

Tomar la Palabra

Expresiones literarias
y de cultura popular
en el sur de México

Carlos Gutiérrez Alfonso
(coordinador)



Tomar la palabra

Algunas expresiones literarias y de cultura
popular en el sureste mexicano

Carlos Gutiérrez Alfonso (coordinador)

Vladimir González Roblero

Matza Maranto Zepeda

Norma Esther García Meza

Édgar García Valencia

Tomar la palabra

Algunas expresiones literarias y de cultura
popular en el sureste mexicano

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Juan Pablos Editor

México, 2016



Este libro fue dictaminado por el Dr. Roberto Sánchez Benítez, de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, y por el Dr. Juan Carlos Orejudo Pedrosa, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

Tomar la palabra. Algunas expresiones literarias y de cultura popular en el sureste mexicano / Carlos Gutiérrez Alfonzo, coordinador. -- México : Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica : Juan Pablos Editor, 2016

1a. edición

131 p. : ilustraciones ; 14 x 20 cm

ISBN: 978-607-8410-63-7 Unicach

ISBN: 978-607-711-366-9 Juan Pablos Editor

I. Literatura - expresiones 2. Cultura popular - palabras I. Gutiérrez Alfonzo, Carlos, coord. II. González Roblero, Vladimir, coaut. III. Maranto Zepe-da, Matza, coaut. IV. García Meza, Norma Esther, coaut. V. García Valencia, Edgar, coaut.

DC 860.1 T65

LCC PQ7250 T66

Primera edición: septiembre de 2016

D.R. © 2016, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
1a. Av. Sur Poniente 1460, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas México, 29000
<www.unicach.edu.mx>, <editorial@unicach.mx>

2016, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Calle Bugambilia 30, Fracc. La Buena Esperanza
San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 29243, México
Tel. y fax: 01 (967) 678 69 21, ext. 106
<cesmeca.unicach.mx>

D.R. © 2016, Juan Pablos Editor
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19, Col. Del Carmen
Del. Coyoacán, 04100, Ciudad de México
<juanpabloseditor@gmail.com>

Diseño y fotografía de portada: Efraín Ascencio Cedillo

ISBN: 978-607-8410-63-7 Unicach

ISBN: 978-607-711-366-9 Juan Pablos Editor

Impreso en México / Reservados los derechos

Juan Pablos Editor es miembro de la Alianza
de Editoriales Independientes Mexicanas (AEMI)

Distribución: TintaRoja <tintaroja.com.mx>

ÍNDICE

Presentación <i>Carlos Gutiérrez Alfonzo</i>	9
EXPRESIONES LITERARIAS	
Novela histórica y levantamientos indígenas en Chiapas. Andamio para la construcción de un siglo histórico literario <i>Vladimir González Roblero</i>	15
<i>El telar</i> . El proceso creativo de tres poetas de Chiapas <i>Matza Maranto Zepeda</i>	39
Morada y nombre: leer poemas <i>Carlos Gutiérrez Alfonzo</i>	77
INSCRIPCIONES CULTURALES	
El lenguaje doliente en las lápidas urbanas <i>Norma Esther García Meza</i> <i>Édgar García Valencia</i>	115

PRESENTACIÓN

Tomar la palabra. Algunas expresiones literarias y de cultura popular en el sureste mexicano es el resultado de encuentros que hemos tenido algunos integrantes del cuerpo académico Sociedad y Cultura en Fronteras con alumnos e investigadores interesados en el estudio de la cultura, de la literatura, sobre todo. El hilo de nuestras conversaciones nos mostró que nos sentíamos atraídos por lenguajes que daban cuenta de experiencias, de emociones, de rutas de imaginación; de ahí proviene nuestro interés por hurgar en las inscripciones —breves, extensas, con concreciones lingüísticas— que realizan algunos hombres y mujeres, con las cuales ofrecen mundos que se dejan leer.

Nuestro marcado interés por los textos de creación nos sitúa en un ámbito de la cultura en el cual es posible comprender que existe más de una forma de crear conocimiento. Para nosotros, los textos de ficción, de creación, son objetos de estudio, producidos dentro de un espacio y un tiempo, cuyas riquezas estarán en relación con las habilidades de quienes los han provocado. Está dentro de nuestro horizonte también observar las inscripciones que con ciertos fines hacen determinadas personas, como expresiones que definimos como parte de la cultura popular.

A Vladimir González Roblero le interesó investigar cómo ciertos hechos históricos de la vida chiapaneca han pasado a la ficción; y situó su análisis en la relación entre la historia y la literatura. Con-

sideró que hay una continuidad, un siglo histórico, distinto del cronológico, en la tematización de las rebeliones indígenas acaecidas en Chiapas.

Matza Maranto Zepeda se propuso indagar sobre el proceso creativo de tres poetas chiapanecas. Estableció contacto con ellas, conversó con ellas, y les pidió que le mostraran cómo les nació el interés por escribir poemas. Logró ver que se trata de mujeres que adquirieron un compromiso con la palabra. Y este compromiso les vino, en primer lugar, por la atenta escucha que hicieron de lo que en su niñez tuvieron a su alrededor; y en segundo, por la avidez con que se han enfrentado al mundo en el cual han ido creciendo.

En su texto, Carlos Gutiérrez Alfonzo dejó líneas respecto a una de sus búsquedas: la morada y el nombre del poema. Con el deseo de leer una tradición, que ha sido nombrada como literatura chiapaneca, eligió un número de poemas y los fue tramando para explorar, a partir de relaciones conducidas por cierto azar, sus texturas, su colocación en el mundo.

Situados en el campo de la cultura popular, Norma Esther García Meza y Édgar García Valencia se interesaron por leer los textos de las lápidas dedicadas a quienes fallecieron en accidentes viales, con el propósito de observar en tales textos visiones de mundo, con las que se va construyendo la memoria. Un texto acá, un texto allá, entre el rápido fluir de los automóviles: una pequeña cruz en el asfalto para saber que alguien está ahí todavía: está acá.

Ofrecemos este libro, que muestra resultados de nuestras respectivas investigaciones, con el fin de enriquecer la discusión sobre la cultura, en especial sobre la literatura y la cultura popular. Estamos situados en una región, pero el espectro de nuestros planteamientos llama a abrir la conversación con quienes, ubicados en otras regiones, se sientan atraídos por estas temáticas.

Cada uno ha elegido cierto campo de estudio y una ruta para comprenderlo, así sea de manera momentánea, para luego seguir reflexionando acerca de él, en una búsqueda que se antojaría interminable pero que para nosotros resulta gratificante. Coincidimos en nuestra férrea fascinación por el lenguaje, al cual nos gusta ver en movimiento. Nos sentimos atrapados por él cuando descubrimos que se le ha impulsado a tener nueva vida. ¿Qué dice? ¿Qué

nos dice? ¿Cómo nos dice? Así lo vamos analizando; con él nos vamos analizando para enriquecer nuestros descubrimientos.

Somos conscientes de que estamos en un mundo en el cual prevalece el ruido, que ahoga toda posibilidad de escuchar, de escucharse. Existen montañas de basura que se nos vienen encima, que no nos dejan ver. Y nuestro deseo es colocarnos sobre ese ruido, arriba de esas montañas, y tramar, como lo hemos hecho ahora, argumentos sobre las posibilidades que brinda el lenguaje como objeto de estudio.

Hemos querido dar a la luz pública parte de nuestra conversación, la cual ha sido una de las fuentes de la convivencia humana; su práctica ha creado grandes momentos, según puede constatarse al revisar la historia de la humanidad. Su abandono también ha arrojado atrocidades. “Conversar es humano”, escribió Octavio Paz. Y esa condición humana ha estado entre las inquietudes de quienes nos hemos reunido para hacer este libro; la hemos alentado entre nosotros y la hemos escudriñado en las obras de arte, sobre todo en las literarias. Conversamos con textos, con discursos: oímos al otro. Jugamos el juego de decir cosas. Y nuestras posiciones, disímiles a veces, están nutridas por campos del saber que nos permiten ponerlos en juego: desafiamos fronteras. Somos partidarios de ensayar, inscritos en una tradición humanista y de escucha abierta.

Carlos Gutiérrez Alfondo

EXPRESIONES LITERARIAS

NOVELA HISTÓRICA Y LEVANTAMIENTOS INDÍGENAS EN CHIAPAS. ANDAMIO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN SIGLO HISTÓRICO LITERARIO

Vladimir González Roblero*

PRESENTACIÓN

Desde la aparición de la narrativa chiapaneca de ficción, en las postrimerías del siglo XIX, la temática de las rebeliones indígenas ha estado presente. Lo podemos atestiguar con la novela *Florinda*, de Flavio Paniagua, de 1880, y *Nudo de serpientes*, de Alejandro Aldana, de 2004. Dicha literatura ha dialogado incesantemente con la historia, como acontecer, al novelar de manera recurrente la realidad de los indígenas locales.

La concepción del indio en la novela escrita por chiapanecos, o cuyo escenario ha sido *lo* chiapaneco, ha cambiado de un sujeto manipulable, utilizado como mano de obra o carne de cañón en situaciones de conflicto, a otro con plena conciencia de sus acciones, capaz de organizarse frente a sus opresores. Ante este fenómeno, en este ensayo observo la representación del indio en las novelas históricas sobre levantamientos indígenas. Con esto establezco una categoría como eje que me permite reflexionar lo que he llamado siglo histórico literario chiapaneco. Considero que se ha constituido un ciclo de la literatura de ficción porque ubico el inicio y el final momentáneo de un fenómeno: la toma de conciencia del personaje indígena.

* Profesor en la Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

La reflexión anterior se enmarca en la teoría de las duraciones históricas, de la cual se han servido los historiadores para la construcción de siglos históricos.

INTRODUCCIÓN: LA HISTORIA Y EL TIEMPO

La corriente historiográfica conocida como Escuela de los Anales se preocupó por la concepción del tiempo histórico. El célebre Marc Bloch hizo notar que el tiempo de la historia no es el mismo que el cronológico.¹ Los acontecimientos no se ciñen a las artificialidades constituidas en el calendario. Más bien tienen su propia temporalidad. La preocupación de Bloch, que devino manual para historiadores, surge de una pregunta que pareciera ociosa, mas no es así: ¿qué es la historia? Bloch, breve pero lúcido, aventuró una respuesta en su clásico libro *Introducción a la historia*. Discurre sobre la aclaración de que la historia no es la ciencia del pasado, sino la de los hombres en el tiempo. Aquí se detiene, otra vez brevemente, en la idea del tiempo histórico. Su crítica es hacia la idea newtoniana de éste, fragmentado en partes homogéneas, cuya esencia es la física, que recorre un mismo sentido, hacia adelante y al mismo ritmo, dividido en unidades “siempre idénticas, de segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años, lustros, décadas, siglos y milenios”.²

Bloch decidió no mirar la historia cual calendario, sino que sugirió ubicar los acontecimientos en su propio tiempo, en el tiempo de la historia. El tiempo no es idéntico sino heterogéneo; no es único sino múltiple; la tarea del historiador es mirarlo atento a las coyunturas y a las estructuras que condicionan los hechos históricos.³

Otro historiador francés, Fernando Braudel, se hizo famoso por su apuesta teórica metodológica de las duraciones históricas.

¹ Marc Bloch, *Introducción a la historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000).

² Carlos Antonio Aguirre, *Antimanual del mal historiador o cómo hacer una buena historia crítica* (México: La Vasija, 2003), 36.

³ Bloch, *Introducción a la historia*, 26-27. Aguirre, *Antimanual del mal historiador...*, 36-37.

El tiempo de la historia no es uno solo, decía. Tiene sus propias dimensiones. Los hechos históricos, otra vez, no se “midan” con la misma temporalidad del calendario. Su duración es diferente. Braudel propuso cuatro temporalidades: la corta duración, la mediana duración, la larga y la “muy” larga duración. La primera de ellas, la corta, es el tiempo de los periodistas, caracterizado por la rapidez de los acontecimientos. La segunda, la mediana, es el tiempo de las coyunturas: lo que sucede aquí y ahora se origina, al menos, en otro tiempo: meses, años, décadas atrás. La larga y la “muy” larga duración se refieren a las estructuras, esos “ensamblajes”, dirá Braudel, que el tiempo tarda en “desvanecer”: duran siglos, tan largos incluso como el tiempo geológico.⁴ Lo importante de estos dos historiadores, Bloch y Braudel, piedras angulares de la ciencia histórica moderna, es su advertencia de la percepción del tiempo.⁵ Miran el acontecer con lentes distintas a las del cronista; escancian su ritmo en eso que llamamos tiempo. Sabedor de esta “capacidad”, el historiador conoce dónde comienza y dónde concluye el hecho histórico.

Otra preocupación en torno al tiempo histórico viene de Reinhart Kosselleck. Inscrito en lo que se conoce como historia conceptual, este autor reflexiona sobre los modos en que se ha conceptualizado el tiempo. Recupera palabras dirigidas de Herder a Kant:

Propiamente, cada objeto cambiante tiene la medida de su tiempo en sí mismo, subsiste incluso cuando no existiera ningún otro; dos objetos del mundo no tienen la misma medida de tiempo [...] Así pues, en el universo existen (se puede decir con propiedad y atrevimiento) en un momento, muchos e innumerables tiempos.⁶

⁴ Fernando Braudel, *La historia y las ciencias sociales* (México: Alianza, 1989).

⁵ Ya Wallerstein, cuando se refiere, en términos epistemológicos, a la capacidad de la ciencia para construir realidades con lenguajes conceptuales, también habló del tiempo como una construcción del pensamiento, asociado a los espacios. Como si de cronotopo se tratará, Wallerstein utiliza el concepto “espaciotiempo”. Véase Immanuel Wallerstein, *Impensar las Ciencias Sociales* (México: Siglo XXI, 2004).

⁶ Reinhart Kosselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (España: Paidós, 1993), 12.

El tiempo histórico, según Kosselleck, se diferencia del tiempo natural mensurable. Se refiere al tiempo de las acciones humanas que ineluctablemente se vincula a sus decisiones políticas y sociales, a sus organizaciones e instituciones. Cada una de las acciones tiene una temporalidad que bien puede medirse con el tiempo del calendario, pero no es el tiempo del calendario. Cada uno de los acontecimientos humanos tiene su propia temporalidad, y su encañamiento obliga a pensar ésta como histórica, es decir, como permanencia y ruptura.⁷

De vertiente distinta a las ya mencionadas, no de la historia sino de la filosofía, hallamos otro modo de comprender el tiempo: la narración. Paul Ricoeur, también francés, llama “frase narrativa” al ciclo de un fenómeno histórico. Al menos lo sugiere, cuando, a partir del planteamiento de dicho autor a propósito de Danto, se sabe que la frase narrativa alude a acontecimientos separados en el tiempo, pero uno es condición del otro.⁸ Así se refiere al modo en que el historiador configura el tiempo. El historiador conoce dónde comienza la historia y dónde acaba; la narra como acontecimiento, como coyuntura, como estructura.

Ahora bien, quizá la propuesta de análisis que recoge las preocupaciones teóricas en torno al tiempo, esbozadas por las distintas corrientes y escuelas historiográficas y filosóficas, es la que está en el trabajo de Eric Hobsbawn. Llamado el historiador del histórico siglo XX, Hobsbawn ha diseñado una estructura analítica que permite mirar inicios y conclusiones, permanencias y rupturas en eso que él llamó corto y largo siglo XX. De este modo, por ejemplo, entiende que la temporalidad del siglo no es la del calendario, y que sus inicios y términos se entienden a la luz de acontecimientos icónicos y coyunturales.

Sin ajustarse al calendario, Hobsbawn, antecedido por Wallerstein, acuñó el “largo siglo XIX” y el “corto siglo XX”. Ninguno de los dos se ajusta a la centuria, a los rigurosos cien años. Su análisis

⁷ Kosselleck, *Futuro pasado...*, 13.

⁸ Paul Ricoeur, *Historia y narratividad* (España: Paidós, 1999). Luis Vergara, *Paul Ricoeur para historiadores. Un manual de operaciones* (México: Universidad Iberoamericana, Plaza y Valdés, 2006).

es cualitativo. Son el inicio y fin de una época. Así, el corto siglo XX comienza con la Primera Guerra Mundial, en 1914, y concluye en la década de 1980 con la caída del muro de Berlín. Poco más de sesenta años, menos de cien.

Así se ha explicado:

[...] lo que constituye un siglo histórico tiene más que ver con el significado del mismo, con su interpretación global, que con las fechas [del] calendario. Una vez [que] se tiene una valoración central del siglo, puede acotarse en fechas que simbolizen o señalen su arranque y su culminación.⁹

Entonces, a propuesta de Hobsbawm, se miran las cualidades de la temporalidad. Los siglos se miden por sus acontecimientos simbólicos que fijan mojones para establecer fronteras ya no entre ellos, sino entre sus formas de periodizarlos. Dichas cualidades escapan al calendario, ese artificio, para lindar en fronteras propias y sugerir “sus” artificialidades. Los fenómenos históricos tendrán entonces su propio ciclo. Lo tiene el que dura un par de horas, un viaje, un acto político, como lo tienen aquellos que atisban largas estructuras del pensamiento, de la mentalidad, del modo de organizarnos en sociedad. En ellos nada es estático, aun la muy larga duración. La historia es continuidad y ruptura.

LA NOVELA COMO APREHENSIÓN DEL TIEMPO HISTÓRICO

Si algo caracteriza a la literatura chiapaneca es que, a lo largo de muchos años, desde su origen, estableció un vínculo estrecho con la historia como acontecer. Quizá se puede rastrear, en tanto antecedente, la empresa literaria local, o cuyo tema ha sido lo local, en las crónicas escritas en la época de la Conquista. Bernal Díaz del Castillo algo dice de Chiapas en su *Verdadera historia...*; Antonio de Remesal y el mismo Fray Bartolomé de Las Casas atienden los acontecimientos

⁹ Ricardo Ribera, “El siglo XX según Eric Hobsbawm. Una crítica y una interpretación alternativa”. En *Revista Realidad*, núm. 92 (2003), 346.

del confín que ahora conocemos como Chiapas. Crónicas, sí, emparentadas con el ejercicio literario, toda vez que, para entonces, la novela y la historiografía parecían andar el mismo sendero.

En el siglo XIX, sin embargo, aparece el primer ejercicio de ficción de un escritor chiapaneco. Se trata de *Una rosa y dos espinas*, de Flavio Paniagua. Quizá esta primera novela, de 1870, inauguró el camino que por muchos años siguió la literatura de ficción en Chiapas. La novela recrea luchas intestinas entre liberales y conservadores en el marco de la instauración del imperio. Momento señero de las letras locales, no sólo por ser el primer intento literario moderno, sino porque la novelística local entendió la fórmula: mirar la historia y construir discursos al respecto. *Una rosa y dos espinas*, al igual que las novelas posteriores de Paniagua, se convirtió en apología del liberalismo reinante. La misma posición favorable puede leerse en sus otras novelas: *Florinda*, *Salvador Guzmán*, *Lágrimas del corazón* y *La cruz de San Andrés*.

Beber de la historia ha sido la constante. El periodo finisecular solamente vio a otro escritor, chiapaneco él, aunque su obra poco tiene que ver con el estado. Emilio Rabasa fue un político que hizo carrera en el centro de México. En Chiapas se le recuerda como el personaje que pudo arrebatar la capital a las élites conservadoras, afincadas en San Cristóbal de Las Casas. Rabasa, de filiación liberal, trasladó los poderes a Tuxtla en 1892, la principal población de los valles centrales, asiento liberal. Al menos una de sus novelas explicita las rencillas entre ambos bandos: *La guerra de tres años*.¹⁰

El siglo XIX dejó una herencia pobre para el mundo de las letras locales. La siguiente centuria, para no variar, vio hasta entrarse en años otro gesto literario. La novela indigenista y el Ciclo de Chiapas irrumpieron en las letras. Antes de esas corrientes narrativas, quizá una sola novela de poco alcance, *La simiente del corsario*, de César Coutiño, dio cuenta de la Revolución mexicana. Si bien es cierto que en novelas como *Florinda*, de Paniagua, la cuestión indígena está a flor de piel, en la novelística de la década de 1960, que marcó un “resurgimiento” de la literatura local o de “lo local” en la

¹⁰ De Emilio Rabasa mucho se ha dicho sobre su tetralogía conocida como “novelas mexicanas”. Un atisbo a su obra, y a los varios análisis al respecto, puede leer-

literatura, la figura del indio fue el tema principal. Vinculada con intelectuales y funcionarios gubernamentales, algunos, y académicos, otros, esta literatura dejó una impronta en el modo de representar al indio ya no con la visión romántica que le precedió, sino como ser humano de carne y hueso, de tinta y papel, representando la complejidad de la condición humana. Y así vino Rosario Castellanos con novelas como *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*; las del Ciclo de Chiapas, incluidas las dos novelas mencionadas de Castellanos, así como *Juan Pérez Jolote*, de Ricardo Pozas; *El callado dolor de los tzotziles*, de Ramón Rubín; *La culebra tapó el río*, de María Lombardo de Caso; *Los hombres verdaderos*, de Carlo Antonio Castro, y las colecciones de relatos *Benzulul*, de Eraclio Zepeda, y *Ciudad Real*, de la ya citada Castellanos.

Hacia finales de siglo la novelística local siguió enfrascada con la historia y con los sujetos que la hacen posible. Entre ellos, en primer lugar, el indígena de nueva cuenta. Ahora con voces impostadas: la “etnoficción”. Escritores como Eraclio Zepeda o Jesús Morales Bermúdez dieron voz a campesinos e indígenas. Adoptaron sus modismos y sus modos de comprender el mundo. Ya no fue solamente la representación del otro, sino el otro representado como sí mismo. La etnoficción quizá abrió otra vertiente a la literatura de temática indígena, es decir, aquella escrita en lengua originaria o en castellano, pero firmada por un autor cuya identidad no es asumida como india. El tiempo histórico no dejó de ser objeto de aprehensión ni en esta literatura ni en la más reciente. La novelística de Alfredo Palacios Espinosa mira con insistencia al pasado; y poco menos, pero con guiños explícitos, la obra de Héctor Cortés Mandujano. Esta preocupación vuelve a presentarse en los recentísimos textos literarios que escudriñan los dos últimos sexenios gubernamentales relatados en sendas novelas, quizá el modo más hábil de ajuste de cuentas.¹¹

se en Karina Domínguez, “El espacio narrativo en la novelística de Emilio Rabasa” (tesis de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2014).

¹¹ Me refiero a la novela de Alfredo Palacios Espinosa, *El heredero y el miedo* (México: Sinapsis, 2013), que enjuicia, a través de la ficción, el sexenio de Juan Sabines Guerrero, y a la obra de Mauricio Gándara Gallardo, *El encantador de serpientes*

LAS REBELIONES Y LA LITERATURA: LA NOVELA HISTÓRICA

El antecedente que acabo de mencionar muestra, *grosso modo*, la relación que ha existido entre la historia y la literatura chiapaneca. Los fenómenos históricos han merecido páginas literarias tan recurrentes como los ha habido. Varias novelas, obras de teatro y hasta guiones para cine se han escrito sobre la construcción del estado chiapaneco en el siglo XIX, la Revolución mexicana y sus particularidades en Chiapas, la construcción de presas hidroeléctricas, las rebeliones indígenas, las guerrillas, la migración centroamericana y la violencia ciudadana.

En Chiapas ha habido tres rebeliones indígenas. En 1712 los indios tseltales de Cancuc se rebelaron ante las injusticias del obispo Juan Bautista Álvarez de Toledo. Guiados por una indígena, María de la Candelaria, quien aseguraba que la virgen le había dicho que se levantarán contra la Corona española, los tseltales pusieron en jaque a las autoridades civiles y eclesiásticas de la Capitanía General de Guatemala, a la que pertenecía Chiapas. Al respecto se ha escrito una novela, *Jovel, serenata a la gente menuda*, de Heberto Morales; un relato historiográfico considerado una pieza literaria: *María de la Candelaria, india natural de Cancuc*, de Juan Pedro Viqueira; la obra de teatro *Los agravios de su ilustrísima*, de Alfredo Palacios Espinosa; la novela *Don Juan Núñez García*, del guatemalteco Agustín Mencos Franco; otro guión para teatro titulado *María Candelaria: An Historical Drama from American Aboriginal Life*, de Daniel Brinton, así como el guión cinematográfico *Los embustes de San Tanás. Tragicomedia de una rebelión indígena*, de Antonio Coello.¹²

En el siglo XIX, en 1869, los indígenas tsotsiles de Los Altos de Chiapas se levantaron contra las autoridades de San Cristóbal de Las Casas, la vieja Ciudad Real. La historia es parecida a la rebelión tselta: en un paraje de Chamula, llamado Tzajalhemel, Agustina Gó-

(México: Porrúa Personal Print, 2013), con la misma estrategia sobre el periodo gubernamental de Pablo Salazar Mendiguchía.

¹² Comentarios y extractos de cada una de estas obras, a excepción de *Jovel*, pueden leerse en Jan de Vos, *La guerra de las dos vírgenes. La rebelión de los zenadales (Chiapas, 1712) documentada, recordada, recreada* (México: CIESAS, UNAM, UNICACH, 2011), 271-300.

mez Checheb y Pedro Díaz Cuscate hallaron unas piedras a las que atribuyeron características divinas. Éstas, dijeron, les habían hablado. Los indígenas no tardaron en convertirlas en santos y comenzaron a adorarlas. Los rumores llegaron a San Cristóbal. Sus habitantes, el cura, las autoridades, creyeron que los indios preparaban una rebelión aglutinados en torno al culto. Arrebataron los santos, apresaron a los líderes y comenzó la rebelión. Sobre este hecho se escribió, al poco tiempo, alrededor de 1880, la novela *Florinda*, de Flavio Paniagua. Rosario Castellanos, posteriormente, desempolvó el texto de Paniagua y lo reescribió en su novela *Oficio de tinieblas*. Hacia finales del siglo XX, en 1992, Alfredo Palacios Espinosa escribió *Los confines de la utopía*, con el mismo tema.

El más reciente estallido social en el que tomó parte activamente la población indígena de Chiapas, tseltales y tsotsiles, principalmente, fue el ocurrido en 1994. La mañana del primer día de ese año los medios de comunicación dieron la noticia de que grupos indígenas habían tomado las cabeceras de los principales municipios de Los Altos, la Selva y Las Cañadas. Por el comunicado conocido como la Declaración de la Selva Lacandona, se supo que se trataba del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, hasta entonces desconocido por la opinión pública.

Sobre el proceso de gestación del EZLN, sus consecuencias en la población rural y el pasmo de los primeros días de guerra, se escribieron textos literarios.¹³ El poeta Efraín Bartolomé, originario de Ocosingo, pasaba las fiestas de fin de año con su familia. Le tocó mirar las tropas del EZLN por las calles de su pueblo y los describió en su crónica literaria *Ocosingo, diario de guerra y algunas voces*, de 1995. En 1999 apareció la novela *Canción sin letra*, de Heberto Morales Constantino, en la que plantea el escenario rancharo ante la rebelión indígena. En 2004 apareció *Nudo de serpientes*, de Alejandro Aldana, donde trae a cuento el memorial de agravios a los indígenas.

Las sublevaciones indígenas han sido momentos señeros, simbólicos en la historia chiapaneca. Quizá debido a su trascendencia y al impacto en el imaginario colectivo, la literatura las ha hecho suyas.

¹³ Otras novelas sobre el EZLN, o vinculadas, son las siguientes: *Tierna memoria* y *Rompiendo el silencio*, de Carlos Ímaz, y *Cántaros*, de Heberto Morales.

Es uno de tantos géneros discursivos, narrativos, que se han empleado como ejercicio de aprehensión del tiempo y de construcción discursiva del acontecer.

NINGUNA ISLA ES TAL: ANDAMIO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN SIGLO HISTÓRICO LITERARIO

Fin de siglo: principio de ciclo

Florinda, novela de Flavio Paniagua, escrita hacia finales del siglo XIX, es la primera que aborda una rebelión indígena. Contemporáneo a los sucesos de 1869, cuando los chamulas y los sancristobalenses entraron en guerra, Paniagua la escribió y describió casi veinte años después. En los días de guerra trabajaba en el periódico local *La Brújula*, desde donde arengaba contra los indios.¹⁴ Un artículo publicado en el mencionado órgano informativo, titulado “Terrible problema”, presumiblemente de su autoría, muestra ya el modo de concebir al indígena. En él alude a su ignorancia, falta de educación, desconocimiento de sus deberes civiles y brutalidad que le caracteriza.¹⁵ Además, desde ese discurso periodístico, producido en el momento mismo de los acontecimientos, Paniagua consideraba ya la guerra de castas como una guerra de la civilización contra la barbarie.

Hacia 1880, año de aparición de *Florinda*, el discurso de Paniagua sobre el indígena tiene un matiz. Ya no hace énfasis ni en la brutalidad ni en la barbarie, sino que explora el asunto de su ignorancia y falta de criterio. Asume aquí una visión un tanto paternalista, al considerar a los indígenas como si fueran niños de fácil manipulación. Este discurso se construye con base en el cariz religioso del levantamiento. Azuzados por un par de ladinos —don Oppás y su esposa, Florinda—, de acuerdo con la historia de Pa-

¹⁴ A pesar de haber sido nombrado, al poco tiempo, protector de indígenas.

¹⁵ Vladimir González Roblero, “Historia y ficción del levantamiento tzotzil de 1869” (tesis de licenciatura en Historia, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2006).

niagua, los indígenas se envalentonaron al prohibírseles el culto que habían iniciado. Los ladinos que les acompañaban se servían de las creencias religiosas para conformar un ejército indígena, cuya aspiración, suponían, era la liberación del indio, el exterminio de la raza blanca y la imposición de un sistema socialista.

Con *Florinda* atestiguamos el modo de concebir al indígena en el México finisecular del XIX. Al menos, el modo en que son representados en los ejercicios literarios de entonces, que tristemente se reducen a la obra de Flavio Paniagua. La nota discordante aparece ahí, en esa obra. Uno de los personajes antagonicos es otro indio, extrañamente “ladinizado”. Se trata de Espartaco, quien sostiene un romance con Florinda, nombre asignado al personaje histórico Luisa Quevedo. Espartaco rompe con la figura discursiva construida en la novela y en la prensa. Pero le costó caro: su historia, osada, termina en desgracia.

En medio del siglo

La aparición de novelas históricas sobre levantamientos indígenas, como la literatura misma en Chiapas, entró en un largo silencio. Los escritores posteriores a Paniagua se cuentan con los dedos de la mano. Emilio Rabasa, Flavio Guillén, Daniel Zepeda, Eraclio Zepeda padre, hasta la aparición de Rosario Castellanos.

Oriunda de Comitán, Castellanos publica, en 1962, otra novela histórica sobre el levantamiento tsotsil de 1869: *Oficio de tinieblas*. El contexto, obvio, es otro. Entonces se construía el indigenismo como política de Estado que asumía la paternidad de lo indio. Rosario Castellanos se constituyó en uno de sus agentes al trabajar como guionista de teatro en el Instituto Nacional Indigenista. El dato es importante ya que *Oficio de tinieblas*, así como otros ejercicios literarios de Castellanos en los que se aborda la temática indígena, como *Balún Canán* y *Ciudad Real*, supone una representación del indio distinta a la decimonónica, atenta a los contextos de mediados del siglo XX.

En *Oficio de tinieblas* persisten los mundos encontrados. Tanto indígenas como ladinos viven en tensión constante como la historia misma. La obra denuncia, al mismo tiempo, las desigualdades

y vejaciones de las que son objeto los indígenas. La aspiración en la novela nada tiene que ver ni con la victimización ni mucho menos con la idealización. Al contrario, destaca del indígena su condición humana, igual a la del ladino. Pone a ambos en el mismo plano.

El contexto de la novela, que hace suponer dicha igualdad como justicia social, es el cardenismo triunfante, heredero de la Revolución mexicana. Para entonces, según el ambiente de la novela, se efectuaba el reparto agrario en México. Con ello atestiguábamos un aspecto de justicia social, alta aspiración revolucionaria. Quizá estas circunstancias, junto con la política indigenista imperante, condicionen la representación del indio en su novela.

Entonces los indios ya no son poéticos, sino humanos. En ellos, además de algunos rasgos de la visión romántica que caracterizó a la literatura nacional que le antecedió, aflora la condición humana. También manifiestan sentimientos abyectos, como el odio o el rencor. El mismo odio y rencor de sus opresores. Son capaces de amar y de odiar, de manifestarse tan duales como los demás. Esa será en Castellanos una forma de igualar al indio con el no indio.

Quizá el momento álgido de la novela, la crucifixión de un niño indígena, sea también la cúspide de dicha igualdad. Este acto emula la crucifixión de Cristo, símbolo judeocristiano inherente a su opresor. Si ellos, los ladinos, lo hicieron, ¿por qué no lo harían los indígenas?

Un pasaje así lo cuenta:

Ahora nosotros también tenemos un Cristo. No ha nacido en vano ni ha agonizado ni ha muerto en vano. Su nacimiento, su agonía y su muerte sirven para nivelar al tzotzil, al chamula, al indio, con el ladino. Por eso, si el ladino nos amenaza tenemos que hacerle frente y no huir. Si nos persigue hay que darle la cara.¹⁶

La igualdad, ésta a la que se aspiraba, fue momentánea. La otra parte de la historia, la que refiere la condición agraria, no se cum-

¹⁶ Rosario Castellanos, *Balún Canán* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007 [1957]), 324.

ple como tal. Los indios rebelados no consiguen su objetivo y, cual castillo de naipes, la igualdad es derrumbada. Los indios regresan a su condición de oprimidos.

La representación del indio muestra el ascenso de “su” conciencia. Recordemos a los personajes indígenas de Paniagua. La gran mayoría de ellos, a excepción de Espartaco, fueron concebidos como si fuesen niños. Actúan guiados por otros, por un par de ladinos. En Rosario Castellanos, sin embargo, la falta de conciencia se ve alterada en Catalina Gómez Puiljá y Pedro González Winiktón. Son el envés de Agustina Gómez Checheb y Pedro Díaz Cuscat. Castellanos eclipsó la visión romántica. En su novela aparecen como responsables de sus propias acciones, sean idealizadas o movidas por deseos abyectos.

Fin de siglo: fin de ciclo

Las siguientes novelas históricas sobre levantamientos indígenas aparecen treinta años después, en la década de 1990. Casi al mismo tiempo, en 1992, salen de imprenta *Los confines de la utopía. Memorial de agravios en los parajes de la mala muerte*, de Alfredo Palacios Espinosa, y *Jovel. Serenata a la gente menuda*, de Heberto Morales Constantino.

Aunque en su novela Alfredo Palacios Espinosa recurre a la rebelión tsotsil, quizá sea menester considerar primero, en lo tocante a la representación del indio, *Jovel. Serenata a la gente menuda*. Lo creo conveniente porque esta novela resulta ser una bisagra que permite el paso hacia la figura del indio y su toma de conciencia. Hemos dicho que la aspiración de Rosario Castellanos en *Oficio de tinieblas* es la igualdad entre ladinos e indígenas. Lo que plantea Heberto Morales en *Jovel* no está muy alejado de esta empresa. En la novela la aspiración ya no se llama igualdad sino mestizaje.

Serenata a la gente menuda es una novela de largo aliento. La historia, su historia, es la misma de San Cristóbal de Las Casas, antaño Jovel. Utiliza una estrategia genealógica para rastrear apellidos, familias españolas cuyos orígenes se hallan en La Mancha, España. De ellos narra su peregrinar hasta su aposento en el valle de Jovel. Hace el mismo ejercicio con la población indígena, tsotsiles, principal-

mente, quienes al migrar de la selva hacia Los Altos también llegan a Jovel. No se centra en grandes personajes, sino en la gente común y corriente, en la gente menuda; destaca el proceso de mestizaje ocurrido al encuentro con el otro.

La novela culmina con una de las rebeliones acaecidas en Chiapas: la ocurrida en 1712 en la zona tseltal. Realmente se detiene poco en este acontecimiento histórico. Sólo le dedica la última parte. Su abordaje lo hace de manera indirecta. Plantea un escenario de rumores que a poco llegan a Jovel. Murmullos que contienen una noticia fatal: en Cancuc, región tseltal, los indígenas tienen su propia virgen, María de la Candelaria, quien les ha dicho que deben librarse de la Corona española. Es una noticia alarmante para la población de Jovel, toda vez que ahí se ha instaurado plenamente el catolicismo. De hecho, la tercera y última parte de la novela plantea escenarios de mestizaje e imposición, entre ellos el de la Iglesia católica.

El tratamiento que Morales Constantino da a la rebelión tseltal alude a la condición del mestizo. A los pobladores de Jovel, ladinos ellos, se les aplica la leva. La Corona quiere formar el ejército que habrá de sofocar la insurrección. Pero los ladinos, ya mestizos, se oponen. Argumentan, entre otras cosas, que atacar a los indios es como atacarse a sí mismos, pues sus raíces están en los pueblos sublevados.

Un diálogo entre habitantes de Jovel ejemplifica lo anteriormente expuesto:

—¿Qué piensan de Cancuc y de Oxchuc? —preguntó de repente don Pedro Moreno.

Se quedaron atónitos ante lo inesperado de la pregunta.

[...]

—Son pueblos de indios —murmuró don Pancho Suárez—, como tantos otros.

—¿Pero cómo es la gente? —insistió don Pedro.

—Igual que la gente de cualquier parte —intervino destapándose la cara Juan de Porras.

—¿Serían ustedes capaces de abrir fuego contra esos pueblos?

—¡Ni lo mande Dios! —saltó don Pancho Suárez—.
Allá vive mi mamacita santa. Y quién sabe si no allá
haya nacido mi abuela, que según decía mi abuelo tenía
sangre oxchuquera.¹⁷

Sin que la rebelión tseltal sea el tema que la convoque, sino el poblamiento del valle de Jovel, su mestizaje, es importante hacer notar el tratamiento a lo ocurrido en 1712. La representación del indio ya no es la del oprimido, como lo fue con Paniagua, ni la del otro, como lo fue con Castellanos. En *Jovel* se enfatiza la condición de hibridéz. De hecho, la arquitectura de la novela traza los caminos para que así sea. Describe y narra los mundos españoles e indígenas en sendos capítulos. El tercero demuestra el entrecruzamiento de dos mundos, en tanto choque, en tanto mestizaje. Al tenor de este discurso, la posición ladina, gente menuda, no es de rechazo sino de fraternidad.

Con reminiscencias de un libro historiográfico de Antonio García de León, *Resistencia y utopía. Memorial de agravios y crónica de revueltas y profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos 500 años de su historia*, de 1985, la novela de Palacios Espinosa se erige como una novela de tesis. En ella recurre a la búsqueda, paradójicamente, de una verdad histórica. Alecciona y construye un discurso con el que intenta convencer acerca de una postura ideológica sobre la condición indígena.

La novela de Palacios Espinosa muestra al indio pleno de conciencia. La historia que se narra vuelve otra vez a la rebelión tsotsil de 1869. A diferencia de las otras novelas mencionadas, en *Los confines* los indios no son manipulables, ni iguales ni mestizos. Se imponen a los ladinos, al menos en el proceso de organización de la rebelión. Ésta no fue sugerida ni organizada bajo el mando de Fernández Galindo. Al contrario, los indios, considera Palacios Espinosa, alcanzan la conciencia después de hacer el memorial de agravios: robos, vejaciones, asesinatos, violaciones, humillaciones sufridas a lo largo de los años. Son Pedro Díaz Cuscate y Agustina Gómez

¹⁷ Heberto Morales Constantino, *Jovel. Serenata a la gente menuda* (México: Porrúa, Gobierno del Estado de Chiapas, 1992), 555-556.

Checheb, otra vez personajes históricos que conservan sus nombres, quienes encabezan la insurrección por cuenta propia.

Así lo describe este pasaje:

Hasta ahora hemos aguantado para sobrevivir el desprecio, y la vergüenza de sentirnos menos, aplastados en la ignorancia; pero ya no podemos seguir aguantando más en nuestro corazón. Ya no podemos seguir agachados. Esta sumisión se ha convertido en rebeldía, en reclamo para defender lo que nos pertenece, en volcán dispuesto a volar todo lo que se oponga.¹⁸

Los confines de la utopía puede considerarse una novela histórica arqueológica. Hay en ella un ejercicio de investigación documental visibilizado al final con referencias bibliográficas, hemerográficas y de archivo. El ejercicio, pretendidamente riguroso, busca la ilusión de sustento de la tesis: los indígenas, plenos de conciencia, actuaron por cuenta propia.

Tradicionalmente se ha dicho, tanto en la historiografía decimonónica como en las otras novelas sobre el levantamiento tsotsil, que la participación de Ignacio Fernández y Luisa Quevedo fue primordial para el levantamiento. En *Los confines* Palacios los manda a un rincón de la novela. No tienen un papel protagónico. Su actuación es secundaria al levantamiento, pero latente. Al final, cuando los indios deciden alzarse en armas, este par de ladinos toma un papel central junto a los líderes indígenas.

La novela de Alfredo Palacios Espinosa inaugura la última fase del ejercicio de la conciencia como elemento en la construcción de la figura discursiva del indio en la novela histórica chiapaneca. De aquí en adelante esta novelística repetirá, si no esquema, sí tratamientos, con notas discordantes. Lo hicieron el historiador Juan Pedro Viqueira Albán en *María de la Candelaria, india natural de Cancuc* y Alejandro Aldana en *Nudo de serpientes*. De modo algo distinto, también Heberto Morales en *Canción sin letra*.

¹⁸ Alfredo Palacios Espinosa, *Los confines de la utopía. Memorial de agravios en los parajes de la mala muerte* (Chiapas, México: Gobierno del Estado de Chiapas, 1992), 96.

A medio camino entre la historia y la literatura, entre la novela histórica y la historia novelada, *María de la Candelaria*, de 1993, de Juan Pedro Viqueira, plantea una rebelión organizada conscientemente por los indios tseltales. El historiador, con este relato, explora la condición narrativa de la historiografía. Pero más allá de este hecho, lo importante es destacar su producción de sentido. Viqueira quizá hizo suya aquella frase de Ricoeur, al referirse a los efectos de ficción en el relato historiográfico: el historiador tiene el derecho desorbitado de conocer las almas. Para Viqueira fueron los mismos indígenas, los mayordomos, quienes acordaron convencer a María de la Candelaria de que la virgen le había pedido la rebelión contra la Corona española.

Esa misma tesis ensaya Viqueira en sus textos historiográficos, apoyado en aparatos críticos, teorías y metodologías de la historia. *María de la Candelaria* representa la oportunidad de dar un orden distinto a los acontecimientos, recurrir a elementos fantásticos y anacrónicos, para una versión un tanto libre de los acontecimientos.

Un año después de la aparición de este relato, la prensa, alarmada, daba a conocer la más reciente rebelión en la que participó activamente la población indígena de Chiapas. El primero de enero de 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional aparecía por primera vez en público. Tomó las cabeceras de municipios chiapanecos de Los Altos, Selva y Las Cañadas. Ligado a los movimientos campesinos e indígenas de la década de 1970, el EZLN abanderó sus principales demandas: el usufructo de la tierra y el reconocimiento justo a la condición indígena. Chiapas ha vivido una política agraria que privilegia a quienes detentan latifundios. Por ello, una de las primeras acciones de los milicianos neozapatistas fue la invasión de ranchos y fincas.

Esta circunstancia, el despojo a los rancheros, es el tema central de la novela *Canción sin letra*, de Heberto Morales Constantino. Publicada en 1999, a cinco años de la irrupción pública neozapatista, se compone de cinco historias ligadas a la guerrilla. Solamente una de ellas se refiere concretamente a los indios. Se trata de Rosa y Pedro, indígenas tsotsiles, expulsados de su comunidad cuando se convierten al protestantismo. Sin embargo, la forma de concebir al indio en relación directa con el EZLN es contada desde el punto de

vista del ranchero. Al respecto, en la novela se narra la historia de doña Rosa y don Félix, viejos rancheros, originarios de San Cristóbal de Las Casas. En ellos se percibe el desencanto. Al ser despojados de sus tierras, un pequeño rancho, todo lo que tienen, la historia termina en tragedia. Don Félix muere a manos de los neozapatistas.

Al referirse a los indios, esta pareja de modestos rancheros los considera corrompidos. “Si eran buenos”, dijo doña Inés alguna ocasión. Supone, entonces, como figura discursiva, una visión romántica que al paso del tiempo trocó en su envés. Dejaron de ser “buenos” debido a que “alguien les ha estado enseñando tanta diablura”. Finalmente, en esta novela atestiguamos las construcciones discursivas distintas sobre el EZLN, orientadas por la producción de sentido y las implicaciones ideológicas del autor/narrador y el lector.

Cinco años después, en 2004, otra novela sobre el EZLN vio la luz. Se trata de *Nudo de serpientes*, de Alejandro Aldana. Los indios nuevamente son representados como protagonistas. La novela funda su historia en un memorial de agravios. Un acontecimiento, en esa negra historia, se vuelve importante. La matanza ocurrida en la finca Wolonchán, en 1980, donde murieron varios de ellos a manos de finqueros. La historia de algunos neozapatistas está ligada a dicha matanza.

En esta novela el mayor Moisés, personaje ficcionalizado, es quien representa la forma en que el indio toma conciencia. Se narra su infancia y juventud, etapa en la que servía a la clase terrateniente contra la que años después se levantó en armas. Al paso del tiempo, Moisés conoce la injusticia con la que han sido tratados a manos de los finqueros, y encuentra en el EZLN el camino hacia la conciencia.

En ese proceso podría parecer que los indígenas zapatistas no buscan justicia, sino venganza. Pero la toma de conciencia del mayor Moisés culmina con un acto sublime. Los neozapatistas, sabemos, mantuvieron cautivo al general Absalón Castellanos los primeros días de enero de 1994. En la novela se narra dicho suceso. El mayor Moisés se convierte en el celador del general. Al final le corresponde liberar al prisionero, no sin antes hacerle ver el juicio de la historia.

CONCLUSIÓN

Una vista panorámica a estas novelas, tomadas como ejemplo debido a que el conflicto, la crisis, visibiliza la manera de concebir al otro, permite mirar un ciclo en la literatura chiapaneca. Podemos hablar de un ciclo de mediana duración, de acuerdo con las temporalidades históricas braudelianas. Leer el corpus de novelas recientes de temática indígena, y advertir en ellas un modo de representación y construcción discursiva de este sector social, nos obliga a preguntarnos por su historicidad.

A la luz de las duraciones históricas, entendemos el tiempo de mediana duración de la novela chiapaneca. Dicho tiempo coyuntural aparece al comprender el modo en que la literatura contemporánea ha representado la condición indígena. Para utilizar la idea de la frase narrativa, que sugiere que un acontecimiento es condición de otro anterior, diría que la novelística de fines de siglo XX y principios del XXI, siglos del calendario, representa al indio protagonista en el curso de la historia. Dicha representación se comprende a partir de cómo, a lo largo del tiempo, esto ha sucedido. Siete novelas han mostrado dónde se origina el personaje literario al que llamamos indio y las distintas maneras en que ha sido construido.

La representación ha ido desde un personaje manipulable, falto de conciencia, necesariamente tutelado, hasta otro capaz de protagonizar su propia historia. Esto habla de un ciclo o siglo al modo de los historiadores. Sus acontecimientos significativos son la aparición de la primera novela local que se ocupa de una rebelión indígena, *Florinda*, en 1880, hasta la más reciente que atiende, casualmente, la también más reciente rebelión en la que los indios han tomado rol protagónico. Me refiero a *Nudo de serpientes*. Este inicio y fin sugiere un ciclo, un siglo histórico literario.

Para su constitución no debemos olvidar los contextos que han condicionado la representación del indio en las novelas históricas que he mencionado. La novela romántica decimonónica apareció en la convulsión de la conformación de los Estados nacionales, tanto en la Europa del siglo XIX como en los nacientes latinoamericanos, cuya condición de indefinición era tan clara como el deseo de independizarse del Estado español, principalmente. En-

tonces vemos cómo la cultura, en dicho contexto, significó un recurso para la construcción identitaria de los pueblos, es decir, de la construcción de una nación ficticia bajo el dominio de un Estado de facto. Fue la cultura pero también la historia. El pasado sirvió para exaltar las hazañas de los pueblos, de la civilización y su triunfo sobre la barbarie. Se percibe en la producción discursiva de la obra de Paniagua, en sus novelas y también en su faceta de periodista y de historiador.¹⁹ Así entendemos cómo en *Una rosa y dos espinas*, de la que hemos dicho aborda las guerras intestinas entre liberales y conservadores locales, el indio parece solamente comparecer sin ningún papel en la historia; mientras que en *Florinda* asume roles antagónicos a la condición ladina, y los calificativos utilizados representan su condición de bárbaro.

El tránsito de la representación sucede cuando la política del Estado mexicano viró hacia el progreso. Con ese dejo positivista, todavía decimonónico pero ya en pleno siglo XX, debían incorporarse a la vida productiva del país los sectores sociales que antaño habían sido excluidos. Pero la inclusión atentó a la diferencia y apostó por una igualdad mal entendida. Quizá este error se deba a que para entonces se pensaba que el indio debía dejar de ser un “individuo económica y socialmente débil”;²⁰ por lo tanto, la apuesta era eliminar esta condición para sacarlos de ese atraso y posibilitar su incorporación al progreso y la modernidad hacia la cual caminaban las naciones latinoamericanas. No deja de haber, pues, un fundamento positivista, pues también se entendía que la plenitud moderna que no alcanzaban las naciones se debía a que todavía existían pueblos atrasados, a los que, en menoscabo de la diferencia, habría que volverlos como los demás. Había en ello una actitud paternalista que establecía relaciones jerárquicas entre clases sociales. Aún más: el modo de representación del indio en la novelística de fines de siglo XX también debe mirarse a la luz de movimientos contestatarios, indígenas y campesinos, vinculados al quehacer intelectual,

¹⁹ Amando Colunga, “Prólogo”. En Flavio Paniagua, *Florinda* (Chiapas, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2003).

²⁰ René Correa Enríquez, “El indígena en la novelística chiapaneca de finales de siglo XX” (tesis de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2013).

que florecieron a partir de la década de 1970. Para entonces surgieron células de grupos guerrilleros que vieron la luz hacia 1990. Sin embargo, el trabajo de conformación de bases y de adoctrinamiento posibilitó la organización indígena y campesina, teniendo, antes de 1994, una importante presencia pública en la organización del Congreso Indígena.²¹

Lo que se ve entonces, en la historia como acontecer, es un camino que ha recorrido el indio, no como personaje de ficción, sino como protagonista del haber-sido. Ha transitado de ese “individuo económica y socialmente débil” a otro que reclama justicia social y reconocimiento a su diferencia, como lo ha abanderado el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Pero este cambio ha marcado la pauta para su representación en la literatura local, y la pauta misma para la reflexión que propongo. Sostengo, pues, que en la literatura chiapaneca, al tenor de los contextos expuestos, se ha constituido un siglo histórico, fuera de los límites del siglo cronológico, que se puede mirar en las novelas históricas sobre levantamientos indígenas. En la muy escasa novelística del siglo XIX, reducida a la obra de Paniagua y Rabasa, el indígena aparecía como individuo carente de iniciativa y conciencia histórica: inocente, manipulable y supersticioso. En la novelística de la primera mitad del siglo XX, se abandonó esta idea y se ponderó su exotismo. Hacia finales de siglo, concluyó la inversión de la primera literatura decimonónica: de falta de conciencia histórica a la conciencia histórica. Lo anterior se puede empezar a percibir con la novela de Castellanos, atrapada entre la política indigenista y su renuncia al exotismo; también lo vemos ya hacia 1990 con las obras de Heberto Morales y de Alfredo Palacios, para terminar dicho siglo con Alejandro Aldana. En este sentido considero que la representación del indio en novelas históricas finiseculares del XX no significa ruptura sino culminación. Lo he considerado tal, porque concluye un siglo histórico literario cuyo camino ha sido el proceso de construcción y toma de conciencia histórica.

²¹ Jesús Morales Bermúdez, “El congreso indígena de Chiapas. Un testimonio”. En *Anuario 1991* (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1992).

Las notas aquí escritas son un andamio para la construcción del siglo histórico literario, es decir, un artificio momentáneo que invita a imaginar y materializar el edificio completo. En tanto momentáneo es abierto: necesita mirar más allá de representaciones y obliga a preguntarnos por el futuro. No hay fin de la historia sino de las metanarrativas que la hacen inteligible. Esta es una de ellas. La forma de comprender al otro y de comprenderse a sí mismo quizá sugiera una “muy larga” duración. Al menos, sin embargo, la representación de un proceso de toma de conciencia parece haber concluido. El haber-sido y las tradiciones literarias, siempre en construcción, tienen la última palabra. Además, las temporalidades se empalman. Las temáticas de la literatura chiapaneca rato ha se diversifican. Los propios sujetos representados por esta literatura histórica han tomado la pluma para escribir la suya; otros escenarios, además, se han convertido también en preocupaciones ya recurrentes: la migración centroamericana, la violencia ciudadana, la modernidad y las ciudades. Más ciclos hay, cortos o medianos. Esos fenómenos que diversifican la temática literaria pueden constituir otros ciclos. Algo dije ya en este texto del Ciclo de Chiapas, bautizado así por Joseph Sommers, quien halló cierta unidad en novelas de temática indígena. Parte de la obra de B. Traven, referida a Chiapas, ha sido agrupada en el llamado Ciclo de la Caoba. Otros ciclos aparecerán, pues, como ficciones de quienes reflexionan la literatura. La impertinencia también nos llevará a preguntarnos por la construcción de una larga duración histórica de la literatura chiapaneca, sin que necesariamente la empantane en temáticas y preocupaciones, como hasta ahora ha sido. La historia como acontecer sigue siendo representada, estableciendo un diálogo incesante con la literatura. Fenómeno observado por estudiosos del quehacer literario local, asidero de escritores, imposibilidad del acto poético.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre Rojas, Carlos Antonio. *Antimanual del mal historiador o cómo hacer una buena historia crítica*. México: La Vasija, 2003.

- Aldana, Alejandro. *Nudo de serpientes*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México: Ediciones El Animal, 2004.
- Bartolomé, Efraín. *Ocosingo, diario de guerra y algunas voces*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- Bloch, Marc. *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Braudel, Fernando. *La historia y las ciencias sociales*. México: Alianza, 1989.
- Castellanos, Rosario. *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007 [1957].
- Castellanos, Rosario. *Oficio de tinieblas*. México: Joaquín Mortiz, 2003 [1962].
- Colunga, Amando. “Prólogo”. En Flavio Paniagua, *Florinda*. Chiapas, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2003, pp. 7-30.
- Correa Enríquez, René. “El indígena en la novelística chiapaneca de finales de siglo XX”. Tesis de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2013.
- De Vos, Jan (ed.). *La guerra de las dos vírgenes. La rebelión de los zendales (Chiapas, 1712) documentada, recordada, recreada*. México: CIESAS, UNAM, UNICACH, 2011.
- Domínguez, Karina. “El espacio narrativo en la novelística de Emilio Rabasa”. Tesis de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2014.
- Gándara Gallardo, Mauricio. *El encantador de serpientes*. México: Porrúa Personal Print, 2013.
- González Roblero, Vladimir. “Historia y ficción del levantamiento tzotzil de 1869”. Tesis de licenciatura en Historia, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2006.
- Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*. España: Crítica, 2009.
- Kosselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. España: Paidós, 1993.
- Morales Bermúdez, Jesús. “El congreso indígena de Chiapas. Un testimonio”. En *Anuario 1991*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1992, pp. 242-370.

- Morales Constantino, Heberto. *Canción sin letra*. Chiapas, México: CONE-CULTA, 1999.
- Morales Constantino, Heberto. *Jovel. Serenata a la gente menuda*. México: Porrúa, Gobierno del Estado de Chiapas, 1992.
- Palacios Espinosa, Alfredo. *El heredero y el miedo*. México: Sinapsis, 2013.
- Palacios Espinosa, Alfredo. *Los agravios de su ilustrísima*. México: INI, 1994.
- Palacios Espinosa, Alfredo. *Los confines de la utopía. Memorial de agravios en los parajes de la mala muerte*. Chiapas, México: Gobierno del Estado de Chiapas, 1992.
- Paniagua, Flavio. *Florinda*. Tuxtla Gutiérrez, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2003 [1889].
- Paniagua, Flavio. *Una rosa y dos espinas*. Tuxtla Gutiérrez, México: Gobierno del Estado de Chiapas, 1991.
- Rabasa, Emilio. *La guerra de tres años*. México: Siglo XXI, 2007.
- Ribera, Ricardo. “El siglo XX según Eric Hobsbawm. Una crítica y una interpretación alternativa”. En *Revista Realidad*, núm. 92 (2003), pp. 345-350. El Salvador: Universidad Centroamericana de El Salvador José Simeón Cañas. Disponible en: www.uca.edu.sv/revistarealidad/archivo/4d039ba037512rincondelibro.pdf. Consultado el 20 de enero de 2014.
- Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. España: Paidós, 1999.
- Vergara, Luis. *Paul Ricoeur para historiadores. Un manual de operaciones*. México: Universidad Iberoamericana, Plaza y Valdés, 2006.
- Viqueira, Juan Pedro. *María de la Candelaria, india natural de Cancuc*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Wallerstein, Immanuel. *Impensar las Ciencias Sociales. Límites de los paradigmas decimonónicos*. México: Siglo XXI, 2004.

EL TELAR. EL PROCESO CREATIVO DE TRES POETAS DE CHIAPAS

*Matza Maranto Zepeda**

INTRODUCCIÓN

Cada creador experimenta un proceso creativo distinto, el cual está íntimamente ligado a sus propias experiencias y contexto formativo, y está condicionado a partir de un proceso de creación en el que se involucran diversos sucesos que elevan la complejidad de lo que escribe.

De la poesía escrita por mujeres en esta región del sur mexicano, voy a centrar mi atención en las poetas indígenas: Mikeas Sánchez, Enriqueta Lunez y Adriana López Sántiz. En el presente artículo se pretende dilucidar cuál es la concepción poética de cada una de ellas. ¿Existe una condición que favorezca el desarrollo del talento creativo individual, estimulada por una comunidad artística y cultural sólidamente constituida por generaciones? ¿Qué factores son de suma importancia para desarrollar el quehacer poético? ¿Cuál es el resultado, en términos de poemas, de este proceso creativo?

Para exponer el proceso creativo de Mikeas Sánchez, Enriqueta Lunez y Adriana López Sántiz, se utilizaron poemas suyos a partir de los cuales conocí cómo se presenta el instinto creador, esa bús-

* Alumna del doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas, del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

queda poética que las empuja a forjar su lenguaje; las experiencias que las han orillado a la escritura; los elementos con que está constituido el proceso formativo de las creadoras que son sujetos de nuestro estudio; su postura ante el mundo, y la forma en que se vierte el proceso creativo en su poesía.

Las tres poetisas son merecedoras del interés del lector y de atención crítica, en razón de que han construido su trayectoria creativa sin anteponer a su talento poético, a su compromiso de hacedoras de arte, cualquier otra coyuntural connotación identitaria.

EL PROCESO CREATIVO

Muchos son los misterios que guardan las obras de arte, principalmente aquellos que atañen a su creación. Para la realización de una obra de arte existen particularidades que en forma correlativa, aleatoria o eslabonada la propician; aspectos ineludibles que están en activa correspondencia para que la obra llegue a ser concebida; características que son las partículas de su nacimiento, y motivaciones que mueven al ser humano a internarse por los senderos del arte.

Al hablar del proceso creativo, podemos hacernos eco de lo que Graham Wallas¹ definió como sus cuatro fases: 1) preparación, 2) incubación, 3) iluminación y 4) verificación. De esta teoría, sintetizada de la que fuera la primera investigación realizada sobre el hecho, se derivan algunas otras que no dejan de lado una sola de las fases mencionadas.

La demarcación que establece Wallas constituye un orden gradual de etapas conducentes al proceso creativo. Existen, a partir de ésta, una serie de interpretaciones encaminadas a desglosar estas fases, principalmente agregando factores más explicativos referentes a la observación; sin embargo, considero que las etapas que aborda dicho autor fueron apropiadas para el desarrollo de este trabajo y ayudaron a desentrañar el texto poético.

Entre las etapas del proceso creativo se incluye, desde luego, la “preparación”. Ella nos remite a la cualidad de percepción, índole

¹ Graham Wallas, *The Art of Thought* (Nueva York: Harcourt, 1926).

que algunos han asociado con el concepto de experiencia; tienen lugar aquí los acontecimientos y datos que adquieren un valor de suma importancia para el creador, actos que para él no tienen cabida en la realidad inmediata, sucesos que le han marcado de una u otra manera la vida emocional e intelectual; podrán ser situaciones oscuras, sueños, episodios de la infancia, algún sentimiento e idea, cualquier cosa que despierte en el creador un ejercicio de reflexión.

La segunda etapa es la de “incubación”, estado en que dichas ideas retomadas de la vitalidad del mundo se encuentran en un estado de “tranquilidad”; es en esta fase, diría Erika Landau,² “que las ideas están en busca de una solución”. La medición temporal de este periodo es incierta, pues es su estado latente lo que inhibe la acción directa y voluntaria de la conciencia. Dicho de otro modo: la vivencia puede aflorar como tal, luego de una larga “hibernación” en que permanece bajo capas del subconsciente, amorfa; sólo podría hablarse de su asimilación, una vez que el creador la palpa y define, así sea como vaga noción o simple impresión emotiva.

La “iluminación” se vislumbra como la certeza de haber encontrado sendero alguno en donde encaminar sus inquietudes el creador. Dicha fase es la más compleja, sin duda, pues son muchas las posturas respecto al momento en que el creador comienza a dejar plasmadas aquellas inquietudes que, en cierto momento, constituyen toda una travesía en su mente. Son ideas que han buscado un sendero para su expresión. Algunas de dichas posturas parten de la antigua creencia que explica la aparición del fenómeno creativo como un acto “extranormal” en el que el creador es tocado por una divinidad, a modo de un involuntario “trance” donde cada pauta de expresión acusa procedencia sobrenatural, superior a la condición humana; invoca a lo divino, a una experiencia sublime, inefable. No del todo antagónico a mencionada posición, aunque atenuándola con matices reveladores de una comprensión cabal de la creación poética como facultad imaginativa del ser humano, igualmente dotada de misterio, es lo expresado por Octavio Paz, en *El arco y la lira*, cuando se refiere a la inspiración en los poetas. Él cuestiona quién es esa voz, de dónde procede esa volun-

² Erika Landau, *El vivir creativo* (Barcelona: Herder, 1987).

tad ajena que irrumpe al poeta, dejando abierta la postura de algunos cuando sostiene: “Unos afirman que la poesía viene del exterior; otros que el poeta se basta de sí mismo. Mas unos y otros se ven obligados a admitir excepciones. Y estas excepciones son de tal modo frecuentes que sólo por pereza puede llamárselas así”.

Y finalmente, la “verificación”, última fase, es la reafirmación de lo expresado, es la aceptación de la ruta trazada para dar “solución” al “problema” que ha aquejado al creador y le ha conducido por algún medio de expresión.

El análisis preciso de la conformación de las experiencias, que a la vez son pilares insustituibles del proceso creativo, nos mostraría paso a paso, en sucesivas, minuciosas piezas, la construcción de esa casa que llamamos “obra de arte”: las herramientas inventivas y las combinaciones de elementos sensibles resueltos en materia estética, cimentación duradera, gráficamente signada desde las imprevisibles líneas que fueron bocetando el contorno habitable. La inspiración y la creatividad son explicables así, bajo este nebuloso cúmulo intuitivo y racional de sensaciones, impresiones, divagaciones, conjeturas y sueños que de modo latente componen la materia prima del constructor artístico. En esa zona interior, activada por el flujo temporal mismo de la vida exterior donde transita en cuerpo y espíritu, el creador se ve sujeto a la contingencia y a la incertidumbre de su voluntad artística, y sólo su propia capacidad reflexiva, autocrítica, le orientará en el camino sinuoso por donde ha elegido aventurarse libremente. Se trata, pues, de una exploración cuyo sentido final es desconocido para el propio ejecutor de la obra, durante el recorrido y probablemente en su conclusión.

Es necesario realizar una mejor comprensión de las vivencias del creador ya que son actos reveladores que se gestan en la mente y producen, en la creación de una obra artística —concebida ésta como derivación de la continua búsqueda de algún medio de expresión—, ese lugar donde pudiese encontrar cabida aquello que el creador no ha visto, no ha leído y no ha escuchado, ese vínculo que el ser humano encuentra en el arte.

La experiencia en el proceso creativo de tres poetas de Chiapas es el eje central de este artículo. Y para ello hemos de entender —tentativamente— que éste, si bien en su decurso guarda puntual

correspondencia con las fases del proceso creativo, es decir, la preparación, la incubación, la iluminación y la verificación, al estar integradas ahí todas aquellas vivencias, lecturas, contemplaciones y sensaciones que han sido significativas para el poeta, y se vierten en el objeto estético resultante de tal magma combinatorio, esto es, en el poema, acuden a nuestro examen del tema particulares aspectos que deberán tomarse en cuenta para describir, inicialmente, y desentrañar, después, las fronteras imprecisas de la experiencia creadora y su concreción objetual: el poema; las costuras invisibles que cobran cuerpo en el texto poético, al margen de la voluntad de sus autoras, explícitamente determinadas a dar lectura propia, íntima, de sus creaciones, a la luz de lo acontecido o imaginado en su vida interior. Convocadas a una relectura de sí, tiempo después de la realización de sus obras, ellas dialogarán con quien esto escribe, como interlocución fundamental del presente estudio, buscando de esta manera perfilar el esbozo biográfico de cada una de estas poetas de Chiapas, de igual manera que el arte poético inherente a su trabajo.

EL PROCESO CREATIVO DE TRES POETAS DE CHIAPAS

La poesía escrita por Mikeas Sánchez, Enriqueta Lunez y Adriana del Carmen López Sántiz permite conocer cómo se han construido como poetas, el grado de desarrollo que experimenta actualmente la poesía de cada una de ellas, en particular, y la literatura en lenguas indígenas en general. Este último tema ha sido controversial, en grado sumo, durante los últimos años; pese a ello, en el presente artículo no ahondé en él. De igual modo que encontramos las posiciones de quienes apelan a la antigua tradición oral de los pueblos, al sustrato mítico de sus vestigios, a su cosmogonía ricamente ataviada de signos e imágenes, vigentes aún muchos de ellos en las generaciones sucesoras que dan rasgos precisos a la composición pluricultural de México,³ de manera similar observamos las posturas frontalmente

³ Miguel León-Portilla y Earl Shorris, *Antigua y nueva palabra* (México: Aguilar, 2008).

antagónicas o afinadas en la suspicacia y el escepticismo de quienes arguyen la insuficiencia de elementos que puedan confirmar, puntual e inobjetablemente, la maduración de una literatura creada desde sus propios valores idiomáticos, validada en su gestación escritural por la existencia de un público lector específicamente apto para su comprensión cabalmente significativa y para contribuir en el proceso mismo de evolución experimentado por toda lengua en su coexistencia e intercambio con otras, principalmente con aquella que, además de ocupar el espacio dominante de la población mexicana, se constituye a la vez en vehículo difusor y eje referencial de todas ellas en su traslación verbal: la lengua española.⁴

No está de más referir que cada una de las manifestaciones artísticas verbales provenientes de las lenguas originarias de nuestro país pertenece ineludiblemente al amplio contexto de la literatura mexicana contemporánea; focalizado así en la geografía nacional su punto de origen y pertenencia cultural, evitaremos aquí empanarnos en una polémica que no parece ofrecer respuestas inmediatas ni categóricas, por lo que se refiere a la identidad autónoma de las expresiones literarias surgidas de los grupos étnicos y lingüísticos asentados a lo largo y ancho de nuestro país.

MIKEAS SÁNCHEZ

Mikeas Sánchez nació en Chapultenango, en 1980. Es hablante del zoque. Con el poemario *Tumjama maka mujsi'. Y sabrás un día*, obtuvo el Premio de Poesía Indígena Pat O'tan en 2004. Las piezas que componen dicho libro y el poema "Rama", publicado en la revista *Tierra Adentro*, editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tienen tonalidades diversas; sin embargo, se mueven dentro de un campo temporal específico, dejando oír la voz de una poeta plenamente conmovida por su entorno. Desde la infancia, fueron para ella de capital importancia los rituales profesados por la ma-

⁴ Uno de los autores que sostiene esta posición crítica es Christopher Domínguez, en un extenso artículo publicado a mediados de la década de los noventa en la revista *Vuelta*.

por parte de su familia, al grado de perdurar su rastro como influencia notoria en su poesía.

En el transcurso de la infancia de la poeta se puede observar la sensibilidad que ella tuvo hacia los rezos, los cuales escuchaba en boca de sus parientes más cercanos. La tradición oral fue factor decisivo para la construcción de su poética, así como la lengua zoque, en la cual, tiempo después, se desenvolvería. En este lapso se da cabida a la primera etapa del proceso creativo, a la que Graham Wallas ha denominado como la “preparación”.

Yo nací en Chapultenango⁵ en 1980. Yo me recuerdo. Lo que pasa es que de la tradición oral sí tengo mucha influencia, porque mis abuelos, mis tíos abuelos fueron músicos, danzantes, curadores, rezadores; entonces, en los rezos tradicionales hay mucho de poesía, hay muchos ritmos, que suben, que bajan. Es un lenguaje, es el zoque culto que no habla nadie más que la gente especial de la cultura zoque;⁶ ese zoque culto lo hablaban mis abuelos porque tuvieron cargos importantes dentro de la comunidad. Lamentablemente, a mí ya no me tocó aprenderlo de manera directa, porque mis papás se volvieron muy católicos; entonces como que había una ruptura entre lo católico y lo tradicional. Mi mamá, por ejemplo, recuerdo que siempre me prohibía que me junta-
ra mucho con mi abuelo; había esta como idea de que todo lo tradicional era malo, era brujería. A mi abuelo en el pueblo le decían “brujo” y yo recuerdo que cuando tenía siete años y mi abuela se enfermó, mi mamá mandó que yo le fuera a ayudar así a los mandaditos, a alguna cosa que ella, mi abuela paterna, necesitara. Mi abuelo

⁵ Municipio del estado de Chiapas. Limita con los municipios de Pichucalco e Ixtacomitán al norte; Solosuchiapa e Ixhuitán al este; Tapilula, Pantepec, Tapalapa y Ocotepec al sur y Francisco León al oeste. Su nombre deriva del náhuatl y significa “lugar fortificado de los chapulines”. El clima que predomina es cálido-húmedo y la vegetación original es de selva alta.

⁶ Etnia mexicana localizada en los estados de Chiapas, Oaxaca y Tabasco.

era el curandero del pueblo; entonces ahí llegaban con él, desde niños espantados, niños con diarrea, hasta señoras que estaban embarazadas. Había toda esta creencia todavía en la medicina tradicional. Pues yo conviví mucho tiempo con ellos en el sentido de escuchar, yo ponía especial atención en lo que mi abuelo rezaba porque mi mamá decía que a lo mejor mi abuelito invocaba al diablo y... no sé, cosas de ese tipo. Yo era niña, también iba al catecismo, pero me daba curiosidad escuchar qué era eso que mi abuelito decía. Y es que mi abuelo hablaba un zoque que yo no entendía; yo estaba chiquita, tenía siete u ocho años, y mi abuelo en voz alta iba recitando una oración, entre que invocaba a santos pero también era todo un zoque. La oración que él hacía era en un zoque que yo desconocía, pero era como más cantado, como muy rápido y como cantadito, con ese rito que ahora identifico como diferente y era ese zoque culto que en ese tiempo yo no sabía porque yo era una niña, y pues yo nunca oí que mentara al diablo ni nada, pero yo ponía atención y me lo memorizaba. Siempre tuve muy buena memoria; entonces me aprendí un par de recitos de los que mi abuelo decía más constantemente en ese tiempo que viví con ellos. A mí me daba curiosidad que mi mamá dijera que era brujo.

En las noches, a la hora de dormir, estaba pendiente si el abuelo se levantaba a invocar al diablo y cosas de esas; pero no, mi abuelo era alguien muy normal, como cualquier gente. Recuerdo que a nosotras nos llevaban con él para que nos pasara el huevito, para ensalmarlo, todo eso era muy normal: ir con él si te espantaban, si tenías la sangre alborotada, por alguna cosa que te dio miedo y así. Creo que esa parte de la cultura sí la aprendí muy bien en mi casa, aunque mi mamá no creía en esas cosas de manera muy tradicional; ella estaba un poco separada de esto porque con la religión católica sí había esta ruptura. Por otro lado, yo visitaba a mis hermanas, que no vivían ahí en Chapultenango sino en Guadalupe

Victoria,⁷ donde había una tradición más fuerte de esas creencias de tradición oral; yo iba en vacaciones. Somos muchos en la casa: diez hermanos; ocho mujeres y dos hombres. Después de obtener el permiso de mi mamá, yo me iba a pasar las vacaciones, por ejemplo, con mi hermana, que vive en Guadalupe Victoria. En ella, que era más tradicionalista, todo era motivo de espanto, era común acudir con el curandero para que le sacara la mala vibra. Ese curandero, a quien recuerdo mucho, don Humberto Estrada, era un hombre muy sabio, conocía mucho de la tradición oral; él, mientras te ensalmaba, mientras te zarandeaba, te estaba contando historias o, ya cuando terminaba de hacer todo su ritual, empezaba a contar muchas de las historias de tradición oral que yo tengo y que estoy transcribiendo ahora en la radio,⁸ dramatizando los cuentos que escuché de él. Porque él sabía contar las historias, te tenía ahí con la bocota abierta, oyéndolo. Estos relatos son diferentes, por supuesto, y no los vas a encontrar nunca en los libros porque son de tradición oral.⁹

Mikeas Sánchez narra que su inclinación por la poesía fue producto de una serie de circunstancias muy particulares para su vida, y que le significaron una experiencia entrañable con sucesos que marcaron su infancia. Hemos apuntado ya el sentido que cobra para ella la tradición oral en el entorno doméstico; más adelante veremos cómo este suceso de ver al abuelo entonar canticos será retomado en su poesía.

⁷ El área tradicional zoque comprende la parte noroeste de Chiapas, principalmente los municipios de Tapalapa, Amatán, Copainalá, Chapultenango, Francisco León, Ixhuatán, Ixtacomitán, Jitotol, Ocotepec, Ostuacán, Pantepec, Rayón, Totolapa, Tapilula, Tecpatán, Coapilla, Acala y Ocozocoautla. También habitaban en el norte del Istmo de Tehuantepec, en el estado de Oaxaca. En el sur de Tabasco, se localizan en los municipios de Tacotalpa y Huimanguillo.

⁸ Se refiere a la estación radiofónica XECOPA, que pertenece al sistema de radios indígenas, ubicada en Copainalá, Chiapas.

⁹ Esta entrevista fue realizada en el municipio de Copainalá, Chiapas, en el mes de diciembre de 2011.

La lengua zoque es su primer idioma, puesto que sus padres son hablantes de dicha lengua. No obstante, cuando inició su educación primaria, la lengua española marcó su formación escolar, la cual no estuvo exenta de múltiples dificultades. Sánchez se entregó al ejercicio de la escritura durante la adolescencia, cuando ella decidió escribir y hacerlo desde el zoque, encontrando en ello una manera de venerar a su lengua y a su pueblo.

[...] Aprendí zoque, es mi primera lengua, yo aprendí más bien español a los siete años, porque mi mamá no habla español, sólo habla zoque [...] En Chapultenango, en esa época en que yo crecí, los niños todavía hablaban zoque y español era la lengua que estábamos aprendiendo todos, no había manera de que alguien te pudiera discriminar o que pasaras una cosa de esas porque todos estábamos en las mismas condiciones. La escuela donde yo estudié, una escuela federal, no era de educación bilingüe; los maestros que ahí llegaban eran de fuera, de Tuxtla,¹⁰ de Villaflores¹¹ sobre todo; ellos no nos entendían, pero así aprendimos a leer. Yo recuerdo que me esforzaba mucho, aprendí a leer muy rápido; recuerdo esto porque mi papá siempre me andaba presumiendo con los que llegaban: “es que mi hija ya sabe leer”. Y desde luego, yo sabía, pero no entendía; yo deletreaba, leía, decodificaba la escritura. Sucede como cuando a lo mejor puedes leer portugués o francés y no sabes qué significa. Los hablantes de esas lenguas utilizan el alfabeto que utilizamos nosotros, el alfabeto latino; por eso podemos leer palabras de esos idiomas, pero no por eso saber qué significa. Algo similar me pa-

¹⁰ Es la capital del estado de Chiapas. Colinda con los siguientes municipios, al norte con San Fernando, Usumacinta y Chiapa de Corzo, al este con Chiapa de Corzo, al sur con Suchiapa y Ocozocoautla de Espinosa y al oeste con Berriozábal y Ocozocoautla de Espinosa.

¹¹ Municipio del estado de Chiapas. Limita con los municipios, al norte con Suchiapa, Jiquipilas y Ocozocoautla, al este con Chiapa de Corzo y Villa Corzo, al sur con Villa Corzo y Tonalá y al oeste con Jiquipilas y Arriaga.

saba a mí, yo sabía leer perfectamente, leía en voz alta y yo sabía leer, cualquiera que me escuchara podría decir que yo hablaba español. Yo leía bien, pero yo no entendía: sólo decodificaba [...].

En la secundaria hice esos pequeños ejercicios y ya, a partir de ahí, como te digo, va cobrando importancia lo que van diciendo y escuché cuando era niña. Recuerdo a un maestro que conocía y era un buen lector de poesía; nos dejaba pequeñas actividades. Pero tú sabes cómo está tan mal la enseñanza de la literatura en las escuelas secundarias y preparatorias, que usan como referente obras y autores del siglo XV y una cosa así. Ya te imaginarás: aburridísimo, y usan la métrica y el no sé qué. Pero de alguna manera él tenía un conocimiento que no era tan pobre; siempre nos estimulaba. Yo hacía mis décimas y él me decía: «no, pues sí, rimado, con rima asonante o consonante y así»; a él le gustaba lo que yo escribía, pero yo de por sí desde la primaria escribía cuentos. Mi hermana siempre me lo recuerda y hasta me da pena; ella es religiosa, tres años mayor que yo, y estudiamos juntas la primaria, ella uno o dos grados más adelantada que yo. Esta hermana leía mis cuentos y ahora se acuerda y me dice: ¿te acuerdas de tu cuento aquél? Yo no recuerdo qué cuento era, pero le digo que sí. Yo tenía como siete años. Ella se acuerda por la trama y porque giraba en torno a la escuela y a ella le gustó. Algo que sí recuerdo mucho es que juntaba a mis sobrinos; somos muchos hermanos y hermanas, por lo que tengo muchos sobrinos. Entonces, en vacaciones nos juntábamos todos en la casa de mi mamá, a toda la chamacada, a todos los sobrinos los juntaba yo en una cama, porque en Chapultenango hace frío y llueve, y les contaba cuentos, historias, muchas cosas que yo leía y a las cuales yo les iba agregando siempre algo. Ya no sé qué les contaba, pero los tenía bien entretenidos, les contaba muchas historias en esa época, cuando yo todavía era chiquita [...].

Como pudimos observar líneas atrás, el acercamiento de Mikeas a la literatura se centra en tres lapsos distintos, tiempo que situamos en la segunda fase del proceso creativo, la “incubación”. Aún no escribe, pero es durante su infancia cuando ella recurre a la tradición oral, colocándola en la postura del cuentacuentos.

Mi primer acercamiento fue al cuento. Pero desde que me di cuenta que escribía muy mal los cuentos, me acerqué a la poesía. Yo no tenía mucha técnica y eso es algo que siempre he querido hacer; de hecho, he escrito cuentos (bueno, un poco), porque me parece que basándose en la tradición oral es más fácil escribir el cuento, crear como cuento la tradición oral. Existen muchas cosas en las comunidades que en la poesía a mí se me complica mucho todavía recrear. Yo leía muchas novelas en la universidad,¹² cuando entré al taller de Max,¹³ pero también leía yo muchas cosas raras porque me metí también a un círculo de lectura que se llama Palabra en la sombra al que no iban estudiantes de licenciatura, iban estudiantes de toda la universidad; es decir, era muy diverso ese taller de lectura, éramos de diferentes edades y carreras, lo cual era enriquecedor. De ahí tengo muchos amigos que eran jóvenes de la carrera de física, de mecánica, de contaduría, de economía, de informática, y estaban también otros señores más grandes a quienes les gustaba mucho leer. Y como entre todos esos apegados a la lectura nos gusta compartir y queremos hablar de literatura, se formó un espacio con quién platicar, porque, digo, a tu esposa, tu novia, no sé, a la gente que tienes alrededor, no les gusta, y es así como que tú buscas un espacio y ese círculo lo teníamos nosotros para encontrarnos, en la biblioteca nos juntábamos todos los lunes a las siete de la noche a leer, ahí leíamos, hacíamos lecturas colectivas, ahí leímos el

¹² Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

¹³ La autora se refiere al poeta tabasqueño Maximino García Jácome.

Fausto así, en colectivo, y a mí me encantaba. Todavía, cuando leo práctico ese ejercicio, porque me acuerdo tanto de las voces de ellos, sus diferentes matices, y a veces leo y recuerdo cómo leía Rico Meza, por ejemplo, un señor así como muy sabio; me acuerdo cómo leía, con esa manera tan pausada. Entonces hago como que él está leyendo o cómo leía otro, como que me adapto a la manera en que leía. Aún hago ese ejercicio de vez en cuando. A mí me gustaba mucho cuando hacíamos, porque había una hermandad con ellos, quienes se sentían como muy desamparados en su área; era gente de diferentes áreas que gustaban de la literatura. Yo escribía en el *Pequeño Sol*,¹⁴ pero eran cosas muy superficiales, mucho de ejercicio nada más. Creo que eso no era aún mi poesía; había gente a quien le gustaba, pero prácticamente tenía ese tono cursi todavía, y esas no son las cosas que quieres que estén ahí; he de conservar alguna, pero no sé.¹⁵

Mikeas escribe sus primeros relatos durante su estancia en la escuela primaria; llega a la etapa de la “iluminación”, en donde encuentra el lenguaje como un sendero por donde encaminarse, pues ahí es cuando también descubre que mediante la palabra puede crear mundos paralelos al que vive. Es en esta etapa cuando nace el poema. Por último, vemos que la literatura en su juventud se vuelve el refugio perfecto para aminorar la pesadez de estudiar una carrera profesional que no es de su agrado, como ella misma refiere. La literatura se convierte entonces para ella en un espacio donde salvaguardarse.

En la última etapa descrita encontramos algo que será muy importante, pues en ella se despierta una voluntad crítica respecto a sus primeras publicaciones. De aquí se desprende la última etapa

¹⁴ Revista creada en 1988 en el estado de Tabasco, dirigida por Maximino García Jácome.

¹⁵ Entrevista realizada a Mikeas Sánchez, en el municipio de Copainalá, Chiapas, en diciembre de 2010.

del proceso creativo, la “verificación”, donde vemos cómo aparecen claros indicios de buscar algo más en las letras, algo que se encuentra lejos de una actitud meramente catártica. La poeta inicia una exploración en el perfeccionamiento de la palabra.

Regresé a Chapultenango en 2003, cuando terminé la carrera en Ciencias de la Educación; regresé a casa de mi mamá y fue un periodo en el que yo no tenía nada que hacer más que leer, y me acerqué mucho al CELALI¹⁶ porque llegué a San Cristóbal,¹⁷ estaba media perdida y no sabía qué hacer con mi vida, si trabajar o... estudiar la maestría. Entonces me dije: “voy a ver si me consigo alguna bequita por acá, o busco algunas opciones en San Cristóbal”. Fue así que llegué al CELALI, donde estaban trabajando mucho en esto de la escritura en lenguas originarias. Yo no escribía en zoque, no conocía la gramática y me empecé a interesar por este aspecto, comencé a documentarme, a comprarme libros que habían sido publicados en zoque. Encontré que la gramática es la misma del alfabeto latino, no cambia mucho, excepto la sexta vocal, y pues la aprendí pronto. Yo estaba escribiendo. De pronto me nació escribir. No sé, como que la ociosidad es la madre de todos los vicios y en mi casa, aunque ayudaba a mi mamá en la casa por las mañanas, yo ya no tenía más que hacer. Yo de por sí escribía desde el año 2000, aproximadamente, pero creo que fue esa temporada en que tenía tranquilidad, sin la presión de la escuela, del trabajo, de la tesis, cuando me puse entonces a escribir, a escribir bastante; fue cuando realmente empecé a escribir y lo tomé como algo serio, y ahí lo tenía. Escribí algunas cosas en zoque, buscando

¹⁶ Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas, dependiente del CONECULTA.

¹⁷ Municipio ubicado en Los Altos de Chiapas. Colinda al norte con Chamula y Huixtán, al este con Tenejapa y Teopisca, al sur con Teopisca, Totolapa y San Lucas y al oeste con San Lucas y Zinacantán.

experimentar la escritura en el alfabeto que ya me había aprendido; empecé a experimentar y a jugar un poco al escribir en zoque, pero no había hecho traducciones; algunos textos estaban en español también. Y fue así que, yendo a San Cristóbal, empecé a hacer esto, y luego, más cercana a San Cristóbal, pensaba yo que era importante seguir estudiando. Vi entonces la convocatoria de un concurso de poesía donde había que presentar los textos en la lengua materna; y yo tenía reunidos algunos. Pensé que sería buena idea participar. Como no tenía ni trabajo, y estaba ahí a la deriva, me esforcé y me apliqué para terminar bien el libro. Pero era todo un relajo, porque había unas cosas sólo en español y otras sólo en zoque; decidí juntarlas, traducir en zoque las de español, y viceversa, aunque tenía la mayor parte en zoque. Concluí el libro, pero nunca pensé que fuera a ganar, sólo lo mandé por hacer algo, igual porque yo no perdía nada con enviarlo. Y creo que ese premio sí fue importante porque me ayudó mucho a pensar en que ahí era donde yo tenía que trabajar la lengua. Esto era algo que me faltaba, porque al escribir en español, elaboraba cosas muy superficiales como todo mundo, como cualquiera, como alguien de la ciudad que habla de cualquier cosa. Y entonces, cuando empecé a escribir en zoque me di cuenta de que era más profunda mi poesía; yo misma me sorprendía cuando leía lo escrito y eso me gustaba; me asombraba encontrar en mí algo así, algo que yo no pensaba así, de esa manera, desde el español. Es a partir de ahí que me la tomé más en serio y empecé a escribir más. Eso me ayudó mucho. Luego se publicó el libro *Y sabrás un día* en 2005. También escribía cuento en ese tiempo. La ociosidad hizo que yo escribiera; era algo que me gustaba mucho, pero también tenía que comer y pues yo no pensaba vivir de eso [...].¹⁸

¹⁸ Entrevista realizada a Mikeas Sánchez, en el municipio de Copainalá, Chiapas, en diciembre de 2010.

Para conocer el desarrollo formativo de la poeta, resulta relevante saber del círculo al cual se acercó para iniciarse en la escritura de su lengua, práctica que no ejerció sino hasta su llegada al CELALI. Escribir en su lengua le abrió la opción de participar en un concurso; y esta circunstancia eventual la motivó, sin duda, a emprender una revisión autocrítica y un orden selectivo de sus textos reunidos hasta ese momento, lo que desembocó en una práctica mejor estructurada. Surgió de ahí en adelante la convicción de adoptar la literatura como una forma de vida, aunque la preocupación de allegarse recursos monetarios para el sustento familiar sea todavía, desde luego, uno de los factores más importantes en este momento. Fue así como la poeta logró incursionar en el ámbito literario.

Sin embargo, será el radical cambio de vida experimentado durante su estancia de dos años en España, al igual que las diversas lecturas emprendidas, lo que la empujaría a trasladar sus preocupaciones estéticas y conceptuales más allá de las temáticas que de suyo son referencias clave de la poesía en lenguas indígenas. Muestra de ello es el poema “Rama”, el cual abordamos más adelante.

Quando supe que me iba a Barcelona, fue estupendo; era como el sueño de la vida tener por primera vez el apoyo de una beca grande que nunca había tenido. Prácticamente nunca tuve ninguna antes, pero esa beca era muy buena recompensa por todos mis méritos académicos; había sido buena estudiante y yo pensaba que eso no me servía en nada, obtener un buen promedio daba igual. De ahí fue donde pensé que era justo recibir el apoyo e ir a España, porque uno de los requisitos era tener un promedio mayor de nueve y yo salí de la universidad con 9.6. Di un repaso mental a toda mi infancia; desde que entré a la primaria, hasta el recuerdo de todo cuanto sufrí para aprender el español, de los muchos esfuerzos que hice porque finalmente mis papás no saben leer, no hablan español. Provengo de una familia que ha sufrido mucho las consecuencias de la

erupción del volcán Chichonal,¹⁹ muchas cuestiones económicas. Por eso mismo yo veía que era una buena oportunidad para estudiar y no podía desaprovecharla. Pero también estaba de por medio mi vida personal; yo tenía una pareja y estábamos aparentemente bien. Pensaba que mi pareja me apoyaría para que yo me fuera, pero no, lamentablemente no fue así, porque era muy machista, tuvimos muchos problemas y, para variar, me embaracé. Finalmente lo pensé y sí la acepté. Era una oportunidad que no podía desaprovechar, y que quizá nunca más se me presentaría, pues nadie había rechazado esa beca y era imposible que alguien pudiera rechazarla. Además, yo tenía la esperanza de que mi pareja pudiera entenderlo en la marcha. Seguí dándole con esto de postularme en varias universidades de Europa: en la Complutense, en la Universidad de Madrid y en Barcelona. Y es que pedían como requisito postularse en tres universidades, por si no te admitían en alguna. Yo ya había sido admitida en las tres y sólo tenía que elegir en cuál quedarme. Atravesaba yo una situación emocional muy compleja, muy complicada, muy conflictiva, pero pasaron como mil años para que me fuera, la beca me la dieron en 2004 y no me fui sino hasta 2006, un año después de que me avisaron. Metí mis papeles en 2004, en 2005 me aprobaron y me fui en 2006. Fue un proceso muy largo, durante todo ese tiempo yo no pensaba que en un momento se me complicaría tanto; con lo del embarazo se me dificultó mucho, pero me aventuré a irme así, embarazada. La maestría que cursé fue en didáctica de la lengua y la literatura; había escogido muy mal la licenciatura y no quería yo elegir mal la maestría.

¹⁹ Volcán estratificado de 1060 metros de altura que se localiza en el noroeste del estado de Chiapas, en una región montañosa que comprende los municipios de Francisco León y Chapultenango. Su última erupción fue el 28 de marzo de 1982.

Mikeas Sánchez viajó en 2006 a Barcelona, España, para realizar sus estudios de maestría. La poeta encontró de forma imprevista otros caminos para su desarrollo; conocer otro país, otra forma de enseñanza y, sobre todo, haber experimentado en ese periodo el nacimiento de su primera hija, son experiencias que propiciaron en ella separarse del prototipo de la mujer que se desempeña en su comunidad; pese a ello, la lengua es uno de los factores que busca sostener como hilo referencial entre ella y su comunidad.

En su primer libro, *Y sabrás un día*, se puede observar la temática que alude a la tradición oral; son textos que refieren la vida de la comunidad. Sin olvidar que este primer libro tuvo un especial cuidado por parte de su autora, se percibe en su construcción textual el incipiente trabajo de la poeta, puesto que Mikeas, al momento de la publicación, aún no escribía con pleno dominio en lengua zoque. El siguiente poema es el que da título al poemario:

I / Y sabrás un día / que el alma duerme / entre calderos
de la memoria / como haz de luz / empecinado en que-
mar amaneceres // No me preguntes / no afirmes // El
alma no tiene nombre / ni referencia / ni retorno //

[...] VII / Tejo canciones a la mar / y los hombres
entonan rondas a sus dioses de estoraque / lanzan dia-
tribas contra ermitaños perseguidores de luz / lanzan
verdades-oropel a mujeres cazadoras de sombras // Tejo
canciones a la mar / reposo mis sienes en improvisada
genealogía / soy el despojo de esta oscuridad / soy la
música vedada por la rutina.²⁰

Este texto contiene algunos de los temas que han sido reiterativos en la poesía indígena; por ejemplo, las referencias a las deidades y al alma, las cuales tienen una presencia puntual en el volumen referido. La mirada reflexiva que el creador dirige hacia su entorno puede encontrar correspondencia en el regreso a la comunidad,

²⁰ Mikeas Sánchez, *Tumjama maka mujsi*. *Y sabrás un día* (México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2006), 21, 33.

hecho que hace mella en la vida de la poeta; así parece exponerlo el siguiente caso:

No me encuentro en las calles / en los amaneceres / nada de estas estrellas me pertenece / Yo era de un pueblo verde / escuchaba misa / criticaba suicidas / Aquí / la gente usa zapatos apretados / conglomerera aparadores / oficinas / nada de estas estrellas me pertenece / los ojos arcoíris cuelgan en la azotea sin huellas.

Los dos textos citados tienen referentes en la vida de Mikeas en la comunidad; ambos sugieren una reflexión que nace de las situaciones que la poeta vive en un sitio distinto, donde los roles son diferentes. El contraste de las formas de vida y sus ambientes marcan el nacimiento de estos poemas. Los recuerdos de las vivencias en su comunidad se ven reflejados allí, en esos “signos en rotación” que habitan el espacio de la página.

“Y sabrás un día” es un poema de mi primer libro, y tiene que ver con muchas experiencias que viví cuando más joven, durante todo ese proceso de adaptarme a la ciudad. Fueron tiempos donde tuve que trabajar para poder estudiar y subsistir. De alguna manera, también estuvo latente el reproche callado de mi mamá por dejar la casa donde nunca nos había faltado nada. “No me encuentro en las calles” remite un poco a la nostalgia de dejar la casa paterna; todo cuanto significó en aquellos años de estudio en Teapa,²¹ Tabasco,²² el recuerdo de Chapultenango, es decir, la infancia.

El hecho de estudiar en otro país y dedicarse con denuedo a la literatura abrió, a no dudarlo, una brecha importante para la poesía de Mikeas. Prueba de ello es que destaca con innegable ventaja su voz entre los propios escritores de su ámbito, en la búsqueda de

²¹ Municipio que pertenece a Tabasco, México.

²² Estado de la República mexicana, ubicado en el sureste de este país.

otros horizontes del lenguaje, alejándose de las temáticas tradicionales de la literatura en lenguas indígenas. Un ejemplo palpable de ello es el siguiente poema:

Rama

Los ríos que la habitan / se bifurcan entre su infancia y
su sexo / tiene treinta y cinco años / y sabe que Mahoma
no le perdonará / un hijo sin padre / por eso su vientre
espera con calma / debajo de su vestido de flores / de-
bajo de la pasión / desde una plegaria silenciosa / que
pronuncia cada noche / para ahuyentar los malestas-
res de la carne // Ser libre es dormir desnuda / sin unas
manos buscando tu sexo / piensa mil veces / mien-
tras cierra los ojos / y sueña en una calle de Dakar /
entre una decena de muchachas negras / recién llega-
das a la pubertad / cada una entona cánticos ancestrales
en wólof / cada una es una gaviota salvaje / volando
alrededor del deseo.²³

El texto de Mikeas delinea en su canto la perturbación de vivir en dos lugares completamente distintos; podemos apreciar sensiblemente ese choque cultural al que se ve sometida la poeta, el cambio que atraviesa y la transforma. Pero se hace notar además en este poema la destreza compositiva de su autora, al transferir en tonalidad y ritmo la plasticidad que sugiere el entorno físico representado, a la vez de sumergirse en el contorno mental de un personaje femenino al que se dirige en segunda persona la voz discursiva.

El sentido de pertenencia cultural se ve reforzado ante la contrastante atmósfera a que alude la voz en el poema. El apego a la naturaleza no sólo responde a un móvil escénico; denota asimismo la voluntad mimética de expresar la evocación natural dentro del proceso creativo, aun cuando éste se encuentre físicamente alejado de su campo sensorial inmediato.

En los textos que hemos expuesto de la poeta vemos cómo ella extiende su campo de interés, de una temática particular a una

²³ Mikeas Sánchez, "Rama", en *Tierra Adentro* (México: Tierra Adentro, 2011), 95.

general; se observa una búsqueda distinta a la de sus inicios. “Rama” puede ser el lenguaje de una mujer chiapaneca, pero también de otra en cualquier parte del mundo; ha trazado cada palabra hacia la universalidad. Su formación académica fue de gran importancia, pues la maestría que cursó en el campo de la literatura abrió, sin duda, senderos de una exploración con mayor complejidad.

Rama es real y existe en algún lugar del planeta; es una chica que vive el Islam de una forma tradicional, pero que constantemente sufre conflictos de tipo emocional porque no sabe cómo enfrentarse a sus costumbres, a todo el sistema patriarcal en que ha crecido (y que no se diferencia mucho de la situación vivida por las mujeres mexicanas).

En el texto “Rama” vemos elementos que antes no fueron abordados por la autora, conceptos propios de otras culturas, que en este momento son de un interés particular para la poeta; vemos un texto en una temática de la poesía contemporánea. Mikeas busca en el poema equiparar los recuerdos de su infancia con otras experiencias, como lo puede hacer alguien en condiciones similares en otra parte del mundo.

ENRIQUETA LUNEZ

Nació en San Juan Chamula,²⁴ Chiapas, en 1981. Es hablante de la lengua tsotsil. Como lo comentará en las entrevistas que serán citadas más adelante, primero es “concebida” como poeta y después ella adoptará el oficio. *Tajimol Ch’ulelaetik. Juego de Nahuales* fue publicado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) dentro del Programa Nacional de Lectura. El volumen tuvo así una considerable difusión en diversas partes de México. Tal como lo sugiere el título de su primera obra, para Lunez la importancia de su poesía radica

²⁴ Municipio del estado de Chiapas. Se encuentra a diez kilómetros de San Cristóbal de Las Casas y a doce de San Andrés Larráinzar.

en la tradición oral, principalmente a través de los rezos, un elemento tan significativo en la vida comunitaria e individual de las culturas de Los Altos de Chiapas, elementos con los cuales ha crecido de manera entrañable. La joven autora emplea este recurso, que ha extraído de los ancianos, como vehículo sonoro y semántico, y lo inserta asimismo en su visión personal como una temática recurrente en ella.

A mí me gustan mucho los rezos y los sueños porque independientemente de haber estado dentro de este proceso de aculturación, no me puedo desarraigar de algunas creencias y de repente las pongo a juicio: ¿existe o no existe tal? Pero no puedo, mi tía la curandera dijo algo que me quedó marcado, porque uno de mis hermanos cambió de religión y ya no creía en estas curaciones, entonces un día su niño estaba muy enfermo, pero ella le dijo a mi mamá: lo que pasa es que el niño, a pesar de que su mamá pertenezca a otra cultura, no puede negar que en su sangre corre el calor de las velas, es parte de él, así te vayas a otro mundo, a otro país, o sea, es parte de ti, no te puedes desligar de eso, por eso son algunos sueños, algunos rezos y por ello, hasta ahora que estoy analizando mi trabajo, veo que mis textos tienen estos formatos de los rezos, por las repeticiones y porque también de una manera inconsciente, aunque trato de hacerlo lo más consciente, trato de recuperar este ritmo de los rezos, esta repetición, pero también este ritmo que pueden dar algunas palabras o algunas grafías que hagan que el texto se escuche bien, no tanto por las repeticiones sino por la sonoridad misma. Por ejemplo, una vez que está escrito el texto me encanta leerlo en voz alta, y si esto no va, buscamos alguna otra palabra y, sobre todo, si es esto algo que también estoy empezando a trabajar, a partir de algunas canciones rituales tradicionales de Chamula, con la misma música construir este ritmo; más que lo de la rima, en el caso de la literatura occidental, que si la rima u

otro tipo de composición, saber cómo a través de la música poder crear este tipo de ritmos que nazcan a partir de lo que se tiene en la lengua o lo que existe en la comunidad.²⁵

En la poesía de Lunez el conflicto religioso sigue siendo tema principal, caso que queda íntimamente arraigado en la etapa de “preparación” de su proceso creativo. Podemos observar, mediante el texto siguiente, cómo se da la segunda etapa, la de “incubación”, donde se percibe ante sí como poeta e inicia su búsqueda en el lenguaje.

[...] creo que mi primer lectura más relevante, con mucho nerviosismo, fue en el 2003, en la ciudad de México, y ya como que empezaba a escribir pero resistiendo, todavía no agarraba este sentido del oficio. Esta lectura fue en noviembre. Antes, en octubre, se hizo un encuentro regional de escritores del noreste de México y ahí conocí al maestro Jorge Miguel Cocom Pech, de Campeche, y nació entonces nuestra amistad. El maestro Jorge es quien me inicia ya de lleno en la poesía; él escucha parte de mi trabajo y una ponencia que presenté, y me dice que acepte la invitación, que debo ir. Yo emocionada vengo a la ciudad de México, se dan las lecturas, las mesas de trabajo, hasta que, en ese entonces, a Homero Aridjis,²⁶ quien dirigía el internacional [un festival de poetas], le tocó escucharme y me dice: “Yo quiero que mañana estén en Casa de gobierno porque mañana el jefe de gobierno, Andrés Manuel López Obrador en ese entonces, va a ofrecer un coctel de gala allá en el centro del gobierno, y yo quiero que tú participes. Si yo fuera joven, tú serías mi novia poeta”. Llega el siguiente día y estaba yo nerviosísima, era un mundo de gente

²⁵ Entrevista a Enriqueta Lunez en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, en diciembre de 2010.

²⁶ Poeta mexicano.

en ese coctel, y luego, muy amablemente, un poeta catalán dijo: “ustedes no se preocupen, yo las voy a ir traduciendo simultáneamente, ustedes pasen a leer”. Recuerdo que fueron unos nervios tremendos y el mundo de gente; nunca había leído con tanto público, independientemente de que entendieran o no el español, era un mundo de gente. A partir de ahí me cayó el veinte de que esto va en serio. Este poeta catalán me dice entonces que en Barcelona se está organizando el primer foro de las culturas. “¿Te gustaría venir?”. Y no, pues ahí también me gustó esa idea de poder viajar y conocer personas y siempre me he asombrado de eso, la facilidad de conocer nuevos rostros, lugares, los sabores, los olores, como una forma de poder consagrar todo eso con la escritura y porque empieza esa necesidad por estas pláticas que escuchaba de mi papá al lado del anafre. En mi casa casi no utilizamos el fogón de tierra, sino más bien los anafres. Me venían muchos de estos recuerdos, pláticas, de cuando me entrometía en las pláticas sin que ellos se dieran cuenta, en las pláticas de los mayores, porque decían: “ustedes no pueden escuchar eso”. Y yo me ponía tras las florecitas a escuchar este tipo de conversaciones. Siempre me llamaba la atención el lenguaje que utilizan las rezadoras porque mi tía, hermana de mi papá, es curandera, y ella siempre desde niña hasta los 25 años fue mi curandera y siempre me impresionó su lenguaje, ese ritmo que llevaba al momento de rezar y todo lo que se expresaba en los rezo; también sus experiencias como curandera, como cosas sobrenaturales, y yo digo ¿cómo? ¿Cómo puedo plasmar todo eso sin que sea un estudio académico? ¿Cómo? Esa necesidad fue lo que más me empujó a decir: quiero escribir. También la motivación de estas personas, el doctor y el maestro Jorge. Ahí fue donde se coció el arroz [...].²⁷

²⁷ Entrevista a Enriqueta Lunez.

La poesía, para Lunez, es producto de una disciplina constante, cualidad que al inicio de su formación le fue lejana. Ella evoca la palabra, busca mediante la palabra plasmar imágenes de su pueblo que cumplen la función de daguerrotipos. Observamos aquí cómo la poesía encuentra a la poeta. Así la fase de la “iluminación” en Lunez:

[...] Yo siento que la poesía es un trabajo con el cual tienes que tener disciplina, pero también está esa parte de la inspiración. A mí me pasa algo bien curioso. El poema que más le ha gustado a la gente, que es el de “Carguero”, nació a la hora en que estaba lavando la ropa allá en Sinaloa;²⁸ todo, todo, todo se vino en un momento, nada más agarré el lápiz y el papel y a escribir, ya no moví más ese texto. Yo a lo mejor ese día pude haberme sentado en el escritorio y decir: ¿y hoy qué escribo? A veces sí lo hago, trato de disciplinarme, de ser más disciplinada y decirme que, bueno, aunque sea una línea, tengo que escribir algo, pero igual a veces se dan esos lapsos en los que alguien te está dictando algo. A mí me pasa algo muy interesante, algo en lo que he coincidido con el maestro Jorge Cocom Pech:²⁹ en tus sueños te dicen qué escribir, sobre qué escribir [...] Es decir, él me dice: ¿has soñado algo en torno a la escritura? Sí, he soñado. Eso es una muy buena señal, no todos tienen el privilegio de soñar que tienen que escribir acerca de algo. Y algo que me ha pasado hace dos, tres meses fue esto de tener sueños y muy recurrentes, que, obvio, cuando despierto y digo: ¡ay! Sí recuerdo que alguien me dice qué es lo que tengo que escribir, sobre

²⁸ En Sinaloa se encontraba estudiando la licenciatura en Etnopsicología, en la Universidad Autónoma Indígena de México. Es un estado de la República mexicana. Se encuentra localizado al noroeste del país, en la costa del Golfo de California; limita al norte con Sonora, al este con Chihuahua y Durango —separado de ellos por la Sierra Madre Occidental— y al sur con Nayarit.

²⁹ Poeta originario del estado de Quintana Roo, México.

qué tema, pero ya cuando despierto no lo recuerdo, pero de manera inconsciente viene esto y llega [...].³⁰

En Enriqueta se presenta el espacio onírico de una forma especial. Los sueños, como lo ha estudiado el psicoanálisis, aparecen como fuente creativa; en este caso, el hecho de haber soñado una misión poética, conferida por una voluntad sobrenatural, marcó y abrió su camino en la poesía. Asistimos aquí al estatuto tradicional del poeta sumergido en una divinidad en la que un “Dios”, a través del sueño, le otorga el don de la palabra. Ella es elegida por la poesía. La parcela onírica y el papel que desempeña ésta en el acto creativo han sido temáticas discutidas ampliamente en la literatura. Es del conocimiento común que a los poetas se les identifica con un cierto tipo de “don” que los habilita para realizar un “canto”, el cual conlleva luminosos destellos de su cultura. No obstante, el hecho de escribir en tsotsil conduce a Enriqueta a hacerse diversos cuestionamientos y plantearse, como objetivo general de su poesía, la necesidad de contribuir a la preservación de la lengua.

[...] todo esto que de repente me mueve, como te decía, estas ganas, sé que en un cierto momento algunas de mis vivencias, que en una cierta época de mi niñez, que era frecuente que varios niños la vivieran, generaciones posteriores ya no van a escuchar algunos cuentos, algunas creencias que se van perdiendo, entonces es así como que esa necesidad es que más adelante me gustaría que una o dos personas vieran ese libro y quizás pudieran encontrar esa voz que se perdió en el camino, ese registro que ya no tuvieron oportunidad de conocer, escuchar, pero pues que van a poder leerla y otra es, igual, esta preocupación por posicionar a la lengua no como una lengua, ¿cómo decirte?, desvalorizada, como un dialecto como a veces la llaman, a algo que es una lengua más, y que pesa más el español, a una lengua

³⁰ Entrevista a Enriqueta Lunez en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, en octubre de 2011.

originaria; esto que es una lengua originaria puede dar, aportar; tiene cierta belleza al momento de hablarla [...].³¹

En lo descrito arriba se da el periodo de “verificación” de su proceso creativo. Para la poeta, el camino literario no ha sido fácil, pues si bien en sus inicios no se encontraba convencida del rumbo de sus letras, éstas la llevarían después por un camino definido; camino que ha forjado bajo un imperativo primordial para cualquier arte: la disciplina. Para Lunez, la poesía ha significado un vuelo hacia rumbos distintos, lejos de los prototipos femeninos de su comunidad. Para la construcción de su poética, vemos cómo han sido de capital importancia los viajes y el espíritu aventurero de la autora.

Desde los inicios de su trabajo creativo, Lunez supo que escribir en su lengua materna la situaría en un universo distinto al de la lengua española y la haría pensar en un lector. Ella tuvo conciencia de este elemento imprescindible en la comunicación que buscaba establecer por vía del lenguaje poético; la formación de un público lector entre la numerosa comunidad de hablantes tsotsiles ha sido uno de sus propósitos como gestora cultural, tarea a la que se dedica, a la par de su labor creativa, haciendo llegar a su lugar de origen diversas actividades, encaminadas principalmente a exponer las expresiones artísticas.

En lo afirmado por la poeta podemos tener un ejemplo claro de lo que Bourdieu llama campos de poder. Lunez descubre su vocación poética cuando se encuentra inmersa en un ámbito literario que la identifica como tal, aunque ella aún no ejerza con plenitud el trabajo poético. Ella se forma desde adentro de un núcleo en que existen personas que la guían, la aconsejan, tales son los casos del poeta Homero Aridjis y del poeta catalán, quienes la impulsan a seguir un camino. Lunez se “descubre” poeta cuando ya era identificada como tal.

³¹ Entrevista a Enriqueta Lunez en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, en diciembre de 2010.

Es muy notoria esta diferencia que se hace con los escritores en lenguas indígenas y uno que no lo es, se ve inmediatamente en las becas que da el FONCA.³² Yo creo que debe haberlas porque es un derecho, digo; si muchos años las lenguas no fueron tomadas en cuenta siendo la parte, la parte más rica del país, como derecho bien se lo merecen. El problema está ahora en que hay algunos compañeros que sí optan por las becas como un *modus vivendi* y no tanto para decir me están dando una beca para que esté cómodamente un año y escriba y me comprometa a escribir, a difundir quizás mi obra, ofrecer algunas lecturas sin pago alguno, pero si no y es todo lo contrario y me pongo a que me reintegren todo, si falta, pienso que quizás el problema no es tanto que otorguen las becas, sino el modo de selección de las becas o de los premios, cómo, quiénes forman el jurado para cierto premio, quiénes son esas personas. Yo no he concursado, llega un momento en que dices a lo mejor. La primera vez que tuve el FONCA, quedé ahí. Se trabajaba con este primer poemario, *Juego de Nahuales*. Igual, no fue bien aceptado, bueno, por mis tutores. En ese entonces era otra mecánica que se manejaba en el FONCA, no había tutores de acuerdo con las lenguas, por ejemplo, recuerdo que esa ocasión estuvo el maestro Juan Gregorio³³ y si no me equivoco estuvo Víctor Terán³⁴ y no recuerdo si hubo dos mayas, ¡ah, no!, un purépecha, estuvieron esas cuatro personas, pero luego uno dijo: se le agradece el esfuerzo, bueno, pero no es esto, no, creo que está mal pero no me dicen dónde está mal y, bueno, pasó, fue que en esta emisión intenté volver a solicitarla. Y ya veo que es completamente otra mecánica.

Como podemos observar, en el desarrollo de Enriqueta como poeta entra en escena como factor predominante el medio “intelectual

³² Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

³³ Poeta mazateco. Nació en San Miguel Soyaltepec, Oaxaca, México.

³⁴ Poeta mexicano nacido en Juchitán, Oaxaca.

o poético” en que se socializa la creadora, quien pareciera buscar un espacio en donde tenga cabida la reconstrucción y preservación de su mundo. Asume de ese modo la parte de su quehacer sensitivo y creador.

Su experiencia familiar es el origen de cada una de sus evocaciones. *Juego de Nahuales* nace como consecuencia de la lejanía de su tierra, de cada una de las vivencias en Sinaloa, lugar del que ella declara: “Sinaloa es una región áspera, que uno pensaría que la muerte es el único destino final para una lengua”. Tiene un enorme peso sobre ella la experiencia interior; sin embargo, a la par de ésta, se despiertan ciertas motivaciones que la incitarán a seguir este camino.

Favorecida por un Dios sin nombre

Favorecida por un Dios sin nombre, / en sueños sufrió
pesadumbre, / en vida el malestar de su hombre. / Mu-
jer delicada / con alma de animal nocturno, / tus rezos
cálidos / arrullan día y noche / al Dios que te eligió.³⁵

El dilema religioso se traduce en textos evocativos que se dirigen a una deidad desconocida o en tránsito de conocer. Deidad ignota que le ha favorecido con la palabra, con la sensibilidad. Enriqueta reafirma ser elegida por la palabra. Es necesario subrayar que la voz de Enriqueta Lunez se localiza dentro de la temática de la ritualidad, que se ve reflejada tanto en la estructura como en la sonoridad, denotándonos una nítida vitalidad, aspecto característico de su poesía. Títulos como “Muerte”, “Vigilia”, “Favorecida por un dios sin nombre”, “Rezador” y “Súplica” serán los que conformen *Juego de Nahuales*; su sola enunciación consigue denotar la búsqueda de una voz diáfana que aspira a la comunión silenciosa, plena, de su ser.

Desperté a Dios

Desperté a Dios / cerca de la media noche / a cambio de
su desvelo / le ofrecí / siete versos, / siete perdones, / le

³⁵ Enriqueta Lunez, *Tajimol Ch'ulelaletik. Juego de Nahuales* (México: Secretaría de Educación Pública, 2008), 59.

confesé mis agravios, / todos mis pecados, / besé su frente. // Desperté a Dios / cerca de la media noche / y el tiempo / consumió los siete colores, / la tierra bebió el aguardiente sagrado, / lentamente se apagó el incensario / paloma se convirtió en mi carne. / Desperté a Dios / cerca de la media noche // y poco a poco / convirtió mi oración en deseo.³⁶

La comunión mística y religiosa será tema recurrente en su poesía. Es incuestionable que Lunez busca en la palabra establecer vínculos con su origen, tal como lo plasma esa constante reiteración de los elementos que conforman su cosmovisión. Sin embargo, en el trabajo orfebre de la palabra busca otra manera distinta de nombrar, de existir en sus orígenes sin alejarse de ellos; es poeta adentrada en su quehacer íntimo, al tiempo de cumplir un compromiso de preservación de la lengua dentro de su pueblo.

Para Enriqueta Lunez, la poesía es sinónimo de libertad, ese mundo en el que puede aspirar, en conciencia y en palabra, en la vigilia y en el sueño, al ejercicio verbal. La poesía de Lunez viene de un núcleo autorreferencial; sin embargo, desde ahí ha partido hacia la construcción de una poética íntimamente ligada a la experiencia diaria, tanto la que vive en su localidad como la que le han procurado todos los viajes a diversas partes del mundo.

ADRIANA DEL CARMEN LÓPEZ SÁNTIZ

Estudió antropología social. Su pasión por la docencia la ha inclinado a experimentar con el lenguaje, tratando así de construir una poética sólida, con bases finamente estructuradas. En la trayectoria de Adriana podemos observar la presencia familiar de manera significativa, ahí donde se desarrolla la “preparación” de la que nos habla Wallas; los abuelos son parte fundamental de su inspiración, así como las mujeres de su pueblo. Nació en Chalam del Carmen,³⁷

³⁶ Lunez, *Tajimol Ch'ulelaetik...*, 59.

³⁷ Localidad situada en el municipio de Ocosingo, Chiapas, México.

municipio de Ocosingo, Chiapas, en 1982. El nombre español de su lugar natal se relaciona directamente con el suyo.

En mis libros han influido mucho los relatos de mi abuelo; por ejemplo, el hecho de que nos educara por medio de las fábulas de mi comunidad. Nos sentábamos a su alrededor, nos contaba las fábulas y nos decía: si haces esto, te va a suceder esto. Todos estos elementos me sirvieron. Mi abuelo era alguien brillante para contar todos los cuentos que me decía. También me hablaba del calendario maya, de todos esos elementos que ahora ni siquiera los he logrado manejar; digamos que son como la base. De igual modo me han marcado las vivencias en el campo, el hecho de agarrar un azadón³⁸ y trabajar la tierra. Mi mamá era bien luchona, sigue siendo bien luchona; entonces, de los seis hermanos, dos se quedaban a cocinar, las mayores, y los demás íbamos a trabajar con el machete, el azadón, con el pico. Ahí no importaba si eras niña o niño, lo importante era trabajar; evidentemente, el espacio donde íbamos a trabajar la tierra también era espacio para contar las fábulas, a decir: mira, si agarras así el machete te puede pasar esto. En uno de los poemas de *Palabras tejidas* se plantea precisamente esto de “no mires hacia atrás, porque si miras hacia atrás vas a darte cuenta que tu trabajo se va a ampliar y nunca vas a acabar de trabajar”. Digamos que todos esos elementos en *Palabras tejidas* forman parte de la cosmovisión, de la naturaleza, pero yo siento que es el resultado de las experiencias que tuve de niña; al final, tal vez no es algo que encierra toda mi niñez pero ahí está la mayoría. Mi abuelo me contaba de Oxchok, el pájaro carpintero que aparece en otro de los poemas incluidos en *Palabras tejidas*. En todas esas partes, al estar escribiendo esos poemas, más que escucharme

³⁸ Instrumento parecido a la azada, pero con la pala algo curva y más larga que ancha. Se utiliza para trabajar la tierra.

a mí puedo escuchar a mi abuelo. Me digo entonces: bueno, yo tengo que regresar allá, a la comunidad, a la casa de mi abuelo, al rancho, a todos esos lugares, para poder escribir; porque si mis vivencias hubieran sido más de una niña de la ciudad, tal vez no lo hubiera yo logrado, son como aspectos culturales importantes. En la ideología, cómo se puede ver un ave, por qué no la puedes molestar, por qué los abuelos rezan todavía a la tierra, entre otras cosas, y eso me motiva mucho.³⁹

Adriana del Carmen, para quien la poesía es producto de una serie de elementos vividos en la comunidad, busca tener una posición crítica y objetiva al momento de escribir; esto se logra percibir cuando se refiere a su incursión en el ámbito académico. Su inicio en la poesía, también, está ligado a la tradición oral; sin embargo, se puede observar otros intereses intelectuales. En su mundo creativo, los rezos no ocupan un lugar relevante; la poeta centra su atención en otros objetos y presencias intangibles de la vida ceremonial. Se trata de ofrendar y pedir a las divinidades su intervención protectora en el sostén del mundo familiar. Todas estas experiencias se encuentran en estado de “incubación”, hasta que de ahí surgirán los títulos de sus dos obras.

El poema, para Adriana del Carmen, se construye de manera silenciosa; la etapa de la “iluminación” de su proceso creativo es cuando ella observa algunos elementos familiares, busca la manera de darles existencia mediante la palabra y después recurre al papel para entonar el canto poético. Para Adriana del Carmen, la poesía es sinónimo de trabajo y constancia y es ahí donde la “verificación” hace acto de presencia; en un texto elaborado específicamente para la presentación del poemario *Hilos*, ella nos dice:

Mi objetivo principal fue fortalecer la identidad lingüística y cultural a través de la poesía escrita en mi lengua originaria [tseltal]; así como el valor cultural de la

³⁹ Entrevista a Adriana del Carmen López Sántiz, realizada en diciembre de 2011 en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

mujer, los tejidos, los bordados y el significado cosmológico de los símbolos.

El proyecto constó en desarrollar cuarenta poemas bilingües [tseltal/español], en donde se aprecie el lenguaje metafórico y el lenguaje culto [lenguaje de ancianos], teniendo como eje transversal la cosmovisión tseltal.

Para la elaboración del poemario, me fue necesario indagar a profundidad la forma de pensar de las tejedoras, observar sus creaciones y participar con ellas desde sus propios universos. Esto me permitió sumergirme en cada una de las hebras de conocimientos y creencias desde sus propios espacios, trasquilar la lana de los borregos, pintar los hilos con colores de la naturaleza, hacer danzar a mi cintura al ritmo en zigzag de las tramas hasta ver culminar una prenda, que es como esperar el nacimiento de un hijo.

[...] El primer poema se denomina “Ixchel”, poema que hace énfasis en la etapa en que la mujer adquiere el don de tejer. En “Niña”, desarrollo el momento en que a la niña le entrega su abuela los instrumentos para ser una buena tejedora, y como una segunda parte del mismo poema hago referencia a la etapa en que la niña comienza a elaborar su primera prenda de juego. En “Tejedora de Huipil”, “Hilo” y “Punto a punto”, expongo las habilidades de la mujer tejedora, con experiencia de pintar en su telar los símbolos sagrados de la cultura tseltal; y con “Manuela” existe una súplica de los hilos para que la mujer tejedora no olvide cómo elaborar una prenda y trabajar con los hilos propiamente. Este poema, en particular, lo escribí para mi abuela, quien teje día a día sus sueños y esperanzas. “Tramas”, poema que se refiere al aprendizaje que tuvo la nieta para seguir con los tejidos, culmina con “Rebozo”, una prenda que está viva y se funde con la mujer que le ayuda a cubrirse del tiempo. “Savia de Caracolas”, “Hilando sueños” y “Huipil” son parte del proceso de teñir, hilar la

lana y el algodón y terminar un bello huipil que es muy usado entre los grupos originarios de Chiapas. Con estos tres últimos poemas culmina el poemario. Once poemas que me permitieron compartir parte de mi mundo, de mi cultura y, por qué no, todo aquello que otras culturas comparten con la mía [...].⁴⁰

El camino trazado por Adriana del Carmen en su formación se ve envuelto por el ambiente académico, lo que sin duda la ha llevado a aplicar un trabajo más crítico en su poesía.

En *Palabras tejidas*, encontramos una voz tibia, atemperada en el equilibrio del verso tramado, con nombramientos tanto a la vida como a la muerte. Cada poema del libro es una hebra que completará el telar con su siguiente obra.

Ofrenda a la casa

Toma tu alimento, Gran Ajaw, / aguardiente moja tu corazón. / Recibe esta ofrenda, / sostén el techo de esta casa. // Sagrada Tierra, / aquí está el pozol para tu sed, / la tortilla para tu hambre, / para que no comas el alma de mis hijos. // Recibe estos alimentos, boca de la casa: / Aquí está el café, la ofrenda; a cambio te pido que no dejes entrar al pukuj; // te traigo incienso / que perfuma tu casa. / Aquí están las velas/ que iluminan tu rostro. // Alegra tu corazón, / Señor Ajaw, / te ofrendo la danza de las arpas, / te ofrendo el canto del Pat Ot'an.⁴¹

En el texto citado se aprecia la plegaria y el cumplimiento exacto del ritual como vehículo propiciatorio del beneficio solicitado a la deidad correspondiente. El poema ejemplifica en contenido y forma el tono, el ritmo y el aliento que serán elementos constantes

⁴⁰ Texto realizado por la autora para la presentación del poemario *Hilos* en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, en junio de 2011.

⁴¹ Adriana del Carmen López Sántiz, *Jalbil k'opetik. Palabras tejidas* (México: Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas, Gobierno del Estado de Chiapas, 2005), 72-75.

en la mayor parte de los poemas escritos por mujeres, en este caso, indígenas de Chiapas; sin embargo, se aprecia el cumplimiento exacto de los recursos intrínsecos de la poesía escrita en español.

La sensatez metódica con que la poeta plantea la temática de su libro tiene frutos en la construcción lúcida de éste, pues en *Hilos* se observa una sólida textura verbal, lo que es producto de una serie de lecturas y planteamientos sobre el rumbo de su poesía, propia de quien trabaja minuciosamente con cada palabra, tratando de acomodar en el texto adecuadamente cada una de ellas. Estas cualidades se dejan ver en el siguiente texto:

Huipil

Fue un sueño. // Y entonces con todos los colores / el mundo se renovó en mis manos, / con una trama pude brocar prodigios/ entre necias grecas / que dibujan hoy mi nombre, / distinto al de todos los días. // Con hileras de recuerdos / pinté la vida en el telar de la luna, / bordé los colores del sueño / y floreció mi huipil entre mis dedos. // Los hay de gala, / ajuar de santas y vírgenes, / y para el mercado de los domingos. // Manto ritual, / corazón de artesana, / piel inmortal de la memoria.⁴²

Cada poema nos sugiere una hebra vinculada con el fuero íntimo, profundo, de una autora que construye un telar donde se entreteje una serie de vivencias, como hemos podido observar en los textos aquí citados. López Sántiz se encuentra inmersa totalmente en la academia. Su vocación científica social sirve a sus propósitos artísticos verbales, pues intenta no dejar cabos sueltos en sus piezas textualmente tejidas y teñidas en variada coloratura.

CONCLUSIÓN

En los tres procesos creativos expuestos, la poesía viene a ser la base de la existencia, como “forma de vida”. Las poetas tienen una

⁴² Adriana del Carmen López Sántiz, *Naetik Hilos* (México: Tierra Adentro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011), 28-29.

dualidad pocas veces descriptible; llegan a habitar en ellas dos seres que, como en un proceso de comunión, se contraen para que de ahí nazca el poema. Por un lado estará el ser que con cada una de sus vivencias ha fijado su atención en ciertos momentos y cosas y busca en el lenguaje darles cabida, renacerlas y perpetuarlas en el tiempo; y por otro, estará la orfebre, aquella mujer que estará habitando el lenguaje. Sin embargo, en el acto de la creación estos dos seres se conjuntan, se tornan indivisibles. El proceso creativo de cada una de ellas está ligado a una cuestión vivencial, pero ésta no constituye la parte totalitaria de cada uno de sus poemas, pues este último tiene cualidades intrínsecas para su formación.

Cada poeta presentada muestra su manera de concebir el lenguaje, la poesía, el mundo y el poema. El poema, que es la parte pilar del proceso creativo, es un eje de diversas vías en donde el poeta y su vida son parte fundamental, aunque esta última no se vea reflejada del todo en el poema. Es en el oficio de la poeta donde radica el fundamento central de la poesía.

Las poetisas a las que me he referido en este artículo no conforman un núcleo y están lejos de compartir un mismo patrón al momento de escribir poemas. Con base en las entrevistas, se puede ver que si bien hablaban en su lengua materna, escribir desde ella fue una decisión adoptada después de concebirse como poetisas. Se puede observar también que fue a través del estudio y la constancia que ellas llegaron a escribir poesía en su lengua materna, y en esta tarea tuvieron como auxiliar primordial al español.

Cada una de ellas se formó de distinta manera. Compartir particularidades como el medioambiente en el que se desenvuelven y el interés por preservar su lengua materna, no las ha determinado a seguir una sola dirección estética, pues cada una se distingue de las otras en su propia vertiente estilística.

En las tres poetisas existen factores fundamentales para su evolución literaria, como las circunstancias de las que ellas se vieron beneficiadas a través de becas y premios que, inobjetablemente, estimularon y, en algún caso, reafirmaron su vocación creativa, la certeza de seguir el camino de las letras. El presente artículo pretende ser una muestra de la mirada del poeta sobre el mundo; una perspectiva desde donde puede ser mirada la poesía con base en la

experiencia interior de quien la crea, y de cómo la poesía llega verdaderamente a formar parte de la vida del poeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. España: Anagrama, 1995.
- Domínguez Michael, Christopher. “¿Lengua nonata o lengua muerta?”. En *Vuelta*, 232, marzo (1996): 43-47.
- Landau, Erika. *El vivir creativo*. Barcelona: Herder, 1987.
- León-Portilla Miguel y Earl Shorris. *Antigua y nueva palabra*. México: Aguilar, 2008.
- López Sántiz, Adriana del Carmen. *Naetik. Hilos*. México: Tierra Adentro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- López Sántiz, Adriana del Carmen. *Jalbil k'opetik. Palabras tejidas*. México: Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas, Gobierno del Estado de Chiapas, 2005.
- Lunez, Enriqueta. *Tajimol Ch'ulelaetik. Juego de Nahuales*. México: Secretaría de Educación Pública, 2008.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Rupérez, Ángel. *Sentimiento y creación*. España: Trotta, 2007.
- Sánchez, Mikeas. “Rama”. En Revista *Tierra Adentro*. México: Tierra Adentro, 2011.
- Sánchez, Mikeas. *Tumjama maka mujsi'. Y sabrás un día*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2006.
- Wallas, Graham. *The Art of Thought*. Nueva York: Harcourt, 1926.

MORADA Y NOMBRE: LEER POEMAS

*Carlos Gutiérrez Alfonzo**

I

En *Errata. El examen de una vida*, George Steiner escribió lo siguiente: “Pero el arte y la poesía siempre darán a los universales ‘una morada y un nombre’”.¹ He tenido como interés académico observar cómo en el poema —con imagen, sonido y sentido— se crea un lugar: con límites, se modela un espacio. Esta construcción es posible por el lenguaje, el cual permite que el ser humano se abra hacia sí mismo y hacia otros mundos, cuya pluralidad está dada por la “pluralidad significativa” de las palabras. Si concibo el lenguaje como el vehículo mediante el cual el ser humano comprende su mundo, ello significa que me sitúo del lado en el que el mundo es visto como algo creado. Esta concepción me abre la posibilidad de tener también una definición estética del mundo, cuya especificación se da a cada momento, y no como un hecho inamovible. Si se requiere una perspectiva para acercarse al arte, y se tiene como referencia la movilidad, resulta conveniente radicar la experiencia estética en la experiencia ordinaria, la cual deja constancia de vidas humanas concretas y no de categorías totalizadoras como la del ser. Indagar sobre la morada y el nombre que están en el poema significa ser fiel al presente y a las cosas.

* Investigador con licencia del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

¹ George Steiner, *Errata. El examen de una vida* (Madrid: Siruela, 2009), 19.

Ese presente y esas cosas suceden en un tiempo y un espacio. Al hablar de tiempo y espacio, de experiencia, se pone en juego una noción de ser humano. El punto de referencia fundamental es el que muestra cómo se abandona el mundo sujeto a una divinidad, y el ser humano se coloca sobre la vía de su propia construcción. Ha quedado atrás la vida basada en la contemplación, y se da paso a una vida centrada en la acción. Y la acción entendida como el juego que se da en el momento en que alguien busca dejar en palabras precisas sus percepciones. Son palabras validadas, dirá Adam Zagajewski en su ensayo titulado “Observación acerca del estilo sublime”, quien al tenor de la validación de las palabras que están en el poema dice que “sólo los profesores de física en escuelas de provincias, que por la tarde consumen demasiada cerveza, pueden creer que el verso es el reino del libre albedrío”.²

He decidido estudiar la sensibilidad tomando en cuenta que en el arte se trastoca toda noción de estabilidad, se pone en entredicho toda frontera, y que los tiempos y los espacios elegidos por el poeta están más allá de la referencialidad inmediata, sin llegar a un elogio de lo cotidiano, como lo había propuesto Todorov, según recuerda Zagajewski. Lo que he ido haciendo es experimentar una posición, y no una respuesta categórica, lejos de cualquier diagnóstico; mi propuesta se centra en el reconocimiento de la *aisthesis*, con el ánimo, como lo propone José Luis Molinuevo, de desencajar los procesos estéticos de las categorías en las que han sido encasillados, extraerlos de “una interpretación ontológica de la historia y de una determinación esencialista del tiempo”.³ Ello significa que se cuestione la noción que se ha tenido del tiempo. Es preciso diferenciar “entre el tiempo físico y el tiempo vivido, lo que conlleva una revalorización de la memoria, la imaginación y la fantasía”.⁴ Implica también una comprensión del arte en términos más amplios, visto en relación con la historia, con los acontecimientos sociales; visto no como una evasión, sino como una toma de posición respecto a los fenómenos sociales.

² Adam Zagajewski, *En defensa del fervor* (Barcelona: El Acantilado, 2005), 35.

³ José Luis Molinuevo, *La experiencia estética moderna* (Madrid: Síntesis, 2002), 199.

⁴ Molinuevo, *La experiencia estética moderna*, 202.

Estoy queriendo ver cómo existe la posibilidad de acercarse al arte, al poema, por medio del conocimiento sensible, de la *aisthesis*. Ello significa reconocer el valor cognoscitivo de la experiencia sensible. Así, lo diré con Molinuevo, se está a las puertas de una antropología de los sentidos, lo que “significa proponer un retorno no a un autor, ni a un movimiento, sino a la experiencia, a la sensualidad del concepto, de la imagen”. Sería un retorno a la ‘época de la imagen del mundo’, es decir, al mundo como imagen. “[...] lo que ahora se pretende *no es una vuelta al sujeto sino a los objetos*. Se trata, para decirlo en otras palabras, de recuperar una vieja fidelidad: al presente y a las cosas”.⁵

Es una característica de la mirada humana no estar a gusto con lo que aparece pronto, siempre quiere saber qué hay más allá. Y ese disgusto acerca de lo inmediato es notorio en el arte. Como una manera de situar esa experiencia, hay que decir que las imágenes del mundo, en la Edad Moderna, no son duplicados de la realidad; son el resultado de interpretaciones cuya base se encuentra “en nuestra relación hablante con el mundo”.⁶ Esa conciencia crítica, que está vinculada a una conciencia del tiempo, que busca sus propias interpretaciones, es un signo de la modernidad, la cual ha intentado anular el heroísmo y la santidad, como reflexiona Zagajewski, una modernidad en la que habría que colocar “lo sublime como una experiencia del misterio del mundo”.⁷

II

Raúl Garduño, en los primeros versos de su poema “Del vientre de un día”, escribió lo siguiente: “Aquí estoy con mi palabra llena de miedo, / aquí alcanzo apenas los brazos de mis voces ahorcadas / en las paredes de cuarto”. Javier Molina, en el primer poema de *Bajo la lluvia*, anotó estas palabras: “Te lo digo, así no vas a ir a ninguna parte, husmeando en el calabozo, poniendo la mano sobre la frialdad

⁵ Molinuevo, *La experiencia estética moderna*, 74.

⁶ Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica* (Barcelona: Herder, 2002), 41.

⁷ Zagajewski, *En defensa del fervor*, 43.

de las piedras del muro”.⁸ ¿Javier, en este poema, se está dirigiendo a su amigo? Sería dable imaginar que esas palabras las está pronunciando, mientras su amigo sentado con la cabeza hacia abajo, como buscando las palabras en la hoja blanca, está tratando de armar un poema, y Javier va hacia la puerta, hacia la calle “para hacer plática”. El poeta Molina ha salido a la calle en donde encuentra luces que estallan, la calle verde, como quien dice palabras; entonces, él toma esas luces, esas palabras, y las cuenta. Así es el yo poético que Javier Molina construye en sus poemas. Se trata de un poeta interesado por una palabra viva, no altisonante ni con pretensiones de que su voz retumbe como imán para fantasmas; una palabra viva pronunciada con el ánimo de conversar, colocada en boca de quien camina “sin pedir permiso primero”.

Y ese yo poético camina sabiendo que puede estar solo, pero que está “queriendo tomar la soledad, / como a una piedra preciosa”.⁹ Se siente bien a la intemperie, tomando la palabra para hablar, “para decir la cintura / de una muchacha entre las manos / Que la revolución es necesaria / decir”.¹⁰ Sólo para querer “Mirarse en el centro de la escena”. Y después, “escondarse [...] y luego asomar la cara [...] y contemplar / la página / como una paloma herida”.¹¹

El yo poético delineado por Javier Molina se esconde y en seguida aparece para contar lo que ha visto en el lugar de los hechos. Y lo que dice lo expresa sin delirios de grandeza, y acepta que se le corrija y entonces responde: “—Perdón, hasta mañana”.¹² Y deja que los otros se queden platicando y él prefiere escribir poemas en los cuales la música se hace oír y después de haber expresado que el “orden es tan absurdo que no queda más que transgredirlo”, se convence de que hay que “hacer lo que uno quiere sin molestar a nadie”.¹³

No hay complicaciones verbales en los versos de Javier Molina, los cuales fueron recogidos primero en *Bajo la lluvia*, luego en *Para*

⁸ Javier Molina, *El lugar de los hechos* (México: Gobierno del Estado de Chiapas, 2005), 17.

⁹ Molina, *El lugar de los hechos*, 22.

¹⁰ Molina, *El lugar de los hechos*, 26.

¹¹ Molina, *El lugar de los hechos*, 29.

¹² Molina, *El lugar de los hechos*, 43.

¹³ Molina, *El lugar de los hechos*, 38.

hacer plástica, después en *Muestrario* para en 2005 ser recopilados en *El lugar de los hechos*, libro que se vio enriquecido con *La luz se rebela*, un ejercicio escritural a partir de la obra fotográfica de José Ángel Rodríguez y con poemas hasta ese momento inéditos. Esta ausencia de complicaciones le hizo decir a David Huerta, en 1978, “que la claridad de la literatura de Molina es su riqueza y su riesgo”. ¿Por qué su riesgo? Hay que dejar a David Huerta con esa idea, y hay que decir que no habría que tenerle miedo a la claridad. Además, Javier Molina ha sabido que los hechos pasan por el tamiz de la palabra; que en el cuaderno en que escribe pasan el tiempo, la música y la “palabra que es la vida”; una palabra que “madura / en esta hoja verdadera”.

Entre el cuarto y la calle, Javier Molina optó por la calle; por la palabra que pasa por la calle y va a dar a la hoja verdadera. Afortunadamente, no le hizo caso a su madre. En una ocasión, él le dijo a ella: —Mamá, ahora vengo. Voy a dar una vuelta al parque. —Hijo, le espetó ella, ¿por qué vas tan lejos si la puedes dar aquí? Javier, poeta con la calle a cuestas.

III

El primer libro de Roberto Rico, *Reloj de malvarena*, fue publicado por la UNAM, en la colección “El ala del tigre”, en 1991. Resulta desconcertante el primer poema de ese libro. Hay algo en él que no se ajusta a las apreciaciones que sobre la poesía pudieran definirse a partir de estos versos de Jorge Guillén: “Soy, más, estoy. Respiro”; vistos a partir de esta posición, se alarga ese “lienzo suriano”, el cual se hubiera resuelto con una sola palabra. En ese momento, el libro pudo haberse caído de las manos. Había que seguir en él para luego sentirse atrapado por su “garigoleada” forma de ir por sus territorios, con su “domingo al hombro”.

La movilidad descubierta en los poemas del primer libro de Roberto Rico se reafirma al leer los tres libros reunidos en *Parlamos*.¹⁴ Es una movilidad que va de los espacios geográficos reconocibles

¹⁴ En *Parlamos* han sido reunidos tres libros del poeta Roberto Rico: *Reloj de malvarena* (1991), *La escenográfica virtud del sepia* (2000) y *Nutrimiento de Lázaro* (2000).

hacia los de la música y las artes gráficas. ¿Pero qué construye el poeta con esos espacios, en esos espacios? Es posible reconocer una mirada oblicua, cuyo tono se fue acentuando hacia la ironía.¹⁵ Ahí hay una veta que Rico ha explorado con enorme riqueza. Quizá es un rasgo que se diluye por el peso que las palabras tienen en la configuración de sus poemas. El poeta se siente atraído por las palabras —él mismo en un poema ha reconocido qué tan caras le son las esdrújulas—, por las aliteraciones, por la modificación de la estructura gramatical, por los giros coloquiales. Quizá toda esta carga verbal se impone sobre el yo poético, en virtud de que el poeta tiene la intención de demorarse en la configuración de aquello que lo atrapó, y que ahora ha dejado su lugar a quien está “ansioso de comentar en pergamino el mundo”.

Regusto verbal que hace crecer al poeta. Por ello, a Roberto Rico se le ha clasificado dentro del neobarroco. Es mejor dejar de lado todo afán clasificatorio, sobre todo, porque el poeta no se queda en la simple ensoñación discursiva. Es preferible observar al poeta que no abjura ni de palabras ni de escenarios. Para él no hay palabras exclusivamente poéticas ni espacios exclusivamente poéticos. Zambulle las palabras en su espigada memoria y las extrae nuevas: todo le está permitido. Se ha permitido todo. Se “oximorona” en “novembrino muro”. Una palabra queda bien para aventurar definirlo: delectación. ¿Hay alguna traición al elegir una palabra?

Ese su demorarse en las palabras le proporciona la tintura de su trama: el deleite con el que boga a la hora de configurar sus universos poéticos. ¿Y cuál yo poético habita estos universos? Uno que tiende, mediante una mirada oblicua, hacia la ironía; alguien que desea ser “el visitante asiduo / de un país inventado / por la caída de la nieve”. No se trata de alguien que habite ahí o que sea el visitante de ese país. No. Es alguien que “busca ser el visitante asiduo” de ese territorio inventado por algo que no le es caro a su ser natural. Así, no es un yo poético afirmativo, contundente. Es alguien que inte-

Parlamas fue publicado por la Secretaría de Educación de Chiapas en marzo de 2011. Consigno acá que *Parlamas* tiene errores de edición, en los cuales no me detendré.

¹⁵ En “Ligero flete a pulso”, Luis Arturo Guichard sitúa también a Roberto Rico en esta línea. Ver: www.prometeodigital.org/.../FDP266_GUICHARD_RICO.doc.

rroga, que se interroga: “La travesía registrada aquí desconoce los puntos / que el destino se allega como propios”.

¿Qué sabe, entonces, este yo poético? Echar de menos “un Olimpo de borrosa lente”. Ello sabe y lo sabe bien, sin angustia, sin aspavientos, con el tono decantado para decir: “Hoy es domingo, y no parece”. Un poema de *Reloj de malvarena* puede servir de ejemplo para ver condensado lo que se ha señalado antes. El poema se titula “Inscripción”:

Pueden ser
un reloj de malvarena,
la verandah de Conrad,
las sirenas de Torri,
el último retrato de Miroslava Stern,
la madera cromada en rosicler y magenta de un Pegaso,
dos sonatas de Scriabin,
la trompeta en sordina
de un bolero;
bogavantes presagios
para redactar a columna doble
pasajes hagiográficos, edictos
donde se consignara
fiel, detalladamente, el azaroso
nafragio del idólatra
que descubrió en la gavia de tus senos
tres tonos de península morena.

Objetos que conducen a un espacio. El tiempo, la música, los tonos. Qué desconcertante desplazamiento que se ancla en un sitio en virtud de la idolatría. Pero esa idolatría no es propiedad del yo poético, no está referida directamente al yo poético. ¿Y por qué no aventurarse a decir que ese idólatra es el poeta? ¿Quién más podría ser ese idólatra?

Es difícil encontrar en nuestras latitudes una voz que tenga estos registros descritos ahora, de ahí la presencia que la poesía de Roberto ha tenido en el ámbito de las letras mexicanas y continentales. No ha sido gratuita su inclusión en la antología preparada

por Eduardo Milán, *Pulir huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)*.¹⁶

Es un decir en el que la música también es una nota central. Habría que detenerse en la manera en que el poeta Rico recurre a la música para mostrar las conexiones que establece con su intimidad y con el mundo, una vía para incursionar en busca de quienes pueblan estos universos de Roberto, para descubrir el reloj de malvarena, la escenográfica virtud del sepia y el nutrimento de Lázaro, con los cuales han sido formadas estas parlamas.

IV

Debió haber sido el día en que llegaron. La tarde los consumía y de pronto, en el corredor de la casa, se vieron apresados por todos los zancudos que debieron existir en el rancho y sus alrededores. No se recuerda quién propuso que había que enfrentarlos. Y en una de las paredes fueron quedando cientos de zancudos, deshechos. Es posible imaginar que Luis Arturo Guichard, dejando de lado la algarabía de los demás, quienes estaban enfrascados en contabilizar cuántos había matado cada uno, se quedó frente a la pared tratando de descifrar esa gran huella que se había formado con los zancu-largos atrapados. Es posible imaginar que en ese momento surgió en Luis Arturo con mayor ímpetu el deseo de leer las figuraciones expuestas en cualquier tipo de material, incluidas las ventanas. Él traía una historia que en ese instante se catapultó. Es posible ver también ahí la explosión de su manera de situarse como poeta. Se estaba en un lugar apartado, con abundante vegetación, al que se había llegado para que mostrara algo de él, de sus primeros años de vida. Y él se había quedado absorto frente a ese gran trazo azaroso y significativo: realidad y márgenes. Años después habrían de seducirlo otras figuraciones, a las cuales se acercó, como siempre en él, con rigor e imaginación. Con imaginación y rigor ha modelado su fe provisional, sabiendo, como lo expresó en *Hacia el equilibrio*, su libro de ensayos sobre poesía española reciente, al hablar

¹⁶ Eduardo Milán (ed.), *Pulir huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007).

de la influencia de Pound en la poesía de Leopoldo María Panero, que los “libros más personales están hechos con retazos ajenos”.¹⁷

Era necesaria una imagen del poeta Luis Arturo Guichard para tratar de comprender sus poemas que ahora publica con el título de *Realidad y márgenes*, volumen compilatorio de sus cinco poemarios publicados hasta entonces. Fue descrita la imagen y hay que dudar si ésta es suficiente. Y el problema reside en quien lee, alguien que tiene la tendencia a sintetizar todo texto que cae en sus manos. Ha sido dada esa imagen del poeta leyendo en la pared, en la ventana, que se complementa con otro acto, el de la escritura, como lo expone el poeta en “Caligrafía”: “a mí lo que en verdad me gusta / es ver la tinta corriendo cuesta abajo, / cruzando de uno a otro cuaderno [...] A veces pienso que eso es lo que quisiera: / ser un buen calígrafo que extiende las letras / como mapas por los que se puede caminar / con el paso alegre del que no ha extraviado su camino” (“Caligrafía”).¹⁸ Esa actitud de denodada concentración en los pliegos se enfatiza con la expresada en el poema titulado “Web”: “Pero amanezco frente a esta máquina / como tantos que no pueden dormir” (“Web”).¹⁹

En sus años mozos, más que de edad habría que hablar ahora, a Luis Arturo le gustaba decir, lo escribió en un poema que se ha escapado, que se vanagloriaba no por los mares que había conocido, sino por los que había leído. ¿Lo dijo para citar a Owen? ¿O pensaba que podía ser como Owen? Lo decía para incrustar en la cara de quien lo escuchaba su solvente capacidad de lectura, envidiable, atemorizante.

Parecería que en Luis Arturo, el poeta, todo ha sido luchar “contra el mar toda la noche, desde Homero hasta Joseph Conrad”. Ha habido una realidad que lo ha marcado y que le ha hecho posible pensar no sólo en lo que está hacia adelante o hacia atrás, sino, sobre todo, en lo que está arriba y en lo que está abajo. Esa realidad es su afincamiento en las márgenes del río Tormes, a muchos tal

¹⁷ Luis Arturo Guichard, *Realidad y márgenes* (México: CONACULTA, CONECULTA, Gobierno del Estado de Chiapas, 2013), 97.

¹⁸ Guichard, *Realidad y márgenes*, 35.

¹⁹ Guichard, *Realidad y márgenes*, 40.

vez les gustaría que fueran sólo las del río grande de Chiapa. Una realidad que coloca al poeta, una actitud también envidiable, en constante movimiento: “Nunca veo / con tanta claridad lo que soy: un hombre que tiene una maleta” (“Una casa para Mr. Guichard”).²⁰ Ese ir y venir, de sí mismo hacia sí mismo —a esta hora otro Luis Arturo estaría de pie, frente a la ventana, con la que hacen deporte, dice el poeta en un poema de *Versión aérea*, quienes nacieron para estar inmóviles—, ese estar en uno y otro lado, ha sido configurado por el poeta de diferentes maneras. Acá, una muestra:

Otro lado

Abrí la puerta de nuevo.
 Al otro lado estaba lo que me espera
 cada noche. La marioneta
 de Quevedo a la que enseñé
 a dar largos paseos ciegos.
 La foto en la que Alfonso Reyes
 hace saltar sobre el bastón a su perro.
 El reloj de Praga, las hojas desordenadas,
 el poema en forma de pájaro,
 la guía del peregrino, el retrato del Gonzalo.
 El libro vacío que bien visto es
 como dos quevedos cuadrados.
 La foto del poeta leyendo, aferrado
 a sus papeles como si ellos pudieran llevarlo
 al otro lado, la he bautizado como
 “balsa de Ulises sin fondo”.
 Esta puerta es a veces
 el camino hacia arriba y hacia abajo.²¹

El poeta dice en otro poema, más adelante: “Los libros saben cuál es el camino hacia arriba y hacia abajo”. Ahí está esa imagen del poeta frente a algo que debe ser leído, como las ciudades. Un poeta que también se da la oportunidad de colocarse en una plaza, en

²⁰ Guichard, *Realidad y márgenes*, 29.

²¹ Guichard, *Realidad y márgenes*, 52.

unas calles y, en lugar de escribir un libro, tener “la cara entontecida de asombro”; ha encontrado la ocasión para ser un turista feliz, “no ha pretendido / ninguna razón oculta para la alegría”. Y se sabe, lo dice él con proverbial asombro, “los turistas felices / no escriben libros” (“Un libro italiano”).²² Es una alegría impuesta al poeta, quien ha enfatizado que “Con la cara hacia la pared escribo, / dudando siempre entre la altura, / que apenas sirve para tentarte/ con algún salto hacia el cielo, / y las dos patas de la escalera / insegura en la tierra” (“La silla del poeta”).²³

Este ejercicio, la búsqueda de una imagen del poeta en *Realidad y márgenes*, ha arrojado un sentido para tratar de comprender la organización que le dio Luis Arturo a sus cinco libros de poemas publicados hasta ahora. Si no se ha sido lo suficientemente enfático respecto a esa imagen, hay que valerse de lo dicho por Octavio Paz en su libro *Xavier Villaurrutia en persona y obra*²⁴ para acentuarla aún: “El acidioso no puede tocar a la realidad que tiene enfrente; en cambio, conversa con fantasmas y hace hablar a las piedras”.

Y está ahí el movimiento también: hacia arriba y hacia abajo. Y la maleta: “No sé si me estoy despidiendo para un largo viaje / o si estoy haciendo ya el camino de regreso” (“Perros de caza”).²⁵ Luis Arturo publicó en el año 2000 *Los sonidos verdaderos*, en Chiapas; en 2008, en España, *Nadie puede tocar la realidad*; en 2010, *Versión aérea*; en 2012, en México, *Campanas subterráneas* y en 2013, en España también, *Margen de espejo*. Luis Arturo, al reunirlos en *Realidad y márgenes*, les dio un sentido lejano al cronológico. No llevan el orden en el que fueron publicados.

Realidad y márgenes es un viaje de regreso, en el que “Los sonidos verdaderos” son el puente para conectar los puntos de ese viaje: de allá para acá. De aquellas tierras hacia éstas. Y a la hora en que el poeta vuelve a referirse a lo que está arriba y a lo que está abajo, elige dos figuras: la del buzo y la de Simón el Estilita. Como si el buzo estuviera por igual, como el Estilita, en la caverna y como si éste

²² Guichard, *Realidad y márgenes*, 70.

²³ Guichard, *Realidad y márgenes*, 74.

²⁴ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), 34.

²⁵ Guichard, *Realidad y márgenes*, 21.

ascendiera en forma de buzo. Luis Arturo Guichard es un poeta inteligentísimo, que hace el viaje vertical para unir quien va hacia las profundidades y quien asciende; son éstas las dos figuras que dominan el viaje de regreso, que como se ve no es horizontal sino vertical, con piedra y círculos de por medio:

En el fondo el buzo tasca su freno, pero aún así, abandonado a su inutilidad, el buzo camina en círculos, traza el símbolo que le es propio, no rinde su ballet. En lo oscuro palpa ahora, manos extendidas y burbujas hacia arriba, es un niño en el parque vacío al que otros niños golpean la cara con una pelota, es un perro muerto, una frontera, alga del fondo que muerden los peces.²⁶

Todo está perdido. Se dice. Se anuncia. Dice el poeta: “Estamos encaramados en el fin del mundo, pero nadie busca una columna para verlo bien desde arriba”. Y el poeta ha sido llamado por Simón: “Toma tu cuerda y sube. Aquí arriba está todo: estás ya tú y no lo sabes”.²⁷

Y esta búsqueda, para este momento, de la definición de la imagen del poeta, provoca que se deje de lado una vertiente más que Luis Arturo ha explorado con gran acierto. Se trata de la ironía, siempre colocada en un poema o en alguna sección de este conjunto, como el titulado “Atlanta”, que pertenece a “Margen de espejo”.

Se ha dicho de la mano del poeta que el libro *Realidad y márgenes* es un regreso, el cual se puede ver en dos momentos, el que está en el titulado “Margen de espejo” y el que está en “Campanas subterráneas”. En la sección “Margen de espejo”, el poeta coloca de nuevo sus instrumentos: el viaje, el pozo, a los que suma la casa y quienes la construyeron: “Es su único viaje sin maleta / pero el único al que se lleva todo”.²⁸ Como se puede observar, hay alguien que narra el viaje, alguien que interpela al que lee o al mismo poeta que se desplaza en busca del “eco que tiene por delante”. Ese

²⁶ Guichard, *Realidad y márgenes*, 269.

²⁷ Guichard, *Realidad y márgenes*, 284.

²⁸ Guichard, *Realidad y márgenes*, 232.

alguien expresa: “Más sutil / es el espejo: no te muestra el sitio / en que has nacido ni el perfil muerto / que tendrás, sólo este margen de sombra / en el que tienes el frente a tu espalda”. Se narra, se ve esa casa, quizá la misma cuando aquella tarde de zancudos: “En la casa no hay nadie, el sol alto / le ha dejado una nube de cigarras / y los muebles de la cocina / se comienzan a vaciar de hormigas”.²⁹ Acá están otros fragmentos de esta sección: “El sol sigue hacia arriba, sigue / el mismo público de lagartijas / pero ya no está el puente, sólo las orillas”.³⁰ Y ese alguien, quien le habla a alguien, quien habla de alguien, se transforma en un nosotros: “En la casa / no se cuentan los días, no se miran, / eso es algo que aprendemos al irnos”.³¹

Hay en la poesía de Luis Arturo Guichard una mirada pensante, con la cual el poeta organiza su decir poético, el que solicita un lector que busque ampliar su horizonte porque, se sabe, el punto de llegada es el de regreso: luz, círculos, piedra, arriba, abajo, movimiento para llegar al sitio conocido. Y para estar acá se requiere una fe provisional, si se es un pagano, como se reconoce el yo poético de *Realidad y márgenes*:

En los hospitales la noche tarda más en rendirse, tanta luz en los pasillos. Coloca la almohada, no dobles el brazo de la aguja. En torno al ojo hay una línea roja que enmarca el mundo. No hay línea aquí, todo vuelve al círculo, la onda expansiva de adentro hacia afuera, el sueño de afuera hacia adentro, el tiempo en todas direcciones traza círculos concéntricos. Te han cercado, pues, el suero vuelta y vuelta de los frascos transparentes al aire que se escapa, por fin, de la garganta. Ven y no te vayas.³²

El aire que se escapa y ese susurro que, se sabe, no retendrá nada pero hay que intentar su captura, como lo ha hecho el poeta Luis

²⁹ Guichard, *Realidad y márgenes*, 239.

³⁰ Guichard, *Realidad y márgenes*, 240.

³¹ Guichard, *Realidad y márgenes*, 243.

³² Guichard, *Realidad y márgenes*, 329.

Arturo Guichard en veinte años de consciente escritura poética: “buscar por encima el aire que no sabe / de cuartos y extravíos, / quizá ése sea el secreto”, ha dicho el poeta en “Simetría”, poema de “Versión aérea”.³³

El conocimiento que puntualmente Luis Arturo ha conquistado desde su temprana juventud lo ha conducido a la aprehensión de un decir poético diáfano, en el que hay que dejarse guiar por los tonos y los ambientes con los que lo ha modelado, en donde la mirada tiene un sitio dominante. Los poemas de Luis Arturo son una muestra fehaciente de que el rigor y la imaginación que le han sido útiles para el desarrollo de su quehacer filológico son conciliables a la hora de escribir un poema. Y así, las musas pueden seguir de vacaciones. Hay que dudar si la ruta es de esa manera: de la filología hacia la poesía. Puede ser al revés: de la poesía hacia la filología. Rigor e imaginación para construir poemas que han colocado a Luis Arturo con su fe provisional “ante la orilla inmóvil”, ante “las campanas subterráneas”, un vaivén del que se debe participar si se desea huir del sueño de los justos.

V

Sus afanes académicos, los cuales en un primer momento sería factible adjetivar con la palabra “masoquistas”, hicieron visible a Matza Maranto. Es posible recordarla tratando de atrapar una idea respecto al proceso creativo de quienes se sienten tentados a enlazar palabras para crear un mundo: mundos; sentido: sentidos. Mundo sentido: mundos con sentidos. Ella es aún más visible por su ejercicio poético.

Trozos de azogue (poemas reunidos), de Matza Maranto, fue editado por Artepoética Press, editorial impulsada, en Nueva York, por Carlos Aguasaco, poeta nacido en Colombia, en 1975, quien es profesor en el City College de la City University de Nueva York. El libro fue impreso en Charleston, Carolina del Sur, el 24 de agosto de 2013. Los datos consignados, en su mayoría, fueron localizados en la red. Ahí puede ser consultada la página de la editorial; puede verse

³³ Guichard, *Realidad y márgenes*, 83.

lo que ésta ha publicado. Se habrá de encontrar la noticia del libro de Matza. Ahí se dice que “Este volumen reúne la poesía de Matza Maranto[,] una de las poetas más talentosas y prometedoras de México. Los poemas de Maranto revelan una fresca y nueva aproximación a preguntas universales sobre lo físico y lo metafísico. Su escritura es a la vez sugestiva y filosófica”. De pronto, hay que desoír estas grandes frases que pueden hacer que uno se quede frente a un libro sin deseos de abrirlo. O al contrario, que uno lo abra y que compruebe que ahí, adentro de él, no está todo eso que se ha ofrecido. Son recomendables las guías de lectura pero resulta mucho mejor que uno mismo se arriesgue y entre en contacto con el libro, y descubra qué resortes llevan a uno a identificarse con él. E instalado en ese terreno, uno puede entablar conversaciones con, en este caso, los poemas: detenerse, por ejemplo, en cómo quien los ha escrito ha hecho esos mundos que viven gracias a las palabras.

Ahora, Matza entrega este libro formado por tres; de los cuales, dos había dado a conocer antes: *Atajos para llegar a nadie* se publicó por primera vez en Chiapas, en 2011; *Peldaños*, en Sonora, en 2012. Y *Ajedrecístico* no había sido publicado con anterioridad. Al tener dos libros no inéditos, tal vez el editor propuso a Matza que se incluyera el subtítulo “Poemas reunidos”, una forma, quizá, de situarla de mejor manera en el ámbito de la circulación de los libros editados por él; cosas del mercado.

Hablar de un libro de poemas implica hacer pública una experiencia que ha vivido un lector en un momento determinado. Y se va a compartir una lectura que no habría de tomarse como única, como acabada, en la medida en que se tiene la oportunidad de volver al libro, si ese libro admite la relectura, como sería el caso del que Matza ha publicado.

Con la ayuda de la advertencia anterior, son ofrecidas breves marcas de lectura producidas por estos fragmentos inquietos firmados por Matza Maranto. Una vía para la aparición de estas marcas puede hacerse a partir del significado de la palabra “azogue”; hay que abrir, en la computadora, la página del diccionario de la Real Academia Española. Se coloca la palabra en el espacio de búsqueda para que su significado sea entregado. Es una palabra que viene del árabe; tiene dos acepciones. En la primera, significa “mercurio”,

y tiene una locución verbal coloquial con la que se expresa que alguien es inquieto: “ser muy inquieto”. En la segunda, significa lo siguiente: “Plaza de algún pueblo, donde se tiene el trato y comercio público”.

Al escribir las acepciones de la palabra *azogue*, se tiene una buena guía de lectura de los poemas de Matza, de los cuales pueden ser señaladas dos características: la prevalencia de la imagen y la inclinación de ella por contar historias. Si bien la primera parte, “Atajos para llegar a nadie”, se caracteriza por estar formada con poemas breves, a partir de la segunda parte, titulada “Anillo de circunvalación”, se decanta por lo que podría reconocerse como poema en prosa. ¿Y hacia dónde van los poemas? Para dar una respuesta, válida para este momento, hay que recurrir al epígrafe que de Sylvia Plath anotó Matza al principio de la sección “Atajos para llegar a nadie”, en el que puede leerse la tonalidad del libro: “Desde las cenizas me levanto, / con mi cabello rojo / y devoro hombres como el aire”.

En el primer poema de *Trozos de azogue* aparece un “nosotros”. Lejos de ese yo poético, único, a veces indivisible pero sí azotado —que suena como azogue—, Matza ha plantado un nosotros. ¿Quiénes están en ese nosotros? ¿La poeta y el sitio donde vive? ¿Este yo poético configurado por Matza con sus múltiples maridos? Como parte del dominio de estos trozos está la ciudad: la ciudad como personaje. El yo poético está en la calle o en el escaparate, es alguien que tiene “la tenacidad del agua”. Los ambientes modelados por Matza poseen cierta atmósfera dada por palabras que tienen una raíz bíblica. A la luz de esta atmósfera habría que leer lo que la poeta dice al final de su libro: “separé mi fe de la razón”.

VI

Al referirse a *Cualquier día del siglo*, primer libro de Gustavo Ruiz Pascacio, publicado en 1994, Jesús Morales Bermúdez, en sus *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas*,³⁴ observó que se

³⁴ Jesús Morales Bermúdez, *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas* (Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 1997).

trataba de “un poemario de no fácil comprensión aunque desbordante en voluntad, en voz”.³⁵ Vio en él una “expresión firme [...] la voz de quien se sabe poeta, de quien se quiere poeta, ordenador y hacedor de palabras, de universos, de destinos”;³⁶ alguien cuya apuesta está en otras realidades y no en las inmediatas. Para construir esas otras realidades se vale, por igual, como lo ha anotado Ignacio Ruiz-Pérez, de los espacios cotidianos.

Han pasado veinte años desde la publicación del primer libro de Gustavo, quien habría de entregar, en el año 2000, *El equilibrista y otros actos de fe*; en 2001, *El amplio broquel de la melancolía*, con el que obtuvo el premio estatal de poesía Rodolfo Figueroa, y *Escenarios y destinos*, en 2008. Y en 2014, *No viene la primavera en las líneas de mi mano*, el cual fue editado por el gobierno del estado de Tabasco.

Observo que sigue apareciendo en este nuevo libro de Gustavo lo que entrevistó Jesús Morales Bermúdez, en 1997: una expresión firme en manos de un hacedor de universos, de destinos, quien se da el gusto de oscilar entre lo que posee y lo que le ha sido vedado pero que está dispuesto a conquistar. Se presenta como alguien que descubre que “no viene la primavera en las líneas de [su] mano” y que no tiene pedigrí pero que su ámbito es la extranjería, protegido por el crepúsculo; cuando busca, lo que encuentra es un perfil marcado por la contienda.

Es un yo poético que sabe cómo se ha ido formando y que es consciente del paso del tiempo: “Le di a este rostro todos los lugares del mundo [...] La única calidad de peregrino / que puedo reconocer a mis años / está en algún lugar del tiempo / que nadie conoce”.³⁷ Le ha sido dado buscar a otros con el fin de reconocerse y entregarse: “Lo que ya viví está contigo”.³⁸ Y si la asume, la responsabilidad tiene sus límites: “Yo sólo me responsabilizo / de aquellos seis / que brindaron conmigo / en el Carnaval de Oriente / justo después de contarles aquel sueño / donde mi padre pedía / que lo ayudara a salir

³⁵ Morales, *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas*, 85.

³⁶ Morales, *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas*, 85.

³⁷ Gustavo Ruiz Pascacio, *No viene la primavera en las líneas de mi mano* (México: Gobierno del Estado de Tabasco, 2014), 13.

³⁸ Ruiz Pascacio, *No viene la primavera...*, 20.

de su letargo”.³⁹ Es un yo poético que logra ver lo que ocurre en el exterior: “Estamos construyendo todos / Un manotazo que hierva a la menor provocación”.⁴⁰

¿Esa primera persona del plural a quiénes incluye? ¿Sólo a los seis del brindis en el Carnaval de Oriente? La pregunta es oportuna si se advierte que el yo poético camina sin que alguien se sienta atraído por su voz: “No me escucha el hombre / con aroma a lavanda / que ataja la parada de los móviles / con su fidelidad de usuario / No me escuchan los combatientes de otros tiempos, / porque no reconocen que voy y vengo en esta tierra”.⁴¹

Ir y venir por esta tierra es lo que hace el yo poético, sabiendo hacia dónde debe dirigir sus energías: “sobre la cuerda en que me mira el equilibrista / Por ti y por siempre librería otra batalla”. En este “círculo tan inmóvil”, hay lugar para que el yo poético sepa que esa cuerda tiene red de protección creada por quienes sí se acercan a él: “Los hombres y las mujeres / que han pronunciado mi nombre / han pronunciado un rito debajo de sus pechos”. “Los hombres y las mujeres / que han pronunciado mi nombre / los cubre la esencia del mundo / Están en el altar y en la mesa / de esta hospitalidad extrema / y en este puño cerrado / abierto al infinito”.⁴²

El título del libro, *No viene la primavera en las líneas de mi mano*, incluye una negación que podría hacerlo ir hacia abajo, en picada, sin que el equilibrista se mantenga sobre la cuerda, como sería su propósito. Al leerlo una, dos veces, los treinta y cuatro poemas con los que está formado pueden mostrar que el yo poético ha visto la oscuridad, ha estado en la oscuridad, de ahí su reconocimiento de que hay victorias que sólo ocurren en la noche. Pero también sabe que existe la “hospitalidad extrema” y que lo que se cierra lo puede hacer porque de ahí puede abrirse al infinito.

El yo poético es consciente de lo que le rodea, lo cual no siempre tiene que estar a la vista; es suficiente con que lo sienta. “De lo que yace a mi lado, no lo que atisbo...”⁴³ —una construcción rítmica

³⁹ Ruíz Pascacio, *No viene la primavera...*, 22.

⁴⁰ Ruíz Pascacio, *No viene la primavera...*, 24.

⁴¹ Ruíz Pascacio, *No viene la primavera...*, 30.

⁴² Ruíz Pascacio, *No viene la primavera...*, 25, 41, 42.

⁴³ Ruíz Pascacio, *No viene la primavera...*, 17.

ca muy cercana a las que prefería Joaquín Vásquez Aguilar—. Con base en este sentir, situado dentro de una oscilación constante, hay que reparar en la luz perceptible en *No viene la primavera en las líneas de mi mano*, la cual es posible ejemplificar con la parte final del segundo poema, de donde surgió el título del libro: “No viene la primavera / en alguna línea de mi mano / No tengo Monte de Júpiter / para avalar cierta mancia / Estrellas mas han plantado / en estas manos el cielo”.

Están las ausencias, aquellas que no han llegado a formar parte del yo poético: la primavera y el Monte de Júpiter. Y le asiste la ventura. No está solo. Tiene algo más que no está sujeto a la adivinación. Están con él las estrellas; y en sus manos, el cielo. ¿Qué más puede pedir? Triunfa la luz, y el yo poético tiene la posibilidad de identificar de qué está hecho: “despierto sobre el fuego / y sobre el agua de mi ración de Dios”.⁴⁴

Un poema sintetiza el momento que está viviendo el poeta, un momento de transición: su propio tránsito, con color y con forma. Ese poema es el número 24, en el que hay una novedad de colibrí que lo atestigua: “¿Y si no ocurre nada al final del día?”.⁴⁵ ¿Con quién está dialogando, con quiénes? ¿A quién le dice lo siguiente?: “He sido lo mordaz del nombre de tu estirpe / Y en esta enorme vertiente de gráficos sin saldo / seré la próxima puerta que abran los dedos de tus sueños”.⁴⁶

VII

Un hombre que cae está enfermo de gravedad fue editado, en 2014, por el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes, en la colección Biblioteca Chiapas, dentro de la serie La verde espiga. Por este libro, Eduardo Hidalgo recibió el “Premio sureste de poesía Roberto López Moreno 2009 de los juegos florales San Marcos Tuxtla”.

El libro tiene siete paratextos que pueden ser útiles para acercarse a cada uno de los poemas con los que fue hecho. Estos para-

⁴⁴ Ruiz Pascacio, *No viene la primavera...*, 31.

⁴⁵ Ruiz Pascacio, *No viene la primavera...*, 37.

⁴⁶ Ruiz Pascacio, *No viene la primavera...*, 44.

textos son el título, la imagen de la portada, la mención del premio, los epígrafes, las dedicatorias, las notas y la cuarta de forros.

Es un libro formado por dos libros. El primero se titula “Elogio de nada”, y está dividido en dos partes: “Palabras para el fin” y “Elogio de nada”. El segundo se denomina “Un hombre que cae está enfermo de gravedad”, y está compuesto por tres segmentos: “Preludio para la gravedad”, “Gravedad” y “Levedad”. El segmento más extenso de los dos libros es el titulado “Gravedad”. Y no sólo es el que está constituido por un mayor número de poemas, sino que éstos son extensos, con divisiones.

Si se saltan el título y la imagen de la portada, se llega al epígrafe de Vasko Popa, el cual define el carácter con el que Eduardo concibió estos poemas. El epígrafe acentúa que quien cae y “no se despedaza, / Quien queda entero y entero se yergue / Éste juega”. Eduardo lo ha tomado del poema de Popa titulado “Antes del juego”. Eduardo ha tenido que ir hondo, hondo, “Hasta el fondo del propio foso”, para saber acomodar las palabras que lo dejaran con una concepción de la poesía que huye de toda gravedad, según la quinta acepción de esta palabra (enormidad, exceso). Eduardo es un hombre que juega; y así, es un poeta que conoce. En estos poemas, como en sus libros anteriores, le gusta lucir su conocimiento, que es producto de la asociación entre la lija y el desgaste emocional: talla y llaga para llegar al poema.

Son poemas con una clara dicción en los que la ambigüedad da el tono, provoca la ironía. Por ejemplo, como se puede ver, sin que repare en el título del apartado —“Palabras para el fin”—, en estos versos del primer poema: “no sentarme a esperar / que algo suceda: estar siempre esperando la Palabra suspendida”.⁴⁷ O en las gradaciones de la caída: la palabra que cae, las cosas que caen, el poeta que, enfermo, cae, el hombre que se precipita. O en la agua con tres progresiones: el surtidor, la toma de decisión, el baño. O en las nubes y la manzana que ven. O en la nada, que es real, que es todo. O en lo que se espera.

⁴⁷ Eduardo Hidalgo, *Un hombre que cae está enfermo de gravedad* (México: CONACULTA, CONECULTA, Gobierno del Estado de Chiapas, 2014), 15.

Es posible descubrir que se produce un desdoblamiento del yo poético, no como algo desarrollado a lo largo del libro pero sí por lo menos en dos instantes: en el poema “Nada real”,⁴⁸ que fue escrito en tercera persona. Y en el titulado “La fiesta”, en el que el yo poético afirma: “Luego mi voz que pregunta por mí”.⁴⁹

¿Y dónde se encuentra quien habla en estos poemas? En ocasiones, sentado, quizá con la mirada hacia arriba, en espera de que caiga la Palabra; otras, frente al televisor, de donde recibe pintadas las palabras; en una fiesta, de nuevo frente al televisor, con una noticia que no deja de repetirse; en el baño, a la intemperie o en un balcón. El yo poético ve que afuera están las “máscaras de siempre en caras conocidas, movimientos nuevos que siguen de cerca sus mismas rutinas”.⁵⁰

En el poema “La fiesta”, del que fueron extraídos los versos anteriores, mediante los cuales el poeta ha visto eso que no cambia en la movilidad, el yo poético ha entrevisto que “todo lo que damos sale de lo oscuro”; esa mirada lo lleva a decir: “no puedo escribir en voz profunda, en letra con poder de perforar”.⁵¹ El poeta cae, el poeta de este primer libro, pero cuando se yergue, en lugar de “escribir en voz profunda”, juega, como se ha ilustrado. Hay una diferencia entre “escribir con” y “escribir en”, que da el sentido de dedicarse a algo, de trabajar en algo. Ese “no puedo”, por la forma de los poemas de este libro, puede leerse como “no quiero”. Y qué saludable resulta esta posición.

Eduardo se deleita por igual con los dichos populares: “Aquí no ha pasado fiesta / que siga la nada”.⁵² El intercambio de las dos palabras coloca la expresión no en el terreno gastado al que pertenece, sino en el del poema, donde adquiere el sentido que el poeta está construyendo: lo que debe seguir es la nada.

Si uno se deja llevar por el título del libro y por la imagen de la portada, es posible que se diga que no hay más en él que la tematización de la caída. Si se deja de estar al pendiente del vacío,

⁴⁸ Hidalgo, *Un hombre que cae...*, 30.

⁴⁹ Hidalgo, *Un hombre que cae...*, 36.

⁵⁰ Hidalgo, *Un hombre que cae...*, 36.

⁵¹ Hidalgo, *Un hombre que cae...*, 37.

⁵² Hidalgo, *Un hombre que cae...*, 38.

podría apreciarse que está también el deseo de que algo continúe, como en el poema “Fiesta”, de ver lo que sigue, aunque sea sólo para cortarlo, para acortarlo, como se lee en el poema “Fruto”, que está en el segundo libro, en la sección “Gravedad”, en la que Eduardo, en otro poema, se interroga acerca de la naturaleza de un Ícaro moderno. Está la espera. ¿Qué se espera? La caída del Gran Martillo, la llegada de la luz.

A Eduardo, un poeta que sabe colocar sentidos a las expresiones populares, que orienta las palabras de sus poemas, como cuando dice “Cuánto siento el sabor devorado de cielo y alcancía”,⁵³ en el poema “Fruto”, tres palabras lo dejaron ante una referencialidad que ahoga todo misterio. Al verso “para cortar el fruto de esos proyectos” le sobran tres palabras: “de esos proyectos”. Acá está el poema sin esas tres palabras:

Parado sobre sombras movedizas
 proyectadas
 por el árbol incierto del ahora,
 quisiera un brazo largo y una mano gigantesca
 para cortar el fruto,
 para cortar el futuro,
 para acortarlo.

Es una nimiedad, que puede provocar una *gravedad*.

En los dos primeros versos del poema “Shadow to Fall”, en los cuales el poeta se pregunta por cómo es una sombra por caer, una sombra que cae, se pregunta por la sombra, y ello debe asombrar. La primera expresión, “sombra por caer”, habla de una posibilidad; la segunda, de algo que ocurre. Y entre la posibilidad y lo que ocurre se mueve este poema, como si esa sombra demorara su caída, flotara. Y para que el poema pierda gravedad, por las características de su figuración, el poeta pregunta: “¿Quién se anda entonces / con medias tintas?”. El poeta dice: “¡Qué va a pensar la gente!”.⁵⁴ El poeta está figurando la sombra de quien cae, su propia caída. Esa som-

⁵³ Hidalgo, *Un hombre que cae...*, 59.

⁵⁴ Hidalgo, *Un hombre que cae...*, 67.

bra que, al final de cuentas, llegará a caer debería ser la muestra de algo, de una ilusión *óptima*, la llama el poeta; la ilusión *óptima* de quien ha sido empujado “en busca de su imán”.⁵⁵

Pero no todo termina ahí. Al poeta le gustaría tener una “tristeza cayendo / cabeza abajo”.⁵⁶ Pero le gustaría que esa caída se exhibiera en pantallas gigantescas: que todo mundo la viera. En lugar de situarse del lado del dolor, el poeta ve la alegría que su tristeza cayendo podría provocar: “Seguramente nos alegraría / a todo color: / rápida raya de estrella fugaz, / cayendo / lejos de la multitud, / no sobre ella”.⁵⁷ Hay que reparar en el sentido que la expresión “estrella fugaz” tiene en estos versos.

Éste es un libro que no se cae de las manos. El poeta ha hecho lo que le corresponde para que no sea así. Con *Un hombre que cae está enfermo de gravedad* se está ante un poeta de peso, que sabe a lo que juega.

VIII

Con el libro *Notas manuscritas llenas de incógnitas*, Ignacio Ruiz-Pérez obtuvo el IX Premio Mesoamericano de Poesía “Luis Cardoza y Aragón” 2013. Quienes integraron el jurado —Elsa Cross, Hugo Gutiérrez Vega y Enrique Noriega— afirmaron que el de Ruiz-Pérez es “un poemario limpio, de intenso lirismo, que posee un ritmo casi impecable y una gran riqueza conceptual y de imagen, todo lo cual revela un consumado oficio poético”, según se lee en la cuarta de forros de estas *Notas manuscritas*, a las cuales le anteceden *Ejecuciones* (2002), *La canción del desterrado* (2004), *Navegaciones* (2006) y *Deslizamientos* (2007).

Con cinco apartados formó Ignacio Ruiz-Pérez sus *Notas manuscritas llenas de incógnitas*. El primero se titula “Litoral”; el segundo, “Revelaciones”; el tercero, “Invernadero”; el cuarto, “Desplazamientos”, y el quinto, “Notas manuscritas llenas de incógnitas”.

Ignacio ha tenido la gentileza de dejar en mis manos dos de sus libros de poemas: *Navegaciones* y *Notas manuscritas llenas de incóg-*

⁵⁵ Hidalgo, *Un hombre que cae...*, 68.

⁵⁶ Hidalgo, *Un hombre que cae...*, 74.

⁵⁷ Hidalgo, *Un hombre que cae...*, 75.

nitás, además de los de ensayos que hasta ahora ha publicado. En Xalapa, con el vendedor de libros de la facultad de Humanidades de la Universidad Veracruzana, compré *Ejecuciones*, el cual editó en 2002 el gobierno del estado de Veracruz-Llave. *La canción del desterrado* lo adquirí en Tuxtla. Me ha sido imposible ver un ejemplar de *Deslizamientos*.

Como dejaba los libros de Ignacio en algún resquicio del área donde tengo tantos otros, y al ir leyendo uno y luego otro, sin orden, más bien llevado por cierta inquietud de acercarme a una sensibilidad formada con gran riqueza, de pronto, tendía a confundirlos. Si abría alguno, sin reparar más que en palabras de algún poema, me era difícil saber frente a cuál libro me encontraba. Esa era una impresión inmediata. Pero conforme tomaba conciencia sobre la manera en que el poeta había colocado las palabras en el poema, empezaba a aparecer frente a mí la totalidad del libro.

Esas palabras eran “tigre”, “gaviotas”, “desprendimiento”, “muros”, “ciervo”, “iluminaciones”. Y ciertas imágenes: alguien frente al mar, alguien frente a un poema, alguien en espiral dentro de una búsqueda constante: de qué. En cuanto saltaba de las palabras hacia el poema, empezaba a identificar, por ejemplo, la composición de éste: el extenso poema titulado “Ejecuciones”, que está incluido en su primer libro, con el cual obtuvo el premio nacional Alí Chumacero en el año 2000. Algo que también me ha ocurrido cuando estoy con un poema de Ignacio Ruiz-Pérez es que, al estarlo leyendo, aparece en mí el tono de otro que tal vez forme parte de ese su primer libro o de algún poema escrito por alguno de los autores a quien Ignacio lee, y del cual se ha apropiado.

Al describir la manera en que he estado frente a poemas de Ignacio Ruiz-Pérez, soy consciente de que se trata de un poeta partidario de la reescritura. Con una clara dicción, que ha ido de la forma versicular a la expresión breve, se sitúa en un punto, “hombre en la otra orilla”, y observa y medita: contempla: “líneas que me sujetan al fondeadero de mí mismo, / espejo en el que observo mis facciones sin reconocerme”.⁵⁸ El fondo y el espejo, y un yo que no se reconoce.

⁵⁸ Ignacio Ruiz-Pérez, *Ejecuciones* (Xalapa: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 2002), 82.

Como no se produce la anagnórisis, el poeta continúa su búsqueda. Interroga aún más; en él, “las ideas se balancean suspendidas”.⁵⁹ Es un poeta, que contempla, con ideas: “pero abetos, colina y soles / no pueden evitar la caída del hombre” (“Desplazamientos”).⁶⁰

IX

En *La otra voz*, Octavio Paz escribió que la poesía “es la Memoria hecha imagen y la imagen convertida en voz”.⁶¹ Es un planteamiento puesto al día, luego de todo el recorrido que hizo para pensar la poesía, el poema y el lugar del poeta en la sociedad actual, el cual dio inicio con *El arco y la lira*, publicado en 1966, cuyas primeras sesenta páginas escribió en 1951, en Córcega, Italia.⁶²

En *La otra voz* también, un libro que Octavio Paz terminó de escribir en 1989, expuso que “el modo de operación del pensamiento poético es la imaginación y ésta consiste, esencialmente, en la facultad de poner en relación realidades contrarias o disímbolas. Todas las formas poéticas y todas las figuras del poema poseen un rasgo común: buscan y, con frecuencia, descubren semejanzas ocultas entre objetos diferentes”.⁶³ Para Paz, cada “poema, cualesquiera que sea su tema, su forma y las ideas que lo informan, es ante todo y sobre todo un pequeño cosmos animado”.⁶⁴

Al observar poemas, es posible poner a discusión ciertas nociones, como la de literatura chiapaneca. La misma noción se pone en entredicho si se piensa en que algunos que se abocan a este quehacer han abandonado, ahora, su espacio natal. Y la denomina-

⁵⁹ Ruiz-Pérez, *Ejecuciones*, 12.

⁶⁰ Ignacio Ruiz-Pérez, *Notas manuscritas llenas de incógnitas* (Guatemala: Editorial Cultura, 2014), 45.

⁶¹ Octavio Paz, *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 590.

⁶² Dato tomado del texto electrónico titulado “El arco y la lira de Paz: 50 años”, disponible en: http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&cid_desplegado=5549, consultado el 2 de diciembre de 2014.

⁶³ Paz, *Obras completas I...*, 591.

⁶⁴ Paz, *Obras completas I...*, 592.

ción se torna compleja si se observa que algunos de sus practicantes, que viven en la entidad, se sirven de Internet para dar a conocer sus producciones. Por si hiciera falta un punto más, acá está éste: para quienes integran las nuevas generaciones de escritores nacidos en Chiapas el sabor de la tierra ha sido si no excluido sí presentado como una experiencia metaliteraria.

Al ubicarme como lector de poemas, veo también que con asiduidad, y quizá por la influencia de las ciencias exactas, quien realiza estudios literarios es proclive a establecer generalizaciones, a reparar sólo en lo que se mantiene, y muchas veces deja pasar lo que cambia. De un tiempo a esta parte, me ha cautivado la búsqueda de formas específicas mediante las cuales pueda presentar los resultados de mis lecturas. Después de comprender que luego de numerosas visitas una obra empieza a mostrar los diamantes que contiene, destino otro tiempo para saber cómo irán a dar a la pantalla de la computadora, al disco duro —antes iban a dar a la hoja en blanco—, mis descubrimientos de lector. Y tal indagación se vuelve confusa desde el momento en que los entredichos escritos líneas arriba se siguen multiplicando.

Y no sólo están las dudas indicadas, sino también aquellas relaciones que puedo empezar a establecer con los elementos que aparecen en los libros de poemas; estos elementos pueden ir desde los componentes paratextuales hasta lo observado en cada poema. Y para plantear lo que deseo transmitir recorro al nombre de una poeta: Rosario Castellanos, por ejemplo. Y con tal de no dejar de seguir construyendo interrogantes, podría preguntar —quizá suene a sacrilegio— si ella como poeta puede seguir siendo registrada como alguien sólo perteneciente a la tradición literaria de estas latitudes del sur de México. Como se trata de una pregunta de no fácil respuesta, puede optarse por una salida, y se puede decir de ella lo siguiente, que es “una mujer valiosísima con momentos universales”.⁶⁵ Ahí, parecería que todo ha sido salvado, pero no es así, porque en cuanto se le sitúa como parte de una generación, parece ser que no hay más escapatoria que anotar: “Más tarde surge la generación del 25, con Rosario Castellanos (1925) y Jaime Sabines (1926), quie-

⁶⁵ Óscar Wong, *Nueva fiesta de pájaros* (México: Praxis, 1998), 12.

nes introducen la poesía contemporánea en Chiapas, la poesía más representativa de la región”.⁶⁶

Ante tales generalidades, dichas con elocuencia, dan más deseos de salir corriendo a buscar el aire, este aire lleno de luz que a veces nos acompaña, que quedarse encerrado, o a la intemperie, con algún poema de Rosario Castellanos, a quien se le destinó la página titulada “Ensayo literario” en el número cinco de *El Estudiante*, periódico de difusión cultural de la escuela secundaria, preparatoria y normal profesional del estado, editado en Tuxtla Gutiérrez, y publicado el 15 de junio de 1942, cuando Rosario tenía diecisiete años.

Uno de los poemas, fechado el 2 de julio de 1941, con el que fue formada esa página, se titula “Mientras llegas”:

¡Cuánta paz en la casa provinciana!
por ella mi alma vaga y se adormece.
Es su ensueño tan frágil que parece
borrosa sombra de ilusión lejana.

Con la radiante luz de la mañana
filtrada en el naranjo que florece,
la alegría me inunda y me estremece
y me hace bendecir la hora temprana.

Bordo; pienso en tu amor, forjo una rima,
medito, leo, la emoción me anima,
ansiosamente aguardo en la ventana
y cuando llegas tú, pongo en tus manos
la inconsistencia de mis sueños vanos
al compás del tañer de una campana.

Otra será la poeta que aparecerá en el poema titulado “La despedida”, que también fue publicado en el periódico “El Estudiante”, en el número correspondiente al 16 de diciembre de 1949, en la página 3, y que Rosario Castellanos recogió en *Poesía no eres tú*, libro

⁶⁶ Wong, *Nueva fiesta de pájaros*, 22.

editado por el Fondo de Cultura Económica, cuya primera edición es de 1972:

Déjame hablar, mordaza, una palabra
para decir adiós a lo que amo.
Huye la tierra, vuela como un pájaro.
Su fuga traza estelas redondas en el aire,
frescas huellas de aromas y señales de trinos.

Todo viaja en el viento arrebatado.
¡Ay, quién fuera un pañuelo,
sólo un pañuelo blanco!⁶⁷

Al leer ambos poemas, es identificable el cambio de voz. Ha habido un salto producto de la conciencia con la que su autora decidió forjar su quehacer, dentro de lo que mucho después Seamus Heaney habrá de nombrar “cosmos y cocina” y que George Steiner, quien al principio de su *Gramáticas de la creación* anotó que “No nos quedan más comienzos”, y cuya reflexión se ha encaminado a observar esa gramática de la creación y ha observado de la siguiente manera: “En las artes, en la música, en el momento filosófico y en casi toda la literatura seria, la soledad y la singularidad son esenciales. El movimiento creador es también individual, atrincherado en la fortaleza del yo, como lo está su propia muerte, jamás en colaboración, jamás intercambiable”.⁶⁸

La casa provinciana del primer poema de Rosario Castellanos, citado líneas arriba, puede conducir a esta otra de Matza Maranto, que está en su poemario *Peldaños*, publicado en 2012 por la Universidad de Sonora. Esta es la casa de Matza:

Era imposible vivir en la perfección de esa casa. Todo quedaba inmóvil, la duda era un ave negra que al final del día sólo era un signo de mal agüero. En la casa la

⁶⁷ Rosario Castellanos, *Poesía no eres tú* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 53.

⁶⁸ George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Madrid: Siruela, 2002), 225.

tristeza se convertía en un festín de gala. Era imposible vivir ahí. La inmensidad del brillo nos cegaba.⁶⁹

Y esa mujer que hace versos, que borda, que espera, de ese mismo poema de Rosario Castellanos puede dar la oportunidad de que se vaya hacia el capítulo 9 del poemario *Elegía desde Magdala*⁷⁰ de Yolanda Gómez Fuentes, publicado en 2012 por la Universidad de Sonora:

1 Entre tú y yo
el exceso fue conocimiento.

2 No se ocultaba el sol mientras la
inteligencia discurría.
No durmió entre nosotros la discordia.

3 Eras el verbo amado,
la palabra trillada...
y yo te poseía.

Rosario Castellanos tituló uno de sus poemas “Ciudad bajo el relámpago”, el cual está en *Poesía no eres tú*:

A medianoche corre su caballo
(Jobel, zacatonal, valle para el galope).
Buen jinete, el espanto
espolea —hasta el relincho— la bestia ante la casa
donde yace dormida la memoria.
Hora de recordar los muertos. Ven,
busca tu hijo, soltera.
Viudo, tiente la almohada aún tibia. Y tú, asesino,
remeda el estertor violento de tu hermano.

⁶⁹ Matza Maranto, *Peldaños* (México: Universidad de Sonora, 2012), 7, fragmento IX.

⁷⁰ Yolanda Gómez Fuentes, *Elegía desde Magdala* (México: Universidad de Sonora, 2012), 10.

Zigzagüea en el cielo un resplandor de espada.
 A esta lívida luz
 ¡qué honda es la cicatriz del ceño trágico!⁷¹

Después de leerlo, de inmediato puede ser recordado el poema de Efraín Bartolomé que lleva ese título, el cual fue incluido en el libro así nombrado:

I

Qué les pasa a los cuadros

Qué les pasa a los libros a la casa

Es mediodía Llueve Y la ciudad se ahoga
 En dónde están los otros
 Dónde se esconde el mundo

Las personas que amamos
 dónde las guarda la memoria
 En qué ojo profundo las sumerge el día

II

Viene un juguete con las manos quebradas
 arrastrándose

El corazón golpea como la lluvia en la ventana

Corre un río en las venas y en la calle

En su cámara roja la aorta va creciendo
 creciendo
 crecien/

El título del poema de Rosario Castellanos abrió la posibilidad de llegar a un poema de Efraín Bartolomé. Y una palabra que está en el

⁷¹ Castellanos, *Poesía no eres tú*, III.

último verso del poema de Rosario Castellanos da pie para acercarse a otro poema de Efraín Bartolomé. Esa palabra es “cicatriz”. Y el poema de Efraín se titula “Cicatriz del aire”:

Descorro las cortinas de la noche
y entra el rumor de Tuxtla hasta el cuarto de hotel
donde

como una cicatriz del aire
arde el recuerdo de tu cuerpo

La limpieza perfecta del espejo
me devuelve una imagen incompleta

Estás de viaje en este instante que se alarga
y sé que tienes sueño
y sé que tú también miras la oscuridad
Tu mirada penetra los ojos de la noche
y viaja hasta encontrar
como al fondo de un pozo
otra mirada

Soy quien te ve desde la noche abierta más allá del
cristal

Es la noche de Tuxtla
El rumor desleído en la distancia
El vaho del miedo como un muro de imágenes

Y el aletear lentísimo del sueño⁷²

Este cuarto de hotel puede llevar hacia otros cuartos o hacia otros sueños, como los que persiguió Antonio Alatorre en su libro *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*.

⁷² Efraín Bartolomé, *Oficio: arder (obra poética 1982-1997)* (México: UNAM, 1999).

Rosario Castellanos tiene un poema titulado “Al hermano mayor”,⁷³ el cual hace pensar en dos poemas. El primero es de Marirrós Bonifaz; está en la sección “Viajes a la nada”, de su libro *Preludio y flama para un amanecer*,⁷⁴ con el que obtuvo el premio de poesía Jaime Sabines en 1990:

A veces mi hermano y yo
vamos al campo.

Él es un hombre sabio
que conoce de gigantes rojas
enanas blancas
y agujeros negros.

En las noches estrelladas
se queda viendo el cielo.

Señala con el dedo las constelaciones

Andrómeda
Saturno
La vía láctea

Luego dice:
Sirio está allá.

Me pasa el brazo por los hombros
se le empañan los ojos verdes

calla.

El segundo es de Joaquín Vásquez Aguilar, se titula “Hay vuelta de hoja”:⁷⁵

⁷³ Castellanos, *Poesía no eres tú*, 73.

⁷⁴ Marirrós Bonifaz, *Preludio y flama para un amanecer* (Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas-Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991), 25.

⁷⁵ Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida* (México: Juan Pablos Editor, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2010), 232.

hay vuelta de hoja
 de hoja
 es la canoa que va
 —repito, sí—
 insisto en ella
 de nuevo es el amor
 como cantar a dos voces con
 mi hermano mayor
 ¡qué casa mía!

Y sin buscarlo demasiado, se ha vuelto a la casa, no a la de Rosario Castellanos, a otra, la de Quincho, casa al fin para habitar el mundo. ¿Y cuál es el horizonte de ese mundo? Se puede aventurar alguna respuesta de la mano, ahora, de un poema de Roberto Rico, de su poemario *Ars vitraria*:⁷⁶

Por su hechura sin tacha, el horizonte
 de inobjetable cima en filamentos
 traduce la pacífica querella
 que los cristales rotos de una tapia
 sostienen contra el ceño de quien mira
 —caleidoscopio a la intemperie—
 los fragmentos del tiempo tornadizo.

O tal vez alguna respuesta llegue en el fragmento tres del poema “Duermen furiosamente”, de Luis Arturo Guichard, que forma parte del libro *Campanas subterráneas*:⁷⁷

Y tres, no hay nada en la tinta, sólo ideas sin color y sin
 natura. Lo que natura no da, ya se sabe dónde acaba.
 No hay tinta fresca, hay un manchón en la pared del
 cuarto, un mosquito en holocausto. Es de noche otra
 vez y la cama flota a la deriva (esto seguro ya está dicho
 muchas veces, así que no cuenta como cita). Lo que es

⁷⁶ Roberto Rico, *Ars vitraria* (México: Parentalia, 2013).

⁷⁷ Luis Arturo Guichard, *Campanas subterráneas* (México: Aldus, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2012), 39.

verde es el cuaderno de piel de salamandra y lomos camaleón.

A todos les gustaría ser modernos y trabajar el camaleón en la poesía, pero todos acaban siendo pequeñas lagartijas que comen mosca y eructan largamente frente a mi cama a la deriva, mientras duermo soñando con los círculos de Proust porque es muy, pero muy naíf dormir soñando con los círculos.

O quizá haya respuesta en el poema de Rosario Castellanos titulado “Nocturno”:⁷⁸

Para vivir es demasiado el tiempo;
para saber no es nada.

¿A qué vinimos, noche, corazón de la noche?

No es posible sino soñar, morir,
soñar que no morimos
y, a veces, un instante, despertar.

Con una propuesta como la que acá se presenta, se está intentando rehuir todo deseo de arrojar verdades absolutas, en terminos de investigación literaria, o de seguir reproduciendo la idea de las generaciones ubicables en determinado territorio. Pueden ser observados poemas de ciertos autores chiapanecos sin el afán de descubrir en tales textos sellos localistas o de identidad. Hay que dejarse cautivar por lo que los poemas presentan ante uno como lector: “Abierto o cerrado, el poema exige la abolición del poeta que lo escribe y el nacimiento del poeta que lo lee”.⁷⁹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bartolomé, Efraín. *Oficio: arder (obra poética 1982-1997)*. México: UNAM, 1999.

⁷⁸ Castellanos, *Poesía no eres tú*, 179.

⁷⁹ Paz, *Obras completas I...*, 295.

- Bonifaz, Marirrós. *Preludio y flama para un amanecer*. México: Gobierno del Estado de Chiapas-Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991.
- Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Gómez Fuentes, Yolanda. *Elegía desde Magdala*. México: Universidad de Sonora, 2012.
- Gronclín, Jean. *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder, 2002.
- Guichard, Luis Arturo. *Realidad y márgenes*. México: CONACULTA, CONECULTA, Gobierno del Estado de Chiapas, 2013.
- Guichard, Luis Arturo. *Campanas subterráneas*. México: Aldus, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2012.
- Hidalgo, Eduardo. *Un hombre que cae está enfermo de gravedad*. México: CONACULTA, CONECULTA, Gobierno del Estado de Chiapas, 2014.
- Maranto, Matza. *Trozos de azogue*. Nueva York: Artepoética Press, 2013.
- Maranto, Matza. *Peldaños*. México: Universidad de Sonora, 2012.
- Milán, Eduardo (ed.). *Pulir huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- Molina, Javier. *El lugar de los hechos*. México: Gobierno del Estado de Chiapas, 2005.
- Molinuevo, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis, 2002.
- Morales Bermúdez, Jesús. *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 1997.
- Paz, Octavio. *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Rico, Roberto. *Ars vitraria*. México: Parentalia, 2013.
- Rico, Roberto. *Parlamos*. México: Secretaría de Educación de Chiapas, 2011.
- Ruiz Pascacio, Gustavo. *No viene la primavera en las líneas de mi mano*. México: Gobierno del Estado de Tabasco, 2014.
- Ruiz-Pérez, Ignacio. *Notas manuscritas llenas de incógnitas*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Editorial Cultura, 2014.

- Ruiz-Pérez, Ignacio. *Navegaciones*. México: Gobierno del Estado de Chiapas, CONECULTA, 2006.
- Ruiz-Pérez, Ignacio. *La canción del desterrado*. México: Gobierno del Estado de Chiapas, CONECULTA, 2004.
- Ruiz-Pérez, Ignacio. *Ejecuciones*. México: Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 2002.
- Steiner, George. *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Siruela, 2009.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2001.
- Vásquez Aguilar, Joaquín. *Poesía reunida*. México: Juan Pablos Editor, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, edición crítica de Luis Arturo Guichard, 2010.
- Wong, Óscar. *Chiapas, nueva fiesta de pájaros*. México: Praxis, 1998.
- Zagajewski, Adam. *En defensa del fervor*. Barcelona: El Acanalado, 2005.

INSCRIPCIONES CULTURALES

EL LENGUAJE DOLIENTE EN LAS LÁPIDAS URBANAS

*Norma Esther García Meza**

*Édgar García Valencia**

PRESENTACIÓN

En el año 2009 iniciamos el proyecto de investigación “Prácticas culturales y discursos de la memoria. El trabajo con el lenguaje”,¹ que tenía como objetivo general la identificación y el análisis de las visiones del mundo y los imaginarios sociales desplegados, mediante el trabajo con el lenguaje, en los diversos discursos y prácticas culturales que acontecen en el cruce de un tiempo y un espacio específicos, y cuya finalidad es contribuir a la construcción de la memoria. En concreto, nos interesaba el lenguaje simbólico de las lápidas urbanas, el lenguaje oral de los pregoneros urbanos y el lenguaje escrito de los letreros populares en dos escenarios urbanos: la ciudad de Xalapa en el estado de Veracruz y la ciudad de Villahermosa en el estado de Tabasco. Comenzamos a realizar el trabajo de campo para identificar las lápidas urbanas² con la certeza de que encontraríamos muy pocas pero, sin duda, su localización nos brindaría material suficiente para analizar el uso del lenguaje simbólico

* Investigadores del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, de la Universidad Veracruzana.

¹ PROMEP No. 103.5/09/4482 PTC-355.

² Todo lo referente al lenguaje oral de los pregoneros urbanos y al lenguaje escrito de los letreros populares fue realizado en la segunda etapa del proyecto y sus resultados forman parte del informe técnico entregado a PROMEP en junio de 2012.

en una práctica funeraria de la que poco sabíamos.³ Los recorridos por las calles de ambas ciudades nos revelaron los siguientes asuntos: *a*) que no eran unas cuantas, *b*) que no eran anónimas y *c*) que quienes las colocan no sólo usan el lenguaje simbólico sino también el escrito. Su existencia dejaba claro que había muchos otros aspectos que se tenían que considerar, como el origen rural de esta práctica y los complejos vínculos entre lo local y lo global que su manifestación en el entorno urbano podría hacer evidente, sobre todo porque su construcción se realiza en las aceras, una especie de umbral en el que la vida y la muerte se hacen presentes para dejarnos ver algunas de las características de la era actual: la violencia, la velocidad, la indolencia y la indiferencia al otro, a los otros. Si en la literatura el umbral, formado por puertas, ventanas, pasillos, escaleras, es el lugar de la crisis y la ruptura vital; en las calles el umbral está localizado, precisamente, en las aceras: son la frontera entre la vida y la muerte. Las lápidas urbanas están colocadas en ellas como un recordatorio de lo que ahí ocurre.

Algunos de los resultados de este primer acercamiento a las lápidas urbanas fueron publicados en el libro *Escenarios de la cultura y la comunicación en México. De la memoria al devenir cultural*.⁴ Lo que

³ Fueron de gran utilidad, por su sentido orientador, una nota periodística publicada por Juan Alejandro Jr., en octubre de 2008, y un artículo de María Ana Portal. En la primera se afirmaba que se trata de ofrendas destinadas a honrar el recuerdo “de los seres queridos que perdieron la vida de manera violenta, principalmente en accidentes automovilísticos, son las lápidas urbanas instaladas en las calles, cruceros, banquetas, acotamientos y avenidas de la ciudad”, *Tabasco hoy*, lunes 27 de octubre de 2008. Y en el segundo se analiza no sólo la presencia de estas cruces sino todo el conjunto de lo que ella llama: creencias en el asfalto, es decir, altares y nichos ofrecidos a imágenes religiosas que los sujetos colocan en las calles como una manera de apropiarse del espacio público en la ciudad de México. Tal artículo confirmó los datos aportados en la nota periodística referida: el carácter violento de los decesos señalados por estas marcas urbanas. Ver María Ana Portal, “Las creencias en el asfalto. La sacralización como una forma de apropiación del espacio público en la ciudad de México”, *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 30 (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Ciencias Antropológicas, 2009), 66-67.

⁴ Norma Esther García Meza, “Prácticas culturales y discursos de la memoria”. En Elissa Rashkin y Norma Esther García Meza (coord.), *Escenarios de la cultura y*

presentamos a continuación es el análisis de lo que hemos denominado el lenguaje doliente inscrito en algunas de las lápidas urbanas identificadas.⁵

EL DOLOR AJENO: MEMORIA Y LENGUAJE

[...] ofrezco a tu dolor un crucifijo [...].

Jaime Sabines

En los primeros años de este siglo Susan Sontag planteó, en el título de uno de sus célebres libros, *Ante el dolor de los demás*,⁶ un asunto que puede ser formulado como una interrogante de carácter metodológico para quienes trabajamos con la memoria: ¿qué hacer frente al dolor de los demás? Nos referimos a ese dolor que se filtra de ciertas prácticas culturales y que se nos presenta como un amasijo de memoria y lenguaje.

Construidas para señalar el lugar donde ocurrió una muerte violenta, las lápidas urbanas son resultado de una práctica funeraria antigua⁷ que en nuestro país se conoce como “levantamiento de la sombra” y que consiste en la colocación de una cruz donde ocurrió el deceso.⁸ De entre las palabras empleadas en estas lápidas las

la comunicación en México. De la memoria al devenir cultural (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012), 313-348.

⁵ En total identificamos 122 lápidas: 31 en Villahermosa y 91 en Xalapa.

⁶ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (México: Alfaguara, 2004).

⁷ Ver María José del Río Barredo, María José, “Imágenes callejeras y rituales públicos en el Madrid del siglo XVII”. En María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vicent-Cassy (eds.), *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios* (Madrid: Casa de Velázquez, 2008), pp. 201-230; Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), y John Reed, *México Insurgente* (Tafalla, España: Txalaparta, 2005).

⁸ “[...] la ceremonia del levantamiento de la sombra es común a ritos de curación y ritos funerarios. En ambos casos, hace referencia al hecho de que el alma es recogida en formas materiales antes de ser incorporada al cuerpo, en el caso de ceremonias curativas, y al cementerio, en el caso de ritos funerarios. En ambos casos el alma es recogida, en hierbas del viento, como en el caso de las ceremonias curativas, o en flores y la cruz, en el caso de ritos funerarios [...] vegetales y cruz son el símbolo vehículo del levantamiento de la sombra, hecho al realizar la ceremonia de

abreviaturas para marcar frases de duelo son de uso poco frecuente. En este recorrido la que mayor veces aparece es “e.p.d.” (en paz descanse).⁹ Existe en la Iglesia católica la metáfora de la muerte como el fin de la peregrinación terrena del hombre: “del tiempo de gracias y de misericordia que Dios le ofrece para realizar su vida terrena según el designio divino y para decidir su último destino”.¹⁰ Es por eso que los muertos “descansan”, porque ha terminado su peregrinaje en esta vida. Pero más allá del ritual funerario que expresa la preocupación de los deudos por el descanso del alma del fallecido, su presencia en las calles las convierte simbólicamente en una especie de denuncia acerca de la ocurrencia de eventos trágicos en estas ciudades de provincia.

Las lápidas urbanas no sólo develan procesos subjetivos anclados en ellas en tanto marcas simbólicas y materiales, también hacen evidentes conflictos cotidianos, relaciones desiguales, luchas de poder, enfrentamientos por los espacios, la valoración creciente hacia lo efímero como forma de vida y una marcada indiferencia al

barrer el alma en el lugar en que se perdió, o al levantar la cruz en el lugar en donde fue dejada por el cuerpo”, en Enrique Hugo García, “Análisis estructural de los ritos funerarios de San Miguel Aguasuelos, Veracruz”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 65 (Universidad Veracruzana, 1987), 17-18. Esta ceremonia está asociada a la creencia religiosa acerca de una entidad específica: la sombra, presente en las diversas cosmovisiones de los distintos pueblos que conforman el territorio mexicano y, dependiendo de la concepción específica que se tenga de esta entidad, la ceremonia referida tendrá determinados componentes: “En el sitio donde muere un adulto se coloca una cruz de cal o de ceniza que representa el lugar donde estuvo en su último momento. Al lado se ponen flores y una veladora [...] A los nueve días se “levanta la sombra”, o sea que, en medio de oraciones, se barre esta cruz con una escoba pequeña y se deposita en una caja que se lleva primero a la iglesia en donde se celebra una misa y posteriormente se le entierra en el panteón, debajo de la cruz que ese día se coloca en la tumba”, Miguel Ángel Rubio y Meztli Martínez, “De sombras, sapos y espíritus. Relatos sobre los Días de Muertos entre los chontales de Tabasco y los pames de Querétaro”. En *Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos*, núm. 16 (México, 2006), pp. 170-171.

⁹ En el *Diccionario panhispánico de dudas* (Bogotá: RAE, Santillana, 2005). Dentro del apéndice 2, “Lista de abreviaturas”, las siguientes: e.p.d (en paz descanse), D.E.P. (descanse en paz), q.e.p.d. (que en paz descanse), q.D.g / Q.D.G (que Dios guarde), q.e.g.e. (que en gloria esté) y R.I.P. (del latín *requiescat in pace*; descanse en paz).

¹⁰ *Catecismo de la iglesia cristiana* (México: Coeditores Católicos de México, 2004).

otro, a los otros. Marcan una ausencia pero también hacen presente el acontecimiento en sí: el día del deceso, del atropellamiento, del accidente, del asesinato... Su sola presencia no nos hace saber la causa de la muerte pero sí su carácter: lo que dicen y señalan es que en ese lugar aconteció una muerte violenta. Lo que narran estas lápidas no sólo es la memoria de un dolor sino también la memoria de tradiciones, valores y rituales mortuorios inscritos en los imaginarios que se han nutrido de experiencias y saberes rurales expuestos, mediante estas cruces, en un escenario urbano.

Los deudos no han querido que el evento trágico quede en el olvido ni en el anonimato porque ambos serían otra forma de muerte. Lo que logran los epitafios no es sólo la recordación del difunto sino la recordación del siniestro: lo inscriben en la calle, en la memoria de la ciudad,¹¹ para que no se olvide. Mediante el lenguaje escrito, con el que son elaborados, se revela no sólo la identidad del difunto y la de los deudos sino también la de un dolor privado que al inscribirse en las calles se vuelve público: un testimonio pero también una denuncia de lo que en ellas ocurre. Las lápidas urbanas se erigen, así, en discursos de la memoria cuya existencia transcurre entre lo local y lo global. La presencia de estas inscripciones funerarias señalando el lugar de la muerte, de las muertes, significa no sólo la existencia de una determinada práctica cultural¹² sino la memoria de una época, de la forma de vivir y de morir en un determinado contexto social, cultural e histórico.¹³

En las prácticas funerarias romanas —todas aquellas que ocurrían entre el deceso de la persona y las últimas ceremonias hasta después de su entierro— se acostumbraba que a los muertos de clases humildes se les hiciera un pequeño nicho, como los que podemos atestiguar en este recorrido, donde se guardaban sus cenizas. Esto no pasaba con las clases pudientes, quienes se mandaban

¹¹ “Así, se asigna a la representación un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando [...]”. En Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996), 78.

¹² Chartier, *Escribir las prácticas...*, 150.

¹³ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2002), 2.

a hacer mausoleos en las afueras de las ciudades.¹⁴ Ahí fue quedando la epigrafía como una costumbre de marcar el lugar donde se encontraba el muerto; en esta práctica encontramos dos lugares marcados por la palabra, el lugar donde se produjo la muerte, y, posteriormente, el lugar donde corresponde su cuerpo, su entierro en un cementerio, también con la inscripción de su nombre, sus fechas vitales y el mensaje de la parentela. A ambos sitios los marca el símbolo —la cruz, la veladora— y la palabra.

Una de las aportaciones más importantes de Paul Ricoeur subraya el papel protagónico que tiene el lenguaje en la construcción de la memoria, sobre todo porque posibilita el vínculo —negado en otras perspectivas teóricas—¹⁵ entre memoria individual y memoria colectiva:

Pasamos de la memoria individual a la memoria colectiva, tránsito perfectamente legítimo, en la medida en que, gracias al lenguaje, las memorias individuales se superponen con la memoria colectiva. Decir que nos acordamos de algo, es declarar que hemos visto, escuchado, sabido o aprehendido algo, y esta memoria declarativa se expresa en el lenguaje de todos, insertándose así, al mismo tiempo, en la memoria colectiva. A la inversa, la memoria colectiva descansa sobre una ligazón de memorias individuales, lo que se explica por la pertenencia de cada uno a una multitud de colecti-

¹⁴ Rosario Cebrián, *Titulum fecit: la producción epigráfica romana en las tierras valencianas* (Madrid: Real Academia de Historia, 2000), 229.

¹⁵ La memoria es uno de esos conceptos cuyo contenido varía según el ángulo o los ángulos epistemológicos desde donde se mire. Así, encontramos definiciones desde los distintos campos disciplinarios que unas veces colocan todo el soporte de la memoria en el ejercicio individual, otras en las acciones colectivas, como resultado de los marcos previamente establecidos en la vida social, y muy pocas en el tránsito complejo que involucra lo individual y lo colectivo como resultado de prácticas culturales e identitarias. Paul Ricoeur se ha referido a esta problemática en la polémica sostenida con Maurice Halbwachs a propósito de la polaridad entre subjetividad y objetividad que marcó el nacimiento de las Ciencias Sociales y Humanas. Ver Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Madrid: Trotta, 2003), 127.

vidades, que son otros tantos ámbitos de identificación colectiva e individual.¹⁶

Trabajar con la memoria como objeto de estudio implica no sólo trabajar con el lenguaje sino también con todos aquellos “saberes, creencias, patrones de comportamiento, sentimientos y emociones que son transmitidos y recibidos en la interacción social, en los procesos de socialización, en las prácticas culturales de un grupo”.¹⁷ El dolor es uno de los sentimientos que transmiten las lápidas urbanas, que cotidianamente se actualiza mediante la colocación de agua, veladoras, flores, globos, juguetes y diversos elementos simbólicos, como veremos a continuación.

EL LENGUAJE DOLIENTE DE LAS LÁPIDAS URBANAS

Si he perdido la vida, el tiempo, todo [...] me queda la palabra.

Blas de Otero

Si el lenguaje,¹⁸ desde la perspectiva de M. Bajtín, es concebido “como un devenir permanente y como producto de la interacción social de los hablantes”¹⁹ que, al inscribirse en el “gran tiempo”, adquiere

¹⁶ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Madrid: Trotta, 2003), 27.

¹⁷ Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 18.

¹⁸ “No consideramos el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje saturado ideológicamente, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un *maximum* de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica [...] el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo. Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones”, Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (Madrid: Taurus, 1989), 88, 89, 110.

¹⁹ Tatiana Bubnova, “Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)”. En Iris M. Zavala (coord.), *Bajtín y sus apócrifos* (Madrid: Anthropos, 1996), 36.

nuevos sentidos,²⁰ es posible entonces preguntarnos qué nuevos sentidos adquiere el decir de los deudos para quienes, en el mismo espacio pero desde otro tiempo, leemos, por ejemplo, *CHECO 16 AÑOS TE amamos Tu mama hermanos [sic]*. Esa es la inscripción de la lápida en forma de pequeña casa con su cruz de cemento instalada al filo de la banqueta de una de las amplias avenidas que se construyeron en Villahermosa en los tiempos del auge petrolero y que lleva el nombre de un caudaloso río —Usumacinta—; tiene tres carriles que en las horas pico se vuelven cuatro, los vehículos pasan veloces sobre el asfalto y nadie mira los detalles en las aceras... pero la pequeña lápida, construida por los familiares de Sergio, está ahí para dar testimonio de un accidente ocurrido en una fecha que no quedó consignada. Los datos que aparecen inscritos sobre la tosca plancha de cemento incluye la denominación afectiva con la que



²⁰ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI, 1995), 346-353.

lo llamaron durante los 16 años de vida: *Checo*, y una declaración que conmueve: *Te amamos*. Quienes enuncian son su familia: la madre y los hermanos.



Amando Alexis también tenía 16 años cuando un auto rojo lo atropelló el 6 de diciembre del 2000.²¹ Su familia construyó en su memoria una lápida en forma de pequeña capilla con una veladora adentro, un ángel encima de color platino y un gran florero al que nunca le faltan flores frescas. Fue colocada en el camellón central de la avenida Primero de Mayo, en la ciudad de Xalapa.²²

²¹ *Diario de Xalapa*, jueves 7 de diciembre de 2000.

²² Los textos que a partir de aquí se comentan pertenecen a lápidas identificadas en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

Siempre nos queda la palabra, dice el poeta en el epígrafe que abre este apartado, y ese parece ser el razonamiento de los deudos: toman la palabra para expresar su sentir y, aunque no hay mención alguna del dolor sentido, todo el sentir de los deudos se desborda en el lenguaje doliente inscrito en las lápidas. Porque nada resulta tan doloroso como tomar la palabra del ausente y orientarla hacia uno mismo buscando el consuelo, como sucede en la lápida construida en memoria del joven Heber Abdiel, quien murió atropellado el 26 de febrero de 2007.²³ Sobre la plancha de mármol fue escrito un texto en el que la voz del fallecido ha sido recreada para consolar a los que amó y lo amaron: “Para los que amé y me amaron, cuando me vaya déjenme ir... no se aten a mí con lágrimas, por los hermosos años que vivimos juntos démosle gracias a dios, y cuando ustedes tengan que viajar por este camino yo los recibiré con una sonrisa y les diré ¡Sean bienvenidos, nunca más nos separaremos!”.



Con parquedad y precisión, el lenguaje doliente nos cuenta historias, como la que se desprende de la diminuta plancha de hierro que está

²³ *Diario de Xalapa*, miércoles 28 de febrero de 2007.

sobre una cruz llena de flores: que debajo del puente peatonal, ubicado en Avenida Circuito Presidentes y el cruce con la calle Ángel Carvajal, murió una niña, se llamaba Maricruz, tenía once años porque nació el 3 de mayo de 1994 y murió el 29 de noviembre del año 2005.²⁴ El dolor está en toda la inscripción, fijada para siempre con los rústicos trazos de pintura de aceite, pero se desborda con intensidad de la palabra “niña” y de la información final “a la edad de once años”.



El lenguaje doliente es aquel que nos comunica, por ejemplo, que el 13 de enero del 2002²⁵ murieron dos personas en la esquina formada por la calle Sayago y la avenida Ávila Camacho, una de ellas tenía 18 años y se llamaba Reyna, la otra era Margarita y el único dato

²⁴ *Diario de Xalapa*, miércoles 30 de noviembre de 2005.

²⁵ *Diario de Xalapa*, lunes 14 de enero de 2002.

que aparece es la fecha de su muerte. Las dos cruces están juntas y con flores colocadas por sus deudos.



Y que el 22 de diciembre del 2009 en la avenida Ruiz Cortines murió Rogelio Antonio. Según testimonios su muerte se produjo por el



atropellamiento de la moto en que viajaba, tenía 22 años y una pequeña hija. Sus iniciales fueron inscritas en los extremos de la cruz y sobre una tabla de madera colocada en el centro aparecen los datos del fallecido entre los que destaca la palabra “joven”, que subraya su circunstancia vital en el momento de morir.



El lenguaje doliente es aquel que duele y se duele por la recordación de una vida interrumpida en las aceras... como la del joven Manlio Humberto, quien fue brutalmente golpeado²⁶ en el lugar donde ahora se encuentra la lápida construida por sus padres y en la que se dirigen a él para decirle cómo continuarán viviendo sin él: “Viviremos con la ilusión de nuestro reencuentro”, y para agradecer su nacimiento y el tiempo que pasó con ellos: “Donde quiera que estés,

²⁶ *Diario de Xalapa*, viernes 3 de septiembre de 2001.



gracias hijo por la dicha tan grande que sentimos cuando tú naciste aunque el tiempo que estuviste fue muy corto”.

En la Avenida Lázaro Cárdenas casi esquina con la Avenida Justino Sarmiento fue construida una lápida en forma de pequeña capilla de cemento que al fondo contiene un texto muy difícil de leer pero cuya parte visible está escrita en primera persona y dice: “No lloren por mí que tanto los he amado, mi cuerpo muere...”

El lenguaje doliente es aquel que, desde otro tiempo, nos comunica el dolor ante una pérdida. Es un lenguaje que nos convoca a reconocer en esa inscripción el dolor de una familia por la muerte de uno de sus integrantes y, acaso, la única respuesta que espera de nosotros es que nuestra capacidad de asombro se movílize junto con nuestras creencias y nuestros imaginarios e intentemos comprender el sufrimiento ajeno. La capacidad de asombro, dice Zelman, está presente siempre que nos enfrentamos con la realidad y sin la cual resulta imposible construir conocimiento:

[...] la capacidad de asombro está necesariamente presente en el enfrentamiento con la realidad al que ha estado obligado el conocimiento analítico a lo largo de toda su historia [...] es a partir de las contradicciones que yacen en la inercia del saber acumulado de donde tendrá que resurgir el asombro, si es que queremos mantenernos alertas al conocimiento de lo inédito en la realidad.²⁷

El lenguaje doliente nombra, precisamente, “lo inédito en la realidad” mediante brevísimos epitafios que contienen una síntesis de la biografía del fallecido: nombre, fecha de nacimiento y fecha de muerte, un trayecto de vida interrumpido por alguien...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bajtín, Mijail. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus, 2000.

²⁷ Hugo Zelman, *Los horizontes de la razón*, t. II. (Barcelona: Anthropos, 1992), 167.

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1995.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bubnova, Tatiana. "Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)". En Iris M. Zavala (coord.), *Bajtín y sus apócrifos*, Madrid: Anthropos, 1996.
- Catecismo de la iglesia cristiana*. México: Coeditores Católicos de México, 2004.
- Cebrián, Rosario. *Titulum fecit: la producción epigráfica romana en las tierras valencianas*. Madrid: Real Academia de Historia, 2000.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Del Río Barredo, María José. "Imágenes callejeras y rituales públicos en el Madrid del siglo XVII". En María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vicent-Cassy (eds.), *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, pp. 201-230.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- García, Enrique Hugo. "Análisis estructural de los ritos funerarios de San Miguel Aguasuelos, Veracruz". En *La Palabra y el Hombre*, núm. 65, Universidad Veracruzana, 1987, pp. 17-18.
- García Meza, Norma Esther. "Prácticas culturales y discursos de la memoria". En Elissa Rashkin y Norma Esther García Meza (coord.), *Escenarios de la cultura y la comunicación en México. De la memoria al devenir cultural*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012, pp. 313-348.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Portal, María Ana. "Las creencias en el asfalto. La sacralización como una forma de apropiación del espacio público en la ciudad de México". En *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 30, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Ciencias Antropológicas, 2009, pp. 66-67.
- Reed, John. *México Insurgente*. Tafalla, España: Txalaparta, 2005.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.

- Roca i Girona, Jordi. “Fotografía, dibujo y grabaciones audiovisuales”. En Joan J. Pujadas i Muñoz (coord.), *Etnografía*. Barcelona: UOC, 2010, pp. 171-176.
- Rubio, Miguel Ángel y Meztli Martínez. “De sombras, sapos y espíritus. Relatos sobre los Días de Muertos entre los chontales de Tabasco y los pames de Querétaro”. En *Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos*, núm. 16, México, 2006, pp. 170-171.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara, 2004.
- Zemelman, Hugo. *Los horizontes de la razón*, t. II. Barcelona: Anthropos, 1992.

Tomar la palabra
Algunas expresiones literarias
y de cultura popular en el sureste mexicano
se terminó en septiembre de 2016
en Imprenta de Juan Pablos, S.A.
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19
Col. del Carmen, Del. Coyoacán
04100, Ciudad de México
<juanpabloseditor@gmail.com>

500 ejemplares

