cordel torcido	mè'phàà-español	Hubert Matiúwàa	2018	Guadalajara, Jalisco	Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara	Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla	[no dice]
ljin gòìò Tsitsidiín tsí nòné xtédè	Las sombrereras de tsitsidiín	mè'phàà-español	Hubert Matiúwàa	2018	Ciudad de México	Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas	Premio PLIA	2000
Mbo Xtá rídà	Gente piel / Skin people	mè'phàà-español-inglés	Hubert Matiúwàa	2020	Chilpancingo de los Bravo Guerrero	Ícaro Ediciones / Gusanos de la memoria	[n.a]	1000
Xùkú xùwàá	Entre escarabajos	mè'phàà-español	Hubert Matiúwàa	2021	Ciudad de México	Oralibrura	[n.a]	1000
Túngaa Indíi	Comisario jaguar/Jaguar Commissioner	mè'phàà-español	Hubert Matiúwàa	2021	Edo. De México y Ciudad de México	Gusanos de la Memoria / Oralibrura / Ediciones del Lirio	[n.a]	1,500
	Antología bilingüe de cuento y poesía	chinanteco, ch'ol, diidxazá, maya peninsular, mè'phàà, mixe, náhuatl, otomí, tutunakú, tu'un savi, español	vv.aa	2021	digital	Xospatronik / Gusanos de la memoria	Primer premio "Gusanos de la memoria" de creación literaria en lenguas originarias de México"	[n.a]

Tabla 2.7. Inventario de libros en los que Hubert Matiúwàa ha participado. Fuente: Elaboración propia adaptado de los libros registrados.

Tabla 2.8

Tipos de participación de Hubert Matiúwàa

Titulo	Participación	Lenguas
Xtámbaa	poemas	mè'phàà-español
	dedicatoria 1	mè'phàà-español
	notas al pie	español
	dedicatorias varias	mè'phàà-español
	posfacio	español
	voz del disco	mè'phàà-español
Tsíni rí nàyxà'	poemas	mè'phàà-español
	prefacio 2	español
	dedicatoria	mè'phàà-español
	notas al pie	español
	voz del audio	mè'phàà-español
Mafuwiín	poemas	mè'phàà-español
	prefacio	español
	notas al pie	español
ljin gòjò Tsítsidiín	poemas	mè'phàà-español
tsí nònè xtédè	prefacio	español
	notas al pie	español
Titulo	Participación	Lenguas
Mbo Xtá rídà	poemas	mè'phàà-español-inglés
		español y algunas frases y palabras en mè'phàà; trad al inglés
	dedicatoria	español, título bilingüe; trad al inglés
	prefacio	español-inglés
	notas al pie	mè'phàà-español-inglés
	epígrafe	[n.a]
	posfacio	[n.a]
	cuidado editorial	[n.a]
Xùkù xùwàá	poemas	mè'phàà-español
	dedicatoria	español
	Prefacio	español; título bilingüe
	notas al pie	español
	texto de contraportada	español
Túngaa Indíí	poemas	mè'phàà-español-inglés
	Dedicatoria	mè'phàà-español-inglés
	epígrafe	mè'phàà-español-inglés
Antología bilingüe de चुँselección?, adverten		español
	Epílogo	español

Tabla 2.8. Registro de tipos de participación en libros de Hubert Matiúwàa. Fuente: Elaboración propia adaptado de los libros registrados.

Tabla 2.9

Inventario de publicaciones y tipos de participación de Víctor Gally

VÍCTOR GALLY								
Título	Título	Lengua	Autor/a	Año	Lugar	Editorial	Colección	Tipo de participación
						Ediciones del Lirio / Ciesas	[n.a]	música, armónica, diseño, diagramación, agradecimientos, ilustraciones
Káku ta'án	Nacimiento dual	tu'un savi-español	Celerina Patricia Sánchez	2019	Ciudad de México			
Xùkú xùwáá	Entre escarabajos	mè'phàà-español	Hubert Matiúwàa	2021	Ciudad de México	Oralibrura	Raíz y palabra	ilustraciones, diseño
Tasu yùutì	Águila de arena	tu'un savi-español	Celerina Patricia Sánchez	2021	Ciudad de México	Oralibrura	Raíz y palabra	diseño
	Comisario jaguar/Jaguar Commissioner					Gusanos de la Memoria / Oralibrura / Ediciones del Lirio		
Túngaa Indíí		mè'phàà-español	Hubert Matiúwàa	2021	Edo. De México y Ciudad de México		[n.a]	diseño, maquetación

Tabla 2.9. Inventario y registro de tipos de participación de Víctor Gally en libros. Fuente: Elaboración propia adaptado de los libros registrados.

Hasta este punto del proceso de delimitación del corpus, independientemente de cuál resultara ser la selección final, la intención también fue contar con un panorama general de publicaciones en las que los cuatro actores se hubiesen hecho presentes, así como, antes de las entrevistas, tener claridad de las características materiales de esos libros, en dado caso, como dije, de que alguna fuese mencionada aunque no se hubiera considerado su mención explícita. Esto último también para poder diseñar las entrevistas a

partir de recurrencias en la materialidad y así poder detenernos en la conversación en una mayor cantidad de libros y en sus características.

Ahora bien, como podemos observar en la tabla siguiente, a partir del ejercicio anterior es posible empezar a dar cuenta de las coincidencias entre personas, actividades y libros.

Tabla 2.10

Coincidencias explícitas de personas y actividades

Coincidencias explícitas								
	Héctor Martínez		Celerina Sánchez		Víctor Gally		Hubert Matiúwàa	
	Libro	Actividad	Libro	Actividad	Libro	Actividad	Libro	Actividad
Héctor Martínez			Inilí ichí	agradecimientos	Tasu yùùtì	diseño		
			Káku ta'án	agradecimientos	Túngaa Indlí	diseño		
						maquetación		
					Xùkú xùwàá	ilustraciones		
Celerina Sánchez	Inilí ichí	cuidado edición	Inilí ichí	contenido	Káku ta'án	música		
			Káku ta'án	poesía		armónica		
			Tasu yùùtì	voz		diseño		
				prefacio		diagramación		
Hubert Matiúwàa	Xtámbaa	cuidado impresión			Tasu yùùtì	diseño	Xtámbaa	posfacio
		agradecimientos			Túngaa Indlí	maquetación	Tsini rí nà yaxà'	prefacio
	Tsini rí nà yaxà'	cuidado impresión			Xùkú xùwàá	ilustraciones	ljin gòò Tsitsídlin	tsi nònè xtédè
	Túngaa Indlí	cuidado edición				diseño	Mafuwiln	prefacio
								contraportada
							Mbo Xtá ridà	prefacio
							Xùkú xùwàá	prefacio

Tabla 2.10. Registro de coincidencias explícitas en el propio libro para dar cuenta de cómo una persona coincide con otra a partir de haber realizado una cierta actividad. Fuente: Elaboración propia adaptado de los libros registrados.

Esta tabla se lee a partir de las columnas, esto es, ¿en qué libro coincide la persona indicada en la columna con la persona indicada en la fila? y ¿qué tipo de actividad realizó la persona de la columna para ese libro? Los recuadros grises señalan cuando la relación parece no aplicar. En el próximo apartado ampliaremos sobre ello, pero nótese la ausencia de Víctor Gally en las filas.

Cabe señalar que, aunque sean circulares, se mantiene la relación de Sánchez y Matiúwàa consigo mismos con el objetivo de dar cuenta de su propia participación para los libros. Asimismo, aunque no se trata de una actividad propiamente explicitada, se menciona la relación entre Martínez y Sánchez por los agradecimientos puesto que, por un lado,

permite ver un vínculo por mención y, por otro, puesto que el agradecimiento presupone algún tipo de participación por la cual se agradece.

En los próximos apartados regresaremos a algunos detalles y problemas de esta tabla, baste por el momento aclarar que este ejercicio de búsqueda de coincidencias, realizado tanto antes como después de la sistematización y análisis de entrevistas, también buscaba complementar la reconstrucción de los puntos en común y de divergencia de las trayectorias de los agentes en cuestión con el objetivo de contextualizar el corpus.

2.2.4. Sistematización y análisis

Siguiendo lo dicho en el capítulo anterior sobre McKenzie (2005) y Chartier (2005 y 2006), si la materialidad es un modo de aproximación a las intenciones, prácticas y condiciones que hicieron posible una cierta puesta en página, lo será también para explorar eso mismo pero en tanto proyección para los libros que la red en cuestión desea seguir creando. Es decir, desde las dos fuentes de datos: 1) la forma de los libros y 2) las experiencias particulares y compartidas de la red vinculadas a esa forma, se visualiza, en lo que ya se ha hecho, los indicios de lo que se desea crear, a partir de lo cual será posible explorar el nivel propositivo tanto en la materialidad como en las prácticas de edición. Lo anterior puede resumirse en el esquema siguiente:

Figura 2.6. Hipótesis

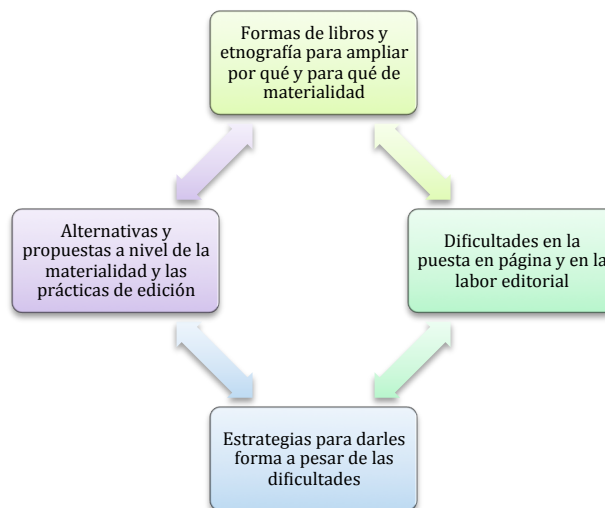


Figura 2.6. Esquema de la hipótesis de la que parte este estudio para sistematizar y analizar las fuentes de datos

Una vez concluidas las entrevistas, se transcribieron en su totalidad. A la par de la transcripción se fueron identificando temas centrales, sus coincidencias y divergencias, así como la realización de análisis preliminares. Posteriormente se organizaron esos temas y se seleccionaron las intervenciones para el análisis. Para todo lo anterior se tuvo presente la estructura base de los objetivos de las entrevistas: la ampliación sobre las intenciones comunicativas, esto es, el por qué y para qué de un cierto aspecto de la materialidad, las dificultades enfrentadas para la puesta en página, las estrategias y las propuestas generadas a partir de eso y de la labor editorial en general. Asimismo, después de este ejercicio fue posible seleccionar datos a partir de las entrevistas consultadas en línea, de este modo, sólo se transcriben las intervenciones que, por un lado, están relacionadas a algún libro del corpus final y, por otro, que amplían sobre los puntos centrales de análisis de las entrevistas diseñadas.

De ese modo, los datos etnográficos provienen de dos fuentes: 1) las entrevistas diseñadas específicamente para este estudio y 2) entrevistas públicas disponibles en redes sociales, principalmente en Facebook y YouTube. Además de haber funcionado como fuente para la preparación de las entrevistas y para la reconstrucción de las trayectorias (personales y en conjunto) de los agentes entrevistados, se propuso esta estrategia por dos razones adicionales. Por un lado, porque permite complementar las temáticas centrales (por eso el ejercicio debía ser posterior al trabajo con las entrevistas diseñadas), esto es, las propias experiencias de las cuatro personas. Por otro lado, debido a las limitaciones que implica desarrollar esta propuesta de análisis a partir de entrevistas a cuatro personas, se propuso como estrategia para incluir una mayor diversidad de experiencias y participaciones de agentes vinculados a la red a la que nos acercamos a mirar. Aquello permite abonar al análisis, seguir contextualizando las dinámicas, imaginar mejor la cadena de trabajo colaborativo y, sobre todo, nos anuncia la red propuesta como lo que es: un fragmento en constante movimiento y en expansión, que nos aproxima tanto a lo individual como a lo comunitario.

2.2.5. Delimitación final del corpus

Después de la selección y organización de los datos registrados a partir de las entrevistas realizadas fue posible volver al corpus de libros considerados en primera instancia por la relación que con ellos guardan los 4 agentes (Tablas 2.4 a 2.10) y delimitar la selección tanto de libros como de sus características materiales. Así, por ejemplo, el prólogo de Celerina Sánchez a *Tzin Tzun Tzan* ya no fue objeto de análisis central, sino meramente para ejemplificar uno de los temas recurrentes en la entrevista, a saber, el de los posfacios de carácter lingüístico de *Káku ta'án / Nacimiento dual*; también se excluyeron las antologías bilingües realizadas por Gusano de la Memoria, así como *Adà Bègò tsí nàndà' à ru'wa / Poeta Rayo*.

En suma, como veremos en el próximo capítulo, si bien la exploración también pasó por revisar la mayor cantidad posible de características materiales de los libros de las tablas 2.4, 2.5, 2.7 y 2.9, ejemplificaremos e ilustraremos las próximas líneas desde los tres criterios siguientes: 1) características explícitamente mencionadas por las cuatro personas a partir de la provocación de las entrevistas; 2) menciones hechas a otras características que no estaban consideradas en las entrevistas y 3) aquellas características de libros observadas con antelación a las entrevistas que aunque no fueron explícitamente conversadas sí permiten vincularse con o ampliar las reflexiones de 1 y 2.³⁶

Asimismo, posteriormente al ejercicio de sistematización y análisis, fue posible ampliar la tabla 2.10, puesto que si en principio se había considerado a un cierto agente por una cierta participación explicitada en los libros, a partir de las entrevistas (las diseñadas y las consultadas en línea) fue posible encontrar vínculos adicionales de participación no explícitos. Así, a la tabla anterior podríamos añadir la información de la tabla siguiente:

³⁶ Por ejemplo, por esto último es que se decide incluir características como los colofones de otros de los libros de la colección Voces Nuevas de Raíz Antigua.

Tabla 2.11

Coincidencias no explícitas entre personas y actividades

Coincidencias no explícitas								
	Héctor Martínez		Celerina Sánchez		Víctor Gally		Hubert Matiúwàa	
	Libro	Actividad	Libro	Actividad	Libro	Actividad	Libro	Actividad
Héctor Martínez			Inii ichí	conversar decisiones	Inii ichí	formación	Xtámbaa	conversar decisiones
				difusión, distribución		formación	Tsini ri nà yaxa'	conversar decisiones
			Tasu yùùtlì	conversar decisiones	Xtámbaa	difusión	Xùkú xùwàà	conversar decisiones
				difusión, distribución	Xùkú xùwàà	conversar decisiones	Túngaa Indii	conversar decisiones
				Tasu yùùtlì	conversar decisiones			
					Túngaa Indii	conversar decisiones		
Celerina Sánchez	Inii ichí	conversar decisiones	Inii ichí	difusión	Inii ichí	formación		
		difusión, distribución	Káku ta'án	difusión	Káku ta'án	Trad. Título proyecto		
	Tasu yùùtlì	conversar decisiones	Tasu yùùtlì	difusión		conversar decisiones		
		difusión, distribución				difusión, distribución		
		editar			Tasu yùùtlì	conversar decisiones		
Víctor Gally	Inii ichí	conversar decisiones	Inii ichí	conversar decisiones			Xùkú xùwàà	conversar decisiones
	Xtámbaa	conversar decisiones	Káku ta'án	conversar decisiones			Túngaa Indii	conversar decisiones
	Xùkú xùwàà	conversar decisiones	Tasu yùùtlì	conversar decisiones				
	Tasu yùùtlì	conversar decisiones						
	Túngaa Indii	conversar decisiones						
Hubert Matiúwàa	Xtámbaa	conversar decisiones			Xtámbaa	formación	Xtámbaa	difusión
		difusión, distribución				difusión	Tsini ri nà yaxa'	difusión
	Tsini ri nà yaxa'	conversar decisiones			Xùkú xùwàà	conversar decisiones	Xùkú xùwàà	difusión
		difusión, distribución			Túngaa Indii	conversar decisiones	Túngaa Indii	difusión
	Xùkú xùwàà	conversar decisiones					Mañuwilín	difusión
		difusión, distribución					Mbo Xtá ridà	difusión
		editar					ljin gòlò Tsitsidilín	
	Túngaa Indii	conversar decisiones					tsi nònè xtédè	difusión
	difusión, distribución							
	Mbo Xtá ridà	difusión, distribución						

Tabla 2.11. Registro de coincidencias no explícitas en los libros entre personas y actividades identificadas a partir de la revisión del conjunto de las entrevistas. Fuente: Elaboración propia adaptado de los libros registrados.

En esta segunda tabla, es notorio que ahora podemos añadir una fila para Víctor Gally, ausente en la tabla 2.10, puesto que estrictamente ninguno de los actores realiza alguna de las actividades para él. Desde una visión más tradicional del libro,³⁷ podría pensarse que cualquier persona integrada (ilustradores, impresores, fotógrafos, etc.) queda supeditada a la relación autor-editor. Por ejemplo, para clasificar las responsabilidades

³⁷ Aunque requeriría de otro tipo de exploración, es posible también recoger esta percepción de las entrevistas consultadas respecto de cómo suelen establecerse relaciones con el medio editorial hoy en día. Asimismo, es una percepción compartida y experimentada por quien suscribe estas líneas.

asociadas a un “paratexto” Genette propone la distinción binaria “autoral” y “alógrafo”, donde el primero es siempre al autor y el segundo el editor, incluso si llegan a buscar a un tercero para llevar a cabo alguna actividad, como típicamente sucede, para Genette este tercero será siempre “alógrafo” (2001, p. 13).

No obstante, el tipo de interacciones propuestas en esta red en particular, que en la tabla se sintetiza con la frase “conversar decisiones”, permite ampliar el marco de participación y delegar algo más que una responsabilidad para realizar una cierta actividad. A lo largo del análisis ahondaremos más en esto para dar cuenta más clara de qué implica la frase utilizada aquí para sintetizar, pero en primera instancia a partir de las tablas 2.10 y 2.11 es posible observar que así como con Gally, sucede también con el caso de los poetas. Nótese los cambios entre las columnas de Sánchez y Matiúwàa en relación con la fila de Martínez. La de Sánchez se amplía, mientras que la de Matiúwàa aparece vacía.

Otra diferencia de importancia fue el hecho de poder identificar un vínculo con Gally y el proyecto de Voces Nuevas de Raíz Antigua. Como se nota en la tabla 2.10, a partir de la información de los libros de esa colección no era posible hallar dicho vínculo con el artista gráfico, sino hasta después de conversar con él y a partir de la exploración en línea de su trayectoria de trabajo, de modo que ahora se puede considerar ese vínculo para el análisis.

La combinación de las tablas 2.10 y 2.11 permite ilustrar el panorama de coincidencias vinculadas a cierto libro y a cierta persona, no obstante, no pretende representar una idea de totalidad. Una vez más se busca enfatizar el hecho de estar mirando un fragmento de red, puesto que a partir de aquél se asoma la posibilidad de su ampliación. En este sentido y como explorábamos en el primer capítulo, la difusión ha sido una de las dificultades centrales para la movilización de los libros, sean o no de literaturas en lenguas originarias ya que viene asociado a problemáticas de la formación lectora del país. Aunque para el caso de estos escritorxs se ha convertido una de las exigencias dirigidas directamente a las instituciones y al Estado mexicano,³⁸ de modo que a partir de este fragmento es posible extrapolar la recurrencia de este elemento. Así, es notorio en otras

³⁸ Véase en este sentido la declaratoria generada a partir del Encuentro de escritores en lenguas originarias de México llevada a cabo el 7 y 8 de octubre de 2022, disponible en:

presentaciones de otros libros, en las redes sociales de lxs propxs escritorxs y de otros agentes (incluyendo aquí sí a lectorxs), que hay un amplio rango de las personas que han asumido también el vínculo de la difusión. En la tabla 2.11 esto se ve en la manera en que se amplía el rango de participación para el caso de todos los agentes, por eso se añade “difusión” o “difusión y distribución”. De aquí también, como ya decía, la decisión de representar en la tabla la relación de los autores consigo mismos, pues ambos se han vuelto difusores y distribuidores de sus propios libros e, incluso y aunque no quede representado en estas tablas, también de los de otrxs escritorxs.

Finalmente, a partir de los ejercicios mencionados de pasar por los libros, salir de ellos y regresar desde la visión modificada por las entrevistas, se concluye el proceso de selección de corpus. La selección final del corpus se enumera en tres listas: la primera para los agentes entrevistados, la segunda para la relación de esos agentes con un libro en específico (por eso aparecerán repetidos los títulos) y la tercera para las entrevistas consultadas en línea.

1. Agentes entrevistados:

- Celerina Sánchez
- Víctor Gally
- Hubert Matiúwàa
- Héctor Martínez

2. Agentes y libros:

- Celerina Sánchez
 - *Inií ichí*
 - *Káku ta'án / Nacimiento dual*
 - *Tasu yùtì / Águila de arena*
- Víctor Gally
 - *Inií ichí*
 - *Xtámbaa / Piel de tierra*
 - *Káku ta'án / Nacimiento dual,*
 - *Tasu yùtì / Águila de arena*
 - *Xùkú xùwàá / Entre escarabajos*
 - *Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*

- Hubert Matiúwàa
 - *Xtámbaa / Piel de tierra*
 - *Tsíni rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*
 - *Ìjín gò'ò Tsítsídiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsídiin* (impresa y digital)
 - *Mañuwìin / Cordel torcido*
 - *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*
 - *Xùkú xùwàá / Entre escarabajos*
 - *Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*
- Héctor Martínez
 - *Inií ichí*
 - *Káku ta'án / Nacimiento dual*
 - *Tasu yùùtì / Águila de arena*
 - *Xtámbaa / Piel de tierra*
 - *Xùkú xùwàá / Entre escarabajos*
 - *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*
 - *Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*

3. Entrevistas en línea:

- Cerqueda, 31 de marzo de 2021.
- Gálvez, 26 de julio de 2022.
- Hernández, 26 de mayo de 2021 y 29 de marzo de 2022.
- Martínez y Matiúwàa, 16 de marzo de 2022.
- Mejía, 17 de diciembre de 2020.
- Ornelas, 14 de abril de 2021.
- Padilla, 22 de junio de 2021.
- Pérez, 16 de julio de 2020.
- Sánchez y Gally, 3 de agosto de 2019.

Ahora bien, siguiendo el tercer criterio de selección de ejemplos para ilustrar y ejemplificar el análisis del próximo capítulo: la decisión de incluir algunos elementos de otros libros que no integran la segunda lista, fue necesario tener presente el contexto de publicación de los libros de la delimitación final, el cual registro en las tablas # a #.

Tabla 2.12

Contexto de publicación de Inií ichí y Xtámbaa / Piel de tierra

Año	Título	Título	Editorial	Lugar	Autor/a
2013	Xjobal jalob te'	Telar luminoso	Pluralia Ediciones/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	México, D.F.	Ruperta Bautista
2013	Mojk'jäyā-Mokaya	[sin trad]	Pluralia Ediciones/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	México, D.F.	Mikeas Sánchez
2013	Sk'ej jme'tik U	Cantos de luna	Pluralia Ediciones/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	México, D.F.	Enriqueta Lunez
2013	Guie' ni zinebe	La flor que se llevó	Pluralia Ediciones/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	México, D.F.	Irma Pineda
2013	Inií ichí	[sin trad] (Esencia del camino)	Pluralia Ediciones/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	México, D.F.	Celerina Patricia
2013	Ipusik'al matye'lum	Corazón de selva	Pluralia Ediciones/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	México, D.F.	Juana Karen
2016	Xtámbaa	Piel de tierra	Pluralia Ediciones/ Secretaría de Cultura	México, D.F.	Hubert Malina / Hubert Martínez Calleja

Tabla 2.12. Registro de la colección Voces Nuevas de Raíz Antigua de la editorial Pluralia: contexto de publicación del que forman parte *Inií ichí* de Celerina Sánchez y *Xtámbaa / Piel de tierra* de Hubert Matiúwàa. Fuente: Elaboración propia adaptada de la información en los libros registrados.

Tabla 2.13

Contexto de publicación de Tsíni rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira

Año	Título	Título	Editorial	Lugar	Autor/a
2018	Tsíni rí nà yaxà'	Cicatriz que te mira	Pluralia Ediciones y Secretaría de Cultura	Ciudad de México	Hubert Matiúwàa / Hubert Martínez Calleja
2018	Ñu'u ú vixo	Tierra mojada	Pluralia Ediciones y Secretaría de Cultura	Ciudad de México	Nadia López García

Tabla 2.13. Registro de publicaciones de Pluralia Ediciones asociadas al Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias, Centzontle: contexto de publicación del que forma parte *Tsíni rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira* de Hubert Matiúwàa. Fuente: Elaboración propia adaptada de la información en los libros registrados.

Tabla 2.14

Contexto de publicación de Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsidiín

Año	Título	Título	Formato	Instituciones	Lugar	Autor/a
2018	Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè	Las sombrereras de tsítsidiín	impreso	Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Secretaría de Educación del Estado de Jalisco	México, Guadalajara, Jalisco	Hubert Matiúwàa
2018	Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè	Las sombrereras de tsítsidiín	digital	Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas	Ciudad de México, Guadalajara, Jalisco	Hubert Matiúwàa
2019	Un pama pama nzhog	El eterno retorno	digital	Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad de Guadalajara, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Secretaría de Educación del Estado de Jalisco	México, Guadalajara, Jalisco	Francisco Antonio León Cuervo
2021	Sa'atal máan	Pasos perdidos	digital	Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad de Guadalajara, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas	Ciudad de México, Guadalajara, Jalisco	Marisol Ceh Moo

Tabla 2.14. Registro de publicaciones de la Universidad de Guadalajara y el INALI asociadas al Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA): contexto de publicación del que forman parte las ediciones impresa y digital de *Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsidiín* de Hubert Matiúwàa. Fuente: Elaboración propia adaptada de la información en los libros registrados.

Tabla 2.15

Contexto de publicación de Mañuwíin / Cordel torcido

Año	Título	Título	Editorial	Lugar	Autor/a	E
2018	Kwiniya tuutuyari	Embrujo de la flor	Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas	Guadalajara,	Angélica Ortiz López	1
2018	Mañuwíin	Cordel torcido	Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas	Guadalajara,	Hubert Matiúwàa / Hubert Martínez	1
2018	Yuimákwaxa	Ceremonia de los primeros frutos tiernos	Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas	Guadalajara,	Gabriel Pacheco / Gabriel Pacheco	1
2019	Yo jomú un ú'ú	Las tierras del dolor	Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas	Guadalajara,	Francisco Amtonio León Cuervo	1
2019	Jujtzye tä wäpä tz	Cómo se un buen salvaje	Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas	Guadalajara,	Mikeas Sánchez	1

Tabla 2.15. Registro de publicaciones de la Editorial Universitaria de la Universidad de Guadalajara asociadas a la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla: contexto de publicación más cercano a *Mañuwíin / Cordel torcido* de Hubert Matiúwàa. Fuente: Elaboración propia adaptada de la información en los libros registrados.

Tabla 2.16

Contexto de publicación de Mbo Xtá ridà / Gente piel / Skin people y Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner

Año	Título	Título	Editorial	Lugar	Autor/a
2020	Mbo Xtá ridà	Gente piel / Skin people	Gusanos de la Memoria, Ícaro Ediciones	Chilpancingo de los Bravo, Guerrero (impresión en CDMX)	Hubert Martínez Calleja/ Hubert M
2021	Túngaa Indii	Comisario jaguar/Jaguar Commissioner	Oralibrura, Gusanos de la Memoria, Ediciones del Lirio	Ciudad de México y Estado de México	Hubert Matiúwàa / Hubert Martíne
2021		Antología bilingüe de cuento y poesía. Primer premio "Gusanos de la Memoria" de Creación Literaria en Lenguas Originarias de México, 2020	Gusanos de la Memoria, Xospa Tronic	México	Gaudencio Lucas Juárez, Angélica Mendoza Ruíz, Juan Apostol Caamal Pech, Anastacio Gálvez Vélez, Melina Yoana López Vitinio, Sótera Soledad Cruz Rodríguez/ Sçotera Cruz, Cruz Alejandra Lucas Juárez, Eréndira Lucas Juárez, Fernando Valdivieso Magariño, Elivia López Martínez
2022		Antología bilingüe de cuento y poesía. Segundo premio "Gusanos de la Memoria" de Creación Literaria en Lenguas Originarias de México, 2021	Gusanos de la Memoria	México	Juan David López López, Luis Rey Juárez Lucas, Alice Katherine Sánchez González, Soledad Juárez Pérez, Melina Yoana López Vitinio, Cuahtémoc Gálvez Vélez, Andrés Hernández Juárez, Paola Yulissa Caamal Cab, Lorenzo Pérez Gómez, Cristian López Arbona, Rosa Adriana Méndez Santiz, Dana Cecilia Hernández Hernández, Eduardo López Juárez, Jesús David Lucas Juárez y Didxaza García Jiménez

Tabla 2.16. Registro de publicaciones asociadas al grupo Gusanos de la Memoria: contexto de publicación de *Mbo Xtá ridà / Gente piel / Skin people* y *Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner* de Hubert Matiúwàa. Fuente: Elaboración propia adaptada de la información en los libros registrados.

Tabla 2.17

Contexto de publicación de Tasu yùtì / Águila de arena, Xùkú xùwàá / Entre escarabajos y Túngaa Indìí / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner

Año	Título	Título	Editorial	Lugar	Autor/a
2021	Tasu yùtì	Águila de arena	Oralibrura, Fonca, Secretaría de Cultura	Ciudad de México	Celerina Sánchez / Celerina Patricia Sánchez Santiago
2021	Xùkú xùwàá	Entre escarabajos	Oralibrura, Fonca, Secretaría de Cultura	Ciudad de México	Hubert Matiúwàa / Hubert Martínez Calleja
2021	Túngaa Indìí	Comisario jaguar/Jaguar Commissioner	Oralibrura, Gusanos de la Memoria, Ediciones del Lirio	Ciudad de México y Estado de México	Hubert Matiúwàa / Hubert Martínez Calleja
2022	Ñumeñ mi kajel tyi kolel bajche' k'uxel	Voy a crecer más que el dolor	Oralibrura / Lak Ñichimal	Chiapas y Estado de México	Juana Karen Peñate / Juana Peñate Montejo

Tabla 2.17. Registro de publicaciones asociadas a la cooperativa editorial Oralibrura: contexto de publicación de *Tasu yùtì / Águila de arena* de Celerina Sánchez, *Xùkú xùwàá / Entre escarabajos* y *Túngaa Indìí / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner* de Hubert Matiúwàa. Fuente: Elaboración propia adaptada de la información en los libros registrados.

El orden de las tablas es cronológico. El único caso que no aparece en éstas es el de *Káku ta'án / Nacimiento dual* de Celerina Sánchez y Víctor Gally puesto que no pertenece a algún otro grupo de libros, sea como colección, serie, editorial, etc. No obstante, como veremos más adelante, comparte varias características materiales con la colección Voces Nuevas de Raíz Antigua de la tabla 2.12. Asimismo, es de notar que *Túngaa Indìí / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner* comparte dos de estos contextos de publicación por la red de Gusanos de la Memoria y la de Oralibrura, de ahí la repetición en las tablas.

Nótese que la editorial o institución no es en todos los casos el criterio a partir del cual se puede identificar el contexto de publicación, también se combinan con los de colección o serie y con premios. Asimismo, como se ve en las tablas 2.16 y 2.17, aunque se registró como editorial los casos de Gusanos de la Memoria y de Oralibrura, cabe añadir que posterior a la revisión de los dos tipos de entrevistas es posible determinar que el título de la columna no es adecuado para esos casos, puesto que se trata de agrupaciones o redes que no se consideran ni se configuran (ni buscan hacerlo) como una editorial en sentido estricto.

Finalmente, estas tablas nos regresan por tercera vez a la intención de visualizar la red elegida y a los libros asociados a ella como un fragmento, ya que al considerar estos contextos individuales se anuncia otras maneras adicionales para seguir estableciendo vínculos con otros actores. Esto además podría seguir extendiéndose si se considerara la diversidad de agencias explícitas y no explícitas en cada uno de los libros, al modo como se ha querido describir en las líneas previas y en el próximo capítulo. Estas agencias, además, y como fue también observado desde la primera etapa de observación descrita en el apartado 2.2.1, establecería algunos vínculos con la red en cuestión. Para ejemplificar esto, véase el caso de Juana Karen Peñate quien fue editada por Pluralia y luego por Oralibrura y cuyo diseño estuvo a cargo de Salvador Jaramillo, quien ha colaborado en otros dos proyectos, como ilustrador, donde coincide con Matiúwàa y ahora también con Martínez.

Una representación complementaria de las coincidencias la daría un esquema que represente la forma de la red, puesto que así sería posible evitar la prioridad que en las tablas 2.10 y 2.11 se da a las figuras de autor o persona al colocarlas como ejes. Dado el tamaño necesario para representar todo el corpus con su diversidad de agencias, actividades y procesos, propongo el siguiente esquema a modo de ejemplo:

Figura 2.7. Corpus-red

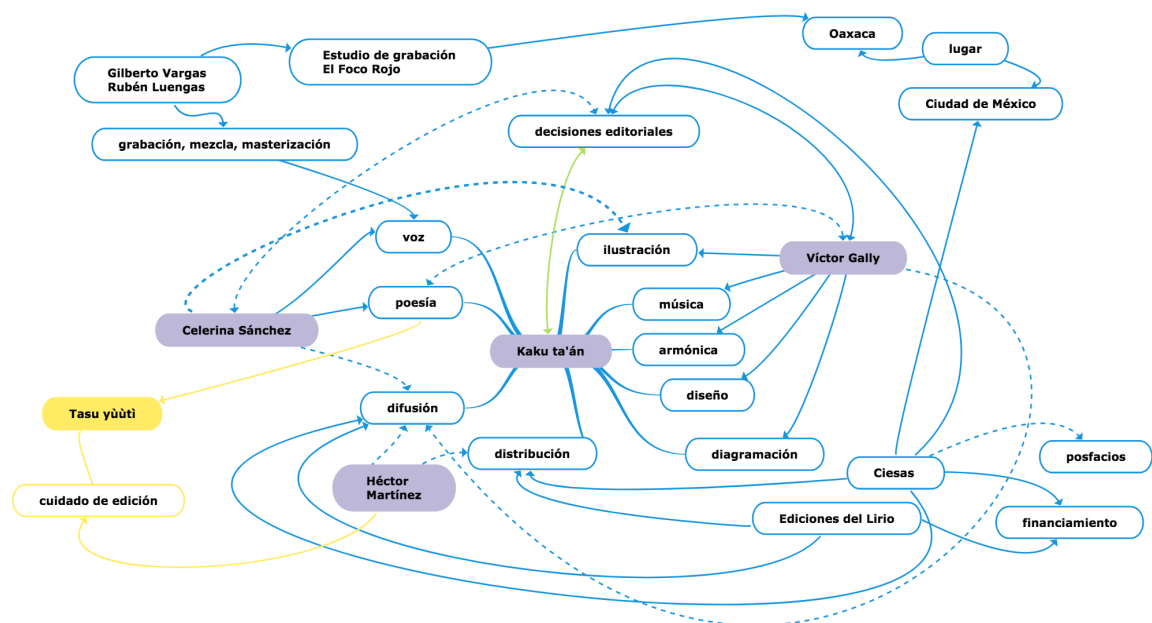


Figura 2.7. Representación de un fragmento de la selección final del corpus a modo de red a partir del caso de *Káku ta'án / Nacimiento dual*. Fuente: Elaboración propia a partir de la información registrada en las tablas 2.10 y 2.11 con el programa Mindomo e inspirada en la exposición de la compañía de teatro *Rouges les Anges* “Itinéraire de création, du livre au spectacle” [“Itinerario de creación, del libro al espectáculo”] abierta del 15 de febrero al 22 de septiembre de 2022 en la Mediateca José Cabanis en Toulouse, en la que se esquematiza de modo similar la diversidad de agencias y el proceso de adaptación de los libros al teatro.

Para evitar saturar el esquema, éste no incluye la totalidad de agencias y actividades presentes en el libro elegido. Las flechas punteadas representan las relaciones no explícitas. Algunas flechas son bidireccionales cuando a partir de la investigación se encontraron ese tipo de relaciones. Por ejemplo, así busca ilustrarse la agencia que tanto Gally como Sánchez pudieron ejercer en las decisiones editoriales de todo el libro. La relación del libro de y hacia “decisiones editoriales” es verde para distinguirla del resto de actividades, pues aquélla las engloba.

Como ya Darnton (1982, p. 67) anunciaba, cada libro y, añadido, cada agencia, cada actividad, empecemos por donde empecemos podría generar un esquema igual y diferente. Aunque el libro aparece en el centro, se trata de una decisión arbitraria que busca funcionar

como punto de partida, pues la propuesta es imaginarlo como nodo y en tercera dimensión. De ahí que decida incluir un segundo libro en amarillo a partir del cual sugiero aludir e invitar a extrapolar hacia otras agencias y actividades, incluyendo a Hubert Matiúwàa quien, intencionalmente, no agregué en este esquema. A medida que se van sumando libros, agencias y actividades, se descentran las posiciones. El modelo es forma y contenido, parte y todo, instante y movimiento, y su ser fragmento alude a su continuidad y conexiones con otros fragmentos que aunque no sean visibles, existen.

CAPÍTULO III. IR Y VENIR DEL DESEO DE LA FORMA AL DESEO DE LA PRÁCTICA. LOS OTROS LIBROS POSIBLES

Los trazos para imaginarnos las historias de los libros se multiplican en su materialidad. En ella también se escuchan los entretejidos de las trayectorias vitales de quienes la hicieron posible. Además de recorrer los caminos personales de formación de Héctor Martínez, Celerina Sánchez, Víctor Gally y Hubert Matiúwàa, se pretende en las próximas líneas ilustrar sus entrecruzamientos a lo largo del tiempo en sus encuentros en el campo de la publicación de libros. Busca ser un asomo a las condiciones de posibilidad y los marcos de publicación, a modo de contexto, de los diferentes libros en los que participaron, y a la vez ser un fragmento que anuncia los vínculos con muchas otras redes más.

3.1. Trayectorias y entramados vitales

La idea de crear Oralibrura se originó varios años antes de su formal aparición, a principios del año 2020, en el contexto de la pandemia por Covid-19. En palabras de Janeth González Cerqueda, una de sus fundadoras, surge “de ese camino recorrido, pero también de un renacer, de una mirada nueva a una experiencia previa” (Aguilar-Gutiérrez, 25 de mayo de 2021), pues se formó de miembros de los colectivos Enle Nimaná y Raíces del Verso.

Enle Nimaná es una agrupación mazateca localizada en la Ciudad de México, conformada por Janeth González Cerqueda (Janis Cerqueda), Norma Cerqueda y Héctor Martínez Rojas; mientras que Raíces del Verso, situada en Guadalajara y en el Estado de México, está formada por Teresa Nayelli Ornelas García y Víctor Eduardo Hernández Juárez. Ambas agrupaciones comparten el propósito de acompañar y trabajar con jóvenes migrantes que llegan a esas ciudades, labor que muchas veces han realizado desde un nivel lingüístico por hacer frente a la situación de la pérdida de lenguas originarias como uno de los resultados de los constantes movimientos poblacionales en el país.

Una de las primeras actividades organizada por Oralibrura fue el programa virtual “Otras emergencias. Palabra y vida de los pueblos” en las plataformas de Facebook y YouTube como “un espacio para escuchar la palabra de los pueblos originarios a través de voces, experiencias y sentimientos que han emergido en el arte, la literatura, la oralidad y el

pensamiento ante el Covid-19 y las situaciones particulares de cada pueblo” (Martínez, 24 de abril de 2020). Desde la sensibilidad hacia las historias de lo cotidiano en otros territorios y para visibilizar otro tipo de “emergencias” de carácter político y económico que, aunada a la de salud, también aquejaban a los pueblos indígenas (Hernández, 26 de mayo de 2021), incidentalmente el espacio funge como lugar de introspección para los miembros del colectivo y seguir configurando un espacio editorial desde y para las lenguas y sus hablantes. En este sentido, afirma Janis Cerqueda: “nos permitió [el programa] que trabajáramos y desarrolláramos el concepto de ser una cooperación editorial, es decir que cada uno, cada una de las que estamos aquí pudiéramos llevar un granito de lo que representa para nosotros poder publicar en lenguas originarias” (Hernández, 26 de mayo de 2021). Y desde ahí crear libros que retomen “la oralidad en el pensamiento, en la ritualidad, en la poesía [...], en la ideología, en lo que están haciendo y diciendo los pueblos” (Aguilar-Gutiérrez, 25 de mayo de 2021), donde ya se asoman algunas pistas para dar sentido a la palabra con la cual se nombran: Oralibrura, pero a ello volveremos más adelante.

El origen de esta cooperativa, sin embargo, está estrechamente vinculada con las experiencias de uno de sus miembros en particular. A ello también alude Janis Cerqueda cuando afirma que Oralibrura “retoma gran parte del camino, la experiencia y el cariño que tiene Héctor Martínez o que ha tenido en su trayectoria” (Aguilar-Gutiérrez, 25 de mayo de 2021) de las decisiones editoriales para darle ciertas formas a los libros.

Héctor Martínez se formó en la carrera de Estudios Latinoamericanos de la UNAM; cuenta con más de 30 años de experiencia en el medio editorial, de los cuales más de la mitad ha dedicado a la edición bilingüe (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). Ha organizado y hecho parte de una importante cantidad de eventos cuyo fin ha sido promover y reflexionar en torno de las literaturas en lenguas originarias, tal como ferias de libro, festivales de poesía, presentaciones de libros, mesas de diálogo, entre otros. Trabajó en editoriales tales como Pax México, Árbol Editorial, Hoja Casa Editorial, Raya En El Agua (Balderas, 12 de julio de 2021), en la realización de libros para diversas temáticas, entre las que se encuentran la psicología, el budismo, la pedagogía, la arquitectura. Martínez asimismo recuerda “una colección [...] dirigida a comunidades

vulnerables” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021) que le propusieron realizar por su perfil de estudios en la UNAM, “una colección —continúa— que se llamaba Cántaro y eran libros, esta revista que se llamaba *Cómo hacer...* Cómo hacer un librero, cómo arreglar tu auto, cómo hacer una guardería, cómo hacer un huerto, cómo hacer una cooperativa” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). Todas ellas experiencias que le permitieron aprender de las distintas actividades implicadas en el ejercicio editorial:

a mí me tocó todavía en donde la tipografía la armabas en cajas, así cuadradas. Línea por línea, e ir formando. Y todo se hacía a mano. Todavía no llegaban las computadoras, los programas [...] Ya que tenías armado el libro, llevarlo a los negativos, se usaban películas, eran máquinas grandotas en donde se sacaba los negativos de los libros. Y luego a las placas, y luego a la imprenta, y luego a la encuadernación. (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021).

Posteriormente, decide formar junto con Álvaro Figueroa un proyecto editorial independiente: Pluralia Ediciones. Surge en 2001 en la Ciudad de México “como un despacho de servicios editoriales” que ofrecía apoyo “para resolver el diseño y la problemática para hacer libros”, trabajaban “para instituciones como CONABIO y la UNAM” (Aguilar, 10 de agosto de 2018). Al año siguiente, se une la poeta e investigadora Elisa Ramírez Castañeda, quien ya había realizado una larga labor de recopilación de la tradición oral de varias comunidades originarias. Con el objetivo de dar cuenta de la diversidad lingüística, cultural y de la naturaleza de México, “empezaron a hacer los libros de los registros, notas y grabaciones que [Ramírez] había ido recopilando” (Aguilar, 10 de agosto de 2018). Pluralia Ediciones comienza, entonces, a realizar libros bilingües en lenguas como el zapoteco, mixteco, mixe, náhuatl, entre otras, con traducciones al español, y principalmente para un público infantil y juvenil:

empezamos publicando materiales infantiles para el programa de Bibliotecas Escolares para la SEP, que apareció en la época de [Vicente] Fox, y que fue una época, los dos sexenios panistas, que compraron muchos libros para la SEP, no solamente bilingües [...] y fuimos de los iniciadores en proponerle a la SEP que parte de su biblioteca tuviera materiales en las diferentes lenguas que se hablan en México. (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021).

Las primeras huellas en los libros del encuentro de Martínez con Celerina Sánchez y Hubert Matiúwàa están en una de las colecciones de Pluralia: Voces Nuevas de Raíz Antigua. Poesía indígena contemporánea de México (Figura X).

Figura 3.1. Colofones de Voces Nuevas de Raíz Antigua

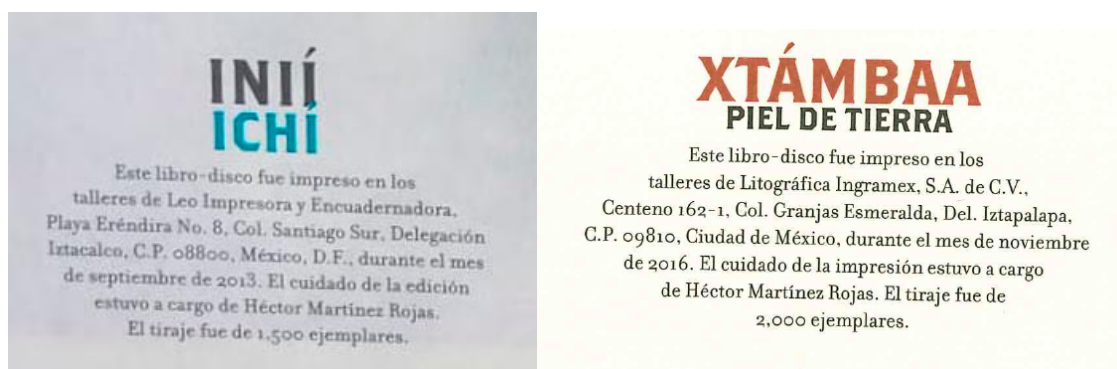


Figura 3.1. Colofones de *Inii ichi* de Celerina Sánchez y de *Xtámbaa / Piel de tierra* de Hubert Matiúwàa donde aparece Héctor Martínez como responsable del cuidado de la edición/impresión. Tomado de Sánchez, 2013 y Malina, 2016.

Esta colección pudo realizarse por medio del programa de Coinversiones del FONCA (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021), “con apoyo del estímulo a la producción de libros derivados del artículo transitorio 42º del presupuesto de egresos de la federación 2012”, como lo indican las páginas legales de cuatro de los primeros “libro-discos” de la serie. En aquel momento, Mardonio Carballo era el editor a

quien —Martínez recuerda— “le propusimos hacer esa colección [...] Él fue quien hizo la selección de las poetas, y nos dio la lista [...] Hablamos con ellas, todas gustosas participaron” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). Se trataba de cinco escritoras: “Irma Pineda, Ruperta Bautista, Celerina Sánchez que ya venían trabajando, que ya llevaban años trabajando en la escritura, y en la colección aparece Mikeas Sánchez, que entonces era muy joven, Enriqueta Lunez, Juana Peñate” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). De modo que la colección comienza con la publicación, todos en 2013, de cinco poemarios bilingües en cuya materialidad se explica la frase que en la página de internet de la editorial se utiliza a modo de epígrafe: “La editorial busca lectores curiosos y abiertos a la pluralidad lingüística, visual y auditiva” (Pluralia Ediciones, s.f.). Características con las que, como veremos más adelante, nos volveremos a encontrar en más de una publicación de los años posteriores en las que participaron todos o algunos de los cuatro creadores en cuestión.³⁹

Los primeros cinco títulos de la serie fueron: *Guie’n zinebe / La flor que se llevó* de Irma Pineda en lengua zapoteca con fotografías de Frida Hartz, *Xojobal jalob te’ / Telar luminario* de Ruperta Bautista en lengua tsotsil con ilustraciones de Álvaro Figueroa, *Inií ichí* de Celerina Sánchez en lengua Tu’un savi ilustrado por Olivier Dautais, *Mojk’jäyā-Mokaya* de Mikeas Sánchez en zoque con ilustraciones de Paloma Díaz Abreu y música de Alejandro Burguet, *Sk’ej jme’tik U / Cantos de luna* de Enriqueta Lunez en tsotsil con ilustraciones de Joel Rendón y *Ipusik’al matye’lum / Corazón de selva* de Juana Karen Peñate en lengua Ch’ol con ilustraciones de Natalia Gurovich. Cada ejemplar incluye una profusa cantidad de ilustraciones (fotografías en el caso del de Pineda) en diálogo con los poemas, e incluyen también varias fotografías de las poetas, ya sea acercamientos a sus rostros, ya sea situadas en alguna zona de sus lugares de procedencia o en sus propias casas (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). Álvaro Figueroa y Viviana Toranzo fotografiaron a todas las autoras, a excepción del caso de Celerina Sánchez quien sólo fue fotografiada por Figueroa. El formato cuadrado de los libros (15x15cm) recuerda al de la caja de un CD; la tercera de forros de los ejemplares hace las veces de un sobre

³⁹ En 2018, se le otorgó a Pluralia Ediciones el premio Caballo Verde a la Edición de Poesía por el libro *Naxiña’ rului’ladxe’ / Rojo Deseo* (2018) de Irma Pineda por su calidad tanto poética como por el cuidado de su materialidad, la cual también corrió a cargo de Héctor Martínez.

donde podemos encontrar un disco, de ahí se entiende la manera en que deciden nombrar la materialidad de los ejemplares: “libro-disco”, como también se puede apreciar en sus colofones (Figura 3.1). En el CD podemos escuchar a las propias poetas (también musicalizado en el caso del de Mikeas Sánchez), pues recitan cada pieza poética en ambas lenguas. A excepción de los de Pineda y de Celerina Sánchez, cuya grabación se realizó en Ciudad de México en Audioflot, el resto fue realizada en los estudios de Chiapas: Radio Uno (el de Ruperta Bautista y el de Mikeas Sánchez) y en Radio la Voz de los Vientos (el de Enriqueta Lunez).

Posteriormente, a éstas se irán sumando otras publicaciones con las mismas características materiales, entre ellas sólo mencionaré *Xtámbaa / Piel de tierra* de Hubert Matiúwàa en lengua mè'phàa con grabados de Alec Dempster, fotografías de Manuel Ndiva'í (Ta Safi). Éste tiene un tamaño ligeramente mayor que los otros (15.2x15.2cm) y su disco fue grabado en Ciudad de México en Radio Educación. Se publicó en 2016, pero a diferencia de los anteriores ahora como una coedición con la Secretaría de Cultura. Toda la colección, no obstante, estuvo bajo el cuidado editorial de Héctor Martínez.

Editorial Pluralia, bajo esa colección, publicó los primeros poemarios tanto de Sánchez como de Matiúwàa; mientras que Oralibrura publicaría sus poemarios más recientes. La cooperativa editorial cuenta a la fecha con cuatro libros publicados, en cuya edición también se involucró Martínez. Los primeros tres fueron publicados en 2021: *Tasu yùùtì / Águila de arena* de Sánchez con ilustraciones de David Canúl “El Pájaro Tooj”, así como los dos poemarios de Matiúwàa, *Xùkú xùwàà / Entre escarabajos* con ilustraciones de Víctor Gally y *Túngaa Indü / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner* con fotografías de Anya De León y Lenin Mosso, un par de ilustraciones de Salvador Jaramillo y traducido al inglés por Elizabeth Susman Anguamea. En conjunto, los tres libros inician Raíz y palabra, la primera colección de la cooperativa. Además, *Tasu yùùtì* y *Xùkú xùwàà*, fueron realizados “con el apoyo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (Fonca), a través del programa Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, 2019” como lo indican sus respectivas páginas legales. La cuarta y más reciente publicación de la cooperativa se realizó en coedición con Lak Ñichimal: *Ñumeñ mi kajel tyi kolel bajche' k'uxel / Voy a crecer más que el dolor* (2022) de Juana Karen Peñate, diseñada por

Salvador Jaramillo. Asimismo tienen planes de integrar ejemplares editados en las lenguas ajuuk (mixe), tsotsil, purépecha, comcac, entre otras (Padilla, 22 de junio de 2021).

Por su parte, Celerina Sánchez (1967) es narradora, poeta, traductora y promotora cultural. Es originaria de Mesón de Guadalupe, San Juan Mixtepec, Distrito Santiago Juxtlahuaca, Oaxaca. Realizó sus estudios superiores en la Ciudad de México y obtuvo el grado de Licenciada en Lingüística por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (Tonalmeyotl, 2019, p. 289). Asimismo, ha cursado varios diplomados, tales como “Promoción y Gestión Sociocultural”, organizado por la UNAM, “Pueblos Indígenas y Desarrollo”, por el INAH, y “Derechos Indígenas en Zonas Urbanas y Desarrollo” de la UPN y la UACM (Hernández, 1 de junio de 2021).

Ha dado a conocer su poesía, su lengua y la cultura de los Ñuu Savi (mixtecos) en numerosos eventos culturales y académicos nacionales e internacionales. Por ejemplo, participó en la “Primera reunión de análisis de la lengua mixteca y propuesta para su rescate, difusión e implementación escolar” llevada a cabo en 2003 en la Universidad Tecnológica de la Mixteca en Huajuapán de León, Oaxaca. En cuatro años consecutivos, desde 2006 hasta 2009, asistió al encuentro *Mujeres Indígenas en el Arte, Sueños y Realidades*, que se dio sitio en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, en Hermosillo, Sonora, en Guadalajara, Jalisco y en Veracruz, respectivamente. En la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, en 2007, estuvo en el Segundo Congreso Internacional de las Lenguas. En la Universidad de San Antonio, Texas, en 2012, atendió el evento *Mujeres de su palabra: Chicanas and Indigenous Women's Testimonies*. Ha compartido su poesía en voz alta en numerosos eventos, entre ellos, en el V Festival de Poesía “Las Lenguas de América Carlos Montemayor” en 2012 y en el Festival de Poesía Vértice Violeta de 2020 en la Ciudad de México, y en Michoacán, en 2018, en *Originaria. Gira de mujeres poetas en lenguas indígenas*, así como en las diferentes presentaciones organizadas a propósito de la publicación de sus libros.

Fue traductora de la compilación de cuentos *Ñàá ndasatatu kue kuendu kue Naá Nko'yo / Antología de Cuentos Mexicanos* (2013) de Ediciones El Ermitaño; fue becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 2005, recibió el primer lugar en el “5º Encuentro de Poesía de Lenguas Indígenas” en 2006, así como un reconocimiento por

su participación en la labor de preservar y fortalecer las lenguas originarias del estado de Oaxaca por la LXIV Legislatura del H. Congreso de aquel estado en el marco del Año Internacional de Lenguas Indígenas en 2019 (Red Mundial de Arte, 2020).

La poeta calcula aproximadamente 23 años continuos de escritura poética (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021), la mayoría alojada en periódicos y revistas, tanto impresos como digitales. También ha sido compilada en antologías, tal como *México: Diversas lenguas una sola Nación* (2008) editado por Escritores en Lenguas Indígenas, A.C. y Fundación Cultural de la Ciudad de México; en *Insurrección de las palabras. Poetas contemporáneos en lenguas mexicanas* (2018), Ediciones La Jornada, Editorial Itaca, INALI y El Colegio de San Luis; en *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* (2019) de Círculo de Poesía; en *Flor de siete pétalos. Espina florida de siete poetas mexicanas* (2019) en Ediciones del Espejo Somos; en *Originaria. Antología de once mujeres poetas en lenguas indígenas* (2019) con Alternativa Ediciones, Laboratorio de Arte Tetl y FONCA (Enciclopedia de la Literatura Indígena, s.f.).

Sánchez es lectora y crítica de la escritura de sus colegas poetas, dentro de su propia cultura y de otras. Realizó el ensayo de análisis literario a modo de prólogo para el poemario del poeta, también Ñuu savi, Kalu Tatysavi [Carlos España] para su libro *Tzin tzun tzan* (2013).⁴⁰ Ha fungido como jurado en cuatro ocasiones (2008, 2015, 2017 y 2019) para el Sistema Nacional de Creadores de Arte en la categoría de Lenguas Indígenas (SNCA), al cual ella misma se integró en 2014 (Acuña, en prensa).⁴¹ Asimismo, formó parte del jurado que otorgó a Hubert Matiúwàa el Primer Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias, Centzontle en 2016.

Al apoyo del SNCA se vincula su proceso de la puesta en forma de sus proyectos de escritura, de donde resultará *Tasu yùùtì / Águila de arena* (Sánchez, 27 de abril de 2021), y lo mismo había sido con el caso del FONCA. Así, por ejemplo, antes de publicar *Inii ichi*,

⁴⁰ Este libro fue publicado por haber sido acreedor al Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas en su edición del año 2012. Kalu Tatysavi, además, realizó su tesis de Maestría en Letras Latinoamericanas en la UNAM sobre la poesía de Celerina Sánchez (España, 2012).

⁴¹ Véase Acuña (en prensa) para una lista de la relación de autores beneficiarios del SNCA en la categoría de Letras Indígenas, así como los respectivos jurados para cada promoción desde 2007 hasta 2019.

Celerina recuerda de sus procesos de escritura: “iba yo haciendo los trabajos y así como cualquier tema, no había... igual hoy podía escribir uno de mujer y mañana uno de un árbol y pasado mañana de un camino”. Y luego de obtener el FONCA en 2005, “tenía yo que trabajar sobre ese proyecto y sobre esa línea de trabajo que yo planteaba y que todos mis poemas tenían que ir como en ese orden”, de modo que para cuando la invitan a participar en Voces Nuevas de Raíz Antigua: “pues yo ya tenía muchos poemas” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021).

Al momento, Celerina Sánchez cuenta con tres libros publicados de poesía bilingüe en tu’ un savi y español. A los ya mencionados *Inii ichí* (2013) con Pluralia Ediciones y CONACULTA y *Tasu yùtì / Águila de arena* (2021)⁴² con Oralibrura y el FONCA se suma, en 2019, un segundo “libro-disco” *Káku ta’án / Nacimiento dual* que realizó junto con Víctor Gally.

Víctor Gally se considera creador de ideas visuales, las cuales se pueden identificar en sus ilustraciones y carteles, en libros e, incluso, en su música. Desde joven tomaba clases de pintura, interés que entremezcló con sus estudios en la carrera de Diseño gráfico en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en la que sus maestros ya percibían su afinidad por las artes visuales (Hernández, 8 de junio de 2021).

Al concluir esos estudios, Gally identifica dos encuentros que influyeron de modo importante en su labor: el cartel y el libro. Para él, el cartel es una herramienta que permite “sintetizar un mensaje” y con “mucha fuerza de seducción, mucha fuerza de convicción” (Hernández, 8 de junio de 2021). Ha participado en varias ocasiones en la Bienal Internacional de Cartel en México, en cuya séptima edición de 2002 gana la Medalla de plata y, en la octava, en 2004, su cartel “Archivo Muerto (Contra la Impunidad)” gana la Medalla de oro (Figura #). Éste fue también seleccionado para la Bienal Internacional de Diseño Gráfico, Golden Bee 9 de Moscú, Rusia (Gally, s.f. y “Gráfica por los sueños...”, 1 de diciembre de 2004). Sus carteles también han estado presentes en exposiciones colectivas en América, Asia y Europa, tal como en la exposición *Mexican Mosaic* en el

⁴² En 2022, *Tasu yùtì* fue uno de los libros elegidos para formar parte de la Biblioteca SEP Centenaria en su convocatoria para la selección de materiales educativos bilingües.

Museo del Cartel en Varsovia, Polonia. Otros países en donde han sido expuestos sus carteles son en Japón, Italia, Ucrania, Ecuador, entre otros (Gally, s.f.).

Figura 3.2. Carteles de Víctor Gally

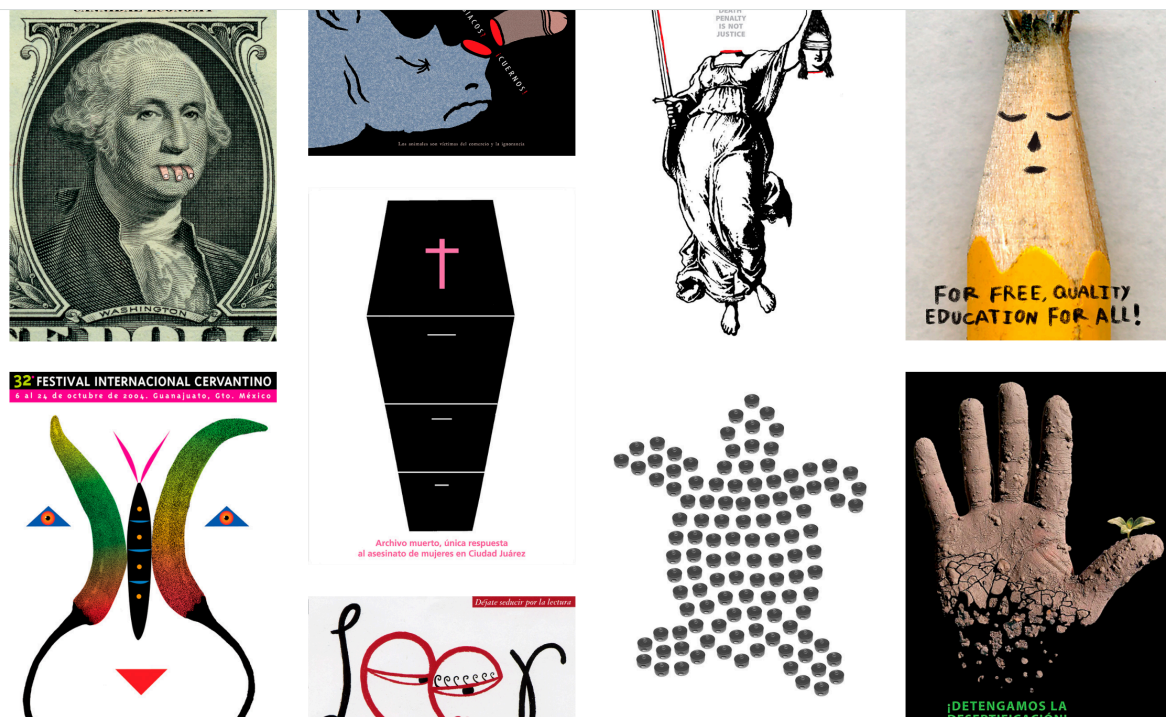


Figura 3.2. Algunos ejemplos de carteles diseñados por Víctor Gally. Tomado de *Víctor Santos Gally* (s.f.).

Gally también ha incursionado en la poesía visual. En su página personal incluye un apartado en el que es posible apreciar una serie de imágenes con poemas visuales en los que

“la armónica y el blues son los protagonistas de este juego de alquimia entre la palabra y la imagen” (Gally, s.f.), práctica artística que también entremezcla con el soporte del cartel.

Figura 3.3. Poesía visual de Víctor Gally

La música transforma

La armónica y el blues son los protagonistas
de este juego de alquimia entre la palabra y la
imagen.

La creatividad es pasión y entrega.

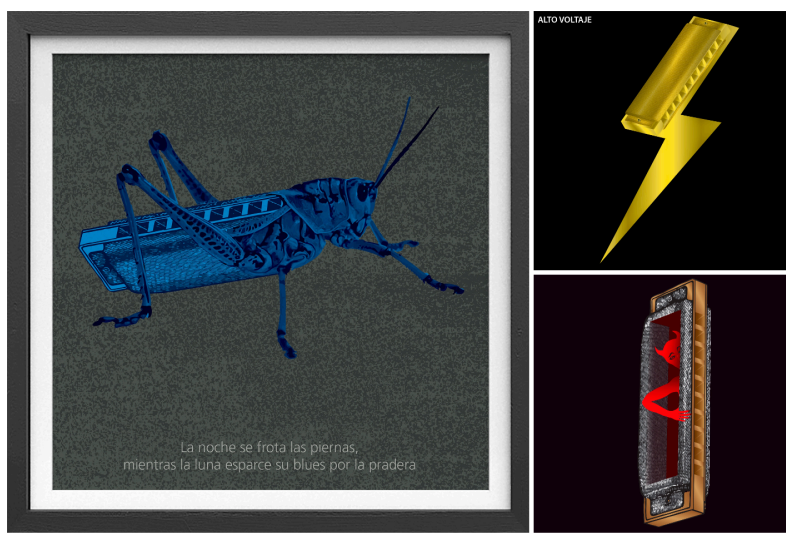


Figura 3.3. Ejemplos de poesía visual de Víctor Gally. Tomado de Gally (s.f.)

En 2019, la Bienal Internacional del Cartel en México convocó al evento “*Cantus Machina. Poesía visual sobre Paul Klee*” para el que se seleccionó y se invitó a 20 ilustradores mexicanos, entre los que se encontraba Víctor Gally. Se trataba de realizar a modo de cartel la reinterpretación de alguno de los poemas de aquel autor (Bienal

Internacional del Cartel en México, p. 15). Posteriormente, en 2020, recibió otra invitación por parte del Congreso Internacional de Diseño organizado también por la Bienal Internacional del Cartel en México para diseñar uno de los carteles oficiales para la colección El Augurio del Nahual (Gally, s.f.).

Su cercanía con el ámbito de la producción de libros se da por influencia de su familia. Su abuelo era un refugiado que, como muchos españoles en la época franquista, llegó a México y se integró en la vida cultural del país desde la creación de libros (Bello y Garone, 2020). Gally comparte que su abuelo “como anarcosindicalista” tenía el deseo de hacer libros por la necesidad que percibió de “difundir la cultura, difundir las ideas, difundir el pensamiento” (Hernández, 8 de junio de 2021). Gally comenzará a introducirse en la industria editorial y acercarse a su funcionamiento interno hasta el año de 1994. Reconoce haberse formado “con buenos editores [...], tener distintas experiencias con los autores, con las distintas dinámicas de cada editorial, sus normas editoriales” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

Gally ha realizado más de 350 portadas de libros y catálogos (Gally, s.f.), diseña los interiores, los ilustra, ha realizado su diagramación y maquetación. Ha editado libros para diversos temas: “he hecho [...] de académicos, [...] para niños, para superación personal”, entre otros (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022), mientras que su primer encuentro con la edición de literaturas bilingües en lenguas originarias y español se dio en Pluralia Ediciones: “Yo conozco a Héctor [Martínez] ya de hace muchos años. Él estaba en la editorial Pluralia, que fue de las primeras en hacer textos bilingües y [...] yo llegué a trabajar con él, con Héctor y con Álvaro Figueroa” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022), es decir, en la mencionada colección Voces Nuevas de Raíz Antigua.

Si bien aquella vez no participó de las decisiones materiales más centrales, tema al que volveremos más adelante, estuvo colaborando en otras partes del proceso, tal como en la difusión por medio de sus diseños, así como con otra de las áreas en las que se formó, la música y, en particular, con la armónica. Por ejemplo, en octubre de 2015 se organizaron presentaciones de algunos de los libros de la colección en la Biblioteca Vasconcelos. Aquéllas se caracterizaron por la presencia no sólo de las poetisas, sino también de músicos.

Un acompañante en la de *Ipusik'al matye'lum / Corazón de selva* de Juana Karen Peñate fue la armónica de Víctor Gally con música al estilo de blues (Conaculta, 10 de octubre de 2015). Asimismo, realizó un video a modo de invitación para la presentación de *Xtámbaa / Piel de tierra* de Hubert Matiúwàa en el Palacio de Bellas Artes en 2017. Para este video, Gally creó una animación con uno de los grabados que Alec Dempster realizó para ese libro, y la acompaña también con blues (Gally, 2017).

A partir de su participación en Pluralia se dio el encuentro con la poeta Celerina Sánchez. De un juego de improvisación entre ambos artistas, recuerda Martínez (comunicación personal, 8 de octubre de 2021), en una reunión en la que celebraban los 15 años de la editorial comenzó a gestarse la idea para su proyecto de fusión de música y poesía: *Natsiká / Viaje*. Algunos ensayos de este proyecto también pueden verse en la presentación de *Inil ichí* realizada en 2016, también en la Biblioteca Vasconcelos, donde Víctor Gally acompañó a la poeta (Biblioteca Vasconcelos, 27 de febrero de 2016).

En 2019 publican *Káku ta'án / Nacimiento dual* bajo el sello editorial de Ediciones del Lirio, con el apoyo del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y grabado en el estudio El Foco Rojo de Oaxaca con apoyo del músico Rubén Luengas, también Ñuu savi (Gally, 2 de agosto de 2021). Gally también realizó las ilustraciones, el diseño y la diagramación de este “libro-disco”. También tiene un formato cuadrado (12.2x13cm) y el CD se incluye en la tercera de forros.

Antes de la pandemia por Covid-19, tuvieron oportunidad de realizar varios viajes juntos en algunos estados de la República, como Sonora, Michoacán, Oaxaca, y en la Ciudad de México, para presentarlo en vivo (Figura 3.4). Asimismo, a propósito del Día Internacional de la Lengua Materna, el 21 de febrero de 2020, realizaron en las Islas de Ciudad Universitaria de la UNAM una adaptación museográfica en la que una selección de los poemas se imprimió en mamparas y se colocaron audífonos con las grabaciones correspondientes (Figura 3.5).

Figura 3.4. Presentación de *Káku ta'án*



Figura 3.4. Celerina Sánchez y Víctor Gally presentan *Káku ta'án* / *Nacimiento dual* en la XIX Feria Internacional del Libro del Zócalo el 14 de octubre de 2019. Tomado de Facebook de Natsiká / Viaje.

Figura 3.5. Exposición de *Káku ta'án*



Figura 3.5. Mamparas de poemas elegidos para la exposición de *Káku ta'án* realizada el 21 de febrero de 2020 en las Islas de Ciudad Universitaria de la UNAM en el marco del Día Internacional de la Lengua Materna, el 21 de febrero de 2020. Tomado de Facebook de Natsiká / Viaje.

A principios de 2022 retomaron algunas presentaciones en vivo en Ciudad de México, las cuales se pueden escuchar y ver en sus redes sociales. Héctor Martínez, cuyo apoyo agradecen en el propio libro, se ha mantenido cercano a este proyecto, por ejemplo, los ha ido acompañando en la labor de difusión de ese material; ésta es una práctica común de Martínez con la obra de muchos más escritores bilingües independientemente de si se involucró o no como editor. De modo que solemos verlo también en las presentaciones de libros.

Figura 3.5. Agradecimientos en *Káku ta'án*

Tatsavi naá

tatsavi Héctor Martínez, Edna Hernández rii tsiká ñaá
tsi kuo, tatsavi nchuaso Rubén Luengas rii nikuú inia nuú
Natsiká saan, nuú ndi'ituso kue naa ntsa'á nchee tsi
kusi ini, nuú chúonyò.

Agradecimientos

Héctor Martínez y Edna Hernández por caminar con nosotros,
y en especial a Rubén Luengas por creer en Natsiká.
Y desde luego a todos aquellos que nos han dado su energía,
su alegría, su apoyo y su aliento en este trabajo.

Figura 3.5. Página de agradecimientos en *Káku ta'án* / *Nacimiento dual*. Tomado de Sánchez y Gally, 2019, p. 5.

Actualmente, Gally colabora con Oralibrura, para la cual además de haber realizado el diseño de sus primeros tres libros, así como las ilustraciones de *Xùkú xùwàà* / *Entre escarabajos* de Matiúwàa, también se involucra en diversas tareas de difusión. Realizó los diseños de promoción del programa de “Otras emergencias. Palabra y vida de los pueblos”;

musicalizó el podcast 224 del programa de Radio Educación “Raíz y razón...” dedicado a la cooperativa (Aguilar-Gutiérrez, 25 de mayo de 2021); compartió sus experiencias de trabajo, junto con Martínez, Matiúwàa, Janis Cerqueda y Teresa Dey, en la realización de *Xùkú xùwàà* cuando se presentó el libro en marzo de 2021.

Ahora bien, a diferencia de Celerina Sánchez, Hubert [Martínez Calleja] Matiúwàa (1986) forma parte de una generación más joven de escritores bilingües. Proviene de Malinaltepec, Guerrero; es poeta, ensayista, filósofo, traductor y promotor de la cultura Mè'phàà. Estudió la Licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Guerrero, así como la Licenciatura en Creación Literaria en la UACM. Posteriormente realizó la Maestría en Estudios Latinoamericanos en la UNAM (Tonalmeyotl, 2019, p. 211).

Buena parte de su labor está enfocada en llevar a cabo, de manera colectiva, proyectos con niños y jóvenes de la Montaña de Guerrero; cabe destacar los talleres de promoción de la lectura y escritura en lengua mè'phàà. Por medio de su escritura creativa, en sus talleres, así como en eventos académicos, divulga la filosofía de su cultura, a la vez que invita a la constante reflexión crítica del pensamiento occidental. Al momento cuenta con 8 libros de poemas, varios de los cuales también se encuentran alojados en medios digitales, así como en las antologías ya mencionadas: *Insurrección de las palabras. Poetas contemporáneos en lenguas mexicanas* (2018) y *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* (2019). Colabora recurrentemente en el suplemento *Ojarasca* de *La Jornada*.

Su labor creativa ha recibido diversos reconocimientos, varios de los cuales posibilitaron la publicación impresa y/o digital de algunos de sus poemarios, todos ellos bilingües en su lengua y en español, y algunos también en inglés. Obtuvo el segundo lugar, en 2008, y el tercer lugar, en 2009, en el Concurso Literario y de Investigación “Juan de la Cabada” en el área de poesía. En 2016, como ya vimos, Pluralia Ediciones con apoyo de la Secretaría de Cultura publica su primer libro de poemas *Xtámbaa / Piel de tierra*. El mismo año, se le otorgó el Primer Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias Centzontle por su obra *Tsíni rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*, publicada hasta 2018 también por Pluralia Ediciones con apoyo de la Secretaría de Cultura, con algunas

ilustraciones de Filogonio Velasco Naxín. Al momento se cuentan cinco convocatorias a aquel premio, de 2016 a 2020; Pluralia Ediciones realizó la edición de las obras de los dos primeros ganadores. La segunda fue *Ñu'u ú vixó / Tierra mojada* (2018) de la poeta Ñuu savi, ganadora en 2017, Nadia López García; el libro incluye ilustraciones de Cuauhtémoc Wetzka. Héctor Martínez estuvo a cargo del cuidado de la impresión del de Matiúwàa, mientras que Álvaro Figueroa cuidó el de López García. Además, incluyen una invitación en sus solapas traseras a escuchar a ambos poetas por medio de un enlace a la página de Soundcloud de la editorial.

Tabla 3.1

Publicaciones del Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias, Centzontle

Año	Ganador(a)	Obra	Año de publicación	Editores	Lengua	Jurado
2016	Hubert Martínez Calleja	<i>Tsíni rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira</i>	2018	Héctor Martínez (Pluralia)	mè'phàà	Hermann Bellinghausen, Celerina Patricia Sánchez y Martín Tonalmeyotl
2017	Nadia López García	<i>Ñu'u ú vixó / Tierra mojada</i>	2018	Ávaro Figueroa (Pluralia)	mixteco	Irma Pineda, Yásnaya Aguilar, Juan Gregorio Regino
2018	Declarada desierta	-	-	-	-	-
2019	Víctor Manuel Vásquez Castillejos	<i>Guichiyoo / Testamento</i>	2020	Editorial Elefanta / Secretaría de Cultura	zapoteco	Mikeas Sánchez, Javier Castellanos Martínez, Luz María Lepe Lira

Tabla 3.1. Publicaciones vinculadas al Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias, Centzontle. Adaptada de Secretaría de Cultura.

En 2017, Matiúwàa gana el Premio Estatal de Poesía Joven del Estado de Guerrero y, en el mismo año, por el poemario *Íjín gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsídiín*, obtiene el Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA) en su quinta edición, a partir del cual el premio también incluirá la publicación de la obra seleccionada por parte del INALI y la Universidad de Guadalajara. Por su parte, este premio cuenta a la fecha con 10 convocatorias (2013-2022), y las mismas instituciones han realizado la edición de cinco de las obras ganadoras, de las cuales hasta el momento se han publicado

tres. La primera publicada fue la de Matiúwàa en 2018, luego *Un pama pama nzhogú / El eterno retorno* (2019) de Francisco Antonio León Cuervo, escritor mazahua ganador en 2018, y *Sa'atal máan / Pasos perdidos* (2021) de Sol Ceh Moo, escritora maya ganadora en 2019. Más adelante nos detendremos en otras de las características materiales de estas publicaciones, por el momento baste decir que la única ilustración de estos libros es la de sus portadas y contraportadas, diseñada por Salvador Jaramillo, en el caso del de Matiúwàa, y por Jéssica Mitzy Reyes Juárez, en el caso de las otras dos. La cuarta y quinta publicaciones serán *Isoñil ja'al / Danza de la lluvia* de Juana Peñate Montejo, ganadora en 2020 y *Yaa táxá'á kàà tuxii / La danza de las balas* de Florentino Solano, ganadora en 2021. Como se puede observar en las tablas siguientes, sólo la publicación de Sol Ceh Moo indica la persona que realizó la edición.

Tabla 3.2

Publicaciones del Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA)

Año	Ganador(a)	Obra	Año de publicación	Editores	Lengua	Jurado
2013	Javier Castellanos Martínez	n.a. ⁴³	n.a.	n.a.	zapoteco	Eustaquio Celestino Solís, Esteban Río Cruz y Donald Frischmann
2014	Esteban Ríos Cruz	n.a.	n.a.	n.a.	zapoteco	Briceida Cuevas Cob, Jorge Cocom Pech y Susy Delgado
2015	Josías López Gómez	n.a.	n.a.	n.a.	tseltal	Sol Ceh Moo, David Hook
2016	Jorge Cocom Pech	n.a.	n.a.	n.a.	maya	Libertad Manque, Elisa Ramírez Castañeda y Arturo Gómez Martínez
2017	Hubert Martínez Calleja	<i>Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsi nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsidiín</i>	2018	¿? (INALI, INPI, Secretaría de Cultura, Universidad de	mè'phàà	Miguel Andrés Rocha Vivas, Feliciano Sánchez Chan e Irma Pineda Santiago

⁴³ Para los primeros cuatro escritores se menciona que no aplica dado que, al igual que para los primeros acreedores del Premio Nezahualcóyotl, el PLIA fue otorgado por trayectoria y no por una obra en específico.

				Guadalajara)		
2018	Francisco Antonio León Cuervo	<i>Un pama pama nzhogú / El eterno retorno</i>	2019	¿? (INALI, INPI, Secretaría de Cultura, Universidad de Guadalajara)	mazahua	Luz María Lepe Lira, Mardonio Carballo y Tadeo Zarratea Dávalos
2019	Marisol Ceh Moo	<i>Sa'atal máan / Pasos perdidos</i>	2021	Ytzel Maya Jiménez (INALI, INPI, Secretaría de Cultura, Universidad de Guadalajara)	maya	Yásnaya Elena Aguilar Gil, Fredy Campo Chicangana y Joel Torres Sánchez
2020	Juana Peñate Montejo	<i>Isoñil ja'al / Danza de la lluvia</i>	en prensa	¿?	cho'ol	Susana Bautista Cruz y Alejandro Aguilar Zeleny
2021	Florentino Solano	<i>Yaa táxá'á kàà tùxìi / La danza de las balas</i>	en prensa	¿?	mixteco	Luz María Lepe Lira, Elisa Loncón Antileo y Rodrigo de la Mora Pérez Arce

Tabla 3.2. Publicaciones vinculadas al Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA).

Adaptado de

En 2015 y en 2018, Matiúwàa obtuvo el apoyo por el Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico PECDA Guerrero. Como lo indica la página legal (Figura 3.6), con el de 2015 realiza *Mañuwìin / Cordel torcido*; fue publicado con ilustraciones de Alec Dempster hasta 2018 y como parte de la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla de la Editorial de la Universidad de Guadalajara.

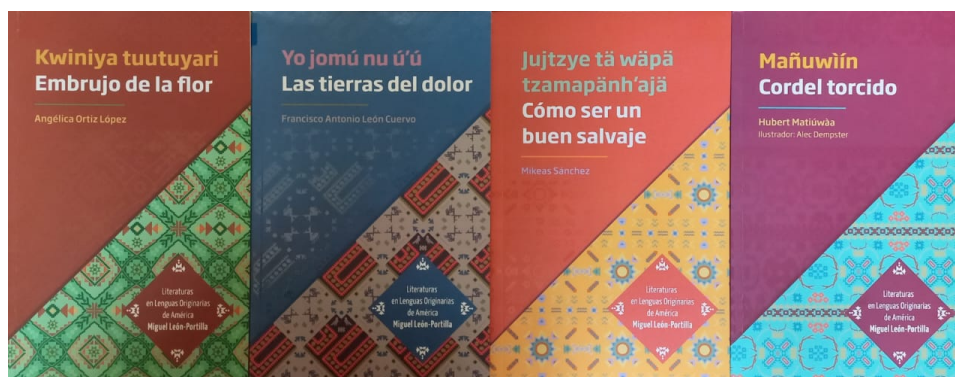
Figura 3.6. Página legal de *Mañuwìin*

Este libro fue escrito con el apoyo del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Guerrero (PECDA) en 2015.

Figura 3.6. Leyenda en la página legal en la que se indica apoyo vinculado a la escritura de *Mañuwĩin / Cordel torcido*. Tomado de Matiúwàa, 2018.

Esta colección, coordinada por Dulce María Zúñiga Chávez y José Luis Iturrioz Leza, cuenta al momento con 14 libros, de los cuales 7 corresponden a libros individuales (de autor) bilingües en alguna lengua originaria hablada en México y español, éstos de escritores originarios de algún estado de la República Mexicana. De manera general, los ejemplares son uniformes con respecto a su aspecto visual: todos en formato rectangular (20.5x13.2cm), la mayoría no aparece ilustrado a excepción del diseño de portada: un juego de combinación entre un color plano y un diseño multicolor que recuerda a algún tejido (Figura 3.7).⁴⁴ Además del de Matiúwàa, el otro ejemplar con ilustraciones (anónimas) es el de Angélica Ortiz López, escritora wixárika.

Figura 3.7. Portadas de la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla



⁴⁴ Los libros no contienen información relativa a si esos diseños guardan alguna relación con la cultura a la cual se hace referencia en el contenido del ejemplar. Se mantiene un mismo diseño incluso para los ejemplares que son más bien compilaciones y que albergan textos referentes a más de una cultura indígena.

Figura 3.7. Portadas de las publicaciones de Angélica Ortiz López, Francisco Antonio León Cuervo, Mikeas Sánchez y Hubert Matiúwàa en la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla de la Editorial de la Universidad de Guadalajara. Fotografía propia tomada de Ortiz (2018), León (2019b), Sánchez (2019) y Matiúwàa (2018c).

De igual manera, más adelante nos detendremos en otros detalles materiales vinculados a esta colección. No obstante, por lo pronto, en las tablas 3.3 y 3.4 podemos observar algunos detalles adicionales con respecto del contexto de edición de *Mañuwĩn / Cordel torcido*.

Tabla 3.3

Publicaciones de la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla

Año	Título	Autor(a)	Lengua
2017	<i>Las lenguas de ayer en las voces de hoy</i>	vv.aa.	varias
2017	<i>Wachibal q'ijil / Las caras del tiempo</i>	Humberto Ak'abal	maya-quiché
2017	<i>Tamoanchan / La tierra originaria</i>	Natalio Hernández	náhuatl
2018	<i>Kwiniya tuutuyari / Embrujo de la flor</i>	Angélica Ortiz López	wixárika
2018	<i>Mañuwĩn / Cordel torcido</i>	Hubert Matiúwàa	mè'phàà
2018	<i>Yuimákwaxa / Ceremonia de los primeros frutos tiernos</i>	Gabriel Pacheco	wixárika
2019	<i>Yo jomú un ú'ú / Las tierras del dolor</i>	Francisco Amtonio León Cuervo	mazahua
2019	<i>Jujtzye tā wāpā tzamapānh'ajä / Cómo se un buen salvaje</i>	Mikeas Sánchez	zoque
2019	<i>América en ocho lenguas</i>	vv.aa.	varias
2019	<i>Arca e Ira. Con/versaciones en tiempos de deshumanización</i>	Miguel Rocha Vivas	español
2020	<i>Lenguas de la Madre Tierra. Francisco Toledo y Humberto Ak'abal in memoriam</i>	vv.aa.	varias
2021	<i>Yeyipun en la ciudad. Representación ritual y memoria en la poesía mapuche</i>	Andrea Echeverría	mapuche
2021	<i>B'úba ma mi jingua / B'úba desde el origen</i>	Francisco Amtonio León Cuervo	mazahua
2021	<i>Nos han dado la tierra. Juan Rulfo en 10 lenguas indígenas mexicanas</i>	vv.aa.	varias
2022	<i>Ya pa otho ya xudi/El tiempo sin sombra</i>	Margarita León	hñähñu

Tabla 3.3. Publicaciones de la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla de la Editorial de la Universidad de Guadalajara. Adaptado de Editorial Universidad de Guadalajara (s.f.).

Tabla 3.4

Relación de personas y actividades de ejemplares de la colección Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León Portilla

Año	Título	Autor(a)	Coordinación de producción	Coordinación de editorial	Corrección	Diseño y diagramación	Diagramación
2017	<i>Tamoanchan / La tierra originaria</i>	Natalio Hernández	[n.a]	Sol Ortega Ruelas	Jorge Orendáin	J. Daniel Zamorano Hernández	[n.a]
2018	<i>Kwiniya tuuhuyari / Embrujo de la flor</i>	Angélica Ortiz López	Sol Ortega Ruelas	[n.a]	Jorge Orendáin	J. Daniel Zamorano Hernández	[n.a]
2018	<i>Mañuwĩn / Cordel torcido</i>	Hubert Matíuwaa	Sol Ortega Ruelas	[n.a]	Rocío Angélica Mejía Gallardo, Jorge Orendáin	[n.a]	Paola E. Vázquez Murillo
2018	<i>Yuimákwaxa / Ceremonia de los primeros frutos tiernos</i>	Gabriel Pacheco	Sol Ortega Ruelas	[n.a]	Jorge Orendáin	J. Daniel Zamorano Hernández	[n.a]
2019	<i>Yo jomú un ú'ú / Las tierras del dolor</i>	Francisco Amtonio León Cuervo	[n.a]	Iliana Ávalos González	Jorge Orendáin	[n.a]	Paola E. Vázquez Murillo
2019	<i>Jujtzye tā wāpā tzamapānh'ajä / Cómo se un buen salvaje</i>	Mikeas Sánchez	[n.a]	Iliana Ávalos González	Jorge Orendáin	[n.a]	Paola E. Vázquez Murillo

Tabla 3.4. Relación de las personas a cargo de algunas de las actividades en la realización de los ejemplares más cercanos a la edición de *Mañuwĩn / Cordel torcido*. Adaptado de las páginas legales de cada ejemplar mencionado.

La primera tabla ofrece una lista de las otras publicaciones de la colección con sus autores y lenguas respectivas (Tabla 3.3). La segunda (Tabla 3.4), por medio de la información ofrecida en las páginas legales de cada ejemplar, también permite observar la uniformidad en las personas involucradas en las actividades de producción y edición (Sol

Ortega Ruelas o Iliana Ávalos González), corrección (Jorge Orendáin), diseño y diagramación (J. Daniel Zamorano Hernández o Paola E. Vázquez Murillo) de los respectivos ejemplares. Asimismo, a la excepción ya mencionada sobre las ilustraciones sumamos la de la correctora adicional, señalada en negritas en la tabla, de Rocío Angélica Mejía Gallardo para el caso del de Matiúwàa, sobre lo cual ahondaremos después.

Para concluir, por lo pronto, con la trayectoria de publicación de Matiúwàa resta mencionar que en 2020 obtiene el Premio “Alas de Lagartija” en Alas y Raíces a partir de lo cual publica *Adà Bègò tsí nàndà’ à ru’wa / Poeta Rayo* (Tonalmeyotl, 2019, p. 211, Enciclopedia de la Literatura Indígena, s.f. y Flores De León, 2020). Al igual que Celerina Sánchez, fue también beneficiario del Programa Jóvenes Creadores del FONCA primero en 2016 y luego en 2018 (Acuña, en prensa). Como lo indica en su página legal (Figura 3.8), con este último escribe *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*, que será la primera publicación, en 2020, ya como parte del colectivo Gusanos de la Memoria, y para cuya presentación fuereon apoyados por Oralibrura.

Figura 3.8. Fragmento de página legal de *Mbo Xtá rídà*

Este libro fue escrito con el apoyo del Programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA 2018).

Figura 3.8. Leyenda en la página legal donde se indica procedencia del apoyo para la escritura de *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*. Tomado de Matiúwàa, 2020b.

Junto con amistades encontradas en el interés común de la promoción y denuncia de las problemáticas en torno ya no solo de la cultura mè’phàa sino también de otras lenguas y culturas indígenas de la Montaña de Guerrero, forma el proyecto cultural y editorial Gusanos de la Memoria. En éste participan el poeta nahua Martín Tonalmeyotl, el ilustrador y diseñador Salvador Jaramillo, la correctora de estilo y estudiosa de la obra de Matiúwàa, Anya De León, entre otras personas más pertenecientes a las comunidades en las

que han trabajado. Algunos de sus objetivos son el trabajo colaborativo con los miembros de los pueblos indígenas de la región —principalmente mè'phàà, nahua y na savi—, por la salvaguarda y divulgación de su “memoria oral, audiovisual y fotográfica” (Gusanos de la Memoria, s.f.). Realizan talleres para promover la creación en diferentes vertientes artísticas; asimismo, buscan ser un puente entre los pueblos y otros sectores de la sociedad fuera y dentro de la misma región. Otras de las maneras como han dado salida a estos objetivos ha sido por medio de la publicación de libros y la gestión en 2020 del Premio “Gusanos de la Memoria” de Creación Literaria en Lenguas Originarias realizado para lxs jóvenes hablantes de lenguas indígenas de todo México. El premio cuenta con tres ediciones (2020 a 2022) y, además, publican una antología digital con una selección de poemas y cuentos de varios de lxs participantes.

A la fecha cuentan con cuatro publicaciones: *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people* con ilustraciones de Salvador Jaramillo y traducido, al igual que *Túngaa Indii*, por Elizabeth Anguamea. El cuidado editorial estuvo a cargo de Anya De León, Ícaro Ediciones y el propio Matiúwàa. Han publicado dos antologías correspondientes a los premios de 2020 y 2021, la primera ilustrada por Isela Xospa y la segunda, por Valentín Peralta. La cuarta publicación fue la edición trilingüe *Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner* publicada junto con Ediciones del Lirio y la cooperativa editorial Oralibrura.

3.2. De la materialidad a las prácticas editoriales

Como ya anuncia el recuento biográfico y bibliográfico anterior, el devenir y los entrecruzamientos de las agencias y de los libros se prolongan en las huellas de su puesta en forma. En las líneas que siguen se sitúa el análisis central de este trabajo de investigación. En primer lugar, nos detendremos en algunas de las características materiales de los libros, a qué elementos extratextuales se vinculan, así como a las dificultades para hacerlas materialmente posibles en los libros. Posteriormente se ahonda en las prácticas de edición llevadas a cabo por esta red de agentes, las cuales han beneficiado sus procesos, así como la importancia y las repercusiones que para los cuatro ha tenido diseñar en conjunto una cierta

dinámica editorial. Finalmente y hacia las conclusiones, se anuncian algunas de sus propuestas y alternativas de edición.

3.2.1. El “libro de mis sueños”: de la materialidad

Como se desprende del previo recorrido vital de Celerina Sánchez y de Hubert Matiúwàa, sus libros presentan más de una coincidencia material, cuya presencia, como veremos, está estrechamente ligada a motivaciones y dificultades igualmente comunes.

En *Inii ichí y Káku ta’án / Nacimiento dual*, de Sánchez, y en *Xtámbaa / Piel de tierra* y *Tsíni rí nà yaxà’ / Cicatriz que te mira* de Matiúwàa, por ejemplo, es posible encontrarnos con experiencias auditivas, los primeros tres por medio de un CD y el último por medio de una invitación hacia una plataforma digital.

Káku ta’án / Nacimiento dual reúne 22 poemas en versión bilingüe escrita-auditiva en tu’un savi (mixteco)-español. En el disco se escucha a la poeta recitando los poemas al tiempo que la armónica de Víctor Gally se va entremezclando con la voz. Cada poema tiene su propia interpretación sea en forma de recitación o en forma de blues, pues como en varias presentaciones lo han afirmado, la idea de los artistas era crear una fusión entre música y poesía más que un acompañamiento: “dicen que la música y la poesía [...] puede ir como acompañado, pero no como una fusión”, buscaban “crear algo nuevo, algo que impactara al escuchar [...] a través de la palabra y la música, que te diera nuevas sensaciones, nuevos sentimientos” (Sánchez y Gally, 3 de agosto de 2019). De manera que al proyecto antecede el interés de generar una experiencia particular de lecto-escucha.

Esta forma responde a la sensibilidad de la diversidad de sus agentes creadores ante la situación de discriminación lingüística sistemática que, por un lado, tuvo por resultado que sus hablantes no fuesen alfabetizados en tu’un savi. La poeta lo expresa del modo siguiente: “lo mínimo que yo decía es que si la gente no lee su lengua, pues que la escuche, que la mayoría están alfabetizados en el español, pero no en la lengua” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). Por otro lado, y por la misma razón, quienes habitamos en México no aprendimos a identificarla por medio del oído, de modo que, para la poeta, el audio es importante dado que “históricamente [...] no nos enseñaron a

escuchar a las lenguas originarias”. La hegemonía de ciertas lenguas se puede hacer notar en su presencia auditiva en ciertos espacios: “vas en la calle y [...] puedes identificar algunos extranjeros y puedes decir ‘oh, habla japonés’, aunque no entiendas una palabra [...] lo has visto en la televisión o el radio o una canción. Eso te va a permitir que tu reconozcas esa lengua aunque no la hables”, a diferencia de cómo sucede con las lenguas originarias en México “porque hay una discriminación [...] y dicen ‘ah, pues esa lengua quién sabe qué es, son indígenas los que lo hablan [...]’. Tampoco hay un interés por saber qué lenguas estás hablando”, así como tampoco por desentrañar la diversidad cultural que se reduce en el concepto de “indígena”: “en un país tan diverso con 68 culturas pues obviamente la gente lo pasa por alto” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021).

Asimismo, la presencia auditiva en los libros se vincula para la poeta a cuestionamientos frente a las imposiciones de percepción históricamente heredadas de otras latitudes y que han reforzado la separación entre palabra y sonido: “desde Europa, también ellos han marcado la categoría de lo que debe ser la poesía [...] y nosotros los pueblos originarios cuestionamos esa parte”. Sánchez, además, ha percibido similares posicionamientos de cultura a cultura y que identifica en la suya, ligados a la motivación del resguardo generacional de la memoria:

la poesía y la música van en conjunto porque ha sido un parteaguas para poder contener la historia y poder transmitir hacia las generaciones. Muchas veces como los pueblos seris, como los pueblos wixárika, como otros pueblos ha sido a través de la música que han podido transmitir ese conocimiento. Todo eso ha sido como parte de lo que se ha estado reconstruyendo, reinventándose, también para la poesía Nuu Savi. (Gálvez, 26 de julio de 2022).

Parte de la labor artística que se ha desarrollado por las lenguas también ha procurado ocupar los espacios de manera auditiva, así ha sido que paulatinamente se “empezó como a escuchar, un poco a raíz de que [...] mucha gente, así como yo que estoy

escribiendo, y otros jóvenes de otras culturas, y que están haciendo no solamente poesía, sino están haciendo música, rap, hip-hop”, que ha permitido “reforzar y también que [...] escuchen más personas y que a lo mejor se les ocurre decir: ‘oh, están hablando en mixe o están hablando en chinanteco, están hablando en maya’” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021) y reconocer, así, las lenguas también por medio del oído.

Esto ha quedado impreso en los libros, por ejemplo, en el caso ya aludido respecto de la intervención al nombre del soporte, presente en más de un colofón. El espacio del colofón es el lugar típicamente asignado para “la marca de conclusión del trabajo de imprenta: nombre del impresor, fecha de la terminación de la impresión, número de ejemplares que tuvo esa edición” (Genette, 2001, p. 33), y en algunos otros libros también se incluye información tipográfica: tipo de letra y de papel. En el caso de *Káku ta’án* es intervenido para renombrar el propio soporte por medio de un neologismo (Figura #).

Figura 3.9. Colofón de *Káku ta’án* / *Nacimiento dual*



Figura 3.9. Colofón de *Káku ta’án* / *Nacimiento dual* donde se puede observar el nombre asignado al soporte “libro-disco”. Tomado de Sánchez y Gally, 2019.

Káku ta'án no es sólo un libro, sino un “libro-disco”. Otro término al que éste recuerda es el más conocido de “audiolibro”, pero aquél no recuperaría la idea detrás del proyecto de Celerina Sánchez y Víctor Gally. Lo auditivo no es solamente otra versión, otra manera de presentar lo mismo, sino que es parte constitutiva de la fusión. Quitar una o la otra parte, resultaría en una creación completamente diferente, remitiría incluso al sentido de acompañamiento que ambos buscaban evitar al emprender su propuesta. Cabe señalar que en 2019 los editores de *Káku ta'án* hicieron uso de un término que podemos encontrar también en la colección Voces Nuevas de Raíz Antigua de la editorial Pluralia. Anteriormente (Figura 3.1) ya habíamos observado los respectivos colofones de *Inií ichí* de Sánchez y de *Xtámbaa / Piel de tierra* de Matiúwàa, en los que se indican el lugar y fecha de impresión, quién cuidó la edición y el tiraje; dicha información es uniforme a lo largo de toda la colección (Figura 3.10).

Figura 3.10. Colofón de *Xojobal jalob te'*



Figura 3.10. Colofón de *Xojobal jalob te' / Telar luminario* de Ruperta Bautista. Tomado de Bautista, 2013.

Ahora bien, como veíamos, estas experiencias auditivas no solamente toman el soporte de un disco, pues se han trasladado hacia lo digital. Así, posteriormente a la

publicación de *Káku ta'án*, durante la pandemia los artistas decidieron subir a la plataforma de SoundCloud el audio de una selección de 14 de los 22 temas disponibles en el material impreso.⁴⁵ Por su parte, el caso de *Tsíni rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira* de Matiúwàa no ha pasado por el soporte del disco y, en su lugar, en la solapa trasera (Figura 3.11) podemos apreciar la invitación a consultar un enlace de la misma plataforma, así como las respectivas indicaciones referentes al proceso de realización de la grabación. Esta misma estrategia es usada en la solapa de la segunda publicación, también de Pluralia Ediciones, vinculada al Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias, Centzontle.

Figura 3.11. Solapa trasera de *Tsíni rí nà yaxà'*

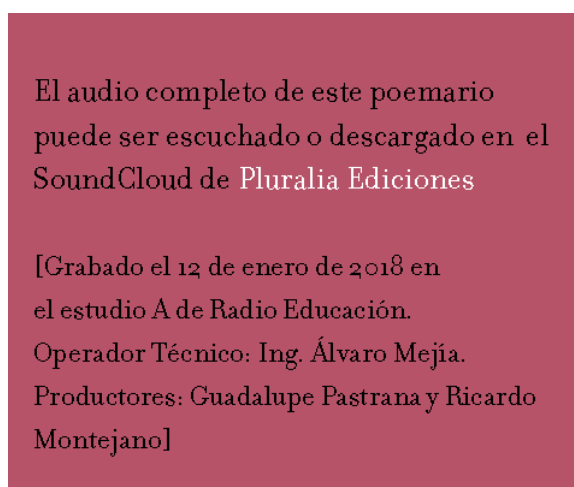


Figura 3.11. Solapa trasera de *Tsíni rí nà yaxà' Tsíni rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*. Tomado de Matiúwàa, 2018d.

Al respecto del carácter auditivo de los libros, o bien, de la “escritura de la escucha”, en palabras del poeta mè’phàà, está vinculado a una estrategia para movilizar el material dentro de las propias comunidades. Por ejemplo, de ese modo “se pueden distribuir en las radios comunitarias o se pueden subir en plataformas donde la gente los pueda escuchar [...] la escritura de la escucha es importantísima sobre todo en estas lenguas” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). La posibilidad auditiva en el libro,

⁴⁵ Ahora también es posible escuchar algunas de las piezas por medio de la página de Radio Educación (s.f.). Asimismo, en las redes sociales del proyecto Natsiká (Facebook y YouTube) han publicado videos donde se los puede ver interpretando algunas.

sea en la forma de un disco o por medio de una especie de hipervínculo impreso es motivada por los usos y salidas que se desea dar a los libros después de ser publicados, etapa que, como ya vimos en el primer capítulo, no suele estar contemplada dentro del presupuesto para la edición.

Ahora bien, *Káku ta'án* también tiene un carácter iconográfico. Éste reúne cerca de 42 ilustraciones diferentes. Como también lo ilustra su colofón (Figura 3.9), prácticamente cada página contiene al menos una ilustración. Así, en los siguientes ejemplos podemos apreciar una ilustración seguida de uno de los prefacios (Figura 3.12), luego alrededor de uno de los poemas (Figura 3.13) y otro antecediendo al primer posfacio (Figura 3.14).

Figura 3.12. Prefacios de *Káku ta'án*

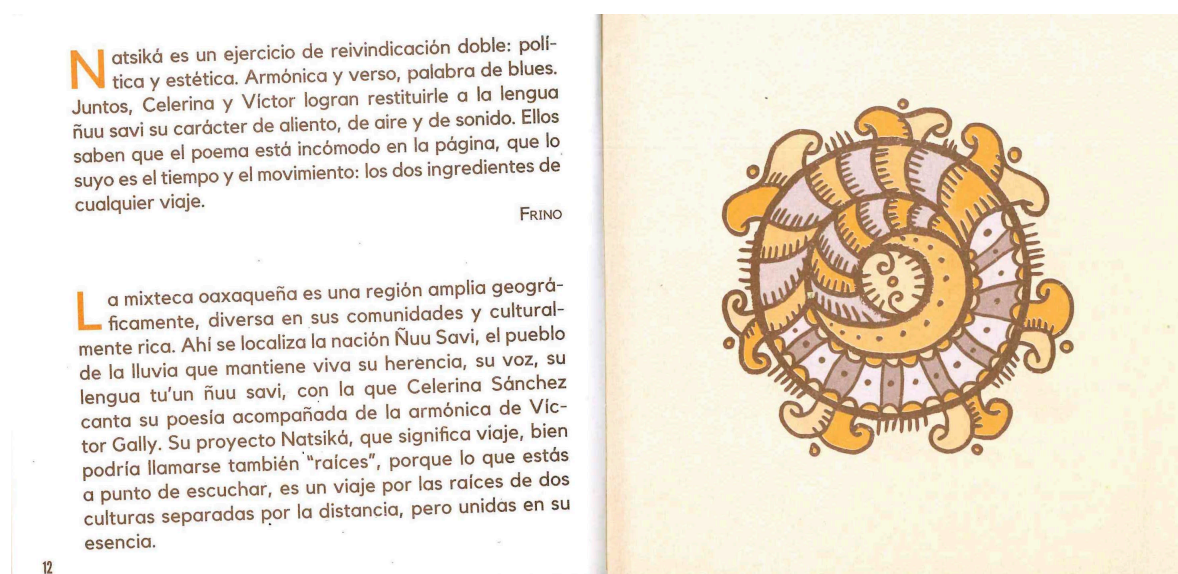


Figura 3.12. Páginas intermedias en la zona de los prefacios de *Káku ta'án* / *Nacimiento dual*. Tomado de Sánchez y Gally, 2019, pp. 12-13.

Figura 3.13. Poema “Natsiká” e ilustraciones

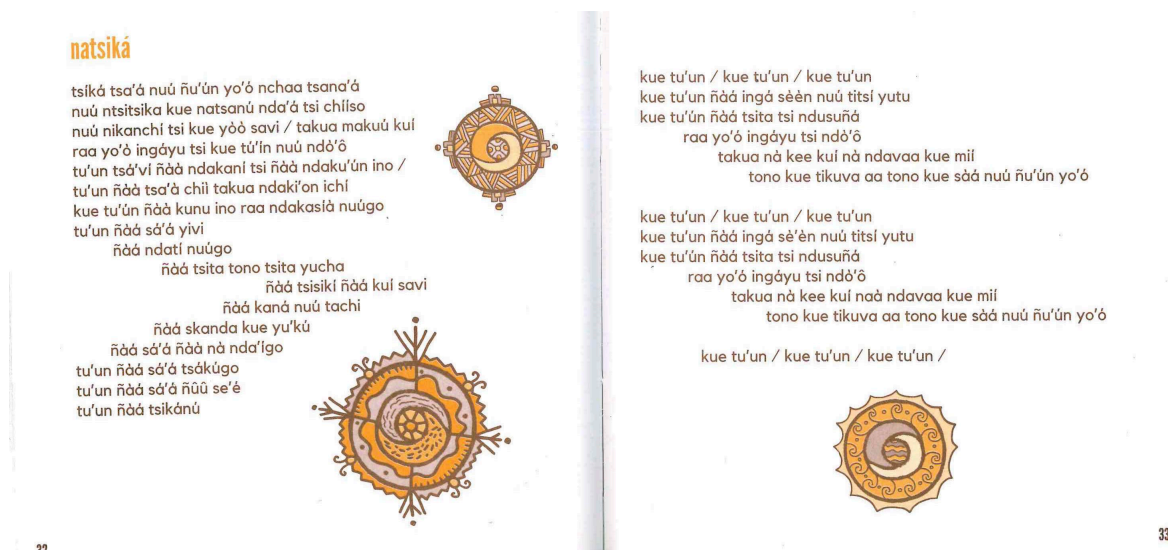


Figura 3.13. Páginas donde se pueden apreciar el poema “Natsiká” en tu'un savi y las ilustraciones, todas ellas diferentes. Tomado de Sánchez y Gally, 2019, pp. 32-33.

Figura 3.14. Posfacios de *Káku ta'án*

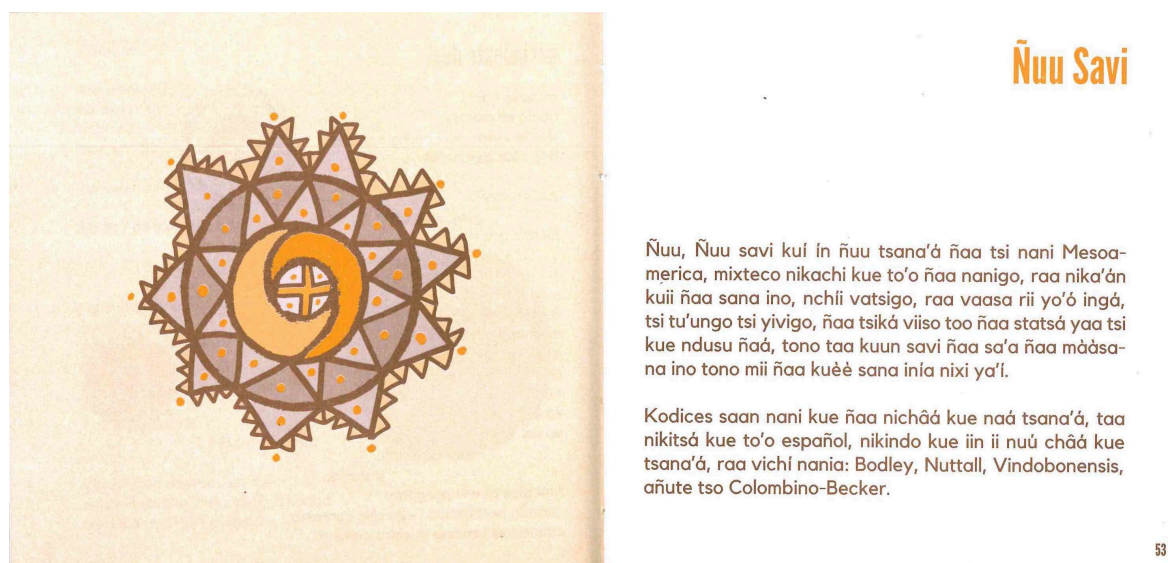


Figura 3.14. Páginas iniciales de los posfacios de *Káku ta'án* / *Nacimiento dual*. Tomado de Sánchez y Gally, 2019, pp. 52-53.

Víctor Gally se inspiró en los códices mixtecos para diseñar cada imagen, ninguna de las cuales se repite. (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). Sumado al carácter inherentemente artístico de estos elementos visuales, la fusión buscada en la poesía y la música también se hace presente a nivel gráfico.⁴⁶ Desde antes de la publicación de su primer libro, *Inii ichí*, la poeta ya tenía el deseo de que sus poemarios fuesen también ilustrados. Esto ligado a una separación similar a la mencionada respecto de la palabra y el sonido, ahora a nivel de la imagen: “el diálogo y el lenguaje de estas dos cosas sumamente importantes, se separaron, los separaron y yo creo que, a lo mejor, no sé si culturalmente, en el subconsciente, a mí me parece que es bien importante que se ilustre un libro”, pues de lo contrario “hay un vacío”, ya que a su parecer lo verbal e iconográfico están estrechamente relacionados con la oralidad y la memoria: “¿cómo se refuerza la oralidad?, pues a través de las imágenes, los elementos que [...] te van dando como pauta para [...] esa memoria”. No obstante, a la vez, pone en duda la idea hoy en día aún presente de que su lengua sobrevive únicamente de manera oral, cuando nos olvidamos de “estos elementos simbólicos que siempre acompañan al lenguaje” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). Los tres libros de esta poeta publicados hasta el momento también contienen ilustraciones, al igual que seis de los siete de *Matiúwàa*; la excepción es *Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsidiín* (2018), pero a ello volveremos más adelante.

Káku ta'án se diferencia de las otras dos publicaciones de Sánchez por la cantidad de pre y posfacios incluidos. *Inii ichí* no contiene y *Tasu yùùtì / Águila de arena* comienza con uno breve escrito por ella misma. Por su parte, *Káku ta'án* da inicio con textos de cuatro personas diferentes: José Antonio Flores Farfán, Rubén Luengas, Frino y Jonathan Amador; y concluye con tres posfacios, dos de ellos también en versión bilingüe: 1) “Ñuu Savi / ¿Quiénes somos los Ñuu Savi?”, que además incluye una imagen con un extracto del código Nuttall; 2) “¿Dónde nos ubicamos los Ñuu Savi?”, éste en versión monolingüe en

⁴⁶ En reiteradas ocasiones Sánchez ha comentado sobre su manera de traducir, notorio en los propios poemas, de no trasladar exactamente lo mismo de lengua a lengua (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). Esto se multiplica si consideramos la música y las ilustraciones. Podría argumentarse que el libro reúne mucho más que 22 poemas: 22 en *tu'un savi* y 22 en español, pero si los escuchamos es notorio que cada uno tiene su propia fusión al estilo de blues, de modo que se trataría de otras 44 interpretaciones diferentes. Sumado a ello, cada uno aparece rodeado de una o más de una ilustración.

español y acompañado de un mapa de México y otro de la región Ñuu Savi y, finalmente, 3) “Tu’un savi / La lengua tu’un savi”, que incluye una nota al pie con una liga para un video de YouTube en el que la poeta muestra audiovisualmente la información dada en aquel posfacio; asimismo incluye el apartado “Naa kusiko tsi kue tu’un savi / Juguemos con las palabras en tu’un savi” el cual invita a aplicar con ejemplos de palabras lo mostrado sobre la lengua.

Figura 3.15. Posfacios de *Káku ta’án*



Figura 3.15. Algunos fragmentos de los posfacios de *Káku ta’án* / *Nacimiento dual*. Adaptado de Sánchez y Gally, 2019, pp. 54-58.

Este conjunto de posfacios verbales, iconográficos y audiovisuales aportan información de carácter cultural, geográfico y lingüístico de los Ñuu Savi, y a la vez son una toma de postura frente a la permanencia de esta cultura. Son ejercicios metalingüísticos, incluso pedagógicos en el juego morfológico que concluye el libro, que se alojan en el soporte impreso pero que dialogan y se expanden con el audiovisual y digital. Son el recorrido etnográfico tejido desde la experiencia de la propia poeta en el que podemos hallar algunos marcos contextuales de interpretación de la obra poética-musical-visual, y que ya sugieren un medio hacia el ejercicio de (auto)reconocimiento enunciado desde el primer posfacio “Ñuu Savi / ¿Quiénes somos los Ñuu Savi?”:

apostaron a que olvidáramos quiénes somos, pero aquí estamos y ahora
nuestro trabajo es *reconocer* quiénes somos, de dónde venimos,

resignificarnos y entrar en ese ramaje espiritual y en reconcilio con nuestra lengua y nuestra cultura. (Sánchez y Gally, 2019, p. 54. El énfasis es propio).

Se trata de un recorrido tanto personal de la poeta, como colectivo de los miembros de su cultura; no obstante, la invitación a participar de aquello queda materialmente anunciada para todo público potencial de la obra. El juego con las palabras, el territorio y la cultura del tu'un savi queda abierto para que lo dejemos pasar por nuestros ojos y oídos.

Sumado a lo anterior, además de cubrir una función expositiva y descriptiva con respecto de los Nuu Savi, en el proceso de creación de estos posfacios se esconde el cuidado detrás de su realización, a la vez que ese cuidado queda impreso en el propio libro-audio. Sobre los posfacios lingüísticos, por ejemplo, la poeta comenta que no se trataba de realizar “un texto de análisis, sino más bien un texto que permitiera conocer lo básico de los componentes de la lengua”, así, en sentido similar al arriba mencionado, responden a una conciencia de la situación histórica de su lengua. Con eso en mente, procuró generar materiales comunicables y de manera amigable, sin demasiados detalles pero sustanciosos y suficientes para posicionarse desde la lengua:

la mayoría de la gente [...] muchas veces no escribe su lengua, tampoco sabe la estructura de la lengua o [...] cuáles son sus componentes estructurales lingüísticos. Pensando en eso, sí, yo tuve que tomar decisiones de [...] qué información íbamos a dar [...] que fuera una información que a la gente le sirviera pero que a la vez fuera bastante comprensible. (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021).

Ahora bien, como ya lo mencionaba Sánchez en otra entrevista que le realizaron junto con Gally a propósito de Natsiká, si bien es cierto que para escribir las lenguas se han retomado los sonidos y las grafías del alfabeto latino, en la experiencia de su uso no han sido suficientes para representar la diversidad del sistema lingüístico del tu'un savi: “Tú puedes leer [...] Natsiká [la poeta hace un énfasis en la ‘a’] porque piensan que es un acento [...] no es un acento, es un tono [...] es un tono alto”, a lo que añade que eso

“también ha sido una complejidad para poder empezar a escribir, porque son tonos [...], muchas veces en este sistema [...] no hay cómo representar eso” (Sánchez y Gally, 3 de agosto de 2019). En los posfacios lingüísticos e incluso en las mismas decisiones tipográficas de escritura a lo largo de todo el libro, tales como la puntuación y la ortografía con las que Sánchez prefiere escribir tanto el español como el tu'un savi, queda también impresa en el libro-audio la instantánea de un camino de reflexiones metalingüísticas.⁴⁷ Reflexiones que han sido resultado de otros encuentros y diálogos con lingüistas y autores que, como ella, se cuestionan la forma escrita del tu'un savi, tal como Kalu Tatyisavi, de quien es asidua lectora. Coincidentemente, Tatyisavi en *Tzin tzun tzan* (2013), del cual, como ya vimos, Sánchez realizó el prólogo, incluye un prólogo titulado “Para el Nñuu Savi” donde hace señalamientos con respecto de los sonidos de ciertas grafías del tu'un savi utilizadas en el poemario, y hace las veces de invitación y guía en caso de querer leer los poemas en voz alta.

En suma, además del cuidado con el cual se decidió la información que ha de estar incluida en los posfacios, queda anunciado en el libro-audio cómo desea la poeta ver representada verbal, auditiva y visualmente su lengua y cultura en aquel soporte.

Ahora bien, una característica de los libros de Hubert Matiúwàa es que siempre acompaña sus poemas con prefacios y/o posfacios, típicamente de su propia autoría y ocasionalmente escritos por otras personas. *Xtámbaa / Piel de tierra* concluye con el posfacio “Los Mè'phàà”; *Tsíni rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira* tiene dos prefacios: “La palabra con verdades entra” de Hermann Bellinghausen y “Los hombres que hacen reír: por qué escribir poesía en idioma mè'phàà” del autor; *Mañuwìin / Cordel torcido* da inicio con “Ser abuelos de nuestro tiempo”; *Ìjín gò'ò Tsítsidiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiin* comienza con “Las niñas de Santa Rosa de Lima”; *Mbo Xtá rí dà / Gente piel / Skin people* con “Mbo Xtá rí dà / Gente piel / Skin people”, en versión trilingüe; *Xùkú*

⁴⁷ Sería tema sobre el cual podría ampliarse en una investigación de otro carácter, pero me refiero, por ejemplo, a que en ninguno de sus poemarios utiliza comas o puntos. Esto es decisión de la propia escritora (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022). Los espacios en la página con respecto del acomodo de los textos pueden estar haciendo las veces de las pausas necesarias. Esto es un recurso en sus tres libros, pero es particularmente notorio en *Káku ta'án*. A partir de un ejercicio de lecto-escucha del poema “Natsiká” es posible observar que las pausas tienen correspondencia con la manera en que Sánchez recita. Asimismo, existen variaciones en estos acomodos en poemas que publicaron tanto en *Inii ichi* como en *Káku ta'án*.

xùwàà / Entre escarabajos con “Xùkú xùwàá / Entre escarabajos”; y *Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner* con un prólogo de José Ángel Quintero Weir y aparece en versión bilingüe español-inglés, éste se titula “La hora del espíritu del jaguar / The time of the Jaguar Spirit”.

De manera similar al caso de los posfacios de Celerina Sánchez, estos pre y posfacios suelen incluir información con respecto de la lengua, la cultura y el territorio del poeta; a veces explican el título o amplían alguna información de tradición oral a partir de la cual surgió o con la cual se vinculan los poemas. Matiúwàa ocupa estos espacios para dar cuenta de detalles sobre su propia cultura dado que “es poco conocida” y es necesario entonces dar las pautas de lectura para que sus lectores puedan desentrañar los poemas ya que las palabras “tienen otros significados”. A su parecer, al contar con estos espacios se puede “contextualizar el sentido [...] de lo que uno va a abordar”, no obstante, su importancia la vincula, sobre todo, con las razones históricas por las cuales hoy en día es necesario realizar ese tipo de contextualización:

Aunque vivamos todos en México, tú sabes por el racismo, por la exclusión de las otras culturas, desconocemos totalmente su historia y su forma de pensar. Siempre se parte del pensamiento mucho desde lo náhuatl y a partir de eso se hegemoniza todas las culturas sin importar sus diferencias [...] esas diferencias para mí son sustanciales. Entonces en este tránsito de publicar una obra pues se hace muy necesario contextualizarla. En ese sentido los prólogos funcionan un poco en esa línea. (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

Considerados como conjunto, la mayoría de los pre y posfacios de Celerina Sánchez aparecen tanto en español como en tu'un savi (aquí incluyendo aquel que escribió para Kalu Tatyisavi), a diferencia de los escritos por Matiúwàa presentes únicamente en español y no traducidos por él al mè'phàà.⁴⁸ Esta decisión obedece a los receptores a quienes dirige

⁴⁸ Aquí no se consideran los casos de las traducciones hechas al inglés por otras personas.

sus ejercicios de contextualización de los poemas, en ese sentido afirma: “Yo no le voy a explicar a la gente mè'phàà qué es el baile del ratón. Lo saben de suficiente manera”,⁴⁹ al contrario de “alguien que nunca ha visto, alguien que nunca ha escuchado sobre eso, pues es necesario aterrizarlo y contextualizarlo” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). No obstante, el poeta recuerda que si el lector mè'phàà habrá de leerlo lo haría en español, dado que, al igual que con el caso del tu'un savi, “las generaciones antes que yo y algunos de mi edad todavía no leemos en mè'phàà porque es un proceso reciente de la escritura y lectura de la lengua” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

Los prefacios y posfacios de Matiúwàa, tal como los de Celerina Sánchez, también son realizados en plena consideración de quienes esperan que los lean, en qué lengua y desde las consideraciones contextuales de esos lectores, y en estos espacios desarrollan una suerte de acompañamiento adaptado a la diversidad de sus posibles lectores.

Por razones similares por las que decide realizar los prefacios y posfacios en versión únicamente monolingüe es que también considera la importancia de que, hoy en día, sus libros sigan presentándose de manera físicamente bilingüe en sus contenidos escritos, a saber, en los poemas. Publicar en ambos idiomas “es como visibilizar un pensamiento, tener un diálogo estético, porque somos una cultura minoritaria y desgraciadamente la gente que escribe desde las lenguas nos tocó este tiempo”, dado que se está también desarrollando un acto de resistencia en versión bilingüe ya que “estamos haciéndolo en un tiempo que está marcado por la exclusión y la hegemonía del español, y lo hacemos como una acto de resistencia desde esa lengua y también desde la propia” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

Ahora bien, con respecto del acomodo de estas versiones bilingües cabe detenernos en una anécdota detrás del proceso de creación de *Ìjín gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsídiín* (2018). Recordemos que fue la obra con la cual el poeta obtuvo el Premio Literaturas Indígenas de América (PLIA) en 2017 y fue publicado en 2018 bajo el sello del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas y la Universidad de Guadalajara.

⁴⁹ Aquí refiere al caso de *Túngaa Indii* (2021a).

Una característica material que llama la atención de ese libro respecto a otros del autor es que no se ocupó la disposición pareada de los textos (Figura 3.16). Primero se imprimió la versión completa en lengua mè'phàà y, hacia la mitad del libro, le sigue la versión en español. La misma disposición de los textos es ocupada en las dos siguientes publicaciones en torno del PLIA (Tabla 3.2).

Figura 3.16. Páginas de *Ìjín gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè*

HUBERT MATIÚWÀÀ	ÌJÍN GÒ'Ò TSÍTSÍDÍÍN TSÍ NÒNÈ XTÉDÈ
<p>Àkùùn ninuu</p> <p>Nìndà'èè inuù dùùn rí mbu'yá rí máján rí masgájmanè mbaa ná mù'gii nuxè' xuajjùn, nìndà'èè a'wóo bègò rí ma'ne gígaaa xuxtuùn, niraxiìiii itsò xawan, ná rí gá jambàà rí magóó, asndo nìgánú mbi'í rí n'íthán itsò: —Gèjio' gá'ne, nixkaxii Àkùùn ninuu, rí mà'ga gá'yá rí maxná mbi'íúun, ìndòó itsúun wàjìn nìxkama Àkùùn ninuu, tsùdùù etsò n'ìkhà ragjàà a'wá, rí nìndia'ò ñò'òn tsítsídíí, tsí jayá mbi'yuu xuajian ló'.</p>	<p>Àbò' èkòòn</p> <p>Mbá wakhà' ndiyàà rí nìrìyàa'minà' àbò' tsí jayá xuajen, nika ragathaà ná brákha numuu rí nìgiwàn' rí tsíngíná ná xòxtúun xàbò.</p> <p>Rí maxáganú gíná xkè', buanuu tsí nònè máskáá nìrakuàà tsígèjñan' ná awúun daan, nìdíf nè ná akhò nìjiiún xuajen, tambáyúu nè, n'ìkhà rá jáñúún ijìn e'ne gíná xkè'.</p> <p>Numuu àbò' xuajen nìgánú àbò' tsí xkunii itsí mòjmò' gí'ma mbi'toòo, tsú'kuè nìtaxíi jambàà ná nìguwá xàbò dxá'an tsí nenè kù'wáa dxá'gú Rosa gàjmàá Kimi Taxa, ídò biyú ndo'on ndí'yoò rí nìrígà, nìyáxi gà'khò rú'kwèn ná xòxtoò.</p>
18	19

Figura 3.16. Ejemplo de los dos primeros poemas en lengua mè'phàà de *Ìjín gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè* / *Las sombrereras de Tsítsídiín*, cuyas versiones en español se encuentran hasta las páginas 68 y 69. Tomado de Matiúwàà, 2018a, pp. 18-19.

Las publicaciones bilingües actuales de literaturas en lenguas originarias suelen ocupar ya sea esta última disposición de los textos o bien enfrentados, es decir, se mezclan las versiones de modo que se puede leer en páginas subsecuentes un mismo poema en

ambas lenguas. Ésta última es la disposición utilizada en todos los libros aquí analizados, el anterior (Figura 3.16) es la única excepción. También es la disposición preferida por el poeta mè'phàà “porque en mi manera de leer como alguien bilingüe siempre me gusta [...] ver la lengua y el español, no todo en la lengua, no todo en español” (H. Matiúwàà, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). Sobre aquella ocasión él recuerda:

y al final [...] hacen el libro pues al final de cuentas sin consultarte, ellos sacan el libro como ellos tienen pensado el libro y en algún momento les dije: “oigan ese libro no estoy de acuerdo cómo se está armando” [...] Entonces me contestan, “no” [...] “nosotros llevamos diez años trabajando sobre esto, no nos vas a venir a decir cómo hacer las cosas”. (H. Matiúwàà, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

Figura 3.17. Disposición de textos en *Xtámbaa*



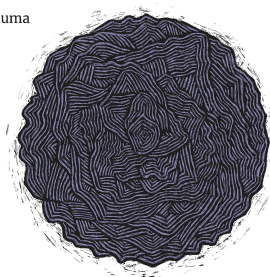
Figura 3.17. Ejemplo de la disposición pareada de los poemas en el libro de *Xtámbaa* / *Piel de tierra* de Hubert Matiúwàà, donde se observa, en páginas secuenciales, primero la versión en mè'phàà seguida de la versión en español. Ésta es la misma disposición para toda esta colección de Pluralia. Tomada de Malina, 2016, pp. 30-31.

Figura 3.18. Disposición de textos en *Tasu yùùtì*

kuú yo'ó yutu

kuú ita yu'ku
ñaá ndakavanù yo'ó nuú yoo-nikanchí
vâasu kuee nikuún savi
kuíà taa kuíà
ràà ñu'unga ndaya'í

kuú ita tavìi ii
ñaá va'a aa ñaá nkoó
ñaá ntsitú naá
kuú 'ín xoòlu ñaá koo numa
ichaán aa isàà



22

ser raíz

ser la flor de montaña
que enredó su raíz en el tiempo
no hubo lluvia
año tras año
la tierra se secó

ser flor de ofrenda
por la buena cosecha
por la mala cosecha
ser el rescoldo de esperanza
futuro que retoña



23

Figura 3.18. Ejemplo de la disposición pareada de poemas en *Tasu yùùtì* / *Águila de arena* de Celerina Sánchez. Misma que se mantiene en el resto de los libros publicados por Oralibrura. Tomada de Sánchez, 2021, pp. 23-23.

Dado que la propia información en las páginas legales de *Ìjín gò'ò Tsítsídiin tsí nònè xtédè* no permite dar cuenta de quiénes estuvieron a cargo de este tipo de decisiones editoriales, es de suponer que se trata de acuerdos comunes tomados por un equipo editorial. Acuerdos que, como típicamente sucede en las casas editoriales y que suele hacer de sus aspectos estéticos y materiales huellas de identificación de una u otra editorial, se van retomando de manera homogénea a lo largo de subsecuentes publicaciones, independientemente de los orígenes e historias de los contenidos y de lxs escritorxs, de modo que no es de extrañar que los y las autoras no participen de estas decisiones.

Lo que aquí interesa resaltar sobre esta anécdota es la postura concreta de este poeta con respecto de una característica física que, en el presente, desea para todos sus libros, pero para la cual no tuvo la libertad de decisión. Y, más aún, se trata de una postura que va más allá de sus sentidos más evidentes, a saber, el de posibilitar una lectura igualmente pareada. Son preferencias en la forma de sus libros que son cultural y políticamente significativas.

Se trata, asimismo, de una experiencia que remite a las dificultades generales que ambos escritores han vivido al involucrarse en el ámbito editorial: “el gran problema para empezar pues es conseguir la publicación. Casi nadie te quiere publicar” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021), situación que ya vimos anunciada, en el primer capítulo, por otras escritoras y percibida también por Héctor Martínez. Por lo que las dificultades son mayores si se trata de influir en las decisiones de carácter formal. Celerina Sánchez recuerda que si se permiten ciertos espacios en los libros, suelen ser los más cercanos a un carácter obligatorio y/o que más tradicionalmente se incluyen en los libros

las editoriales no te permiten hacer eso. Si no más bien lo que va de rigor, el prólogo, el comentario, la contraportada, y ya, ¿no? No hay como más información que te hablen de la lengua. Y sí es necesario, ¿no? A veces pienso que queda como ahí un faltante debido a que [...] la gente no conoce como mucho de la lengua. Entonces sería muy interesante que tuviera esa información, pero no lo permiten. (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021).

Esta situación se podría hacer extensiva a más escritores. Los límites para ellxs dentro de las editoriales mayores se vinculan tanto con el hecho de que la edición suele estar supeditada a procesos, prácticas y formatos predefinidos, como con impedimentos de carácter económico. Cualquier publicación es susceptible de verse afectada cuando no se la considera con suficiente potencial de venta, tal como ha sucedido a las bilingües en lenguas originarias y español, de modo que, como apunta Gally, se dificulta aún más la posibilidad de publicar otro tipo de materialidad fuera de los prototípicamente considerados en los presupuestos: “Es difícil, complicado en la industria editorial, que se basa en las ventas, que le den espacio a este tipo de materiales” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

Una alternativa ante esta situación ha sido la de recurrir a editoriales independientes o crear nuevas, no obstante, también han existido limitaciones importantes e, incluso, similares:

En este caso, con quien yo he publicado primero fue con Pluralia y luego ahora con Oralibrura. [...] En la cual pues son editoriales chiquitas. No es lo mismo que yo vaya a publicar con Porrúa, que es un monstruo. Que igual y permite eso. Una editorial chiquita no permite tampoco tanta... estamos contando las hojas. Cuando vas a publicar se están contando las páginas, se están contando todos los contenidos, que no rebase de tanto por, también por los costos. Y nadie te quiere publicar de esa forma. (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021).

De modo que a pesar de querer crear un libro tomando en cuenta las múltiples dimensiones que desean representar y conforme a las necesidades culturales, lingüísticas y políticas de sus creadores y posibles receptores, las circunstancias económicas las más de las veces no lo han permitido. No obstante, desde la edición independiente ambos poetas han gozado de mayor libertad de participación en las decisiones editoriales. En este sentido es representativa otra anécdota referente a la historia de publicación de *Túnga Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner* (2021) de Hubert Matiúwàa, que iba a formar parte, en versión bilingüe, del resurgimiento de la serie de la UNAM llamada El Ala del Tigre:

me pidieron el libro para publicarlo [...] Entonces lo mandé y me dijeron que estaba bien, pero que si yo pudiera quitar el prólogo del maestro Quintero para que se pudiera publicar el libro. Entonces, pues, yo obviamente dije que no [...] Entonces no lo acepté. Y al final pues publicamos el libro de manera independiente con el apoyo de amigos, de Gusanos de la Memoria y Oralibrura. (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

Esta libertad de decisión puede extenderse hacia los materiales que todavía no han podido incluir. En su estudio, Genette (2001) reflexiona en torno de la ausencia de los “paratextos”, ya que “puede ser tan significativa como la presencia” (p. 253). Sus significados dependerían de sus circunstancias espacio-temporales. Para ejemplificar, se ocupara o no el espacio de una dedicatoria en el siglo XVIII tenía implicaciones económicas y sociales por las funciones que cumplía. Dadas las dificultades para obtener alguna remuneración por dedicarse a la literatura, el espacio de la dedicatoria se utilizaba ya fuera para agradecer el apoyo económico dado por algún agente cultural, ya fuera para indirectamente solicitarlo (p. 102); la dedicatoria era una suerte de “homenaje remunerado” (p.103). En ese contexto, al parecer de aquel teórico, su ausencia “en un sistema que implica la posibilidad, es significativa como un grado cero. ‘Este libro no está dedicado a nadie’”, o bien, reformulado por Genette como “no veo a nadie que merezca este libro” (p. 116). Hacia el siglo XIX iría paulatinamente perdiendo esas funciones y adquiriendo otras, por lo que su ausencia tendría otras implicaciones, mas ya no las de algún tipo de afrenta contra los posibles financiadores del libro.

Como también lo ejemplifica el caso de la disposición de los textos, las ausencias son significativas de las condiciones económicas y de las estructuras bajo las cuales opera el medio editorial, no obstante, también anuncian proyectos para el futuro, tal como las versiones auditivas en los casos de los dos libros de Oralibrura: *Tasu yùtì / Águila de arena* de Sánchez y *Xùkú xùwàá / Entre escarabajos* de Matiúwàa. Hasta el momento sólo es posible escucharlos en fragmentos de las presentaciones de libro realizadas durante la pandemia y que aún están disponibles en las redes sociales de la agrupación editorial. En este sentido, Matiúwàa menciona:

era como un tema que ya venía también trabajando Héctor [Martínez] [...]

Sin embargo, ya no en todos los libros lo hemos hecho, porque también requiere de un trabajo para grabar y todo. Y como en este trabajo pues no hay mucho digamos, es por amor y lo vamos haciendo de a poco a poco. Es complicado. (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

En las presentaciones que han realizado de este par de libros han reiterado constantemente sus deseos de crear la versión en audio. Deseo que, como se ha podido ver a partir de sus posturas con respecto de la inclusión de ese tipo de material, puede extenderse hacia cualquier otro libro. Del conjunto de libros de Matiúwàa publicados hasta el momento, solamente para dos se realizó la grabación de audio. Por su parte, si bien sólo existe grabación para dos de los tres de Sánchez, hace falta ponerlo en perspectiva de la larga trayectoria de escritura de la poeta y el tiempo entre su primera publicación y su primer libro-audio. Esto por la ya mencionada dificultad de ser publicada, así como por sus preferencias con respecto de aspectos precisamente vinculados a su puesta en página:

yo llevo como 23 años escribiendo. Mi primer trabajo salió en el 97 [...] hasta en el 2012 [2013] salió mi libro porque justo yo decía, yo no tengo interés de publicar [...] un libro si lo iban a leer [...] en el español, no tenía chiste leer, publicar un libro. O muchos han hecho así, pero bueno ésa es su decisión, que me parece importante también en la presencia y decir, bueno, aunque no lo lean, pero que lo vean que se escribe [...] yo publiqué en todos los periódicos habidos y por haber, revistas, donde quiera que me pedían [...] Pero tardé muchos años en publicar [...] yo decía es que un libro tiene que ir [...] con una memoria de ilustración y luego con un audio. (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021).

Los elementos escritos, iconográficos y auditivos, como ejemplifican las publicaciones citadas de Sánchez y de Matiúwàa, responden tanto a una necesidad por incluir elementos que empaten con sus formas de ver y vivir sus propias lenguas y culturas, como a una necesidad generada por la discriminación estructural que condujo al desconocimiento de los marcos contextuales bajo los cuales habrían de ser interpretados sus escritos. Responden, asimismo, a la conciencia de las situaciones culturales, educativas y lingüísticas que limitan o permiten el acceso a sus libros.

La ausencia material del audio es significativa de las razones contextuales que han dificultado el poder influir en ciertas decisiones editoriales para darle una cierta forma a sus libros. La materialidad de sus libros termina por ser sensible a estas fluctuaciones entre el querer y poder hacer y lo que se quisiera hacer en adelante. En estos elementos se va tejiendo el territorio discursivo de los libros, que será también la pauta bajo la cual desean ser interpretados. No es de extrañar, por lo tanto, al hacer visibles las ausencias en sus prácticas de difusión, como en las presentaciones de libro, que algunas presencias impliquen el deseo de su eventual desaparición, o bien, de su trans/formación, a la vez que las ausencias periféricamente evidenciadas sean también la expresión del deseo de otras formas posibles para sus libros por venir. Así, por ejemplo, las reflexiones ya citadas de Matiúwàa con respecto de la importancia de los textos pareados, o bien, en palabras del poeta, de “la piel de dos mundos” en mè'phàà y español, expresan también el deseo de un libro sin aquella disposición:

considero muy importante que las obras se tengan que escribir de manera monolingües. Eso me gustaría que sucediera. Quizás va a suceder después, como te digo cada quien le toca vivir un tiempo. Quizás nosotros nos tocó vivir el tiempo que podríamos llamar como la piel de dos mundos. Estos dos mundos que transitan entre nuestra oralidad y en el mundo donde nos movemos que es el mundo del español. Y tenemos que dialogar en ambas. Pero ojalá que exista ese momento en la que los libros no tengan que ser traducidos porque significa que por fin están en el lugar donde corresponden, sin estar en permanente resistencia o buscando el diálogo. (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

No obstante, también reconoce en la materialidad bilingüe parte de la continuidad hacia una monolingüe que resulte por desplazar al español de las páginas. La forma actual y la deseada se conjugan en la expectativa de la permanencia ya no sólo de su lengua y cultura sino de toda la diversidad lingüística y cultural de México:

ojalá, pues, llegue el día en que desaparezca esa manera de hacerlo, pero pues es necesario también [...], es un tiempo en la que transitan las lenguas en su resistencia: desde que no se escribían, se escriben, se escriben desde el español, se traducen. Ojalá que exista ese tiempo en que sean monolingües, que [...] sea porque se han fortalecido y no porque desaparecieron [...] pero es un camino largo. (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

O también, para volver al ejemplo de *Inii ichí*, la incertidumbre de poder ser editada de cierta forma influyó a la poeta de tal forma que extendió la ausencia de cierta materialidad a la ausencia del libro en sí, donde retoma el poder de decisión en el acto de no publicar. Hasta que en 2012, como vimos, la invitan a formar parte de la colección Voces Nuevas de Raíz Antigua:

Y salió con un audio, fue un audio-libro, grabamos, e igual ilustrado, y fue, yo siempre digo que fue el inicio de mi libro de mis sueños. Porque estaba ilustrado, ¿no?, estaba con audio [risas] entonces qué más. Cumplía todo lo que... fue así, ¡fantástico! (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021).

3.2.2. “Este libro no puede ser totalmente mío”: de los procesos

No es una cosa que salga rápido, lleva sus procesos. Y eso es lo que la gente no sabe. Entonces muchas veces no le da la dimensión o el valor de un libro. Que detrás de un libro hay todo un equipo de trabajo.

-Celerina Sánchez

El pasado 14 de abril de 2021 se llevó a cabo la presentación de *Tasu yùùtì / Águila de arena* de Celerina Sánchez en la página de Facebook de la editorial Oralibrura. Algunas de

las personas que estuvieron involucradas en el proyecto compartieron en aquel evento sus experiencias, dificultades, retos, sugerencias. Además, la poeta reitera en varias ocasiones la importancia de hacer visible el proceso colaborativo que, desde su experiencia y no sólo como poeta, implica la creación de un libro y, en el mismo sentido, multiplica sus agradecimientos:

Muchas gracias a todos los que están involucrados en este libro. Sé que yo *soy la autora de las letras* pero sin este equipo de trabajo, sin esta gente que ha estado ahí trabajando, a Pájaro Tooj que es el ilustrador, agradecerle enormemente porque también le entró a este trabajo de colaborar en este libro. Y a toda la gente que está detrás de un libro porque, cuando la primera vez que yo publiqué un libro entendí que *este libro no puede ser totalmente mío* sin este equipo de trabajo. (Ornelas, 14 de abril de 2021).

Los participantes del evento nos invitan a detener la mirada sobre *el hacer*, tanto estético como material en la confección de un libro necesariamente inscrito en la lógica de los procesos: los tiempos necesarios, el conjunto de personas involucradas, las actividades llevadas a cabo. Invitan también a reflexionar sobre cómo, en el camino, hacer libros y no sólo escribirlos, ha llevado a la poeta a concluir que “este libro no puede ser totalmente mío”, afirmación con la cual diluye los márgenes de lo que prototípicamente, desde el ámbito de la teoría literaria, se ha ido concibiendo y construyendo como la figura del autor. Como ya anunciaba McKenzie (2005), una de las consecuencias de pensar los libros desde su materialidad, en la medida en que nos aproxima a los procesos que los han hecho posibles, es diluir las autorías.

Más allá de las motivaciones que condujeron a Sánchez y a Matiúwàa a llevar hacia la puesta en página sus obras poéticas de una cierta forma y, a pesar de sus encuentros y desencuentros con la industria editorial en México, como con cualquier otro libro sus proyectos comienzan desde mucho antes de que son publicados, y dependen tanto de la idea o ideas desde las que se originan como de las personas que finalmente ayudan a irle dando

forma. La autoría se resignifica a medida que la poesía se entremezcla con otras maneras de seguir diciendo; la autoría se comparte con otros creadores y de esa relación recíproca de ideas colaboran en función de los juegos entre necesidades y deseos de las formas de los libros.

Los medios de acceso hacia las múltiples etapas del quehacer editorial pueden no ser evidentes y, si lo son, es necesario, por lo tanto, recurrir a otras estrategias, a otros elementos, incluso a otras nociones de lo que histórica y culturalmente se ha considerado parte del marco de lo legible. En aquella presentación, Celerina Sánchez nos hace notar que, en tanto lectores, estamos a varios grados de lejanía de tener plena conciencia de la labor creativa ya no sólo de *Tasu yùtì / Águila de arena*, sino también de cualquier otro libro, no obstante, indirectamente también ofrece pistas hacia las posibles puertas de entrada a ello. Por un lado, desde las propias características de los libros, en este caso por medio de las ilustraciones, en su mención de la participación del artista Pájaro Tooj y, por otro, por medio de su propia intervención en la presentación del libro. Es decir, aquel día explicitaron para el público que en la materialidad también se narran los trazos de la dimensión de sus procesos.

Una característica recurrente de los libros en los que han participado los cuatro creadores en cuestión y donde lo anterior es más evidente es en la profusión de créditos hacia personas involucradas de una u otra manera en el proceso de creación. Éstos suelen estar presentes en las portadas, en la página legal, los agradecimientos, en los pre y posfacios, dedicatorias, colofones, entre otros sitios más. Y si bien no se va a dejar de nombrar sea a la institución, sea a la editorial, o a cualquier otro mote bajo el cual se aluda a algún equipo de trabajo, a la vez se va a insistir en la mención específica de nombres propios.

A los casos anteriormente referidos: 1) los varios pre y posfacios de *Káku ta'án / Nacimiento dual*, todos ellos a cargo de diferentes personas (Figuras 3.12, 3.14, 3.15), y 2) su página de agradecimientos (Figura 3.5), donde aparece el vínculo con Héctor Martínez, Edna Hernández y Rubén Luengas,⁵⁰ podemos sumar un tercero, su página legal:

⁵⁰ Edna Hernández es también acompañante de larga data de estos proyectos. Apoyó en la distribución y difusión de la colección de Voces Nuevas de Raíz Antigua cuando ella trabajaba en librerías

Figura 3.19. Página legal de *Káku ta'án*

Título de la obra: *Káku ta'án / Nacimiento dual*

Poesía y voz: **Celerina Sánchez**

Música y armónica: **Victor Gally**

Coordinador del Acervo Digital
de Lenguas Indígenas del cesas: **José Antonio Flores Farfán**

Grabación, mezcla y masterización: **Gilberto Vargas y Rubén Luengas**

Estudio de grabación: **El Foco Rojo de Oaxaca,
Nudo Mixteco 115-A,
Col. Volcanes, CP 68020, Oaxaca.
Tel. (951) 5145455 • 044 951 269 7305
elfocorojoaxaca@gmail.com**

Diseño, diagramación e ilustración: **Victor Gally**

© Natsiká/Viaje
© por los poemas Celerina Patricia Sánchez Santiago, 2019.
© por la música e ilustraciones Victor Manuel Santos Gally, 2019.
natsikaviaje@gmail.com, Tel.: 55 8106 5710
D.R. © Ediciones del Lirio, S.A. de C.V.
Azucenas 10, Col. San Juan Xalpa, Del. Iztapalapa
C.P. 09850, Ciudad de México
www.edicionesdellirio.com.mx

Figura 3.19. Página legal de *Káku ta'án / Nacimiento dual*. Abajo a la izquierda se nombran los créditos con sus correspondientes derechos de autor, arriba a la derecha se menciona a otras o a las mismas personas vinculadas a otras actividades y lugares. Tomado de Sánchez y Gally, 2019.

más comerciales. A la fecha, continúa con esta labor por medio de programas de radio y en redes sociales. (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021 y Hernández, 29 de marzo de 2022). Y para recordar, Rubén Luengas, por su parte, fue el músico que los apoyó en la grabación en el Foco Rojo de Oaxaca. Él también escribió uno de los prefacios.

Como se puede observar, en la página legal se amplía la información respecto de las actividades, las personas, los lugares de grabación y edición, y la editorial. A Sánchez se la asocia no sólo a la poesía, sino también a la voz; a Gally a la música, las ilustraciones, a la armónica, al diseño y la diagramación; se menciona a una de las personas del CIESAS (institución también responsable de la publicación, pero mencionada en otras zonas del libro, como la contraportada), José Antonio Flores Farfán, académico e investigador que los ayudó a publicar el libro y es autor de uno de los prefacios; se menciona el lugar de grabación así como a las dos personas responsables de aquélla, de la mezcla y masterización.

Estos créditos dobles con información adicional está presente también en toda la colección de Voces Nuevas de Raíz Antigua, aunque en este caso se ocupan dos páginas diferentes: al inicio la página legal prototípica (Figura 3.20) y luego otra al final, en el área designada a la información del CD (Figura 3.21).

Figura 3.20. Páginas legales de ejemplares de Voces Nuevas de Raíz Antigua

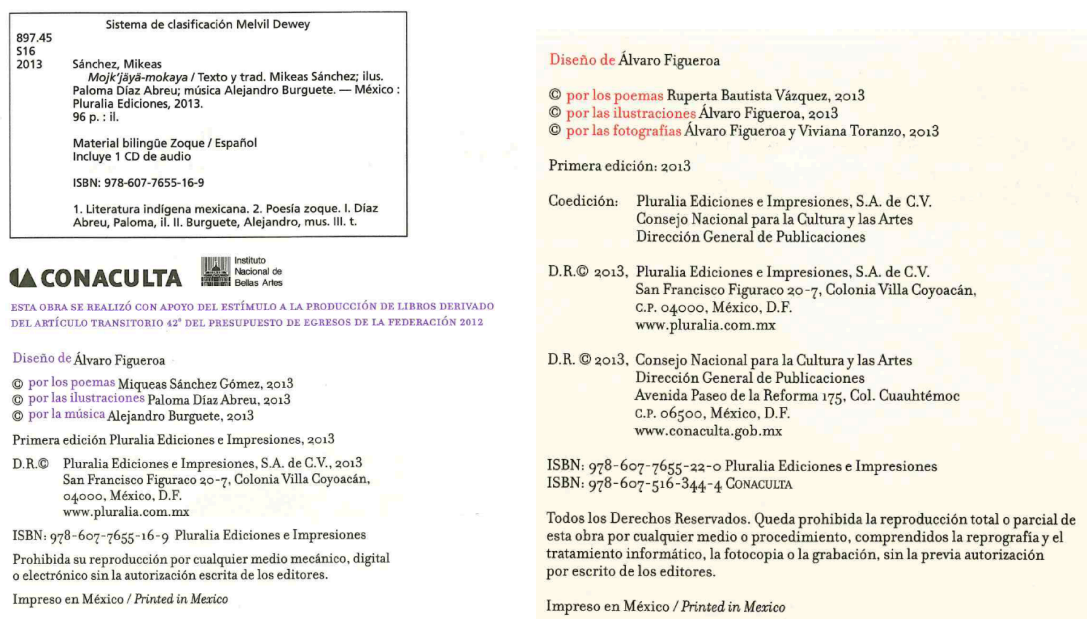


Figura 3.20. Páginas legales de *Xojobal jalob te' / Telar luminario* de Ruperta Bautista (izquierda) y de *Mojk'jäyā-Mokaya* de Mikeas Sánchez (derecha). Tomadas de Bautista, 2013 y Sánchez, M., 2013.

Figura 3.21. Créditos al final de ejemplares de Voces Nuevas de Raíz Antigua

Grabación: Emiliano Motta.
 Edición y mezcla: Leo Heiblum, Audioflot.
 Masterización y mezcla adicional: Mateo Schneider.
 Fotografía: Álvaro Figueroa y Viviana Toranzo.
 Grabado en el estudio don Atilano Jiménez Sánchez de XECOPA 1210 AM, Radio La Voz de los Vientos, Copainalá, Chiapas, en junio de 2013.
 Los editores agradecemos especialmente a Mikeas Sánchez, Alejandro Burguete, Paz Vergara, Ámbar Past y Viviana Toranzo.

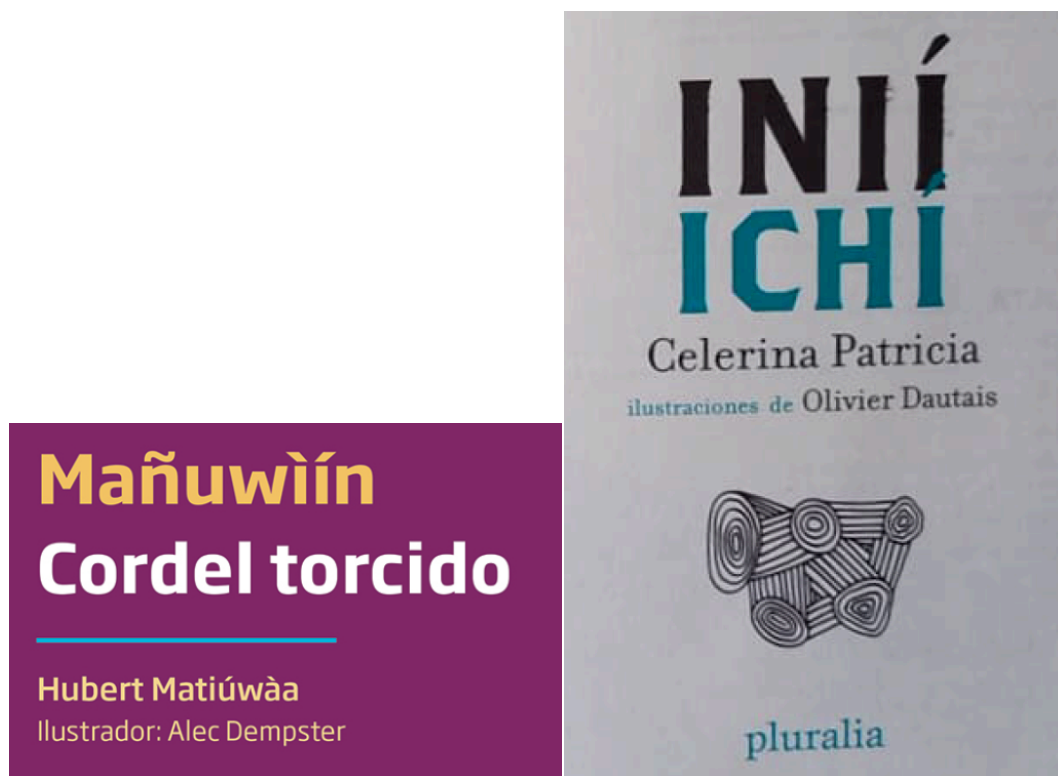
Grabación, edición y mezcla: Álvaro Mejía.
 Producción del CD: Ricardo Montejano.
 Fotografía: Manuel Ndiva'i (Ta Safi).
 Grabado en el estudio A de Radio Educación, Ciudad de México, el 4 de agosto de 2016.
 Los editores agradecemos especialmente a Rocío Angélica Mejía Gallardo, Ricardo Montejano y Manuel Ndiva'i.

Figura 3.21. Créditos adicionales de *Mojk'jäyā-Mokaya* de Mikeas Sánchez (arriba) y de *Xtám̃baa / Piel de tierra* de Hubert Matiúwàa (abajo) Tomadas de Sánchez, M., 2013, p. 111 y Malina, 2016, p. 103.

Las páginas legales de las publicaciones de Matiúwàa destacan en este sentido, puesto que suelen añadir mayores detalles en comparación de otras. Esto es particularmente notorio en las ediciones de carácter independiente, no obstante también se observa en casos de apoyo institucional y gubernamental. Tal es el caso brevemente aludido de *Mañuwĩn / Cordel torcido* (2018) cuya página legal difiere del resto de ejemplares de la misma colección de la que forma parte. En aquél, a la información institucional, a la alusión ya mencionada al apoyo PECDAG bajo el cual Matiúwàa escribe el poemario y a las personas y actividades mencionadas de manera relativamente uniforme en la colección, se añaden tres nombres y dos actividades adicionales. En la corrección, presente en todos los ejemplares, se añade a Rocío Angélica Mejía Gallardo; y se incluyen las actividades de ilustración y de revisión en Mè'phàà realizadas por Alec Dempster e Iván Oropeza Bruno, respectivamente. Cabe mencionar que tanto Mejía Gallardo como Dempster ya habían colaborado con él en las mismas actividades en libros previos: ambos en su primer libro,

Xtámbaa, y Mejía también en su siguiente publicación: *Tsíni rí nà yaxà'*; mientras que el mismo año Oropeza colabora en *Íjín gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè*. Además, *Mañuwìín* es el único libro de la serie que material y simbólicamente alude a una mayor participación por parte del ilustrador ya que también es mencionado en la 1ª de forros y en la portada, algo que también se observa pero en la portada de *Xtámbaa* y, de manera general, en todos los ejemplares de Voces Nuevas de Raíz Antigua así como en *Tasu yùutì* y en *Xùkú xùwàá* de Oralibrura. Por su parte, *Káku ta'án* se trata de un caso diferente ya que abiertamente se trata de un proyecto en coautoría, donde los nombres propios no aparecen en la 1ª de forros pero se reiteran en otros espacios, tal como en la portada y la página legal.

Figura 3.22. Créditos de ilustradores



Xùkú xùwàá

Entre escarabajos



Hubert Matiúwàa

Ilustraciones de Víctor Gally



Figura 3.22. Arriba a la izquierda se muestra un fragmento de la 1ª de forros de *Mañuwìin / Cordel torcido* con el crédito a Dempster. A la derecha se ve la portada de *Inii ichí* con el crédito a Olivier Dautais, disposición uniforme en el resto de los ejemplares de esa serie. Abajo se muestra un fragmento de la portada de *Xùkú xùwàá / Entre escarabajos* con el crédito a Gally por las ilustraciones. Se ocupa el mismo formato para el ejemplar de Celerina Sánchez de la misma colección. Tomadas de Matiúwàa, 2018c y 2021; Sánchez, 2013.

Un segundo caso similar a *Mañuwìin*, bajo apoyos institucionales y gubernamentales es *Ìjín gò'ò Tsítsidiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsidiin* (2018), cuyas particularidades nuevamente llaman la atención. Como se puede observar en la Figura 3.23, existen diferencias significativas en las páginas legales pero ahora de la edición impresa y la edición digital disponible en línea en la página web de Gusanos de la Memoria.

Figura 3.23. Páginas legales de ediciones impresa y digital de *Ìjín gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè*

Primera edición, 2018	Primera edición: 2018
La coordinación de la edición estuvo a cargo del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.	Producción: Secretaría de Cultura Instituto Nacional de Lenguas Indígenas
D.R. © 2018, Universidad de Guadalajara Secretaría de Cultura Instituto Nacional de Lenguas Indígenas Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas Gobierno del Estado de Jalisco Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco Secretaría de Educación del Estado de Jalisco	D.R. © 2018 de la presente edición © Diseño de la publicación: Salvador Jaramillo © Corrección de estilo: Rocío Angélica Mejía Gallardo / Ytzel Maya © Corrección y revisión de estilo en Mè'phàà: Iván Oropeza Bruno © Ilustración de portada: Salvador Jaramillo
	Secretaría de Cultura Instituto Nacional de Lenguas Indígenas Privada de Relox 16-A, 5° Piso Col. Chimalistac, C.P. 01070 Ciudad de México
	Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas de la Secretaría de Cultura

Figura 3.23. A la izquierda, se observa un fragmento de la página legal de la edición impresa de *Ìjín gò'ò Tsítsídiín tsí nònè xtédè* / *Las sombrereras de tsítsídiín*; a la derecha, de la edición digital. Tomadas de Matiúwàa, 2018a y 2018b.

La versión impresa no contiene las especificidades de qué y quiénes, a saber, quién realizó el diseño de la publicación, la ilustración de la portada, la corrección de estilo en español y, finalmente, que este libro también pasó por la corrección y revisión de estilo en lengua mè'phàà. Ésta es la razón por la cual existe públicamente esta otra versión digital, que era una prueba de imprenta previa a la que fue impresa, pues, en opinión del autor, “es como no reconocer el trabajo de la gente que trabaja en hacerse una obra. Y al final yo liberé una versión anterior de ese libro, donde venían los créditos” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

Publicar esta versión anterior, la particular profusión de créditos en sus obras, el no haber querido publicar *Túngaa Indii* con la UNAM para no tener que quitar el prólogo de Quintero son gestos significativos en el sentido de que asoman acciones concretas para garantizarle una cierta forma a sus libros. Asimismo, en los créditos se expresa un trato digno hacia la amistad con las personas aludidas y hacia el escritor consigo mismo. El acto

de nombrar es “revalorar todo este trabajo de todos los que hacen posible un libro” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

En opinión de Matiúwàa, es algo que “se debería de hacer siempre [...] en todos los libros”, pero desde su experiencia ha observado que “no se hace porque [...] las editoriales sobre todo las editoriales grandes, pues no contemplan que un libro está hecho de manera colectiva” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). Gally, por su parte, ha visto que “en una editorial grande [...] muchas veces ya tienen su propio equipo”, entonces, “muchas veces quizá [...] no den créditos a todos” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022). Así, no es de extrañar encontrar la mencionada diferencia entre la versión impresa y la digital en un espacio editorial supeditado a ciertos parámetros preestablecidos de edición, diseño y publicación, entre otros factores. También para Gally, en tanto “el diseño de un libro [...] al final es un trabajo en equipo”, “es lo adecuado, poner el crédito, sobre todo los básicos; si es quien hizo la traducción, quién hizo la edición, incluso la corrección”; de igual modo porque permiten matizar actividades y agentes: “la formación, el diseño” pues “hay a veces quien uno hace el diseño y otro hace la formación” o cuando una misma persona colabora en más de una actividad.

En sentido similar a lo anterior, cuando Celerina Sánchez expresaba que su libro no podía ser solamente de ella, dar cuenta de las dimensiones de los procesos asoma niveles adicionales de importancia. Lo que ella escribe, reconoce, “es un pretexto para armar todo un equipo de trabajo” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021), de modo que cuando el libro “sale no puedes decir que solamente es individual, es colectivo totalmente” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). Los créditos, para la poeta, son el sitio donde se da cuenta de la armonía del proceso: “Cada persona colabora en cada parte y lo que le corresponde, si no, no podría salir muy armónico ese libro” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021).

Los créditos son huellas de cómo se crean y se utilizan los espacios para dar cuenta de las múltiples autorías de la creación, a veces más a veces menos explícitas. No obstante, no alcanzan a nombrar el sentido más profundo por medio del cual las autorías están siendo resignificadas. El nombre alude a los procesos, pero no los describe; aquél no basta para adentrarse en las minucias, en las implicaciones, en los procesos dentro de los procesos y,

de ahí, la manera en la que influyeron en la puesta en página e, incluso, en la obra poética misma.

A propósito de esto, volvamos a la presentación de *Tasu yùùtì / Águila de arena* con la cual iniciamos este apartado, donde Sánchez explicita lo anterior al mencionar la participación del ilustrador David Canul “El Pájaro Tooj”⁵¹ a razón de diluir su propia autoría. En su experiencia con ilustradores, a Sánchez le resulta interesante la manera en que aquel ilustrador decidió trabajar con sus poemas, pues para él implicó “un chapuzón para poder entender la propia lengua. La propia cultura más que básicamente la lengua” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). En el proceso de creación visual, Pájaro Tooj buscó entremezclar la poesía con la lengua, el territorio y la cultura Ñuu savi, para ir más allá de sus propios marcos culturales: “Fue interesante porque pues él también no conocía como varios contextos de lo que estaba pasando en la cultura Ñuu savi, como él, como maya, somos culturas diferentes. Pero se armonizó muy bien” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). En la misma y en otras presentaciones de ese libro, el propio ilustrador ha hecho referencia a cómo a los resultados finales precedieron diálogos repetidos con la escritora para complementar su lectura de los poemas con la lectura de otras imágenes, varias de las cuales le proporcionó ella misma: “como ilustrador lo principal que tenía que hacer era platicar más con la autora, conocer su contexto, incluso me llené de muchas referencias visuales” (Ornelas, 14 de abril de 2021), para empezar “a conocer todo ese contexto, natural, antropológico, empezar a leer más sobre esa zona, sobre la gente, sobre sus problemas. Y también muy cercanamente a la poeta [...] tuve acceso a fotografías muy personales de su familia” (Gálvez, 26 de julio de 2022). En estas interacciones ya no solo el poema, sino también la poeta ha podido mantener cierta cercanía e influenciar los ejercicios y estrategias creativas de los otros, de manera que es consciente de las particularidades de cada colaboración. Ella se percata de que:

cada uno tiene su percepción, también de cómo le va a hacer [...] uno se arriesga más a introducirse más desde la cultura y pensando y construyendo

⁵¹ Ilustrador y promotor de la cultura maya, originario de Campeche.

[...] a partir de ahí. Otros a lo mejor solamente lo que le está naciendo del propio poema, es lo que yo me di cuenta, al trabajar con los ilustradores. (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021).

Experiencias que le han permitido apreciar las diferentes técnicas y reconocer lo que para los diferentes ilustradores ha implicado interpretar los poemas desde otros lugares de enunciación, pertenezcan o no a alguna otra cultura.

Es particularmente notorio, sobre lo mismo, el caso del proyecto de Natsiká en el que existen varios años de separación entre el tiempo en que se originó la idea y el año 2019, cuando finalmente es publicado. Buena parte de ese tiempo, se entiende, ocupado por ejemplo en la labor de fusionar el blues con los poemas, así como de llevar a la práctica su propuesta inicial de realizar las ilustraciones, todas distintas, como vimos, inspiradas en los códices mixtecos. Agrega al material otros grados de significación en el cuidado que para Gally implicó llevar su idea compartida a la imagen, así como en lo que sus estrategias le retribuyeron:

yo me tuve que ir a investigar los códices de los mixtecos, los que están en la biblioteca del CIESAS [...] para mí fue maravilloso poder tenerlos a la mano y poderlos fotografiar [...] poder conocer más profundamente, en este caso, la cultura de Celerina. (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

Cuidado que se repite en el de la musicalización, pues para de hecho lograr la fusión buscada entre poesía y música era necesario “respetar los ritmos de las lenguas, como son dos lenguas son dos ritmos diferentes” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021), y dedicar a cada versión, a cada lengua y ritmo el tiempo requerido: “para la gente que no sabe cómo se construyó de verdad que fueron horas de trabajo. Primero porque se construía en la lengua y luego ya se tenía que construir en el español” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). De ahí que no haya piezas repetidas: “no se repite la música porque no es acompañamiento [...] sino una fusión. Cada

pieza está construida desde su sonido, su ritmo” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). Proceso que implicó dialogar para también fusionar sus habilidades individuales para encontrarse en sus objetivos en común y, de paso, configurar su quehacer, fuese escrito, auditivo o iconográfico, desde la escucha y desde acompañamientos bidireccionales y horizontales. Por lo tanto, las posturas no siempre coincidían, pues el camino de materialización devenía creación poética:

ella como poeta que tenía que cuidar el texto, y desde su idea del texto, de pronto había discusiones, “oye —yo le decía—, por qué no esta parte la repetimos, para que se haga, se refuerce la parte musical”. Y pues era como un diálogo, a ver hasta dónde podíamos enriquecer [...] pues a lo mejor sus criterios era mantenerlo tal cual y los míos eran de pronto, eran lo que a mí invitaba la parte melódica, más intuitiva, no tanto el significado, porque al final yo no soy conocedor de la lengua, o al menos desde ese momento que empezamos a trabajar. (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

Procuraron colaborar en función de respetar “ambos puntos de vista”, pues ambas autorías repercutían en el proceso creativo, en el seguir haciendo los poemas, pues “en su mayoría eran unos, al principio, pero ya al final se fueron como, como reestructurando. (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

Las creaciones visuales tanto de Pájaro Tooj como de Gally vienen precedidas de un acercamiento que les ha permitido adaptar sus respectivas habilidades y saberes y así, junto con la poeta, sigan expresando la poesía, la cultura y el territorio Ñuu savi, y de hecho reforzar “la intención de lo que ella quería comunicar” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

Y a pesar de sus percepciones iniciales de lejanía frente a las otras culturas, en el diálogo trasladan a la materialidad los encuentros de lenguas y culturas:

debe ser un ingrediente muy, muy importante [...] el poder dialogar, sobre todo no hacerlo mecánico [...] es decir, ya recibo el texto y ya lo empiezo a hacer, porque pues te pierdes de un montón de detalles que solamente dialogando y solamente poniéndote [...] desde su visión puedes lograr descubrir, porque si no te pasan de frente. (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

Otro caso notorio, en el que la figura del autor se multiplica en el camino de materializar las obras, lo encontramos a propósito de los diálogos de Salvador Jaramillo⁵² y Matiúwàa para las ilustraciones de *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people* (2020b). La idea visual de Jaramillo se modificó por las intervenciones del escritor por la manera en que podía afectar lo que el poemario buscaba transmitir. Así, en la presentación de dicho libro, Jaramillo recuerda:

para este libro platicamos mucho. Yo cuando leí su texto lo primero que quise ilustrar fue justo *Xta rídà*, Gente piel,⁵³ y él me dijo: “no, creo que no va por ahí, me gustaría que hiciéramos un cambio”. Que no dejara ahí inmerso en las imágenes este personaje, si no que fuera ahí como entre las páginas, entre las ilustraciones como asomándose. (Pérez, 16 de julio de 2020).

Uno de los objetivos centrales de este poemario es volver a narrar e imaginar para transformar la idea e imagen de un personaje: *Xtá rídà*, construido y transmitido oralmente de generación en generación por los evangelizadores de la Montaña de Guerrero en tiempos de la colonización (Matiúwàa, 2020b, pp. 7-11). Razón por la cual el poeta “no quería que se ilustrara el *Xtá rídà*, [...] para no colonizar el imaginario de todos nosotros, para no

⁵² Este ilustrador había colaborado antes, en 2018, con el diseño de portada de *Ĵjín gò'ò Tsítsidiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsidiin* que, como se dijo, fue el único elemento visual de esa edición.

⁵³ Como lo indica el propio escritor en el prólogo de este poemario, una de las posibles traducciones de *Mbo Xtá rídà* es “gente que tiene la piel colgada” (Matiúwàa, 2020b, p. 7).

orientar nuestra visión en la interpretación” de dicho personaje. De ahí también la razón por la cual entre lxs creadores del libro decidieron añadir al poemario una página (Figura 3.24) para invitar a lxs lectorxs a materializar sus propias reinterpretaciones del *Xtá rídà* (Pérez, 16 de julio de 2020).⁵⁴ La invitación a resignificar, por lo tanto, está física y simbólicamente presente en el libro.

Figura 3.24. Posfacio de *Athánè riyà' Xyá r'idà*

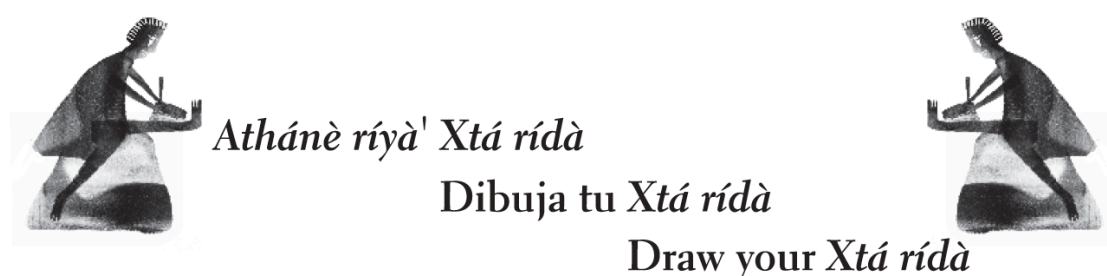


Figura 3.24. Fragmento de la página situada después del último poema de *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*. Este título en versión trilingüe se encuentra hasta arriba de la página y el resto aparece vacía. Tomada de Matiúwàa, 2020b, p. 89.

Los libros se van retroalimentando y transformando de las opiniones y creaciones del conjunto de lxs colaboradores, pues como afirma Matiúwàa “te enriquece mucho a ti que alguien más mire tu trabajo porque nada realmente está hecho sino es desde la mirada de los otros” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). En este sentido, el poeta afirma compartir espacios de la creación poética a muchos otros ojos: “todo tiene que ser en conjunto [...] Con eso he tenido muy buena experiencia, por ejemplo, con Héctor Martínez [...] Siempre cuando hacemos algo en conjunto [...] nos preguntamos, nos quedamos siempre con la versión que ambos concordamos” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). Así lo ejemplifica el caso de *Xùkú xùwàà / Entre*

⁵⁴ Después de la presentación de este material, en la página de Facebook de Gusanos de la Memoria se fueron publicando videos que les hacían llegar de ilustraciones realizadas por niños.

escarabajos porque “también se fue transformando, también hubo como un entendimiento de lo que Hubert quería contar, decírnos en su poesía” (Cerqueda, 31 de marzo de 2021). Cuando consideramos otras zonas, otros agentes, otros procesos vemos que estos libros se multiplican a más de las dos versiones que típicamente se consideran al aludir a la traducción, tal como el propio Martínez hace notar a propósito de cuando decidían sobre el título de *Xùkú xùwà* / *Entre escarabajos*:

efectivamente siempre los poetas que escriben en alguna lengua que se habla en México [...] hacen dos libros que de pronto pueden ser una versión del otro o dos cosas diferentes, [...] por ese asunto de la traducción. Esto también lo viví en el trabajo de este libro, que cuando se estuvo revisando, se fue transformando desde el título que tenía [...] que de pronto se convirtió en lo que ahora conocemos. (Cerqueda, 31 de marzo de 2021).

De actividad en actividad, fragmento a fragmento van materializando algo más que los libros en sí. También en conjunto van configurando prácticas de cuidado editorial.

3.2.3. “El libro es orgánico y se mueve”: del cuidado editorial

Como ya veíamos respecto de los orígenes del proyecto de Oralibrura, sus prácticas actuales de trabajo están interconectadas, entre otras vivencias, con las trayectorias y experiencias previas de algunos de sus miembros con el ámbito editorial y literario, mucho de lo cual ha tenido que ver con enfrentarse a la diversidad de dificultades y problemáticas en torno de la edición y de la edición específicamente bilingüe, a partir de lo cual han ido generando estrategias de edición. Víctor Gally y Héctor Martínez reúnen cada uno por su lado, así como en proyectos conjuntos las vivencias de involucrarse en hacer libros y, a pesar de las dificultades, devenir ellos mismos nodos desde los cuales ciertas formas se han hecho posibles. Desde sus respectivas trayectorias tienen conciencia de cómo han repercutido las condiciones de la industria editorial en la creación de publicaciones de literaturas en lenguas originarias, sea en lo económico, sea por las lógicas desde las cuales

se edita y que, como ya lo anunciábamos en las líneas iniciales del primer capítulo, ha dejado huellas materiales de las jerarquías y de las desigualdades políticas y lingüísticas.

Las restricciones de tiempo, de presupuesto, de procesos ya sistematizados influyen, como en cualquier publicación, en el tipo de cuidado. En el caso particular de estas publicaciones, Martínez, por ejemplo, ha notado que, si se llegaba a acordar la publicación, en ella resurgía “ese problema que todavía existe de folklorizar estos temas” (Comunicación personal, 8 de octubre de 2021). De modo que el cuidado editorial aparece desfasado de los mensajes, de sus contextos y de sus motivaciones y, entonces, “muchas veces caen en, muchas veces tiene que ver con ahorro de costos y pues son textos pues muy serios que muchas veces no tienen que ver [...] con lo que se está diciendo” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022) o, en otras palabras, repercute en las lecturas del nivel simbólico de la materialidad. Para Gally el cuidado editorial también implica el cuidado del acto comunicativo mismo:

sí hay ciertas normas, ciertos cuidados que es importante fijarse [...] porque si no, al final el material, pues se nota cuando un producto editorial pues le falta calidad, le falta cuidado, le falta pues sobre todo respeto [...] por lo que quiere publicar el autor. (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

Se han percatado de cómo las instituciones no comprendían “por qué hacíamos estos libros, por qué arriesgarnos en hacerlos en pasta dura, con audio, con ilustraciones” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). Les era evidente que no “había cuidado de edición” y, en consecuencia, “si tu revisas esos títulos [de] hace 20 años, con faltas de ortografía, en un papel malo, mal impreso, mal encuadernado. No había ese empeño” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021).

En respuesta a sus vivencias con los materiales hasta entonces impresos, propusieron otros libros y otras prácticas porque “pensábamos que merecían una calidad y las instituciones no lo hacían” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). Así, parte de sus objetivos, afirma Gally, han sido “desde la perspectiva que tenemos [...]

con Oralibrura, y que viene desde Pluralia, es poner textos lo más atractivos, lo más dignos, sobre todo dignos” y esto, en plena conciencia de las diversas agencias involucradas, tanto para “el lector como para quien está haciendo el texto” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022). Así, Oralibrura ha sido configurada tanto como “una casa abierta para los escritores, para los futuros escritores que quieran publicar”, pero también como espacio para “la dignificación de estos libros y de estos escritores”, que necesariamente ha de pasar por “una rigurosa revisión” de parte de los miembros de la cooperativa, pues son conscientes de que “publicar por publicar” está en parte relacionado con que hayan “salido muchos materiales que de pronto no dignifican ni al autor ni a la lengua” (Hernández, 26 de mayo de 2021). En tanto editores son también mediadores de prácticas ligadas a objetivos motivados por posturas políticas, por lo tanto, el cuidado editorial ha de procurar las luchas y deseos de la permanencia lingüística y cultural.

Así, en sus propuestas de edición, connotan, como explorábamos anteriormente con McKenzie (2005) y Mignolo (1994a y 1994b), haber partido de nociones del texto mucho más amplias, lo que a su vez amplía para ellos el margen de lo materializable y de sus correspondencias para lo legible. Y que, como decíamos, hace eco en el nombre que eligen para la Cooperativa Editorial: Oralibrura. Gesto onomástico que nos recuerda el de “oralitura”, pero ahora puesto el foco en el soporte y con el cual también anuncian la intención de crear una dinámica editorial sensible a las diferentes formas del narrar, sean éstas escritas, orales, gráficas, tejidas, entre otras, para lo cual es necesario, además, expandir las posibilidades materiales del soporte del libro para poder alojarlas. Así, Martínez afirma que desde el proyecto de Pluralia Ediciones fueron los primeros en proponer “las lecturas de los materiales que publicamos acompañados de música, acompañados con pintura, acompañados con telares, con diseños textiles” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021), lo que a su vez implicó generar y promover otras condiciones para de hecho poder concretar materialmente sus ideas para los libros.

Materializar el cuidado editorial para estas literaturas, así como las condiciones que lo posibilitan, también ha sido resultado de los mismos procesos de diálogos, de contactos, de compartir autorías, responsabilidades y procesos. Como ya anunciábamos al presentar la figura de Víctor Gally y su primer encuentro con la edición de libros en lenguas originarias,

su sensibilización en este sentido quedó ligada precisamente a colaboraciones con Héctor Martínez, el equipo de Pluralia Ediciones y la colección Voces Nuevas de Raíz Antigua. Aunque en aquella ocasión, como ya vimos, su participación es más visible desde actividades de difusión y si bien el artista no estaba “metido desde la parte de tomar las decisiones más sensibles de los proyectos”, sí constituyó para él un tipo de acercamiento particular en la medida en que ya tenía “ciertas responsabilidades, en la formación, en el entender o el simplemente escuchar la dinámica porque sí es cierto que tiene su propia dinámica, su propia complejidad, el trabajar, no tanto como industria editorial, este tipo de proyecto” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

En este sentido, tanto Gally como Martínez, así como otros y otras colaboradoras, suelen ser insistentes al agradecer los aprendizajes originados de sus mutuas colaboraciones en la medida en que ha influido en sus propias tareas para estos y cualquier otro libro. Por ejemplo, de su trabajo con Matiúwàa para *Xùkú xùwàà / Entre escarabajos*, Gally identifica transformaciones en su labor como ilustrador: “he tenido la libertad [...] de experimentar como ilustrador. Es decir, no hacer como una copia de lo que ya está hecho, [...] sino la oportunidad de, y eso es lo que estoy muy agradecido con ellos, [...] de explorar nuevas posibilidades” (Mejía, 17 de diciembre de 2020). O también, en una de las presentaciones de este mismo libro, Martínez reiterará sus agradecimientos:

Agradecer una vez más a Hubert por tener la confianza, y agradecer esas largas pláticas que hemos hecho por teléfono y presenciales que me ha ayudado a entender cada vez más la cultura mè'phàà. Y también agradecer a Anya [De León] que participó en la revisión en español de este material y también en la revisión ortotipográfica, y que sin ella, y sin la lectura de Hubert y sin el apoyo del lingüista Abad [Navarro Solano] no hubiera podido salir un buen libro. Y la gente que sepa hablar la lengua lo va a ver, va a ver el cuidado que tuvo Hubert, el grado que tuvo para con su lengua y el cuidado que tuvo para el español. (Cerqueda, 31 de marzo de 2021).

Estas palabras recuerdan aquellas ya citadas con las que Celerina Sánchez también compartirá su autoría un par de semanas después, al presentar *Tasu yùtì*. En el conjunto de estas palabras las responsabilidades del cuidado editorial aparecen multiplicadas. Es sugerente, en este sentido, en la lógica de los significados de las ausencias respecto de un cierto contexto material, que precisamente en estas dos primeras publicaciones de Oralibrura decidan no designar en el colofón (sitio en el que típicamente lo hemos observado en el conjunto del corpus en cuestión) o en alguna otra parte, a una sola persona como responsable del cuidado editorial:

Figura 3.25. Colofones de *Xùkú xùwàà* y de *Tasu yùtì*



Figura 3.25. Colofones de *Xùkú xùwàà* / *Entre escarabajos* de Matiúwàa (izquierda) y de *Tasu yùtì* / *Águila de arena* de Sánchez (derecha) en los que no hay indicación respecto de la actividad de cuidado editorial. Tomadas de Matiúwàa, 2021b y Sánchez, 2021.

Pues para el mismo Martínez, cuyo nombre es el que recurrentemente ha aparecido mencionado en aquel espacio, ha implicado un largo camino de aprendizajes en buena medida ligados a la compañía de lxs escritorxs: “yo aprendo, soy un aprendiz junto con ellos, aprendiendo la manera en que ven el mundo, la manera en como hablan su lengua” (Padilla, 22 de junio de 2021). Así, ha hecho su labor editorial tanto de su manera de pensar e imaginar los libros y los textos como “un todo”, multidimensional, “y al público hay que entregarle eso”, así como de pensar a lxs mismxs escritores y sus narraciones en sus contextos “pues no son solitarios, tienen toda una historia que tiene que ver con la música

tradicional, con los bordados, con los tejidos, con esa otra escritura” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021).

Prácticas de cuidado cuyos indicios son apenas visibles, y no por ello menos significativos, tal como en la disposición de los textos, como ya nos detuvimos, o en la tipografía. A Martínez, por ejemplo, al principio de su trayectoria en la edición en lenguas originarias, le tocó enfrentarse a teclados sin las grafías o puntuaciones necesarias para las lenguas, y entonces hacerlo manualmente, “manipular y hacer de alguna manera el signo” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). O también, de entre las diversas tipografías existentes, “buscar las que tengan el mayor número de símbolos” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021), pues más que de sólo imprimir escritura o de hacerla encajar a las herramientas ya existentes —a diferencia de cómo fue con la imposición alfabética para la forma impresa de las lenguas originarias en los libros de la época colonial—, se ha tratado sobre todo de materializar el cuidado, en este caso mediado por la tipografía, de cómo ya no sólo los escritores, sino también una comunidad de hablantes de una cierta variante, a lo largo de los años y en varias reuniones, ha decidido representar ortográficamente su lengua. Y, entonces, editar con plena conciencia de ese camino de décadas de discusiones lingüísticas que más de un grupo ha llevado a cabo para construir alfabetos para su escritura.

Así, como afirma Martínez, el equipo detrás de Oralibrura ha partido de hacer el trabajo “mucho más orgánico, no solamente publicar los materiales” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). Y por orgánico entiende hacer “más horizontal el trabajo, en donde desde el autor, los ilustradores, el impresor, todos los que hacemos posible que aparezca el libro [...] tengamos conciencia de lo que significa hacer estos materiales” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). Para él sostener la frase de “cuidado editorial” significa “un compromiso, una responsabilidad”, implica “tener la conciencia de que ya hubo un trabajo, ya se sentaron gente, ya se sentó el autor con el diseñador, con el editor, con el revisor, con el ilustrador” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021).

Esto, a su vez, implica equilibrar la diversidad de diálogos y posturas frente a la manera de editar: “lo más importante [...] es no asumirse como el que tiene la última

palabra [...] desde un posicionamiento como editor o como el que sabe [...] cómo funciona la industria” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022). Pero sí involucrar directamente a otras personas de sus propias trayectorias en el ámbito editorial, pues también es cierto que “se desconoce la parte de producción de un libro, hay cuestiones técnicas muy precisas” y esto “no nada más pasa con autores en lenguas originarias, pasa con todo mundo” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

El cuidado es hacer parte a otrxs de las experiencias por las que ellos mismos tuvieron que pasar, a lo largo de muchos años, para materializar los libros, es “tener un diálogo con el encargado de la imprenta” para develarle la importancia “de por qué lo estamos pidiendo así, por qué le metimos [...] ese color, esa tipografía, ese tamaño de letra y qué es lo que esperamos” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). Y del mismo modo con lxs escritorxs. Así, otra de sus participantes, Nayelli Ornelas, describe como “una casa abierta de aprendizaje” a Oralibrura, pues “el autor aprende del proceso de edición, aprende de los tiempos, incluso si se da la oportunidad aprende de los costos” (Hernández, 26 de mayo de 2021) y, si así lo desean, asuman mayores agencias en otras partes del proceso. Por ejemplo, Matiúwàa, de su cercanía con el ámbito editorial reconoce: “ese proceso a mí me ha gustado porque he aprendido bastante [...] he aprendido de los otros compañeros que ya llevan años haciendo eso”, aunque “no para volverme un editor”, pues más bien el poeta se considera aliado de las problemáticas en torno del ámbito editorial, ya que, afirma: “no pretendo ni tampoco considero que esa es mi lucha [...] soy un aliado en aspectos que me interesan y hacemos alianzas” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). Es, por lo tanto, significativa en el sentido de la multiplicación del cuidado editorial la mención en el colofón de *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people* (Figura #) no sólo del escritor, sino también de quien realizó la corrección en español (Anyá De León) y de la editorial que coeditó con Gusanos de la Memoria.

Figura 3.26. Colofón de *Mbo Xtá rídà*

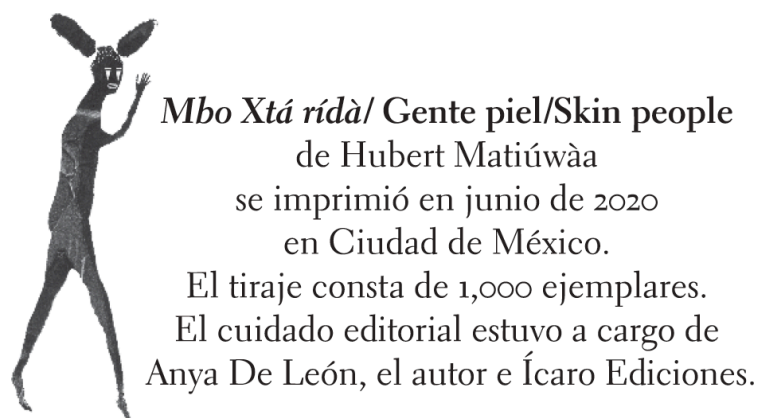


Figura 3.26. Colofón de *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people* donde al final se mencionan a las personas y la editorial a cargo del cuidado editorial. Tomado de Matiúwàa, 2020b.

En el cuidado de la materialización de las diferentes dimensiones del libro, éste es, en efecto, “orgánico y se mueve” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). En palabras de Víctor Eduardo Hernández, otro de los miembros de Oralibrura:

es toda una elección en los colores, es un constante diálogo, siempre estamos en esa complicidad con todas las personas que están involucradas para que al final tengamos un producto que no solamente sea una cuestión estética o que no sea un libro para colgar en tu librero como una colección, como un objeto curioso porque está en lenguas originarias, sino que sea un objeto vivo. (Hernández, 26 de mayo de 2021).

Los libros se van moviendo de los entramados entre lo individual y lo colectivo, y terminan por tejer prácticas editoriales para el deseo de las formas de otros libros posibles.

CONCLUSIONES.

LIBROS-HONGO VENENOSO: PARA SEGUIR IMAGINANDO OTROS LIBROS POSIBLES

Ningún libro queda exento de involucrar a una gran diversidad de personas, todos pasan por “un proceso que [...] implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones, las de los copistas, libreros editores, maestros impresores, cajistas, correctores” (Chartier, 2006, p. 13), entre otras personas más y según cada caso. No obstante, como se ha podido ver desde los casos particulares de los libros y de las redes de personas aquí mencionadas, ha sido de particular relevancia no dar por sentada esta aparente obviedad. En las presentaciones y entrevistas, por ejemplo, además de poder escuchar los poemas en voz de sus respectivos escritores, recurrentemente se guardan espacios para hacer visibles estos diferentes momentos, técnicas, intervenciones, personas, entre otros elementos más respecto de sus procesos. Esto ha quedado impreso también, como hemos querido ilustrar, en los propios territorios librescos, en el cuerpo que hace ser a sus libros los libros que hoy son y, por lo tanto, aquellas dinámicas pasan a formar parte de lo potencialmente legible.

Ser conscientes del papel de la colectividad en la puesta en página de los libros no significa que el proceso se realice en función de ella. Hay una diferencia significativa entre sólo asumir la colectividad como condición necesaria de la creación de un libro y volverla, además, elemento constitutivo de la práctica editorial. Es la misma diferencia que hay entre ceder la creación a alguien más después de concluir una cierta actividad para el libro y no concluirla si no es a partir de involucrar a otras agencias aparentemente ajenas a una actividad dada y, por lo tanto, incentivar y prolongar la transformación de todas las partes de la obra en el proceso.

Aunque se trate de prácticas más comunes o posibles dentro de la edición independiente, para el caso particular de estos libros adquiere implicaciones político-lingüísticas, “declaraciones de principios”, pues hay un posicionamiento frente a las lógicas de la industria editorial misma.

Ante la condición de tener que quitar el mencionado prólogo de Quintero Weir de *Túnga Indiï / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*, Matiúwàa decidió publicar de

manera independiente con otro equipo de trabajo, pues a su parecer tampoco se trataba de publicar por publicar, “porque es una cuestión de respeto” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). Publicar para él, así como Sánchez también lo enfatiza, va de la mano de un proceso que ha caminado junto con sus amistades:

Quintero para mí ha sido una persona que me ha acompañado no nada más en cuanto a hacer un prólogo, sino que es un amigo, es un maestro, es un aliado de pensamiento de toda esta red [en la] que estamos inmiscuidos los que nos interesa la lengua. Y quitar el prólogo de Quintero es como decir “bueno, no me importa mi amistad, mis lazos de cariño, sino que solamente me importa publicar en una editorial, bajo sus propias reglas”. Y eso a mí sí me pareció un poco una ofensa, que yo pudiera hacer a mi propia amistad y a mi propia dignidad como persona. (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

La negativa —a la vez voluntaria y consecuencia de las mismas condiciones del propio medio— de Sánchez de aplazar la publicación de su poesía en el formato del libro hasta poder hacerlo al menos iconográficamente e idealmente también con audios; el desacuerdo de Matiúwàa frente a no utilizar la disposición pareada de los textos en sus libros; las búsquedas personales y en conjunto de Gally y Martínez de ser ellos mismos creadores y mediadores de espacios más amables de edición para garantizar una cierta forma para los libros, entre otros momentos más, son ilustrativos de que hoy en día existe una fuerza proveniente de las expectativas de la materialidad para las literaturas en lenguas originarias. Haría falta una investigación de otro carácter para dar cuenta clara de ello, pero seguido de las propias iniciativas del Estado para promover la escritura y la publicación en lenguas originarias, el mismo aumento paulatino de propuestas independientes para ya no sólo la autopublicación sino también la autoedición, son sintomáticas de esas expectativas. Sintomáticas de la necesidad de imaginar las condiciones para otra materialidad, que pasa

por oponerse abiertamente a determinadas lógicas editoriales en el marco de esa industria en México, por las repercusiones que ha tenido o puede tener supeditarse a ellas.

La decisión de darle prioridad al prólogo de Quintero Weir implicó, por un lado, dejar de publicar *Túnga Indii* bajo el sello de la UNAM, lo cual en el marco mayor de la industria puede significar prescindir del poder de difusión de esa institución, por ejemplo, en las grandes ferias de libro nacionales e internacionales (Dujovne, 2020), pero, por otro lado, para Matiúwàa significó tomar una postura política y cuestionar la idea de legitimar el valor de su obra desde el poder de una editorial más grande: “Porque ese concepto de gran editorial es una editorial que nos creemos nosotros mismos, pensamos que si ya publicamos en tal editorial entonces ya somos reconocidos” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). De lo contrario implicaría para ese escritor supeditarse y seguir reproduciendo las lógicas que en principio reconoce han restringido no solamente su libertad de decisión con respecto de la forma de sus libros, si no más aún las restricciones con respecto de la propagación y permanencia de su lengua y su cultura Mè’phàà, en la medida en que, como ya lo señalaban las palabras de Yásnaya Aguilar citadas al inicio del primer capítulo, en la materialidad, pensada como espacio simbólico, también se reproducen las asimetrías. Para aquel escritor es necesario “ir transgrediendo ese imaginario que tienen las personas sobre nosotros o lo que se establece como normal”; configurar una práctica editorial que sea un ejercicio continuo de cuestionamientos para proponer otros paradigmas, “acabar con esa idea de que nosotros no podemos hacer los libros, que existe una editorial hegemónica que siempre va a hacer las cosas por nosotros”, pues “esa normalidad nos va a llevar a otros 200 años en el mismo rollo” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022), y aquí me uno a sus palabras y añado: a otros 200 años que van a seguir quedando impresos en los libros.

Como se ha querido ilustrar aquí en más de una ocasión, incluso desde la propuesta de elegir el corpus como proceso, la urdimbre creada a partir de la realización de unas obras la van vinculado con el de otras. Imaginar otros libros ha pasado por crear y fortalecer las propias redes y alianzas, sobre las cuales además fluye el deseo de otros encuentros.

No publicar bajo esas condiciones aquel libro significó situar el valor de su libro en otros lugares, porque “la pretensión no es que lleguemos a las grandes editoriales”, sino

más bien es “hacer algo que signifique para cada uno de nosotros, que diga: ‘eso está hecho con el sudor, con el cariño de todos nosotros’” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). El cuidado editorial para esta red es cuidar la amistad y la compañía, procurar la red que, a su vez, procura las partes del proceso que en principio hicieron posible sus libros, al tiempo que se ejemplifica la alternativa posible, de que también de ese modo se puede hacer libros. De modo que el modelo base, esto es, las razones por las cuales se publica, si recordamos a Bhaskar (2013), y que según sus estudios suelen ser principalmente de carácter económico, es desplazado y se combina con otras motivaciones creando, en consecuencia, modelos alternativos, en los que si bien no desaparece el de carácter económico, sí se ve desplazado por la centralidad de otros deseos. A decir de Bhaskar, la diversidad de modelos de publicación es conveniente pues “más modelos permiten más puntos de vista, mayor diversidad de pensamiento y más maneras de existir” (p. 165). Y finalmente, como vimos, publican *Túnga Indii*, “de manera independiente con el apoyo de amigos, de Gusanos de la Memoria y Oralibrura”, ahora en formato trilingüe y con el prólogo bilingüe, pues desde su experiencia y de lo que es importante para él “cuando se hace un trabajo colectivo en red y en alianzas se puede tener un libro, y quitarnos la idea de que nuestros libros tengan que pertenecer a fuerza a la idea de una editorial de fama” (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

Otro suceso de interés relativo a esto, pero ahora detrás del proyecto de Natsiká concierne al origen de su materialización. A excepción del elemento musical (aunque en parte debido a esa precondition auditiva), sus creadores se enfrentaron a la dificultad de encontrar dónde publicar su trabajo: “nos enfrentamos a varias cosas. Primero, no encajábamos ni en poesía ni en música porque realmente yo no canto, ni estoy cantando”, pero “el único que se interesó fue el CIESAS a través del maestro Antonio Farfán” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). No obstante, dicho apoyo estuvo condicionado a construir alguna justificación, pues les pedían “que si lo publicaban necesitaba tener como una información lúdica. Para que justificara lo que se tenía que hacer”. Fue así que “empezamos a trabajar para ver cómo podíamos meter la información y que cumpliera ese requisito para poder publicar” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). De la experiencia de esta alianza institucional la poeta Ñuu savi

reflexiona: “Me pareció muy interesante porque en ningún trabajo y menos poético, te manejan ese tipo de información. Nosotros lo acompañamos [...] para cubrir un requisito, pero también [...] nos pareció muy buena idea” (C. Sánchez, comunicación personal, 23 de noviembre de 2021). Entonces, si la característica de la obra como fusión entre poesía y música representó, en un principio, la negativa hacia su materialización, eventualmente también condujo hacia otro tipo de apoyo de carácter institucional y en coedición con Ediciones del Lirio. Apoyo que, a diferencia de la usual dificultad ilustrada en el análisis del tercer capítulo para incluir algo más que lo prototípicamente formal para los libros, ofrece de antemano espacios para ser llenados desde las áreas antropológica, lingüística, geográfica, musical, y esto además con la posibilidad de ser utilizados en plena libertad por parte de sus creadores y de los demás participantes.

Por su parte, Víctor Eduardo Hernández resume la labor que llevan a cabo en Oralibrura como “un trabajo de acompañamiento”, ya que “hay un equipo [...] y una suma de voluntades que aportan a los diferentes proyectos y eso es lo que va enriqueciendo”. Al hacer de la colectividad parte de la práctica editorial, la van configurando de un modo particular, así, continúa Víctor Eduardo Hernández, “el proyecto de Oralibrura como una cooperativa es un proyecto que va tejiendo redes” (Hernández, 26 de mayo de 2021), y lo que también tejen es la transformación del soporte mismo, generando nuevos espacios para las mismas y nuevas agencias y para los mismos y otros soportes, pues “no es que seleccionemos, o que como editorial se seleccione un libro, sino que el libro se va creando desde los primeros procesos de diálogo” (Hernández, 26 de mayo de 2021).

Como se ha visto, en la labor suelen no contar con los medios necesarios para cubrir con una o varias necesidades de edición, tal como encontrar las tipografías adecuadas o la corrección de estilo y ortotipográfica en las lenguas de lxs escritorxs. Héctor Martínez ha señalado en varias ocasiones otra más de las áreas que continúa siendo necesario desarrollar “yo creo que sería muy importante [...] que se pudiera crear para el mundo tipografías exclusivas, creadas por diseñadores mexicanos, a partir de las diferentes lenguas, y que después estas puedan ser utilizadas hacia fuera” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). O, también, para realizar sus libros ha sido necesario invitar a personas provenientes de otras disciplinas típicamente no vinculadas al ámbito de la edición. En este

sentido, Héctor Martínez afirma haber complementado su labor editorial con ayuda de lingüistas, entre otras disciplinas, como la historia y la sociología, pues de lo contrario reconoce: “mi trabajo no serviría porque yo necesito a los lingüistas para poder corregir o que revisen los materiales que estamos publicando” (H. Martínez, comunicación personal, 8 de octubre de 2021). Al mismo tiempo, la apuesta del editor y de la cooperativa editorial es motivar la especialización de más personas, pues considera “es necesario que empiece a haber expertos en estos escritores, expertos en la traducción”, entonces a su labor integran la “invitación para que los que hablen la lengua se especialicen para poder traducir” (Hernández, 29 de marzo de 2022). De modo que, así como ya decía para el caso del trabajo en conjunto entre Celerina Sánchez y los ilustradores, en el territorio del libro se van conjugando, además de los culturales y artísticos, los saberes y habilidades provenientes de otras disciplinas.

Son, en suma, más ejemplos entre varios otros, de las áreas y actividades que, a la fecha, paulatinamente y de manera paralela a la producción de estos libros, continúan especializándose y contribuyendo a facilitar la labor. Se ha tratado ya no sólo de expresar y denunciar las necesidades de edición, sino además de tomar acción directa frente a ellas, de modo que la colectividad de agencias conjugadas en proyectos como el de Oralibrura pasan a formar parte de esta continuidad en el proceso de configurar el quehacer ya no sólo literario, sino además editorial.⁵⁵ Aunque ha implicado más tiempo y salirse de las lógicas usuales, no sólo han realizado ellxs mismxs las tareas, sino que además se han aventurado en la búsqueda y formación de las personas con quienes puedan aliarse; configuran los equipos en función de las lenguas y de las búsquedas vivas de sus hablantes y, así, han podido poner en práctica el tipo de edición que buscan promover para estas literaturas. Ya advierte Gally que para las editoriales representa una dificultad el poder “mantener los equipos juntos [...] con una cierta experiencia. Entonces en este caso [...] se trata de formar equipos [...], sobre todo porque si no tienes [...] que empezar de nuevo” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022). Equipos-red que, como hemos visto a lo largo de varios ejemplos, participan después de los mismos o de nuevos proyectos.

⁵⁵ Así como lo fue y sigue siendo la Biblioteca Juan de Córdova en Oaxaca o después lo han hecho el Colmix y Casa Impronta al especializarse y generar tipografías para imprimir las lenguas alfabéticamente.

La participación secuencial de Héctor Martínez y de Víctor Gally a lo largo de varios proyectos de edición de Sánchez y Matiúwàa ilustra lo anterior. O también la del lingüista Iván Oropeza Bruno quien ha realizado la corrección de estilo en lengua mè'phàa para los libros de Matiúwàa en tres ocasiones: en 2018 para *Ìjín gò'ò Tsítsídiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsídiin* y para *Mañuwìin / Cordel torcido*, y en 2020 para *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*. O encontrar al diseñador gráfico Salvador Jaramillo como ilustrador de la portada de *Ìjín gò'ò Tsítsídiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsídiin*; de nuevo en las ilustraciones de portada e interiores de *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*; diseñador de la portada de *Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner* y, finalmente, una vez más vemos cruzadas ya no sólo las agencias sino también las actividades, pues en el proyecto más reciente de la *Antología bilingüe de cuento y poesía* (2021) publicada a raíz de la convocatoria para el Primer Premio “Gusanos de la Memoria” de Creación Literaria en Lenguas Originarias de México, ahora Jaramillo fue el diseñador y, cabe añadir, la ilustró Isela Xospa.

A propósito de ir formando cada libro según sus necesidades, se va imprimiendo en ellos la huella de las actividades, de las personas, de los nuevos espacios para ampliar el soporte. La comparación hecha entre las páginas legales de las ediciones digital e impresa de *Ìjín gò'ò Tsítsídiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsídiin* es particularmente ilustrativa de esto, pues en la digital se materializa el relato de un camino posible de edición. En la forma de este libro así como en la del resto de los ejemplares aquí observados, comparten y ceden sus procesos, pues la apuesta es volverse eventualmente guía para que otras personas puedan después partir de y generar nuevas estrategias para enfrentarse ante las adversidades todavía presentes de crear libros bilingües para lenguas indígenas.

Los miembros de la cooperativa Oralibrura insisten en ello; desean compartir sus trayectorias de aprendizaje para poder multiplicar y seguir transformando los procesos, pero más aún que otras personas desde otras latitudes puedan hacerlo también, en particular dentro de las propias comunidades de hablantes de lenguas originarias. El sentido de hacer de Oralibrura “una casa abierta de aprendizaje” donde todas las personas aprendan de lo que otras personas hacen, como ha dicho Nayelly Ornelas y como lo han sostenido el resto

de los miembros, es “que esto se replique, no solamente que quede aquí, sino que se pueda replicar la colaboración, que se pueda hacer otras cooperativas editoriales” (Hernández, 26 de mayo de 2021) o bien, que más personas puedan apropiarse del oficio de hacer libros y bajo sus propios términos y medios. Porque, como dice Martínez, “también nuestra idea en Oralibrura es que en algún momento esos escritores o esos jóvenes o esos niños en las comunidades [...] puedan publicar sus propios libros y que ese niño, ese adolescente pueda ver en físico su obra” (Hernández, 29 de marzo de 2022). Y añadido, su proyecto es, además, sugerente para otras instancias de publicación fuera del ámbito de edición independiente.

No obstante, las propuestas de soportes y de prácticas no se presentan fijas, pues de inicio se presupone la condición de su constante transformación y adaptación a las experiencias concretas de lo multicultural y lo multilingüe. Uno de los aprendizajes de esta labor de trabajar en conjunto con escritores, temáticas, como mediadores de intenciones comunicativas y formas de recepción de hablantes y no hablantes de las lenguas originarias, reflexiona Janeth Cerqueda, es reconocer esa particularidad y generar espacios para que “los libros tengan su propio camino” (Hernández, 29 de marzo de 2022). Y si bien, en palabras de Gally, “sirve el recorrido [...], sirven las experiencias”, no se trata de “tenerlas como un machote [...], es parte más bien de la experiencia” y cada proyecto “va a traer nuevos retos y nuevas dificultades” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022).

Para Matiúwàa es:

Decir, bueno, estos poemas los escribí y aquí este libro. Y seguramente está mal escrito en mè'phàà, está mal escrito en metáforas, está lleno de errores, pero eso es lo que me tocó hacer en el tiempo en que viví, en el tiempo con lo que tuve. Y yo creo realmente que todo tiene que modificarse, todo tiene que cambiar. Y yo confío que las nuevas generaciones, al menos de mi cultura, sepan corregir todas esas cosas donde uno falla. Yo pienso que es muy necesario que alguien a veces se arriesgue a hacer mal las cosas. Yo considero un poco eso mi trabajo, como alguien que va a hacer mal las cosas

[...] Imaginemos el primer tiempo cuando alguien descubrió que el hongo es venenoso. Alguien tuvo que comer ese hongo venenoso, tuvo que morir, tuvo que alucinar, tuvo que pasar por un proceso de salud fuerte, para reconocer el especie de hongo que es comestible. Y yo creo también en ese mismo proceso, nunca ha dejado de existir, nunca ha dejado de desaparecer ese proceso de aprender del mundo y de corregirse, entonces yo considero eso, eso es lo que considero yo de mi obra, ¿no?, como alguien que a lo mejor se va a comer este hongo venoso y que se pueda corregir después, eso va a ser para fortalecer. (H. Matiúwàa, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

Lo que se replica al hacer libros desde la sensibilidad hacia otras geografías, otras culturas, otras lenguas, otras necesidades es el movimiento y las transformaciones del soporte-libro, pues “nunca acaba cuando ya la publicaste, sino que va a estar ahí y te vas a dar cuenta que a lo mejor debiste hacer tal o cual cosa [...] Es un proceso vivo” (V. Gally, comunicación personal, 16 de marzo de 2022). Es reivindicar la fuerza creativa del error desde donde se generen las ideas para las formas de otros libros que todavía no nos hemos imaginado, siempre vinculados con los libros que han sido. Los Libros-HongoVenenoso que secuencialmente varias personas-red se han animado a hacer(nos)-comer.

CONCLUSIONS.

LIVRES-CHAMPIGNON VÉNÉNEUX : POUR CONTINUER À IMAGINER D'AUTRES LIVRES POSSIBLES

La création de tout livre implique une grande diversité de personnes, toutes passent par « un processus que implique des moments différents, des techniques différentes, des interventions différentes, celles des copistes, des libraires éditeurs, des maîtres imprimeurs, des caissiers, des correcteurs » (Chartier, 2006, p. 13), entre autres personnes. Toutefois, comme on cherche à le prouver ici à partir des cas des livres et des réseaux de personnes mentionnés, il était particulièrement important de ne pas tenir pour acquis cette apparente évidence. Dans les présentations et les interviews, par exemple, en plus de pouvoir écouter les poèmes de leurs auteurs respectifs, des espaces sont régulièrement réservés pour rendre visibles ces différents moments, techniques, interventions, personnes, entre autres éléments concernant leur processus. Cela a également été imprimé, comme nous avons voulu l'illustrer, sur les territoires du livre, dans le corps qui fait de leurs livres les livres qu'ils sont aujourd'hui et, par conséquent, ces dynamiques deviennent partie de ce qui est potentiellement lisible.

Être conscient du rôle de la collectivité dans la mise en page des livres ne signifie pas que le processus se déroule en fonction de la collectivité. Il y a une différence significative entre assumer la collectivité comme condition nécessaire à la création d'un livre et en faire, en outre, un élément constitutif de la pratique éditoriale. C'est la même différence qu'il y a entre céder la création à quelqu'un d'autre après avoir terminé une certaine activité pour le livre et ne pas la terminer autrement qu'en impliquant d'autres agences apparemment étrangères à une activité donnée et, partant, en encourageant et en prolongeant la transformation de toutes les parties de l'œuvre dans le processus.

Bien qu'il s'agisse de pratiques plus courantes ou possibles au sein de l'édition indépendante, pour le cas particulier de ces livres, elles acquièrent des implications politiques et linguistiques, des « déclarations de principes », car il y a un positionnement par rapport aux logiques de l'industrie éditoriale elle-même.

À la condition de retirer le prologue de Quintero Weir de *Túnga Indií / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*, Matiúwàa a décidé de publier de manière indépendante

avec une autre équipe de travail, car il ne s'agissait pas non plus de publier pour publier, « parce que c'est une question de respect » (H. Matiúwàa, communication personnelle, 9 mars 2022). Publier pour lui, comme le souligne Sánchez, va de pair avec un processus qui a suivi ses amis :

Quintero a été pour moi une personne qui m'a accompagné pas seulement en ce qui concerne la rédaction d'un prologue, mais un ami, un enseignant, un allié de pensée de tout ce réseau [dans lequel] nous sommes immiscés ceux qui nous intéressent à la langue. Et enlever le prologue de Quintero, c'est comme dire « bon, je ne me soucie pas de mon amitié, de mes liens d'affection, je me soucie seulement de publier dans une maison d'édition, selon ses propres règles ». Et j'ai trouvé cela un peu offensant que je puisse faire ça à ma propre amitié et à ma propre dignité en tant que personne. (H. Matiúwàa, communication personnelle, 9 mars 2022).

Le refus —à la fois volontaire et conséquence des mêmes conditions du milieu éditorial— de Sánchez de reporter la publication de sa poésie au format du livre jusqu'à ce qu'elle puisse le faire au moins iconographiquement et idéalement aussi avec des audios; le désaccord de Matiúwàa à ne pas utiliser la disposition appariée des textes dans ses livres; la recherche personnelle et collective de Gally et Martinez d'être eux-mêmes créateurs et médiateurs d'espaces d'édition plus conviviaux pour garantir une certaine forme aux livres, entre autres, montrent qu'il existe aujourd'hui une force provenant des attentes de la matérialité pour les littératures en langues autochtones. Une autre recherche serait nécessaire pour en rendre compte, mais après les initiatives prises par l'État lui-même pour promouvoir l'écriture et la publication dans les langues autochtones, la même augmentation progressive des propositions indépendantes pour non seulement l'auto-publication, mais aussi l'auto-édition, est symptomatique de ces attentes. Ces symptômes viennent de la nécessité d'imaginer les conditions d'une autre matérialité, qui consiste à s'opposer

ouvertement à certaines logiques éditoriales dans le cadre de cette industrie au Mexique, en raison des répercussions qu'elle a eues ou peut avoir en s'y soumettant.

La décision de donner la priorité au prologue de Quintero Weir impliquait, d'une part, de cesser de publier *Túngaa Indii* sous le label de l'UNAM, ce qui, dans le cadre plus large de l'industrie, peut signifier renoncer au pouvoir de diffusion de cette institution, par exemple dans les grandes foires nationales et internationales du livre (Dujovne, 2020), mais d'autre part, pour Matiúwàa, cela signifiait prendre une position politique et remettre en question l'idée de légitimer la valeur de son œuvre par le pouvoir d'une plus grande maison d'édition : « Parce que ce concept de grande maison d'édition est une [idée de] maison d'édition que nous croyons nous-mêmes, nous pensons que si nous publions déjà dans une telle maison d'édition, nous sommes déjà reconnus » (H. Matiúwàa, communication personnelle, 9 mars 2022). Autrement, cela impliquerait pour cet écrivain de se soumettre et de continuer à reproduire les logiques qu'il connaît et a vécu dans son parcours dans les obstacles à sa liberté de choix quant à la forme de ses livres, mais encore plus les restrictions quant à la diffusion et à la permanence de sa langue et de sa culture Mé'phàà, dans la mesure où, comme l'indiquaient déjà les paroles de Yasnaya Aguilar citées au début du premier chapitre, dans la matérialité, conçue comme espace symbolique, se reproduisent aussi les asymétries. Pour cet écrivain, il faut « aller au-delà de l'imaginaire qu'ont les gens sur nous ou de ce qui est établi comme normal »; mettre en place une pratique éditoriale qui soit un exercice continu de questionnement pour proposer d'autres paradigmes, « mettre fin à cette idée selon laquelle nous ne pouvons pas faire les livres, qu'il existe une maison d'édition hégémonique qui fera toujours les choses pour nous », car « cette normalité nous mènera encore 200 ans sur le même rouleau » (H. Matiúwàa, communication personnelle, 9 mars 2022), et ici, je me joins à ses paroles et j'ajoute : 200 ans de plus, qui seront ensuite imprimés sur les livres.

Comme on a voulu l'illustrer ici à plusieurs reprises, même depuis la proposition de choisir le corpus comme processus de création des livres, la chaîne créée à partir de la réalisation de certaines œuvres est liée à celle d'autres. Imaginer d'autres livres, c'est créer et renforcer ses propres réseaux et alliances, sur lesquels coule le désir d'autres rencontres.

Ne pas publier dans ces conditions signifiait placer la valeur de son livre ailleurs, car « la prétention n'est pas d'atteindre les grandes maisons d'édition », mais plutôt « de faire quelque chose qui signifie pour chacun de nous, qui dise : c'est fait avec la sueur, avec l'affection de nous tous » (H. Matiúwàa, communication personnelle, 9 mars 2022). Le soin éditorial pour ce réseau de personnes est de prendre soin de l'amitié et de la camaraderie, de fournir le réseau qui, à son tour, fournit les parties du processus qui, en principe, ont rendu leurs livres possibles, tout en illustrant l'alternative possible, qu'il est également possible de faire des livres de cette manière. Ainsi, le modèle de base, c'est-à-dire les raisons pour lesquelles il est publié, si l'on se souvient de Bhaskar (2013), et qui, selon ses études, sont principalement de nature économique, est déplacé et combiné avec d'autres motivations, créant ainsi des modèles alternatifs, dans lesquels le caractère économique ne disparaît pas, mais est supplanté par la centralité d'autres désirs. Selon Bhaskar, la diversité des modèles de publication est souhaitable car « plus de modèles permettent plus de points de vue, plus de pensées et plus de façons d'exister » (p. 165). Et enfin, comme nous l'avons vu, ils publient *Túngaa Indii*, « indépendamment avec le soutien d'amis, de Gusanos de la Memoria et d'Orallibrura », maintenant en format trilingue et avec le prologue bilingue, car d'après leur expérience et ce qui est important pour lui, « lorsqu'on fait un travail collectif en réseau et en partenariat, on peut avoir un livre, et nous enlever l'idée que nos livres doivent appartenir à l'idée d'une maison d'édition célèbre » (H. Matiúwàa, communication personnelle, 9 mars 2022).

Un autre événement d'intérêt lié à cela, mais en rapport avec le projet de Natsiká concerne l'origine de sa matérialisation. À l'exception de l'élément musical (bien qu'en partie à cause de cette pré-condition auditive), ses créateurs ont eu du mal à trouver où publier leur travail : « Nous sommes confrontés à plusieurs choses. Tout d'abord, nous n'avons pas de place ni dans la poésie ni dans la musique parce qu'en réalité je ne chante pas et je ne chante pas », mais « le seul qui s'est intéressé a été le CIESAS à travers le maître Antonio Farfán » (C. Sánchez, communication personnelle, 23 novembre 2021). Cependant, ce soutien était conditionné à la construction d'une certaine justification, car on leur demandait « que s'ils le publiaient, il fallait qu'il y ait une information ludique. Pour justifier ce qui devait être fait ». C'est ainsi que « nous avons commencé à travailler pour

voir comment nous pouvions introduire l'information et si elle remplissait cette condition pour pouvoir la publier » (C. Sánchez, communication personnelle, 23 novembre 2021). De l'expérience de cette alliance institutionnelle, le poète Ñuu savi réfléchit : « J'ai trouvé cela très intéressant parce qu'aucun travail, encore moins poétique, ne traite ce genre d'information. Nous l'avons accompagné [...] pour couvrir une exigence, mais aussi [...] cela nous a semblé une très bonne idée » (C. Sanchez, communication personnelle, 23 novembre 2021). Alors, si la caractéristique de l'œuvre comme fusion entre poésie et musique a représenté, au début, le refus de sa matérialisation, elle a finalement conduit à un autre type de soutien à caractère institutionnel et en coédition avec Ediciones del Lirio. Je soutiens que, contrairement à l'habituelle difficulté illustrée dans l'analyse du troisième chapitre d'inclure quelque chose de plus que le prototype formel pour les livres, il offre à l'avance des espaces à remplir dans les domaines anthropologique, linguistique, géographique, musical, et cela avec la possibilité de les utiliser en toute liberté par leurs créateurs et les autres participants.

Pour sa part, Víctor Eduardo Hernández résume le travail qu'ils accomplissent à Oralibrura comme « un travail d'accompagnement », car « il y a une équipe [...] et une somme de volontés qui apportent aux différents projets et c'est ce qui enrichit ». En faisant de la collectivité une partie de la pratique éditoriale, ils la configurent d'une manière particulière, poursuit Víctor Eduardo Hernández : « le projet d'Oralibrura comme une coopérative est un projet qui va tisser des réseaux » (Hernández, 26 mai 2021), et ce qu'ils tissent aussi c'est la transformation du support lui-même, en créant de nouveaux espaces pour les mêmes et pour d'autres personnes et aussi pour les mêmes et pour d'autres supports, car « ce n'est pas que nous sélectionnons, ou que nous sélectionnons comme éditeur un livre, mais le livre est créé dès les premiers processus de dialogue » (Hernández, 26 mai 2021).

Comme on l'a vu, le travail manque souvent de moyens pour répondre à un ou plusieurs besoins d'édition, tels que la recherche des typographies appropriées ou la correction de style et d'orthographe dans les langues des auteurs.trices. Héctor Martínez a indiqué à plusieurs reprises un autre domaine qu'il reste encore à développer : « Je pense qu'il serait très important [...] que l'on puisse créer pour le monde des typographies

exclusives, créées par des designers mexicains, à partir des différentes langues, et qu'on puisse ensuite les utiliser à l'extérieur» (H. Martínez, communication personnelle, 8 octobre 2021). Ou encore, pour réaliser ses livres, il a fallu inviter des personnes provenant d'autres disciplines généralement non liées au domaine de l'édition. En ce sens, Héctor Martínez affirme avoir complété son travail éditorial avec l'aide de linguistes, entre autres disciplines, comme l'histoire et la sociologie, car il reconnaît que « mon travail ne servirait à rien car j'ai besoin de linguistes pour corriger ou réviser les documents que nous publions » (H. Martínez, communication personnelle, 8 octobre 2021). En même temps, le pari de l'éditeur et de la coopérative d'édition est de motiver davantage de personnes à se spécialiser, car ils estiment « qu'il faut qu'il y ait des experts de ces écrivains, des experts de la traduction », alors ils intègrent « l'invitation à ce que ceux qui parlent la langue se spécialisent pour pouvoir traduire » (Hernández, 29 mars 2022). Ainsi, comme je l'ai déjà dit pour le cas du travail en commun entre Celerina Sánchez et les illustrateurs, sur le territoire du livre se conjuguent, en plus des connaissances culturelles et artistiques, les savoirs et compétences provenant d'autres disciplines.

Il s'agit en somme d'autres exemples parmi d'autres de domaines et d'activités qui, jusqu'à présent, peu à peu et parallèlement à la production de ces livres, continuent de se spécialiser et contribuent à faciliter le travail. Il s'agit désormais non seulement d'exprimer et de dénoncer les besoins d'édition, mais aussi d'agir directement face à ceux-ci, de sorte que le collectif d'agences conjuguées dans des projets comme celui d'Orallibura deviennent partie intégrante de cette continuité dans le processus de configuration du travail non seulement littéraire, mais aussi éditorial.⁵⁶ Bien qu'il leur ait fallu plus de temps et qu'ils soient sortis des logiques habituelles, ils ont non seulement accompli leurs tâches, mais ils se sont aussi aventurés dans la recherche et la formation des personnes avec lesquelles ils pourraient s'allier; ils ont configuré leurs équipes en fonction des langues et des recherches vivantes de leurs locuteurs et ont ainsi pu mettre en pratique le type d'édition qu'ils voulaient promouvoir pour ces littératures. Gally prévient déjà que pour les maisons d'édition, c'est une difficulté de pouvoir « garder les équipes ensemble [...] avec

⁵⁶ Tout comme la Bibliothèque Juan de Córdova à Oaxaca l'a été et l'est toujours, ou le Colmix et Casa Impronta l'ont fait plus tard en se spécialisant et en générant des typographies pour imprimer les langues alphabétiquement.

une certaine expérience. Alors dans ce cas [...] il s'agit de former des équipes [...], surtout parce que [comme ça] vous n'avez pas [...] à recommencer» (V. Gally, communication personnelle, 16 mars 2022). Des équipes-réseaux qui, comme nous l'avons vu à travers plusieurs exemples, participent à la suite des mêmes projets ou de nouveaux projets.

La participation séquentielle d'Héctor Martínez et de Víctor Gally à plusieurs projets éditoriaux de Sanchez et Matiúwàa illustre ce qui précède. Un autre exemple est celui du linguiste Iván Oropeza Bruno qui a effectué la correction de style en langue mè'phàà pour les livres de Matiúwàa à trois reprises : en 2018 pour *Ìjín gò'ò Tsítsídiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsídiin* et pour *Mañuwìin / Cordel torcido*, et en 2020 pour *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*. Il y aussi le graphiste Salvador Jaramillo comme illustrateur de la couverture de *Ìjín gò'ò Tsítsídiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsídiin*; que l'on a retrouve de nouveau dans les illustrations de couverture et d'intérieurs de *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people* et dans la conception de la couverture de *Túngaa Indii / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*. Nous voyons une fois de plus non seulement les agences mais aussi les activités ensemble dans le dernier projet de *Antología bilingüe de cuento y poesía* (2021) publiée à la suite de l'appel au premier prix "Gusanos de la Memoria" de Création littéraire en langues originaires du Mexique, aujourd'hui conçue par Jaramillo et illustrée par Isela Xospa.

Dans le but de former chaque livre selon ses besoins, on imprime sur eux l'empreinte des activités, des personnes, des nouveaux espaces pour élargir le support. La comparaison faite entre les pages légales des éditions numérique et imprimée de *Ìjín gò'ò Tsítsídiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsídiin* en est particulièrement révélatrice, car dans la version numérique se matérialise le récit d'un chemin possible d'édition. Sous la forme de ce livre comme sous celle des autres exemplaires observés ici, se partagent et cèdent leurs processus, car l'enjeu est de devenir éventuellement un guide pour que d'autres personnes puissent ensuite partir et générer de nouvelles stratégies pour faire face aux adversités encore présentes de la création de livres bilingues pour les langues autochtones.

Les membres de la coopérative Oralibrura insistent sur ce point; ils souhaitent partager leurs parcours d'apprentissage afin de multiplier et de transformer les processus, mais surtout permettre à d'autres personnes d'autres latitudes de le faire également, en

particulier au sein des communautés de locuteurs de langues autochtones elles-mêmes. Le but de faire d'Oralibrura « une maison ouverte d'apprentissage » où tous les gens apprennent de ce que font les autres, comme l'a dit Nayelly Ornelas et comme l'ont soutenu les autres membres, est « que cela se reproduise, non seulement en restant ici, mais aussi en reproduisant la collaboration, en créant d'autres coopératives d'édition » (Hernández, 26 mai 2021) ou encore en permettant à plus de gens de s'approprier le métier de faire des livres et selon leurs propres termes et moyens. Car, comme le dit Martinez, « notre idée aussi à Oralibrura est qu'à un moment donné, ces écrivains ou ces jeunes ou ces enfants dans les communautés [...] puissent publier leurs propres livres et que cet enfant, cet adolescent puisse voir physiquement leur œuvre » (Hernández, 29 mars 2022). Et j'ajoute que son projet est également suggestif pour d'autres instances de publication en dehors du domaine de l'édition indépendante.

Toutefois, les propositions de supports et de pratiques ne sont pas fixées, car elles supposent au départ qu'elles doivent être constamment transformées et adaptées aux expériences concrètes du multiculturalisme et du multilinguisme. Selon Janeth Cerqueda, l'un des enseignements de ce travail de collaboration avec des écrivains, des thématiques, comme médiateurs d'intentions communicatives et de formes d'accueil des locuteurs et des non-locuteurs des langues autochtones, est de reconnaître cette particularité et de créer des espaces pour que « les livres aient leur propre chemin » (Hernández, 29 mars 2022). Et si, pour reprendre les mots de Gally, « le chemin sert [...], les expériences servent », il ne s'agit pas de « les avoir comme un modèle [...] est plutôt une partie de l'expérience » et chaque projet « apportera de nouveaux défis et de nouvelles difficultés » (V. Gally, communication personnelle, 16 mars 2022).

Pour Matiúwàa, c'est :

Dire, eh bien, ces poèmes je les ai écrits et ici ce livre. Et c'est sûrement mal écrit en mè'phàà, c'est mal écrit en métaphores, c'est plein d'erreurs, mais c'est ce que j'ai dû faire à l'époque où j'ai vécu, à l'époque où j'ai vécu. Et je crois vraiment que tout doit se modifier, tout doit changer. Et j'espère que

les nouvelles générations, du moins dans ma culture, sauront corriger toutes ces choses là où l'on échoue. Je pense qu'il est vraiment nécessaire que quelqu'un prenne parfois le risque de mal faire les choses. Je considère un peu que mon travail, comme quelqu'un qui va faire mal les choses [...] Imaginons la première fois où quelqu'un a découvert que le champignon est vénéneux. Quelqu'un a dû manger ce champignon vénéneux, il a dû mourir, il a dû halluciner, il a dû passer par un processus de santé intense, pour reconnaître l'espèce de champignon qui est comestible. Et je crois aussi en ce même processus, il n'a jamais cessé d'exister, il n'a jamais cessé de disparaître ce processus d'apprentissage du monde et de correction, alors je considère cela, c'est ce que je considère de mon travail, non?, comme quelqu'un qui va peut-être manger ce champignon vénéneux et qui peut être corrigé plus tard, cela va être pour renforcer. (H. Matiúwàa, communication personnelle, 9 mars 2022).

Ce qui se réplique en faisant des livres à partir de la sensibilité à d'autres géographies, d'autres cultures, d'autres langues, d'autres besoins, c'est le mouvement et les transformations du support-livre, car « cela ne s'arrête jamais quand tu l'as déjà publié, mais il sera là et tu te rendras compte que peut-être tu aurais dû faire telle ou telle chose [...] C'est un processus vivant » (V. Gally, communication personnelle, 16 mars 2022). C'est revendiquer la force créatrice de l'erreur d'où viennent les idées pour les formes d'autres livres que nous n'avons pas encore imaginés, toujours liés aux livres qui ont été. Les Livres-ChampignonVénéneux qui successivement plusieurs personnes-réseau ont été encouragés à (nous) faire manger.

REFERENCIAS

- Acuña, K.M. (en prensa). *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 de maestría). Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro. Recuperada de <http://ri-ng.uaq.mx/handle/123456789/2497>
- Adams, T. R. y Barker, N. (1993). A New Model for the Study of the Book. En N. Barker (Ed.), *A potencie of life. Books in Society* (pp. 5-43). Londres: The British Library.
- Aguilar, C. (10 de agosto de 2018). Pluralia Ediciones: Libros de poemas y narrativa en lenguas autóctonas. [Entrevista a Héctor Martínez]. Recuperado de <https://blog.seccionamarilla.com.mx/pluralia-ediciones-libros-lenguas-mexicanas/>
- Aguilar-Gutiérrez, G., (Presentadora). (25 de mayo de 2021). Oralibrura Cooperación Editorial. En R. Montejano del Valle (Productor), *Raíz y razón de...* [Audio en podcast]. Recuperado de <https://e-radio.edu.mx/Raiz-y-razon/224-Oralibrura-Cooperacion-Editorial>
- Aguilar, Y., Díaz, T., Xospa, I. (31 de marzo de 2021). *Presentación del libro: Conetamalli, Bebé tamal, Baby tamal*. En XospaTronic [video]. Facebook Live: <https://www.facebook.com/226941154018009/videos/1464170397308651>
- Arias, A., Cárcamo-Huechante, L. E. & Valle, E. del. (2012). Literaturas de Abya Yala. *LASA FORUM*, XLIII(1), 7-10. Recuperado de <https://forum.lasaweb.org/past-issues/vol43-issue1.php>
- Arroyo, S. (enero-junio, 2014). Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente. *Revista de Literatura*, LXXVI (151), 57-77. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2014.01.003>
- Balderas, A. (Moderadora). (12 de julio de 2021). *Presentación “Comisario Jaguar” de Hubert Matiúwáa*. En Ediciones del Lirio [video]. Facebook Live: <https://www.facebook.com/edicionesdellirio/videos/4745595485453735>
- Barriga, R. (2018). *De Babel a Pentecostés. Políticas lingüísticas y lenguas indígenas, entre historias, discursos, paradojas y testimonios*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública / Coordinación General de Educación Intercultural y Bilingüe.

- Bautista, R. (2013). *Xojobal jalob te' / Telar luminoso*. México. D. F.: Pluralia Ediciones / CONACULTA.
- Bello, K. (2020). El siglo de la alfabetización. La enseñanza de la lectura y la escritura (1919-1976). En K. Bello y M. Garone (Coords.), *El libro multiplicado. Prácticas editoriales y de lectura en el México del siglo XX* (pp. 404-469). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Bello, K. y Garone, M. (Coords). (2020). *El libro multiplicado. Prácticas editoriales y de lectura en el México del siglo XX*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Beneito-Montagut, R. (2011). Ethnography goes online: towards a user-centred methodology to research interpersonal communication on the internet. *Qualitative Research* 11(6), 716-735. doi:10.1177/1468794111413368
- Bhaskar, M. (2013). *The Content Machine. Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network*. Londres / Nueva York: Anthem Press
- Biblioteca Vasconcelos (27 de febrero de 2016). Poesía Ñuu Savi (mixteca) y armónica blusera [video]. YouTube: <https://youtu.be/BaezZ2R69yQ>
- Bienal Internacional del Cartel en México, A.C. (2019). Cantus Machina. Poesía visual sobre Paul Klee En *Cantus Machina. Poesía visual sobre Paul Klee. En conmemoración del centenario de la Bauhaus* (p. 15). Ciudad de México: Trazando pensamientos / Bienal Internacional del Cartel en México, A.C.
- Brotherston, G. (1997). *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo* Trad. T. Ortega y M. Utrilla). México: Fondo de Cultura Económica
- Calvet, L. J. (2005). *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia* (Trad. L. Padilla). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cancino, N. (2017). Los paratextos de artes y gramáticas misioneras americanas. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXV(2), 407-440. Recuperado de <https://doi.org/10.24201/nrfh.v65i2.3101>
- Castro, N., Hernández, T. y Zaslavsky, D. (2020) Los traductores y los libros del México del siglo XX: una mirada retrospectiva y un balance pendiente. En K. Bello y M.

- Garone (Coords.), *El libro multiplicado. Prácticas editoriales y de lectura en el México del siglo XX* (pp. 270-313). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Caturla, A. (2009). A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona). Recuperada de <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/41673>
- Ceh Moo, S. (2021). *Sa'atal máan / Pasos perdidos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / INALI.
- Cerqueda, J. (Moderadora). (31 de marzo de 2021). Presentación “Xùkú xùwàá / Entre escarabajos”. En Oralibrura. Cooperación Editorial [video]. Facebook live: <https://www.facebook.com/112242643551528/videos/148392360526924>
- Cervantes, F. I. (2019). Las obras en sus libros: La materialidad de la literatura en México (1900-1940). En Y. Hadatty, N. Lojero y R. Mondragón (Coords.), *Historia de las Literaturas en México. Siglos XIX y XX. La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)* (pp. 17-39). Ciudad de México: UNAM.
- _____. (2020). La edición literaria de la primera mitad del siglo XX en México. En K. Bello y M. Garone (Coords.), *El libro multiplicado. Prácticas editoriales y de lectura en el México del siglo XX* (pp. 160-201). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Chartier, R. (2005). Prólogo. Un humanista entre dos mundos: don McKenzie. En D.F. McKenzie, (2005). *Bibliografía y sociología de los textos* (Trad. F. Bouza) (pp. 5-18). Madrid: Akal.
- _____. (2006). ¿Qué es un libro? En R. Chartier (Ed.), *¿Qué es un texto?* (pp. 7-35). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Chikangana, F. (2014). Oralitura indígena como un viaje a la memoria. En L. M. Lepe (Coord.), *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena* (pp. 75-97). México, D. F.: Dirección General de Culturas Populares.
- Company, C. (19 de mayo de 2021). La invención de la imprenta y sus consecuencias en la vida cotidiana americana [video]. YouTube: El Colegio Nacional: <https://youtu.be/6QhSYqREkkM>

- Conaculta. (10 de octubre de 2015). Recital de Juana Karen Peñate (poeta ch'ol) y Manuel Espinosa Sainos (poeta tutunakú). Voces Nuevas de Raíz Antigua. Poesía indígena contemporánea [video]. YouTube: https://youtu.be/qzn_ZGX6HUM
- Darnton, R. (1982). What is the history of books? *Daedalus*, 111(3), 65-83. Recuperado de <https://dash.harvard.edu/handle/1/3403038>
- Darnton, R. (2007). "What is the history of books?" revisited. *Modern Intellectual History*, 4(3), 495-508. Recuperado de <https://dash.harvard.edu/handle/1/3403039>
- Dujovne, A. (2020). La internacionalización de la edición mexicana bajo el prisma de la feria de Fráncfort (1960-1992). En K. Bello y M. Garone (Coords.), *El libro multiplicado. Prácticas editoriales y de lectura en el México del siglo XX* (pp. 360-403). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Duranti, A. (2000). *Antropología lingüística* (Trad. P. Tena). Madrid: Cambridge University Press.
- Elel Ot / Manantial de Estrellas. Cuentos y poesías en Lenguas Indígenas*. (2018). Ciudad de México: Pluralidad Indígena.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Editorial Universidad de Guadalajara (s.f.). Literaturas en Lenguas Originarias de América Miguel León-Portilla. *Editorial Universidad de Guadalajara* [Página de internet]. Recuperado de <https://editorial.udg.mx/catalog/category/view/id/535>
- Enciclopedia de la Literatura Indígena (s.f.). Celerina Sánchez. *Enciclopedia de la Literatura Indígena*. Recuperado de <https://enciclopediaindigena.com/celerina-sanchez/>
- España, C. (2012). *La poesía de Itamintya en la lengua y cultura de la Ñuu Savi "Nación de la Lluvia": lírica y argumentos desde los conceptos de algunos teóricos literarios y críticos culturales latinoamericanos* (Tesis de Maestría inédita). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

- Feltes, J. (2011). Ambientes de aprendizaje intercultural bilingüe de calidad: Cuatro Estudios de Caso. *XI Congreso Nacional de Investigación Educativa*. Recuperado de http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area_12/0887.pdf
- Flores De León, A. (2020). *Identidad transcultural y literatura en idiomas originarios: un análisis desde la poesía de tres autores indígenas* (Tesis de Maestría inédita). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Gally, V. (s.f.). *Victorgallycreativo* [blog]. Recuperado de <https://victorgallycreativo.wordpress.com/>
- Gally, V. (2017). Xtámbaa / Piel de Tierra. Invitación a la presentación editorial [video-animación]. En Pluralia Tienda Online. Facebook: <https://www.facebook.com/watch/?v=1248063295259026>
- Gálvez, S. (Moderadora). (26 de julio de 2022). “Águila de arena / Tasu yùùtì”. En Feria del Libro del Instituto Veracruzano de la Cultura, 3er. *Encuentro de Escritores en Lenguas Indígenas* [video]. Facebook Live: <https://www.facebook.com/IVECFerias/videos/465270308753105>
- Garone, M. (2010). Cultura impresa colonial en lenguas indígenas: una visión histórica y regional. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, (18), 98-145. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45882>
- _____. (2014). *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*. México, D. F. / Xalapa, Veracruz: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Universidad Veracruzana.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos* (Trad. C. Fernández). Madrid, España: Taurus.
- _____. (1987). *Seuils*. París, Francia: Éditions du Seuil.
- _____. (1992). *The Architext. An Introduction*. (Trad. J. E. Lewin). Los Angeles, California: University of California Press.
- _____. (2001). *Umbrales* (Trad. S. Lage). México, D.F.: siglo xxi editores.

- Golluscio, L. A. (2019). La etnografía del habla y la comunicación. Un recorrido histórico. En D. Hymes et. al. & L. A. Golluscio (comp.), *Etnografía del habla. Textos fundacionales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
- “Gráfica por los sueños, la paz y la libertad”. (1 de diciembre de 2004). *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/arquitectura/grafica-por-los-suenos-la-paz-y-la-libertad-nid658856/>
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gusanos de la Memoria (s.f.). Quiénes somos. *Gusanos de la Memoria* [Página de internet]. Recuperado de <https://www.gusanosdelamemoria.org/qui%C3%A9nes-somos>
- Hernández, E. (Conductora). (26 de mayo de 2021). Programa #109 Oralibrura. Cooperación Editorial [Episodio de radio por internet]. En J. Ancira (Producción técnica), *Nuestra palabra, nuestra lengua*. Ciudad de México: Tlahtoll Radio, Pueblitos y más. Facebook Live: <https://www.facebook.com/764686640328497/videos/842282619708040>
- _____. (1 de junio de 2021). Programa #110 Poeta Tu'un Nuu Savi. Celerina Sánchez [Episodio de radio por internet]. En J. Ancira (Producción técnica), *Nuestra palabra, nuestra lengua*. Ciudad de México: Tlahtoll Radio, Pueblitos y más. Facebook Live: <https://www.facebook.com/100063558596665/videos/1355719924821172>
- _____. (8 de junio de 2021). Programa #111 Víctor Gally. Libros y música [Episodio de radio por internet]. En J. Ancira (Producción técnica), *Nuestra palabra, nuestra lengua*. Ciudad de México: Tlahtoll Radio, Pueblitos y más. Facebook Live: <https://www.facebook.com/764686640328497/videos/2367459916730868>
- _____. (29 de marzo de 2022). Héctor Martínez: Editor de libros en lenguas originarias de México [Episodio de radio por internet]. En J. Ancira (Producción técnica), *Nuestra palabra, nuestra lengua*. Ciudad de México: Tlahtoll Radio, Pueblitos y más. Facebook Live: <https://www.facebook.com/totlahtolradio/videos/298410009079164>
- Herrera, L. M. (2020) La producción de libros en México (1911-1960). En K. Bello y M. Garone (Coords.), *El libro multiplicado. Prácticas editoriales y de lectura en el*

México del siglo XX (pp. 40-111). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

Hidalgo, C. (Moderador). (25 de marzo de 2021). Mesa 4 (Poesía). En *Encuentro Cultural de Mujeres Originarias “Yomoram jayappapä’is jäyätzame”* [video]. Facebook Live: <https://www.facebook.com/100063902001001/videos/3479301845508840>

Laboratorio Nacional de Materiales Orales. (s.f.). [Página web]. Recuperado de <https://lanmo.unam.mx/publicaciones.php#visualizacolecciones>

Libros del rincón. (2022). Selección de materiales educativos bilingües. Biblioteca SEP Centenaria 2022 [Página web]. Recuperado de https://librosdelrincon.sep.gob.mx/assets/pdf/00-Index/LISTA_TITULOS_2022.pdf

León, F. A. (2019a). *Un pama pama nzhogú / El eterno retorno*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / INALI.

_____. (2019b). *Yo jomú un ú’ú / Las tierras del dolor*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara.

Lepe, L. M. (2005). *Cantos de mujeres en el Amazona*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2005

_____. (2010). *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León / Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

_____. (2014). Tensiones y relaciones: el vínculo oralidad-escritura en la literatura indígena contemporánea. En L. M. Lepe (Coord.), *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena* (pp. 9-29). México, D. F.: Dirección General de Culturas Populares.

_____. (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), 5-19.

_____. (julio-septiembre, 2020). Pensar la palabra. Oralidad y escritura, una reflexión compartida. *Revista Iberomericana*, LXXXVI(272), 815-835.

- López, M. (2022). *Bebé tamal: la mise en récit des cultures autochtones*. [Blog] Recuperado de <https://bit.ly/3Clv3yC>
- López, N. (2018). *Ñu'u ú vixo / Tierra mojada*. Ciudad de México: Pluralia Ediciones / Secretaría de Cultura.
- Lunez, E. (2013). *Sk'ej jme'tik U / Cantos de luna*. México. D. F.: Pluralia Ediciones / CONACULTA.
- Macksey, R. (1997). Foreword. En G. Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation* (Trad. J. E. Lewin). New York, USA: Cambridge University Press.
- Malina, H. (2016). *Xtámbaa / Piel de tierra*. México, D. F.: Pluralia Ediciones.
- Manguel, A. (1998). The Shape of the Book. En *A History of Reading* (pp. 293-352). Canadá: Vintage Canada Edition.
- Martínez, H. (Moderador). (24 de abril de 2020). Entrevista a Celerina Sánchez. En Oralibrura. Cooperación Editorial, *Otras emergencias. Palabra y vida de los pueblos* [video]. Facebook Live: <https://www.facebook.com/Oralibrura/videos/1110306755998623>
- Martínez, H. y Matiúwàa. H. (16 de marzo de 2022). En Marabunta, *Cuerpo colectivo de un libro en lenguas de México* [video]. Facebook Live: <https://www.facebook.com/marabuntacafe/videos/1584845558537874>
- Matiúwàa, H. (2018a). *Ìjín gò'ò Tsítsìdiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsìdiin*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / INALI.
- _____. (2018b). *Ìjín gò'ò Tsítsìdiin tsí nònè xtédè / Las sombrereras de tsítsìdiin*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas / Secretaría de Cultura. Recuperado de <https://www.gusanosdelamemoria.org/lasombrererasdetsitsidi>
- _____. (2018c). *Mañuwìin / Cordel torcido*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara.
- _____. (2018d). *Tsíni rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*. Ciudad de México: Pluralia Ediciones / Secretaría de Cultura.

- _____. (2020a). *Adà Bègò tsí nàndà' à ru'wa / Poeta Rayo*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura / Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil-Alas y Raíces.
- _____. (2020b). *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*. Chilpancingo, Guerrero: Gusanos de la Memoria / Ícaro Ediciones.
- _____. (2021a). *Túnga Indì / Comisario jaguar / Jaguar Commissioner*. Estado de México / Ciudad de México: Oralibrura.
- _____. (2021b). *Xùkú xùwàá / Entre escarabajos*. Ciudad de México: Oralibrura.
- McKenzie, D.F. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos* (Trad. F. Bouza). Madrid: Akal.
- Mejía, N. (Moderador). (17 de diciembre de 2020), *Tercera sesión del conversatorio “La creación artística en lenguas originarias. Ilustración, texto y música en lenguas originarias: co-creación e intersecciones”*. En CIESAS [video]. Facebook Live: <https://www.facebook.com/ciesas.oficial/videos/1336458283384959>
- Mignolo, W. (1994a). Signs and Their Transmission: The Question of the Book in the New World. En E. Hill y W. Mignolo (Eds.), *Writing Without Borders. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes* (pp. 220-270). Durham: Duke University Press.
- _____. (1994b). Afterword: Writing and Recorded Knowledge in Colonial and Postcolonial Situations. En E. Hill y W. Mignolo (Eds.), *Writing Without Borders. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes* (pp. 293-313). Durham: Duke University Press.
- Montemayor, C. (2001). *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Olson, D. R. (1994). *El mundo sobre papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento* (Trad. P. Wilson). Barcelona, España: Gedisa.
- Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (Trad. A. Scherp). México: FCE.

- Ornelas, N. (Moderadora). (14 de abril de 2021). Presentación de Tasu yùtì / Àguila de arena poemario escrito por Celerina Sánchez. En Oralibrura. Cooperación Editorial [video]. Facebook Live:
<https://www.facebook.com/112242643551528/videos/980784435997713>
- Ortiz, A. (2018). *Kwiniya tuutuyari / Embrujo de la flor*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara.
- Osuna, R. (1998). *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Ozuna, M., Reyes, J. C. y Cervantes, F. (Presentadores). (27 de octubre de 2021). Presentación de *El libro multiplicado. Prácticas editoriales y de lectura en el México del siglo XX* [video]. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información UAQ. Facebook Live:
<https://www.facebook.com/dgbsdiuaq/videos/889130171735438>
- Pacheco, G. (2018). *Yuimákwaxa / Ceremonia de los primeros frutos tiernos*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara.
- Padilla, C. (Moderador). (22 de junio de 2021). Héctor Martínez de Oralibrura, Cooperativa Editorial. En Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM (Productor), *El Faro de la Biblioteca Nacional de México: navegantes del libro* [video]. Facebook Live:
<https://www.facebook.com/BiblioNacMex.HemeroNacMex.IIBUNAM/videos/545538039783656>
- Peñate, J. N. (2013). *Ipusik'al matye'lum / Corazón de selva*. México. D. F.: Pluralia Ediciones / CONACULTA.
- _____. (2022). *Ñumeñ mi kajel tyi kolel bajche' k'uxel / Voy a crecer más que el dolor*. Chiapas / Estado de México: Lak Ñichimal / Oralibrura
- Pérez, J.M. (Moderador). (16 de julio de 2020). Presentación del libro *Mbo Xtá ridà* de Hubert Matiúwàa. En Gusanos de la Memoria [video]. Facebook Live:
<https://www.facebook.com/100063602440925/videos/739872233470043>
- Pineda, I. (2013). *Guie'n zinebe / La flor que se llevó*. México. D. F.: Pluralia Ediciones / CONACULTA.

- _____. (2022). El racismo en la literatura indígena y los procesos editoriales. En A. Aguilar (Coord.), *Discriminación, sesgos cognitivos y derechos humanos: Perspectivas y debates transdisciplinarios* (pp. 218-221). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de http://www.pudh.unam.mx/publicaciones_discriminacion_sesgos_cognitivos_y_der echos_humanos.html
- Pluralia Ediciones. (s.f.). [Blog]. Recuperado de <https://pluraliaediciones.wordpress.com/>
- Quijano, M. (2019). Las literaturas en lenguas indígenas y el campo literario en el México de la década de 1990. En M. Quijano, R. Cruz, E. Santangelo, A. Velázquez (Coords.), *Literaturas en México (1990-2018). Poéticas e intervenciones* (pp. 207-231). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Radio Educación (s.f.). Creación artística originaria. Varios artistas. Recuperado de https://radioeducacion.edu.mx/creacion-artistica-originaria?fbclid=IwAR3C2-gyTFks_VepQWVpNx1PjCZUMFmGpeu9yUEAlkGBBy-HfZ3b-x0zmZME
- Ramos de Hoyos, M. J. (2020). La edición literaria de la segunda mitad del siglo xx en México. En K. Bello y M. Garone (Coords.), *El libro multiplicado. Prácticas editoriales y de lectura en el México del siglo XX* (pp. 202-269). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Ravizé, M. A. y Paisano M. del R. (2017). [Prólogo]. En P. Máynez, P. A. McCoy, T. P. Flores y A. K. Solares, *Libros bilingües y multilingües. Historia y usos* (pp. 7-9). Puebla: Universidad de las Américas Puebla.
- Red Mundial de Arte (septiembre, 2020). La poesía de Celerina Patricia Sánchez Santiago, *Red Mundial de Arte* (2), 36-43. Recuperado de https://issuu.com/redartemundial.org/docs/revista_red_mundial_n_2_
- Rivera, S. (2020). Usos políticos de la edición durante el siglo XX. Entre la hegemonía estatal y las propuestas alternativas. En K. Bello y M. Garone (Coords.), *El libro multiplicado. Prácticas editoriales y de lectura en el México del siglo XX* (pp. 112-159). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

- Rocha, M. (2014). Palabra de vueltas. (Ora)literaturas indígenas contemporáneas en Colombia y algunas de sus conexiones continentales. En L. M. Lepe (Coord.), *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena* (pp. 99-117). México, D. F.: Dirección General de Culturas Populares.
- _____. (2016). Introducción. En *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas* (pp. 11-39). La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Sabia, S. (2005). 2. *Espéculo*. *Revista de estudios literarios*, 31. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>
- Sánchez, C. (2013). *Inií ichí*. México, D. F.: Pluralia Ediciones.
- _____. (2021). *Tasu yùtì / Águila de arena*. Ciudad de México: Oralibrura.
- _____. (27 de abril de 2021). Presentación del libro: “Tasu yùtì / Águila de arena”. En Publicaciones UACM, *Feria del libro de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México* [video]. YouTube: https://youtu.be/5uqL4US_TEE
- Sánchez, C. y Gally, V. (2019). *Káku ta'án / Nacimiento dual*. Ciudad de México: Ediciones del Lirio / CIESAS.
- _____. (3 de agosto de 2019). La entrevista con Celerina Sánchez y Víctor Gally. Presentación del disco “Natsiká”. *Capital 21 Tv* [video]. YouTube: <https://youtu.be/TXvoIY1IgaU>
- Sánchez, M. (2013). *Mojk'jäyā-Mokaya*. México. D. F.: Pluralia Ediciones / CONACULTA.
- _____. (2019). *Jujtzye tä wäpä tzamapānh'ajā / Cómo ser un buen salvaje*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara.
- Sanmartín, R. (2000). La entrevista en el trabajo de campo. *Revista de Antropología Social* 9, 105-126. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO0000110105A>
- Taylor, D. J. & R. Bogdan. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. España: Paidós.

- Tennina, L. (2012). Paratextos y “saraus” de poesía. Mecanismos de legitimación de la escritura y del escritor “periféricos”. *Revista Eletrônica Darandiba*, (3), 2-11.
- Terven, A. (2012). Mirar Cómo. En A. Vázquez & A. Terven, *Tácticas y estrategias para mirar sociedad complejas. Apoyo didáctico para la investigación sociocultural* (pp. 85-111). Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Tonalmeyotl, M. (Selección y prólogo). (2019). *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*. Puebla, México: Círculo de poesía.
- Tuhiwai, L. (2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas* (Trad. K. Lehman). Chile: Lom ediciones.
- UNAM UK (14 de octubre de 2020). Ruth Finnegan, Voice, The Supreme Human Quality? [video]. YouTube: <https://youtu.be/O3vaNk47Msg>
- Vela, F. (2001). Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa. En M.L. Tarrés (Coord.), *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social* (pp. 63-95). México: El Colegio de México.
- Viveiros, E. (2010). Primera parte. El Anti-Narciso. En *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural* (Trad. S. Mastrangelo) (pp. 11-81). Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Victor Santos Gally (s.f.). Cartel México. Recuperado de <https://cartelmexico.org/disenadores/victor-santos-gally/>
- Worley, P. M. y Palacios, R. M. (2019). Introduction. This Is a Work on Maya Ts'íib, Not Maya Literature. En *Unwriting Maya Literature. Ts'íib as Recorded Knowledge* (pp. 3-11). Tucson: The University of Arizona Press.
- Xospa, I. (2021). *Conetamalli / Bebé tamal / Baby tamal*. (Trad. náhuatl A. Solís y Trad. inglés E. Cantrell). Ciudad de México: Ediciones XospaTronic.



ANEXOS

Anexo 1. Formato de consentimiento informado⁵⁷

Mi nombre es Mariana López Durand y soy estudiante de la Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe (MEAEB) de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente estoy llevando a cabo una investigación que tiene por objetivo aproximarse a la complejidad detrás del proceso de la publicación de literaturas en lenguas amerindias en México, esto mediante las experiencias y percepciones de las personas involucradas en la producción del libro, así como mediante las características materiales del formato de los libros. Por su trayectoria y participación en este sentido, usted ha sido invitada(o) a colaborar en este estudio.

A continuación se explican los lineamientos bajo los cuales se rige esta investigación y la colaboración en ella. Léalos con cuidado y pregunte todo lo que desee antes de firmarlo.

1. Entiendo de qué se trata esta investigación

He tenido oportunidad de preguntar cualquier duda sobre esta investigación y estoy conforme con las respuestas. Sé que puedo hacer más preguntas.

2. Participo de manera voluntaria en la investigación

Estoy de acuerdo con colaborar en la investigación y nadie me ha forzado a hacerlo. Si alguna pregunta no me agrada, estoy en libertad de no responderla. Estoy consciente de que la investigadora no escribirá nada a menos de que yo esté de acuerdo. Puedo solicitar que la videograbación se detenga si yo lo solicito.

3. Puedo dejar la investigación

Sé que puedo dejar de colaborar en la investigación en el momento que yo decida sin que genere problemas con la investigadora o con quien sea. En caso de que decida dejar la investigación, ninguna de la información que he proporcionado puede ser utilizada en la investigación.

⁵⁷ Este formato se ha diseñado, de acuerdo a los propósitos de esta investigación, a partir de la adaptación de los estudiantes del 8vo semestre de la Licenciatura en Lenguas Modernas Inglés, área de Lingüística, del formato de consentimiento propuesto por AIATSIS (Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies), así como a partir de la propuesta de “Consentimiento para participar en un proyecto de investigación” y los “Aspectos generales para la elaboración del consentimiento informado” de la Universidad de la Frontera.

4. Estoy consciente de cómo será llevada a cabo la investigación

Estoy de acuerdo con que la investigadora pueda entrevistarme para la investigación y pueda audio-grabar y video-grabar lo que yo diga por medio de la plataforma Zoom.

5. Soy consciente del uso que se le dará a mi imagen y mi voz en un video, un audio y una fotografía

Estoy de acuerdo con que los videos, audios y fotografías que la investigadora obtenga de mi colaboración en la investigación sean sólo para que los utilice en esta investigación. No quiero que otras personas vean o escuchen el contenido a menos de que yo lo apruebe.

6. Sé que no obtendré remuneración por mi colaboración en esta investigación

Sé que mi colaboración en esta investigación no generará ninguna remuneración y tampoco conllevará costo alguno para mí.

7. Estoy consciente de los riesgos y beneficios de mi colaboración en esta investigación

Entiendo que por medio de esta investigación contribuyo a la reflexión propia y de la sociedad en general sobre los modos en que sería posible promover la lectura en México de las producciones de literatura en lenguas amerindias desde los propios conocimientos y saberes en ellas contenidas. Entiendo que al participar en esta investigación no corro ningún riesgo de salud ni de integridad física.

8. Soy consciente de quiénes son autores de esta investigación

Entiendo que en tanto colaboro en la producción de conocimiento en esta investigación soy también autor(a) de ella, a la vez que soy colaborador(a) junto con lo(a)s demás colaboradores y la investigadora antes mencionada. Estoy de acuerdo con que si se diera el caso podríamos escribir un artículo en conjunto o por separado con los datos recopilados por medio de mi colaboración.

9. Entiendo que personas ajenas a esta investigación puedan encontrar información personal mía derivada de esta investigación

Si se diera el caso, estoy de acuerdo con que mi nombre y otra información personal se mencione en cualquier producto o publicación que resulte de esta investigación. No representa para mí ningún problema si la gente encuentra la siguiente información personal en dichos productos o publicaciones:

Nombres y apellidos

Edad

Lugar de origen

Idiomas que hablo

10. Estoy consciente de quién tendrá acceso a los resultados de la investigación

Entiendo que esta investigación, si se diera el caso, produciría alguna publicación o productos derivados de los resultados. La investigadora antes mencionada podrá leer o usar tales productos y publicaciones siempre y cuando sea con fines académicos. La investigadora no distribuirá copias de las grabaciones de audio y video ni de las fotografías hechas sin mi permiso. Estoy de acuerdo con que los resultados de la investigación se presenten en congresos o ponencias nacionales e internacionales aunque yo no esté presente.

11. Sobre la propiedad intelectual

Si se diera el caso, entiendo que la investigadora antes mencionada compartirá conmigo los derechos de autor en cualquier producto o publicación que se derive de esta investigación (grabaciones de audio, video, fotografías, transcripciones, análisis, etc.). La investigadora no podrá reproducir la información derivada de esta investigación sin mi permiso por escrito.

12. Dudas, quejas o comentarios

Si algo me preocupa referente a esta investigación, sé que puedo comunicarme con la siguiente persona:

Mariana López Durand

Teléfono celular:

Correo electrónico:

Dirección:

He leído este consentimiento informado en su totalidad, he comprendido su contenido y estoy de acuerdo con sus contenidos

Firma: _____

Nombre: _____

Fecha: _____

Fecha: 8 de octubre de 2021

Tema: Introducción e intereses sobre la investigación de Mariana

Nosotros lo que tratamos de hacer es que sea mucho más orgánico este trabajo. No solamente publicar los materiales. Ahora en esta nueva etapa, te cuento, yo antes estaba en Pluralia, ahora estoy en otro proyecto que acabamos de crear, que se llama Oralibrura. Cooperación Editorial. Y la idea es ser más orgánico, más horizontal el trabajo, en donde desde el autor, los ilustradores, el impresor, todos los que hacemos posible que aparezca el libro, estemos conscientes y que tengamos conciencia de lo que significa hacer estos materiales

Tema: Sobre la leyenda de “cuidado editorial”

Finalmente es un compromiso, una responsabilidad, porque finalmente uno como lector termina el libro y al final viene el colofón y se anuncia ahí quién estuvo a cargo, de quién fue posible que haya salido el material. Finalmente, dice edición a cargo de “Héctor Martínez” en este caso, pues es el que, después de que se hace un trabajo de revisión, de diseño, de ilustración, de revisar y que sea orgánico en cuanto a la edición. La última parte es la impresión y ahí es también, que hay que tener mucho cuidado porque de pronto si uno no tiene cuidado en ese proceso de la impresión, todo ese trabajo anterior de pronto se hecha a perder. Y es muy fuerte, porque es una responsabilidad, de que tener la conciencia de que ya hubo un trabajo, ya se sentaron gente, ya se sentó el autor con el diseñador, con el editor, con el revisor, con el ilustrador. Tener esa conciencia. Porque además trabajamos con máquinas y con seres humanos en la etapa de la impresión. Entonces es también tener un diálogo con el encargado de la imprenta, de la máquina en donde se va a imprimir, porque bien puede meter el papel para que se imprima pero si uno no le hace tomar conciencia al operador de que lo que está imprimiendo es importante, de que tiene una razón de por qué lo estamos pidiendo así. Porque le metimos esa, ese color, esa tipografía, ese tamaño de letra y qué es lo que esperamos pues difícilmente como operario de una máquina se va a dar cuenta de lo que está haciendo. Muchas veces, y esto me sucede porque alguna vez, fui, estuve, fui empleado de una editorial, hace muchos años y la verdad es que todos los que trabajaban ahí no tenían idea en dónde trabajaban, qué hacía esa editorial. Qué tipo de libros, cuál eran las temáticas, entonces iban a trabajar porque iban a trabajar, pero había ese interés que muchas veces hace falta. En todos tipos de trabajo, en todos los niveles de profesional, pues hay que estar enterados lo que sucede a tu alrededor. Es lo que ahora también nosotros manejamos la comunalidad, la comunidad. Somos enlaces y tenemos que darnos cuenta de lo que sucede a nuestro alrededor porque eso afecta también nuestro trabajo. Y eso nos lo ha enseñado los escritores de las comunidades, los pueblos que uno va a visitar para hacer trabajo para conocer de dónde es originario cada uno de los autores y cómo se vive. Y eso lo aprendes. Por ejemplo, yo lo he aprendido mucho. En la ciudad siempre andamos dispersos, no nos interesa qué sucede a nuestro alrededor. Pero sí es importante, es muy importante tener claro eso. Y claro que sí es

importante y es una responsabilidad sostener esas dos palabras “cuidado de la edición” “Héctor Martínez”.

Tema: En torno de las dificultades entre las partes del proceso editorial, los diálogos, la toma de decisiones

Déjame decirte que, sin el afán de presunción, fuimos los primeros en que propusimos las lecturas de los materiales que publicamos acompañados de música, acompañados con pintura, acompañados con telares, con diseños textiles. Porque consideramos que es un todo y al público hay que entregarle eso. Porque también los escritores que escriben en alguna de las lenguas que se hablan en México pues no son solitarios, tienen toda una historia que tiene que ver con la música tradicional, con los bordados, con los tejidos, con esa otra escritura que muchas veces la gente no sabe, que los bordados tienen un significado. Es otra escritura, otra manera de expresar y que estaba asignado a las mujeres. Y no solamente a las mujeres, hay comunidades donde también los hombres bordan. Entonces era, para nosotros era importante hacer eso, no fue difícil con los poetas. No fue difícil con los músicos, con las gente de comunidad. Si no lo que fue difícil con la gente a donde uno iba a proponer, porque no sabía qué esperaban. Y afortunadamente cuando les explicaba uno y se desarrollaba quedaban, la verdad que quedaban impresionados. Me acuerdo que las primeras veces tanto los organizadores, a los que íbamos a proponerles los eventos, como el público terminaban llorando, porque era como una catarsis. Eso a mí me llamó mucho la atención y yo creo que alguna vez lo escribiré como parte de esa experiencia que uno tiene trabajando con escritores y con comunidades, que fue como una catarsis para la gente que iba, porque, principalmente de la ciudad, porque nos olvidamos que todos somos migrantes. la ciudad de México está compuesto de migrantes y desde tiempos prehispánicos. Los originarios de estas tierras venían de otro lugar y llegaron a asentarse aquí. Y así ha sido siempre y nos olvidamos que la ciudad de México es un país, junto con otras ciudades importantes como Monterrey y Guadalajara o Tijuana, las ciudades de la frontera, son ciudades migrantes, que están creadas por migrantes. Podemos decir que todos somos migrantes. Que alguna manera, aunque hayamos nacido en la ciudad de México si buscamos en nuestras raíces, nuestras raíces están en otro lado, vinieron de otros lugares y de otros países también. Y que cuando se sale de la comunidad se pierde todo lo que se aprendió, se pierde la lengua, se pierden las tradiciones, se pierden los recuerdos, la vida. Y cuando empezamos a hacer esas presentaciones y donde el poeta hablaba de sus experiencias y por qué escribía así, y cuáles eran los temas, el público le entraba un sentimiento de, se daban cuenta del desapego que tenían de sus orígenes, y fue muy importante. De eso sí recuerdo mucho y eso fue una experiencia muy importante para mí ver esas reacciones. Y que los primeros que reaccionaban ante la poesía eran los niños, y son los niños. Son los más atentos. Son los más atentos y recuerdo mucho que a un escritor, a Mardonio Carballo, recuerdo que un día que presentamos Xolo, terminó de leer la poesía y un niño se le, yo lo vi que estaba extasiado de escuchar la poesía y le preguntó al final “Y bueno, poeta, y qué sucede cuando termina de escribir?” Es una pregunta fuerte no. “¿Qué sucede cuando termina de escribir?” Mardonio se quedó callado, patidifuso. “No sé qué contestarte” porque no sé si vas a entender. Él le explicó que era un sufrimiento porque bueno había terminado, termina de escribir un poema, un libro y pues sí, hay una calma,

hay una soledad. Entonces, pero sí, son preguntas que de pronto hacen los niños y son los más atentos. Y bueno regresando a tu pregunta, sí fue difícil primero con las instituciones, porque no se había hecho. Y si se había realizado era ese problema que todavía existe de folklorizar estos temas, “ah, sí son indígenas. No tienen la calidad”. No lo dicen, pero lo piensan. Y algunos lo siguen pensando. Ya no tanto como cuando empezamos hace quince años, que fue difícil, pero sí al principio las propias instituciones. Lo mismo. Por qué hacíamos estos libros, por qué arriesgarnos en hacerlos en pasta dura, con audio, con ilustraciones, pues porque quienes hacían esos libros que eran las instituciones. Y porque pensábamos que merecían una calidad y las instituciones no lo hacían. No había cuidado de edición. Si tu revisas esos títulos que hace 20 años, con faltas de ortografía, en un papel malo, mal impreso, mal encuadernado. No había ese empeño. Y a los escritores monolingües, esos sí tienen buena calidad. Les cuidan la edición, buen papel, buen tamaño, todo no? Y lo otro, que también y que ahora lo remarcamos más, los escritores que escriben en alguna de las lenguas que se hablan en México son escritores mexicanos y que no se les integra dentro de este universo de escritores mexicanos. “Ah, son los escritores indígenas”. No, son, pertenecen a esa gran grupo de escritores e intelectuales mexicanos, pero que escriben y piensan en su lengua. En alguna de las lenguas que hablan en México, pero son la misma, tienen la misma calidad que los monolingües. Entonces eso es también lo que estamos manejando ahora y espero que te haya contestado a tu pregunta. Me apasiona porque me hace recordar todo ese proceso que hemos pasado con este trabajo.

Tema: En torno del problema de lectura en México y lectura de zonas específicas de libros tal como un pie de imprenta o un colofón

Que eso nos lleva a otro tema de que para quién hacemos los libros. Al principio, en Pluralia, los libros los empezamos a hacer para los no hablantes. Para los que no hablan alguna lengua. Porque además, el trabajo de llevar esos libros a las comunidades pues implica un capital fuerte. Que muchas veces es difícil tenerlo. Entonces y que ahora en este otro proyecto que tenemos, en Oralibrura es, la idea es sí, los libros son para los no hablantes, pero la otra mitad o la primera parte, la mitad, o lo más importante es llevarlos a las comunidades donde están los escritores y hacer presentaciones, y hacer talleres. Y alguien que lo logró y que también tuvimos la fortuna de hacerlo es Hubert Matiuwaa que es un poeta me'pha de la montaña de Guerrero que presentamos su libro en su comunidad y porque él tenía interés porque también tiene que ver con los lectores. Qué tanto interés tienen para que su comunidad puedan enterarse o puedan obtener el libro, o pueda tener el libro para leerlo. Eso, qué tanto interés y qué también qué tan fácil o difícil es llevar estos materiales. Porque hay. La Montaña de Guerrero, tuvimos suerte. Pero es una zona complicada que difícilmente uno puede llegar solo. “Ah, quiero presentar un libro, y vengan”. Y toda la comunidad. No, tuvimos suerte y fue muy agradable y fue toda una experiencia, un aprendizaje hacer esa presentación. Y también descubrir, o. No descubrir, sino tener la certeza, que ya la teníamos, pero comprobar esa certeza de que los niños en comunidades o los maestros de comunidades saben la importancia de las lenguas que se hablan en México y cómo mantenerlas vivas. Por ejemplo, en la montaña pues escuché poesía de Gabriela Mistral en me'pha. Traducida al me'pha. De Antonio Machado también. Y leído por los niños, muy jovencitos, de primaria. Entonces pues eso es una experiencia.

Sí en las comunidades se hace, pero el rector de la educación es el que tiene el problema porque no hace el trabajo que debería de hacer. Apoyar a los maestros, de apoyar a las comunidades y que las lenguas no se pierdan. Y te cuento de eso porque es parte de todo lo que he vivido y lo que he experimentado haciendo estos libros. Con este proyecto

Tema: Experiencia como editor

Sí, en el medio editorial llevo 20 años, 25 años. Y editando bilingüe 15 años, 16, 18 años. Ya. Yo estaba en una editorial que editaba libros de superación personal, budismo, arquitectura de autoconstrucción. Pues a mí me toco todavía en donde la tipografía lo armabas en cajas, así cuadradas. Línea por línea e ir formando. Y todo se hacía a mano. Todavía no llegaban las computadoras, los programas. Me tocó eso y recuerdo mucho que había una colección cuando entré a esa editorial, me invitaron a. Por la... yo estudié Estudios Latinoamericanos y entonces por el perfil me propusieron hacer una colección que fuese dirigido a comunidades vulnerables. Una colección que se llamaba *Cántaro* y eran libros, esta revista que se llamaba *Cómo hacer...* *Cómo hacer un librero, cómo arreglar tu auto, cómo hacer una guardería, cómo hacer un huerto, cómo hacer una cooperativa.* Entonces y todavía hecho a mano y luego llevarlo, ya que tenías armado el libro llevarlo a los negativos, se usaban películas, eran máquinas grandotas en donde se sacaba los negativos de los libros. Y luego a las placas, y luego a la imprenta y luego a la encuadernación. Eran parte de eso, ahora ya no se desarrolla. Cuando a partir de las computadoras y los programas de diseño, pues ahora es mucho más sencillo. El autor manda el material y uno ya desde la computadora está haciendo la revisión, lo manda al diseñador y ya todo es por pantalla, ya no se hace todo ese proceso. Pero eso también al principio descompuso el trabajo del diseñador porque de pronto ya todo el mundo era diseñador. Tenía una computadora y por los programas, entonces ya todo el mundo hacía libros y las editoriales tienen políticas de pagar menos, la gran mayoría de las editoriales tienen sus costos muy bajos, pagan los costos muy bajos a todo el proceso de edición, es un gremio muy castigado, muy castigado. Porque además se rigen con los precios que tiene el Fondo de Cultura Económica y la UNAM, que son costos [riquísimos¿?] porque, y son conscientes pero pagan poco. Más si haces libros en cualquiera de las lenguas. Primero porque... aquí viene una pregunta que me han hecho. *Cómo le haces si no eres hablante de ninguna lengua.* Primero, tengo la fortuna de, a mí me gusta mucho la música. Soy melómano. Entonces, yo el sonido yo lo tengo digamos, el oído lo tengo muy desarrollado en cuanto a los sonidos. Llega un momento en que puedo distinguir qué lengua están hablando sin saberla hablar. Por los sonidos que ya tiene mi cabeza. Entonces eso me ha ayudado a corregir en la lengua de escuchando y leyendo. Que hasta los propios autores se sorprenden porque dicen, “*Cómo, no sabes hablar la lengua y encontraste errores en la lengua*”, pues sí, escuchando. Y efectivamente se encuentran errores. Para ser un editor en el área que tengas, en el tema que tengas, como editor tienes que saber la materia. Tienes que tener un bagaje para poder resolver los problemas que te encuentras en hacer los libros. Y eso en todos estos procesos que te cuento de hace 20 años para acá pues aparecieron un montón de diseñadores que no eran diseñadores, editores que no eran editores. O los propios autores que se quieren autopublicar pero también y es loable, es decir, ahora se

pueden hacer muchas cosas pero sí como siempre he dicho, zapatero a tus zapatos. Igual como los historiadores, como los sociólogos, como los lingüistas. Es decir, son importantes, no cualquiera puede hacer. Si no existieran los lingüistas también mi trabajo no serviría porque yo necesito a los lingüistas para poder corregir o que revisen los materiales que estamos publicando. Porque también de eso se trata, no podemos, también muchas veces me han dicho, “pero es que no has publicado a fulano, no has publicado zutano” es que también no se trata de publicar por publicar. Hay que ser rigurosos. Porque se lo merecen estos escritores. El que tú publiques, el escritor que yo publico se merece un respeto y decirle “eres un buen escritor” o “sabes qué escritor, tallerea un poco más tu trabajo” Y tampoco a los que estamos publicando creo que no se valdría tener en el mismo nivel a los que están empezando. Sí hay que apoyarlos porque de hecho lo hemos hecho, los hemos tallereado, hemos hecho trabajo de que vayan desarrollando su manera de escribir para poderlos publicar. Que también tiene que ver con todo este proceso de edición y de acompañarnos, porque nosotros aprendemos de esto. Estos escritores que escriben en la lengua y ellos aprenden de la manera en como hace el trabajo. Y que también ahora estamos en ese tema de, que los escritores o las comunidades aprendan a hacer sus libros, a partir de la oralidad. Es decir, todas esas historias que se cuentan en los pueblos, en las comunidades que son contadas pues llevarlo a la hoja de papel y publicarlo y que tengan sus propias publicaciones para que los niños y jóvenes que están aprendiendo se enteren y conozcan toda esa historia y toda esa trayectoria.

Tema: Sobre la transición hacia publicar bilingüe

Sí, ahí es con un amigo, en ese momento pues formamos Pluralia, junto con una autora, Elisa Ramírez, que es una mujer que ha trabajado mucho con comunidades y creo que es una de las autoras y uno de las recopiladoras más importantes de México. Tiene todo un archivo gigante de, con el tema de la oralidad. Trabajo mucho con comunidades y es una de las, de las personas importantes que han hecho que los materiales que se escriben en lenguas tengan la importancia que tienen ahora. Y de ahí empezamos a trabajar, empezamos publicando materiales infantiles para el programa de Bibliotecas Escolares para la SEP, que apareció en la época de Fox. Y que fue una época, los dos sexenios panistas que compraron muchos libros para la SEP, no solamente bilingües. Hablando principalmente de los libros escritos en lenguas compraron bastantes libros con varias editoriales. Nosotros fuimos de los primeros que propusimos y después empezaron a salir más. Ahora hay un poco más y fuimos de los iniciadores en proponerle a la SEP que parte de su biblioteca tuviera materiales en las diferentes lenguas que se hablan en México. Y después entramos con personas del FONCA, al programa de Coinversiones para hacer la colección de Voces nuevas de raíz antigua. Que fue también, fuimos iniciadores, en ese tipo de colecciones, en ese tipo de libros que el interés era publicar a los escritores. Hombres y mujeres pero que en esa primera etapa fueron las mujeres escritoras las que participaron, ningún hombre quiso participar. No sé qué pasó ahí pero fueron mujeres. Y eso fue una fortuna. Y tiene una razón de ser porque en las comunidades las mujeres son las que sostienen el núcleo familiar, son las que mantienen la lengua y la cultura. Entonces por ahí tuvimos esa suerte de que fueran mujeres y eran escritoras que en su momento, fueron dos generaciones de escritoras las que, como Irma Pineda, Ruperta Bautista, Celerina Sánchez

que ya venían trabajando, que ya llevaban años trabajando en la escritura y en la colección aparece Mikeas Sánchez, que entonces era muy joven, Enriqueta Lunez, Juana Peñate. Que eran la siguiente generación que venía detrás de la generación de Irma, de Ruperta. Y que ahora pues viene, ya vamos yo creo que dos generaciones que han pasado y eso ha sido muy importante y ha sido muy generoso y muy interesante porque pues todo ese trabajo que se hizo antes, que hicimos después y que se sigue haciendo, pues ha dado frutos porque han aparecido nuevos escritores y ahora mucho más jóvenes y hasta niños. Las experiencias que han tenido por ejemplo Gusanos de la memoria, haciendo sus convocatorias para que los niños y jóvenes escriban. O por ejemplo Ele Nimaná que acaba de cerrarse la convocatoria también sobre escritura a partir de la oralidad, pues hemos visto que son niños y jóvenes que participan, hay un interés, ha crecido. Y bueno eso quiere decir que ha servido el trabajo que se hizo antes, que empezamos a hacer también nosotros, y que se sigue haciendo otras gentes y también las universidades, también ustedes que han hecho también un trabajo importante. Yo también celebro eso que también las universidades hayan abierto, ya haya más interés de los estudiantes y que y que sean objeto de estudio los escritores y los temas de los pueblos originarios. Entonces a grandes rasgos así fue mi experiencia, se fue desarrollando y fuimos desarrollando esta, este proceso. Y con Oralibrura, lo que queremos es que sea mucho más orgánico, más horizontal el trabajo, la relación. Todos opinan, todos opinamos, todos participamos y todos vamos juntos a que ese libro llegue a donde tenga que llegar.

Tema: Origen del proyecto de Pluralia

El encargado, el editor en ese momento que le propusimos hacer esa colección fue Mardonio Carballo. Él fue quien hizo la selección de las poetisas, y nos dio la lista, “éstas son las que yo recomiendo, hay que buscarlas”. Hablamos con ellas, todas gustosas participaron. También la novedad en ese momento fue que los libros traían un CD, que era conservar el sonido de la lengua. Que hoy también lo seguimos haciendo con Oralibrura, pero ha sido un poco más complejo porque es, queremos subirlo a las redes. Ahora lo que queremos es que el sonido esté liberado, que cada quien lo pueda bajar. Que el libro tenga su proceso de venta, determinado tiempo, y después liberarlo, que la gente lo pueda bajar de forma gratuita. Es una manera de retribuir todo esto tanto al escritor, a las comunidades y que lo puedan hacer. Yo estoy convencido de que no hay, no hay una pelea entre la gratuidad de esa manera y no como la hacen las instituciones. Que de pronto en las ferias de libro están las editoriales vendiendo sus productos y al lado te ponen una institución que está regalando libros. Que finalmente no es por ahí. Que finalmente no se regalan. Uno ya lo pagó porque son los impuestos. Pero en ese momento era, y sigue siendo muy importante conservar, tener el registro de sonido de las lenguas, por qué? Porque también uno de los argumentos era de que nosotros somos capaces de reconocer sonidos de lenguas extranjeras sin siquiera hablarlas, conocerlas, y nos arriesgamos a decir “ese está hablando inglés, ese está hablando chino, ese está hablando francés o rusa hasta a veces”. Pero no somos capaces de decir “esa mujer está hablando náhuatl, o está hablando maya o está hablando tsotsil, purépecha” no somos capaces. Y de hecho hasta discriminamos. Hasta discriminamos, escuchar o que hablen gente, que hablen alguna de las lenguas indígenas. Entonces sí es importante tener el registro y creo que deberían, todas las ediciones, cualquier editorial que

esté haciendo esos materiales, tener el registro porque es importante, muy importante para las nuevas generaciones. Porque además, no olvidemos que las lenguas en algún momento se van a perder, porque hay muchos distractores que hacen que las nuevas generaciones ya no tengan interés. También afortunadamente hay jóvenes que están rescatando y hablando su lengua y utilizando todos los medios que existen, principalmente la música y en particular el rap y el hiphop. Para ellos ha sido una vía fácil y además interesante para poder seguir hablando su lengua y contarle a todos los demás a los que no hablan su lengua o a los que no hablamos ninguna lengua, contarles sus historias y mostrarles sus sonidos. Entonces sí fue así, fue por Mardonio Carballo que nos hizo la selección y las publicamos. Ese fue el proceso.

Tema: Sobre las fotografías en los libros

Exacto, sus lugares de origen [en las fotos del de Mikeas, pero de toda la colección], o sus casas, o sus territorios. Sí, ése también era el objetivo y sigue siendo también el objetivo en Oralibrura. Mostrar no acartonar a los escritores. No hacer de la fotografía una credencial de presentación. Que tendemos mucho, hasta en nuestra vida diaria. Vas a tomarle la fotografía a alguien “no, espérate, me voy a parar bien” No se trata de que te pares bien, es el momento. Es orgánico, tiene que ser orgánico, porque ahí es el momento en que muestras quién eres. Quién es Mikeas, quién es Irma Pineda. Quién es Juana Peñate, ahí le das, la mirada o la manera en la que le tomas la foto, ahí das. Cuentas la historia de quién es esa escritora o quién es ese escritor. Era, sí fue un trabajo que nos costó mucho, cómo hacer orgánico todos esos libros. Y que lo sigue haciendo, en este nuevo proyecto lo seguimos haciendo. Afortunadamente, en particular yo estoy muy a gusto porque son jóvenes los que ahora me rodean haciendo materiales y que hay un interés. Y que trabajan también. Hay dos chicos que son de Jalisco y trabajan con jóvenes migrantes allá, de comunidades que llegan a Jalisco a establecerse y hay una de las chicas que vive también en la ciudad de México que ella es, ella tiene raíces mazatecas y junto con ella formamos un colectivo que se llama Enle Nimaná que es para preservar la lengua mazateca de los migrantes, jóvenes migrantes que están en la ciudad de México. En que hemos hecho, y que también tiene que ver desde que estaba yo en Pluralia, hacer ese trabajo de hacer vinculación con las comunidades que hay en México y hacer eventos. Por ejemplo, con Enle Nimaná estamos próximos cada año, menos, no se hizo el año pasado por obvias condiciones, hacíamos, la comunidad mazateca tiene una fiesta muy importante que es el día de muertos. Y tiene un baile que se llama los huhuentones, que son disfraces y están tocando toda la noche y simboliza el alma de los muertos que regresan a hacer fiesta con los vivos y a contarles cómo les ha ido en la otra vida y que les da gusto estar con los vivos. Vienen a bailar, a comer y a festejar. Entonces cada años hacíamos esa fiesta y buscábamos parques para hacer, porque además hay muchos mazatecos, es impresionante las comunidades cómo se van organizando y cómo vas visualizándolos. Dónde se establece la comunidad mazateca y a qué se dedica. Dónde está la comunidad ayuujk-mixe, donde está establecida y a qué se dedica, y así vas descubriendo muchas maneras, muchos negocios o muchos territorios dentro de la ciudad de México. También parte del trabajo editorial es vincular con estas comunidades establecidas en la ciudad de México. Y cuáles son sus fiestas y mostrarle a la

comunidad que vive en esta ciudad esa otra comunidad que es parte de esto. Lo que te decía hace un rato de que todos somos migrantes. Entonces tenemos que conocer toda esa variedad. O por ejemplo en el norte de la ciudad donde están muchas, comunidades fuertes de huastecos, por ejemplo, y que se hacen fiestas, huapangos, se hacen las fiestas de la huasteca, aquí también las tenemos. Y así. Y gracias al trabajo editorial es que se va descubriendo todo esto y se van acompañando.

M: Me llama mucho la atención que la idea del libro como que ya se sale, no solamente es el objeto, pero es una excusa para hacer otras cosas y conocer otros proyectos y provocar. O esto que decía de los talleres que decía para que hagan su propio libro. Es como, pues sí es un objeto pero no sé, tiene como otras funciones. Bueno yo como estudiante de literatura para mí ha sido una gran diferencia ver el libro como algo fijo a algo que se está moviendo todo el tiempo.

HM: Sí, porque es orgánico, el libro es orgánico y se mueve. Es pretexto también, pretexto para la fiesta, pretexto para conocer. En las comunidades hacer fiesta es celebrar algo importante, algo serio una vez que se llega a una acuerdo, una vez que se ha logrado, se hace la fiesta. Entonces el libro es un pretexto para conocer la comunidad, para hacer fiesta, para conocer y ver cuánto se conserva de sus tradiciones, cuánto hay que dejaron en sus comunidades, cuánto hay de lo que conservan acá, y cuánto hay de lo nuevo que han creado o que han transformado al llegar aquí a la ciudad. Para nosotros o para mí es... y yo de nuevo, sin presunción creo que difícilmente una editorial va más allá de eso, de decir, el libro es orgánico. Cualquier tipo de libro es orgánico, porque lo hacen los seres humanos, y porque es una memoria y porque es una historia. Cualquiera en la que sea y escrito en lo que sea. Es orgánico. No hay que olvidar de dónde viene el papel. Es todo eso. Claro, eso nos llevó a conocer y hacer otras cosas que acompañen al libro, o el libro que acompañe a esas otras actividades que tienen que ver con pueblos originarios, que tiene que ver con los saberes, que tiene que ver con la oralidad, que tiene que ver pues con la historia, las raíces.

Tema: Sobre particularidades de libros, dificultades con tipografía. Cómo le hicieron antes de que hubiera tipografías específicas para lenguas indígenas

Haciendo una analogía cuando te decía que a mí me tocó que salía en papel fotográfico las líneas del texto y armar las cajas y cortarlas y si había correcciones, cortar la letrita y acomodar y así. También nos tocó que cuando empezamos a hacer los libros y en las lenguas, que pues los teclados no tienen las otras grafías o cómo acentuar una palabra, una letra, una vocal, entonces igual fue manual. Fue de pronto manipular a la hora de [teclear¿?], manipular y hacer de alguna manera el signo. Sí, era un trabajo, sí me sorprende cómo el diseñador hacía esa maniobra. Fue impresionante. Ahora sé que se están haciendo tipografías para, específicamente para libros que tengas que ver con las diferentes lenguas. Empezaron en Puebla, sé que en Puebla, en la Universidad de Puebla empezaron en la carrera de diseño, había específicamente un tema que era sobre las tipografías para las lenguas. Se empezó a buscar las diferentes tipografías que hay, porque hay una cantidad enorme de tipografías y de pronto tenemos que buscar las que tengan el mayor número de símbolos, entonces se va haciendo más fácil el trabajo. Pero sí falta todavía mucho por

desarrollar la tipografía. Que sería muy importante y yo creo que sería muy importante para el diseño en México que se pudiera crear para el mundo tipografías exclusivas, creadas por diseñadores mexicanos a partir de las diferentes lenguas y que después estas puedan ser utilizadas hacia fuera. Así como nosotros usamos las diferentes tipografías que se han creado, que la mayoría se han hecho en Europa y los alemanes han sido muy importante el trabajo que han hecho. Pero sí originalmente así era. [¿?] o diseñarlo, hacerlo y después pegarlo. Sí era mucho tiempo. O los guiones, hay algunas lenguas que llevan guiones abajo o doble guion. Sí, fue un trabajo muy de relojero.

Tema: Origen de idea de música, foto, etc.

HM: Fue idea mía, la verdad que fue idea mía, porque yo asistía a presentaciones de poetas y siempre había música. Entonces cuando empezamos a hacer presentaciones y la gente no respondía. Bueno, qué podemos hacer. Y dije por qué no hacemos una presentación de un libro en lengua, un poemario, con música tradicional. Que también conozca, la gente conozca la música tradicional. Y empezamos y funcionó y a la gente le gustó. Y también algunos músicos nos decían. Pues es que también, por ejemplo, en nuestra comunidad y el tipo de música que hacemos también hacemos canciones en náhuatl, por ejemplo. Ah, fabuloso. Pues en las presentaciones canten esas canciones. Porque de eso se trata, de que el público se entere de que las lenguas están en todos lados. Y en específico con Celerina y el proyecto Natsiká, que es poesía ñu savi acompañada con blues. Ahí también fue un día que nos invitaron. Queríamos festejar los quince años de la editorial. Invité amigos músicos, invité a Celerina, músicos tradicionales y blues y de rock. Dije vamos a ver qué sucede haciendo ese aniversario. No fue la gente pero sí fueron los músicos. Entonces empezamos, para nosotros, para los que íbamos a participar hicimos la fiesta y de pronto le digo a Víctor Gally, que es diseñador ahora de Oralibrura que trabaja con nosotros, es diseñador, músico y artista visual. Le dije por qué no haces una improvisación con Celerina, con tu blues. Y le digo a Celerina, no te gustaría leer tu poesía y que te acompañe con música blues. Pues hagámoslo a ver qué sale y a los dos les encantó y estuvieron trabajando durante un año y medio para sacar este material, que sacaron que se llama Natsiká. Que ahora se le conoce como blues savi, que es blues y ñu savi y que ha sido una experiencia agradable y a la gente le ha gustado porque además no se escogió música que ya estaba hecho, sino el sonido en ese disco fue creado a partir del sonido de la lengua, fue un trabajo también orgánico donde Víctor se puso a escuchar la poesía de, el sonido y la poesía de Celerina y fue creando las notas y toda la música que se escucha en ese disco es a partir y fue creado específicamente para acompañarse con el sonido de la lengua.

M: ha sido lector en múltiples dimensiones y medios

HM: Pues sí, sí porque uno busca, porque también, otra de las dificultades. Al principio pues no se vendían los libros, no se vendían y no se vendían. Estaban enbodegados y nada. Y conocí a una persona que era librera de Gandhi, lectora de los pocos. También las librerías han cambiado, las grandes librerías importantes de México, como Gandhi o Sotano, dejaron de ser librerías y ahora venden productos. Venden bestsellers, ya no hay buenos libreros en donde uno se acercaba y le contabas qué es lo que necesitabas y ellos te empezaban a contar pues lee esto, te recomiendo esto otro. Y podías tener una conversación con, no ya es difícil encontrar. Y Gandhi tenía eso al principio pero lo perdió. Ahora es una

gran tienda que vende productos, no libros y su concepto es así, son productos, no libros. Entonces y esta era una de las pocas librerías con conocimiento. Me dijo “claro que sí, tus libros se van a vender. Tráemelos. Mételes a Gandhi y yo me encargo” y solamente en la sucursal donde están me recibieron los libros, por ella, y fue un éxito, se vendían. Se empezaron a vender. Me dijo, “participa en las ferias” Y ya empezó ella a hablarle a todos sus amigos editores y empezó a circular y a crecer. Entonces, dónde vendí más? en las ferias, armando eventos, lecturas, y metiéndome a las pequeñas ferias de comunidades o de las colonias que existen en la ciudad de México y ahí empezó a tener. Entonces llegó un momento en que me decían que era tanguista, que era tendadero, porque bueno fue la manera en que el público empezó a conocer los materiales, porque en la librerías [gesto de no]. Una vez que ella salió, dejó de trabajar, esta persona ahí, no volvieron a pedirme libros. Y así me sucedió. Ahora, lo otro es que las librerías, estas cadenas librerías, piden un descuento muy grande que se llevan todo. Los ganones son ellos. Y siempre ha sido así. Uno cree que los editores ganan las grandes fortunas. Las grandes sí, porque tienen capital que no es nacional, viene de fuera, pero no porque, los ganones son las librerías, es la cadena de librerías, porque te piden unos descuentos desproporcionados. Porque ellos si incluyen todos sus costos. A veces nosotros los pequeños editores, que ahora somos muchos, que nosotros sí hacemos la industria mexicana editorial, porque cuando se habla de la industria editorial mexicana, uno piensa en Grijalbo, Planeta y no espérense, esos ya son monopolios y ya las ganancias están en el extranjero, ya no. Y nunca fueron nacionales, llegaron de España. Son las pequeñas y medianas editoriales las que hacen el ese mundo editorial mexicano, y somos los que los necios para seguir publicando materiales en lenguas, somos necios para seguir publicando temas que las grandes editoriales ni siquiera se les ocurriría publicar. Y que han ampliado mucho el mercado en cuanto a temas. Que existen en las librerías estas pequeñas y medianas editoriales.

HM: No sé si voy contestándote. Porque de repente me disperso, porque se me van porque me viene a la cabeza y que también me doy cuenta de que de pronto me doy cuenta de que no me he dado cuenta todo lo que se ha hecho.

M: es un camino muy largo, y a veces es difícil visualizar eso. Y no se habla mucho

HM: No se habla porque, precisamente porque somos fríos en eso. Me llama la atención que tu interés sea eso, de saber más allá por qué, por qué esta editor hace esto no. Y porque no es tan normal como los otros editores.

M: Me ha llamado la atención estas historias detrás de los libros

HM: Sí, es que también son historias de vida

HM: es orgánico, el libro no nace así porque sí, porque hay toda una historia, cada uno de las historias tiene una historia por qué escribe así o por qué escribe poesía, por qué escribe narrativa o por qué hace filosofía a partir de su historia, de su lengua, de su territorio. Que eso también es importante, que próximamente vamos a empezar a publicar también filosofía. Porque es importante conocer esa otra manera de pensar de las comunidades. El ser de la comunidad, el ser del territorio.

Tema: Por qué seguir haciendo libros, y haciéndolos así

HM: Primero por necio. Segundo por pasión. Tercero por compromiso. Creo que es muy importante dar a conocer estos materiales, visualizar esa otra manera de pensar. No por el asunto de que “ah, las comunidades” folklorizar en ese sentido, o decir “las pobres comunidades”. No, para nada. De hecho, ni ellos mismos se ven así. Se ríen cada vez que los empobrecen. Y porque además es importante saber que las comunidades indígenas son a veces mucho más modernas y actuales que las comunidades de fuera, de las grandes ciudades. Ellas más, estas comunidades han sobrevivido más de 500 años. Siguen conservando sus tradiciones, sus lenguas sus historias. Y además son muy contemporáneas, ahora los jóvenes, hay jóvenes que ya hicieron aplicaciones para aprender lengua. Nada de que son retrógradas o de pobres. La pobreza se mide de otra manera. Somos los de afuera los que hemos empobrecido a las comunidades y eso les ha hecho mucho daño. Y ellos están conscientes de que se les ha hecho mucho daño. Porque también no nos damos cuenta que sin esas comunidades pues este país también deja de ser, son nuestras raíces. Y esto sostiene, por esto es importante dar a conocer esas otras maneras de pensar, lo que se está escribiendo, lo que se está contando. Los materiales para niños que es muy importante. Entonces son esas las razones, pero ya con seriedad sí es dar a conocer. Es importante que el resto de los que ignoramos qué sucede en las comunidades, es conocer todo eso que hacen. Que también hacen historia, también hacen filosofía, poesía, cuento, hacen doblajes de películas. De películas extranjeras que ahora lo doblan en zapoteco, en náhuatl. que hacen canciones también en su lengua. O hacen covers de canciones en español que las traducen en su lengua y entonces es otra manera de escuchar esa misma canción que escuchaste en español en otra lengua y que además una lengua nacional, una lengua de México te da otra, te provoca otras sensaciones. Es dar a conocer y la pasión que uno tiene. Yo siempre he dicho que soy un aprendiz. No soy, cada vez que me dicen “es que usted es el gran editor” No, yo sigo siendo un aprendiz, yo todos los días aprendo. Junto con ellos. Ellos han sido mis maestros. Y yo siempre seré un aprendiz. Y es por eso que es la pasión por la que me dedico a esto.

Tema: Liberación de pdf e importancia de audio y de lo digital frente a lo impreso

HM: Creo que se complementan, no van peleado. Aquí dentro de la de Oralibrura, conversamos esto. Había pues estire y afloje, porque la idea nació de uno de los autores y yo le dije, sí va. Se me hace padre hacer eso. Y yo les decía a mis compañeros de Oralibrura “no le tengamos miedo” porque como hay público que le gusta el libro físico, tenerlo. Que todavía hay mucha gente, también va a haber gente que no tiene manera para obtener el libro, pero puedo bajarlo y lo va a leer. Y muchas veces, por que yo lo he visto, lo lee el pdf y después van a buscar el libro porque lo quieren tener, porque es otra experiencia. Y también somos conscientes, en México el número de lectores no es tan grande como para que afecte un mercado. También no hay muchas computadoras. El Internet no en todos lados funciona bien. En la propia ciudad de México de pronto haces transmisión, ahora que está de moda todo esto. Se cae, se caen las redes y no hay. No creo que afecte, no, porque además, y sucede. Si eres estudiante y te interesa bajar algún, esto, lo bajas porque te interesa y porque lo necesitas. Pero así como hay compradores de libros y un día los vamos a leer y vamos amontonando. También creo que también sucede con los libros en pdf que puedes bajar. Y hay una cantidad de materiales. No creo que afecte en

este momento. Si fuéramos un país lector pues ahí sí me preocuparía, van a piratear, no? Y además difícilmente van a piratear un libro de escritor de alguna de las lenguas. El pirata de libros sabe qué libros le va a dejar dinero. Tampoco se avientan al ruedo sin saber que van a ganar algo. Ese es otro tema también el de la piratería de libros. Que ahí te das cuenta que sí hay lectores en México. Si no, no existiría una industria pirata del libro. Lo que pasa es que no hay mecanismos, ni materia, no hay un compromiso real de las instituciones por la lectura, es decir, no porque el estado regale libros va a haber lectores. Eso no es cierto. Tiene que haber políticas, una buena política de lectoescritura para que tengamos lectores en México y lectores buenos, verdaderos lectores. Pero finalmente somos parte de un sistema que tampoco conviene. Porque si sabes leer, eres lector, pues también eres crítico.

Tema: Interacción con receptores o lectores posibles

HM: Y esto también fue idea de mis compañeros que son mucho más jóvenes que yo, entonces dije pues, hagámoslo. Yo igual soy muy, me gusta mucho trabajar con jóvenes. Porque por lo menos a mí me retroalimentan y me actualiza de lo que está sucediendo con los jóvenes, están pensando qué les gusta. Y que también las comunidades indígenas lo hacen, sus jóvenes, que hacen rap, que hacen rock en sus lenguas, que hacen baladas, son los jóvenes que están revitalizando desde esa manera su lengua y su cultura. Igual fue idea de mis compañeros, hagamos así la dinámica y funcionó y le gustó a la gente. Porque ya en privado empezaron a escribir que sí les había gustado la dinámica y la presentación. Es jugar, es que también tiene que ser lúdico la presentación. Más cuando es así por streaming hay que ser lúdicos, hay que ver que con se aburran. Porque además tienes prendido el zoom pero tienes el whatsapp y tienes el face, y pues te

Tema: Algo más que desee agregar

HM: eso a mí me ha enseñado que los libros son orgánicos, están hechos por los seres humanos, y son vidas, los libros son, te cuentan una historia, una historia de ese autor que lo escribió. De cualquier materia pero te está contando su momento de vida. Entonces creo que los lectores tendrían también que saber eso, que son experiencias de vida, que son historias, que tienen su importancia. Independientemente de que te interese, “ah pues me interesa Hubert Matiúwàa por su poesía”, ah pero, más allá del libro. Que te enteres por qué escribe así o dónde vive, cuál es su comunidad, cuál historia, por qué se llaman así o por qué le dicen asado. Por qué la montaña, qué sucede en la montaña. Leer a Hubert es entender qué sucede en el Estado de Guerrero, un estado que siempre ha sido violento. Pero por qué, uno dice por qué si es el primer estado de la república que fue una zona turística importante. por qué desde siempre fue ha sido tan violento, tan pobre, tan maltratado. Y que nadie ha podido resolver eso. Eso me ayudó leer, tener a un autor, conocer a un autor como Hubert me dio la oportunidad de conocer la historia y así con otras comunidades. Con Celerina, su pueblo, su lengua. Eso también me ayudó a reconocirme porque mi padre era mixteco, nunca nos lo dijo, pero haciendo historias. O que mi madre era, sus raíces son mazatecas, cuando siempre nos dijeron que eran nahuas. Sí, porque ella vivió y nació en la comunidad nahua cerca de una comunidad mazateca. Entonces pues eso es importante y

para los lectores que conozcan más allá del libro, de lo que están leyendo o del autor, es importante que conozcan todo ese marco para entender mejor lo que se está escribiendo. A los escritores.

Fecha: 23 de noviembre de 2021

Tema: Sobre la inclusión de material adicional en Natsiká

Celerina Sánchez: Eso fue porque teníamos que cubrir algo con el CIESAS. Y como salió el apoyo con el CIESAS, entonces me pareció importante empezar a hacer, cómo lo podíamos presentar. Porque el CIESAS nos pedía que si lo publicaban necesitaba tener como una información lúdica. Para que justificara lo que se tenía que hacer. En base a eso empezamos a trabajar para ver cómo podíamos meter la información y que cumpliera ese requisito para poder publicar. Entonces pues básicamente fue eso que nos hizo como trabajar ahí. De hecho pues hay como una liga donde la gente puede entrar para donde hablo de los tonos y eso. Pero justo porque tenemos que cubrir esa parte por eso se hizo así. Generalmente los trabajos sobre todo de, en este de Natsiká, básicamente primero porque bueno iba con, acompañado de música porque tampoco lo que nosotros creímos, bueno al trabajar con el músico era como un fusionarlo, no queríamos acompañamiento. Porque acompañamiento lo podemos dar con cualquier músico, pero en este caso se construyeron las piezas a partir de los poemas, entonces nosotros, bueno el músico y yo, Víctor Gally, acordamos que íbamos a trabajar en este tono de poder fusionar el blues, en este caso, con la poesía. Así se hizo y ya cuando teníamos que buscamos para ver quién nos editaba. Pues nos enfrentamos a varias cosas. Primero, no encajábamos ni en poesía ni en música porque realmente yo no canto, ni estoy cantando ni. Entonces y el único que se interesó fue el CIESAS a través del maestro Antonio Farfán, nos dijo, “bueno pues yo tengo una parte donde trabajo con material para niños y jóvenes, entonces pudiera servir como un pretexto para poder publicarlo.” Por eso decidimos trabajar. También nos pedían que tuviera información. Me pareció muy interesante porque en ningún trabajo y menos poético, te manejan ese tipo de información. Nosotros lo acompañamos por esa, para cubrir un requisito pero también que nos pareció muy buena idea. Pues así fue que nació ese material. Y pues lo publicamos.

Tema: Decisiones en torno qué tanto explicar sobre su lengua en material extra en sus libros

CS: Pues básicamente que fuera como lo principal tampoco era tan un texto de análisis, sino más bien un texto que permitiera conocer lo básico de los componentes de la lengua que en este caso. Tú has de saber que la mayoría de la gente pues no, muchas veces no escribe su lengua, tampoco sabe la estructura de la lengua o como, cuáles son sus componentes estructurales lingüísticos. Pensando en eso sí yo tuve que tomar decisiones de que qué información íbamos a dar, más allá de hacer páginas, sino más bien que fuera una información que a la gente le sirviera pero que a la vez fuera bastante comprensible.

Tema: Dificultades en torno de añadir material adicional a sus libros

CS: Es que te digo, las editoriales no te permiten hacer eso. Si no más bien lo que va de rigor, el prólogo, el comentario, la contraportada, y ya no. No hay como más información que te hablen de la lengua. Y sí es necesario no? A veces pienso que queda como ahí un faltante debido a que bueno la gente no conoce como mucho de la lengua. Entonces sería muy interesante que tuviera esa información, pero no lo permiten. Primero por las hojas, no? Van contando y si es un libro de poesía, pues no puedes mandar ahí un análisis, sin embargo en algunas editoriales permiten como el prefacio de echarle un no sé 20 hojas luego ya. Que eso sería bueno, pero en mi caso pues el editor no permitió eso. El gran problema para empezar pues es conseguir la publicación. Casi nadie te quiere publicar. En este caso con quien yo he publicado primero fue con Pluralia y luego ahora con Oralibrura. Que ese es mi último libro *Tasu yùtì / Águila de Arena*. En la cual pues son editoriales chiquitas, que tiene que ver con esta. No es lo mismo que yo vaya a publicar con Porrúa, que es un monstruo. Que igual y permite eso. Una editorial chiquita no permite tampoco tanta. Estamos contando las hojas. Cuando vas a publicar se están contando las páginas, se están contando todos los contenidos, que no rebase de tanto por, también por los costos. Y nadie te quiere publicar de esa forma

Tema: En torno del proceso de trabajo con ilustrador e ilustraciones

CS: Primero el de Natsiká como básicamente nos lanzamos a construirlo Víctor Gally, que es el músico, pero a parte de ser músico es diseñador de libros, que en esa experiencia entonces él hizo las ilustraciones, pero obviamente, cómo queríamos y la propuesta fue que fueran como imágenes tomadas de alguna manera como inspiración en los códigos. De hecho él investigó mucho para hacer esos trabajos que están ahí en Natsiká. Porque fueron, si no me equivoco 42 figuras diferentes y ninguna se repite. Si no y tampoco tiene un significado así de que “oh, este significa algo”, más bien fueron inspirados como parte de lo que es, de los códigos y de ahí se sacó. Él tuvo que investigar también para entender un poco hacia dónde podía trabajar este diseño para Natsiká.

Tema: Sobre diferencias en la música y en la traducción en poemas bilingües de Natsiká

CS: Ah sí, porque ese fue una constructo donde se hizo, se tuvo que respetar los ritmos de las lenguas, como son dos lenguas son dos ritmos diferentes, eso se respetó. Cada pieza, para la gente que no sabe cómo se construyó de verdad que fueron horas de trabajo. Primero porque se construía en la lengua y luego ya se tenía que construir en el español. De tal manera que no se repite la música porque no es acompañamiento. Justo en ese tema. No era un acompañamiento sino una fusión. Y cómo podríamos lograr la fusión, pues que cada pieza tuviera como su propio ritmo, respetando los sonidos de las lenguas. Por eso es así, no se repite la música. Cada pieza está construido desde su sonido, su ritmo, por eso está así.

CS: Sí, sí, bueno, por sí mismo la traducción pues es diferente, son diferentes. Son diferentes y entonces, eso viene desde origen, pues. Desde cuando vas traduciendo cada lengua son diferentes contextos lingüísticos y son contextos también semánticos y uno se

va adaptando cada uno de los, de las lenguas, pues obviamente no podía salir así, como literal. De hecho nunca se puede hacer literal.

Tema: Sobre la importancia de dar cuenta en los libros de las personas involucradas en su hechura

CS: Es importantísimo porque yo lo que he dicho es que en realidad un libro no se construye a partir de que lo que yo escribo, sí se construye a lo mejor ese es un pretexto para armar todo un equipo de trabajo. Están los diseñadores, el diseñador mismo del libro, el que busca, gestiona, el que hace la presentación. Hay varios involucrados. Aún así en Natsiká el que básicamente nos la aventamos Víctor y yo, pero todavía hubo gente ahí en el equipo de trabajo, como por ejemplo con el CIESAS, estaban dos personas. Y me parece que justo eso un libro cuando sale no puedes decir que solamente es individual, es colectivo totalmente. Cada cuando armas o piensas en un libro es totalmente colectivo, no puedes decir que es un libro individual. Cada persona colabora en cada parte y lo que le corresponde si no, no podría salir muy armónico ese libro. En el último libro *Tasu yùùtì*, que fue *Águila de arena*, me lo ilustró también Pájaro Toj, que es un ilustrador de Campeche. Me parece interesante porque también él ilustró a partir de los poemas, se inspiró en los poemas y también se echó un chapuzón para poder entender la propia lengua. La propia cultura más que básicamente la lengua, más bien la cultura hacia donde lo que él estaba haciendo como diseñador, como ilustrador, perdón. Fue interesante porque pues él también no conocía como varios contextos de lo que estaba pasando en la cultura Nuu savi, como él, como maya, somos culturas diferentes. Pero se armonizó muy bien, obviamente tuvimos. Hay un libro que se llama *Inii ichí*, el primero. El primero también fue muy, muy cercano con el ilustrador, pero más bien él ilustró así como en le nacía y como que Pájaro Tooj más bien se quiso meter un poco más a la cultura. Creo yo que también en los ilustradores, cada uno tiene como su percepción. También de cómo le va a hacer. Creo yo que pues bueno, su estilo vamos a decir, y bueno uno se arriesga más a introducirse más desde la cultura y pensando y construyendo desde a partir de ahí. Otros a lo mejor solamente lo que le está naciendo del propio poema, es lo que yo me di cuenta, al trabajar con los ilustradores y me parece bien importante que los libros también tengan una ilustración. Yo les comentaba la otra vez que me invitaron a hablar justo de ilustración y libros, me parece que el diálogo y el lenguaje de estos dos cosas sumamente importantes, se separaron, los separaron y yo creo que, a lo mejor, no sé si culturalmente, en el subconsciente, a mí me parece que es bien importante que se ilustre un libro, que se haga un dibujito y que lo acompañe porque así como también hay un vacío. Aunque para muchos poetas o escritores, dicen, “no, es que es la palabra lo máximo”. Sí, pero yo creo que también como humano, como parte de esta... belleza que te presenta desde la poesía, pues no tiene nada de malo que lo acompañe una imagen. Yo decía, cómo se refuerza la oralidad, pues a través de las imágenes, los elementos que te van, te van dando como pauta para ese, esa memoria. No es así como uuh, no, totalmente oral, como nos han hecho también creer en nuestras lenguas. Ay, es que son totalmente orales” Pero no tomaron en cuenta como estos elementos simbólicos que siempre acompañan al lenguaje.

Tema: Sobre el audio para conocer la voz de las poetas y leer junto con el disco

CS: Sí, la intención es estar, otra vez volvemos a la cuestión de que las lenguas mexicanas, yo siempre digo, y siempre lo he sabido, digo porque tengo formación en lingüística, vas en la calle y pues puedes identificar algunos extranjeros y puedes decir, oh, habla japonés, aunque no entiendas una palabra, pero el prestigio que te va dando la, el prestigio que te va dando como esa lengua hegemónica, obviamente que va, que está encima de las otras lenguas, por lo tanto, pues lo has visto en la televisión o el radio o una canción. Eso te va a permitir que tu reconozcas esa lengua aunque no la hables. En cambio con las lenguas mexicanas pues no sucede eso, por qué, porque hay una discriminación que siempre ha existido y que dicen “ah, pues esa lengua quien sabe qué es, son indígenas los que lo hablan y pues quién sabe qué lengua sea”. Tampoco hay un interés por saber que lenguas estas hablando y digo cuando enfrentamos en un país tan diverso con 68 culturas pues obviamente la gente lo pasa por alto, no. Hasta hace muy poquitos años empezó como a escuchar un poco a raíz de que pues mucha gente así como yo que estoy escribiendo y otros jóvenes de otras culturas y que están haciendo no solamente poesía, sino están haciendo música, rap, hiphop. Todo eso y que va permitiendo pues reforzar y también que lo escuchen más personas y que a la mejor se les ocurra decir, “oh, están hablando en mixe o están hablando en chinanteco, están hablando en maya” Creo yo que el audio es muy muy importante porque históricamente pues no ¿? nos enseñaron a no escuchar a las lenguas originarias. Y este es el resultado, pues que la gente aunque vaya junto a ti y esté hablando una lengua, jamás, jamás va a pensar que es ... o que diga “ah pues” o que la conocen. Es muy difícil eso.

Tema: Sobre su relación con Carlos España y la escritura del prólogo a su libro *Tzin, tzun, tzan*

CS: Ah, pues lo que pasa es que a mí me gusta la poesía de Carlos Tatsisavi, entonces fue fácil [risas] porque, aha, poder trabajar ese prólogo pues era, a parte era el libro y a parte era el premio Nezahualcóyotl, entonces me fue más fácil trabajar ese prólogo porque bueno pues de alguna manera conoces su poesía, creo que es uno de los poetas que ha empujado bastante y que ha escrito bastante, como que él es más diverso, no solamente escribe poesía, sino escribe cuento, escribe novela, escribe guion cinematográfico. Es como mucho más diverso él entonces en ese sentido a mí no me costó trabajo, la verdad es que no. Conozco su trabajo, conozco además cómo está presentando sus poemas, trabaja bastante la cuestión de la metáfora, la aliteración [aliteración], y todo eso. Ritmo. Y trata como de ir trabajando en las dos lenguas, entonces me parece importante porque ese es otro tema, el tema de la traducción nosotros no tenemos traductores que, “oh, escribí este libro y tradúcemelo”, no, no, no tenemos eso.

M: lo puede leer en ambas lenguas ella

CS: Eso también, entonces te va permitiendo ver cómo está contruido. Pues para mí Carlos Tatsisavi es uno de los mejores escritores de la región Nuu savi, no. Que ahora también ya está muy fuerte este Florentino Solano [¿de Guerrero?] que me parece su poesía exquisita también, maneja muy bien, el hecho de que presente las cosas más crudas con una belleza de palabra, quiere decir que ... que logre eso, denunciarlo o hacer toda la violencia que hay

y sobre todo él como migrante porque ha estado en San Quintín. Como que logra en su poesía retratar toda esa cruda realidad en una belleza de palabras que me parece fenomenal. Y acaba de ganar el premio PLIA y creo que también el premio Nezahualcóyotl. No de gratis lo ha ganado, porque pues también tiene una larga trayectoria, pero también tiene una exquisitez para escribir.

Tema: Sobre liberación gratuita de libros

CS: Pues primero, yo creo, sobre todo Hubert, que es el de Gusanos de la memoria que iniciaron y que me parece muy bien. Porque a veces, o sea, realmente hablar de la edición de libros, cuánto te pueden hacer? O sea no somos libros masivos, no están publicando 20 mil libros, lo máximo que llegan a publicar son 2500 en un país donde somos 130 millones y bueno supongamos que estamos la mitad de ahí de los que sí podemos leer, o entrecomillas, quisiéramos saber. Pues que parecen 50 millones de personas, donde tú haces una edición de 2500 libros, me parece una locura, o sea, nada real. Y eso es lo máximo que te digo, porque por ejemplo, generalmente se publican 1000, 1500, como que también la poesía o la mayoría, lo máximo, se vuelve como, tú te das cuenta, 1000 personas pueden tener ese libro, mil personas, o sea, es una locura. Para mí, pensándolo en cuestiones de cantidad, es nada! Ante una población que pudiera tener la información por lo menos y le pasara por ahí el libro, a la mejor, oh, lo veo y “ah, mira, qué simpático este libro”, por lo menos, estamos hablando más de 50 millones frente a 1000 libros! Donde su publican 2500 libros, cae que es... que es algo lógico, a mí me parece bien a lógico. Entonces pues esa parte que a la mejor llegara a más manos, pues es por ese medio. Ahora que la modernidad nos alcanzó

Tema: Sobre el significado de seguir haciendo libros

CS: Pues muchas, yo llevo como 23 años escribiendo. Mi primer trabajo salió en el 97. Entonces ... tardé hasta en el 2012 salió mi libro porque justo yo decía, yo no tengo interés de publicar, no, decía yo, es que para mí era muy, otra vez en el tono de que como pa'que se iba a publicar un libro si lo iban a leer la leng... en el español, no tenía chiste leer, publicar un libro, o muchos han hecho así, pero bueno esa es su decisión, que me parece importante también en la presencia y decir, bueno, aunque no lo lean, pero que lo vean que se escribe. Un poco más era como el tono que se hacía, y bueno yo publiqué en todos los periódicos habidos y por haber, revistas, donde quiera que me pedían, ah sí, ahí les mando un poema. Pero tardé muchos años en publicar porque en primer lugar porque justo eso, yo decía es que un libro tiene que ir pu... este... con ... una memoria de ilustración y luego con un audio. Y entonces nadie me decía eso. Algunas veces “ah, pues sí estaría interesante, pero como pa'qué quieres dibujito” y yo decía pero esta gente no entiende lo que yo quiero [risas]. Entonces decía, no, no tiene caso que se publique, no, no tiene caso. Porque, finalmente, donde yo estaba publicando, en antologías, en periódicos, en revistas, pues como pa'qué querían un libro. Hasta que en el 2012 justo llegó una propuesta de Mardonio Carballo, fue el que me invitó, a través de CONACULTA a publicar un libro que

fue el primero que'el Ini ichi, entonces me lla... y además, mm, cuando yo empiezo, cuando empecé a escribir, pues yo empecé a escribir, así como me nacía y así como iba yo haciendo los trabajos y así como cualquier tema, no había, igual hoy podía escribir uno de mujer y mañana uno de un árbol y pasado mañana en un camino, o sea no había como, hasta que me metí a una beca del Fonca del 2005 me dijeron "es que tienes que armar un proyecto" y yo así de [pausa gesto], pero cómo, "pues tienes que armar un proyecto" y ya me explicaron que tenía yo que trabajar sobre ese proyecto y sobre esa línea de trabajo que yo planteaba y que todos mis poemas tenían que ir como en ese orden y yo "ah, mire" no sabía yo. Y entonces obviamente cuando me invitan a hacer el libro pues yo ya tenía muchos poemas, pues te digo yo estaba escribiendo desde el 97 y Mardonio me dijo "es que mira, lo que queremos justo es" esto que te digo de los audios. Todavía para el 2012, todavía no había como, digo hoy también es demasiado vago decir eso, pero en un contexto donde no hay material para las lenguas indígenas donde tu sacas un poema y pues ves unos signos bien raros, pero cómo se pronuncian, cómo se oyen que otra vez tiene que ver con al educación auditiva que en este país está nulo. Entonces yo dije, va, pues, no, me interesa mucho. Entonces lo que yo hice es agarrar todos mis poemas y armarlos en un proyecto que fuera en un tono como ellos me estaban diciendo y salió, casualmente, todos, todos, cuando yo hice la colección todos hablaban de camino, por eso ese se llamó Ini ichi, esencia del camino, se traduce como esencia del camino. Y salió con un audio, fue un audio-libro, grabamos e igual ilustrado y fue, yo siempre digo que fue el inicio de mi libro de mis sueños. Porque estaba ilustrado, no, estaba con audio [risas] entonces qué más. Cumplía todo lo que... fue así, fantástico. Obviamente ese libro está súper agotado.

M: sí, yo no lo he conseguido

CS: Y ni lo vas a conseguir porque no hay, no hay. Se agotó, otra vez, o sea, 1500 tirajes, una locura para este país, donde. Yo de verdad lo dimensiono en la cantidad de la gente y la gente sigue sin conocer la poesía indígena, sigue sin conocer las lenguas indígenas. Y cada día que yo me presento a la universidad, justo di una clase ahí, entonces, ahhh, [queja]. Pero ahora en el 2021, donde por cierto estamos en, inicia el 2021, febrero del 2022 perdón va ... la el décimo, cómo se llama, los diez años de la lengua, que van a celebrar, va a haber diez años para trabajar en pro de las lenguas del mundo, de las minoritarias obviamente, y pues obviamente nosotros entramos. Y con todo y eso, pues, pues no sé cómo esté ahora porque pues a penas están planteando la universidad que va a haber, de lenguas, y no sé qué, y pues no sé hasta cuanto se inicie, y cómo se inicie, y ya se han tardado demasiado.

M: no solo es poeta, sino también hace el conjunto del libro, de cómo quiere que sea

CS: Claro porque, te digo, en este caso, como para mí era primordial pensar en un audio-libros, no es de gratis, no es así de "oh yo quiero que mi libro tenga audio", no, sino más bien porque hay una necesidad que cubrir. Cumplir algo que se tiene ahí no. Porque yo decía, lo mínimo que yo decía es que si la gente no lee su lengua, pues que la escuche, que la mayoría están alfabetizados en el español, pero no en la lengua.

Tema: Sobre las dificultades de distribución

CS: Ah pues todas, Principalmente económica porque obviamente pues no puedes vivir, en mi caso yo no vivo de poesía, no. Porque pues un libro te sale cada ... cada equis tiempo con un tiraje de 1500, no, entonces no vas a vivir de eso. Me queda clarísimo que no.

Entonces y aunado a eso pues hay que apoyar para la promoción y difusión de la propia lengua. Es como ... ofertar tu trabajo a los otros porque no lo conocen y ni a la propia cultura, tampoco lo conoce o tampoco lo lee, escasamente si leen el español, o sea así es esto en este país donde todo se hace en español, pues ahora avientate con la lengua, pues menos, Entonces te toca hacer como esa labor, de que miren aquí, para que vean, para que escuchen para que lo lean para que vayan entiendo que en nuestra lengua se hace eso, se puede hacer todo. Entonces sí es como doble trabajo o triple trabajo

Fecha: 9 de marzo de 2022

Tema: Sobre el espacio para prólogos

HM: Yo creo que, sobre todo la importancia de los prólogos de una cultura que es poco conocida donde las palabras tienen otro significado entonces me parece un poco importante siempre contextualizar el sentido, digamos, de lo que uno va a abordar. Aunque vivamos todos en México tú sabes por el racismo, por la exclusión de las otras culturas desconocemos totalmente su historia y su forma de pensar. Siempre se parte del pensamiento mucho desde lo nahual y a partir de eso se hegemoniza todas las culturas sin importar sus diferencias y que esas diferencias para mí son sustanciales. Entonces en este tránsito de publicar una obra pues se hace muy necesario contextualizarla. En ese sentido los prólogos funcionan un poco en esa línea. Y otra cosa que me parece importante que más allá también de los prólogos pues que a veces decidimos hacer esos prólogos una lengua hegemónica como es el caso del español en México. Entonces yo considero en sí mismo una obra traducida en ambos idiomas pues justo lo que busca es como visibilizar un pensamiento, tener un diálogo estético porque somos una cultura minoritaria y desgraciadamente la gente que escribe desde las lenguas nos tocó este tiempo. Un tiempo en el que nosotros somos traductores. Esto no había antes porque ni siquiera se veía la posibilidad de que la lengua se escribiera en el alfabeto latino o que tuviera importancia escribirla. Fue un proceso en la que se tuvo que escribir la lengua y después traducirla a esta lengua hegemónica. Es un tiempo en el cual está marcada por justo la resistencia de los hablantes ante la inminente desaparición O de hablantes, de todo lo que conlleva una cultura. Entonces se hace necesario pero por otra parte esto lleva a un problema, ¿no? Ese problema es que se está creando y se está pensando desde las categorías y pensamiento de lo hegemónico, entonces puede derivar justo en otra invisibilización interna que sería justo la manifestación de las distintas poéticas o expresiones de la oralidad. Entonces ahorita se visibiliza una parte de lo que escriben los autores en lenguas de México. Entonces se abordan temas de investigación, se hace crítica literaria sobre una minúscula parte de lo que es los pueblos, no. Entonces si te imaginas el mundo de un pueblo, es amplio, es enorme. Entonces los que escribimos en español y nos autotraducimos somos una pequeña parte de la riqueza que está invisibilizada. Entonces pero aún así esta pequeña parte que somos nosotros estamos haciéndolo en un tiempo que está marcado por la exclusión y la hegemonía del español y lo hacemos como una acto de resistencia desde esa lengua y también desde la propia. Y prácticamente es una jugada hacia el futuro, pues, porque desde adentro de las mismas comunidades la gente todavía no lee en mè'phàà, todavía no, este, al menos las generaciones antes que yo y algunos de mi edad, todavía no leemos en mè'phàà porque es un proceso reciente de la escritura y lectura de la lengua. Entonces tendrían que pasar varios años, varias generaciones hasta que esta lengua se vuelva una lengua que sus hablantes lo puedan leer porque nuestros padres de nosotros no fueron a la escuela entonces no pueden leer ni en cualquier idioma. La lengua se manifiesta en la oralidad, entonces hay como muchos puntos ahí que abordar, por el cual yo pienso la importancia justo de los

prólogos tiene que ver con ese sentido un poco. No sé igual me acoto un poco y ahora que vayamos dando un sentido un poco.

Tema: Sobre dar crédito y el camino para dar cuenta de participación de las personas en los libros

HM: Pues, sobre todo eso tiene que ver con el respeto al trabajo de cada quien, eso se debería de hacer siempre creo yo en todos los libros, pero no se hace porque todo, esta industria de producción de libros, las editoriales sobre todo las editoriales grandes pues no contemplan que un libro está hecho de manera colectiva. Y entonces siempre está basado en que es individual, en cambio revalorar todo este trabajo de todos los que hacen posible un libro a mí me parece importantísimo. Y sí a mí me ha tocado luchar o quejarme en algunos libros míos que se publicaron para que se incluyera el nombre de los compañeros. Entonces ha sido como algo que para mí tiene que ver con el respeto al trabajo del otro, entonces a veces uno dice, “bueno, pues sino quieres incluir al compañero pues no incluyas nada” o “si no me quieres incluir el prólogo, no me incluyas nada”. Fue el caso que me sucedió con el libro de Comisario jaguar, por ejemplo, que fue un libro que, digamos, me, hubo un diálogo en la que me pidieron el libro para publicarlo en la... en esta nueva serie que se llama Ala de tigre, creo yo, de la UNAM, no sé si has escuchado esa, es apenas revivió creo, son unos libros sobre lenguas no. Entonces lo mandé y me dijeron que estaba bien, pero que si yo pudiera quitar el prólogo del maestro Quintero para que se pudiera publicar el libro. Entonces pues yo obviamente dije que no, porque es una cuestión de respeto. Quintero para mí ha sido una persona que me ha acompañado no nada más en cuanto a hacer un prólogo, sino que es un amigo, es un maestro, es un aliado de pensamiento de toda esta red que estamos inmiscuidos los que nos interesa la lengua Y quitar el prólogo de Quintero es como decir “bueno, no me importa mi amistad, mis lazos de cariño, sino que solamente me importa publicar en una editorial, bajo sus propias reglas” Y eso a mí sí me pareció, un poco, una ofensa que yo pudiera hacer a mi propia amistad y a mi propia dignidad como persona. Entonces no lo acepté. Y al final pues publicamos el libro de manera independiente con el apoyo de amigos, de Gusanos de la memoria y Oralibrura. Entonces que te quiero decir con esto. Que cuando se hace un trabajo colectivo en red y en alianzas se puede tener un libro y quitarnos la idea de que nuestros libros tengan que pertenecer a fuerza a la idea de una editorial de fama. Porque justo lo que han hecho las editoriales es estancar la producción y la difusión de las obras en lenguas originarias de México porque si bien hay pocos libros, hay pocos autores. Ahora, lo que se hace en la editorial es tener una propiedad, lo que llaman derechos de editorial sobre las obras que no se tienen que ser libres, entonces es una manera de cooptar la libre circulación de estas obras, pero ese es un tema muy profundo, por qué?, porque nos va a llevar a entonces cómo le pagamos a los autores para que ellos también puedan liberar su obra totalmente. Las editoriales tienen este poder hegemónico tan grande que te dicen “te damos el 10% de tu obra y si quiere más, cómprelo”. Y tu con 100 libros de 1000 se te acaban entre amigos y familia y si quieres tienes que comprar. Ahora bien, la pregunta es en dónde se está difundiendo tu obra, no se está difundiendo en las comunidades, nadie tiene acceso a esas obras en las comunidades. Y peor aún, si esas obras no están libres de manera digital en la

red, nadie va a saber de ellas entonces una manera de cooptar, por decirlo así, un paramilitarismo, para cooptar nuestro proceso de creación y de libertad de creación, que sucede y que está muy bien planeado. Yo estoy seguro de que eso tiene su finalidad. Y entonces eso es lo que nos está sucediendo, por eso a mí me parece fundamental que también como alguien que impulsa la creación se tiene que impulsar una red también de ese tipo editoriales, donde digas, “bueno, compañero hay que cambiar la idea de que sí tenemos que poner el libre tu libro pero también obtenemos en físico y lo podemos leer”. Y también tiene que ver con una dignificación del trabajo del otro. Decirle “bueno, tu libro está libre, pero bueno yo te lo compro a ti” Eso falta justamente por hacer, falta muchas cosas por hacer que justo son necesarias estas alianzas. Eso me pasó en relación por ejemplo de ese libro y que me parece que al final lo sacamos y al final se sumaron otros esfuerzos, salió en tres idiomas y son trabajos, no sacamos en la gran editorial. Porque ese concepto de gran editorial es una editorial que nos creemos nosotros mismos, pensamos que si ya publicamos en tal editorial entonces ya somos reconocidos. Entonces siempre hay que preguntarse para qué uno escribe, no, y cuál es el sentido de que uno escribe. Yo mismo cuando yo me formé en la universidad en el Estado de Guerrero, donde no teníamos libros para leer, era difícil acceder a un libro de filosofía que nos interesaba, todo prácticamente lo que leímos fue en copias y en pdf y gracias a eso fue que tuvimos un poco acercamiento a otras obras, entonces a mí me parece como que eso debería de ir cambiando un poco y es un poco lo que intentamos hacer en Gusanos de la memoria, como que crear libros gratuitos que se puedan descargar como poner un poco el ejemplo de liberar nuestros propios libros para que se vayan sumando poco a poco, poco a poco, es un trabajo que siento que falta. Y bueno ahí lo dejo en ese sentido, de esa parte. Y por la otra parte, por ejemplo, lo que tu mencionas en cuanto a derechos, no en cuanto a reconocimiento del trabajo de los compañeros que conforman el libro, me pasó con el libro Las sombrereras de tsitsidin, que es un libro que se hizo con la editorial INALI, la universidad de Guadalajara, y otras instituciones, y al final pues hacen al libro pues al final de cuentas sin consultarte, ellos sacan el libro como ellos tienen pensado el libro y en algún momento les dije, “oigan ese libro no estoy de acuerdo cómo se está armando”, porque en mi manera de leer como alguien bilingüe siempre me gusta como ver la lengua y el español, no todo en la lengua, no todo en español. Entonces me contestan, no. Inali me contestó “nosotros llevamos diez años trabajando sobre esto, no nos vas a venir a decir cómo hacer las cosas”. Y entonces entre eso y entre sus relaciones de poder entre ellos mismos, instituciones, no reconocieron el trabajo de los compañeros como Iván Oropeza que fue como corrector del estilo del libros, de otro compañero, no me acuerdo quién es, Itzia.. alguien que diseño el libro de la misma institución. Entonces no les pusieron como crédito. Entonces para mí eso fue como algo este, pues es como no reconocer el trabajo de la gente que trabaja en hacerse una obra. Y al final yo liberé una versión anterior de ese libro, donde venían los créditos. Y lo mismo sucede en varias editoriales. En varias editoriales también, por ejemplo, en mi otro libro que es Cordel torcido, las editoriales, pregunté si lo podía liberar. No, pues que había un contrato de 5 años todavía. De aquí en cinco años yo no sé si todavía vivo, pues. Mejor lo que hice fue liberar el libro sin importarme mucho ese rollo. Porque a mí me pregunto a veces, que obviamente eso te pone vulnerable a que te demanden y cosas así, pero yo creo que es algo que uno decide asumir cuando cree que otras cosas tienen que suceder entonces no sé qué pasaría si meten a la cárcel o condenan a un autor por liberar su libro. Alguien

tiene que decir que esa manera es necesaria. Entonces yo creo que muchos de los autores de lenguas todavía tenemos el, como te digo, ese miedo de sentirnos autores de nuestras propias obras, tenemos ese agachar la cabeza ante las editoriales grandes y ponernos en sus reglas. Tiene que ver también con que no confiamos en nosotros mismos, o en editoriales independientes. Al final de cuentas una editorial independiente a mí me parece más con vida que una grande. Pero sobre todo en las lenguas, ni las independientes no alcanzan a llegar a las comunidades. Entonces hay que repensar todo eso no.

Tema: Sobre el proceso de entrar en contacto con varios correctores de estilo o con la diversidad de personas y procesos de trabajo

HM: Pues es un proceso de entrada que agradezco mucho porque es un proceso enriquecedor, te enriquece mucho a ti que alguien más mire tu trabajo porque nada realmente está hecho sino es desde la mirada de los otros. Y entonces estos que han ido apareciendo como tu dices, son amigos que han aparecido en el camino de este mismo camino. Es como cuando uno va a un lugar hay gente que también anda en ese mismo rollo y se van encontrando y se van haciendo alianzas y es un poco lo que yo he visto en estos libros, hemos hecho alianzas. Así por ejemplo en el libro Gente piel, fue un libro importante porque a través de ese libro hicimos muchas alianzas, por ejemplo con Salvador Jaramillo que fue el ilustrador del libro, pero a él antes lo conocí con el otro libro que fue el de la portada del mi libro de Las sombrereras de tsitsidín. Pero ya en Gente piel fue el ilustrador, platicando, teniendo este diálogo, este acercamiento con el pensamiento, ese intercambio, entonces que al final él se integra como ilustrador del proyecto Gusanos de la memoria. Entonces ahora forma parte de eso. Igual, la compañera Anya de León que en algún momento aparece con interés en ese tema y al final se integra como corrector de estilo del proyecto. Entonces eso es lo que yo voy viendo que la gente que va uno encontrando uno en el camino no son gente pues alguien te va ayudando, sino que son como un tejido, son nudos de ese tejido grande que puede fortalecer, no.

Tema: Sobre la toma de decisiones editoriales

HM: Pues todo tiene que ser en conjunto, o sea, este. Con eso he tenido muy buena experiencia, por ejemplo, con Héctor Martínez, que ahora está en Oralibrura. Siempre cuando hacemos algo en conjunto, siempre nos preguntamos, nos quedamos siempre con la versión ambos concordamos, no? O... y no nada más en nosotros, sino con amigos. No tiene que ver con especialistas la cuestión de hacer un libro, tiene que ver con la cuestión de ... de... de... la gente que se identifique que le gusta ese libro. Por ejemplo, a mí me gusta leer mis poemas no a gente que hace poesía, por ejemplo. Sino que, a gente que a ver qué piensa. Igual la imagen, tú cómo ves esta imagen. A final de cuentas es como ir a aterrizarlo un poco y a partir de eso ir modificando y cambiando. Pues seguramente no todo queda, como diríase, los estándares estéticos de lo que sería una obra. A lo mejor eso nosotros no nos interesa mucho, nos interesa mucho a nosotros, es que nosotros todos estemos satisfechos y digamos “ah, quedó más o menos como queríamos y estamos contentos con eso”. Entonces eso es lo que da satisfacción a la hora de hacer un libro, no. Porque si lo hiciéramos con todos los estándares de que todo tiene que ser así, estéticamente como una

ilustración, sin cambios así como tal, todo, pues no. Incluso los errores hacen que algo también sea, fortalezca, porque pues eso te ayuda en lo siguiente que viene como en la vida.

Tema: Sobre el acompañamiento con audios

HM: esta parte pues era un poco consecuencia a que todo es oral en las comunidades, no. Y aparte era como un tema que ya venía también trabajando Héctor, entonces fue como consecuencia de. Sin embargo, ya no en todos los libros lo hemos hecho, porque también requiere de un trabajo para grabar y todo. Y como en este trabajo pues no hay mucho digamos, es por amor y lo vamos haciendo de a poco a poco. Es complicado. Entonces pero sí yo considero que es una parte importantísimo que los poemas tengan la parte de audio. Sobre todo porque se pueden distribuir en las radios comunitarias o se pueden subir en plataformas donde la gente los pueda escuchar. O sea que la escritura de la escucha es importantísimo sobre todo en estas lenguas. Pues yo creo que eso tiene que ser con este, con la necesidad también de la misma obra, no. La necesidad misma tanto del autor o de la editorial. Que le dé fuerza eso. Siempre se puede, pero como te digo, siempre se puede y siempre que también sea como de un acceso de fácil. Pero es algo que nosotros pues hemos trabajado en algunos libros, no en todos, pero yo creo que con el tiempo lo vamos a ir haciendo, con tiempo, con calma, tampoco es que haya mucha prisa en esto, es toda la vida.

Tema: Sobre proyectos futuros

Tenemos muchos proyectos en el futuro, nos gustaría animar los poemas, sacar personajes, hacer historietas, o sea, si te hablara de proyectos pues sí son un chingo. Lo que hace falta es gente que le entre a este tipo de trabajos y que sea una constancia, pero sobre todo pues que no vaya afectando también al trabajo de que cada uno nosotros tenemos, pues uno tiene que trabajar para poder vivir es lo más primordial, tener un trabajo, un ingreso mínimo y en esto no hay ese ingreso entonces tiene que ser por tiempos entre lo que te gusta hacer y lo que tienes que hacer por necesidad. Hay que mediar ese punto, pensando que la vida es única.

Tema: Sobre escritura de prólogos y sus lenguas

HM: Pues este la verdad no, la verdad no, pero recién escribí uno pero quizás no le gustó, ya al final nunca me contestó, le mandé, nunca me contestó si le gustó o no a la persona. Porque pues al final de cuenta es difícil eso. Pero pues también, tampoco descarto la posibilidad. Porque hay dos libros en los que yo... justo cuando uno se da sus ratos de pensar como ese libro de Caminar el miedo de Ángel Carlos. EL ritual de los olvidados, de Martín. Este libro la luz y otras sombras de Florentino, son libros que al leerlos me interpeló y quise escribir, no por pedido sino de una manera voluntaria. Una pequeña reseña de esos libros. Entonces yo creo que más bien por ahí va lo que a mí me gusta hacer

HM: Pues yo creo que tiene que ver con la cuestión de cómo para qué es un prólogo, un prólogo para qué es, para explicar un poco el contenido de algo no. Yo no le voy a explicar a la gente Mè'phàà qué es el baile del ratón. Lo saben de suficiente manera. En cambio alguien que nunca ha visto, alguien que nunca ha escuchado sobre eso pues es necesario

aterrizarlo y contextualizarlo. Es como cuando tú vas a presentar algo y tiene que hacerlo en el idioma en que se entienda. Aunque también considero muy importante que las obras se tengan que escribir de manera monolingües. Eso me gustaría que sucediera. Quizás va a suceder después, como te digo cada quien le toca vivir un tiempo. Quizás nosotros nos tocó vivir el tiempo que podríamos llamar como la piel de dos mundos. Estos dos mundos que transitan entre nuestra oralidad y en el mundo donde nos movemos que es el mundo del español. Y tenemos que dialogar en ambas. Pero ojalá que exista ese momento en la que los libros no tengan que ser traducidos porque significa que por fin están en el lugar donde corresponden, sin estar en permanente resistencia, o buscando el diálogo. Que son obras que se escriben para la gente y ya. La gente que lo habla y ya. Porque este tipo de creaciones tiene un finalidad, por eso es que se traduce. Surgiría la pregunta, por qué entonces no se traduce todas las poéticas de la memoria oral que son un chingo. No tiene necesidad de traducirse porque tienen función desde adentro de su comunidad, son la espiritualidad, son la memoria, son el rito social de la comunidad, como para qué traducirlos, si las traduces pues como para qué. En cambio esta manera pues tiene una finalidad en particular, es eso, su corazón pues, su fuerza va a estar ahí y va a hacer eso. Digo, ojalá pues llegue el día en que desaparezca esa manera de hacerlo, pero pues es necesario también, muy necesario, como te decía es un tiempo en la que transitan las lenguas en su resistencia, desde que no se escribían, se escriben, se escriben desde el español, se traducen. Ojalá que exista ese tiempo en que sean monolingües, que porque sea porque se han fortalecido y no porque desaparecieron, pero bueno, pero es un camino largo.

Tema: Sobre *Gente piel* y su cuidado editorial, ser autor y editor

HM: Pues yo creo que va de la mano, no? Es como quien le gusta hacer casas y le va a interesar lo que tiene que ver con las casas. Eso mismo, creo yo, que cuando decides hacer tú las cosas tienes que involucrarte a hacerlas y a aprender a hacerlas. Y ese proceso a mí me ha gustado porque he aprendido bastante. No puedo decirte que sé cómo funciona o que tenga experiencia en eso, pero la verdad he aprendido de los otros compañeros que ya llevan años haciendo eso, aprendido y todo. Y me encanta aprender pues. No para volverme un editor, porque tampoco es que, no pretendo ni tampoco considero que esa es mi lucha, más o bien soy un aliado en aspectos que me interesan y hacemos alianzas. Porque lo que a mí me interesa concretamente, como el proyecto Gusanos de la memoria, es hacer talleres de creación literaria sin perder todo lo de la base de la oralidad. Porque quien empieza a repensar independientemente que escribe, repensar palabras en su lengua, siempre se va a situar en un territorio, en una historia, en una identidad, eso sí me parece más fundamental y necesario. Repensarse desde la lengua, desde el territorio, desde la función de la lengua en ese territorio, eso es lo que a mí me gustaría más. Y es lo que hemos impulsado y es el corazón de Gusanos de la memoria. El hecho de que pues también estamos como sacando libros y todo pues es como algo que va de la mano pero que tampoco nos interesa mucho, por eso justo hacemos alianza con otros compañeros que sí les interesa ese trabajo, como es el caso de Oralibrura, Icaro Ediciones, a ellos sí les interesa dedicarse a eso, a nosotros no, no nos interesa como dedicarnos a ver cómo escribimos libros, cómo vendemos libros, no, pues nosotros [¿?] otra cosa, no. Y con estas alianzas, y siempre una de las cosas que sí

hemos establecido muy claro antes de hacer un libro es las reglas son, queremos sacar este libro de manera digital, gratis, “estás de acuerdo, no estas de acuerdo, cómo le hacemos”. Los compañeros siempre han estado de acuerdo porque justo también para nosotros esto ha consistido en una formación de ir como teniendo aliados. En este sentido los libros que siempre coeditamos con otros compañeros o lo que vamos a coeditar en un futuro va a tener como regla que sea de acceso gratuito de manera digital, ya si lo venden, a 300, 500, todo, pues eso es bueno, pues, pero es bueno tenerlo accesible, pues. Porque alguien te va a decir “oye quiero tu libro pero no tengo los 200 pesos”. La gente sobrevive, los estudiantes sobreviven con muy poco pues. Yo fui estudiante, estuve en casas de estudiantes y pues comer o tener o un libro, yo prefiero comer. Eso tiene que ver con eso, de voltear la mirada a los que realmente necesitan, pues, no hacia una clase elite, que tiene la posibilidad de comprar un libro a 100 pesos cada semana. No sucede así, en todas partes en México. Con 100 pesos hay gente que come 15 días o no tienen para tener medicamentos y cosas así. Entonces hay que voltear a otras cosas pues, es lo que yo considero.

Tema: Sobre la importancia de la forma del libro y de seguir haciendo libros de una cierta forma

HM: Pues si, mira con la experiencia que he visto, que siempre si tu das un taller y le enseñas a los niños cosas más físicas siempre hay más interés pero como siempre, hay que situarnos desde donde estamos haciendo las cosas. Que es lo que tenemos para hacer las cosas y eso que no tenemos. y obviamente lo que no tenemos es el dinero, el enorme recurso fundamental para hacer las cosas es el dinero. Entonces y no hay dinero entonces hay que hacer lo que está a nuestro alcance, en ese sentido ahorita nosotros estamos haciendo lo que está a nuestro alcance, no hemos podido imprimir los libros de Gusanos de la memoria, nos hubiera encantado hacerlo, pero no no se ha podido, pero tiene que ver con eso, pues si alguien nos pagara para decir oigan, dedíquense a eso de por vida, sería maravilloso, sería que por fin, alguien se interesa en las lenguas de México para fortalecerlas, pero eso no va a ocurrir entonces se hace lo que se tiene y con lo que se puede. En ese sentido pues y esto que tú dices del cambio de los libros tiene que ver con los autores, tiene que ver con las necesidades de los autores, nada cambia si no se manifiesta la, el por qué se tiene que cambiarse. Por ejemplo, por decirte un ejemplo muy, muy sencillo y a la vez no. Si tú las mujeres marchan año con año, digamos, y de manera pacífica, pues toda la gente va a decir, ah sí, está bien. Pero entonces cuanto tiempo pueden seguir así, pero si un día llegan a romper algo, a rayar algo, toda la gente va a decir, no, esa no es la manera. Porque está transgrediendo un poco. Yo considero que pues sí hay que romper todo, hay que rallar todo, hay que hacer todo porque es necesario cambiar todo eso, es necesario acabar con esa idea de lo intocable, esa idea de lo intocable es lo que nos hace someternos mucho, entonces de acabar con esa idea de que nosotros nos podemos hacer los libros, que existe una editorial hegemónica que siempre va a hacer las cosas por nosotros, hay que acabar con eso, hay que empezar a hacerlo desde el error. hay que romper las cosas para poder transformarlas y es obvio. Por ejemplo, nosotros nos van a decir, oye ustedes no saben hacer libros, sus libros están muy mal hechos”, bueno, es necesario romper para poder aprender a hacer las cosas y ya buscamos el camino, buscamos aliados si no podemos. Lo vamos a hacer y la pretensión no es que lleguemos a las grandes editoriales,

como Almadía, no sé ya ni las conozco bien. No es la pretensión, aquí la pretensión es hacer algo que signifique para cada uno de nosotros, que diga, eso está hecho con el sudor, con el cariño de todos nosotros. Considero que es muy importante esa idea de ir rompiendo las cosas que nos parecen imposibles de romper. Ir transgrediendo ese imaginario que tienen las personas sobre nosotros o lo que se establece como normal, la normalidad de las cosas. Sí es necesario porque esa normalidad nos va a llevar a otros 200 años en el mismo rollo, entonces sí es necesario empezar a mover para que sea tema de discusión. Y ese camino es largo, es largo entonces yo creo que, un poco un paralelismo, un poco no, la necesidad de romper las cosas, en el sentido de las ideas hegemónicas. O simbolismos en este caso, todo funciona.

HM: Efectivamente, cuando tú haces las cosas, pues incluir el nombre de tu abuela si quieres. Por qué, porque tiene que ver que tú, tiene que ver con tu sentimiento, tiene que ver con ese apego histórico o colectivo de lo que surge algo. Y sí, hay más libertad no como antes, antes mis libros decía, a ver, pásame tu libro, tú dices, ni siquiera tengo el pdf de mi libro final. Entonces, por qué, porque pues una editorial se encargó de hacerlo y se reserva el pdf final del libro como derecho de editorial. Entonces si alguien me pide amigos, sobrinos, sobrina, me pide pásame tu libro, no lo tengo. Tú dices, es como, cómo es posible es mi libro y no lo tenga. Si ahí uno se cuestiona sobre esa idea, yo creo que es necesario empezar a cuestionar sobre eso. A diferencia que es un libro que nosotros hicimos, nos encanta que quede como esa versión final y decimos, oye quedó esta, dos versiones, una en menos calidad y tal y esta es para compartirla, esta es para subirla. Y cuando la tenemos la empezamos a compartir con amigos, en pdf, ta, ta, ta oye ahí va. Y ya antes de que les llegue el físico, nosotros ya empezamos a compartir todo. Y eso es como una satisfacción distinta, porque hay una colectivización, una revitalización, tanto del trabajo propio que se comparte con una red de amigos. Y a la vez esos amigos, la experiencia que he tenido, aunque tenga la versión digital, en algún momento cuando llegan a tener dinero me dicen “oye pues te lo compro”. He tenido varios amigos que les digo, ahí te va. Y dicen no, un día también me gustaría aunque sea un ejemplar. Entonces yo creo que esa idea a veces que tenemos de cómo se dan las cosas que se puede poco a poco, pienso yo.

HM: Pues la importancia es sobre todo porque se está sistematizando un pensamiento que está por desaparecer. Entonces es como otra forma de escritura, de nuestra memoria. En eso está la importancia. Y la importancia de escribirlo también ofrece la posibilidad de que nuestra lengua también se vuelva dinámica, que pueda transitar en estos dos mundos y que pueda como permanecer en la memoria. Entonces es muy importante seguir haciendo libros como tú decías hace rato. Es bueno tener la memoria oral o lo que uno dice o lo que uno escribe, pero es mucho más bonito tener eso de una manera conjunta sistematizada sobre algún tema y que lo puedas compartir con las nuevas generaciones. Decir bueno, estos poemas los escribí y aquí este libro. Y seguramente está mal escrito en mè'phàà, está mal escrito en metáforas, está lleno de errores pero eso es lo que me tocó hacer en el tiempo en que viví, en el tiempo con lo que tuve. Y yo creo realmente que todo tiene que modificarse, todo tiene que cambiar. Y yo confío que las nuevas generaciones, al menos de mi cultura, sepan corregir todas esas cosas donde uno falla. Yo pienso que es muy necesario que alguien a veces se arriesgue a hacer mal las cosas. Yo considero un poco eso mi trabajo,

como alguien que va a hacer mal las cosas. Por qué, porque solamente con la experiencia de hacer las cosas va a generar lo que podría ser bueno y lo que podría ser malo. Imaginemos el primer tiempo cuando alguien descubrió que el hongo es venenoso. Alguien tuvo que comer ese hongo venenoso, tuvo que morir, tuvo que alucinar, tuvo que pasar por un proceso de salud fuerte, para reconocer que el especie de hongo que es comestible. Y yo creo también en ese mismo proceso, nunca a dejado de existir, nunca ha dejado de desaparecer ese proceso de aprender del mundo y de corregirse, entonces yo considero eso, eso es lo que considero yo de mi obra, no, como alguien que a lo mejor se va a comer este hongo venoso y que se pueda corregir después, eso va a ser para fortalecer. Y si en caso de que no sucediera, en caso de que la lengua desaparezca en unos años, pues como sea se hizo lo que se tuvo que hacer y se hizo con gusto, con ese amor o con ese cariño que se tiene a la vida, a la lengua, por eso es que se sigue fortaleciendo, por eso es que lo estamos haciendo. Y en Gusanos justo lo que nos interesa es eso, no estamos obligados a hacer un taller cada 15 días, cada semana, no, lo hacemos cuando tenemos la posibilidad de hacerlo, porque justo, es algo que a mí me gustaría que se vuelva generacional, que algo que se retome y que no tiene tiempo. No hay tiempo para esto. Ya llevamos mucho tiempo en resistencia, mucho tiempo desplazados, o sea si uno se empieza a pensar en el panorama de las lenguas pues es muy desolador o triste, imagínate llegaron, te quitaron tu espiritualidad, violaron a tu mamá, te dejaron su lengua y pasaron más de quinientos años y tú aún sigues pensando en esa colonización, sigues teniendo miedo, sigues pensando en sus parámetros. Realmente el problema de la colonización es un problema muy fuerte y actual. Entonces ante eso sí es necesario crear otras formas de hacer un tejido más humano, que nos lleve más este amor hacia la vida y no tanto este cosa de individuo que sobresalga que diga, yo soy el escritor mè'phàà, yo soy el, pues yo creo que eso pues deberíamos ir desapareciéndolo poco a poco, pues, pero es un proceso difícil porque tenemos muy interiorizado el colonialismo. Pero bueno, pensarlo, al menos como para saber qué queremos o repensar todo eso, cuando hacemos nuestro trabajo. Yo pienso eso, cuando uno escribe un libro y me ha pasado con Héctor, le digo, oye, cuando se habla de esto, entonces qué hacemos, cómo pensamos esto, desde cómo hacemos el libro, porque es una cuestión política, qué hacemos, incluimos una mujer ilustradora ahora? o cómo lo presentamos con mujeres o con hombres, o sea tener eso bien claro a la hora de escribir un libro, a la hora de hacer un libro, yo creo que uno se vuelve consciente de su propio entorno, uno va cuestionando y va resolviendo y sabe que cometió errores y tiene que corregir nuevos, como que es un camino en el que uno va aprendiendo bastante de sí mismo, en este proceso de hacer un libro, porque, te digo hacer un libro es como un proceso colectivo de hacer una casa, donde cada quien pone una parte, y esa parte es muy necesaria que se reconozca porque nadie hace las cosas de la nada y sin los otros. Resulta fundamental, entonces el trabajo de cada uno de nosotros, pero también esa perspectiva como para qué queremos la casa, para habitar qué, cuántas familias, como para qué necesitamos eso, también es necesario plantearse los tiempos de un libro, como para qué va a servir, entonces por ahí. Yo creo que es un tema bonito y complejo.

Fecha: 16 de marzo de 2022

Tema: Sobre su experiencia previa y su experiencia con materiales bilingües

VG: Yo conozco a Héctor ya de hace muchos años. Él estaba en la editorial Pluralia, que el fue de las primeras en hacer textos bilingües y bueno yo llegué a trabajar con él, con Héctor y con Álvaro Figueroa, que era el socio de la editorial, y entonces te estoy hablando de hace ya, ya algunos años, yo calculo unos 15 años que ya se metían proyectos para la SEP para la biblioteca del aula. Entonces sí bien no estaba yo metido desde la parte de tomar las decisiones más sensibles de los proyectos, bueno de alguna manera ya tenía yo ciertas responsabilidades, en la formación, en el entender o el simplemente escuchar la dinámica porque sí es cierto que tiene su propia dinámica, su propia complejidad, el trabajar, no tanto como industria editorial, este tipo de proyecto sino muchas veces son, son independientes y que se busca de alguna manera el apoyo de instituciones. Es difícil, complicado en la industria editorial, que se basa en las ventas, que le den espacio a este tipo de materiales.

VG: Sí, pues mira yo en la industria editorial entré en el 94, más o menos, entonces, sí de alguna manera pues, tienes que conocer la misma industria editorial, que bueno la mexicana y en general en todo el mundo, pero en México como que siempre ha se ha caracterizado por tener crisis. Tanto que es un país que se lee poco, son, han sido distintas las dinámicas que han existido en la industria editorial, pero que yo he tenido la fortuna, pues sí de que me formé con buenos editores. Ya en el desarrollo personal pues sí me ha tocado tener distintas experiencias con los autores, con las distintas dinámicas de cada editorial, sus normas editoriales, etcétera. Entonces de alguna manera pasar por esa, esos distintas diversidad de temas. Pues he hecho ahora sí que de académicos, como para niños, para superación personal que fue un boom esos temas en muchos años. Bueno pues ya cuando me involucro más de lleno en los trabajos con Celerina, con Hubert y otros que están por ahí que se están haciendo o que se han hecho, pues sí es muy importante tener esa, ese soporte, no, porque si bien es cierto que en todas las disciplinas, en cualquier proyecto surgen dificultades, ya sea desde el editorial ya sea desde el autor, ya sea desde la producción. Siempre va a haber temas a solucionar pero sí el de las lenguas originarias son factores diferentes que tiene que ver más directamente quizá con la tecnología, con las distancias en donde ellos se encuentran, no, el acceso a los medios que ellos pueden tener. Y muchas veces al ... pues como que ... mmm... si bien un autor, aunque sea un académico nobel pueda tener sus su lejanía en cómo funciona realmente desde dentro el proceso editorial, es decir, ocurre en todos lados, pues también en los creadores de lenguas, desde las lenguas originarias, pues también pueden ser ellos escritores, pero desconocen, desconocen cómo funciona, entonces pues hay que... lo más importante creo que es tanto unos como otros, poder lograr que lo que ellos quieren comunicar realmente se traduzca no, se refleje, que haya ese respeto por su trabajo y poder, poder ser el canal que pueda, pueda ser flexible en tanto que siempre, siempre va a haber como unas maneras diferentes de ver las cosas, de hacer las cosas y por el otro lado pues sí hay ciertas normas, ciertos cuidados que es importante fijarse porque, porque si no al final el material, pues se nota, cuando un

producto editorial pues le falta calidad, le falta cuidado, le falta pues sobre todo respeto por lo que está, por lo que quiere publicar el autor. Muchas veces es por presupuesto, muchas veces es por desinterés, muchas veces por ignorancia. Pero sí, sí hay elementos ... muy como puntuales, en autores en lenguas originarias, muchas veces el mismo idioma. Que a pesar de que pues sí, aprenden español, pero sí, pues sí se necesita todo el cuidado de un editor, de textos y un corrector y etcétera. Y también el cuidado de la edición desde su propia lengua.

Tema: Sobre la experiencia con Natsika

VG: Pues mira, como fue un proyecto, es un proyecto, que bueno el proyecto sigue vigente, es un proyecto multidisciplinario, en donde pues sí no nada más está mi parte, de diseñador editorial, sino como parte de músico, pues sí digamos podría hablar de todo, de cada uno de esos elementos, pero, digo si nos centramos en la parte editorial. Por ejemplo, había detalles que Celerina no quería, eso por ... por su propia postura política y su propia postura con respecto a la lengua, su postura, si quieres llamarla filosófica, era no poner en altas, en mayúsculas, no poner comas, no poner ciertos signos de puntuación, entonces hasta dónde sí y hasta dónde no, hasta dónde podría lograr confusión, hasta dónde podría ser... pues como una propuesta de la autora y que habría que darle esa, esa flexibilidad.

La otra, por ejemplo, en la al principio en el trabajo con sus poemas, al tratar de musicalizar, o de hacer la composición o la fusión, había elementos que la música pedía. Entonces ella desde, ella como poeta que tenía que cuidar el texto, y desde su idea del texto, de pronto había discusiones, “oye, lo le decía, por qué no esta parte la repetimos, para que se haga, se refuerce la parte musical” y pues era como un diálogo, a ver hasta dónde podíamos enriquecer y hasta dónde pues a lo mejor sus criterios era mantenerlo tal cual y los míos eran de pronto, eran lo que a mí invitaba la parte melódica, más intuitiva, no tanto el significado, porque al final yo no soy conocedor de la lengua, o al menos desde ese momento que empezamos a trabajar.

Entonces sí se fue dando así, a partir de un diálogo, sobre todo lo más importante creo yo en mi experiencia es no asumirse como el que tiene la última palabra desde, desde ... un posicionamiento como editor o como el que sabe, el sabe cómo funciona la industria, sino más bien de, sobre todo de respeto y ver dentro desde su perspectiva qué podemos hacer algo que sea diferente, algo que realmente aporte, algo distinto, entonces en ese sentido en ese diálogo que hubo en ese, de pronto ... quizá en un principio diferencias de enfoque, pues cómo logramos que se respetaran ambas, ambos puntos de vista, entonces así se fue conformando como las piezas y en ese sentido los poemas, en su mayoría eran unos, al principio, pero ya al final se fueron como, como reestructurando. No tanto en el contenido, sino más bien reforzando la intención de lo que ella quería comunicar y eso también sucedió en la parte de la, de la ilustración. Que sí yo me tuve que ir a investigar los códices, de los mixtecos, los que están en la biblioteca del CIESAS, y bueno para mí fue maravilloso poder tenerlos a la mano y poderlos fotografiar pues conocer realmente, realmente sí eso es lo, ha sido lo más rico, el poder conocer más profundamente, en este caso la cultura de Celerina, pero también por ejemplo con Hubert. Hubert que tiene también un montón de conocimiento, de sabiduría que además le han comunicado sus, digamos los abuelos del pueblo, los sabios del pueblo, en ese sentido también ha sido. Digo que yo, yo

quizá namás agarro poquito, tengo acceso a muy poco pero suficiente yo creo para ir conociendo y descubriendo, como más de cerca con el autor.

Tema: Sobre la importancia de conocer la cultura y la lengua para el proceso de trabajo

VG: Sí, pues mira, la verdad es que ... mmm... al final uno como formador, como diseñador sí tiene que conocer el proyecto, tiene que empaparse de lo fundamental, el texto, pero tampoco es que uno pueda ir más allá, quizá con Celerina sí porque es nuestro propio proyecto y los dos pues ahora sí que lo conformamos, lo construimos y sí nos tenemos que reunir, que ver, que ensayar, entonces esa convivencia, bueno pues conoces más profundo, pero ya en la cuestión editorial pues, te digo sí tienes acceso, conoces, pero no es una misma, no es la misma convivencia. O sea no es como estar en el día a día de lo que piensan, cómo piensan. Pero sí digo, Hubert, por ejemplo, sí ha sido muy interesante conocer más a fondo y de hecho va a publicar un libro pronto de que se llama bueno tiene que ver con la filosofía de los me'pha, entonces ahí pone más desarrollada su parte filosófica. Que eso es algo que hay muy poco realmente, editorialmente. Escrito desde la lengua.

Tema: Importancia de la ilustración y posturas políticas

VG: Pues mira, creo que en el fondo la propuesta tiene que ver, o parte desde primero que ellos se reconocen como de una cultura y de ahí parten, esa defensa y esa postura, no, de defensa, de defensa de su cultura, pero siempre con la contradicción de que una cosa son ellos como autores, como pensadores, como creadores, y otra es que bueno, hay, la misma dinámica social de los pueblos está en un conflicto. Por un lado, el saberse que están perdiendo, que cada vez se pierde más su lengua, que cada vez se pierden más su cultura, que han pasado históricamente por procesos sistemáticos de pues desde censura de su propio idioma, de represión, de un montón de situaciones y sin embargo, llegan en este punto en que son conscientes del valor de su cultura, pero por otro lado, choca un poco su propia dinámica que son personas que viajan, que ven otras cosas, que están en contacto con otros, con otros creadores de otros pueblos y entonces muchas veces llega a chocar, ya su propia visión llega a chocar con la visión del pueblo. Es un conflicto ahí, por ejemplo, algo interesante de esto, algo muy concreto, hay un poema de Celerina que habla sobre el amante, y como tal el amante está, digamos que prohibido, o es un tabú en su cultura, entonces ese poema lo podemos tocar en cualquier escenario aquí en la ciudad de México, pero curiosamente difícilmente ella se va a atrever a que lo hagamos ya en el corazón de su cultura. Porque seguramente va a ser señalada, va a ser este, no, va a ser pues sí, va a ser mal vista. Entonces es ese conflicto, por un lado, ellos reconociendo sus derechos, su, el valor de su cultura, defendiéndola, pero en una situación en donde quizá los mismos pueblos están en su propia dinámica, en su propio conflicto de integrarse completamente, o sea dejar de hablar la lengua, por muchos factores, o sí hablarla y pero y bueno la hablo y luego qué. Cómo sobrevivo. Entonces sí es un, distintos elementos y creo que en ese sentido la literatura, las creaciones viven atrapadas en ese, en esa relación, temas de la defensa, de su cosmovisión, de las leyendas, de los cuantos, de los sabios, con la sabiduría

que conlleva cada una de ellas, y por el otro lado esa, esas ganas como de que de ser reconocidos en el sentido, reconocidos en el sentido de, de darle valor a su propia cultura. Es un poco lo que está pasando hoy en día, que es ahí como más movimiento en cuanto, más interés en ciertos sectores en las lenguas originarias, sin embargo creo yo que ... que lo más poderoso sigue siendo la tendencia a que pues la gente no la hable, por cuestiones, por muchos factores, sociales, económicos, pues los pueblos, los jóvenes, pues vean hacia otro horizonte, no tanto al que sea su prioridad, cuidar sus raíces.

Tema: De la experiencia de hacer libros en diálogo con otras personas

VG: Sí yo creo que pues es, debe ser un ingrediente, muy, muy importante, eso no, el poder dialogar, sobre todo no hacerlo mecánico, no, es decir ya recibo el texto y ya lo empiezo a hacer porque, pues te pierdes de un montón de detalles que solamente dialogando y, solamente poniéndote ahora si que ... poco desde su visión puedes lograr descubrir, porque si no te pasan de frente y no ves, son, creo que el diálogo en ese sentido, te pone como de una manera horizontal en el tipo de creación de sus proyectos, no una cuestión vertical donde, quizá como funciona la industria comercial, editorial, pues sí es muy vertical. Entonces pues ya ahora sí que hay una toma de decisiones conforme ya un, a un formato que lo que va a cuidar, principalmente, es la parte comercial, y pues en este, en ese sentido, no, y al final como está proponiendo Hubert, que un, en unos meses tener su material a la venta, pero como la idea es como que liberarlos y que sean de distribución gratuita, no, que al final es poner al alcance de la mayor parte posible estos materiales. Entonces sí yo creo que desde ese, desde esa perspectiva sí yo creo que es muy importante el diálogo y estar abiertos, sobre todo, abierto a las distintas posiciones de cada uno de ellos. Y al final pues es como, como todo autor, con el que uno trabaja, uno trata de conocer cual es, cual es su, qué es lo que está proponiendo, cuál es su visión o qué interés tiene de publicar eso.

Que además yo creo que los escritores desde su lengua son más comprometidos en lo que están diciendo, están más comprometidos en, que además es un pensamiento, pues más original, en el sentido que pues viene de, o sea sí contiene una raíz, sí contiene todo un conocimiento de, desde generaciones anteriores y que está ahí presente y que te lo transmiten. No es lo mismo por ejemplo un autor de superación personal pues ya se fusiló a tales autores de moda y nada más hace un refrito. Lo más interesado está quizá en hacer todo un bestseller, que le sirva para sus ponencias o sus, para sus coachings, bueno sus pláticas, es más un producto comercial. Yo creo que desde las lenguas originarias, el interés básico, primordial no es tanto vender, sino es lograr que los, su propi, su gran preocupación es que esos materiales sirvan para que la gente se acerque al idioma, conozca el idioma, aprenda de alguna manera el idioma, se lea en el idioma. Entonces sí parte desde otra concepción y entonces sí el diálogo se vuelve fundamental.

Tema: De por qué seguir haciendo libros de esta manera

VG: Mira yo creo que hay muchas instituciones que tienen sus, incluso sus departamentos de edición o que tienen la manera de publicar, tener sus publicaciones y muchas veces pues no, no se cuida esa parte de, muchas veces caen en, muchas veces tiene que ver con ahorro de costos y pues son textos pues muy serios que muchas veces no tienen que ver con, con lo

que se está diciendo. Entonces en ese sentido yo creo que sí desde la perspectiva que tenemos con la, con Oralibrura, y que viene desde Pluralia es poner textos, lo más atractivos, lo más dignos, sobre todo dignos para, tanto el lector como para quien está haciendo el texto. De pronto sí hay mucho descuido editorial, de las instituciones, pues le tienen cierto presupuesto y pues sacan, lo sacan como material, pues para cumplir con ciertos requerimientos, pero si este yo creo que al final el libro sí cumple una, una función como difusora del conocimiento, entonces si ese conocimiento puede llegar de la mejor manera, que sea agradable para acercarse a él, creo que es un punto a favor al esfuerzo de los creadores de la literatura.

Tema: Relaciones entre lo ya hecho y los proyectos futuros con ellos o con alguien más

VG: Pues mira al final yo creo que es un proceso, entonces es un proceso de aprendizaje y vendrán experiencias que, nuevas que requieran verlo totalmente diferente y que, hay que dar la vuelta y hay que a lo mejor en cinco años, me doy cuenta de que lo que hice no era lo que, lo que se debía haber hecho. No sé digo, yo creo que cada proceso tiene su, o cada proyecto tiene sus, su especificidades, entonces simplemente estar como, como muy abierto, no, a cada una. Por ejemplo, ahorita que estoy haciendo la ilustración y formación del poemario de Javier Xin, que es otomí, él su poesía es como, como más críptica, desde, pensando en no pensando en un escritor otomí, si no simplemente en un ser humano. Sin hacer diferencias de cultura, sino simplemente como ser humano, es muy críptico en sus figuras, en sus imágenes, cuesta al principio, pero ya después que, que llevas tiempo trabajando y tratando de traducirlas en imagen, como que llega un momento en que, ah!, te ya como le empiezas a encontrar, ese este como que esa luz que dices tú, ah! está muy interesante, entonces te digo no puedes abordar una, yo no puedo abordar estos textos de este poeta, Javier, como si fuer a Hubert, tengo que como que adentrarme bien en lo que él dice, porque además es otra cultura, es otro autor, es otra región porque él está en valle del Mezquital. Son otros elementos, con los que ellos interactúan. O sea, y además, y a final de cuentas pues es otro ser humano, si de alguna manera, sirve el recorrido, obvio, sirven las experiencias pero, más que como tenerlas como un machote, es más bien, es parte más bien de la experiencia y bueno, al final va cada uno, cada uno va a traer nuevos retos y nuevas dificultades que, por ejemplo, acabo también de ilustrar uno de Hubert, que se llama Poeta Rayo, y como es para alumnos de secundaria ahí sí tuve que darle un giro, pensando en los alumnos de secundaria, en las imágenes. También es muy importante eso, pensar en el, en los públicos.

Y a lo mejor Hubert no lo pensó así, cuando lo escribió, no lo pensó para alumnos de secundaria, que de hecho ese libro ya fue editado, pero no le gustó a Hubert cómo lo editaron, lo editó Alas y raíces, y la verdad es que editorialmente muy mal fue la edición. Entonces, y sí no le gustó y bueno. Se hizo esta nueva edición, pero ya pensada en un público específico. Digo al final, cada proyecto tiene sus propias dinámicas, y a lo mejor él lo escribió para, desde una situación y con un objetivo, pero, presentarlo para algo muy concreto, pues sí tienes como que ahí balancear, equilibrar, y que, y bueno y te puedes equivocar también. Pues a lo mejor debí ser más arriesgado o debí ser más cauto, no sé. Ya ahora sí que pasan, o sea al final, toda, toda obra, no nada más en un libro sino o en un poema, un ensayo, o sea una canción, una pintura, una escenografía, al final pues, no acaba,

nunca acaba cuando la ya la publicaste, sino que va a estar ahí y te vas a dar cuenta que a lo mejor debiste hacer tal o cual cosa, qué se yo. Es un proceso vivo.

Tema: Relaciones de poetas con el proceso editorial

VG: Sí, aquí de la, aquí muchas veces y eso no nada más pasa con autores en lenguas originarias, pasa con todo mundo, que se desconoce la parte de producción de un libro, hay cuestiones técnicas muy precisas, tanto desde la parte tipográfica, hasta los pliegos de papel, el refine de los libros, del como lo vas a empastar, etc. Que pues aunque, el autor puede pensar, no, de o puede proponer las mil locuras pero si no se ajustan a la producción, al final de un producto que forma parte de la industria y que se van a producir por millares, pues tienes que tener ciertos parámetros, entonces muchas veces eso lo, pues digo, es normal, no tienen por qué saberlo, entonces sí es como, oye sabes qué, esto n
sí o se va a poder, por esto y esto y lo otro. Muchas veces es las ilustraciones, la manera en que entregan, los colores, hay muchas cosas que sí ahí te cuenta mucho tu experiencia, porque puedes reducir costos, porque puedes eficientar los recursos que tengas, etc. Esos ya son elementos muy puntuales, muy finos que bueno, ya se dialogan y se explican las razones y ya se llegan a acuerdos.

Tema: Sobre los créditos que dan cuenta de procesos y personas

VG: Sí bueno eso, muchas veces en una, en una editorial grande, en donde pues son muchas veces ya tienen a su propio equipo, muchas veces quizá no, no den créditos a todos, pero, pero sí es lo adecuado, poner crédito, sobre todo los básicos, si es quien hizo la traducción, quién hizo la edición, incluso la corrección. Ilustraciones, la formación, el diseño, o sea hay, hay a veces quien uno hace el diseño y otro hace la formación. Entonces sí, todo eso, y además depende de cada edición, si la edición la primera se hizo en España, va a tener unos créditos ya si se hace en este país pues hay que poner también, quién cuidó esa edición, o si poner el autor original, o el que se encargó de originalmente de hacer la primera, el primer diseño, etc. Esas cuestiones sí siempre son, en cualquier libro, en cualquier disciplina, es importante eso, y pues obviamente en lenguas originarias es lo mismo, al final es un, es un trabajo... El diseño de un libro pues al final es un trabajo en equipo, entonces, y eso es lo más complicado para una editorial, mantener a los equipos juntos, con cierto, con una cierta experiencia. Entonces en este caso bueno pues se trata de formar equipos para, sobre todo porque si no tienes como que empezar de nuevo, en estos procesos, entonces sí es los créditos siempre van a ser muy importantes