

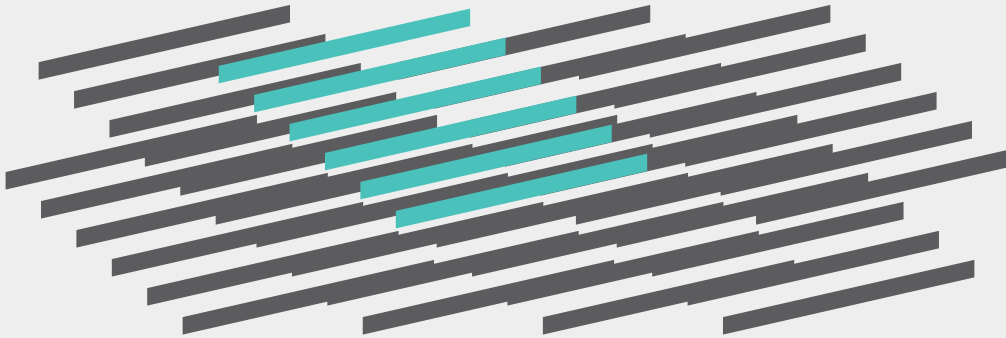
ISSN: 2683-3298



VOLUMEN 9 · ENERO - JUNIO 2026 · NÚMERO 17

ISEMINACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO



DIRECTORIO INSTITUCIONAL

Silvia Lorena Amaya Llano / Rectora
Oliva Solís Hernández / Secretaria Académica
Iván Omar Nieto Román / Secretario Particular
Manuel Toledano Ayala / Secretario de Investigación, Innovación y Posgrado
Ma. de Lourdes Rico Cruz / Directora de la Facultad de Lenguas y Letras
Diana Rodríguez Sánchez / Directora del Fondo Editorial Universitario
Ivonne Álvarez Aguillón / Coordinadora de Publicaciones Periódicas
Sandra Arteaga Santos / Coordinadora de Publicaciones Periódicas y Académicas
de la Facultad de Lenguas y Letras

DIRECCIÓN

Carmen Dolores Carrillo Juárez

EDICIÓN

Perla Holguín Pérez

CORRECCIÓN DE ESTILO

Perla Holguín Pérez

DISEÑO GRÁFICO

Sandra Arteaga Santos

COMITÉ EDITORIAL

Luisa Josefina Alarcón Neve (Universidad Autónoma de Querétaro, México), Gerardo Argüelles Fernández (Universidad Autónoma de Querétaro, México), Raúl Ruiz Canizales (Universidad Autónoma de Querétaro, México), Ester Bautista Botello (Universidad Autónoma de Querétaro, México) y Eva Patricia Velásquez Upegui (Universidad Autónoma de Querétaro, México)

CONSEJO ASESOR

José Luis Ramírez Luengo (Universidad Complutense de Madrid, España), Astrid Santana Fernández de Castro (Universidad de La Habana, Cuba), Bárbara M. Brizuela (Tufts University, Estados Unidos), Cecilia Lagunas (Universidad Nacional de Luján, Argentina), Conrado Arranz Mínguez (Instituto Tecnológico Autónomo de México, México), Elsa Muñiz García (Universidad Autónoma Metropolitana, México), Felipe Ríos Baeza (Universidad Anáhuac Querétaro, México), Gloria Ángeles Franco Rubio (Universidad Complutense de Madrid, España), Grisel Terrón Quintero (Oficina del Historiador de La Habana, Cuba), Haydée Arango Milián (Universidad de La Habana, Cuba), José Enrique Finol (Asociación Internacional de Semiótica de Ecuador, Ecuador), Magdalena Díaz Hernández (Universidad de Huelva, España) y Mirta Castedo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Diseminaciones, Vol. 9, No. 17, enero-junio 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Lenguas y Letras, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, C. P. 76010, Querétaro, Qro., Tel. (442) 192 1200, ext. 61010, <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones>, diseminaciones@uaq.mx. Editora responsable: Carmen Dolores Carrillo Juárez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2021-082418185800-102, ISSN: 2683-3298, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este Número: Facultad de Lenguas y Letras, Sandra Arteaga Santos, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, C. P. 76010, Querétaro, Qro. Fecha de última modificación: 30 de enero de 2026.

SUMARIO

Artículos

- Xtabay habla: una propuesta de lectura crítica desde la interseccionalidad a la obra de Briceida Cuevas Cob
Xtabay speaks: a critical reading proposal of Briceida Cuevas Cob's poetic work from the intersectionality theory 6
- KARINA MONSERRAT ACUÑA MURILLO
Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México
Luz María Lepe Lira
Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México
MARÍA DE JESÚS SELENE HERNÁNDEZ GÓMEZ
Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México
- El territorio como una herida: una lectura de *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira* de Hubert Matiúwàa
The territory as a wound: a reading of Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira by Hubert Matiúwàa 29
- EDITH LEAL MIRANDA
Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, México
- Luned, la cuentera: el arte de contar historias en *El fuego verde* de Verónica Murguía
Luned, the storyteller: the art of storytelling in El fuego verde by Verónica Murguía 60
- JULIO MARÍA FERNÁNDEZ MEZA
El Colegio de México, Ciudad de México, México
- Navegando en los ríos profundos de la psicología de José María Arguedas
Navigating in the deep rivers of the psychology of José María Arguedas 92
- SHERLY TANIA BUSTAMANTE MAITA
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Bilingualism and glocality in “Cachanilla” urban jargon on Mexico’s Northwestern border

Bilingüismo y glocalidad en el argot urbano “cachanilla” en la frontera noroeste de México

114

JAHIRO SAMAR ANDRADE PRECIADO

Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, México

Reseñas

Argott, I. I. (2021). *Panorámica iconográfica en torno a la vida de san Antonio abad: un acercamiento desde las fuentes a la producción del arte cristiano*. Universidad

Nacional Autónoma de México. 270 páginas. ISBN: 978-607-30-5142-2

138

MARÍA ALEJANDRA VALDÉS GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

ARTÍCULOS

**Xtabay habla: una propuesta de lectura crítica
desde la interseccionalidad a la obra de Briceida Cuevas Cob**
*Xtabay speaks: a critical reading proposal of Briceida Cuevas
Cob's poetic work from the intersectionality theory*

DOI: 10.61820/dis.2683-3298.1986

Karina Monserrat Acuña Murillo 

Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México
mon.acunamurillo@gmail.com

Luz María Lepe Lira 

Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México
luz.maria.lepe@uaq.mx

María de Jesús Selene Hernández Gómez 

Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México
selene.hernandez@uaq.edu.mx

Recibido: 8 julio 2025 / Aceptado: 10 diciembre 2025

RESUMEN

Este artículo presenta una propuesta de lectura analítica sobre cómo se construyen las representaciones de las mujeres mayas en la obra poética de Briceida Cuevas Cob. Para tal propósito, se eligieron tres poemas que remiten a tres géneros discursivos y cuyas temáticas se centran en las vivencias, los espacios y los objetos de las mujeres mayas. El análisis muestra la importancia de la intersección entre género y etnia, la cual se hizo patente en tres niveles textuales: en el nivel macroestructural, en la elección de los géneros discursivos; en el lingüístico, mediante los recursos literarios, léxicos y gramaticales que usa la autora para construir sus voces poéticas; y, en el de contenido, en el uso de temas, motivos y significados centrados en las vivencias de las mujeres mayas.

Palabras clave: feminismo, identidad, oralidad, oralitura, poesía

ABSTRACT

This article presents a proposal for an analytical reading of how representations of Mayan women are constructed in the poetic work of Briceida Cuevas Cob. For this purpose, three poems were chosen that refer to three discursive genres and whose the-

mes focus on the experiences, spaces, and objects of Mayan women. The analysis shows the importance of the intersection between gender and ethnicity, which was evident at three textual levels: at the macrostructural level, in the choice of discursive genres; at the linguistic level, through the literary, lexical, and grammatical resources used by the author to construct her poetic voices; and at the content level, in the use of themes, motifs, and meanings centered on the experiences of Mayan women.

Keywords: *feminism, identity, oral tradition, oralitura, poetry*

INTRODUCCIÓN

Las literaturas indígenas se encuentran en un proceso expansivo de creación y difusión, no solo por el número de autores y autoras que es posible leer a través de las redes sociales y de las plataformas digitales, sino por la conformación de verdaderos campos intelectuales y literarios en cada lengua. Esta dinámica visibiliza géneros y propuestas literarias en correspondencia o en diferencia con las literaturas de las lenguas hegemónicas. La política lingüística de los países iberoamericanos, centrada en la castellanización y el desplazamiento de las lenguas indígenas, provocó que la mayoría de las lenguas originarias permaneciera en la oralidad y sin un alfabeto estandarizado, esta situación derivó en un menor número de lectores y un mayor reconocimiento a las formas tradicionales de creación que se mantienen vivas en las comunidades. Por tal motivo, uno de los enfoques para acercarse a estas producciones literarias es la predominancia de la oralidad como un recurso estilístico que tiene efectos textuales (considerando como texto todo tejido discursivo, más allá de la escritura alfabética), estéticos y en su recepción. La oralidad, con sus rasgos y formas de trasvase a la escritura, constituye una de las características que podemos observar en las producciones literarias del continente, tanto en las escrituras monolingües (en español o en las lenguas originarias), como en las escrituras bilingües, las cuales tienen una mayor publicación en México.

Algunos escritores como Víctor de la Cruz e Irma Pineda (zapotecos), Juan Gregorio Regino (mazateco), Isaac Carrillo Can (maya peninsular), Manuel Bolom (tsotsil), entre otros, han reconocido en los géneros orales y discursivos de sus culturas, la fuente de las formas estilísticas de su obra literaria. Los consejos, los recursos discursivos del paralelismo en el ritual, el lamento, el canto e incluso la conversación cotidiana son elementos que se recuperan en la expresión literaria.

La exploración creativa de los géneros orales llevó a escritores a pensar en un término que ligara la oralidad con la escritura. El poeta mapuche Elicura Chihuailaf propuso en “Recado confidencial a los chilenos”, continuando los postulados de

Fall (1991), llamar oralitura a “nuestra Palabra ya escribiéndose, pero al lado de la oralidad” (Chihuailaf, 1999, como se citó en Rocha, 2013, p. 62). Rocha circunscribe el uso del concepto oralitura a los escritores del área de influencia quichua en el suroccidente colombiano y lo amplía a *textualidades oralitegráficas*, refiriéndose a otras formas de escritura: los tejidos, los chumbes, los gráficos de las culturas indígenas (2018). Sin embargo, esta propuesta no se ha extendido lo suficiente a Mesoamérica. Los autores mexicanos, por ejemplo, llaman a su producción simplemente literatura, o la adjetivan con una marca étnica: zapoteca, maya, náhuatl, etc. La conformación de apoyos institucionales, a través de mecanismos de becas para creadores, premios literarios y ediciones de las obras literarias de manera bilingüe, generaron una literatura en México que es mayoritariamente bilingüe y no utiliza el término oralitura; además, hay pocos ejemplos que exploran una literatura no alfabética.

En este artículo, se demuestra cómo algunas características de la oralidad y de la tradición oral maya son retomadas por Briceida Cuevas Cob como punto de partida para su escritura. En los libros de esta autora, hay textos que exploran el ritmo de la conversación coloquial y utilizan características del habla de géneros primarios, como el lamento o el ritual. El ejercicio poético no se reduce simplemente a la calca al español de formas que parecen novedosas, pero que son un lugar común en la lengua maya. La autora se encuentra en diálogo con sus propias tradiciones y renueva la catacresis de la oralidad mediante la escritura. Asimismo, en este trabajo se realiza una propuesta de lectura desde el concepto de interseccionalidad para observar cómo la representación de las mujeres mayas está atravesada por las categorías de género y etnia, ejemplificada en tres poemas.

LECTURA Y CRÍTICA LITERARIA DESDE EL FEMINISMO. LA POSICIÓN DE LAS AUTORAS MAYAS

Las opresiones vividas por las mujeres dentro del territorio de Abya Yala tienen antecedentes en prácticas sociales del periodo precolonial (Delgado y Madriz, 2014), pero se reconfiguraron profundamente con la colonización europea. Los mecanismos de control social sobre las relaciones de género existentes antes de la llegada de los colonizadores fueron desplazados y redefinidos bajo el dominio de la iglesia católica, la familia cristiana y el Estado colonial. Así, se consolidó una estructura de poder masculino, eclesial y estatal que profundizó y reorganizó las formas de subordinación hacia las mujeres (Barragán, 1996).

Durante la década de 1970, algunas feministas observaron ausencias sintomáticas dentro de la agenda del movimiento: el racismo, la lesbofobia y la colonización.

A razón de un llamado a la unidad por parte de las mujeres para luchar contra la opresión universal del patriarcado, las feministas blancas estadounidenses —que desconocían la opresión de raza y clase— invisibilizaron a las sujetas cuyas vivencias se encontraban atravesadas por las opresiones de raza, clase, religión, orientación sexual, entre otras. Estas feministas pensaron la categoría de patriarcado como una forma de dominación masculina universal, ahistórica, esencialista e indiferenciada respecto de la clase o la raza (Suárez y Hernández, 2008).

Las controversias derivadas de la perspectiva clásica del feminismo y las ausencias en su agenda se han convertido en preguntas fundamentales para las mujeres que pertenecen a poblaciones originarias y para la articulación de sus teorías. Las propuestas de las autoras de pueblos originarios permiten entender la manera en que el Sistema Moderno Colonial de Género (Lugones, 2008) opera sobre las vidas de las mujeres pertenecientes a estas comunidades, así como las historias de resistencias y resiliencia que han acompañado a los procesos comunales de organización.

Intelectuales mayas como Cumes (2012), Chirix (2019) y otras provenientes de países de América Latina: Lugones (2008), Segato (2011), Espinosa *et al.* (2014), señalan que el feminismo blanco termina por convertirse en un agente perpetrador del racismo cuando invisibiliza las realidades y opresiones vividas por las mujeres cuyas existencias no se ajustan únicamente a la etiqueta *mujer*. Si no se incorporan los cuestionamientos y las preocupaciones de los movimientos antirracistas y decoloniales al feminismo, se refuerzan las jerarquías y desigualdades producto de la colonialidad y el racismo. O bien, como afirma Chirix (2019):

Se reproduce la idea que las blancas-ladinas deben pensar por las mayas porque estas son incapaces de gobernarse por sí mismas, de administrar proyectos y crear sus propias ideas y epistemologías. Cuando asumen esta actitud tutelar no nos consultan y les sirve de justificación para apropiarse del capital cognitivo y financiero de las intelectuales indígenas.

Esta autora afirma también que la perspectiva de género, al no considerar las opresiones y violencias cotidianas de las mujeres, no conduce a la igualdad, “de ahí, la insistencia de hacer análisis interseccionales (clase, raza, género), con pensamiento crítico que motive la emancipación de las mujeres mayas y la descolonización del feminismo blanco” (2019). Del mismo modo Cumes (2012), explica cómo las experiencias de dominación presentan múltiples aristas, lo cual termina por cuestionar “la comprensión monista de entender la estructura social bien sea a partir del patriarcado, de la dominación étnica o de clase social” (p. 1). Es posible afirmar que estas condiciones vitales generan que los aportes intelectuales de las

mujeres mayas contribuyan en la construcción de “un sujeto colectivo no ensimismado en la etnicidad o en el género, sino creador de nuevas formas de vida liberadoras” (p. 15).

Al respecto, podría decirse, como sostiene Cumes (2012), que las mujeres racializadas poseen un privilegio epistémico, pues sus experiencias constituyen una oportunidad para repensar las dinámicas de poder y dominación, así como la creación de políticas públicas desde la perspectiva de género, orientadas a la inclusión y la reducción de las brechas de desigualdad:

[Avtar Brah y bell hooks (2004)] proponen que las mujeres indígenas y negras tienen entonces un privilegio epistémico. Es decir, que su experiencia más amplia es una oportunidad para darle vuelta a la forma en que estamos pensando el poder, la dominación, la política y la transformación de la sociedad. (p. 14)

En ese sentido y a manera de ejemplo de legislaciones pensadas desde las categorías del llamado “feminismo blanco”, se puede señalar que, si bien en Estados Unidos la brecha salarial de género entre hombres y mujeres se redujo, entre mujeres blancas y mujeres racializadas aumentó, pues las mujeres afroamericanas cobran 61 centavos por cada dólar que gana un hombre blanco y las latinas apenas 53 (López-Tomás, 2019). Estas críticas solo son posibles cuando se asume la perspectiva de las mujeres racializadas, pues como señala Cumes (2012):

En tanto, las mujeres indígenas se ubican en el último estribo de la cadena colonial-patriarcal, su lugar es *privilegiado* para observar las maneras en que se estructuran y operan las formas de dominación. Es decir, su posición asignada por la historia, su experiencia y sus propuestas pueden ofrecer una epistemología renovada que supere las formas fraccionadas de leer la realidad, que hasta ahora solo promueven —para las mujeres indígenas— una inclusión limitada o una exclusión legitimada por los dogmas. (p. 11)

Por estas razones, mujeres de poblaciones originarias que, desde sus trincheras, han encabezado la lucha por la visibilización de la violencia patriarcal, a su vez, han tenido sus reservas para vincularse con los feminismos. En primer lugar, porque la tradición de sus luchas es anterior al surgimiento del concepto y, en segundo lugar, como afirma Tzul (2020), porque “hay un antagonismo con el feminismo liberal y liberacionista, institucionalizado, que ha intentado jerarquizar, ha impuesto una interpretación miserabilista, de exclusión o victimismo de las mujeres comunales, como si la violencia no pasara en otros contextos”.

Retomamos la noción de interseccionalidad, no como una teoría de la opresión general, sino como un concepto de uso práctico para analizar omisiones y desigualdades concretas (Viveros, 2016), y para nombrar las vivencias de las mujeres mayas, las cuales se encuentran atravesadas por diferentes categorías de la identidad de manera simultánea. El objetivo de este artículo es mostrar, desde una crítica literaria interseccional y feminista, cómo dentro de la poética de la escritora maya peninsular Cuevas es posible observar la construcción de voces de mujeres cuyas experiencias, corporalidades e identidades desafían las nociones establecidas por el feminismo hegemónico y las miradas unidimensionales de lo étnico.

LA POÉTICA DE BRICEIDA CUEVAS COB

Briceida Cuevas Cob, mujer maya yucateca nacida en Tepakán, Campeche, es reconocida por su trabajo en la difusión y preservación de la lengua maya y de la literatura en lenguas originarias de México. En 1993, fundó junto a otros escritores pertenecientes a poblaciones originarias la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas A.C. En 2012, fue elegida representante de Campeche en la Academia Mexicana de la Lengua. Es autora de los libros de poesía, *U yok'ol auat pek' / El quejido del perro* (1995), *Je' bix k'in / Como el Sol* (1998) y *Ti' u billil in nook' / Del dobladillo de mi ropa* (2008) y ha participado en diversas publicaciones colectivas como *U ts'übta'al Cháak (Escribiendo la lluvia)* (2011), con textos escritos por niños y adultos de la comunidad de Calkiní.

La apuesta estética de Cuevas retoma la voz de su comunidad, especialmente porque utiliza como disparador de la creación poética la vida cotidiana de las mujeres mayas. A lo largo de su obra, particularmente en sus libros *Je' bix k'in / Como el Sol* (1998) y *Del dobladillo de mi ropa* (2008), se retratan los espacios y objetos, las voces y usos del lenguaje propios de las mujeres de su comunidad.

Existen trabajos académicos que analizan la obra de Cuevas como una poética donde los elementos de lo femenino son el rasgo imperante (Barrientos, 2019; Chacón, 2007; Ligorred, 2002; Mejía, 2013; Ramos, 2013). Las investigaciones de Ligorred (2002) y Mejía (2013) enfatizan el papel de género de la mujer como transmisora del conocimiento a la siguiente generación y, en ese sentido, la representación de los cuerpos femeninos es entendida como una extensión de los símbolos mesoamericanos a los cuales se acude para interpretar los textos.

Por otro lado, los trabajos académicos de Chacón (2007) y Worley (2018) conciben la obra de Cuevas inscrita en un movimiento indígena más amplio que reclama su derecho a la diferencia cultural y se conecta con la emergencia de los

derechos de las mujeres mayas yucatecas. Estos autores analizan la obra considerando el momento de su producción, los discursos externos que circundan y la producción de una subjetividad determinada que se opone o abraza la tradición de la cultura maya.

DE LA ORALIDAD A LA INTERSECCIONALIDAD: EL DIÁLOGO, EL LAMENTO Y EL RITUAL

Ante la difícil relación que se ha establecido entre las mujeres de entornos comunitarios y el feminismo, surge la pregunta sobre cómo abordar las escrituras de mujeres que se gestan en estas comunidades y cuyas autorías plantean retos tanto a los estudios literarios como a los estudios de género. Estas literaturas vuelven urgente la invención de nuevos enfoques críticos capaces de dialogar con los imaginarios y los códigos de representación de las culturas no hegemónicas, orillan a la ampliación de los marcos de referencia de la literatura para poder realizar acercamientos que miren toda su complejidad.

Frente al peligro de borrar las diferencias de las mujeres que han sido —además de oprimidas por su género— racializadas, empobrecidas y marginadas por su pertenencia a una comunidad étnica específica, surge la interseccionalidad como una mirada que no jerarquiza las condiciones. Como afirma Lugones: “una vez que la interseccionalidad nos muestra lo que se pierde, nos queda por delante la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial” (2008, p. 82). Especialmente, en el entendido de que la idea de raza, como la de género, se producen de manera simultánea en el proceso de conquista y colonización.

A propósito de este término, es importante esclarecer que el concepto de *interseccionalidad* es una noción proveniente de las ciencias sociales y un aporte de las feministas racializadas de Estados Unidos. Este concepto plantea que categorías biológicas, sociales y culturales como el género y la etnia interactúan en niveles múltiples y simultáneos (Crenshaw, 2012). La interseccionalidad pone de manifiesto la multiplicidad de experiencias de sexismo vividas por distintas mujeres, así como la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación, porque encarnan la norma misma: la masculinidad, la heteronormatividad o la blanquitud (Viveros, 2016).

El punto que articula la intersección género-etnia es la comunidad lingüística y cultural que construye y regula la identidad femenina. Son los *enunciados*, como *unidades de comunicación*, y sus oralituras en los géneros discursivos, primarios y

secundarios, en el sentido que ha descrito Bajtín (1982),¹ aquello que las escritoras retoman para producir su obra. Estamos muy lejos de afirmar que algunos géneros discursivos son exclusivos de las mujeres, pero queremos señalar cómo estas formas discursivas modulan lo femenino e “intervienen” en la representación de la mujer maya.

En *El problema de los géneros discursivos* (1982) —la primera edición, en ruso, es de 1979; en español, 1982—, Bajtín señala que para entender cómo usamos el lenguaje, se requiere pensar el *concepto de enunciado* como la unidad en la comunicación y para ello sugiere entender los géneros discursivos orales y escritos / primarios y secundarios, afirmando que los primeros se complejizan al perder su lazo con la realidad inmediata y se reelaboran, pero no de una manera simple que sería afirmar que un género primario es el germen de uno secundario, sino en una relación compleja entre el lenguaje y la visión del mundo del hablante, donde se correlacionan los enunciados del mundo en formatos más o menos estables (los géneros) y la intención, temática y expresividad de quien habla o escribe.

La poesía en lenguas indígenas está primordialmente cerca de las formas orales en dos sentidos: primero, porque recupera fórmulas, estrategias y recursos orales en uso dentro de las comunidades; segundo, porque su difusión y recepción se realiza a través de recitales o medios digitales donde prima nuevamente la oralidad, no en el sentido de Ong (1982), sino en la propuesta de una continuidad oralidad-escritura-oralidad (Rosenberg, 1987). De esta forma, la poesía puede considerarse un espacio privilegiado para mostrar la relación entre los géneros discursivos primarios, partícipes de la voz colectiva y comunitaria, y la voz individual que reformula la base oral en nuevas expresiones estéticas que recrean o retan las formas tradicionales.²

Algunos estudios con bases etnográficas o lingüísticas han mostrado la relación entre los géneros discursivos comunitarios y las artes verbales (Monod y Becquey, 2008; Vapnarsky, 2008); las propuestas literarias (Lepe y López, 2020); o las formas rituales (Haviland, 1992). Una exploración sobre estas investigaciones señala elementos de la praxis comunitaria y recursos estilísticos, como el paralelismo y la ciclicidad, utilizados en géneros primarios y secundarios, así ocurre con los rezos y el diálogo ritual de las peregrinaciones registradas por Vapnarsky (2008) o en el largo poema *Sk'inal xikitin: k'opojel yu'un nupunel* / *Fiesta de la Chicharra: discurso ceremonial para el matrimonio* de Bolom (2017), que retoma las estructuras de los

¹ Las cursivas son de Bajtín.

² En una entrevista, Cuevas (2019) comentó que recupera la forma tradicional del llanto en los velorios para el poema tríptico “Canción triste de la mujer maya recién fallecida su madre” que retomamos en este estudio (como se citó en Acuña, 2021).

rezos para emular una ceremonia desde el pedimento de mano de la novia hasta la realización de la fiesta de matrimonio (Lepe y López, 2020).

En este análisis relacionaremos elementos de la oralitura, tomando los géneros discursivos primarios: el llanto o lamento, el insulto y el ritual que exploramos de manera muy general para focalizar la atención en la intersección entre género y etnia dentro de los poemas elegidos de Cuevas, entendiendo que

La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la *elección de un género discursivo determinado*. La elección se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva [...] la intención discursiva del hablante, con su individualidad y subjetividad, se aplica y se adapta al género escogido, se forma y se desarrolla dentro de una forma genérica determinada. (Bajtín, 1982, p. 264)³

Sobre esta base nos parece lógico pensar que la elección de una forma estable de enunciado realizada por Cuevas, sobre todo en el caso del poema tríptico “Canción triste de la mujer maya recién fallecida su madre” y del diálogo que intercambia insultos en “Pequeña riña de la gorda y la flaca” refieren a un destinatario concreto: las mujeres mayas peninsulares, al mismo tiempo que construyen una representación de mujer entre la tradición cultural específica y la vivencia contemporánea del colectivo heterogéneo de las mujeres.

Asimismo, es perceptible a lo largo de los tres poemas de Cuevas, el esfuerzo por crear representaciones alejadas de los estereotipos respecto de los modos de ser de las mujeres mayas, los cuales, desde la hegemonía, han sido representadas como “una masa sin individualidades ha sido la tradición del pensamiento colonizador, el término ‘María’ que se usa en las calles de la capital para denigrar a las mujeres indígenas encierra esta negación al derecho a ser seres individuales y con nombre propio” (Cumes, 2012, p. 4).

Por el contrario, Cuevas construye poéticamente formas heterogéneas y complejas de pensar y existir siendo mujer maya. Sus poemas retan y resignifican los modos de ser mujer dentro de su comunidad y muestran que estas vivencias son atravesadas por la pertenencia a una cultura específica y a un género sexuado y normado, de tal manera que hay una apuesta estética por articular voces transgresoras que aportan a la reivindicación en su papel como “autoridades epistémicas y productoras de conocimiento desde su experiencia múltiple no uniforme” (Cumes, 2012, p. 3).

³ Las cursivas son de Bajtín.

La perspectiva de la interseccionalidad en la poética de Cuevas se sostiene, en primer lugar, por la decisión de retomar los géneros discursivos comunitarios y los modos de enunciación de las mujeres de su localidad; y, en segundo lugar, por el empleo de imágenes de estas mujeres, sus espacios, los objetos que las rodean y sus vivencias como catalizadoras de la creación poética.

Si bien ciertas vivencias del machismo en el sistema mundo moderno-colonial de género (Lugones, 2008) nos hermanan, en algunas circunstancias generales, la interseccionalidad se vuelve útil para observar cómo esas características globales se localizan en las vivencias de las mujeres en comunidades culturales específicas. Acercarnos a la poesía de Cuevas desde este enfoque nos hace preguntarnos ¿qué elige del género discursivo oral para traerlo al poema?, ¿qué muestra la intersección “ser una mujer maya”? y ¿cómo estas construcciones desde la interseccionalidad se convierten también en una apuesta por la representación de las mujeres mayas como personas complejas?

Ser mujer - ser puta - ser madre

El poema “Pequeña riña entre la gorda y la flaca” se encuentra en el libro *Je’ bix k’in / Como el Sol*, publicado en 1998. El poemario captura algunas de las expectativas, objetos y espacios de las vivencias de las mujeres mayas; comienza con el nacimiento de una niña y finaliza con el poema tríptico sobre la muerte de la madre. A mitad del poemario se congregan los poemas que recuperan el género discursivo del diálogo: “Breve riña entre la gorda y la flaca” se localiza en medio de otros dos poemas que también se construyen sobre la base del diálogo: “Espejo”, donde una mujer maya le pregunta a su reflejo: “¿existe en toda la tierra una mujer más pobre que yo?” (Cuevas, 1998, p. 50), y “Consejo de Doña Teodora a Gertrudis”, poema donde una mujer mayor comparte sus apreciaciones sobre el joven que pretende a Gertrudis, así como las normas vinculadas con el género femenino y las concepciones alrededor de la sexualidad en la comunidad.

Si el diálogo, por su cotidianidad, es uno de los géneros orales de mayor densidad cultural, la elección de Cuevas para mostrar una riña entre mujeres es por demás significativa, pues refiere las ofensas que siguen pautas patriarcales y definen al cuerpo femenino como “gordo o flaco”, como fértil o infértil, en función del deseo masculino que persigue a la mujer de curvas y “carne firme, que duerme con el sol y despierta con la luna” (1998, p. 52), diferenciándose de aquella que es “cerrajón de huesos / planta de papaya arqueada por sus dos tetas-frutos” (p. 53).

La conversación inicia airada con un reclamo de cada lado, ¿por qué una ha maltratado al hijo de la otra? y ¿por qué el hijo ha venido a resortear al indefenso

pajarito que cuida la primera? La respuesta es una serie de insultos que las voces líricas llevan *in crescendo* con imágenes cada vez más explícitas y violentas; la última estrofa es un correteo con amenazas, con imágenes brutales de patadas entre las ingles, jaloneos de cabellos y penetración con un chile.

El campo semántico del insulto se construye sobre la animalización de la mujer como zorra, perra negra, o mula, términos utilizados globalmente, pero que, en el poema, adquieren una imagen local y culturalmente pertinente: “¡Perra negra en brama / desmoronadora de albarradas!” (p. 52), refiriéndose a las cercas construidas con piedras amontonadas para delimitar las casas de los mayas. Lo mismo ocurre con “mujer codorniz / mujer Xtabay / si duermes con el sol / y despiertas con la luna!” (p. 52), pues en la recomposición cristiana de la cosmovisión maya, el espíritu Xtabay se representa como una mujer que embruja a los hombres y los lleva al monte hasta desaparecerlos (Cuevas, 2019, como se citó en Acuña, 2021).

La elección del diálogo que deriva en insulto, “interviene” sobre *la mujer* acentuando solo el aspecto de su sexualidad para animalizarla y se intersecta con *la mujer maya* al recurrir a la regulación social comunitaria y construirla como una mujer que debe tener siempre limpio el huipil blanco; una mujer madre que defiende a su hijo hasta llegar a los golpes, una mujer fiel que debe mostrar recato, una mujer cuya vagina vuelve pusilánimes a los hombres.

Las expresiones usadas como insultos remiten a un conocimiento de la comunidad y, al mismo tiempo, establecen una forma de ser mujer maya. La representación del cuerpo y de la feminidad a través del insulto se enfoca, por un lado, en las partes del cuerpo y órganos relacionados con la sexualidad y, por otro, en la vigilancia de las habilidades y conductas estereotípicamente femeninas. Tal es el caso de la vulva, la cual es referida en el poema como “ojo de tu desvergüenza” (Cuevas, 1998, p. 53), metáfora que implica una reprobación de la sexualidad y del deseo sexual.

La interseccionalidad se hace patente durante el desarrollo del poema en varias características del texto. Se desarrolla en tres elementos: en primer lugar, en el contenido de la discusión de las voces poéticas, pues —como se ha visto— los insultos norman y establecen pautas sobre la conducta de las mujeres para calificar los cuerpos y comportamientos sexuales de la siguiente manera: “perra negra en brama” (p. 52) o “mujer con ropaje de huevo corrompido” (p. 51).

En segundo lugar, porque si bien es cierto que las expresiones que anteriormente mencionamos califican y prescriben modelos de conducta ideales sobre las mujeres, estos modelos solo tienen sentido en el contexto de la comunidad maya a la que pertenece Cuevas, ya que, para lograr las ofensas, las voces poéticas del poema

acuden a metáforas e imágenes que suelen ser propias de la oralidad de la lengua maya que la autora calca de manera agramatical al español; por ejemplo, en el inicio del poema, cuando dice: “—¡Tú, mujer con ropaje de nube de tormenta!” (p. 50).

Sin embargo, esto ocurre no solo a nivel léxico y gramatical, en tanto que los insultos reproducen un uso lingüístico muy particular, sino a nivel del contenido de las ofensas, pues lo normado se vincula a elementos de relevancia cultural, como es el caso de las ofensas relacionadas al huipil blanco, vestimenta tradicional de las mujeres mayas peninsulares. En entrevista, Cuevas afirmó lo siguiente:

Mujer con ropaje nube de tormenta es lo más feo, horrible, como un gran insulto que se le puede decir a una mujer, sobre todo de una mujer a otra mujer, ¿por qué? vayamos a la cosmovisión: ¿qué implica la forma de vestir? [...] el huipil lo usan las mujeres [...] la tela es blanca y la mujer que no sabe lavar, se le queda percutida, amarilla o entre gris [...] Entonces quiere decir que esa mujer no sabe lavar [...] Es una comparación bellísima y además duele, pero yo no me quedo con que duele, me quedo con lo hermoso de la expresión y la gente lo dice así como un insulto grave, [porque] una mujer que no sabe lavar, no sirve como mujer. (Cuevas, 2019, como se citó en Acuña, 2021, p. 3)

En tercer lugar, las representaciones dentro de los poemas norman los roles de las mujeres y se vinculan con dos arquetipos femeninos: la madre o la puta. Esto se observa cuando se construyen injurias alrededor de la fertilidad y el comportamiento sexual de las mujeres. No obstante, aunque en el poema aparecen elementos normativos de la sexualidad y del comportamiento de las mujeres, rompe con la imagen de las mujeres mayas como pasivas y sumisas, representadas históricamente, como “‘las Otras’, ‘las marías’, ‘la marchante’, ‘la hija’, ‘la sirvienta’, ‘la asistente’, ‘la tomatera’, ‘las inditas’, ‘la del traje’” (Chirix, 2019, párrafo 28). En su lugar, lo reemplaza con la estampa de dos mujeres capaces de expresarse en términos coloridos y rebuscados. Aunque a lo largo del texto aparecen insultos del habla coloquial, el ejercicio no se agota en la mofa de las identidades de estas dos mujeres, sino que hay un esfuerzo por registrar y resignificar las expresiones cotidianas de la comunidad como materia prima para la creación poética.

El llanto / lamento de la mujer maya como un género

El poema tríptico “Canción triste de la mujer maya” de Briceida Cuevas Cob está compuesto por tres cantos que poetizan el género discursivo del lamento: “Canción triste de la mujer maya recién fallecida su madre”, “Canción triste de la

mujer maya mientras llevan a su madre a enterrar” y “Canción triste de la mujer maya en el entierro de su madre”. Los tres tienen la misma voz lírica y se refieren a momentos distintos del duelo. Dentro de los poemas, se mantiene en maya la onomatopeya usada para el llanto y lamento: “Je’iiiiiiiiin, je’iiiiiiiiin”; las estrofas están compuestas por versos que parecieran letanías a la madre y que, según la autora, fungen como una reformulación a la forma tradicional maya de llorar en la comunidad. Este tríptico aparece en los libros *Je’ bix k’in / Como el sol* (1998) y *Ti’ u billil in nook’ / Del dobladillo de mi ropa* (2008), y en ambos casos funciona como una conclusión lógica al ciclo de la vida, pues aborda el tema de la muerte.

Estos tres “cantos”, que hemos llamado poema tríptico, componen un caso paradigmático para mostrar la relación entre los géneros discursivos orales, la creación poética y la intersección mujer-maya, pues están estructurados en una forma discursiva concreta: el lamento y la onomatopeya *je’iiiiiiiiin* del llanto que vocalizan las mujeres mayas en los velorios, utilizada en el poema como un recurso estilístico central en la composición de la obra.⁴

En “Lenguaje ritual sin ritual” (1992), Haviland explica que el paralelismo es un recurso expresivo de las lenguas mayenses utilizado tanto en el habla cotidiana como en eventos rituales, por ejemplo: muertes, matrimonios o peticiones. La hipótesis que demuestra es que el uso de dobles evoca una carga de emoción del hablante y, al mismo tiempo, es una estrategia cultural para que “las palabras ardientes” o de “corazón acalorado” se expresen de manera controlada y sin menoscabo de la autoridad de quien las enuncia (pp. 433-437).

Quizá por ello, es “natural” que la temática en el poema de Cuevas haya sido tratada a través del recurso del paralelismo que en el *Diccionario de Retórica y Poética* aparece como “una relación espacialmente equidistante o simétrica que guardan entre sí las estructuras repetitivas de los significantes y/o significados, y en virtud de la cual se revelan las equivalencias fónicas, morfológicas, sintáctico-semánticas” (Beristáin, 2018, p. 389), particularmente manifestas en la estructura de este poema: “¿A dónde vas, pupila de mis ojos? / ¿A dónde vas, claridad de mi vista? [...] Con qué dolor se encarama este penar en mi corazón / Con qué dolor estruja este padecer mi corazón” (Cuevas, 2008, p. 119).

⁴ En entrevista, la poeta afirmó que trató de reproducir la manera en que las mujeres de su comunidad lloran en los entierros: “no se llora igual en determinado, no solamente en una comunidad, sino en determinado grupo de personas. En la comunidad, yo diría que se llora así, hay unos que ya no quieren llorar de esa forma, pero yo veo a las señoras, se sueltan como si fueran una ambulancia; y no es del sollozo nada más [...] es soltar el llanto e ir diciendo expresiones metafóricas de adiós” (Cuevas, 2019, como se citó en Acuña, 2021, p. 134).

El uso de dobles y tripletes se tejen con la onomatopeya je'iiiiiiin, je'iiiiiiin, que se articula de la misma manera:

*Hoy que te llevamos en tu ataúd
me pesas en la mirada,
me pesas en el alma.
Je'iiiiiiin, je'iiiiiiin.
Je'iiiiiiin, je'iiiiiiin. (p. 123)*

Dos dobles seguidos de un triplete que se teje al poema con el doblete de la onomatopeya:

*¿Mañana cuando mire que tan sólo tu hamaca cuelga?
¿Mañana cuando vea tu ropa vacía de tu cuerpo?
¿Mañana cuando mire las sandalias vacías de tus pies?
Je'iiiiiiin, je'iiiiiiin. (p. 123)*

Vapnarsky (2008), ha demostrado que algunos textos orales pueden organizarse cíclicamente a través de paralelismos contiguos que incluyen pares de versos de temas distintos o complementarios para omitir o agregar elementos y temas. Aunque no abundaremos en la estructura del poema sí señalamos que para insertar en la temática del duelo el dolor producido por la ofensa de otras mujeres, se utiliza la misma estrategia del triplete:

*que lo tenga a bien doña Felipa
que lo tenga a bien doña Anastasia
que lo tenga a bien doña Lorenza (Cuevas, 2008, p. 125)*

El primer poema, “Canción triste de la mujer maya recién fallecida su madre”, es la fijación del momento concreto en que se acepta que la madre ha muerto: “se han cerrado tus ojitos / para no verme más. / Se ha cerrado tu boquita / para no llamarme más” (p. 119); las imágenes que construye remiten a los pájaros: el picoteo del carpintero para pensar en el latido del corazón detenido, la pequeña torcaza que no volará más, y el humo del fogón para imaginar el alma que se aleja, el dolor que incluye pensar con arrepentimiento algún sufrimiento provocado.

El segundo poema, “Canción triste de la mujer maya mientras llevan a su madre a enterrar”, es un poema de movimiento; describe, mientras se imagina el camino

fúnebre, el paso del día en la vida de una mujer a través de sus objetos personales y cotidianos, desde su hamaca, su ropa y sus sandalias, hasta sus actividades que inician en la mañana al recoger los huevos de las gallinas, dar de comer a los pavos y sentarse a tomar el fresco de la tarde en la puerta.

Hay una conciencia de la voz lírica que juega con las imágenes descritas y con la temporalidad:

No te veré más, madre mía.

Ni mañana,

ni pasado mañana,

nunca más. (p. 125)

Y es una reflexión dolorosa que cierra el poema circularmente en la idea de los primeros versos: “Mañana temprano, / ¿con quién desayunaré? / Mañana temprano, / ¿a quién he de ver?” (p. 127).

El tercer poema “Canción triste de la mujer maya en el entierro de su madre”, se compone de imágenes que escenifican el entierro, el descenso del ataúd y el dolor de tirar un último puñado de tierra. El cuerpo femenino está, sin embargo, más presente que en los otros poemas; en una enumeración se despide recorriendo desde el rostro hasta la punta de los dedos de los pies:

mi adiós a tu rostro,

mi adiós a la semilla de tus ojos,

mi adiós a la suavidad de tus cabellos,

mi adiós a tus oídos,

mi adiós a tu nariz,

mi adiós a tus labios,

mi adiós a tu pecho,

mi adiós a tus senos,

mi adiós a tus manos,

mi adiós a tu vientre que tanto amo,

mi adiós a tus pies,

mi adiós a la punta de sus dedos. (pp. 131-132)

El lamento se intensifica con la progresión de un canto a otro. El tríptico funciona también como una conversación entre la hija y la ausencia de la madre, donde la hija apenas puede articular su pérdida y su contracción:

*Qué más, madre hermosa,
te quedas aquí,
y mientras conversas con el silencio
yo conversaré con mi quebranto.* (p. 129)

El uso de descripciones detalladas, los epítetos, el uso formulario de sustantivos y vocativos y la inclusión de onomatopeyas remiten a las cualidades de la oralidad que ya se han señalado como intrínsecos a las literaturas indígenas (Lepe, 2010). Estas estrategias literarias tomadas de los géneros discursivos orales permiten la construcción de la figura de la madre. En este caso, a través de lo dicho entre sollozos, se articulan los espacios y las acciones representativas de las mujeres de la comunidad. Además, la onomatopeya sirve como hilo conductor dentro de los tres cantos, los unifica y cierra de manera redonda en los últimos versos:

*Mi sufrimiento no tiene fin,
mi sufrimiento no tiene medida.
Je'iiiiiiiin, je'iiiiiiiin.
Je'iiiiiiiin, je'iiiiiiiin.* (Cuevas, 2008, p. 133)

Nuevamente, la interseccionalidad entre el género y la etnia se hace patente en el poema, en un inicio, en la decisión estética de optar por un género literario propio de la comunidad y en el uso de estrategias literarias como el paralelismo junto a las convenciones del lamento para construir la forma del poema. Asimismo, a nivel de contenido, aquello que se erige en la despedida de la hija es la representación de la madre como una mujer que pertenece a la cultura maya, a un contexto rural y a una edad específica que le designa un papel comunitario relevante como reproductora de la cultura y guía de la siguiente generación.

Parir, el reverso del ritual

“Noche de eclipse” es un poema corto publicado en los libros *Je' bix k'in / Como el sol* (1998) y *Ti' u billil in nook' / Del dobladillo de mi ropa* (2008). En ambos casos se encuentra entre los poemas “Tu madre” y “Como el carbón” y forma parte de secciones de poemas que se ocupan de los primeros años de vida de las niñas mayas. En el primer libro forma parte de la sección “Tu primer arete”, que retrata poéticamente el embarazo y el parto, junto con los conocimientos que las mujeres mayores transmiten a la futura madre.

El poema tiene un epígrafe que dialoga con la voz lírica que se desarrolla al interior del poema. Este epígrafe refiere a saberes femeninos que forman parte de la tradición oral de la comunidad a la que la autora pertenece. En ese inicio hay una suerte de ordenanza que recomienda lo que no debe hacer una mujer embarazada durante la noche de eclipse:

*Hija mía,
préndete los alfileres en la ropa,
ponte la pantaleta roja,
bebe del agua con que se lavó el metate
para que mamá luna no deje su mancha
en el cuerpo de tu retoño
cuando te rasques. (p. 77)*

Por un lado, en el epígrafe la autora realiza una traducción de su propia cultura donde negocia, desde la escritura del poema, las tradiciones con las que establece rupturas y continuidades para la construcción estética de la mujer maya que ella desea retratar. Por otro lado, emplea esta estrategia con la intención de perdurar la tradición y exteriorizar el pensamiento enseñado por las generaciones anteriores. Cuevas transcribe rituales y ceremonias y los comparte al español.

Si bien es cierto que dentro de la obra se documentan conocimientos de la tradición oral, es interesante observar que la mujer del poema transgrede las recomendaciones. La autora cuestiona las creencias que están en el epígrafe y ofrece una lectura rebelde del ser mujer maya. Es significativo porque no idealiza las expectativas sobre el género femenino, sino que las mira críticamente y es capaz de enunciar aquello que desea recuperar y lo que quiere desechar:

*La más embarazada entre las embarazadas;
aquella que no se prendió alfileres,
aquella que no se puso la pantaleta roja
ni bebió del agua con que se lavó el metate;
aquella que se rascó las pupilas para que su retoño las tuviera
[más negras, [...]] (Cuevas, 2008, p. 77)*

Existe una relación paralela entre el epígrafe y el poema; esta reiteración no obedece solo a una decisión estilística, sino que genera una atmósfera ritual al funcionar como espejos con cada instrucción, con cada reiteración, el cuerpo de

la mujer transgrede los imperativos de la voz en el epígrafe y ejecuta acciones que le estaban vedadas en un principio: se rasca las pupilas, engulle a la Luna y alumbra el pueblo. Estas tres acciones revierten los mandatos y crean nuevas posibilidades de ser mujer en el interior del poema.

De esa forma, crece una reinterpretación de la tradición, la muerte y el peligro alrededor del eclipse que son revertidos por la luminosidad que emana del vientre de la mujer que desobedece las normas y da una nueva vida, una nueva luna, como una metáfora de una nueva forma de ser mujer.

A MODO DE CIERRE

Las voces poéticas al interior de la obra de Briceida Cuevas Cob hacen patente que las identidades de las mujeres mayas cuestionan los paradigmas unidimensionales contruidos desde la perspectiva monista del feminismo hegemónico. Como se discutió de la mano de las intelectuales mayas Cumes (2012), Chirix (2019) y Tzul (2020), un acercamiento desde el feminismo clásico a esta literatura sería incompleto, pues haría a un lado las otras condiciones de opresión que atraviesan las vivencias de las mujeres de los poemas de Cuevas. Por esa razón, se ha realizado esta propuesta de lectura desde el concepto de la interseccionalidad.

Las ausencias sintomáticas dentro de la agenda del feminismo eurocéntrico tuvieron como consecuencia el rechazo a este movimiento por parte de las mujeres que pertenecen a poblaciones originarias, tal es el caso de esta autora, quien en una entrevista compartió lo siguiente:

Creo que la literatura trata de ser rebelde con la misma forma de pensar, que ya no aplica en la actualidad o que, de alguna manera, nos oprime o marca diferencias entre varón y mujer. Al mismo tiempo, también hay que cuidar esta parte delicada de la mujer con respecto a su rol como madre y transmisora de saberes [...] A mí me gustaría que las mujeres tuvieran una independencia, pero que no cayeran en el feminismo. (Cuevas, 2019, como se citó en Acuña, 2021, p. 126)

A partir de los planteamientos de autoras mayas como Chirix, es posible matizar la aparente tensión señalada. Chirix (2019) advierte que

el enfoque o la perspectiva de género por sí solo, no conduce a la igualdad, no resuelve las opresiones y violencias que enfrentamos cotidianamente, de ahí la insistencia de hacer análi-

sis interseccionales (clase, raza, género), con pensamiento crítico que motive la emancipación de las mujeres mayas y la descolonización del feminismo blanco.

Bajo esta luz, recurrir a herramientas críticas asociadas al feminismo interseccional no implica asumir una adscripción ideológica al feminismo hegemónico, ni leer la obra desde un marco al que la propia autora rechaza. Más bien, permite situar la poesía de Cuevas dentro de un horizonte antipatriarcal y descolonial más amplio, en sintonía con lo que Millán (2019) formula cuando afirma que la lucha contra el patriarcado no es monopolio del feminismo. En ese sentido, el análisis se orienta hacia los esfuerzos por “humanizar a las mujeres mayas” (Cumes, 2012) sin imponer categorías externas, reconociendo que la crítica indígena —incluida la de Chirix (2019)— ha señalado la necesidad de enfoques que desborden al feminismo blanco y se anclen en las experiencias, opresiones y formas de resistencia propias de los pueblos mayas. Así, más que una contradicción, el uso de estas herramientas se propone como una vía para comprender la agencia, la complejidad y la historicidad de las mujeres que la poesía coloca en el centro de la escena, en diálogo con luchas antipatriarcales que no necesariamente se nombran “feministas”, pero que sí confrontan las estructuras que sostienen la subordinación.

Las decisiones de representación sobre las mujeres mayas terminan por construir una poética donde se intersecan categorías de la identidad como el género, la etnia, la raza y la clase; esta intersección se observa en al menos tres niveles al interior de los textos. En el primer nivel, en los géneros discursivos primarios que la autora retoma de la oralidad para construir la macroestructura de sus poemas: el diálogo, el lamento y el ritual son usados como materia prima de la creación poética, tanto en la transmisión de su contenido, ya sea para recrearlo o retarlo, como en la emulación de su forma oral.

En segundo lugar, en los usos lingüísticos que caracterizan a la autora y que intersecan su obra y su estilo con los recursos tomados de la oralidad: las frases y expresiones propias del contexto cultural: *mujer con ropaje nube de tormenta*; los recursos estilísticos (el paralelismo); y a nivel léxico (*Xtabay*, *Xtakay*) con palabras que hacen fehaciente las relaciones de conflicto y contacto que la lengua maya establece con el español.

La intersección se presenta en un tercer nivel de contenido, pues se poetizan las vivencias, los objetos y los espacios de las mujeres mayas. Este nivel es semántico, en tanto que los significados que se construyen terminan por normar la conducta y los cuerpos de las mujeres. En cada uno de los poemas se representa

una mujer maya compleja, situada étnicamente, reconocida a sí misma en los objetos cotidianos de su casa, de su entorno, en las palabras de las otras mujeres y de la cultura que la envuelven, y al mismo tiempo con la fuerza suficiente para contarnos otra forma de ser mujer.

REFERENCIAS

- Acuña, K. M. (2021). *Mujer con ropaje nube de tormenta: La construcción estética de la intersección entre género y etnia en la obra de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob* [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma de Querétaro. <https://ri-ng.uaq.mx/handle/123456789/2497>
- Bajtín, M. (1982). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). Siglo XXI Editores.
- Barragán, R. (1996). Miradas indiscretas a la patria potestad: articulación social y conflictos de género en la ciudad de La Paz, siglos xvii y xix. En D. Arnold (Ed.), *Más allá del silencio: las fronteras de género en Los Andes*, (pp. 407-454). Corporación de Investigación y Acción Social y Económica / Instituto de Lenguas y Cultura Aymara.
- Barrientos, D. (2019). Las voces del otro. Una aproximación a la poesía de mujeres mayas contemporáneas. *América: il racconto de un continente* (pp. 81-90). Edizioni Ca' Foscari / Venice University Press. <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni4/libri/978-88-6969-320-5/las-voce-del-otro/>
- Beristáin, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Bolom, M. (2017). *Sk'in al xikitin: k'opojel yu'un nupunel / Fiesta de la chicharra: discurso ceremonial para matrimonio*. Secretaría de Cultura-Culturas Populares.
- Chacón, G. (2007). Poetizas mayas: subjetividades contra la corriente. *Cuadernos de literatura. Políticas y poéticas de la América indígena*, 11(22), 94-106. <https://www.redalyc.org/pdf/4398/439843023008.pdf>
- Chirix, E. (29 de noviembre de 2019). La perpetuación del colonialismo, la resistencia de los pueblos y de las mujeres mayas. *Divergencia colectiva*. <https://divergenciacolectiva.org/la-perpetuacion-del-colonialismo-la-resistencia-de-los-pueblos-y-de-las-mujeres-mayas/>
- Cholakian, L. (25 de octubre de 2019). Moira Millán, referente mapuche: “La lucha no debe ser contra el ‘cambio climático’ sino contra el terricidio” / Entrevista por L. Cholakian Herrera / Nodal. *Diario público*. <https://www.publico.es/internacional/argentina-moira-millan-lideresa-mapuche-lucha-no-debe-cambio-climatico-terricidio.html>

- Crenshaw, K. W. (2012). Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. En R. Platero (Ed.), *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 87-122). Edicions Bellaterra. <https://www.uncuyo.edu.ar/transparencia/upload/crenshaw-kimberle-cartografiando-los-margenes-1.pdf>
- Cuevas, B. (1995). *U yok'ol auat pek' / El quejido del perro en su existencia*. Casa Internacional del Escritor.
- Cuevas, B. (1998). *Je' bix k'in / Como el sol*. Instituto Nacional Indigenista.
- Cuevas, B. (2008). *Ti' u billil in nook' / Del dobladillo de mi ropa*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Cuevas, B. (2011). *U ts'íibta'al Cháak (Escribiendo la lluvia)*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- Cumes, A. E. (2012). Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio. *Anuario Hojas de War-mi*, (17), 1-16. <https://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/180291>
- Delgado, L. R. y Madriz, R. E. (2014). Colonialidad del poder, patriarcado y heteronormatividad en América Latina. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 19(42), 95-110. https://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_vem/article/view/6863
- Espinosa, Y., Gómez, D. y Ochoa, K. (Eds.). (2014). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Universidad del Cauca.
- Fall, Y. (1991). Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África. *Estudios de Asia y África*, 26(3 (86)), 17-37. <https://www.jstor.org/stable/40312291>
- Haviland, J. B. (1992). Lenguaje ritual sin ritual. *Estudios de Cultura Maya*, 19, 428-442. <https://revistas-filologicas.unam.mx/estudios-cultura-maya/index.php/ecm/article/view/478>
- Lepe, L. M. (2010). *Lluvia y viento, puentes de sonido: literatura indígena y crítica literaria*. Universidad Autónoma de Nuevo León y CONARTE.
- Lepe, L. M. y López, J. A. (2020). Paralelismos y traducción literaria. Elementos en la poética de Manuel Bolom en *Fiesta de la Chicharra*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 46(91), 139-155. <https://rclllettras.unmsm.edu.pe/index.php/content/article/view/684>
- Ligorred, F. (2002). Mujeres mayas: Tradición y poesía. *Asparkia. Investigació feminista*, (13), 189-204. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/872>
- López-Tomás, A. (5 de noviembre de 2019). Latinas y negras, dobles víctimas de la brecha salarial en EE. UU. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20191105/latinas-negras-victimas-brecha-salarial-eeuu-7681854>

- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101. <https://www.revistatabularasa.org/numero09/colonialidad-y-genero/>
- Mejía, G. (2013). El ombligo y el cosmos en dos poetas indígenas contemporáneas: Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda. *Revista de Literaturas Populares*, 13(1), 128-150. https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/6948
- Monod, A. y Becquey, C. (2008). De las unidades paralelísticas en las tradiciones orales mayas. *Estudios de Cultura Maya*, 32, 111-153. <https://revistas-filologicas.unam.mx/estudios-cultura-maya/index.php/ecm/article/view/70>
- Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, T. (2013). *Paisajes críticos en la literatura maya de Yucatán* (pp. 36-57). Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de Yucatán.
- Rocha, M. (2013). *Palabras mayores, palabras vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*. Taurus.
- Rocha, M. (2018). *Mingas de la palabra: Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Pontificia Universidad Javeriana
- Rosenberg, B. A. (1987). The complexity of oral tradition. *Oral tradition* 2(1), 73-90. <https://doaj.org/article/ef9c0f00a76d4a8f98d42c12dcb15a5e>
- Segato, R. L. (2011). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En K. Bidaseca y V. Vazquez Laba (Comps.), *Feminismos y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en America Latina* (pp. 17-47). Ediciones Godot. https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial__ritasegato.pdf
- Suárez, L. y Hernández, R. A. (Eds.) (2008). *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. Cátedra. <https://www.rosalvaaidahernandez.com/wp-content/uploads/2016/09/2008-LIBROS-Descolonizando-el-feminismo-PDF.pdf>
- Tzul, G. (3 de abril de 2020). Las mujeres indígenas reivindicamos una larga memoria de lucha por la tierra / Entrevista por N. Castro Buzon. *Revista Amazonas*. <https://www.revistaamazonas.com/2020/04/03/gladys-tzul-tzul-las-mujeres-indigenas-reivindicamos-una-larga-memoria-de-lucha-por-la-tierra/?fbclid=IwAR2TxqQkboSZfsiorSIGc7BzB4Okke9F0pIxyBkx41IB4TfUgCwdfTuqSM>
- Vapnarsky, V. (2008). Paralelismo, ciclicidad y creatividad en el arte maya yucateco. *Estudios de Cultura Maya*, 32, 155-199. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0185-25742008000200006&lng=pt&nrm=iso

- Viveros, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, (52), 1-17. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/2077
- Worley, P. (2018). U páajtalil maaya ko'olel: Briceida Cuevas Cob's je' bix k'in and the rights of maya women. *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, 10(3), 141-170. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/688>

**El territorio como una herida: una lectura de *Tsína rí nà yaxà'*
/ *Cicatriz que te mira* de Hubert Matiúwàa**

*The territory as a wound: a reading of Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz
que te mira by Hubert Matiúwàa*

DOI: 10.61820/dis.2683-3298.1759

Edith Leal Miranda 

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, México
edith.leal@uacm.edu.mx

Recibido: 29 octubre 2024 / Aceptado: 31 octubre 2025

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es presentar una lectura del poemario *Tsína rí nà yaxà'* / *Cicatriz que te mira* (2018a), de Hubert Matiúwàa, a partir de su relación con el territorio, entendido como una categoría de análisis que permite comprender la construcción de un rasgo de la identidad y la pertenencia a través del discurso poético. Dado que el poemario está escrito tanto en español como en mè'phàà, se ha decidido incluir las dos versiones de los poemas.

Palabras clave: identidad, literatura mexicana, poesía contemporánea en lenguas originarias, territorio

ABSTRACT

The aim of this paper is to present an interpretation of Hubert Matiúwàa's poetry collection Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira (2018a), based on its relationship with territory, understood as a category of analysis that allows us to understand the construction of a feature of identity and belonging through poetic discourse. Given that the collection is written in both spanish and mè'phàà, it has been decided to include both versions of the poems.

Keywords: contemporary poetry in indigenous languages, identity, mexican literature, territory

INTRODUCCIÓN

La carrera literaria de Hubert Matiúwàa comenzó hace más de una década. Durante este tiempo, el autor ha obtenido un notorio reconocimiento materializado

de distintas formas: premios, presentaciones y publicaciones, entre otros, con una proyección nacional e internacional. Son múltiples los textos, entrevistas, videos, *podcast* en donde aparece su voz. Asimismo, sus poemas han sido publicados tanto en revistas nacionales como extranjeras. Además del español, algunos de sus textos han sido traducidos al inglés y al francés.

Matiúwàa ha alcanzado popularidad y visibilidad por su talento, por las temáticas que aborda y la fuerza de su voz. Sin embargo, es importante señalar que el poeta transita un camino cuyo trazo comenzó hace ya varias décadas, pues, como señala Lepe:

La revitalización de la literatura indígena en México ocurre desde finales de los años setenta a través de asociaciones civiles y profesores de educación indígena organizados con diversos fines: la promoción de la lengua indígena y su escritura, los derechos civiles, la mejora de las condiciones de vida para las comunidades indígenas y rurales, y la igualdad de oportunidades [...]. (2012, p. 54)

La autora añade que, debido a este origen, se puede observar en buena parte de la producción literaria en lenguas originarias una vinculación con la demanda social y el carácter político, aunque no significa que estas prerrogativas estén presentes en todas las obras asociadas con esta categorización, aunque sí es el caso de la poesía y la prosa de Matiúwàa.

El largo camino transitado por distintos autores como Víctor de la Cruz, Natalio Hernández, Javier Castellanos, Briceida Cuevas Cob, Irma Pineda, entre muchos otros, ha dado como resultado la parcial incorporación, con todas las críticas, contradicciones y controversias que puedan formularse, de un grupo de autores o un tipo de literatura llamada “indígena” al campo literario y al canon, como apunta Lepe: “en México existen tantos campos literarios como lenguas indígenas, de manera que cada comunidad étnica e intelectual ha elegido formas de relación con la cultura nacional y estrategias para visibilizarse e incidir en el panorama de la literatura mexicana” (2017, p. 7).

Hubert Martínez Calleja, cuyos seudónimos son Hubert Malina y Hubert Matiúwàa, nació en 1986 en Malinaltepec, municipio del estado de Guerrero, cuya historia está profundamente atravesada por el crimen organizado, motivo que está presente en buena parte de su creación poética. Estudió la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Guerrero, además de la licenciatura en Creación Literaria en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Es maestro en Estudios latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de

México y estudiante del doctorado en Letras en la misma institución. Entre los premios que ha recibido se encuentran: el Primer Premio en Lenguas Originarias Centzontle (2016) y el Premio de Literaturas Indígenas de América (2017). En 2015, obtuvo el Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Guerrero. Entre los libros que ha publicado se encuentran: *Xtám̃baa / Piel de tierra* (2016), *Tsína rí nà̃yaxà' / Cicatriz que te mira* (2018a), *Mañuwìin / Cordel torcido* (2018b), *Ìjín gò'ò Tsítsidiin tsí nònè xtèdè / Las sombrereras de Tsítsidiin* (2018c), *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people* (2020), *Xùkú xùwàà / Entre escarabajos* (2021) y *Túnga Indii / Comisario Jaguar / Jaguar Commissioner* (2021) y *Xó nùnè jùmà xàbò mè'phàà / El cómo del filosofar de la gente piel* (2022). De manera digital, en 2020 se publicó su texto narrativo *Adá Bègò tsí nàndà' à Ru'wa / Poeta rayo* en la colección Alas de lagartija de la Secretaría de Cultura y la Coordinación Nacional del Desarrollo Cultural Infantil-Alas y Raíces.

Además, es fundador de “Gusanos de la Memoria”,¹ proyecto cultural, comunitario y autogestivo. Las obras antes mencionadas forman parte de un proyecto más amplio que tiene relación con la lengua y la cultura mè'phàà. En cada texto se observa la presencia de la memoria ancestral a partir, por ejemplo, de la recuperación de historias de origen. Sin embargo, estos relatos derivan en la expresión poética desde la experiencia individual. Existe una relación dialéctica entre pasado, presente y futuro. Asimismo, se hace patente la necesidad de repensar aquello que genéricamente se llama “tradición”. En la poesía de Matiúwàa hay una búsqueda para hallar los vínculos entre lo ancestral y lo contemporáneo frente a problemáticas complejas como la violencia, el empobrecimiento de los pueblos y la migración, entre otros. En una entrevista realizada por Palma, Matiúwàa señala que escribe “para desterrar el silencio de su pueblo, para darle voz, ojos y rostro a lo que ahí pasa y casi nadie ve, porque todo ocurre en un lugar donde muy pocos llegan: a Montaña de Guerrero” (2024, pp. 8-10).

La obra del autor ha generado una bibliografía especializada en torno a su producción que se ha materializado en tesis, artículos y trabajos académicos. Estas distintas perspectivas críticas han abierto un crisol de posibilidades de lectura. Entre las más destacadas están la poesía como forma de resistencia frente a los embates

¹ Este proyecto surgió en 2019 por iniciativa de “un grupo de egresados de la Universidad Autónoma de Guerrero oriundos de la región de La Montaña, hablantes del idioma mè'phàà, que se vio en la necesidad de recuperar y repensar la memoria oral de su lengua ya que en la casa de estudios no habían encontrado materiales que siquiera hicieran referencia a su pensamiento” (MacMasters, 2020). El proyecto cuenta con una página electrónica: <https://www.gusanosdelamemoria.org> que es también repositorio de la producción en lenguas originarias en distintas latitudes de México.

tanto del capitalismo como del crimen organizado; también es recurrente el análisis de la obra poética a partir de conceptos como la identidad y la transculturalidad;² y, menos frecuentes, los análisis de corte estilístico como “La carne que habla: filosofía y poesía mè’phàà en la obra de Hubert Matiúwàà” (Fornoff, 2020); “Poéticas del testimonio en la obra del poeta mè’phàà Hubert Matiúwàà” (Percia, 2023); y “Keep the silence from speaking poetry by Hubert Matiúwàà and Martín Tonalmeyotl as ritual responses to drug violence” (Worley, Blanton y Devos, 2024).

En el caso específico de este trabajo, el objetivo es ofrecer un acercamiento al poemario *Tsína rí nà yaxà’ / Cicatriz que te mira* (2018a) a través del análisis de la categoría de “territorio”, con énfasis en su construcción simbólica a partir de elementos relacionados con las prácticas ancestrales y contemporáneas, como el cultivo de la amapola en la zona de La Montaña de Guerrero, lugar donde se asientan los pueblos mè’phàà. Se trata de un ejercicio en el que se busca combinar un análisis discursivo referente al poema como un espacio narrativo, además de hacer énfasis —sobre todo en lo que refiere a la segunda parte del poemario— en la revisión del discurso poético desde una perspectiva más estilística. Aunque la revisión de este texto está basada en la lectura de los poemas en su versión en español, se incluyen los textos en mè’phàà para invitar al lector a conocer la escritura de esa lengua y familiarizarse con su representación.

EL TERRITORIO COMO CATEGORÍA DE ANÁLISIS EN EL DISCURSO POÉTICO

En su libro *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo* (2015), Ramírez y López realizan un análisis profundo de las distintas formas de comprender el territorio como una categoría de análisis. Desde la escuela anglosajona identifican cuatro de ellas: la visión naturalista y de la conducta; la visión desde la economía; la visión desde la política; y la visión desde la cultura. En la visión desde la cultura, estos autores señalan que “el territorio es considerado como un signo cuyo significado solamente es comprensible a partir de los códigos culturales en los que se inscribe” (p. 140). Se puede observar una construcción semiótica en donde lo que priva es la representación a partir de una serie de elementos que lo configuran.

² El concepto transculturación fue introducido por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en su texto *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), y retomado por Antonio Cornejo Polar en los estudios literarios. La transculturación refiere a un proceso mediante el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra.

Para el caso de la tradición latinoamericana observan tres tradiciones: la geográfica; la de los urbanistas y los sociólogos; y la dimensión cultural desde las representaciones sociales y los imaginarios, cuyo análisis ha sido desarrollado por estudiosos como Giménez (p. 141).

Para los fines de este trabajo, se retoma la visión latinoamericana desde la dimensión cultural. El territorio es concebido como un espacio construido a partir de elementos simbólicos que dan un sentido de pertenencia al sujeto. Por lo que puede ser entendido como un “lugar de pertenencia”. De acuerdo con Ramírez y López (2015), esta acepción de territorio ha sido particularmente retomada por los grupos originarios como “recuperación de identidades culturales que tienen que ver con una estrecha vinculación con la tierra y sus recursos” (p. 128).

Para Giménez el territorio “es el resultado de la apropiación y valorización del espacio mediante la representación y el trabajo” (2007, p. 122). El territorio se ancla en un espacio físico, pero tiene otras implicaciones en el proceso de construcción identitaria de los sujetos. Además de ser un elemento material, provee de aspectos simbólicos que trascienden lo subjetivo, pues son compartidos con la colectividad. El proceso de apropiación es complejo debido a que conlleva una carga emotiva a partir de la cual se desarrolla un sentido de pertenencia.

El territorio se refiere en primera instancia, a una porción de la superficie terrestre, delimitada y apropiada. En este sentido se trata de una categoría mucho más concreta y particular que la del espacio; al mismo tiempo, es más especializada, ya que vincula a la sociedad con la tierra y por supuesto a la naturaleza, pero no desde su apariencia o representación, sino desde su apropiación, uso o transformación y alude tanto a una perspectiva política como a una cultural según sea el enfoque. (Ramírez y López, 2015, p. 130)

Lo anterior explica en gran medida los conflictos derivados de esta noción, ya que, mientras desde el Estado moderno el territorio se plantea como un lugar compartido por todos los habitantes de un país, para los pueblos originarios su existencia antecede a esta figura administrativa que, en el caso específico de México, se crea a partir de los procesos que llevaron a la independencia en el siglo XIX. Bajo esta lógica, el Estado no debería tener facultades para explotarlo o hacer usufructo de él. De allí también que se construya la noción del territorio a partir de la idea de legitimidad que se da por la pertenencia y adscripción a un espacio material, pero también imaginado. Desde esta perspectiva, la noción de territorio implica límites que pueden ser materiales, como señales o elementos de la naturaleza (ríos y montañas, por ejemplo); pero también que operan como elementos de exclusión

simbólica. Así, las “formas de vestir, hablar y habitar marcan los bordes dentro de los cuales usuarios familiarizados se auto reconocen y por fuera de los cuales se ubica al extranjero o, en otras palabras, al que no pertenece al territorio” (Silva, 1992, como se citó en Ramírez y López, 2015, p. 140).

En el caso específico del poemario *Tsína rí nà yaxà / Cicatriz que te mira* se pueden observar estas tensiones derivadas de la apropiación del territorio por el Estado, pero sobre todo por el crimen organizado. Asimismo, se advierte la construcción del territorio desde la perspectiva cultural antes señalada. Se observa también una construcción a partir de elementos simbólicos, un sentido de pertenencia y una emotividad que se hace patente ante la necesidad de abandonar ese lugar. Territorio y migración —ya sea de forma voluntaria u obligada— son motivos que están presentes a lo largo del texto.

Antes de comenzar con el análisis de este poemario, es importante señalar que fue publicado en 2018 debido a que ganó el Primer Premio en Lenguas Originarias Centzontle de poesía en 2016. El texto apareció bajo el sello editorial de Pluralia Ediciones en coedición con la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Está ilustrado por el artista plástico de origen mazateco Filogonio Naxín. El prólogo fue escrito por Hermann Bellinghausen y la presentación por el propio Matiwàa.

El libro está construido en dos partes. La primera se titula “*Tsína rí nà yaxà / Cicatriz que te mira*”, título que da nombre al volumen, y cuenta con once composiciones. La segunda, “*Ijín gò’ò Marutsíí tsí nuxnáa ikoò iná xndú àkhà’ / Las rayadoras de Marutsíí*” se integra de trece poemas.

Como la mayoría de la producción poética de Matiwàa, se trata de una poesía narrativa o narrativa poética cercana a la épica; sin embargo, los hechos legendarios narrados por el “rapsoda” son sustituidos por acontecimientos nacidos desde la conflictiva y complicada situación que enmarca a los pueblos de La Montaña de Guerrero.³ Las hazañas de los héroes son el recuento de personajes cotidianos que emergen de una realidad triste, compleja y llena de desigualdades e injusticias. Las luchas legendarias son las batallas habituales que emprenden los personajes para sobrevivir. Es por esta razón que más que una épica se trata de un tipo de “anti épica” o una de una epopeya de los marginados. Para Percia, este tipo de expresión trata de dar cauce a lo que llama las “políticas del miedo”. De acuerdo con la autora

³ La región de La montaña está conformada por los diecinueve municipios: Acatepec, Alcozauca de Guerrero, Alpoyeca, Atlamajalcingo del Monte, Atlixac, Cochoapa el Grande, Copanatoyac, Cualác, Huamuxtitlán, Iliatenco, Malinaltepec, Metlatónoc, Olinálá, Tlacoapa, Tlaxiataquilla de Maldonado Tlapa de Comonfort, Xalpatláhuac, Xochihuehuetlán y Zapotitlán Tablas.

escribir es una forma de supervivencia colectiva frente a la violencia: se escribe porque se quiere dar testimonio del terror para invertir su radicalidad e imaginar frente a él, desde la memoria oral y sus lugares de conocimientos, otras respuestas. Es en esta dirección que el testimonio se propone asimismo como acto comunitario de lucha y autoafirmación. (2023, p. 14)

En ese sentido, la poesía se vuelve también un modo de resistencia. De allí su importancia no solo a nivel literario, sino también político.

De igual manera, es importante resaltar el vínculo que hay entre la poesía de *Matiúwàa* y la épica porque, al igual que esta última, tiene una relación fundamental con la oralidad. Si bien la obra de este autor no puede limitarse a ser leída a partir de la recreación o revitalización de la tradición oral, es fundamental comprender que el “pensamiento *mè’phàà*” al que hace referencia es una piedra angular tanto en su obra ensayística como en su poesía y, justamente, buena parte de este sistema tiene que ver con la oralidad. Percia añade que

la poesía en particular propicia un vestigio que remite a la importancia epistemológica de la historia oral —a aquello que queda resonando, en el corazón y el pensamiento de quien ha oído, con su musicalidad, su ritmo, su sonoridad, sus formas de ejemplificar. (2023, 13)

En ese sentido, la expresión poética no solo implica una forma de expresión cultural y política, además de ser un espacio de resistencia —como se ha señalado antes—, sino que también condensa un sistema de pensamiento.

En las distintas tradiciones literarias la épica está profundamente relacionada con el tema de la identidad. Este tipo de discurso ha funcionado en otras tradiciones y tiempos como un recurso que coadyuva a la identificación de los lectores o escuchas a un pueblo, una tradición, una historia. También sirve como un discurso fundacional que ha dado origen a múltiples tradiciones y civilizaciones.

Hay un vínculo evidente entre la obra de *Matiúwàa* y la tradición de su pueblo, fundamentalmente oral, pero también con la hispánica, la europea y la universal. Al mismo tiempo, su obra también puede verse como iconoclasta, no solo por las temáticas que aborda, sino por estar escrita en una lengua no hegemónica, desconocida para buena parte de la población de México y del mundo.

EL TERRITORIO COMO AUSENCIA: “*Tsína rí nà yaxà* / CICATRIZ QUE TE MIRA”

Para comenzar con la propuesta de lectura de la primera parte del poemario “*Tsína rí nà yaxà* / Cicatriz que te mira”, se propone un análisis basado en una lectura a

partir de un orden cronológico de las composiciones, como si se tratara de una secuencia de acontecimientos, por lo cual se hace énfasis en el discurso narrativo. En ese sentido, es posible interpretar que la historia contada es la de Fortino, quien —a pesar de numerosas advertencias que tienen que ver con el mundo real y mágico— decide regresar a su tierra. Fortino, por cuestiones que no se hacen explícitas, es asesinado en Santa Cruz del Rincón y llevado a Malinaltepec, de donde se presume es originario. El conjunto de poemas está escrito en segunda persona por una voz omnipresente que desde la ausencia escribe dando detalle de los pasos que llevaron a su muerte hasta el momento en que es velado. Los acontecimientos son narrados por una voz cuya identidad no se revela. Si bien se nombra como “hermano”, parece más una alegoría, una voz testigo que da cuenta de los hechos cotidianos en el contexto señalado, condensados en la historia de un solo personaje que, al mismo tiempo, puede ser cualquiera. El vocativo que se utiliza, “hermano”, apela más bien a una vinculación no sanguínea, sino de una historia compartida que, de muchas maneras, forma parte de la construcción identitaria de lo individual y lo colectivo en la zona de La Montaña de Guerrero. Se trata, como menciona Percia, “de una intervención concreta en la construcción de la memoria colectiva” (2023, p. 11).

En varios poemas, el tiempo se detiene para dar paso a recuerdos y reflexiones. La narración da diversos saltos. El punto nodal es el momento del asesinato. Las acciones ocurren fundamentalmente en los dos espacios antes mencionados: Santa Cruz del Rincón y Malinaltepec. El poema I inicia con el asesinato de Fortino en Santa Cruz del Rincón, que es el detonante de toda la secuencia:

I
Cuando llegaron
me escondí en el hueco de la guayaba
que dejaron los gusanos
al oír sus gritos.

Me asomé
y vi a tu hijo dormido en el camino blanco,
a tu mujer arder de dolor
al arrancarle los pechos.

En la vuelta del viento
conté las manos amarradas,
a nuestras autoridades

*esconder la rabia entre los dedos
y en las grietas de sus pies
te sentí besar la tierra.*

I

*Ído nìwa'níí
nìkra'wo mìnà' ná àwùún dììn,
ná txuú rí nìniñdá ñùù
tsí nìgawíín inuu à'wun.*

*Ído nìyáxì ló'
ndiyòò à'dyàá' rigaà nìjañúù ná jàmbaà mì'xá,
xó má à'gyáá' nàjmàgwi rigaà inuu gá'khò
ìdo nìru'ttìn ya'dúù.*

*Ná nàthamá'á gíná
xtú'ún xí'ná ló' drígiìn,
ndiñùún xàbò ñajun xuajiàn ló'
ìdo nìkra'wì siún ná majñùù ñàwùùn',
khamí ná tsú'wòò nàkhúún
ndiyáá' ikháán nìtso inuu jùbà'. (Matiúwàa, 2018a, pp. 14-15)*

El sentido trágico del poema proviene del carácter de testigo que adquiere la voz poética. Mediante una serie de repeticiones se hace hincapié en lo que implica presenciar el asesinato sin poder hacer nada más que guardar en la memoria lo ocurrido. Esconderse y asomarse para no ser visto refiere a la impotencia frente al dolor y la injusticia perpetrada que se acrecientan al mencionar las manos amarradas de toda una comunidad. La muerte de Fortino también significa el fin de su linaje. La mujer mancillada y el hijo que yace abren la posibilidad de que ellos también fueran asesinados. En ese sentido, el discurso poético se convierte en un espacio de testimonio y de resistencia frente a los hechos de violencia que enmarcan la vida cotidiana de los habitantes de la zona. A decir de Worley, Blanton y Devos, “Necroescritura, writing within a space of death as an act of resistance, acknowledges the extreme violence that those living in Mexico [...] must endure daily and imagines a way of using writing as an act of rebellion [...] It additionally adds to discourses of writing, representation, and death to process collective trauma” (2024, p. 80).

A partir de este acontecimiento, en los poemas subsecuentes se encuentran imbricados elementos que pueden considerarse como presagios de lo sucedido, así

como el recuento de hechos desde antes de su asesinato, el traslado al pueblo, la velación y entierro del cuerpo de Fortino y las numerosas reflexiones que se dan a partir de esta muerte. Asimismo, está el tiempo sin tiempo, es decir, los eventos que no ocurrieron, sino que se quedaron en la posibilidad. Con respecto al primer punto puede leerse en el poema II:

*Decían, te andan buscando,
cuidado, no te vayan a brincar,
date vuelta en Tierra Colorada,
entre los dedos se mide tu suerte.*

*Los niños se enredaron
en tus piernas como la calabaza,
decían a tus pasos que echaran raíces,
pero te ensillaste en los relámpagos
y agarraste rumbo.*

*Nìtháàn, àtiàwàn mínà' lá',
a'kwèn nàwa'ńáá mé',
khá màxátiyáá màndíxiìn xàbò tsudàà',
àtàngàán ná ndàwoó xuajen Mbaa Mǎńàá,
ná étsò ńàwún nùgèwèn mbi'yáá.*

*Nìwajúntàn' èjèn ná Xkuàá,
nàngwá ndiyúún rí mìdxuù,
nìru'wà mǐjneè nàkwá' ansdo xó yúwòò rà'khà,
ikháán tátadxáwíín,
nìdxù' ná jàmbaà na nàxpìbì rigà. (Matiúwàa, 2018a, pp. 16-17)*

El dramatismo del poema se construye a partir de la enunciación de una serie de avisos que no fueron escuchados. Como se observa, se retoman aspectos que forman parte de la tradición mè'phàà como lo son las guías de calabaza. Estas se manifiestan más allá de lo geográfico y forman parte de una construcción simbólica del territorio.⁴ Las guías son un indicador de pertenencia que en este caso

⁴ En “Gente de la calabaza”, Matiúwàa narra una historia de origen compartida por los pueblos mè'phàà de la zona de Acatepec. De acuerdo con esa narración, la calabaza o zilacayota tiene dos guías, una dulce y otra amarga que de alguna forma condensan los dos aspectos de

específico adquieren características sobrenaturales al personificarse y advertir al personaje del peligro de seguir el camino. El elemento trágico se encuentra cuando el personaje no atiende esas señales y se empeña en un retorno al espacio físico sin comprender que el territorio puede llevarse consigo, más allá de lo material.

*Para darte sepultura,
a caballo bajaron los de Malina,
sitaron entre polvo, rifles y truenos
los pedazos que de ti quedaron,
de regreso, en el camino de la piedra torcida,
papá te cargó toda la noche
hasta salarle la lengua.*

*Rí magòò majnguàán',
niwátán' gajmî wáyò angìán ló' tsí mañuwîin,
nirugwáá gajmàá yujndà' khamí a'wóo xkamída,
jamboò xkuaá ná niwàtatxikurigàà xuwià',
idò nìtangiìn ná jàmbaà ìtsí bi'mbi,
dàtià' ló' nigwiin janiin mbro'on
asndo nè'nè ríná rajúun gájmàá iya idúù. (Matiúwàa, 2018a, pp. 20-21)*

La velación se inicia al amanecer, lo cual puede referir a dos aspectos: por un lado, una construcción cultural de la muerte como una etapa más de la vida. Por el otro, el sentido de que “los muertos no mueren”, sino que sus hazañas, su valentía y su coraje perviven en la memoria colectiva y nutren la disidencia. En este sentido, cobra mayor relevancia el entierro como un proceso que da fin a una etapa, pero también origina la vida. Sin embargo, este tránsito no deja de estar lleno de sufrimiento:

*Para sembrarte en el vientre de tus viejos,
te envolvieron en petate
y en la procesión, hermano, goteabas a cada paso,*

la vida. Asimismo, el autor señala que a partir de este elemento se ha construido la noción de territorio y añade “para nosotros, todo funciona en conjunto, las fronteras cambian cuando no hay condiciones para su hacer, para la tierra de la zilacayota la frontera es donde no existen las condiciones para que crezca la calabaza, el límite territorial está relacionado con otros haceres que garantizan la subsistencia de forma recíproca” (2018d).

*tu rastro nos decía que los cobardes matan a traición
y a traición quieren acabar con nuestro pueblo.*

*Rí magòò mudiìn ná jùbùún xi'ńán ló',
nimbrá'án gájmàà àgú,
idò nìkaji' daán ná jàmbaà wajèn,
nìtsówòò i' dià agòò èjnà,
ná mbámbá nìkarawajwìn
ndiyàà xiúún khamí nìtsakhuramaà,
i' dià nì' thá xò' rí xkwani nùradiín angià' ló' tsí tsinińà' mijná,
mì xkwani nandúún mùradiín xugín ijín xuajiàn ló'. (Matiúwàa, 2018a, pp. 22-23)*

La sangre que se va regando en el camino funciona como un elemento germinador. El cuerpo también promete vida y esperanza. De gran interés resulta retomar un elemento que también está presente en el título y a lo largo del poemario: la cicatriz. Además de otras lecturas que puedan realizarse, la cicatriz refiere también a la huella que queda en la tierra después de enterrar un cuerpo. Como menciona Percia:

la figura de la cicatriz hace presente no solo el aspecto físico del terror y de sus marcas, sino asimismo la dimensión de una corporalidad de la memoria que permite pensar en la temporalidad tanto de las heridas como del daño causados por el estado de excepción en la Sierra. (2023, p. 16)

La cicatriz se convierte en un testigo mudo de lo acontecido. Además, es importante mencionar que esta se relaciona con otro elemento fundamental para la cultura mè'phàà: la piel. El gentilicio “gente piel” se utiliza para referirse a las personas pertenecientes al pueblo mè'phàà. Así, la piel, como un eje identitario, tuvo implicaciones en diversos ámbitos de la vida social. Su simbolismo pervive hasta hoy en día, pues, como señala Matiúwàa, la piel es “la matriz del pensamiento que une las distintas variantes dialectales de nuestro idioma” (2020, p. 10).⁵

*Al juntarse tus huesos,
se abrió la fisura donde hundo el silencio,
caído tronco fuiste*

⁵ Sobre el tratamiento de este tema y desde el ámbito poético se puede consultar el libro *Mbo Xta rídà / Gente piel / Skin people* (2020). Si se quiere profundizar en el aspecto filosófico se recomienda la lectura de *Xó nùné jùmà xàbò mè'phàà / El cómo del filosofar de la gente piel* (2022).

en donde brotó la raíz que ató mi cuerpo.

Idò niwàà ítsáá’,

nimba’tòò ná nájngwáàn ajngáa ngínu’,

dxoò xó ixè rí ríà ná jàmbaà jà’nii

ikhaa rí ni’kà ajmùù khamí nirú’wá nè xuwiù’. (Matiúwà, 2018, pp. 18-19)

El cuerpo enterrado ancla la voz poética. Como señala el propio Matiúwà en “Fisura donde hundo el silencio”, esta voz condensa lo colectivo que, a manera de coro, “claman por un tú ausente, inasible, desaparecido” (2019, pp. 22-23). La memoria de lo ocurrido es un aprendizaje común que está relacionado no solo con ese momento, sino con acontecimientos que se han repetido de manera recurrente a lo largo de la historia, por lo cual este suceso es muy lejano al olvido. El recuento de las muertes en el tiempo refuerza el sentido de pertenencia a un territorio, da identidad. La cicatriz es una huella de la memoria:

Avivará el invierno mis uñas y afilará mis pies,

de cicatriz se hacen las nubes

que juntan tus huesos

en el rebozo de las semillas.

Mbá’yáà xàñú’ idò makhàà mbi’i rí ngúwán,

ná awíuun tsínà’ nàgumà dùùn

rí nàruwàà i’tsáá’

ná awíuun mbáñò rí nàguxiì tsígo xuajiàn ló’. (Matiúwà, 2018a, pp. 26-27)

La cicatriz aparece cuando un tejido se desgarra. La restitución de ese tejido se da mediante el crecimiento de otros más jóvenes. Sin embargo, queda una huella de la herida. En ambos ejemplos se observa la marca que provoca el asesinato de Fortino. A pesar de la frecuencia con que ocurren las muertes en esa zona, la comunidad no puede acostumbrarse a la violencia, pero aprende y resignifica su sentido. Aunque pueda haber una recuperación de las pérdidas, el suelo y el cielo guardan registro de cada una de ellas.

La pérdida de Fortino detona en múltiples reflexiones que aparecen intercaladas a lo largo del libro. La muerte deja una huella y también un aprendizaje que resurge, es decir, ya estaba allí, pero tenía que ser recordado, y cobra sentido a la luz de los acontecimientos. El poder de la palabra emana de ese recuerdo colectivo de lo que ha significado a lo largo de la historia de la comunidad:

XI

*Bajo las piedras donde hierve el río
regreso a los frijoles contados,
a las manos de ardilla,
a la medida del maíz
para hacer crecer el hueso que sepulte el miedo.*

*Supimos que regresaría
el agua a ahogar nuestra lengua,
la máquina a partir los ojos de serpiente
y secar el mapache
para adornar las mesas del presidium.*

*Se supo también,
que grande es la Montaña
para defender a sus hijos,
oscura, si no la conocen.*

XI

*Agòò itsí na nagá' á mathá,
nàtanguún inuu yaja ri kixnuu,
nàtanguún ná ñawún yàá,
ná awùún ixí,
rí magòò mà'nè màgajàà itsó rí ma'du rí ngámí.*

*Phú gàko rí ndi'yàà ló'
rí màtangaà iya rí màxmátò'o anjgáa ló',
màtangaà nè gájimàá ajwàn' xkarádi
rí nàxphí'ta itsí iduu abò',
nàtangaà nè gajmíí xàbò
tsí nònè ndawùì gòn',
tsí mà'nè ratòò ixè xàpho xuajñùún.*

*Ndi'yàá ló' mangaà rí phú mbàà àkwiin' júbà
idò nàñawùún ijñn,
mèdò awún xí nangwá inè nuwiin nè. (Matiúwàà, 2018a, pp. 34-35)*

La tranquilidad que da el recuento de quehaceres cotidianos contrasta con la enunciación del crimen cometido que parece parte de un ciclo de vida y muerte, paz y violencia que llenan los días de la colectividad. El elemento cicatriz permite reflexionar en torno al territorio. La poesía se construye también desde el pensamiento filosófico comunitario y se retoma a partir de un repertorio de elementos que se irán presentando no solo en este poemario, sino en toda la obra del autor. Por otra parte, resulta pertinente resaltar el sentido de la tradición frente a los avatares y problemáticas contemporáneos. La lengua es el mecanismo mediante el cual se transmiten las enseñanzas que cobran sentido a la luz de hechos estremecedores. De esta manera, la tradición se actualiza y se llena de nuevos significados que, como se señala en el poema, pueden parecer oscuros si no se conocen, pero si son comprendidos, sirven como una defensa de la comunidad, de los hijos del territorio. Los contrastes establecidos dan cuenta de la construcción de la vida a partir de la muerte. Fortino es una síntesis de esa dialéctica.

En esta parte del poemario la construcción del territorio es conflictiva y ambivalente. Si bien provee de un sentido de pertenencia, de una serie de valores compartidos que configuran al sujeto y le dan seguridad, también lo ponen en riesgo. El personaje busca regresar a su pueblo porque siente ese llamado construido desde lo simbólico. Es el terruño, el lugar de pertenencia a donde debe volver, pero esta necesidad lo lleva a ignorar el peligro del regreso y, de alguna forma, lo condena a la muerte.

EL TERRITORIO DESDE LA AÑORANZA: “IJÍIN GÒ’Ò MARUTSÍÍ TSÍ NUXNÁA IKOÒ INÁ XNDÚ ÀKHÀ’ / LAS RAYADORAS DE MARUTSÍÍ”

La segunda parte del poemario está conformada por trece composiciones. Contrario a la primera parte del libro, aquí los textos no están unidos por una secuencia narrativa ni temporal. Como señala Matíúwàa: “los poemas se construyen con voces marcadamente individuales, a partir de experiencias mínimas que, no obstante, al final se integran en una misma voz, la de la comunidad” (2019, pp. 27-29).

Cada composición se presenta como un universo cuyo eje está regido a primera vista por lo geográfico: el pueblo de Marutsíí—nombre que proviene de un “un pájaro que se caracteriza por cantar sobre las piedras, mismo al que la gente considera como fundador del pueblo de Marutsíí” (p. 39)—. Sin embargo, una lectura más profunda permite dar cuenta de que el territorio está profundamente relacionado con otro elemento que estará presente a lo largo de los textos: el maíz bola o amapola. En el primer poema titulado “Marustsíí” se presenta el lugar:

*En Marutsíí,
los azadones acostumbrados
a quedarse sin apoyo del gobierno,
masticaban las piedras hasta caérseles los dientes
y las yuntas echaban a la suerte lo que creciera,
ahora,
llegó el verano haciendo nudos al hambre,
colgando cuerpos en las ramas del elite,
tallando las raíces,
bajo la sombra de siempre.*

*Llegó la muerte a enredarse en sus tierras,
ha venido por la vida del coyote de la noche
olfateando la frontera para mirar la Montaña,
buscando el copal de no sé qué árbol.*

*Ná Marutsíí,
nìnìñamìnàa xkàndi,
numuu rí nangwá mbáyuu xàbò ñàjun nè,
mbámbá mi'txà ná'kho xpá nè itsí
asndo nayámbaa rawún nè,
xó ma' xkandajua,
ná' dù nè ná inuu júbà' asndo ná rí mba'yà,
xúgè' rá,
ikhiin ná marutsíí, ní'khà ru'phu nàro'o èwè,
ní'khàà nè nàstrígíuun xàbò ná ñawún ixè gro'on,
ní'khàà nè nadóo àjmà
ná agòò ixè xkàmixa rí wajyúú mbi'i wéje'.*

*Xúgè' nìjánúu wajèn ná Marutsíí,
nìjánúu numuu rí nandòò mbayèè
mbi'yuu iñà' tsí ngrigoò mbro'on,
nìjanúu ndayéè xè' ná ndawòò xuejen,
khamí nà yaxii ná ngí' júbà' ló',
ngrigoò nda'yéè wajyà rí tsé'ne nùwiin ló'. (Matiúwàa, 2018a pp. 38-39)*

Hablar de territorio tiene implicaciones más profundas que referirse solo a un lugar. Este último “puede entenderse como un punto específico de la superficie terrestre, de dimensiones mucho menores a las de una región [...] puede referir a un espacio más restringido y acotado, o bien es el ámbito de la vida cotidiana y, por tanto, está permeado por la identidad de un individuo o una comunidad” (Ramírez y López, 2015, p. 161). El territorio, en cambio, implica cuestiones de carácter simbólico que dan sentido de pertenencia al sujeto. Mientras la identidad de un lugar se construye a partir de los sujetos que la habitan, el territorio refiere a la construcción desde lo individual y lo colectivo a partir de elementos intangibles que congregan a los sujetos en algo más profundo y que es compartido colectivamente de manera explícita e implícita.

En el poema antes citado se conjugan ambos aspectos. Marustsít es un lugar que está determinado por la vida de cada uno de sus habitantes. La pobreza y el miedo son los ejes que rigen la vida del lugar. Hay otros elementos que dan identidad al lugar, entre ellos se encuentra la siembra y la raya de la amapola. Con respecto al resto de los poemas, se observa que cada uno de ellos da cuenta de un algo particular que va añadiéndose a los ya enunciados para construir así el carácter simbólico que conforma el territorio. Pero lo capitular es el maíz bola o amapola. A partir de esta que se construye la identidad de la comunidad, así como el sentido de pertenencia.

Estos componentes se resumen en los títulos del primer y último poema: “Marustsít”, como ya se señaló y “La amapola”. El lugar-territorio abre esta parte del poemario y el maíz bola —central y de muchas formas configurador de la vida social— lo cierra. En medio se encuentran once poemas que, desde diversas perspectivas, bosquejan la cotidianidad. Primero, a partir de referentes inanimados: “En la piedra”, donde se posó el pájaro Marustsít, señal para la fundación simbólica del pueblo. Posteriormente, “La lluvia” que moja los campos de amapola, “Las navajas” con que se raya y “Las semillas”, elementos que garantizan la repetición del ciclo y con ello la reproducción social. En cada uno de estos textos se ofrecen aspectos que empiezan a sumarse para conformar un paisaje. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de “En la piedra / Ná tsudùù itsí” se detalla, desde ciertas particularidades, la importancia de los habitantes de Marustí para el circuito de cultivo y raya de la amapola:

*Nacimos en la piedra
donde se posó el pájaro Marustsít,
cantó a los montes para esconder nuestra hierba*

*y talló nuestras manos hasta hacerlas
suaves para recibir la sonaja de la muerte*

*Aquí,
nos quieren porque nuestros dedos
rebanan el sol para chorrear la tarde,
porque nuestra piel guarda los fantasmas
y el llanto de otros pueblos.*

*Nos quieren,
porque nuestros pies son sigilosos
y no lastiman a las lenguas
que brotan de la tierra
para pintarse de blanco, de lila y de rojo.*

*Nos buscan,
porque sabemos surcar la tierra
para sembrar las palabras:
hambre, necesidad y pobreza.*

*Nìgumáá xò' ná tsudùù itsí,
ná nìrìgwii ñò'òn Marutsíí,
ná nì'ni òjmu inuu júbà rí nàkra'wo iná xò',
ná nidoò ñàwán' xò' asndo nì'ni wàbà nè
rí magòò mudrígwií xò' mbèkúu wajèn.*

*Gejyò',
ná xuajñàn xò',
nandíúún xàbò juyàà xò' numuu rí ijíín ñajwàn xò'
nàru'tiin àkhà' tsí mattsúwaa yà' dú ido ná'ne wakhà',
numuu rí akwià' xò' nàyxàìin nè tsiyóo
khamí iya idíúún i'wá xuajen.*

*Ná xuajñàn xò', nandíúún juyàà xò',
numuu rí xàwì nakwá xò',
khamí nàngwá ènè ñawíín xò' rajùn iná*

rí nàjrà'an ná inuu jùbà'
rí nà'nè minàà mi'xá, mi'ñuùn khamí màñà'.

Ná xuajñàn xò',
ndu'ñáá xò',
numuu rí nàmañà xò' nònè riyóo jùbà',
ná nudùì xó ajngóò èwè, gà'khò khamí rí tsíngína. (Matiúwàa, 2018a, pp. 40-41)

Cabe destacar el elemento mítico del cual se articula el origen no solo del pueblo, sino también de sus habitantes. La piedra y el pájaro marcan el surgimiento de esa comunidad. López menciona:

Al afirmar que un texto es tenido por verdad, afirmamos que fue producido históricamente por un grupo humano dado; que nació de un determinado acontecer social; que es coherente con una visión particular del cosmos, propia de una comunidad; que explica algo a sus constructores-usuarios [...] el mito es una construcción intelectual que tiene las características propias, la potencia objetiva de incidir en la mente de los receptores pertenecientes a una tradición dada. (2020, p. 11)

En este caso, hay una necesidad de encontrar la armonía entre el origen y el presente, aunque resulta complejo porque es necesario hacer una justificación de una realidad atravesada por la precariedad que estructura la vida social. Quizás por esa razón en el inicio se enuncia una especie de “sino”, un presagio que sirve de argumento: “y talló nuestras manos hasta hacerlas / suaves para recibir la sonaja de la muerte” (Matiúwàa, 2018, p. 41). De esta manera, hay una explicación más allá de lo racional que busca conciliar dos elementos contrarios: la vida y la muerte. La repetición de las frases “nos quieren”, “nos buscan” y su respuesta “porque”, “para”, hace énfasis en la situación de vida de los habitantes de esa población, quienes de diferentes formas asumen los costos de la producción de la amapola y sus implicaciones. La fuerza de la reiteración funciona también como la de una plegaria que desde el rito renueva y recuerda una y otra vez el mito de origen. Se acerca a una fórmula que tiene tanto una función ritual como estética, pero también implica un conocimiento específico.⁶ Como señala Dussel (2010):

⁶ Para Montemayor, la fórmula es “un grupo de palabras que expresa una idea esencial y que se emplea regularmente bajo las mismas condiciones rítmicas del verso, dejando abierto el concepto de ritmo a contenidos no necesariamente silábicos [...] y considerando el verso como la unidad funcional de un canto [...] el apoyo de estos elementos resulta claro en las lenguas

Los mitos, narrativas simbólicas, entonces, no son irracionales ni se refieren solo a fenómenos singulares. Son enunciados simbólicos, y por ello de *doble sentido*, que exigen para su comprensión todo un proceso hermenéutico *que descubre las razones*, en este sentido son racionales, y contienen significados *universales* (en cuanto se refieren a situaciones repetibles en todas las circunstancias) y contruidos con base en *conceptos*. (p. 122)

Los elementos antes señalados son recursos que también operan para comprender y conciliar la historia de vida de la comunidad. Además, dan sentido a una identidad compartida, nacida desde el presagio y la predisposición física, que permite cuidar los campos y tratar delicadamente a las flores, las cuales dan la vida y, al mismo tiempo, traen consigo la muerte. A partir del discurso poético se puede comprender y dar sentido a una realidad apabullante representada en la propia flor de amapola. El poema “La lluvia / Ru’wa” amplía el paisaje que da identidad a Marutsí sumando a las características ya mencionadas: hambre, necesidad, pobreza y sigilo, entre otros:

*En el río donde nadie mira,
cosecharemos las sonajas del sol
para enlatar nuestra sombra
y hacer crecer la noche en las básculas,
en las bolsas de nailon
y en las cinturas del silencio.*

*Ná matha ná tsíyaxè xàbò maxiin,
mu’dàà xò’ mbékoo àkhà’,
khamí mùyaxíí xò’ yà’ dú iná ná awuún ajwàn’
rí nàyáxii àkiàn’ xò’,
ikhaa rí nà’nè mbàà bro’òn
ná inuu ajwàn’ rí nàgewàn,
ikhaa rí nàdríniin xàbò ná awuún bolsa nailon,
mí nàgiwàn’ ná smíduún ajwàn’ rí jàjá ngàmí. (Matiúwàa, 2018a, pp. 42-43)*

indígenas de México porque además de su necesidad ritual, o por ella, hay una necesidad rítmica, esto es, compositiva” (1999, p. 47). Este mismo autor, señala que las repeticiones redoblan las plegarias. Además de que tienen una efectividad invocatoria, aseguran el ritmo en el poema (1999). Si bien lo menciona específicamente en el caso de las creaciones literarias en lenguas originarias, esta figura también está presente en las versiones de los poemas en español.

Las aliteraciones que forman el conjunto de palabras sonaja-sol-sombra-báscula-bolsa-silencio logran una persistencia de la idea por la repetición que resuena, lo mismo que en el poema “En la piedra”. Esta reiteración está construida con base en un juego de contrarios que hace muy compleja la relación de los habitantes con su territorio. Se identifican elementos que se presentan como oxímoron debido a las características que los contraponen. Por ejemplo, “las sonajas del sol” son figuras que aluden por su similitud a los frutos de forma redonda y unilocular de donde se obtiene la goma que es la base para la fabricación de distintas drogas lícitas e ilícitas. Las sonajas están asociadas a los bebés y, por consiguiente, a la vida en su máximo esplendor, es decir, como promesa. De la misma manera, la belleza de la amapola, tanto del fruto como de la flor, contrasta con los fines de su cultivo y producción, así como con las implicaciones que tiene para la vida social construir la economía local en torno a esta actividad. Por lo que a esta “sonaja del sol” se contraponen los elementos sombra, báscula y silencio, antítesis del hermoso paisaje de un campo de cultivo de las flores mencionadas. A este juego de contrarios se suma el sigilo y la necesidad de permanecer ocultos.

Este juego de oposiciones coincide con la manera conflictiva en que se construye la noción de territorio, lo cual se puede observar en el sexto poema, “Regresar al pueblo / Mátangàán xò’ ná xuajen”, ubicado precisamente a la mitad del poemario y que abre paso a los seres animados, las personas que habitan en la región:

*Yo quiero mirar los ojos del maíz bola,
poner mis dedos en su corona de sol,
sentirlo llorar en mis manos,
quiero bailar con la voz de sus semillas
y que el pájaro Marustsíí guarde mi secreto.*

*Quiero regresar al pueblo
para rayar la boca del sueño,
aquí, se arruga la tarde, no pagan bien,
se aburre el gusano de los surcos
y las horas desprenden insectos
que pululan en las lápidas,
en la sangre coagulada
que se anida en los malecones.*

Allá, las mangueras persiguen

*a las bolas de sol
y bañan sus aretes multicolores
que curan las muelas
y las heridas del hambre.*

*Quiero regresar
a las tardes de Zapotitlán,
a los caminos con la leche de olor
para despertar las hojas y quemarle los pies al diablo.*

*Nandò' màyàxu ri'yùù iná xndú àkhà',
màwátun tsúkaa iduu nè,
nandò' màmbiyà' nè ná akwiin ñawún,
nandò' masiàn gájmàá a'wòò tsígoò nè
ikàjngó màyáxii ngu'wà ajngòò' nò'ón Marutsíí.*

*Nandò' màtangùún ná xuajín,
màtangùún maxnùù ikoo iná xndú àkhà'
ná rawun xnù'ndaa.*

*Ná xuajen ríge',
ná'nè xndú mìnà' wàkhà' khamí xàbò tséne numèè maján,
ná'nè tsiskaminà' àdoo riyóo jùbà',
khamí idò narákha iduu àkhà',
ná rawun iya nàgùmii xtrákiin tsí nùxpithà mijná ná iná wàjèn
ná'nè'nè gùkú mijná i' dia ló'.*

*Ná xuajiàn ló', asndo náa trá'à txámboó iya
rí nàsngájma ná rigà iná xndú àkhà',
ikhaa rí nàxtíjyoo xábii rè'è rí mixtí,
ikhaa rí ná'nè thanuu inàà ló'
khamí nà'nè tsínuu èwè.*

*Nandò' màtangùún
idò na'gòò dùun ná Xirágáá,
nandò' màtangùún ná jàmbaà
ná jágù nàkà yà' dú rí ndatsún,*

*rí nàxkàxii akwiin iná,
khamí nàtsigàà nakhú gixaà.* (Matiúwàa, 2018a, pp. 48-49)

En la zona de La Montaña en Guerrero, buena parte de los pueblos se dedican a la siembra y cultivo de la amapola como consecuencia de la precariedad de la vida en esa zona del país. De tal manera que prefieren emplear la tierra comunal para estos fines. El bienestar económico que produce esta actividad se contrapone con las consecuencias que se presentan en el ámbito de la vida de la comunidad. Pese a ello, resulta notorio que el deseo de regresar constituye un hito que permite construir, a partir del juego de posiciones contrarias, una reflexión sobre el sentido del bienestar.

Lo mismo que en la primera parte del poemario cuyo eje está marcado por el asesinato de Fortino —a quien se le advirtió de varias maneras que no debía retornar al pueblo—. En el poema se muestra el deseo de regresar al pueblo del que se tuvo que ir por cuestiones económicas,⁷ y al que, a pesar de todo, quiere tornar. La comparación entre el origen y el punto de llegada (que se ve como algo pasajero, como un tránsito) configura de múltiples formas una relación de opuestos. El “aquí” desde donde se enuncia se ve como un espacio donde el tiempo transcurre lentamente: “se arruga la tarde” frente a la evocación de “las tardes de Zapotitlán”, cuyo olor perfuma y da vida. Además, las condiciones económicas tampoco son muy favorables: “no pagan bien”. La imagen que se crea a partir de la asociación de una serie de elementos —pulular en las lápidas y en la sangre coagulada en los malecones— produce la sensación de un calor intenso que contrasta con la frescura del agua de las mangueras que persiguen las bolas de sol, por ejemplo. La personificación de la flor de la amapola acrecienta esa necesidad de volver, y se construye como un ser amado a quien se desea, se añora.

El territorio está fundado a partir de elementos simbólicos que dan un sentido de pertenencia al sujeto. Asimismo, funciona como un mecanismo a partir del cual se ha tratado de recuperar una identidad tanto en lo individual como en lo colectivo y que está profundamente asociada a la tierra y los recursos naturales. En la actualidad, son numerosos los movimientos de pueblos originarios que se engloban bajo el término “defensa del territorio”. Sin embargo, en el ejemplo seña-

⁷ En “Migración y espacios de reproducción social en La Montaña”, Barroso señala: “El proceso de migración se ha diversificado e intensificado en la última década en La Montaña, lo que ha trastocado la vida cotidiana y las formas de reproducción social. Ante la crisis del agro en la región, la migración ha devenido en la alternativa prioritaria como estrategia de sobrevivencia, frente a un campo que se niega a morir y sobrevive gracias a los procesos dinámicos de reproducción social que sus habitantes reinventan y que se manifiestan en estrategias y acciones concretas de índole económica, social y cultural”. (2009, p. 344)

lado se observa que la relación es mucho más compleja. El territorio se configura a partir de elementos que implican una construcción identitaria complicada, la cual solo encuentra resolución en el texto poético. La añoranza se articula a partir del elemento nodal del poemario: la amapola, su fruto, su olor, su sabor. Como un pecado no expurgado, se guarda el recuerdo de ese mal que produce un bien y cuyo testigo y cómplice es el pájaro Marutsíí.

A partir de los siguientes poemas es más notoria la presencia de historias específicas. Aparecen voces individuales que condensan la historia de la comunidad. Cada composición se estructura en torno a un personaje y a quien siente su ausencia, en una suerte de correspondencia que da cuenta de la orfandad y el desconsuelo desde distintos ámbitos.

Por ejemplo, “En la sierra / Ná Sierra” se aborda la partida de los hijos y quienes les dan la despedida: padres y abuelos. En el caso de “La mujer del rayador / A’gwìì xàbò tsí naxnuú ikhoò iná xndú”, la ausencia es del esposo, pero también del padre. Mientras que en “Xi nú dón don / Xi’ nú dón don” se expresa la experiencia del abuelo. Finalmente, en “El niño / Adà” son las amiguitas las testigo de cómo se llevan al personaje para convertirlo en sicario.

La polifonía permite construir de manera muy creativa la experiencia total a partir de actores específicos que construyen la comunidad: son niños, mujeres y hombres que cumplen una función social y de parentesco. En ese sentido, como señala Percia, la “obra adquiere el carácter de una intervención concreta en la construcción de la memoria colectiva” (2023, p. 11). Esa serie de relaciones provoca el desgarramiento social porque su ausencia deja una huella en alguien más, la cicatriz es permanente. Es así como el dolor se construye también colectivamente. Una muerte, una desaparición forzada siempre deja un rastro en el que llora y espera por el ser amado. Es en ese sentido que esta serie de poemas son profundamente dolorosos. En “El niño / Adà” puede leerse:

*Vinieron a buscarlo al pueblo
porque no había para dónde darle
y atorarle con los contras,
se hacía costumbre ver a los zopilotes
carroñar en las mojoneras,
bajar los arriates de las redilas
y esculcar las enaguas, buscando carne.*

Él dejó sus canicas en la cuarta del rombo,

*en la raya con nubarrones de nostalgia,
dejó los peces multicolores
con los sueños de la noche
y dejó entre los cafetales
los columpios colgados donde se mece la miseria.*

*En sus huesos,
fue creciendo el llanto de sus amiguitas,
las niñas de Marutsí,
que pedían oído al polvo y a las piedras
para que no se lo llevaran.*

*Lo encapucharon con escamas de la tarde
y le colgaron un cuerno de chivo
tres rosarios del ojo de venado
y se dispuso a cazar hombres
y a sentar la muerte en su mesa.*

*Desde entonces,
dicen que los de la Montaña
somos buenos para eso
y no dejan de venir para llevarse a los niños
y sembrarles la muerte en las manos.*

*Nìguwá gí'yáà ènè xàbò tsí jùdá ajwàn' ná xuajñuún
numuu rí nìgí' duu xkujndu
khamí nangwá ì'gúùn mùtsañuú gajmíí i'wíí xàbò,
tsetse ma' nàwí'ñuú dxá'án tsú'kwè,
ikhiin tsí nà'phò xuwi ná ndawáá xuajñàn ló',
ikhiin tsí nùrigú amaà' ná ajwàn' xkàradi,
ikhiin tsí nùkuxè jnàwùún khamí nònè ngínií ijín gò'ò ná júbàá.*

*Xó ma' ikhaa nìnìñuu xndú tsígun' ná awùún rómbò
ná ikhoo idi rí jàgù tsíngína,
khamí nìnìñuu ìgí' tsí mixtíin ná awùún xnú'ndoo mbro'on,
khamí nìnìñuú ná awùún ixè kafè
tsímbi ná nàxtráka mìnà' rí tsíngína ló'.*

*Xó ma' ná awùúin itsuu nì'kà ràgajàà iya idiúin
ijín gò'ò Marutsíí tsí nimbáxuúin gājmií,
ijín gò'ò tsú'kwè nindxá'wè ná nituxuú yujndà' khamí itsí,
rí màxá'gá jí'yàà gònè xàbò.*

*Xàbò tsí judà ajwàn' nixúdaa xtá inuu,
khamí nistrákèè mbá xkamídá rí mbijwà ná xpaphòò,
atsú tsákuun iduu àñà' ná ñawúin,
ikànjgó ikhaa nìgí' dúu nìgudiín xàbò
mí nì'gíí rí tsíngína inuu ixè xaphoo xuajñúin.*

*Numuu mbi'i rú'kwè, nakhi rí nìgàji'yàà
nuthèèn rí tsàá xàbò júbà ñajwàn xò',
maján ènè xò' ñajun rú'kwè mé'
numuu rú'kwè tsetse nàguwá xàbò
tsí nagòó ju' diín ijín xuajen.
khamí nudii ga'khò ná ñawúin èjèn tsú'kwè. (Matiúwàa, 2018a, pp. 58-59)*

Este poema tiene un correlato en el libro *Ijín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín*, donde se da cuenta de una manera detallada de la situación de las niñas de la zona de La Montaña, particularmente del pueblo de Santa Rosa de Lima. En el texto citado estos personajes figuran únicamente como testigos. La forma en que se articula la ausencia es notable. A partir de la enumeración de escenarios vacíos, de cosas que quedaron abandonadas, y cuyo movimiento puede percibirse es que se construye la separación. La repetición de frases aumenta el dramatismo de la escena que ocurre en cada momento, como si el secuestro del niño y sus implicaciones no dejaran nunca de suceder.

Este texto es fundamental para reflexionar sobre la identidad como un proceso de construcción, más que como algo dado. Si bien a lo largo de los poemas analizados en este trabajo se ha hecho hincapié en elementos tomados desde el relato mítico, desde el cual se construyen las diversas historias que se entretajan en el libro, no todo forma parte de una predisposición, sino que existen elementos de carácter estructural y social que inciden directamente en la vida de las personas que conforman las distintas comunidades de la región de La Montaña de Guerrero. Es importante reflexionar sobre ello porque, al final, son hechos que pueden ser modificados. La poesía asume un papel fundamental: no solo es un espacio de denuncia, sino también de reflexión, de toma de conciencia y de posibilidad de cambio.

Para concluir, es importante detenerse en el último poema del libro, el cual ya se ha referido antes, “La amapola / Iná xndú àkhà’ ”.

*Alma lechosa de maíz bola,
renuente en tu crecer, en tu beso de aullido,
inmensa tu lengua
de invierno hecho bola,
nacido menudo en voz de junio.*

*En curva palabra
llenas de golpe nuestra larva,
nuestra llaga de árbol,
nuestro pozo de espiga.*

*Flor fuego y oreja de luna,
tu albor de insecto, la savia sobre sueño,
atado de pluma nueva,
sordos bailamos tu voz de pájaro marutsíí.*

*Phú yà’ dú akiàn’ ixì xndú,
ikháán rí phú màñiùu nàgájnáà’,
ikháán rí phú màñiùu nàjrá’ á a’wàá,
ikháán rí phú mbàà ràjwin inaà’,
asndo nà’ nì smídú iduu rí’ yàà’
ído nà’ kháà ngiùwán ná júbàá,
lajwiin ndiyáà xóó nà’ khiì nìrákhaa a’wòó gón’ junio.*

*Ná ndayaà xngáo ajngáa,
ná tima tsína’ tsúdàà’,
ná iduu iya ná nda’yáa rí’yáa,
nàtrakwá ga’ khò awiùún rí tsíngína’ xó’.*

*Re’è agu, re’è ña’ wíùùn gòn’ nindxàà,
à’wá ngrigòò inuu xnú’ ndaa,
idò nàjanu tsigu nuxè’
nàru’wá xò’ nè
ná ngí’ gisiàn gajmàá a’wòó nò’ òn marutsíí. (Matiúwàa, 2018a, pp. 62-63)*

El poema posee un ritmo tanto al interior de las estrofas como entre ellas generado por distintos recursos como la repetición de frases y sonidos específicos, así como de una suerte de encabalgamientos. Por ejemplo, en la primera estrofa, el primer verso suma un total de diez sílabas: “alma lechosa de maíz bola”. El segundo verso, “renuente en tu crecer, en tu beso de aullido” está conformado por trece sílabas. Si se coloca un hemistiquio, el verso queda dividido de la siguiente forma: “renuente en tu crecer // en tu beso de aullido”. La primera parte del verso es de seis sílabas, pero por ser agudo, suma siete, el mismo número que la segunda parte. De esta forma, se da una perfecta división entre las partes, cuya fuerza se complementa con la repetición de la frase “en tu”, y con la sinalefa, misma que se repite en las dos partes del verso: renuententu crecer // en tu beso deaullido. El tercero y cuarto verso cuentan cada uno con seis sílabas: “inmensa tu lengua / de invierno hecho bola”. Finalmente, el último verso de la estrofa, al igual que el primero, suma diez sílabas. De esta manera, se puede observar que la estrofa tiene una cadencia y un ritmo dado en gran parte por su circularidad.

En la segunda estrofa, se puede observar la repetición del pronombre posesivo nuestra / nuestro en los versos siete, ocho y nueve. La reiteración produce una fuerza en la idea general que redundando en la importancia que tiene la flor de la amapola en distintos aspectos de la vida de los habitantes de la zona, mismos que son referidos mediante una serie de metáforas bastante complejas que no son sencillas de entender. ¿Qué significa llenar la larva, la llaga del árbol y el pozo de espiga? Estos elementos están asociados con la vida en distintos procesos. Por ejemplo, la larva alude a una etapa temprana en el desarrollo de algunos animales. En cambio, el árbol parece más bien referir a un estado de madurez. Ambos son elementos que se identifican con lo individual, mientras que la espiga puede relacionarse con el conjunto, con los sujetos entendidos como una colectividad. En ese sentido, la presencia de la amapola “llena” tanto el ámbito de lo personal como el de la comunidad y está presente en distintas etapas de la vida.

La tercera estrofa, lo mismo que la primera, abunda sobre las características de la flor, lo cual abona a la circularidad del poema que puede verse en paralelo con el ciclo de su siembra y cosecha. Puede decirse que este poema está construido como una oda en donde la amapola aparece totalmente personificada, como un elemento determinante. Hay una exaltación de sus características y atributos mediante una suerte de figuras que, mediante la oposición, aluden al mismo tiempo a su fragilidad y su poder. Por un lado, están los cuidados que se debe tener en su cultivo, así como el proceso de su crecimiento. Su delicadeza implica una atención específica de varios meses cuyo ciclo se inicia en el invierno y concluye en el vera-

no. A esta blandura se contraponen el vigor y la resistencia de vivir en condiciones adversas dadas por la zona misma donde se cultiva. En ese sentido, puede hacerse una analogía entre la amapola y los habitantes de la zona de La Montaña, quienes, a pesar de circunstancias complejas, consiguen sobrevivir.

Por esa razón, se afirma que esta flor es uno de los elementos simbólicos más fuertes a partir de los cuales los integrantes de las diversas comunidades que conforman la zona conocida como La Montaña, construyen su idea del territorio y el imaginario correspondiente. La amapola es un recurso que les ha permitido sobrevivir, pero también es un símbolo de la propia vida llena de contradicciones y precariedad, esa vida que se reproduce cíclicamente en un entorno complejo, impregnado por una violencia cotidiana, al que a pesar de ello se busca volver.

Como conclusión se observa que *Tsína rí nàyxà' / Cicatriz que te mira* se construye como un canto al territorio erigido desde la complejidad de las diversas voces y miradas de quienes lo conforman, lo habitan, lo sueñan y lo añoran. La forma en la que las personas se apropian del territorio es también una manera de construir la cultura.

REFERENCIAS

- Barroso, G. (2009). Migración y espacios de reproducción social en La Montaña. *Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de Guerrero*. Programa Universitario México Nación Multicultural / UNAM / Secretaría de Asuntos Indígenas del Estado de Guerrero. https://www.nacionmulticultural.unam.mx/edespig/diagnostico_y_perspectivas/RECUADROS/CAPITULO%209/5%20migracion%20y%20espacios%20de%20reproduccion%20social.pdf
- Dussel, E. (2010). El siglo XXI: nueva edad en la historia de la filosofía en tanto diálogo mundial entre tradiciones filosóficas. *Signos Filosóficos*, 12(23), 119-140. <https://signosfilosoficos.izt.uam.mx/index.php/SF/article/view/432/411>
- Fornoff, C. (2020). La carne que habla: filosofía y poesía mè'phàà en la obra de Hubert Matiúwàa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 46(91), 121-138. <https://www.jstor.org/stable/27041837>
- Giménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura. Volumen II*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Lepe, L. M. (2012). Giro decolonial y pensamiento fronterizo en la literatura indígena contemporánea de México. *Altertextos1*, 54-69. <https://www.academia>

- edu/6312643/Giro_decolonial_y_pensamiento_fronterizo_en_la_literatura_ind%C3%ADgena
- Lepe, L. M. (2017). Intelectuales indígenas y literaturas en México. El campo literario entre los zapotecas y los mayas. *Revista de Estudios e Pesquisas sobre as Americas*, 2(2), 1-16. <https://files01.core.ac.uk/download/pdf/231251016.pdf>
- López, A. (2020). *Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana*. Era.
- MacMaster, M. (15 de julio de 2020). Proyecto Gusanos de la Memoria cumple 10 años en Guerrero. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/noticia/2020/07/15/cultura/proyecto-gusanos-de-la-memoria-cumple-10-anos-1092>
- Matiúwàa, H. (2018a). *Tsína rí nà yaxà' / Cicatriz que te mira*. Secretaría de Cultura.
- Matiúwàa, H. (2018b). *Mañuwíin / Cordel torcido*. Editorial Universidad de Guadalajara.
- Matiúwàa, H. (2018c). *Íjín gò'ò Tsítsidiin / Las sombrereras de Tsítsidiin*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas / Secretaría de Cultura.
- Matiúwàa, H. (13 de abril de 2018d). Gente de la calabaza. *La Jornada*, Suplemento Ojarasca. <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/04/13/gente-de-la-calabaza-1844.html>
- Matiúwàa, H. (9 de febrero de 2019). Fisura donde se hunde el silencio. *La Jornada*, Suplemento Ojarasca. <https://ojarasca.jornada.com.mx/2019/02/09/fisura-donde-hundo-el-silencio-6777.html>
- Matiúwàa, H. (2020). *Mbo Xtá rídà / Gente piel / Skin people*. Gusanos de la memoria / Ícaro Ediciones.
- Matiúwàa, H. (2022). *Xó nùnè jùmà xàbò mè'phàà / El cómo del filosofar de la gente piel*. Gusanos de la Memoria / Oralibrura / Ediciones del Lirio.
- Matiúwàa, H. (14 de agosto de 2024). Hubert Matiúwàa: poesía para desterrar el silencio y preservar su lengua / Entrevista por Arturo de Dios. *En primer plano*. <https://enprimerplano.com.mx/hubert-matiuwaa-poesia-para-desterrar-el-silencio-y-preservar-su-lengua/>
- Montemayor, C. (1999). *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. Fondo de Cultura Económica.
- Percia, V. (2023). Poéticas del testimonio en la obra del poeta mè'phàà Hubert Matiúwàa. *Nueva Revista del Pacífico*, (79), 1-29. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-51762023000200101&lng=pt&nrm=iso&tlng=es
- Ramírez, B. R. y López, L. (2015). *Espacio, paisaje, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Worley, P. M., Blanton, S. E. y Devos, W. (2024). Keep the silence from speaking. Poetry by Hubert Matiúwàa and Martín Tonalmeyotl as ritual responses to drug violence. *Periphērica: Journal of Social, Cultural, and Literary History*, 3(1), 6-76. <https://journals.oregondigital.org/peripherica/article/view/5834/7861>

Luned, la cuentera: el arte de contar historias en *El fuego verde* de Verónica Murguía

Luned, the storyteller: the art of storytelling in El fuego verde by Verónica Murguía

DOI: 10.61820/dis.2683-3298.1985

Julio María Fernández Meza 

El Colegio de México, Ciudad de México, México

jfernandez@colmex.mx

Recibido: 9 julio 2025 / Aceptado: 10 diciembre 2025

RESUMEN

Este artículo estudia la novela *El fuego verde* (1999), de Verónica Murguía, cuyo argumento se centra en la heroína Luned y en su transformación en cuentera al aprender a leer, escribir y dibujar. Para desarrollar la historia del personaje, la autora utiliza lo maravilloso medieval como marco ficcional, cuya riqueza permite combinar eficazmente otros mecanismos literarios. El objetivo principal de este artículo es examinar lo maravilloso medieval en relación con la transformación de Luned en cuentera; y el secundario, es examinar la fantasía a partir de este marco ficcional. A través de este análisis, se muestra que lo maravilloso medieval es el elemento dominante del texto, porque determina la trama y la historia de la protagonista. Así, se razona que este aspecto, poco considerado por la crítica, es de nodal importancia en esta novela, la segunda de las que cuatro que ha publicado a la fecha (*Auliya*, *El fuego verde*, *Loba*, *El cuarto jinete*).

PALABRAS CLAVE: fantasía, maravilloso, maravilloso medieval, novela, realidad

ABSTRACT

This article examines Verónica Murguía's novel El fuego verde (1999), which centers on the heroine Luned and her transformation into a storyteller as she learns to read, write, and draw. To develop the character's story, the author employs medieval marvelous as a fictional framework, whose richness allows her to effectively combine other literary mechanisms. The main objective of this article is to examine the medieval marvelous in relation to Luned's transformation into a storyteller; the secondary

objective is to discuss fantasy from this fictional framework. Through this analysis, it is demonstrated that medieval marvelous is the dominant element of the text, because it determines the plot and the story of the protagonist. Thus, it is argued that this aspect, little considered by critics, is of nodal importance in this novel, the second of the four that the author has published to date (Auliya, El fuego verde, Loba, El cuarto jinete).

KEYWORDS: *fantasy, marvelous, medieval marvelous, novel, reality*

A Verónica Murguía y David Huerta

INTRODUCCIÓN

Verónica Murguía (Ciudad de México, 1960) es una escritora con una larga y reconocida trayectoria. Algunas de sus obras han sido traducidas al alemán, italiano y portugués, y han tenido una recepción favorable. Entre otros géneros, escribe literatura fantástica y fantasía. Se ha señalado que Murguía, junto con la argentina Liliana Bodoc, es una de las representantes más destacadas de la fantasía hispanoamericana contemporánea. Si bien este hecho enriquece dicha tradición, no se ha prestado suficiente atención a la complejidad con la que Murguía crea complejos mundos posibles. La escritora mexicana posee una extraordinaria obra narrativa que merece mayor estudio.

Debido a la compleja construcción del mundo ficcional, *El fuego verde* (1999) es una obra cuyo género está en tensión. Esta novela trata, en esencia, de cómo la protagonista Luned, una jovencita de quince años, se vuelve una cuentera al aprender a leer, escribir y dibujar mientras experimenta una serie de vivencias en los tres cronotopos (Bajtín, 1996, pp. 63-68): Brocelandia, Corberic y el reino de las hadas. Demne, el cuentero, conoce a Luned en su aldea natal montañesa, ubicada en el corazón de Brocelandia, y le causa una vívida impresión. Entonces ofrece instruirla como cuentacuentos y la lleva a Corberic, la urbe donde él vive con su padre Efra. Allí le enseñan a leer y escribir, al mismo tiempo que potencian sus habilidades en el dibujo, las cuales Luned ya había puesto en práctica por cuenta propia cuando vivió en la aldea. El arte de contar historias es fundamental para el crecimiento de la heroína y, por ende, el oficio de cuentacuentos desempeña un papel de suma importancia en el texto.

Por su trama, estructura, ambientación, personajes, lenguaje y recursos es válido afirmar que el marco o género ficcional de la novela es lo “maravilloso medieval”.¹

¹ Lo maravilloso es la denominación de un “género de ideas que puede definirse por contar entre sus filas al enorme conjunto de cosas que son dignas de admirarse: las maravillas” (Morales, 2005, p. 120).

Este elemento representa la dominante (Jakobson, 1987, pp. 41-47), puesto que determina y transforma los componentes de la obra, a la vez que garantiza la integridad de su estructura, dota a la obra de identidad e influye en lo que la conforma. *El fuego verde* no se enmarca en los géneros por los que la autora es reconocida: no es un texto fantástico ni tampoco una novela de fantasía, a pesar de que Bernal y Ruiz (2021, pp. 143-150) la leen como una fantasía épica, Rivera (2024, p. 128) juzga que pertenece a la fantasía y Celis (2024, pp. 121-122) la considera una obra de alta fantasía. En su nota introductoria para el texto autobiográfico de Murguía, titulado “Una infancia normal” y publicado en *Material de lectura (136)* de la UNAM, Beltrán (2019) se refiere a las tres primeras novelas de la autora y el libro de cuentos *El ángel de Nicolás* (2003), y apunta que estas “han sido las manifestaciones de una deriva creadora que con audacia transita los ámbitos de la fantasía épica y la Historia” (Beltrán, 2019, p. 3).

La hipótesis de este trabajo es que el arte de contar historias se rige por la dominante. Así, las peripecias que Luned vive mientras se vuelve cuentera y pone en práctica lo que ha aprendido están perfectamente imbricadas y corren paralelas unas con otras. Murguía les otorga a ambos sucesos la misma importancia. El objetivo primario de este artículo es examinar cómo funciona lo maravilloso medieval en el texto y, para estudiarlo, me centraré en la historia de cómo Luned se vuelve una cuentera. El objetivo secundario consiste en explorar cómo la fantasía, que está presente en la obra, se ve explícitamente moldeada por lo maravilloso medieval.

Murguía se inspira en diversos tipos de novela para escribir la suya: la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*), la novela de desarrollo artístico (*Künstlerroman*), la novela de aventuras y la novela de fantasía, entre otras. También destacan el feminismo, la ecocrítica, la naturaleza y la búsqueda de un tratamiento más ético de los seres vivos y el medio ambiente. Si se toma en cuenta su riqueza, su obra puede examinarse desde varios ejes y ángulos.

La autora entreteje los diversos tipos de novela y un conjunto de temas, como el arte de contar historias, o modalidades como la fantasía y la metaficción. Considero que lo maravilloso medieval es el marco que le permite unir estas cuestiones en el texto, puesto que funciona como un rasgo estilístico crucial en la escritura de la autora y representa un componente clave de su poética. Se manifiesta en la gran mayoría de su obra —novelas y libros de cuentos— con elementos maravillosos, como *Auliya* (1997) y *El ángel de Nicolás* (2003), o novelas juveniles con elementos maravillosos y de fantasía, como *El fuego verde* (1999) o *Loba* (2013), que comparte estos últimos rasgos, pero añade elementos épicos; o *El cuarto jinete* (2021), en

que se relata la epidemia de la peste bubónica en la Europa medieval del siglo xiv. Al igual que estas obras, *El fuego verde* es eminentemente híbrido, cuya unidad se basa en su diversidad.

Cabe mencionar que la novela ya ha recibido cierta atención crítica, aunque la mayoría de los análisis se centran en la fantasía sin examinar a fondo su estructura y temas. Tanto Araya y Rivera (2020) como Bernal y Ruiz (2021) ofrecen una visión panorámica de la fantasía hispanoamericana contemporánea. Estos críticos comentan someramente *El fuego verde* o *Loba*, de Murguía, y *La saga de los confines* (2000-2004), de Bodoc. Araya y Rivera (2020) mencionan al mexicano Adolfo Córdova, y Bernal y Ruiz al colombiano Celso Román.²

En “Aquí los árboles reinaban: el desantropocentrismo basado en las funciones actanciales del bosque en *El fuego verde* de Verónica Murguía”, Nava (2021) estudia el bosque broceliano y el bosque de fantasía (de mayor complejidad, dada su autonomía) a partir de las funciones actanciales de Greimas. Considerando la importancia del bosque (de toda área boscosa o verde) en la novela, es razonable interpretarlo como personaje más que como un lugar. Nava argumenta que el bosque desempeña diversas funciones, como ser el asistente de Luned (p. 36).

² Habría sido beneficioso para Araya, Rivera, Bernal y Ruiz hacer lecturas comparativas de otras obras de Murguía, como *Auliya* (1997) o *El ángel de Nicolás* (2003), en las cuales lo maravilloso medieval o lo fantástico predominan por sobre la fantasía. En “La tradición fantástica en México a partir de 1940”, Olea y Amatto (2024) indican que, en la última década del siglo xx y las dos primeras del xxi, surgieron nuevas figuras, entre quienes destaca Murguía. Estos críticos leen “La mujer de Lot”, uno de los cuentos de *El ángel de Nicolás*, como neofantástico, porque consideran que la autora “reelabora, desde una perspectiva novedosa, la clásica historia bíblica sobre la caída de Sodoma y Gomorra, dándole voz al personaje femenino” (Olea y Amatto, 2024, p. 346). Tales características sugieren que la obra de Murguía es vibrante y variada, y que se evidencian diversos géneros y modalidades. Por ejemplo, en *Auliya*, una novela de ambientación árabe, la protagonista se transforma en un jerbo al tener que cruzar el desierto y, de paso, aprende el lenguaje de estos. En dos cuentos de *El ángel de Nicolás*, “El idioma del paraíso” y “El ángel de Nicolás”, Murguía combina lo maravilloso medieval y lo fantástico, pero no se percibe ningún elemento de fantasía. En “El idioma del paraíso”, el emperador Federico obliga a unas mujeres a cuidar a doce bebés, sin hablar ni hacer sonido alguno, porque quiere saber qué idioma hablaba Adán en el Paraíso, y cree que lo que más debe parecerse son los sonidos que los bebés emiten antes de aprender a hablar una lengua. En “El ángel de Nicolás”, el guerrero del mismo nombre recibe la repentina visita de un ángel, que le permite al protagonista ver dentro de su propio cuerpo y vislumbrar otros elementos sobrenaturales, lo que lo impulsa a escribir su autobiografía durante su encarcelamiento. Dicho sea de paso, Castro (2020) y Lima (2024) mencionan otras obras de Murguía, como *Auliya* o *Loba*, en sus panoramas de la tradición no mimética hispanoamericana. La primera reflexiona sobre la literatura fantástica, sobre todo aquellas escritas por mujeres; el segundo, acerca de la fantasía y la ciencia ficción. Sin embargo, ninguno analiza los textos de Murguía. Más bien comentan a grandes rasgos aspectos diversos de la literatura hispanoamericana contemporánea en una línea parecida a la de Araya y Rivera (2020) y Bernal y Ruiz (2021).

Por último, en “La formación subcreadora en *El fuego verde*, de Verónica Murguía”, Rivera analiza la expresión del *Bildungsroman* como proceso de formación de la heroína que, desde su punto de vista, es análogo al crecimiento de los protagonistas en las obras de fantasía; en cambio, en este trabajo el análisis del personaje será diferente al de la autora, por lo que no comentaré la expresión mencionada. En “De Heorot a Brocelandia: rastros de las tradiciones literarias celtas y nórdicas en *El fuego verde* de Verónica Murguía”, Celis (2024) se refiere al estilo de la escritora mexicana, examina una referencia intertextual como el *Beowulf* (circa 975- 1025) y habla de la onomástica de los personajes y la ambientación. El aporte de mi trabajo es que me centraré en analizar cómo lo maravilloso medieval rige el texto. Debido a que elijo un aspecto central, lo examinaré desde una perspectiva global y en seguimiento de uno de sus elementos más importantes. Considero que la trama gira en torno de este proceso, como se evidencia a lo largo de la novela.

Este artículo se divide en tres apartados principales. En el siguiente expondré de manera breve una serie de conceptualizaciones teóricas para aclarar por qué juzgo que lo maravilloso medieval es la dominante. Los otros dos apartados son analíticos. En ambos, revisaré el proceso mediante el que Luned se vuelve cuenta-ra. En el segundo, el análisis se centrará en cómo el proceso mencionado se lleva a cabo en la ciudad de Corberic, donde Demne y Efra la instruyen. En el último apartado, examinaré la fantasía y me concentraré en el hechizo del que el Tristifer, un personaje que Luned conoce durante su visita al reino de las hadas, es víctima.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LO MARAVILLOSO, LO MARAVILLOSO MEDIEVAL Y LA FANTASÍA

Independientemente de que plantee que la dominante es lo maravilloso medieval, es menester tomar en cuenta que, en *El fuego verde*, Murguía combina con éxito tres categorías literarias no miméticas (entiéndase aquello que compagina con el realismo): lo maravilloso, lo maravilloso medieval y la fantasía. La autora es plenamente consciente de los límites difusos entre lo maravilloso y algunas formas ficcionales que comparten afinidades, como las mencionadas, y otras que, pese a ser no miméticas también, difieren en su desarrollo, como lo fantástico, la ciencia ficción o el horror. Por su lucidez, sigo de cerca los postulados de Morales (2003, 2005) de lo maravilloso y lo maravilloso medieval. Debido a su importancia expondré primero lo maravilloso, continuaré con su derivado, lo maravilloso medieval, y después distinguiré la fantasía y lo fantástico. Esta delimitación tiene como propósito dejar en claro cómo leo la novela para analizarla posteriormente.

En primer lugar, como categorías literarias, lo maravilloso, lo maravilloso medieval, la fantasía y lo fantástico tienen en común que se proyectan en el texto dos mundos ficticios que entran en contacto de una u otra manera, y difieren en cómo interactúan entre sí. Todas ellas se fundamentan por la concepción que se tiene de la realidad: “Lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo maravilloso, están indisolublemente unidos en la concepción que el hombre tiene de su mundo” (Morales, 2003, p. 15).

Al historiador y medievalista francés Le Goff (1985) debemos varios estudios dedicados a la Edad Media. Su conceptualización de lo maravilloso es fundamental. Se refiere a tres de sus campos o dominios: *mirabilis* (asombroso), *magicus* (mágico) y *miraculosus* (milagroso); además, menciona a Todorov (1982), autor de *Introducción a la literatura fantástica* (publicado, originalmente, en 1970), dada la importancia que este estudio adquirió en la tradición literaria francesa contemporánea:

La conception du merveilleux a été récemment influencée par l’ouvrage, d’ailleurs très intéressant, de Todorov sur la littérature fantastique et en particulier par la différence qu’établit Todorov entre l’étrange et le merveilleux, dont l’un, l’étrange, peut se dissoudre à la réflexion alors que le merveilleux laisse toujours un résidu surnaturel que l’on n’arrivera jamais à expliquer par autre chose que le surnaturel. Mais il y a autre chose dans le merveilleux médiéval. Nous sommes donc dans le monde du surnaturel, mais il me semble qu’aux XII^e et XIII^e siècles, le surnaturel occidental se répartit en trois domaines que recouvrent à peu près trois adjectifs: *mirabilis*, *magicus*, *miraculosus*. (Le Goff, 1985, pp. 21-22)

La razón por la cual Le Goff menciona a Todorov es porque, según este último, lo fantástico se sitúa en el límite de lo maravilloso y lo extraño (1982, p. 53). Ahora bien, para evitar confusiones en este apartado, aclaro que no uso las categorías aquí expuestas como sinónimos, a pesar de que los términos “fantástico” y “fantasía” comparten la raíz etimológica y de que en la crítica en lengua inglesa a veces se aúnan.³

Si bien no deja de ser curioso que Le Goff evoque a su homólogo, para Morales, el medievalista “rescata el carácter particular de lo maravilloso medieval y le otorga un campo de acción bien definido y lejano al de lo fantástico” (2005, p. 119).

³ En inglés, *fantastic* se utiliza como adjetivo de *fantasy*. Para distinguirlos, los críticos suelen añadir el artículo definido *the* a *fantastic*: “In the late 20th century, however, the term *fantastic* has more and more frequently been substituted for “fantasy” when modes are being discussed” (Clute y Grant, 1996, p. 337). En la crítica en español y francés los términos se distinguen apropiadamente.

Con esta conceptualización se acota que lo maravilloso “no es un conjunto de casualidades afortunadas o desgracias azarosas ni se trata de mundos separados, que tienen una relación en la cual el de lo irreal se subordina por inexistente al de lo real” (p. 119).

Así, lo maravilloso y lo real están intrínsecamente vinculados entre sí. Lo maravilloso se entiende como un “universo alternativo” (Morales, 2003, p. 15), cuyas leyes no son las mismas que las de lo real. Lo maravilloso expande los límites de lo real y consiste en una explicación de lo inexplicable, así como una respuesta a la causalidad. En literatura, lo maravilloso tiene que ver con lo asombroso o admirable y las maravillas de la Edad Media están reservadas para las orillas y extremos del mundo, las islas y las zonas tórridas (p. 23).

Lo maravilloso medieval comparte numerosas afinidades con esta categoría, aunque tiene otras peculiaridades. Una de ellas es la siguiente: nos hace comprender el contacto de lo real y lo maravilloso, lo cual puede extenderse a una obra contemporánea como *El fuego verde*:

Debemos entender también que lo que a nosotros nos parece maravilloso no necesariamente pudo ser considerado como tal en una época diferente. Lo maravilloso medieval no altera la coherencia de las leyes del texto en el que aparece, pero nos plantea, a los lectores modernos, la posibilidad de una nueva desazón provocada por la fusión generada entre lo cotidiano y lo maravilloso, que no irrumpe con violencia, sino que aparece con naturalidad; fusión que puede ser inquietantemente perfecta en muchos textos. (Morales, 2003, p. 30)

Esta categoría se concibe como una “*altérité* dans les œuvres médiévales, non sans rechercher la perception d’une étrangeté qui la fonde, ou l’ouverture à un imaginaire fantastique qui lui donne forme” (Poirion, 1982, p. 4). Lo maravilloso medieval “confraterniza libremente con la cotidianeidad” (Morales, 2005, p. 119) y, como se ha mencionado, no altera las leyes de lo real, porque sus manifestaciones, si bien implican lo inusual o raro, no son inexistentes, falsas o ilusorias.⁴

Lo maravilloso medieval cumple dos funciones primarias:

⁴ Morales (2005) critica a Le Goff por el hecho de que asumir que lo maravilloso es resultado de un choque cultural, implica el riesgo de confundir “todo mito desfuncionalizado con lo imaginario y lo fantástico ex profeso; es también permitir que los dominios de una categoría literaria, estética, específica y los métodos estilísticos que emplea escapen hacia los vastos terrenos de la superstición, la credulidad y el miedo” (p. 119). A la autora le importa el concepto formulado por Poirion (1982) de lo maravilloso medieval como alteridad de la realidad, porque podría explicar el contacto de lo maravilloso y lo real que puede suscitar sorpresa o extrañeza en los personajes sin que por ello se manifieste lo fantástico (pp. 4-5)

la primera, más profunda y a la vez menos consciente, es la de elucidar sobre lo más inexplicable del mundo y explorar lo menos accesible de la realidad. Su segunda gran función es compensatoria: las maravillas satisfacen, al menos en lo imaginario, las carencias y los sinsabores de la vida, resarcan lo rutinario y lo gris de una realidad en la que normalmente la brillantez de lo prodigioso no se deja ver. (Morales, 2005, p. 122)

En parte basada en los adjetivos *mirabilis*, *magicus*, *miraculosus* referidos por Le Goff, Morales formula una tipología de las categorías de lo maravilloso: lo feérico o maravilloso puro, lo milagroso, lo mágico, lo prodigioso y lo exótico (pp. 121-126). Muchas de estas categorías se manifiestan en *El fuego verde*. Utilizaré esta tipología en los apartados analíticos, con excepción de lo milagroso y de lo exótico, porque el texto no tiene un fin propagandístico de la fe, como funcionaría lo milagroso, ni tampoco se ve lo exótico en ejemplos como “máquinas o instrumentos incapaces de reproducir con la tecnología cotidiana de la Edad Media, pero que no responden a procesos mágicos” (Morales, 2005, p. 125).

Cabe añadir que “lo maravilloso desempeña un papel motor en la trama de las narraciones, su presencia hace andar la historia” (p. 122). Así pues, la llegada de Demne a la aldea de Luned desencadena la trama. Los cuenteros tienen bastante prestigio en el mundo novelesco (se ganan la vida transmitiendo historias y leyendas) y su llegada aviva a la gente: “La llegada de un cuentero a una aldea la transformaba” (Murguía, 2017, p. 33).⁵ Resulta particularmente interesante que la autora use el verbo “transformar” en esta cita, que remite a lo mágico: “La función de lo mágico dentro de un texto es producir un cambio, resolver un conflicto o provocarlo” (Morales, 2005, p. 124). En efecto, el cuentero en *El fuego verde* es un personaje nodal. Una de sus funciones es ser motivo motor. Murguía describe el cuentero como una entidad transformadora y con capacidades mágicas. A tal grado es importante la llegada de Demne que, una vez que los habitantes de la aldea lo reciben gustosos y lo oyen cantar leyendas, se lee la siguiente prolepsis, que adelanta el suceso de mayor monta: “Años después,

⁵ Cito la reimpresión (2017) de la segunda edición de *El fuego verde* (2016). La primera edición es de 1999. La autora la aumentó con respecto de la primera, como se aclara en la siguiente nota del libro: “Esta segunda edición de *El fuego verde* existe gracias a la confianza que Elsa Aguiar (1968-2015) depositó en la novela. El paso de Elsa por mi vida fue breve y luminoso, semejante a una estrella fugaz. La luz que la animaba queda en sus escritos y en los de otros, como estas páginas. Los nuevos brotes de *El fuego verde* se deben a Xohana Bastida, mi cómplice, y a lo que Gerardo Barajas Garrido y Fanuel Díaz, los mejores amigos de Luned, me revelaron sobre ella” (2017, p. 189).

Luned diría que esa entrada fue una de las cosas que la decidieron a convertirse en cuentera” (Murguía, 2017, p. 37).

Por consiguiente, leo *El fuego verde* como una obra en la que las categorías de lo maravilloso y lo medieval maravilloso conviven. Murguía se apropia y adopta varias características de las tradiciones literarias de la Edad Media y las plasma en su novela, sin importar que no se haya escrito en el medievo, porque es obvio que es una obra moderna. La presencia de lo maravilloso y lo medieval maravilloso influye en la adopción de rasgos y características literarias y estéticas de este periodo histórico. En la actualidad, tanto en Europa como Norteamérica existe un renovado interés por la Edad Media (Eco, 1986, p. 63; Selling, 2004, p. 211), que podría extenderse a otras regiones del hemisferio occidental como Hispanoamérica y, quizá, hasta algunas regiones del hemisferio oriental. Esta apelación o inclinación hacia el neomedievalismo en algunos autores contemporáneos no debe verse como una degradación como señala Rivera (2023, p. 280), sino como una reconfiguración de sus elementos, dispositivos y normas culturales. Murguía tiene un gran interés en este periodo histórico, como ha afirmado en entrevistas.⁶

Habiendo expuesto las categorías de lo maravilloso y lo maravilloso medieval y cómo leo la novela, haré la distinción de la fantasía y lo fantástico. Lo fantástico (Olea, 2004, pp. 23-73) tiene como rasgos principales la codificación realista en la que se proyectan dos mundos ficticios irreconciliables, lo cual produce la irrupción de un hecho insólito que no puede ser explicado y se provoca un efecto de desestabilización que socava la idea de realidad de los personajes y/o el lector. Como dije, Murguía ha escrito obras fantásticas; sin embargo, *El fuego verde* no se considera una de ellas, porque su trama no se desenvuelve así ni se cumplen ninguna de estas condiciones.

De manera equivalente, una obra de fantasía (Clute y Grant, 1996, pp. 337-339) es aquella en la cual se proyectan dos mundos ficticios, comúnmente referidos como “mundo primario” y “secundario” a partir de lo que Tolkien (2008, pp. 52-64) postula en su famosa conferencia “On Fairy Stories” (1939). El “mundo primario” se basa en nuestra idea de realidad; en cambio, el “secundario” constituye el mundo al que pertenecen los personajes de fantasía y al cual otros

⁶ Murguía se refiere a su pasión por la Edad Media: “Mi interés por la Historia viene de mi niñez. [...] me temo que como lo que más leo es Historia de la Edad Media y me interesa mucho leer sobre religión y mito, pues en esa época y, sobre todo en la idea que tenemos nosotros de esos siglos, se entrelaza todo” (2020, párrafo 2). Su comentario llama la atención sobre el hecho de que la idea que tenemos de esos siglos es construida y que esta manera de ver el pasado está abierta a las confluencias.

personajes de fantasía o del mundo humano pueden acceder o no. La estructura de una obra de fantasía consta, por lo general, de las siguientes etapas que echan a andar la trama: *wrongness* (inadecuación o injusticia), *thinning* (debilitamiento), *recognition* (reconocimiento) y *healing/return* (curación/regreso). Si bien el “mundo primario” y “secundario” están presentes en *El fuego verde*, su relevancia es subsidiaria con respecto del suceso de mayor monta (la transformación de Luned en cuentera), aunado a que, de las cuatro etapas señaladas, la única que a todas luces se representa es la última, porque, en el desenlace, Luned regresa del reino de las hadas al mundo humano.

En este punto, no estoy de acuerdo con Rivera, que señala que “tras cruzar el umbral a la maravilla, la novela se muestra ya perteneciente diegética, temática y estructuralmente al género de la fantasía” (2024, p. 128). Aunque es cierto que la fantasía desempeña un papel significativo en los términos que esta crítica indica, es decir, diegética, temática y estructuralmente, cabe precisar que no determina ni transforma todos los elementos de la obra. Si fuera el caso, esta sería muy diferente. Habría un mayor énfasis en el “mundo primario” y el “secundario”, se haría más hincapié en la transición entre ellos y las cuatro etapas se evidenciarían con claridad, además de que la historia de la heroína se desarrollaría principalmente por medio de este marco ficticio.

Probablemente la recepción tan favorable de obras como *El señor de los anillos* (1954-1955), de Tolkien, en que se aprecia la intersección de la fantasía y el medievalismo (Selling, 2004, p. 211), ha influido en la comunidad al escribir, leer e interpretar un texto de fantasía. Parece razonable asociar esta categoría con una ambientación y configuración medieval, porque es a la vez familiar y exótica (p. 212). Quizá por ello algunos críticos han leído *El fuego verde* como una historia de fantasía. No obstante, conviene preguntarse si su lectura se sostiene con base en la construcción y configuración ficcional. Como dije, juzgo que lo maravilloso y lo maravilloso medieval tienen mayor jerarquía respecto de la fantasía, la subsumen bajo su campo y además se manifiestan con magnitud de principio a fin. Para consolidar esta aserción de mi parte, pienso en otras obras contemporáneas que comparten afinidades con la novela de Murguía y que no suelen ser leídas como fantasías, es decir, el entramado maravilloso, la ambientación en la Edad Media y la apropiación de sus rasgos y valores culturales, como *Galaor* (1972), de Hiriart; *El nombre de la rosa* (1980) y *Baudolino* (2000), de Eco; y *La guerra del unicornio* (1983) y *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985), de Muñiz-Huberman. Aun cuando pueden compartir ciertos elementos de la fantasía, su desarrollo se alinea más bien con lo maravilloso.

LO MARAVILLOSO MEDIEVAL EN *EL FUEGO VERDE*

En este apartado examinaré el aprendizaje y los inicios de Luned como cuentera. Para ello, haré algunos comentarios sobre la escritura, así como una interpretación de la lectura que el personaje hace del *Beowulf*, una de las referencias más importantes de la novela.

Morales (2005) observa que lo maravilloso no se manifiesta igual en el texto y cumple diversas funciones estéticas (p. 121). Además de servir aquí de motivo motor, la maravilla se desarrolla en un rico espectro de gradaciones y matices, según veremos en los dos apartados analíticos. La primera división que Morales establece en su tipología se vincula con los postulados de Todorov:

Una primera división de lo maravilloso podría emprenderse con lo que Todorov llamó “maravilloso excusado” y “maravilloso puro” (Todorov, 1970, p. 23). Esto es, lo maravilloso que se presenta sin explicaciones y el que lo hace intentando dar razones de su presencia. Ahora bien, de estos apartados me parece necesario detenerme en el de lo “maravilloso excusado”, que puede a su vez ser dividido entre lo propiamente “justificado” y lo únicamente “excusado”. Este último es un maravilloso básicamente retórico cuyos objetivos son principalmente dar mayor lustre a las narraciones. (2005, p. 121)

Este es el funcionamiento básico de lo maravilloso en la obra de interés, puesto que algunas manifestaciones de esta categoría pueden leerse como “justificadas”, otras como “excusadas”. Esta observación posibilita comprender que lo maravilloso medieval y la fantasía no entran en conflicto. Además de que la primera subsume a la segunda bajo su campo, también confluyen. En uno de los primeros párrafos del bosque de Brocelandia se alude a ello:

Brocelandia era un lugar donde desde el principio de los tiempos habían vivido los elfos, las hadas y los viejos dioses de las cavernas y las cascadas. Brocelandia también estaba poblado por seres más viejos, más caprichosos y crueles que los elfos. Pero hasta la criatura más antigua formaba parte del todo que era Brocelandia, y a sus leyes se atenían desde la hormiga hasta el espíritu más poderoso. (Murguía, 2017, p. 7)

Cohabitan aquí los elfos y las hadas, personajes que figuran en obras medievales, neomedievales y de fantasía. Por un lado, lo maravilloso justamente le permite a la autora dar mayor lustre a la descripción; por otro, el bosque concuerda con lo que Le Goff (1985, p. 73) explica sobre el simbolismo cristiano del bosque-desierto

de la literatura medieval, es decir, que sirve de penitencia, asilo y revelación, y también como lugar de fuga y la visión idílica de que hablan los trovadores en sus composiciones. Todos estos aspectos se evidencian de una u otra manera en *El fuego verde*, ya que el bosque se retrata por medio de tales rasgos. Este representa un dualismo más que una oposición:

Dans l'Occident médiéval en effet la grande opposition n'est pas celle entre ville et campagne comme dans l'Antiquité (*urbs-rus*, chez les Romains, avec les développements sémantiques *urbanité-rusticité*) mais «le dualisme fondamental culture-nature s'exprime davantage à travers l'opposition entre ce qui est bâti, cultivé et habité (ville-château-village ensemble) et ce qui est proprement sauvage (mer, forêt, équivalents occidentaux du désert oriental), univers des hommes en groupes et univers de la solitude». (Le Goff, 1985, p. 74)

Visto así, el bosque “forma el inquietante horizonte del mundo medieval. Lo rodea, lo aísla y lo ahoga. Constituye una frontera entre las señorías y entre los países, un *no man's land*, una tierra de nadie por excelencia” (Le Goff, 1999, p. 113). Sin duda, la autora es consciente de las confluencias y oposiciones en torno del bosque. Ahora bien, este también representa un lugar peligroso:

En el bosque abundaban los círculos de hongos rojos por donde se podía entrar en las comarcas mágicas. Animales y humanos los evitaban: hasta las aves rehuían el aire verdoso y quieto que flotaba sobre los círculos y ni siquiera los hilos de las telarañas colgaban sobre ellos. (Murguía, 2017, p. 7)

Al ubicar allí los círculos mágicos, la escritora mexicana hace aún más compleja la transición entre la natura y cultura, ya que estos constituyen la entrada al “mundo secundario”. No solamente se trata de un cronotopo, sino que el bosque, en general, y Brocelandia, en particular, son configuraciones espacio-temporales claramente inspiradas en la Edad Media.⁷ En el siguiente apartado ahondaré en

⁷ Esta influencia se evidencia en el nombre “Brocelandia”, de raigambre celta: “el bosque de Brocelandia fue para los celtas, desde tiempos muy antiguos, un territorio sagrado y misterioso. Parte de este misterio ha sido su nombre mismo, que ha constituido un verdadero problema desde hace siglos” (Morales, 1991, p. 9). “Sobre la etimología de Brocelandia, lo único que resulta claro es que se trata de un nombre compuesto que conlleva elementos de difícil identificación, pues su segunda parte parece haber sufrido mutaciones o metástasis que entorpecen su traducción. Actualmente se considera que la palabra procede o bien de un toponímico tardío —utilizado por los celtas que se refugiaron en Armónica por las invasiones anglosajonas que asolaron a la Gran Bretaña— “*Celiande*” y “*Bro*” que significa país. O bien, de “*Bre*” colina o montaña y “*c'hellien*” que equivaldría, tras diversas con-

mi interpretación de los círculos de hongos. Por ahora subrayo que, debido a su complejidad, la configuración espacio-temporal nos hace percibir que las diversas categorías de lo maravilloso se manifiestan a la vez.

Hay numerosos ejemplos de lo maravilloso como realce de la descripción. Por un lado, mientras la trama se desarrolla en el mundo humano, figuran los sacerdotes que saben latín y que tienen acceso a los libros. En las páginas de estos se registran locuciones y dichos en esa lengua, como *Marginalia*, *Picta*, *Scriptorum*, entre otras. En el mundo humano, Cai, un albañil que la heroína conoce en Corberic, sufre un proceso de *separatio leprosororum*, un ritual en el que se declara que una persona es leprosa y, en consecuencia, es expulsada de la comunidad. Este proceso es relevante para la narración, en vista de que impulsa a Luned a motivar a Cai para entrar al reino de las hadas, donde ya no tendrá lepra ni sufrirá; así se dirige al lugar y, posteriormente, también la heroína.

Por otro lado, mientras la historia se desenvuelve en aquel reino, figuran el sapo “historiador” que puede hablar, escribir e interpretar signos; el Tristifer, el Señor del Lago, que ha sido convertido en monstruo acuático por el caballero Lancelot; Fata Titania, la reina de las hadas, quien cabalga sobre Taliesin, un majestuoso ciervo cuyas astas brillan con puntos de luz verde y cuyo nombre proviene del poeta bretón del mismo nombre que compuso *The book of Taliesin*.⁸

taminaciones, a refugio o asilo” (Foulond, 1973, como se citó en Morales, 1991, p. 9). Si se toma en cuenta que, en francés, inglés y español, el espacio se escribe “Brocéliande” o “Brocelianda”, Celis (2024) apunta que Murguía cambia la escritura de “Brocelandia” para hacer más cercano el espacio a los lectores: “La sutil diferencia en la escritura que introduce Murguía en *El fuego verde*, al renombrar Brocelianda como Brocelandia, hace que el lugar donde se desarrolla la novela sea más fácil de pronunciar e identificar por parte de los jóvenes lectores actuales, pues el nombre se relaciona con el de otros lugares, reales o fantásticos, que comparten dicha terminación, como Finlandia o Disneylandia” (p. 129).

- ⁸ Así se denomina el manuscrito del siglo XIV, *Llyvyr Taliessin* (*El libro de Taliesin*), una referencia importante de la antigua literatura inglesa. Contiene poemas de alabanza a la guerra y los reyes, así como acertijos y otras composiciones. En lo que atañe al nombre “Taliesin”, he aquí una explicación onomástica: “The name Taliesin is a combination of the word ‘tal’, meaning ‘top’ or ‘gable end’ (as in a horse or forehead) with ‘iesin’, meaning ‘beautiful’, ‘shimmering’ or ‘gleaming’ —hence the name’s common English translation, ‘Shining Brow’. (Why the poet’s brow should be radiant isn’t clear. [...] ‘Tal’ may also mean ‘value’, which could indicate a name meaning something like ‘surpassing worth’ or ‘shining excellence’” (Lewis y Williams, 2020, p. xviii). Dicho sea de paso, en *El fuego verde* hay dos menciones del *Mabinogion*, una colección de once relatos prosaicos basados en la materia celta-bretona. Por razones de extensión, no ahondo en ellas, pero cito una de estas menciones, señal de la riqueza intertextual de la novela: “Amaba las historias. La tarde que Demne le leyó *Math*, hijo de *Mathonwy*, una de las ramas del *Mabinogion*, que como un árbol generoso alimentaba la imaginación y el espíritu de los oyentes, Luned lloró de alegría y nostalgia” (Murguía, 2017, p. 84). Se divide en cuatro ramas (consagradas a Pwyll, Branwen, Manawydan y Math), dos piezas breves y tres romances artúricos: “The eleven stories known as the Mabinogion are among the finest flowerings of the Celtic genius and, taken together, a masterpiece of our

La novela está poblada de una gran cantidad de referencias de la Edad Media, tales como Merlín, Peredur y Beowulf:

En su mente se despegó el tapiz multicolor de las leyendas y la luz verde de la magia lo iluminaba. El escenario era el bosque. En el bosque vivió Merlín —y Luned percibió con claridad que en el nombre del mago resonaba el eco del gorjeo del mirlo— cuando se volvió loco; en el bosque nació Peredur; oculto en el bosque acechaba Grendel, el monstruo. Las hadas y los elfos eran los hijos o padres de los árboles que ella amaba tan apasionadamente. Pero las canciones traían dentro una advertencia que la muchacha se había negado a escuchar toda su vida: el bosque no pertenece a los humanos. Son los humanos los que pertenecen a bosque y tal vez creer lo contrario fuera un engaño. (Murguía, 2017, p. 38)

Este pasaje se enuncia tan pronto como Demne llega a la aldea de la protagonista y los habitantes lo oyen cantar las gestas de Unwain y Merlín. Lo interesante es que la autora asocia las referencias con el bosque. El espacio se retrata como un ámbito maravilloso, ajeno a los humanos. Estas y otras referencias desvelan la voracidad lectora de Murguía, como lo alude el nombre de la heroína: “Luned, como la hermosa compañera de la Dama de la Fuente. Luned, a quien Unwain, el caballero, debía la vida. Luned, amiga del león, la sabia” (p. 36). En los textos artúricos, “Luned” (o “Lunete” o “Lunet”) es la damisela que convence a Laudine de casarse con Ywain, como lo cuenta Chrétien de Troyes en *Yvain o el Caballero del León*.

En lo que atañe a lo mágico como parte de lo maravilloso, Murguía lo vincula con la escritura:

Para Cai, como alguna vez fue para Luned, escribir era algo cercano a la magia. Después de todo, la palabra “runa” significa “secreto”. Y ni hablar del alfabeto romano, cuyas letras, sólo comprensibles para los clérigos, aparecían como misteriosas admoniciones en algunos muros. Nadie hablaba latín sino los clérigos. Cai los temía. Para él, eran magos extranjeros. Nadie escribía en latín, solo ellos. Era el idioma de sus ritos. Que los cuenteros tuvieran tratos con ellos no era raro. También tenían tratos con los magos, y ya lo decían los mismos poemas. (Murguía, pp. 94-95)

medieval European literature. Their excellence has been long, if intermittently, celebrated, and their influence deeply felt and widely recognized” (Jones y Jones, 1963, ix). Esta fuente se relaciona con *El libro de Taliesin*, habida cuenta de que ambas abrevan de un bagaje común. Hay varias conexiones entre estas obras. En el libro de Murguía, el *Mabinogion* es una valiosa fuente de inspiración. Aunado a las menciones textuales que dije, se hace alusión a la Dama de la Fuente y Peredur (dos de los tres romances se dedican a estos personajes).

Si en el pasaje se conectan las runas con lo oculto, algo similar podría decirse de la escritura. Esta es esotérica y hermética. Constituye un lenguaje que desconoce la vasta mayoría de los personajes de la novela y, por lo tanto, aprender a escribir implica un rito de iniciación. No es casual que la autora asocie a los magos y los cuenteros con la escritura. Se ahonda en ello en el siguiente pasaje:

—¿Y debo creer que ahí dentro [de los libros] hay bosques y hombres y caballos y castillos de reyes? ¿Cómo?

—Las historias están escritas... —contestó Demne risueño.

—¡Muéstramelos, a los hombres y los caballos y los árboles!

—Cai, dentro de tu cabeza están la mejor manera de construir un muro, las fachadas de todas las casas de esta ciudad, las canciones que cantas en la taberna... y tampoco se ven. Tus recuerdos, lo que sabes, hombres, caballos y árboles están aquí dentro, aunque no puedo verlos... (p. 95)

En la cita, Efra le responde a Cai, aunque no logra convencerlo. Es curioso que la palabra se retrata como mágica por sus propiedades, independientemente de que el signo no se corresponda con la realidad como elucubra Cai. Ahora bien, este vínculo no se trata de una invención de la autora, sino que ella recupera la antigua asociación de la escritura y la magia, una creencia común a varios pueblos, para hacer hincapié que la escritura es misteriosa: subyace algo mágico en la acción de representar por medio de los signos.

Antes de analizar el *Beowulf*, cabe precisar que, en lo que respecta a lo prodigioso, esta categoría es útil para examinar a la heroína. Lo prodigioso “sirve para identificar al protagonista” (Morales, 2005, p. 124), se relaciona con lo humano o conocido, y, dentro del texto, es, a la vez, un hecho extraordinario fácil de aceptar e impresiona a los personajes (pp. 124-125). Luned descuella tanto por su caracterización como por sus acciones. Aprende por sí misma sobre los animales, las plantas y el bosque; aprende de su propia experiencia gracias a su curiosidad, observación y gran capacidad de imaginación. Al mismo tiempo, aprende de los seres humanos y otras criaturas con las que se encuentra a lo largo de su aventura. Murguía la vuelve falible para que aprenda de sus errores. Todo ello la convierte en figura idónea para ser cuentera.

Si lo prodigioso sirve para identificar al personaje, llama la atención que la escritora imprima rasgos autobiográficos en *El fuego verde*. Uno notable es la pasión por los libros. Luned es una extraordinaria lectora, porque, aunada a su perspicacia, se enfrasca en las lecturas. En una entrevista, Murguía hace referencia del *Beowulf*,

una de sus obras predilectas, lo que comparte con Tolkien, dado que el héroe “casi no mata gente. Mata al dragón, a Grendel, la mamá de Grendel, pero realmente se mete poco con la gente comparado con la mayoría de los héroes” (Murguía, 2024, párrafo 32). Grendel se trata de uno de los antagonistas del poema. En la novela hay varios pasajes sobre la recepción de esta obra. Cito el siguiente a fin de comentarlo a raíz de lo prodigioso:

Fue una gran sorpresa para Demne el ver cómo su alumna se había entusiasmado desde la primera vez que escuchó el relato de las hazañas de Beowulf. Por supuesto, era un poema fundamental para el cuentero: las figuras colosales del guerrero humano y el monstruo, repetidas en muchísimos poemas y canciones, eran en el *Beowulf* entrañables, estaban como nimbadas por un halo de realidad. (Murguía, 2017, p. 88)

Se colige que el poema se ha transmitido oralmente a lo largo del tiempo, y así se fijan en la memoria Beowulf y Grendel. La descripción es expresiva y prodigiosa, puesto que los personajes se revisten del nimbo o aureola de las figuras religiosas de la iconografía cristiana, como si por medio de esta adición se reafirmara su realidad.

Hay otros rasgos autobiográficos. El nombre de la abuela de Luned está basado directamente en el de la abuela de Murguía: “Nació en la tarde, sobre hojarasca roja. La nombraron Luned porque era el nombre favorito de la abuela paterna, la señora Enrica” (p. 12). Enriqueta Álvarez se trata de alguien fundamental en la vida de la autora, ya que le infundió el amor por los libros.⁹ Lo mismo puede afirmarse de los nombres de Demne y Efra, basados, respectivamente, en el poeta David Huerta (1949-2022), con quien Murguía se casó y que es otra figura crucial en su vida, y el padre de este y también poeta, Efraín Huerta (1914-1982).¹⁰

Ya que hice mención del *Beowulf*, examinaré su función en la novela. Entre los episodios sobre el arte, este es relevante por la interpretación acerca del poema. Analizaré cómo lo leen los personajes y el dibujo que Luned crea al respecto:

⁹ “Dije una vez en una conferencia que soy hija del librero, no porque mi padre vendiera libros, sino porque siento con toda el alma que algunos rasgos definitivos de mi personalidad fueron moldeados por los libros que encontré en un mueble de varios estantes, de pino con chapa de caoba y que, por suerte, me quedó a la mano en casa de mi abuela, el adulto más digno de confianza de mi niñez” (Murguía, 2019, p. 27). En entrevista con Arras, la escritora revela que su abuela es aquella figura de la que habla con gozo en “Una infancia normal” (Murguía, 2024).

¹⁰ Huerta (2012) compuso “El agua de los bosques”, un poema que le dedica a su amada por la publicación de la novela. El poeta traza allí nexos entre la autora y la heroína y se exploran los símbolos del fuego verde.

Demne poseía, además, una decena de tablas en las que había escrito laboriosamente durante dos años, y con runas exquisitas, el *Beowulf*, el gran poema de esas tierras. Cuando Efra o Demne las sacaban y ponían sobre la mesa, era como si abrieran la puerta de un jardín en cuyo centro se irguiera con su espada Beowulf, el oso, “lobo de las abejas”, y tras él, derribado, Grendel el monstruo, ya sin el brazo que el héroe le arrancara con sus propias manos. El pastor del mal, Grendel, descendiente de Caín. Demne le explicó quién era Caín, porque la muchacha lo ignoraba. (Murguía, 2017, p. 81)

En esencia, la autora mexicana sintetiza el enfrentamiento entre el héroe y el antagonista, uno de los episodios centrales del *Beowulf*. Primero se menciona el poema por el título que el lector conoce; luego se alude al héroe por su nombre; finalmente, en relación con este, se indica el epíteto “el oso”, junto con una *kenning*, el “lobo de las abejas”. La *kenning* es una figura retórica usada, sobre todo, en la literatura escandinava, nórdica y anglosajona de raigambre tradicional y popular, la cual se conforma por un término compuesto que se utiliza en vez de un sustantivo de un solo término. No son propiamente metáforas, sino comparaciones o un “elemento indispensable del verso” (Borges, 1984, p. 380). Para ilustrar cómo Murguía hace uso de la *kenning* referida, recordemos que en uno de los versos iniciales del *Beowulf* se menciona “la ruta de la ballena”: “over the whale-road all must obey him / and give tribute. He was a good king!” (*Beowulf*, 2003, p. 3).

Con esta comparación el poeta hace referencia al mar.¹¹ Según los especialistas, el nombre de “Beowulf” deriva de “el lobo de las abejas”: “Beowulf [...] is a name perhaps derived from Bee + Wolf, large animal to do with bees” (*Beowulf*, 2003, p. xxvi). En el pasaje citado de la novela se establece el linaje de Grendel, “el pastor del mal”, quien descende de Caín. Si bien el término “Caín” puede resultar familiar para cualquier persona criada en la cultura judeocristiana, eso no significa que Luned pueda entenderlo, ya que se crió en una cultura diferente. Por lo tanto, Demne le explica la alusión.

Lo interesante del uso que Murguía hace de las referencias intertextuales no es la referencialidad. Aquí se añade un matiz adicional de complejidad de *El fuego verde*: la metaficción. La forma en que un aspecto se entrelaza con otro produce un notable efecto metaficcional en la obra. Al leer este y otros pasajes del poema reconfigurados en la novela, el lector se percata de que está ante un artificio.

¹¹ “Así, los dos versos iniciales del *Beowulf* incluyen tres *kenningar* (daneses de lanza, días de antaño o días de años, reyes del pueblo) que ciertamente no son metáforas y es preciso llegar al décimo verso para dar con una expresión como *hronrad* (ruta de la ballena, el mar)” (Borges, 1984, p. 380).

Entiendo la metaficción como un mecanismo recursivo que despierta una toma de consciencia en el lector o espectador en torno del objeto artístico (Wolf, 2009, p. 31).

La autora sabe elegir bien sus referencias, sin galas de erudición o pretensión. Aquellos que hayan leído su novela, pero que no estén familiarizados con el *Beowulf* u otras referencias, podrán comprender plenamente los episodios en que esta referencia se utiliza. En consecuencia, cualquier persona versada en literatura medieval o fuentes históricas podría desentrañar las referencias con mayor profundidad, habida cuenta de que el intertexto será efectivo en transmitir su potencial de sentido si puede interpretarse sin necesidad de que el lector requiera de un conocimiento previo para poder comprenderlo. Si el lector participa activamente en el pacto ficcional; es decir, si opta por descifrar el intertexto, por qué se utilizó y con qué propósito, entonces la interpretación que se haga, se enriquecerá.

La lectura del *Beowulf* estimula a Murguía a ahondar en las *kenningar* (plural de *kenning*). Así, Luned, Demne y Efra comentan dos de estas figuras usadas en el poema, que son, respectivamente, “cisne sangriento” y “árbol de los lobos”:

Los tres estaban de acuerdo en que tal vez esa fuera una de las magias sutiles de las palabras. Cuando el poeta escribía “cisne sangriento” por buitre y “árbol de los lobos” por la horca, lo que acudía a sus cabezas era hermoso.

Un árbol de lobos, un alto enebro, no cargado con bayas azules, sino con las ramas doblándose bajo el peso de los cuerpos grises y sinuosos de los lobos. Las hojas que acunaban las miradas rojas y brillantes, como moras, de los lobos en la noche. Un árbol musical, que aullara a la luna.

En cambio, imaginarse un ahorcado, un hombre ajusticiado, el macabro péndulo, los pies sacudiéndose en el estertor de la agonía, la mirada desorbitada. La imagen bastaba para asustar a Luned hasta ofuscarla. (Murguía, 2017, pp. 82-83)

Sin necesidad de citar directamente a Borges, Murguía hace una alusión velada de este par de *kenningar*, incluidas por el autor argentino en su ensayo (1984, pp. 372-373). En efecto, el “cisne sangriento” equivale al buitre; el “árbol de los lobos”, a la horca. He aquí otro ejemplo de descripción prodigiosa. Por lo demás, resulta interesante cómo Murguía recontextualiza estas dos figuras, particularmente la segunda. La autora no se expande en comentar el “cisne sangriento”, pero sí el “árbol de los lobos”. Se marca un contraste entre el segundo y tercer párrafo de la cita: así, la paráfrasis de la *kenning* le parece mucho más bella que su correspondencia en “horca”, por no añadir que la equivalencia provoca temor

en Luned, a diferencia de la paráfrasis. El uso de estos recursos se retoma más adelante en la novela, pues Murguía sabe muy bien cómo aprovecharlos.¹²

Cerraré este apartado con un comentario sobre el dibujo que Luned hace como respuesta a una experiencia desagradable. La ciudad de Corberic la asombra y atemoriza a la vez: si allí aprende a leer y escribir, también presencia sufrimiento, injusticia, burlas, humillación, tortura, despotismo. En un espectáculo grotesco, ve morir a un cerdo que fue cruelmente golpeado por varias personas de Corberic. Unos ciegos también fueron obligados a golpear al animal, aunque no querían participar en el acto horrible. Entonces Luned dibuja lo siguiente:

Si ha de ser, que sea para bien —se dijo. Se frotó los ojos con el dorso de la mano y se dirigió a la mesa a seguir leyendo el *Beowulf*. Al día siguiente, Luned se dedicó a vengar al cerdito. Demne le dio una página cubierta de escritura, con un amplio margen para dibujar. Luned se sentó en el banco y se inclinó sobre su trabajo. El cerdito apareció vivo y alado, con una guirnalda de rosas alrededor del cuello. Sus alas tenían plumas rojas y verdes y lo sostenían en un cielo azul. La mujer que lo había pateado fue retratada con el pie torcido y vendado, apoyada en muletas y con un cuenco en la mano. El ciego que lo mató, con los ojos abiertos, alimentaba al cerdito volador con bellotas que tomaba de una enorme canasta. (Murguía, 2017, pp. 91-92)

La lectura y el dibujo se suceden. En cuanto al *Beowulf* y cómo la heroína se imagina la corte danesa, Demne opina que la joven “Dibujaba como un copista e imaginaba como un bardo” (p. 89), lo que subraya acertadamente su precisión e ingenio. Si su habilidad para la pintura destaca en Corberic, es porque en su aldea aprendió a dibujar de forma autodidacta. Demne la llama la pintora de *Marginalia*, ya que sus dibujos embellecen los márgenes de los libros medievales, y también sugiere que Luned firme sus dibujos con una letra “ele” mayúscula y que inmediatamente escriba la palabra “*Picta*”.

En su aldea, la protagonista vive experiencias decisivas. Una mañana descubre un osezo muerto en una trampa, pone la cabeza del animal en su regazo y llora durante horas sobre su pelaje. Lo que experimentó entonces, la muerte desconsiderada del osezo, puede vincularse a la humillación del cerdo que ocurre en Corberic, aunque ahora Luned no solamente se lamenta, sino que también

¹² Por ejemplo, en el reino de las hadas, Luned percibe el séquito de Fata Titania, y siente rechazo: “—He aquí mi pesadilla, el ‘árbol de los lobos’— pensó y corrió hacia el grupo que saltaba y tiraba de la cuerda” (Murguía, 2017, p. 166). Al reutilizar la *kenning*, la autora estimula a que el lector recuerde la referencia y comprenda por qué se enuncia en este momento de la narración.

intenta reparar el daño causado a la criatura viviente. Lo venga por medio del arte y transforma la angustiosa situación en otra en la que el animal vive, ya no sufre y exhibe atributos que normalmente no tendría, como alas y una corona de flores. Es como si pintara una especie de milagro religioso, la iconografía de su resurrección. De este modo se modifican el papel tradicional de la mujer que golpeó al cerdo, a quien le da muletas, y del ciego que lo alimenta. Mediante el arte Luned expresa su ser en el mundo.

La acción de dibujar el animal repercute más adelante en la narración. Así, en el mundo de las hadas, Luned sufre un atentado en su contra a causa del Gorra Roja, uno de los enviados de la reina, pero el cerdo ha resucitado y ayuda a la muchacha:

El Gorra Roja se incorporó y de entre las piernas de los bailarines surgió, abriéndose paso, el pequeño cerdo que había muerto en Corberic apaleado por el ciego, y que Luned había dibujado con alas en la página de un salterio. El cerdito saltó y sus alas lo impulsaron. Chocó con el Gorra Roja y le propinó una cox que le arrancó la capelina y le abrió una herida en la cabeza. El Gorra Roja se dejó caer al suelo y el cerdito se arrojó sobre él. (Murguía, 2017, p. 173)

Es menester examinar cómo Luned se vuelve una cuentera, ya que nos permite reflexionar sobre las técnicas que la autora utiliza y por qué le da tanta importancia al arte de contar historias. Este proceso funciona como un *leitmotiv*, quizás el más importante de todo el texto, ya que se desarrolla desde la infancia de Luned hasta la adolescencia y mediante las interacciones con los seres humanos y las criaturas maravillosas tanto en nuestro mundo como el reino de las hadas.

El proceso sigue dos direcciones completamente entrelazadas: el crecimiento emocional, psicológico y físico del protagonista se desarrolla en paralelo al de la trama. Si bien esto parece obvio, no lo es. No es casualidad que Murguía comente sobre el arte durante la formación de Luned, especialmente durante su estancia en Corberic, ni que se propicie el acto de contar historias y el oficio de cuentero, como la autora lo dice en entrevista: “Luned es fuerte, quiere saber, que en la Edad Media estaba mal visto” (Murguía, 2020, párrafo 5). La fuerza y la curiosidad la caracterizan. Su fuerza de voluntad y capacidad de agencia emergen a lo largo de toda la novela; verbigracia, su afán de conocimiento desentona con las expectativas que uno tendría de una persona común de la época, mucho más si fuera mujer.

Por lo demás, destaca la habilidad de la autora para usar intertextos y referencias. En *El fuego verde*, Murguía no utiliza citas apócrifas, notas a pie de página ni recurre a un editor o corrector ficticio u otros recursos análogos, como lo haría Borges, una figura cara a ella. Su intención es otra, a pesar de que ambos autores

utilizan con frecuencia referencias eruditas. Murguía busca que Luned experimente sus aventuras y que el lector la siga tan de cerca como si él también las estuviera viviendo.

JUEGOS DE FUEGO: CÓMO MURGUÍA USA Y RECONFIGURA LA FANTASÍA

Debido a que discurro de la fantasía en este apartado, continuaré mi análisis de las categorías de lo maravilloso. Hablaré un poco más de lo mágico en el mundo de los humanos y proseguiré con lo feérico y lo mágico en el reino de las hadas. Cabe mencionar que Murguía llama a la fantasía “una de las formas de la inteligencia” y la considera “una de las estrategias de la mente para descifrar o intervenir en la realidad” (Murguía, 2020, párrf. 3). En efecto, la fantasía, al contrario de lo que suele decirse de esta y otras configuraciones ficcionales, no se trata de una evasión o escapismo de la realidad, sino que es una forma de verla y profundizar en ella.

En cuanto a lo mágico, este elemento puede causar sorpresa en los personajes. Morales especifica que lo maravilloso no debe considerarse sinónimo de lo sobrenatural. Lo maravilloso puede causar sorpresa u otras emociones, aunque no una extrañeza que altere las leyes de la realidad, ya que no puede explicarse racionalmente. En otras palabras, lo maravilloso no opera como lo fantástico:

Por más que se haya insistido en que lo maravilloso medieval no provoca sorpresa, hay que matizar esta declaración. Me parece que lo que no provoca es el extrañamiento de un sistema de leyes que debería estar funcionando y que repentinamente pierde vigencia, y no provoca reacciones de incredulidad sobre la existencia de la realidad, tal y como la conocemos; también es cierto que casi nunca provoca crisis de razón que obliguen a los personajes a dudar si son capaces de percibir el mundo tal como es. Pero esto no quiere decir que la aparición de un elemento maravilloso no provoque admiración, sorpresa, muchas veces incredulidad e incluso dudas sobre su existencia, ni implica que no sea capaz incluso de hacer pensar, al personaje que lo contempla, que está viviendo un sueño o imagina su presencia. (Morales, 2003, p. 32)

Murguía hace que sus personajes se enfrenten al mundo y, por lo tanto, experimenten diversas sensaciones. En el mundo humano, a la heroína la recorre una serie de cuestionamientos:

Luned dudaba un poco. Era escéptica, pero había crecido escuchando las historias de los “cambiados”. Los aldeanos creían que cuando nacía un niño o una niña especialmente bellos, los elfos, celosos, los reemplazaban por un trago. Pero las historias afirmaban que el cambiado re-

gresaba al reino de las hadas apenas pasados unos meses del canje. Además, un elfo nunca entraría en una casa con tantos utensilios de hierro, donde el hacha de un leñador tenía su lugar junto a la puerta. Y nadie recordaba que en la aldea había pasado algo así. (Murguía, 2017, pp. 18-19)

El personaje ignora si es una cambiada.¹³ A diferencia de los aldeanos del bosque, que creen en tales historias sin cuestionarlas, la joven no está segura de serlo. Murguía reinterpreta este motivo en lugar de imitarlo. Su heroína no es una cambiada en sí, simplemente se sugiere que podría haberlo sido. Aquí se mencionan algunos elementos maravillosos: elfos, duendes y la visión que uno tiene de ellos. La gente conoce a estas criaturas y las juzga. En la novela, los elfos son seres a los que se admira y se les venera. Es más, se les llama los “Señores del Bosque”, en mayúscula para acentuar su importancia; en cambio, los duendes y otros seres son despreciados por los seres humanos.

Luned tiene un hermano mayor, Ronan. Él la menosprecia vehementemente, porque ella no se comporta como uno esperaría que se comportara una chica de pueblo, a diferencia de él, quien encaja perfectamente en Brocelandia, es hábil en varios oficios y se siente cómodo de vivir en su casa. Su hermano reprende a Luned: “—Elfa, bruja —se burlaba Ronan—. Cambiada. Los elfos se robaron a mi verdadera hermana, una niña bonita y obediente, y te dejaron a ti en su lugar, con tus piernas flacas y tus dientes de conejo. Elfa, cambiada” (Murguía, 2017, p. 18).

Como dije, Murguía reconfigura el motivo del cambiado o el *changeling*. En vez de que los seres maravillosos se lleven a un ser humano a su mundo y, en su lugar, se quede el cambiado o doble según se cuenta en la leyenda, este intercambio no se observa en la vida de Luned. Cuando está en el reino de fantasía, Luned tiene una serie de visiones desencadenadas por el sapo mágico y ve a su doble, que es su yo de la infancia. Al contrario de cómo Ronan la trataba cuando era niña, Luned infunde valor y denuedo en la niña que una vez fue, confiándole que, cuando tenga miedo, debe acordarse de ella misma, es decir, de la Luned de mayor edad, la que está transmitiéndole valor, ya que no la dejará sola.

En el apartado anterior señalé que los círculos de hongos son puntos de transición entre el “mundo primario” y el “secundario”. La tipología de Mendlesohn de las cuatro categorías de fantasía es pertinente para analizarlos:

¹³ El *cambiado* es un motivo conocido. Se llama así al que ha sido reemplazado o sustituido por los elfos o las hadas: “Much FOLKLORE relating to FAIRIES alleges they are prone to steal human infants, leaving DOUBLES in place. Folkloristic changelings usually reveal themselves, eventually, to be unhuman entities (or perhaps just blocks of wood), but literally ones are children who seem unnaturally malevolent, angst-ridden or imaginative” (Clute & Grant, 1996, p. 178).

the portal-quest, the immersive, the intrusive, and the liminal. These categories are determined by the means by which the fantastic enters the narrated world. In the portal-quest, we are invited through into the fantastic; in the intrusion fantasy, the fantastic enters the fictional world; in the liminal fantasy, the magic hovers in the corner of our eye; while in the immersive fantasy, we are allowed no escape. (2008, pp. 13-14)

Por cierto, lo fantástico a lo que Mendlesohn se refiere aquí no debe confundirse con lo fantástico según Todorov y otros críticos. En esta cita lo “fantástico” y la “fantasía” se utilizan como sinónimos. Aunque esta autora indica que las categorías no son estancas, sino que se combinan con frecuencia, en la novela de Murguía solamente se observa la primera de ellas, es decir, “la búsqueda del portal”, porque la fantasía no es inmersiva (sin salida), ni intrusiva (no penetra en el mundo humano), ni liminal (que se encuentra en los límites entre los dos mundos).

Ya dije que se hace referencia a los círculos en el primer capítulo de *El fuego verde*. Por medio de estos círculos viajan los personajes humanos o los maravillosos de una realidad a otra. Luned le pide a Rohan que cubra estos círculos con sal (una referencia a salar la tierra o sembrar con sal), lo que impide temporalmente la entrada. Sin embargo, una vez que Luned es seducida por el elfo Aliso, ella cruza el portal de todos modos.

La torre de Fata Titania se llama “Caer Siddi”. Luned es llevada a los aposentos de la reina por una especie de Caronte: “—Soy el barquero de Caer Siddi, el castillo de las hadas. Me llamo Urien. Estoy aquí para llevarte, si así lo deseas, a la Torre” (Murguía, 2017, p. 161). La escritora mexicana toma la referencia de *El Libro de Taliesin*, concretamente de “The spoils of Annwfn”, un poema de sesenta versos en que se recuenta una expedición del rey Arturo a “Annwn”, el trasmundo en la cosmovisión galesa. Según se da a entender en el poema, Taliesin es quien cuenta los sucesos:

*I will praise the Prince, the Lord of the king's land,
Who has stretched out his power across the wide world.
Gwair's cell was locked fast in Caer Siddi
All through the days of Pwyll's deeds and Pryderi's;
None had gone to that place before him,
Where the heavy grey chain held the faithful youth.
Sadly he'd sing before Annwfn's treasures;
We poets pray for him till Judgement Day dawns.* (*The book of Taliesin*, 2020, p. 30)

Ciertamente el lugar tiene un aire de ultratumba. Reluce la referencia a “Caer Siddi” por lo dicho del más allá. Los nombres enunciados en el cuarto verso, “Pwyll” y “Pryderi”, se tratan de un padre y su hijo en la primera rama del *Mabinogion* (p. 30). La referencia mencionada se imbrica con el *Mabinogion*, lo que deja ver lo bien que están elegidos los intertextos en *El fuego verde*. Se conectan entre sí sin entorpecer el flujo de la historia y consolidan la verosimilitud del mundo ficticio.

Hablaré de lo feérico y de lo mágico en el mundo de las hadas. Primero trataré lo feérico por ser la categoría de mayor importancia en la segunda mitad de la novela y cerraré con lo mágico. En vista de que en tal realidad figuran varios personajes maravillosos, se pone de manifiesto esta categoría. Esta no necesita de ninguna explicación para existir, pues se justifica por sí sola (Morales, 2005, p. 122). Ahora bien, lo feérico no debe confundirse con lo mágico. Se percibe en esta categoría una consciencia de que un mundo “instalado en un plano diferente puede influir y modificar el comportamiento del otro” (p. 123). En cambio, lo feérico se rige por sus propias leyes y sus manifestaciones tienen un carácter de “naturales”. Ejemplo de ello es que el tiempo en el mundo de las hadas no corre paralelo al de los humanos: “La manera caprichosa y extravagante en que se comporta el tiempo en el mundo de las hadas podría pasar por una pequeña alegoría de por qué el tiempo parece dilatarse o comprimirse cuando se está en un entorno agradable y con compañía placentera” (p. 122). En efecto, el tiempo se prolonga o no, dependiendo de las circunstancias:

En Brocelandia, en el mundo del sol y los hombres, el tiempo apenas había transcurrido.

En el reino de las hadas, Luned se había agotado caminando una noche entera y había roto un hechizo. En Brocelandia, el odre vacío que había dejado caer al ser hechizada por Aliso tocaba el suelo. En el preciso momento en que la muchacha cerraba los ojos, con los labios pegados al tronco de la encina, Demne se inclinaba sobre la bolsa de cebada. Un escalofrío lo obligó a incorporarse.

—¿Luned? —preguntó como para sí. Miró a su alrededor, desconcertado y temeroso. (Murguía, 2017, p. 139)

La autora marca esta diferencia temporal al determinar que los acontecimientos de ambos orbes son disímiles. El efecto no solamente se manifiesta en la narración, sino que el lector también lo percibe. Por eso la autora es muy consciente de cómo estructura y divide la obra. Si Luned se adentra en el reino de las hadas a causa del *separatio leprosorum* y Demne se entera, se da una escisión en la trama: el cuentero permanece en el mundo humano, sin que se percate de lo que ocurre en

el otro plano. Pero Luned es consciente de ello y actúa en consecuencia. El deseo de regresar a nuestro mundo y de ver de nuevo a Demne es una de las razones por las que no quiere permanecer en el dominio feérico.

Proseguiré con el encantamiento del Tristifer. El arte de contar historias alcanza su clímax aquí, cuando la protagonista pone en práctica los conocimientos adquiridos mientras convivió con Demne y Efra. Luego de seguir a Aliso, Luned se encuentra con el Tristifer en un lago mágico y lo reconoce. Lancelot, el caballero, lo ha transformado en un “afang”, un monstruo acuático por no reconocer a Lancelot cuando se apareció ante él. Durante su estancia en Corberic, Luned supo de él por Efra, quien le dijo que era “gobernador de la ciudad de Caer Wyrđ, fundada por los dioses de los ríos en el fondo del lago” (p. 124). El Tristifer está hechizado y no puede dejar de llorar.

Para romper el hechizo, hay que hacerlo reír, y así volverá a su forma humana. Luned intenta todas las técnicas imaginables. Incluso sugiere que el Tristifer la bese, pero nada funciona. Las tres versiones que Efra le contó a la heroína indicaban que el Tristifer se liberaría si reía. Tras varios intentos, a Luned se le ocurre contar una historia. Si es exitosa, el Tristifer le dice que, en agradecimiento, le entregará un amuleto y una capa, objetos mágicos que le ayudarán en las futuras pruebas que deberá afrontar en el reino de las hadas. Sin que Luned mencione el beso que, para este momento de la trama, ya le ha dado a Aliso, ella le cuenta al Tristifer cómo lo encontró en el lago. Entonces se lee lo siguiente:

Llegaron a un momento extraño. Los tiempos convergieron y se encontraron: lo que ocurría en la historia de Luned y lo que les estaba ocurriendo a ellos comenzó a suceder al mismo tiempo. Y Luned dijo:

—“Llegó el momento en el que lo que ocurría, dentro y fuera de la narración, comenzó a ocurrir al mismo tiempo. Y Luned pensó: contar no ha de ser suficiente. Si quería salvar al Tristifer y hacerse acreedora al talismán, debía observar las leyes de las historias y ofrecer un sacrificio. Ofrendaría su pelo a cambio de destruir el encantamiento de Lanzarote...”

Y en ese momento, la muchacha, con la barbilla temblorosa, le hizo el gesto al Tristifer de quien blande algo afilado y corta con ello, mientras con la otra mano se asía una trenza. El Tristifer, que la había estado observando con los hinchados párpados lo más abiertos que podía y sin moverse un ápice, comprendió. Luned siguió:

—“Así lo acordaron ella y el monstruo del lago. Entonces, el Tristifer desapareció con un chapoteo...”

El Tristifer se hundió, obediente y tratando de chapotear al pie de la letra.

—“... Y regresó con un cuchillo para que ella se cortara el pelo...” (Murguía, 2017, p. 128)

Murguía logra un efecto notablemente expresivo en esta cita. La narración se divide en dos niveles: el primario (la historia vivida por Luned) y el secundario (la historia contada por Luned). Lo que sucede en ambos niveles ocurre simultáneamente. Para lograrlo, la autora hace converger el enunciado y el discurso, o, dicho de otro modo, de un párrafo a otro, repite más o menos los mismos sustantivos (“momento”, “tiempo”), verbos (“llegar”, “comenzar”, “ocurrir”, “suceder”), o bien el sintagma “al pie de la letra” se carga de significado. Es fundamental precisar que esto no es una transcripción, lo cual empobrecería su efecto. Se trata, en cambio, de una duplicación estética. En consecuencia, se suscita un efecto metafictional como al que me referí antes. El lector lee simultáneamente lo que se cuenta y cómo se cuenta. También cabe subrayar el uso del guion, las comillas y los puntos suspensivos, convenciones que rigen la representación del diálogo en la ficción en lengua española. La disposición de estos recursos en la página escrita contribuye a crear o suscitar la ilusión de que alguien está narrando algo, en este caso, una historia.

A primera vista, estos signos de puntuación podrían no captar la atención del lector o incluso pueden pasar inadvertidos. No obstante, Murguía cuida toda esta clase de detalles para cerciorarse de que el texto se desarrolle con fluidez a pesar de su complejidad.

Ahora bien, Luned se da cuenta de que el acto de contar una historia no es suficiente. Si lo fuera, el hechizo se habría roto. De modo que ofrece una trenza de su cabello como sacrificio. En el penúltimo párrafo de la cita anterior, la autora usa “chapoteo” y “chapotear” como sustantivo y verbo, respectivamente. Si Luned nos dice que el Tristifer se hundió con un “chapoteo”, él intenta “chapotear”. El sintagma “al pie de la letra” es muy expresivo, ya que el Tristifer trata de seguir la narración al pie de la letra para que la acción de “chapotear” se aproxime lo más posible a lo que Luned está contando. Es razonable suponer que, si Murguía hubiera usado otras palabras menos relacionadas entre sí, y no hubiera añadido “al pie de la letra”, el efecto habría sido muy diferente. En mi opinión, el pasaje citado es tanto revelador como elegante. A primera impresión, parece relativamente insignificante, pero si se lee con atención, emerge el enorme potencial de sentido que tiene.

Por esta razón, creo que el arte de contar historias llega a su punto álgido después de que la heroína entra en el reino de las hadas. Luned no solamente rompe el hechizo, “El poder del cuento había roto el encantamiento” (p. 129), sino que, además, el hecho de que se cuente cómo ocurrió y se rompió el hechizo también nos permite percatarnos de cuánto hay detrás de estas acciones en la narración. Curiosamente, en el capítulo que sucede al encuentro con el Tristifer, Luned duda de ser una buena cuentera, a pesar de que este le ha dicho que es excelente. Este

episodio y otros hacen que el lector cobre consciencia sobre el poder de las palabras y su capacidad para hechizar y romper encantamientos. La prosa de la autora es muy eficaz al presentar múltiples niveles de significado. En *El fuego verde*, la espléndida expresión de Murguía descuella. Su prosa se lee como poesía o, dicho de otro modo, su prosa tiene un aura poética innegable.

Por último, haré un comentario somero de lo mágico en el mundo feérico. A raíz de que Luned rompe el encantamiento del Tristifer y de que este le regala en agradecimiento un talismán, ella abre una puerta de la torre de Fata Titania y halla un banquete suntuoso:

La mesa estaba dispuesta con un banquete más frugal y, para Luned, más apetitoso; sobre el blanco mantel brillaban las manzanas verdes, las peras y las uvas. El agua y el vino resplandecían como diamantes, como rubíes engazados en las altas jarras de vidrio. (Murguía, 2017, p. 173)

Para ese momento de la narración, Luned sabe que no debe comer ni beber nada de allí, porque, si lo hace, jamás podrá salir, tal como les ocurrió a los súbditos de Fata Titania:

Entonces operó la magia antigua y silenciosa del talismán.

Ante los ojos de Luned, nimbado de luz verde, apareció el banquete de la Fata Titania como era en realidad; huesos cubiertos de jirones de carne agusanada, terrones de lodo, hojas podridas y, cubriéndolo todo, un millar de larvas diminutas. Una delgada y oscura serpiente se deslizó sobre el mantel. (p. 174)

Así como, en el mundo humano, Murguía vincula la escritura con la magia, el talismán obsequiado por el Tristifer auxilia a la protagonista en el plano feérico. De modo que lo mágico y lo real interactúan entre sí y, por tanto, las leyes de lo mágico y lo feérico se funden (Morales, 2005, p. 123). En consecuencia, el talismán (al igual que otros objetos y experiencias) impulsan a Luned a marcharse, puesto que ella prefiere vivir y morir junto a Demne que permanecer por la eternidad en el “mundo secundario”.

CONCLUSIONES

En *El fuego verde*, el arte de contar historias se rige claramente por lo maravilloso medieval. Como espero haber mostrado, mi análisis evidencia que la novela es compleja por múltiples razones y que la trama, estructura, ambientación y otros

elementos se expresan por la dominante. En primer lugar, el género está en tensión. No porque en el texto aparecen el “mundo primario” y el “secundario” o porque figuran los elfos y las hadas debe considerarse una obra de fantasía, si las categorías de lo maravilloso medieval y lo maravilloso configuran a todas luces la novela. Es posible que la influencia de obras clásicas de la fantasía ha estimulado a pensar en Murguía como una figura sobresaliente de la fantasía hispanoamericana. Sin embargo, creo que uno de los méritos de la autora no es que destaque por trabajar en uno u otro género, sino por escribir obras genuinas y vibrantes, fruto de un portentoso tratamiento de la forma y el fondo. También debe mencionarse (y estudiarse) su obra fantástica, así como los libros que ha escrito para niños, ninguno de los cuales debe descartarse de la obra global. Valorar sus textos más allá del género y en seguimiento de su riqueza, rasgos y propuestas posibilita que se profundice en la recepción de esta escritora mexicana. En cuanto a la fantasía, espero haber transmitido que la dominante planteada no supone poner en conflicto una categoría con otra, sino que, al distinguir lo maravilloso medieval y la fantasía, es más claro por qué una tiene mayor jerarquía respecto de otra en el texto, y cómo pueden confluír.

En segundo lugar, la tipología de Morales es una fértil herramienta hermenéutica para comentar las numerosas manifestaciones de lo maravilloso. Muestra de ello es cuán frecuente es lo maravilloso como realce de la descripción. Los tres cronotopos (el bosque, la ciudad y el reino de las hadas), la caracterización y acciones de los personajes humanos y los maravillosos, así como las abundantes referencias de la literatura medieval, ponen de manifiesto la enorme utilidad del recurso.

Las categorías de lo prodigioso, lo mágico y lo feérico se observan en gradaciones y matices varios. Lo prodigioso nos hace fijarnos en Luned por la sublimación de sus cualidades, particularmente en lo que concierne a sus habilidades en el dibujo y, de manera complementaria, la lectura y la escritura. Lo mágico se observa tanto en el orbe humano como el de las hadas. En el primero se asocia con el arte en general y la escritura en particular. En el segundo se funde con lo feérico. Sus manifestaciones son bastante relevantes, porque Murguía hace referencia al factor de cambio que caracteriza la magia y explora el potencial de sentido por medio del que sus personajes interpretan aquello que los rodea. Lo feérico se evidencia sobre todo en los dominios de Fata Titania, un entorno con sus leyes y reglas. Cabe mencionar la conexión de este reino con el más allá y la diferencia temporal entre lo que ocurre en el mundo humano y el las hadas.

El arte de contar historias destaca en el caso de la heroína. La lectura del *Beowulf* y el dibujo que Luned hace al respecto se muestran como dos momentos notables

de su desarrollo. Además de dar relieve a la descripción y de ser un comentario de recepción en torno del poema, repercuten en la narración, puesto que el cerdo que Luned esboza vuelve a la vida en el reino de las hadas. Otro episodio significativo es romper el encantamiento de que el Tristifer es víctima, precisamente como resultado de haber adquirido experiencia como cuentera. Luned es una joven cautivadora que ejerce incansablemente su oficio de cuentera. Su fuego interior arde y conmueve a varios de los personajes de la novela y, con ello, al lector también.

Ahora bien, mi análisis puede ampliarse. Aún queda mucho por decir sobre este texto en particular y sobre la obra de Murguía en general. La novela es tan rica que puede estudiarse desde muchos ejes y perspectivas. Por un lado, las consideraciones que traté, como lo maravilloso medieval, lo maravilloso y la fantasía, podrían examinarse en otros episodios; por otro, quedan muchos otros aspectos por explorar. Pienso en el estudio detenido de las fuentes, el significado y el simbolismo del color verde y las runas, la forma en que la autora reconfigura numerosas referencias (el *Beowulf*, la materia bretona y artúrica y la literatura medieval), el análisis del feminismo (la relación conflictiva entre Luned y su madre Alina, el papel de los personajes femeninos y la relación entre mujeres y hombres), el tratamiento ético de los seres vivos y el medio ambiente, la lectura comparada entre *El fuego verde* y otros textos que presentan los temas y constantes de Murguía.

REFERENCIAS

- Araya, E. y Rivera, P. (5 de noviembre de 2020). Latin American young adult fantasy: an inkling towards an elusive dragon. *YA Studies Around the World*, 1-32. https://www.academia.edu/74468844/Latin_American_Young_Adult_Fantasy_An_Inkling_Towards_An_Elusive_Dragon?from=cover_page
- Bajtín, M. M. (1996). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En E. Sullà (Ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Trans., pp. 63-68). Crítica.
- Beltrán, G. (2019). Nota introductoria. En V. Murguía, *Material de Lectura (136)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beowulf: a verse translation* (S. Heaney, Trad.). (2003). Penguin Books.
- Bernal, M. A. y Ruiz, L. C. (2021). Estudio de la magia de los Confines: una breve mirada a la fantasía épica escrita en Latinoamérica. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 23(2), 141-166. <https://doi.org/10.15446/lthc.v23n2.94895>
- Borges, J. L. (1984). *Las kenningar*. En J. L. Borges y C. V. Frías (Eds.), *Obras completas (1923-1972)* (pp. 368-381). Emecé.

- Castro, L. B. (30 de noviembre de 2020). A brief overview of fantastic imaginative lit in Mexico. (A. C. Noyes, Trad.). *Strange Horizons*. <http://strangehorizons.com/wordpress/non-fiction/a-brief-overview-of-fantastic-imaginative-lit-in-mexico/>
- Celis, M. (2024). De Heorot a Brocelandia: rastros de las tradiciones literarias celtas y nórdicas en *El fuego verde* de Verónica Murguía. En I. Fenoglio, Z. Cruz y L. Herrasti (Coords.), *Otros enfoques sobre literatura infantil y juvenil* (pp. 121-134). Bonilla Artiga Editores / Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Clute, J. y Grant, J. (1996). *The encyclopedia of fantasy*. Orbit.
- Eco, U. (1986). Dreaming of the Middle Ages. En W. Weaver (Ed.), *Travels in hyperreality* (pp. 61-72). Harcourt Brace Jovanovich.
- Huerta, D. (2012). El agua de los bosques, *Letras mexicanas en voz de sus autores* [transmisión de radio], *Descarga Cultura UNAM*, <https://descarga-cultura.unam.mx/en-voz-de-david-huerta-54406>
- Jakobson, R. (1987). The dominant. *Language in literature* (pp. 41-47). Harvard University Press.
- Le Goff, J. (1999). *La civilización del occidente medieval*. Paidós.
- Le Goff, J. (1985). *L'imaginaire medieval: essais*. Éditions Gallimard.
- Lima, G. (2024). Imposibilidades y perturbaciones. La ciencia ficción y la fantasía en México, *Tierra Adentro*. <https://tierraadentro.fondodeculturae-conomica.com/ciencia-ficcion-y-fantasia-hecha-en-mexico/>
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of fantasy*. Wesleyan University Press.
- Morales, A. M. (1991). Los habitantes de Brocelandia. *Medievalia*, (9), 8-17. <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/162>
- Morales, A. M. (2003). Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad. En A. M. Morales, J. M. Sardiñas y L. E. Zamudio (Eds.), *Las fronteras de lo fantástico* (pp. 15-41). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Morales, A. M. (2005). Lo maravilloso medieval en literatura. *El Hilo de la Fábula*, 2/3(2), 119-129. <https://doi.org/10.14409/hf.v1i2/3.1742>
- Murguía, V. (1997). *Auliya*. Ediciones Era.
- Murguía, V. (1999). *El fuego verde*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones SM.
- Murguía, V. (2003). *El ángel de Nicolás*. Ediciones Era.
- Murguía, V. (2013). *Loba*. Ediciones SM.
- Murguía, V. (2017). *El fuego verde*. Ediciones SM.
- Murguía, V. (2019). *Material de lectura (136)*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Murguía, V. (7 de noviembre de 2020). Verónica Murguía: “la fantasía es una de las formas de la inteligencia” / Entrevista por I. Olmedo. *Confabulario*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/veronica-murguia-entrevista-iliana-olmedo/>
- Murguía, V. (30 de abril de 2024). Me gusta que el lenguaje sea todo lo que puede ser / Entrevista por A. Arras. *Letras Libres* <https://letraslibres.com/entrevistas/alejandro-arras-entrevista-veronica-murguia/>
- Nava, J. M. (2021). Aquí los árboles reinaban: el desantropocentrismo basado en las funciones actanciales del bosque en *El fuego verde* de Verónica Murguía. *LIJ Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*, 6(12), 27-45. <https://lij.ibero.mx/index.php/lij/article/view/281>
- Olea, R. (2004). El concepto de literatura fantástica. En *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (pp. 24-75). Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.
- Olea, R. y Amatto, A. (2024). La tradición fantástica en México a partir de 1940. En D. Roas (Coord.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)* (pp. 317-367). Iberoamericana / Vervuert.
- Poirion, D. (1982). *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. Presses Universitaires de France.
- Rivera, P. (2023). Latin American fantasy as heterogeneous literature: between neomedievalism and latin americanism. En E. Gomel y D. Gurevitch (Eds.), *The Palgrave handbook of global fantasy* (pp. 271-288). Palgrave Macmillan.
- Rivera, P. (2024). La formación subcreadora en *El fuego verde*, de Verónica Murguía. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 10(19), 117-134. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/8565>
- Selling, K. (2004). Fantastic Neomedievalism: the image of Middle Ages in popular fantasy. En D. Ketterer (Ed.), *Flashes of the fantastic. Selected essays papers from the War of the Worlds Centennial, Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts* (pp. 211-218). Prager Publishers.
- The book of Taliesin. Poems of warfare and praise in an Enchanted Britain* (2020). (G. Lewis y R. Williams, Trad.). Penguin Classics.
- The Mabinogion*. (1963). (G. Jones y T. Jones, Trad.). Everyman's Library.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Buenos Aires.
- Tolkien, J. R. R. (2008). On fairy-stories. En V. Flieger y D. A. Anderson (Eds.), *Tolkien on fairy-stories. Expanded edition with commentary and notes* (pp. 27-84). Harper Collins Publishers.

Wolf, W. (2009). Metareference across media: the concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions. En W. Wolf, K. Bantleon y J. Thoss (Eds.), *Metareference across media. Theory and case studies* (pp. 1-89). Rodopi.

Navegando en los ríos profundos de la psicología de José María Arguedas*

Navigating in the deep rivers of the psychology of José María Arguedas

DOI: 10.61820/dis.2683-3298.1085

Sherly Tania Bustamante Maita 

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
ps.tania.bustamante@gmail.com

Recibido: 16 enero 2023 / Aceptado: 4 septiembre 2025

RESUMEN

José María Arguedas fue un antropólogo y escritor peruano ampliamente reconocido por instruir sobre la trascendencia del habitante autóctono de los Andes; aspectos de su vida personal como la depresión y el suicidio han llamado también la atención de la academia. Este artículo tiene por finalidad identificar las experiencias que formaron parte de la vida del escritor, para realizar una aproximación a su perfil psicológico. Se hizo uso del enfoque metodológico cualitativo y el método de investigación de la historia de vida, a través del análisis de los documentos epistolares enviados por el autor a su círculo más cercano (discursos, diarios personales y materiales académicos sobre la temática). Se concluye que su personalidad se caracteriza por presentar una marcada dependencia interpersonal, el síndrome depresivo que lo acompaña desde sus primeros años de vida, altos niveles de resiliencia y empatía hacia las personas más vulnerables.

Palabras clave: escritores peruanos, historia de vida, José María Arguedas, neo-indigenismo, perfil psicológico

ABSTRACT

José María Arguedas was a peruvian anthropologist and writer widely recognized for his teachings about the transcendence of the indigenous inhabitants of the Andes; aspects of his personal life such as depression and suicide have also attracted the attention of academia. The purpose of this article is to identify the experiences that

* El título hace referencia al mundo interior de José María Arguedas, y la frase “los ríos profundos” hace alusión a la novela con contenido autobiográfico, *Los ríos profundos*, publicada por este autor en 1958.

were part of the writer's life in order to develop an approximation of his psychological profile. A qualitative methodological approach and life history research method were used, through the analysis of documents sent by the author to his closest circle (speeches, personal diaries and academic materials on the subject). It is concluded that his personality is characterized by marked interpersonal dependence, depressive syndrome that has accompanied him since his early years, high levels of resilience, and empathy towards the most vulnerable people.

Keywords: *life history, José María Arguedas, neo-indigenism, peruvian writers, psychological profile*

¿Imapunim kachkan chay mayu patapi, taytallay ductur?

Largavistaykita urquykamuy, qawaykamuway, atispaqa.

¿Qué hay a la orilla de esos ríos que tú no conoces, doctor?

Saca tu larga-vista, tus mejores anteojos. Mira, si puedes.

José María Arguedas, "Huk doctorkunaman qayay" / "Llamado a algunos doctores"

(fragmento)

INTRODUCCIÓN

José María Arguedas Altamirano nació en Andahuaylas, una provincia peruana eminentemente agrícola. Quedó huérfano de madre antes de los tres años y, en su lugar, compartió la vivienda con su madrastra, quien lo expuso a diversas formas de violencia. Desde su niñez hasta sus últimos años de vida, tuvo contacto con personas originarias de los Andes, quienes experimentaron discriminación, pobreza y malos tratos. Estos grupos lo aceptaron como un integrante más y moldearon su identidad (Arguedas, 1996a).

Fue un destacado intelectual de las ciencias sociales y humanidades en el Perú, y puso en evidencia la realidad provinciana en su obra literaria y antropológica (Larco, 1976; Pinilla, 2011a), donde describe los problemas que aquejan al hombre andino autóctono (Díaz, 2011; Esparza, 2013), así como la comprensión de las manifestaciones culturales, la lucha de clases, la violencia estructural y la discriminación (Vigo, 2008). La facilidad para comprender al indígena peruano ha sido explicada por su dualidad de vivencias, que le atribuye un sentido de pertenencia simultáneo al mundo hispano e indígena (Trzyszczyk, 2022), así como por sus experiencias personales, su lugar de origen y el espacio geográfico donde transcurrió su niñez y adolescencia.

Definitivamente, todas sus vivencias facilitaron su comprensión y actitud prosocial a favor del indígena peruano, llevándolo a realizar creaciones artísticas y académicas llenas de respeto y consideración por la cultura andina. Esto llamó

la atención de numerosos académicos, quienes analizaron su obra y sus contribuciones a la cultura del Ande peruano desde múltiples enfoques (Morales, 2011; Núñez, 2016). No obstante, las experiencias personales del escritor, junto con sus manifestaciones de insomnio, vacío afectivo, apatía, anhedonia, ideación suicida y otros síntomas depresivos (Stucchi-Portocarrero, 2003); también despertaron un profundo interés en la comunidad académica.

El presente artículo identifica parte de las vivencias del escritor peruano reflejadas en su obra, para construir una aproximación de su perfil psicológico y caracterización de su personalidad.

MATERIAL Y MÉTODOS

Adentrarse en las vivencias personales de cualquier ser humano, o navegar en sus ríos profundos, resulta una tarea compleja puesto que cada individuo posee una personalidad particular que se manifiesta en patrones organizados de pensamiento, afectividad y conductas que lo hacen único. El resultado de la interacción de los factores biológicos, psicológicos y sociales configura la personalidad, un constructo estudiado científicamente por la psicología (Caballo, 2004).

En la presente investigación se empleó un enfoque cualitativo que, de acuerdo con su tipo, corresponde al análisis documental. Para recopilar información significativa de algunas experiencias de vida de Arguedas, se optó por el método biográfico (Mallimaci y Béliveau, 2006); así mismo, para conocer las vivencias del autor, se revisaron los siguientes documentos:

- Carta dirigida al rector y a los estudiantes de la Universidad Agraria, incluida en su novela póstuma titulada *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en la que expresa su decisión de suicidarse (Arguedas, 1996b).
- Carta que escribe Arguedas después de participar en la Segunda Mesa redonda sobre Literatura Peruana y Sociología, donde presenta su obra *Todas las sangres* (1975) y hace referencia a su destino personal (Arguedas *et al.*, 1965; Matos, 2014).
- Cartas enviadas por Arguedas al profesor norteamericano Jhon Murra y a su psicoanalista Lola Hoffman (Arguedas, 1996a), las cuales constituyen epístolas inéditas, libres de influencias.
- Diarios donde describe su ideación suicida, escritos en paralelo a su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Alarcón, 2021).
- Extractos de su creación literaria, que en palabras del mismo autor han tenido carácter autobiográfico (Arguedas, 1935, 2006, 2016; Chuco y Sarmiento, 2016).

- Material académico que analiza su biografía, el síndrome depresivo y la ideación suicida (Alarcón, 2021; Manrique, 2005; Stucchi-Portocarrero, 2003).
- Testimonio de Arguedas en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos de Arequipa, de 1965 (Arguedas, 1996c), donde el escritor menciona el maltrato recibido de su madrastra y hermanastro.

Para el estudio de la personalidad se empleó el modelo de la triada psicológica (Caballo, 2004; Caro, 2013), el cual plantea que este constructo presenta manifestaciones cognitivas, afectivas, conductuales y psicosomáticas.

Asimismo, para el establecimiento de los rasgos de personalidad se siguió un procedimiento inferencial mediante un proceso de análisis y comparación (Belloch y Fernández, 2002), a partir de los eventos trascendentales ocurridos durante la vida del escritor. En consecuencia, se definieron los siguientes componentes de la personalidad:

1. Cognitivas: Pensamientos que tiene el escritor con respecto a sí mismo, de las personas con las que interactuaba y del medio (trabajo, contexto geográfico, política, etc.)
2. Afectivos: Verbalización de sus emociones y estado de ánimo frente a distintas situaciones.
3. Conductuales: Registro de los actos que el escritor alega haber realizado en diversas circunstancias.
4. Psicosomáticas: Autoinformes sobre las dolencias físicas asociadas a su malestar emocional.

Durante el proceso de identificación de categorías, se revisó la información proveniente de las cartas, diarios y discursos del escritor. Posteriormente, se efectuó la triangulación a la luz de artículos académicos que abordaron su biografía, el síndrome depresivo y la ideación suicida, entre otras variables vinculadas al literato peruano.

RESULTADOS

En el análisis de contenido, la información se organizó en dos categorías generales con sus respectivas subcategorías: las manifestaciones de la personalidad y los eventos significativos de las etapas de vida del escritor en *Las cartas de Arguedas* (1996a), de José María Arguedas y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1996b).

Manifestaciones de la realidad:

- Cognitivas: registro de los pensamientos que tiene el escritor con respecto a sí mismo, las personas con las que interactúa, así como con el medio (trabajo, zona geográfica, la política, etc.).
 - ▶ Pobre autovaloración
 - » “como no andaba muy bien de los nervios que es mi talón de Aquiles [...] he quedado más disminuido aún” (Carta al profesor Murra, 10 de abril de 1960, p. 33).
 - » “aún en Lima soy algo como huérfano; me han enseñado a depender y depender para la menor cosa” (Carta al profesor Murra, 17 de marzo de 1965, p. 117).
 - ▶ Baja autoeficacia y culpa
 - » “[El profesor] Flores afirmó rotundamente que todos los trabajos de etnología que se habían hecho en el Perú no valían nada [José María realizaba este tipo de investigaciones] [...], yo tengo una formación teórica muy débil y he leído poco y ahora por mi mal estado no leo nada” (Carta al profesor Murra, 21 de mayo de 1960, p. 39).
 - » “Si estuviera en la plenitud de mis fuerzas, no me arredraría nada” (Carta al profesor Murra, 28 de septiembre de 1961, p. 63).
 - » “A la hora de enfrentarme a los alumnos me siento empuqueñecido. No como antes, lleno de confianza y expectativas.” (Carta a la terapeuta Lola Hoffman, 1969, p. 224).
 - ▶ Distorsión cognitiva: pensamiento dicotómico y de elevada autoexigencia
 - » “Mi ilusión mayor era escribir esta novela [El sexto, una publicación que retrata las vivencias del autor durante 1937 y 1938, cuando fue encarcelado por sus ideas políticas] perfectamente bien concebida; pero acaso dada mi salud nunca la llegue a escribir” (Carta al profesor Murra, 10 de abril de 1960, p. 35).
 - » “Me vuelvo al Perú. Allí en tres meses más habré salido de este pozo o me habré aniquilado por completo” (Carta al profesor Murra, 12 de junio de 1968, p. 172).
 - » “O escribiré una buena novela o no serviré para nada más” (Carta al profesor Murra, 4 de agosto de 1968, p. 174).
 - ▶ Distorsión cognitiva: etiquetado
 - » “Me resultó insoportable vivir solo” (Carta al profesor Murra, 22 de julio de 1965, p. 127).
 - ▶ Eutimia

- » “Me iré [de La Antigua, ciudad parecida al Perú], sin embargo, lleno de optimismo” (Carta al profesor Murra, 28 de abril de 1961, p. 57).
- » “En Santiago volvía a sentir la vida; la alegría tanto tiempo perdida. Sentí el sol, la naturaleza; volví a tener hambre” (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann, 6 de enero de 1962, p. 70).
- » “El maravilloso paisaje de la costa peruana me volvió nuevamente a la esperanza y a la vida” (Carta al profesor Murra, 13 de enero de 1969, p. 192).
- Afectivas: la verbalización sobre sus emociones y estado de ánimo, frente a distintas situaciones.
 - ▶ Informa problemas de ansiedad
 - » “[Después del accidente] Me quedé sin poder dormir y con una especie de psicosis de angustia de la que aún no he podido salir” (Carta al profesor Murra, 10 de abril de 1960, p. 33).
 - » “con el accidente que sufrí en febrero me he quedado tan enfermo, que me paso los días abrumado por una angustia misteriosa que no desaparece con nada” (Carta al profesor Murra, 24 de junio de 1960, p. 42).
 - » “estos meses que estuve abrumado por la angustia y la falta de energía” (Carta Al Profesor Murra, 21 de noviembre de 1960).
 - ▶ Verbaliza emociones de tristeza
 - » “Tengo perfectamente bien concebido los temas de ambos relatos [que piensa publicar], pero da ganas de llorar cuando veo que el Instituto no me los dejará continuar, pues estoy con la salud destrozada” (Carta al profesor Mura, 24 de junio de 1960, p. 43).
 - » “Estoy más que algo deprimido por el trabajo excesivo...” (p. 53)
 - » “Yo habría podido amainar un poco la tormenta [...], pero me siento abatido” (Carta al profesor Murra, 23 de julio de 1961, p. 59)
 - » “me siento deprimido y te escribo. Quizá mi melancolía venga de no poder casi vivir en el Perú. Esa fragua me quema ya demasiado; hay que tener una energía descomunal para alimentarse de ella” (Carta al profesor Murra, 20 de marzo de 1969, p. 201).
 - ▶ Ideación suicida:
 - » “luego de varias noches de completo insomnio, atosigado ya de odios e ilusiones, de impotencia y vacío, decidí, otra vez, suicidarme [...] he luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente [...] estoy seguro que mis facultades y armas de creador, profesor, estudioso e incitador, se han debilitado hasta quedar casi nulas [...] dedicaré no sé cuántos días o semanas a encontrar una forma de

irme bien de entre los vivos [...] obtuve en Chile un revólver calibre 22. Lo he probado. Funciona. Está bien. No será fácil elegir el día, hacerlo” (Diarios publicados en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 1996b, p. 280).

- Manifestaciones conductuales: registro de los actos que el escritor alega haber realizado en diversas circunstancias (o dejado de realizar).

- ▶ Apatía

- » “Hace diez años tenía suficiente energía para hacer frente a esta clase de luchas [entre hombres de ciencia]; pero las desventuras de mi niñez y mi débil constitución nerviosa me han invalidado bastante” (Carta al profesor Murra, 21 de mayo de 1960, p. 40).

- ▶ Cansancio

- » “después de tantos años, tuve la dicha de charlar con mis amigos los indios [...]. Me fui porque estaba en el límite del agotamiento” (Carta al profesor Murra, 28 de septiembre de 1960, p. 46).

- ▶ Llanto

- » “Yo lloré dos horas el domingo, al día siguiente de mi llegada, porque estoy muy herido desde la infancia. [...] Con la novela trunca en mi mente y en toda mi naturaleza yo no puedo dictar clases ni investigar, pero aquí tampoco puedo concluir o terminar la novela” (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann, 16 de septiembre de 1969, p. 235).

- ▶ Hipomanía

- » “con felicidad, me decidí a continuar un relato que había empezado hacía cerca de tres años, ¡y en cuatro semanas escribí 224 páginas!”. (Carta al profesor Murra, 28 de septiembre de 1960, p. 44).

- » “En Huánuco volví a sentirme en el ambiente de mi niñez y de mi adolescencia y escribí esas 220 páginas en cuatro semanas” (Carta al profesor Murra, 21 de noviembre de 1960, p. 49).

- » “He escrito también un cuento, ‘La agonía de Rasu Ñiti’. Estoy feliz con este relato, porque lo venía madurando desde hace unos ocho años y lo escribí en dos días” (Carta al profesor Murra, 12 de noviembre de 1969, p. 66).

- » “Como en mis mejores tiempos llegué a trabajar seis horas seguidas” (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann, 7 de mayo de 1962, p. 75).

- Psicosomáticas: autoinforme sobre las dolencias físicas que acompañan a su malestar emocional.

- ▶ Problemas de sueño

- » “[Después del accidente] Me quedé sin poder dormir y con una especie de psicosis de angustia de la que aún puedo salir” (Carta al profesor Murra, 10 de abril de 1960, p. 33).
- » “con el accidente que sufrí en febrero me he quedado [...] insomne” (Carta al profesor Murra, 24 de junio de 1960, p. 42).
- » “He vuelto fatigadísimo [de la ciudad de la Antigua], sin poder dormir” (Carta al profesor Murra, 28 de abril de 1961, p. 57).
- Problemas digestivos y de salud en general
 - » “tuve repentinamente un ataque de ciertos malestares al estómago que me dejan inutilizado por varios días [...]. Yo he estado muy mal de salud y me vi obligado a salir de Lima” (Carta al profesor Murra, 28 de septiembre de 1960, p. 45).
 - » “Tengo un dolor casi descomunal a la cabeza, pero no es la primera vez” (Carta al profesor Murra, 4 de agosto de 1968, p. 175).
 - » “La muerte de Alicia y de Cueto ha tenido una repercusión atroz en mi malestar [...]. Estoy bastante agobiado por el dolor de nuca” (Carta al profesor Murra, 6 de enero de 1969, p. 191).

Eventos significativos en la vida de José María Arguedas Altamirano

- Niñez
 - Carencia de una figura materna:
 - » “tuve la oportunidad de que en mi niñez mi madrastra me arrojara a vivir en la cocina con los peones y sirvientas indias” (Carta al profesor Murra, 28 de septiembre de 1960, p. 46).
 - » “Yo me crié casi sin hogar, huérfano, con una madrastra cruel y un padre vagabundo, por causa creo que principalmente de sus desavenencias con su mujer” (Carta al profesor Murra, 21 de noviembre de 1960, p. 50).
 - Violencia por parte del hermanastro
 - » “a mí la muerte me amasa desde que era niño, desde esa tarde solemne en que me dirigía al riachuelo de Huallpamayo rogando al santo patrón del pueblo y a la Virgen que me hicieran morir”. [Evento que fue desencadenado después de que el hermanastro le tirara la sopa que tomaba el autor, cuando era un niño, encima de su rostro] (Diarios publicados en *El zorro* de arriba y el zorro de abajo, 1996b, p. 33).
 - Identificación de la tristeza en la niñez
 - » “Lo malo que esto [depresión] me viene de la infancia” (Carta al profesor Murra, 28 de abril de 1961, p. 57).

- Adolescencia
 - ▶ Violencia por parte del hermanastro y sentimientos de soledad
 - » “Tuve una niñez y una adolescencia bárbaras, oscilando entre la ternura infinita de gente que sufría (los sirvientes quechuas de mi madrastra) que me protegieron, la ternura de mi padre [...] y la brutalidad de un hermanastro y una madrastra, especialmente de mi hermanastro que era un verdadero monstruo de egoísmo y maldad. Dominaba al pueblo y lo castigaba por placer. Pero en ninguna parte encontré durante la infancia la protección verdadera para recibir armoniosamente el despertar deslumbrante y terrible ante el mundo, y en mi adolescencia estuve solo” (Carta al profesor Murra, 12 de noviembre de 1960, p. 64).
- Adultez
 - ▶ Dependencia de figuras significativas: la terapeuta
 - » “Encontré en usted y en la mamá de Gaby algo de la imagen de la madre, y en Gaby a la hermana que nunca tuve [...]. Son esos estímulos los que necesito para volver definitivamente a mi ser. Lo que ansío es ser amado con pureza” (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann” (6 de enero de 1962, p. 69).
 - » “gran madre que amas a los que sufren, me has levantado. No he de olvidarte” (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann, 6 de abril de 1962, p. 73).
 - » “[los días en Santiago] me fue permitido [...] encontrar el amor [...] me permitió sentir que de veras se producía en mí la resurrección” (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann, 7 de mayo de 1962, p. 74).
 - » “Me siento culpable ante usted que hace todo lo que la ciencia y el amor al semejante puede rendir; culpable ante los amigos que me ruegan que no me deprima; ante los enemigos que esperan mi aniquilación” (Carta a la terapeuta Lola Hoffman de 1969, p. 230). “A la hora de enfrentarme a los alumnos me siento empujado. No como antes, lleno de confianza y expectativas” (p. 230).
 - ▶ Dependencia de figuras significativas: la pareja
 - » “le he escrito dos cartas a B. y no me ha contestado a ninguna. Empiezo a desorientarme. Y eso me preocupa mucho. Tal parece que la fuente principal de mis energías es ella [...] no puedo dejar de confesarle que me aterra pensar que puede olvidarme B. [...]. He bajado un poco el ritmo en esos últimos dos días porque no sé nada de B.” (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann, 7 de mayo de 1962, pp. 76-77).
 - » “Un escritor joven que hace poco llegó de Europa [...] escribió otra nota en el nuevo periódico Expreso y ha afirmado que se me debe considerar

- como el escritor de mayor categoría en el Perú. Todo esto es obra suya, en primer lugar, y de B. [...] pues mi aliento depende fundamentalmente de lo que le pase a B.” (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann, 3 de julio de 1962, pp. 79-80).
- » “Tenía su foto [de B.] en mi escritorio y me venía de ella la paz, la ilusión, la energía [...] que ahora los siento nuevamente fríos. Anoche durante unos instantes hasta anhelé morir” (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann, 31 de agosto de 1962, p. 86).
- » “creo que nada de lo mío puede curarse con píldoras sino con vida. Y ella es la vida para mí [...] he perdido cuatro kilos de peso y me he demacrado. Había aumentado seis kilos, desde que me vine de Santiago [...]. Otra cosa que me causa angustia es el haberme desligado totalmente de C. y ella ahora se porta con una abnegación extraordinaria. Si ella hubiera sido así dese el principio yo hubiera producido cinco veces y no tendría esos desequilibrios en grado peligroso” (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann, 31 de agosto de 1962, pp. 87-88).
- » “las mujeres son tan bellas, tan profundamente necesarias, pero tan temibles, tan avasalladoras, tan tiranas. Les tengo miedo ahora mucho más que a la soledad” (Carta al profesor Murra, 17 de marzo de 1965, p. 117).
- » “De ánimo, voy raro. Soltero a los 54 años, bajo de fuerzas. Debo eliminar a Sybila. No quiero que me devoren, en todo caso es preferible que yo mismo me devore. Le he llegado a temer a las mujeres, mucho. Celia y Sybila son la causa” (Carta al profesor Murra, 6 de abril de 1965, p. 121).
- » “Estuve bastante mal; por fortuna Sybila es una mujer maravillosa. No puede nadie imaginarse de qué modo me auxilia y limpia mi alma” (Carta al profesor Murra, 1 de febrero de 1967, p. 141).
- » “la ausencia de estos amigos [se alejaron cuando se separa de su primera esposa] me crea un estado de soledad y desconcierto [...] Sybila me reta, me grita [...] que cuando yo muera, si lo hago por mi gusto, ella no respeta muertos, que ha venido a este mundo a vivir y no a velar muertos” (Carta al profesor Murra, 3 de mayo de 1967, pp. 154-155).
- » “los dos niños [hijastros] me tratan como a un extraño o, más exactamente, como, a una especie de proveedor impersonal de bienes y con servicios. Sybila es un personaje superior que sin duda me quiere y con quien mis relaciones se han cargado de angustia” (Carta al profesor Murra, 26 de abril de 1968, p. 170).

- » “Es monstruoso cómo no supe apreciar o descubrir en su debido tiempo a la maravillosa mujer que tengo” (Carta al profesor Murra del 12 de junio de 1968, p. 172).
- » “Me voy a Santiago con una especie de lúgubre evidencia de que mi matrimonio está malogrado, a pesar de que nunca conocí una mujer más llena de encanto que Sybila, Este juego entre mi convicción de que ella es una joven tan libre de temores de toda especie y yo soy un encadenado a todos los temores [...] ha desembocado en una agudización final de la constante tensión en que he vivido” (Carta al profesor Murra, 13 de enero de 1969, p. 193).
- » “Había resuelto enfrentarme a mi propia situación, a no vivir como enfermo semi inválido desterrado y desarraigado definitivamente de su nueva familia; creía aún tener fuerzas para eso. Pero creo que no es posible [...] la ausencia de Sybila desde las 9 a.m. hasta las 10, a veces hasta las 12 de la noche” (Carta a la terapeuta Lola Hoffman, 10 de febrero de 1969, pp. 199-200).
- » “Ha surgido una desavenencia grave [...]. Yo la amo muchísimo [a Sybila] y necesito su cariño, pero me escribió una carta desdeñosa a mi actitud de dedicarme a mi trabajo y no a actividades; tan desdeñosa y enajenada es la carta que sus dos amigos más íntimos de aquí se enojaron y preocuparon aun más que yo” (Carta al profesor Murra, 5 de abril de 1969, p. 204).
- » “veo con cierto horror que mi estabilidad emocional y mental pueden ser sacudidos hasta la médula y caer casi en la impotencia por la agresión de quizá pequeños accidentes. El jueves recibí una carta tan mala de Sybila que la hice pedazos” (Carta al profesor Murra, 21 de junio de 1969, p. 209).
- » “a pesar del inmenso amor que le tengo [a Sybila], yo no tengo aliento. Una vez que estuve enfermo y le dije que me sentiría feliz, por fin, de que ella me atendiera y ayudara ella contestó: ‘Yo no te voy a ayudar ni atender; tú mismo tienes que hacerlo’. Fue como a los dos meses que ella llegó con los niños [...]. Esta crisis última comenzó con una insólita carta en que me decía que no podía hacer mis encargos porque le faltaba tiempo para ocuparse de sus asuntos. Pero en cuanto le pedí a una amiga que me hiciera esos encargos ella la llamó a fin de que no hiciera nada porque ella los iba a cumplir. Cumplidos los encargos me escribió una carta más insólita aún y luego una tercera en que se lamenta de una pobreza que no existe” (Carta al profesor Murra, 16 de julio de 1969, pp. 211-212).
- » “Me resentí otra vez contra Sybila por no haber aceptado venir a Arica. Clara [su mejor amiga] me dijo que le parecía increíble que hubiera ale-

gado que se cansaba de un viaje de hora y media en avión” (Carta a la terapeuta Lola Hoffman, 1969, p. 225).

» “se formó entre nosotros [con Sybila] una corriente de comunicación mucho más profunda, y la muerte, que la sentía en la columna vertebral y en las manos, se ahogó”. (Carta a la terapeuta Lola Hoffmann, 27 de septiembre de 1969, p. 237).

DISCUSIÓN

A partir de la lectura y el análisis de las cartas de Arguedas enviadas a Murra y Hoffman, y con la revisión del material complementario, fue posible inferir algunos rasgos de personalidad e indicadores de salud psicológica. Con el objetivo de diferenciar el análisis se optó por la división de los siguientes subtópicos:

Niñez y adolescencia

Arguedas nació el 18 de enero de 1911. Sus padres fueron Víctor Manuel Arguedas y Victoria Altamirano Navarrete, quien falleció antes de que el escritor cumpliera tres años (Morales, 2011). Varios de los eventos vividos por el autor en su niñez y adolescencia fueron altamente significativos. Así lo evidencia, por ejemplo, el testimonio que brinda en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos de Arequipa, en 1965, donde recuerda el maltrato que sufrió por parte de su madrastra Grimanesa Arangoitia y hermanastro Pablo (Arguedas, 1996c; Morales, 2011). También lo reflejan las narraciones en su obra *Los ríos profundos* (2023), en la que, a modo de novela, relata experiencias de su adolescente. Igualmente, es posible reconstruir esta etapa de su vida a partir de las numerosas cartas que dirigió a personas significativas de su entorno (Núñez, 2016), en las que se manifiesta un sentimiento de soledad y poca comprensión social (Arroyo, 1972).

Durante sus primeros años en la sierra peruana, Arguedas, tuvo que cambiar de residencia con frecuencia debido a las labores de su padre (Morales, 2011). Esta etapa estuvo marcada por sus vivencias entre manifestaciones culturales andinas y occidentales (Collado, 2005), las cuales influyeron en la configuración de su dualidad cultural (Morales, 2011). En este periodo también se percibe la ausencia de una figura de apego, lo que repercutió en su vida adulta y se manifestó en la necesidad de ser cuidado, el temor al desamparo, sentimientos de abandono afectivo y una constante búsqueda de aprobación (Caballo, 2004).

A ello se suman otros factores que incrementaron su estado de vulnerabilidad y riesgo: la orfandad materna antes de cumplir tres años; la ausencia del padre,

abogado que viajaba de forma constante (Collado, 2005); episodios de violencia psicológica, económica y negligencia por parte de la madrastra; y violencia psicológica y física ejercida por su hermanastro. Todo esto desencadenó en sus primeros años de vida la ideación suicida (Arguedas, 1996a).

Sin embargo, también se sintió acogido por otras personas que, dentro de la escala social, eran tratadas como inferiores: los sirvientes quechuas de su madrastra (Arguedas, 2023) y, en menor medida, las visitas esporádicas de su padre. Esta combinación de muestras de afecto y abandono generó en el escritor una mirada ambivalente sobre su niñez, percibiéndola tanto como un espacio proveedor de cariño como el origen de su disforia (Núñez, 2016).

Vida adulta

En las narraciones que realiza sobre su vida adulta, Arguedas hace referencia a la autoimagen que construye, evidenciando una pobre autorrepresentación relacionada a un alto riesgo suicida o parasuicida (Soto, Villarroel y Véliz, 2020). Se autodenomina “huérfano y enfermo de los nervios”, y muestra poca valoración personal, lo que lo hace especialmente vulnerable a la crítica externa. Un ejemplo de ello se observa cuando enfrenta detractores de su trabajo en la Segunda Mesa redonda sobre Literatura Peruana y Sociología, donde presentó su obra *Todas las sangres* (1975) (Arguedas et al., 1965).

Asimismo, manifiesta escasa autoeficacia y una limitada valoración de sus fortalezas, llegando a sentir que no merece ejercer como profesor universitario. A esto se suma la presencia de pensamientos secundarios, como la culpa por el malestar que experimenta.

Los cuestionamientos que formula sobre su autoimagen contrastan con su trayectoria real, puesto que, en esa época, Arguedas se convirtió en referente de las letras y las humanidades, y representó al Perú en eventos internacionales. Además, recibió críticas alentadoras en sus obras publicadas y obtuvo subvenciones para la investigación social (Arguedas, 1996a). Sin embargo, la presencia de distorsiones cognitivas intensificó su autoimagen disminuida y desencadenó síntomas depresivos (Baringoltz, 2009). El discurso de Arguedas revela pensamientos dicotómicos, a través de los cuales clasifica sus experiencias de forma categórica y extremista (Verdi-Estrada, Cañedo-Galván, Andrade-Tapia, Guzmán-Díaz y Cisneros Herrera 2021), tanto en lo relativo a su estado de salud como a la calidad de sus obras. No acepta resultados a medias ni la posibilidad de equivocarse, y percibe cualquier crítica como una amenaza al valor de su trabajo o del proceso que implica mejorar emocionalmente.

También presenta una lectura negativa del futuro, generada por la distorsión cognitiva conocida como *inferencia arbitraria*, en el cual el paciente interpreta las experiencias como negativas sin que exista evidencia que lo sustente (James, 2020). En este caso, Arguedas considera que los resultados de su obra literaria serán nefastos, sin contar con fundamentos suficientes, magnificando y catastrofizando sus vivencias (Verdi-Estrada, Cañedo-Galván, Andrade-Tapia, Guzmán-Díaz y Cisneros, 2021), lo que se acompañan de ideación suicida.

En el aspecto afectivo, se analizó la verbalización de sus emociones y sentimientos, observándose la presencia de ansiedad y abatimiento poco saludables que dificultan su adaptación (Beck, 2013). El propio Arguedas refiere que estas emociones fueron recurrentes desde temprana edad y se intensificaron durante los últimos diez años de su vida. Otro evento que desencadenó estos síntomas fue un accidente al que hace referencia, tras el cual manifiesta dificultades para conciliar el sueño, elevados niveles de ansiedad y, en el ámbito conductual, síntomas depresivos como la apatía —entendida como desgano o poco interés frente a las tareas que el paciente debe realizar— (Vallejo *et al.*, 2015) y una marcada anhedonia, que provoca lentitud en el desarrollo de sus labores. También reporta fatiga y alteraciones del sueño incluso en contextos agradables (Luna-Reyes y Vilchez-Hernández, 2017).

Dependencia afectiva

Arguedas alude a sus interrelaciones personales y destaca su tendencia a idealizar a figuras cercanas, así como la dependencia emocional que desarrolla hacia ellas. Durante sus primeros años universitarios, y por un largo periodo, mantuvo una estrecha relación amical con el poeta Manuel Moreno Jimeno, con quien sostuvo un amplio intercambio epistolar (Arguedas, Moreno y Forgues, 1993). Años más tarde, atribuye su estado de bienestar a su terapeuta y a la calidad de relación con su última esposa.

Se sabe que tuvo tres relaciones sentimentales, siendo la primera con Celia Bustamante, la cual se prolongó aproximadamente 25 años. Se conocieron en la peña Pancho Fierro, fundada por Celia y su hermana Alicia, y su vínculo se fortaleció, entre otras circunstancias, debido a que ellas lo visitaban constantemente en el establecimiento penitenciario El Sexto, donde fue recluido por la presunta comisión de subvertir el orden público al participar de una protesta estudiantil. Esta pérdida de libertad dio origen a la narración de la obra literaria homónima al centro penitenciario (Arguedas, 2016) en la que el escritor relata sus experiencias y escribe el matiz emocional que lo secundó.

Al tiempo de obtener su libertad, contrajo nupcias con Celia (Pinilla, 2007). Ella desempeñó diferentes roles en la vida de Arguedas, y él mismo reconoció que, para él, ella fue simultáneamente una tutora, una hermana y una madre (Arguedas, 1996a; Pinilla, 2007). Cuando Celia percibe la dependencia emocional que Arguedas sentía hacia ella, procuró animarlo a ser más autónomo y le brindó soporte emocional durante los periodos más álgidos de sus síndromes depresivos (Pinilla, 2007).

La segunda relación sentimental que menciona en su comunicación epistolar es la que habría surgido con la chilena Beatriz, a quien se refiere como “B.”, de apellido no consignado, pero que se sabe fue poco duradera. La tercera relación, en cambio, fue con su segunda esposa, la chilena Sybila Arredondo, con quien estuvo casado durante dos años, hasta su muerte. A lo largo de sus cartas con el profesor Murra se observa un mayor contenido descriptivo sobre las emociones y conductas dirigidas hacia su última esposa.

Durante esta relación, Sybila describió el comportamiento de Arguedas hacia ella como amoroso, apacible y marcado por la admiración hacia su persona (Arredondo, 2010). Sin embargo, su dependencia afectiva y su sintomatología depresiva se exacerban ante experiencias de rechazo por parte de ella. En cartas dirigidas a Murra y Hoffman, Arguedas manifestó no sentirse querido, percibir un trato indiferente, la presencia de conflictos y el incumplimiento de sus expectativas afectivas. Cuando experimentaba un trato emocionalmente distante o poco empático, esto le generaba un alto nivel de malestar y exacerbaba síntomas depresivos preexistentes.

Los síntomas que se perciben son ansiedad y apatía ante una posible separación, evidenciados en una baja producción académica y la aparición de ideación suicida. Asimismo, presentaba labilidad emocional, por momentos se sentía plenamente satisfecho e idealizaba la relación de pareja, pero cuando sus expectativas no eran cumplidas, experimentaba desazón respecto a todas sus actividades. Este constante vaivén emocional impactaba negativamente en su autoimagen, incrementaba su temor al abandono y acentuaba la tristeza por el trato indiferente que percibía. En los últimos meses de su vida, cada desavenencia con su esposa desencadenaba en abatimiento, ansiedad y pensamientos asociados a la ideación suicida.

La suma de las manifestaciones emocionales, los eventos significativos mencionados por el novelista en sus primeros años, los abusos sufridos y la escasa implicación del padre en su cuidado temprano (Collado, 2005), junto con la falta de aprobación de su novela *Todas las sangres* (1975) y las dificultades conyugales, se asocian con una personalidad dependiente. Ello se evidencia en su excesiva necesidad de que otras personas se encarguen de su estado de ánimo, el deseo constante

de recibir cuidados, el apego que desarrolló hacia sus parejas, su comportamiento sumiso y poco asertivo —que le dificultaba expresar lo que le incomodaba—, así como la búsqueda continua de apoyo en amigos cercanos y su temor a la soledad, lo que permite clasificarlo bajo la categoría de personalidad dependiente (Belloch y Fernández, 2002).

Este conjunto sintomático no solo se manifestó a nivel cognitivo, sino que también trascendió al plano psicosomático, con presencia de insomnio, y al ámbito conductual, donde se observa que en 1966 realizó un intento de suicidio. Posteriormente, llevó a cabo actos preparatorios para terminar con su vida, adquiriendo un arma, y el 28 de noviembre de 1969 se produjo el desenlace fatal (Stucchi-Portocarrero, 2003). Previamente, redactó una carta dirigida al rector y a los estudiantes de la Universidad Agraria, en la que expuso los motivos de su decisión y manifestó sus últimos deseos. Este texto fue incluido en su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Arguedas, 1996b).

Factores protectores

Por otro lado, también se aprecia que, a pesar de los pensamientos con contenido depresivo, Arguedas buscaba la forma de mejorar su estado de ánimo y continuar con su producción literaria. Los viajes que realizaba a las provincias fuera de Lima formaban parte de su mejor estrategia de afrontamiento (Arguedas, 1996a), así como los viajes a Chile, país que él comparaba con un refugio personal (Arguedas y Lastra, 1997). Esto demuestra que el conocimiento del estado psicológico de las personas permite ofrecer un tratamiento adecuado para prevenir una situación funesta.

Otro factor, que resulta relevante es la comunicativa del escritor para compartir sus vivencias internas —como las crisis de angustia, los insomnios y el estado de ánimo disminuido— con su círculo social más cercano. Conformado por sus hermanos Arístides y Nelly Arguedas Altamirano, su tía Rosa Pozo Navarro y su prima Yolanda López Pozo de Ochoa (Pinilla, 1999); también los sobrinos de su primera esposa, con quienes compartió largos periodos de su vida tanto en Lima como en distintos viajes por el Perú, y en su casa matrimonial ubicada en Supe (Pinilla, 2007). Asimismo, figuran su amigo Manuel Moreno Jimeno (Arguedas, Moreno y Forgues, 1993), su colega de la Universidad Agraria Alfredo Torero Fernández de Córdova (Torero, 2005), el docente francés Pierre Duviols (Pinilla, 2011b), el poeta y ensayista chileno Pedro Lastra (Arguedas y Lastra, 1997), su amigo Murra y su terapeuta Lola Hoffman (Arguedas, 1996a), por citar algunos de sus confidentes.

En las cartas remitidas al profesor Murra, Arguedas (1996a) indica que, al sentirse al límite del agotamiento, optaba por buscar a sus amigos oriundos de la zona altoandina. En este aspecto, también se evidencian periodos cortos de hipomanía, durante los cuales el novelista contaba con mayores niveles de energía y realiza actividades que requerían un mayor esfuerzo en un corto periodo de tiempo. Él mismo confiesa que llegó a escribir 220 páginas en un mes y concluye con la redacción de relatos que había dejado pendientes durante varios años.

Esa forma particular de conducirse ayudó a que se gane el aprecio y admiración de numerosos académicos nacionales e internacionales, que se transformaron rápidamente en sus amigos, muestra de ello es la descripción que realiza Pierre Duviols, historiador y docente francés, calificándolo como inteligente, sensible, honesto (Pinilla, 2011b); y, años más tarde, es citado y su labor es presentada a un campo académico más amplio por diversas personalidades que destacan el carácter personal de su trabajo literario, humanista y académico (Morales, 2011).

Arguedas se distinguió por ser un gran admirador y precursor en la defensa de la naturaleza, y por emplear sus experiencias personales como vía para comprender los hechos sociales (Pinilla, 1994). No permitió que sus vivencias negativas quedaran relegadas en el desván de la memoria; por el contrario, las convirtió en fuente de inspiración para su trabajo literario y humanístico.

Se aprecia en Arguedas altos niveles de empatía y comprensión hacia personas desprotegidas, vulnerables o víctimas de un trato injusto, encontrando correspondencia entre sus vivencias de abandono en la infancia y la situación relegada de la comunidad indígena (Díaz, 1991). Gracias a esa capacidad de identificarse con el más débil, logró desarrollar una vasta obra académica y artística, sensible y talentosa, poco común en otros autores. Sus esfuerzos estuvieron orientados a visibilizar la cultura andina y a que el Perú fuera reconocido como un país multiétnico —concepto bastante adelantado para su época—, denominándolo “Perú, país de todas las sangres”. Asimismo, esa agudeza lo llevó a ser fiel a las necesidades de sus conciudadanos andinos, sin subordinarse a ninguna ideología política ni a ambiciones económicas. Esto queda reflejado en su creación literaria, cuyos tópicos principales son la experiencia del dolor emocional, la problemática indígena y su reivindicación, los rituales, costumbres y espiritualidad propias del mundo andino, la necesidad de construir una identidad, así como el reclamo y la esperanza en una justicia social para las personas de los pueblos originarios (Collado, 2005; Forgues, 1991; Gutiérrez, 2014).

También es necesario reconocer su capacidad de resiliencia y su lucha constante frente a la sintomatología depresiva. Si bien no se cuenta con evidencia científica

que asegure que su depresión tuviera un carácter endógeno o hereditario, lo cierto es que afrontó situaciones sumamente estresantes durante toda su vida. A pesar de ello, buscaba enfrentarlas de la mejor manera que encontraba: a través de su producción literaria como expresión artística, su labor de investigación antropológica, el contacto con sus hermanos andinos y su forma de conducirse en las relaciones interpersonales. Todo ello da cuenta de una persona optimista y nos lleva a reflexionar que los trastornos mentales y la sintomatología derivada de ellos no están sujetos únicamente a la voluntad personal. Es decir, una depresión que no se trata, solo mediante la dimensión psicológica o social; la ciencia reconoce hoy con mayor claridad la necesidad de un tratamiento longitudinal y multidisciplinario.

Posiblemente, los resultados de la navegación en los ríos profundos de la psicología de José María Arguedas nos inviten a reflexionar que no todo está perdido: una persona con depresión puede ser tan brillante y productiva como cualquier otro ser humano.

LIMITACIONES

Definitivamente, una de las limitaciones del proceso de investigación fue la ausencia de una valoración psicológica directa al escritor. Las únicas fuentes de carácter personal disponibles son las cartas que remitió al profesor Murra y a su terapeuta Lola Hoffman, las cuales constituyen testimonios históricos y personales. En cuanto al diario incluido en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Arguedas, 1996b), este no siempre se ajusta a la naturaleza de un testimonio o confesión, al igual que el resto de su producción humanística y literaria, caracterizada por la presencia de elementos de pensamiento mágico y mítico (Morales, 2011).

No obstante, esta limitación fue subsanada mediante la búsqueda de información a partir de la revisión de sus manifestaciones escritas, consideradas “documentos vitales” según el enfoque cualitativo de investigación conocido como historia de vida y el método inferencial, así como a través de la triangulación con otras fuentes (Mallimaci y Béliveau, 2006). Por esta razón, se optó por la elaboración de una aproximación al perfil psicológico de José María Arguedas Altamirano, y no de un perfil concluyente.

CONCLUSIONES

De la aplicación del método de historia de vida a las cartas enviadas por el escritor a un amigo y a su terapeuta, fue posible determinar que José María Arguedas

presentó un trastorno depresivo con todos sus componentes, desconociéndose su posible origen genético. No obstante, existieron numerosos eventos significativos en su historia personal que coadyuvaban a la aparición de dichos síntomas, así como a la configuración de una personalidad dependiente. Si bien esta le condujo a idealizar a la pareja y a temer la soledad, también lo orientó a ser una persona altamente empática, sensible hacia los más vulnerables, preocupada por las necesidades de su entorno y, en última instancia, resiliente.

Esa resiliencia lo impulsó a mantenerse en pie y afrontar no solo los síntomas depresivos que lo aquejaban en su fuero interno, sino también diversas situaciones vitales estresantes a las que cualquier persona puede verse expuesta. En otras palabras, el novelista fue un ser humano en toda la extensión de la palabra, más allá de su obra y de los acontecimientos individuales que experimentó. Su vida puede servir de ejemplo para futuras generaciones de artistas y académicos que, por distintas razones, puedan atravesar circunstancias semejantes. Gracias al análisis realizado en esta investigación, se refuerza la importancia de una intervención temprana, multidisciplinaria y responsable, que permita evitar que más personas brillantes terminen con sus vidas.

REFERENCIAS

- Alarcón, R. (2021). Reflexiones sobre el suicidio de un escritor: José María Arguedas, la existencia de un melancólico. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (31), 45-56. https://revistas.uniatlantico.edu.co/index.php/cuadernos_literatura/article/view/3270/4045
- Arguedas, J. M. (1935). *Agua*. Editorial Centro de Investigaciones Precolombinas.
- Arguedas, J. M., Bravo, J., Escobar, A., Favre, H., Matos, J., Oviedo, J., Quijano, A. y Salazar, S. (1965). *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Arguedas, J. M. (1975). *Todas las sangres*. Editorial Losada.
- Arguedas, J. M., Moreno, M. y Forgues, R. (1993). *José María Arguedas: la letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Ediciones de los Ríos Profundos.
- Arguedas, J. M. (1996a). *Las cartas de Arguedas*. En J. Murra y M. López-Baralt. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Arguedas, J. M. (1996b). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica.

- Arguedas, J. M. (1996c). Voy a hacerles una confesión. Intervención de José María Arguedas en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos. En A. Cornejo (Ed.), *José María Arguedas. Antología comentada*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Arguedas, J. M. y Lastra, P. (1997). *Cartas de José María Arguedas a Pedro Lastra*. LOM Ediciones.
- Arguedas, J. M. (2006). *Yawar fiesta*. Ediciones del Viento.
- Arguedas, J. M. (2016). *El sexto*. Editorial Drácena.
- Arguedas, J. M. (2023). *Los ríos profundos*. Red Ediciones S.L.
- Arredondo, S. (2010). De todo un poco. *Impromptu. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36(72), 15-18. <https://www.jstor.org/stable/41407186>
- Arroyo, M. (1972). *José María Arguedas: etapas de su vida*. Ediciones Amankay.
- Baringoltz, S. (2009). Terapia cognitiva y depresión. *Revista de la Asociación de Psicoterapia de la República Argentina*, 2(1). <https://apra.org.ar/wp-content/uploads/2020/10/Terapia-Cognitiva-y-Depresion.pdf>
- Beck, A. (2013). *Terapia cognitiva para trastornos de ansiedad*. Desclee de Brouwer.
- Belloch, A. y Fernández, H. (2002). *Trastornos de la personalidad*. Editorial Síntesis.
- Caballo, V. (2004). *Manual de trastornos de la personalidad: descripción, evaluación y tratamiento*. Editorial Síntesis.
- Caro, I. (2013). El estudio de la personalidad en el modelo cognitivo de Beck: reflexiones críticas. *Boletín de Psicología*, 109(1), 19-49. <https://www.uv.es/seoane/boletin/previos/N109-2.pdf>
- Chuco, N. y Sarmiento, Y. (2016). *Los personajes migrantes en la narrativa de José María Arguedas*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión. <http://repositorio.undac.edu.pe/handle/undac/233>
- Collado, H. (2005). *José María Arguedas Altamirano: biografía*. Editorial San Marcos.
- Díaz, I. (1991). *Literatura y biografía en José María Arguedas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz, J. (2011). José María Arguedas en mí. *Pueblo Continente*, 22(1), 18-23. <https://static.upao.info/descargas/c8ed8c0d70c481b433a597caad3987b-cba597316cdddf00462531a500a9e5868cea3f02c4b46d085cad0c874a-096ba02cdd8beacb15ba42809c305e632a23ea/Volumen%2022%20N%201%20Enero%20-%20Junio%202011.pdf>
- Esparza, C. (2013). Un niño con ojos y oídos de adulto: autorrepresentación en la obra epistolar de José María Arguedas. En *Arguedas en la dinámica de los encuentros culturales*, (pp. 69-80). Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9786124146329.033>

- Forgues, R. (1991). *José María Arguedas: vida y obra*. Amaru Editores.
- Gutiérrez, G. (2014). *Entre las calandrias: Un ensayo sobre José María Arguedas*. Biblioteca Nacional del Perú.
- James, R. (2020). *Terapia cognitiva conductual: los 21 consejos y trucos más efectivos para volver a capacitar tu cerebro y superar la depresión, la ansiedad y fobias*. Alakai Publishing.
- Larco, J. (Comp.). (1976). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas.
- Luna-Reyes, T. y Vilchez-Hernández, L. (2017). Depresión: situación actual. *Revista de la Facultad de Medicina Humana*, 17(2), 78-85.
- Mallimaci, F. y Béliveau, G. (2006). Estrategias de investigación cualitativa. Gedisa.
- Matos, J. (2014). *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Morales, G. (2011). José María Arguedas: una voz imprescindible en la literatura peruana. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (730), 51-61. <https://www.cervantes-virtual.com/obra/jose-maria-arguedas-una-voz-imprescindible-en-la-literatura-peruana/>
- Núñez, G. (2016). Memorias de infancia y nación imaginada en la correspondencia de José María Arguedas. *Conexión*, (5), 62-79. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/14988>
- Pinilla, C. (1994). *Arguedas: conocimiento y vida*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- Pinilla, C. (1999). *Arguedas en familia: cartas de José María Arguedas a Aristides y Nelly Arguedas, a Rosa Pozo Navarro y Yolanda López Pozo*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinilla, C. (2007). *Apuntes inéditos: Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- Pinilla, C. (2011a). La verdad y la vida en la obra de José María Arguedas. *Pueblo Continente*, 22(1), 48-53. <https://static2.upao.edu.pe/descargas/cd8c33cf23e-2edb9a2fb19963ba4528edb3b60b02220a83a3b495a92e804e8641020c6d035d70f428af6960463e2e1698c7448a1fa50e51902e0466697c52481/volumen-22-n-1-enero---junio-2011.pdf>
- Pinilla, C. (2011b). El desafío de Arguedas. *Revista de Neuropsiquiatría*, 74(1), 179-182. <https://revistas.upch.edu.pe/index.php/RNP/article/view/1670>
- Soto, A., Villarroel, P. y Véliz, A. (2020). Factores que intervienen en riesgo suicida y parasuicida en jóvenes chilenos. *Propósitos y Representaciones*, 8(3), e672. <https://revistas.usil.edu.pe/index.php/pyr/article/view/672>

- Stucchi-Portocarrero, S. (2003). La depresión de José María Arguedas. *Revista De Neuro-Psiquiatría*, 66(3), 171-184. <https://revistas.upch.edu.pe/index.php/RNP/article/view/1543>
- Torero, A. (2005). *Recogiendo los pasos de José María Arguedas*. LibrosEnRed
- Trzyszczyk, J., Sawicka, A. y Nawrocka, E. (2022). La imagen dualista del Perú en la biografía de José María Arguedas y su novela *Los ríos profundos* [Tesis de grado]. Jagiellonian University Repository. <https://ruj.uj.edu.pl/entities/publication/454b9193-72e1-47a4-87a7-2442d8ca0e7c>
- Vallejo, J., Bulbena, A. y Blanch, J. (2015). Introducción a la psicopatología y la psiquiatría. Elsevier Masson.
- Verdi-Estrada, J., Cañedo-Galván, M., Andrade-Tapia, I., Guzmán-Díaz, G. y Cisneros Herrera, J. (2021). Vulnerabilidad cognitiva específica de la depresión. *Boletín Científico de la Escuela Superior Atotonilco de Tula*, 8(15), 9-13. <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/atotonilco/article/view/6317>
- Vigo, L. (2008). El sujeto migrante en algunos cuentos de José María Arguedas [Tesis de grado]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. https://alicia.concytec.gob.pe/vufind/Record/UNMS_41b0829086b12b3cd75de43c0aff5b1a

Bilingualism and glocality in “Cachanilla” urban jargon on Mexico’s Northwestern border

Bilingüismo y glocalidad en el argot urbano “cachanilla” en la frontera noroeste de México

DOI: 10.61820/dis.2683-3298.1064

Jahiro Samar Andrade Preciado 

Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, México
samar.andrade@uabc.edu.mx

Recibido: 3 enero 2023 / Aceptado: 18 octubre 2025

ABSTRACT

Urban language is a phenomenon that has rapidly developed in the city of Mexicali, Baja California, exerting a strong impact on everyday speech. Inhabitants of certain low to middle-low socioeconomic neighborhoods have coined new words and phrases or, in some cases, adopted borrowed verbs and idioms from other Mexican states, partly due to internal migration and, on the other hand, as a result of intense cultural exchange with the U. S. border. This study is based on the construction of a corpus specifically designed to document the urban slang used in Mexicali. The corpus, comprising approximately 50 000 tokens (words and phrases), integrates diverse linguistic data such as written texts from blogs, news sites, and social media, as well as recorded interviews and oral samples. These materials were systematically organized to facilitate linguistic analysis, enabling a clearer description of the role, structure, and function of urban slang in the local speech. The corpus not only highlights the influence of American English through borrowings, calques, expressions, and neologisms, but also illustrates the dynamic processes of linguistic innovation and identity construction among specific social groups.

Keywords: culture, colloquialism , slang words

RESUMEN

El lenguaje urbano es un fenómeno que ha desarrollado rápidamente en la ciudad de Mexicali, Baja California, ejerciendo un fuerte impacto en el habla cotidiana. Los habitantes de ciertos barrios de nivel socioeconómico bajo y medio-bajo han creado nuevas palabras y frases o, en algunos casos, han adoptado verbos e idiomatismos

provenientes de otros estados de la República, en parte debido a la migración interna y, por otro lado, al intenso intercambio cultural con la frontera estadounidense. Este estudio se basa en la elaboración de un corpus diseñado específicamente para documentar el argot urbano utilizado en Mexicali. El corpus, conformado por aproximadamente 50 000 tokens (palabras y frases), integra diversos datos lingüísticos como textos escritos de blogs, sitios de noticias y redes sociales, así como entrevistas grabadas y muestras orales. Estos materiales se organizaron de manera sistemática para facilitar el análisis lingüístico, lo que permitió describir con mayor claridad el papel, la estructura y la función del argot urbano en el habla local. El corpus no solo evidencia la influencia del inglés estadounidense a través de préstamos, calcos, expresiones y neologismos, sino que también ilustra los procesos dinámicos de innovación lingüística y construcción identitaria entre determinados grupos sociales.

Palabras clave: cultura, coloquialismos, habla colloquial

INTRODUCTION

The slang or urban language,¹ is not only a lexicon created by the youth, as we will see later on, but it is nourished by different linguistic modes that are useful and expressive for them; for example, narcocorridos. This is how juvenile slang borrows words from the discourse of delinquency, through fashionable songs, movies, series, etc., or because of some kind of closeness. As Sanmartín says: “do not form totally separate entities with clear boundaries, but rather there are clear intersections and interferences” (1998, p.199).

Urban language is perceived as the change in the way of speaking, in which little by little phrases or jargon are introduced that change the standard use of Spanish. On the other hand, and making history, the concept of *jerga* (slang) is derived from *jargon*, or more precisely, from another ancient Occitan word: *gergon*, which is related to *gorjeo*. In turn, *gorjeo* is derived from an onomatopoeic root (Corominas, 1954).

The *Diccionario de la lengua española* of the Real Academia de la Lengua Española (RAE), on the other hand, defines *jerga* as:

1. f. Special, the non-formal language used by individuals of certain professions and trades among themselves.

¹ In this research, these concepts are used interchangeably.

2. f. Special language originally used for cryptic purposes by certain groups, which sometimes extends to general use; e.g., the slang of the criminals.
3. f. jerigonza (|| difficult to understand language).²

According to Casado (1988, p. 101), youth jargon is understood as the set of linguistic phenomena —most of them related to the lexicon— that characterize the way of speaking of wide sectors of youth, with a view to expressing age and/or group solidarity.

On the idea of language, López and Gallardo (2005, p. 127) point out that apart from a trunk, language is an open window to current culture, a transcendental tool for its study. Through language, you can glimpse the personality of a people. To punctuate, urban language is known in different ways: as colloquial language, neighborhood language, village speech, colloquial register, low register, slang, among others, according to Domenech and Romeo (2010). The aforementioned authors state that the colloquial register is used in the language in an informal and familiar context. They explain that colloquial language is not exclusive to a group or tribe, since regardless of the speaker's profession or social status, it is used in a natural, everyday way. Domenech and Romeo state that urban language is a relaxed and familiar form of speech that allows the speaker to be who he or she really is.

On the other hand, for De Hoyos, “jargon contains a very specific lexicon and linguistic structure used in very different circumstances, determined by the type of work or by a reduced sector of daily coexistence” (1981, p. 31). At the same time, Moreno (1999) states that the so-called specialty languages have traditionally received the generic name of “jargons”, understood as a set of linguistic characteristics specific to a group of speakers dedicated to a given activity; in a certain way, the use of jargon is always a way of marking a sociolinguistic identity or belonging to a group. In our case, this identifies certain social groups of the “Cachanilla” society, and although it is a phenomenon that manifests itself in the region, it develops without a systematic record; hence the shortage of resources related to it. It should be added that the inhabitants of the city of Mexicali are known as “Cachanillas” —Cachanilla is the name of the region's official plant, which grows abundantly near bodies of water.

Slang, then, is a living dialect that has had a strong impact on the city, to the extent that some urban areas have created and/or borrowed words, phrases, or

2 All translations from Spanish to English appearing here are by the author of the article.

in some cases verbs and idioms from different states of Mexico and from the American English. Due to the above, we seek to create a tool to help identify and better understand this lexicon by any speaker of the city of Mexicali, and by those who have the desire to learn this variant of Spanish, with an interest in regional biculturalism. As part of this research, we also sought to create a bilingual glossary (see Annex 1), which could help translators and interpreters in works containing words or vocabulary with urban language. The glossaries consist of English adaptations of the most important words and phrases, obtained on the basis of a corpus of texts that integrate the urban jargon used in the border area of Mexicali-Mexico and Imperial Valley-United States (see Figure 1).



Figure 1. Border between Mexicali, B. C., Mexico and Calexico, California, U. S.

Overall, from this work we derive: the *Diccionario de coloquialismos del estado de Baja California* (Andrade, 2018), where definitions of words and phrases in urban contexts are provided, which will help to understand the slang in the city of Mexicali; and the Glossary of Cachanilla urban slang (GJUC for its acronym in Spanish), presented here, which has adaptations and equivalences from Spanish to English, which is intended to help professional translators and interpreters to ensure that their translations are accurate and that the intention of the message is not lost.

The corpus, on which this research is based, sought to record the urban slang of the city of Mexicali in the Spanish language, as well as the phrases, expressions and neologisms used by people of the urban community or individuals with a low register. However, it is pertinent to clarify that Fernández establishes that:

There is no unanimity among specialists when it comes to establishing the typology of sociolects or sociocultural levels; these are some of the most common denominations: low, lower middle, upper middle and high stratum; on the other hand, language manuals and dictionaries always speak of levels: vulgar, popular, middle or standard and cultured. (1997, p. 242)

Our research question explores what are the words and expressions of Mexicali's urban language that translators and interpreters, at the border region MX-US, have the most difficulty interpreting? As part of the development of this study, we hypothesize that there is an urban slang in Mexicali, alive and latent, which is nourished by biculturalism, the bilingualism of the border area, and the lexical contributions of migrants from other states of the country, which is difficult to find in the existing lexicography of Mexican Spanish. Our intention is to make this existence and its real use clear, as well as to support the creation of a dictionary with definitions in Spanish and the bilingual Glossary of Cachanilla urban slang (Spanish-English), which will help in different fields of linguistics in which this type of vocabulary is used.

The presence of urban language in the city of Mexicali has grown parallel to the transition from rural to urban culture and to the economic development of the region, and due to the bicultural nature of the area, it has crossed borders, so in order to record this phenomenon it is necessary to create a registry that will serve to improve communication. On the other hand, the search for English equivalents of "Cachanilla" slang can be of help to translators working in the area.

SPATIOTEMPORAL SITUATION

The geographic location of the city of Mexicali, Baja California, Mexico, on the border with California, U. S., has led the inhabitants to create a lexicon and vocabulary that is very prone to adopting or copying words from the English language. According to the record of the Government of the state of Baja California (Secretaría de Desarrollo Social, 2016), urban areas have been expanding throughout Mexicali and its valley, therefore, urban language, as a sociocultural phenomenon may expand.

In its beginnings, Mexicali was an agricultural valley, a cotton emporium, which gradually gave way to the maquiladora industry as the main source of domestic product. According to Basich and Muñoz (2008), Mexico's border states host more than 3 000 manufacturing plants (maquiladoras), which account for 71 % of the national total and generate nearly one million jobs. In Mexicali

alone, maquiladoras currently import goods valued at approximately 12.05 billion USD and report international sales of about 13.91 billion USD (2024 data). The maquiladora industry thus remains a cornerstone of both local and national economies, playing a decisive role in Mexico's export-oriented production model (Secretaría de Economía, 2024).

As part of the economic development, in the city there was the traditional change from rural to urban, and a new worldview, a new urban culture that left behind the agricultural culture and its values, adopting new models of behavior and thinking (the television subculture, for example). This produced linguistic changes and generated a new language, a different way of expressing the new reality. Halliday (1982) asserts that "in a hierarchical social structure, such as that which is characteristic of our culture, the values assigned to linguistic variants are social values, and linguistic variation serves as a symbolic expression of social structure" (p. 203).

Therefore, urban language can manifest itself as a communication code of groups of inhabitants, since a social dialect, in order to be distinct, needs "a configuration of phonetic, phonological, grammatical and lexicological features that is associated with a more or less objectively definable social group and that functions as its symbol" (p. 207).

Some other authors such as Ramírez (2009) affirm that slang can be observed in the use of words with meanings different from the official use and with a humorous, metaphorical, ironic nuance, among others; in addition, "this use demonstrates the great vitality that this language possesses and the difference with the language of adults which is generally more formal compared to that of young people" (p. 67). No matter how high the subject's speech register or economic position, any individual can make use of this language, sometimes without realizing it.

Relating to the concept of *glocality* in culture, according to Ortiz-Boza (2014), our days, not even the physical or material ownership of capital goods has become as important as it was for industrial capitalism. Today we are in *cultural capitalism* and the most relevant property is precisely *information and culture*. "We are facing a world of symbols, of networks and feedback loops, of connections and interaction, whose borders are obscured where everything solid vanishes into thin air" (Rifkin, 2004, cited in Ortiz-Boza, 2014, p. 118).

It is, says Rifkin (2004), a *glocal* fact, that is, how through the new economy, one part of humanity is imposing itself on another, not only the insertion of these different, foreign, physically distant others is propitiated, by giving them access

via Information and Communication Technologies (ICT's) and Mass Media (MMC), especially through the investigation of their culture, their consumption patterns, rituals and identity, in order to have the necessary information and design, from the technological and media metropolis, those contents and behaviors that will lead them to apparently access the *global world*.

This is the *glocality* (Ortiz-Boza, 2014, p. 119), from those metropolises, but there is also the *glocal* attitude of the localities and communities themselves around the world that look at the global from their own perspective, while increasingly the CMMs and ICTs (specific case of the internet and cellular) insert them in that process.

Although *glocality* is perceived as a phenomenon of the present century, it is inevitable to remember that several of the ethical, social, recreational and work culture patterns, among others, have permeated into our region due to the coexistence with the still *most powerful country in the world*; as part of that sui generis biculturalism that has been lived in the border since the foundation of the city. Therefore, the openness of the Cachanillas to other cultures and languages is not surprising, since Mexicans populated a territory cultivated and exploited by the Chinese community (being migrants in their own land). According to Schwartz and Unger (2010) biculturalism represents comfort and proficiency with both one's heritage culture and the culture of the country or region in which one has settled.

Regarding the birth of the city of Mexicali, as a melting pot of cultures, Werne (1980) narrates in his work that the U. S. Consul in Mexicali, Boyle, was concerned because in 1920 General Esteban Cantú, Governor of the Northern District of Baja California, had prominent American citizens under his control through gambling debts. In 1920, 90 % of the government's income came from gambling, prostitution, bars, extortion, opium and cocaine; in other words, just like Tijuana, it was the great cantina during the time of alcohol prohibition in the United States.

On Chinese immigration, which concerned authorities in Northwest Mexico, Werne states: "The Sonoran Democratic Club officially opposed Chinese immigration since 1911. An editorial of *El Diario* (June 17, 1911) declared at the same time that the colonization of Baja California should be carried out only by Mexicans" (1980, p. 16). The rumor that Mexicali had a higher number of adult Asians than Mexicans caused anti-Chinese sentiment to rise, according to the *Calexico Chronicle* (October 24, 1919), quoted by Werne in his book.

As we can see, Mexicali was, historically, a large agricultural plot in the backyard of the American Union, a vegetable and cotton emporium, before its global takeover by India and China. At this point, it is necessary to remember the North

American investment in the local economy since its inception, first as large land-owners (Colorado River Land Company) and later as maquiladora entrepreneurs. The city was taking shape, in addition to the constant waves of migrants from the interior of the country (Sonora, Sinaloa, Jalisco, etc.), and the most recent wave of Haitians, who have already integrated into the community.

In recent decades, however, Mexicali has undergone a profound economic transformation, shifting from its agricultural base to a manufacturing hub strongly linked to global markets. The consolidation of maquiladoras, supported by U. S. capital and later expanded through international investment, has positioned the city as a key border economy. At the same time, demographic changes fueled by migration continue to redefine its cultural and linguistic landscape. Alongside Haitian communities, Mexicali is also home to Russian and Ukrainian settlers whose presence dates back to the early 20th century, as well as more recent groups of deported immigrants from the United States. Many of these returnees are bilingual, contributing to the city's complex sociolinguistic profile and reinforcing Mexicali's identity as both a local and transnational space.

HOW THE CITY OF MEXICALI WAS BUILD?

Based on the results of the Censo de Población y Vivienda (2010) conducted by the Instituto Nacional de Estadística y Geografía, the total population of the municipality of Mexicali is 936 826 thousand inhabitants, of which 473 203 are men and 463 623 are women, so the percentage of population is 50.3 % male and 49.7 % female; and 28.0 % of the population is under 15 years of age.

There are 1 474 localities in the municipality of Mexicali, and their approximate number of population in 2010 is shown in Figure 2.

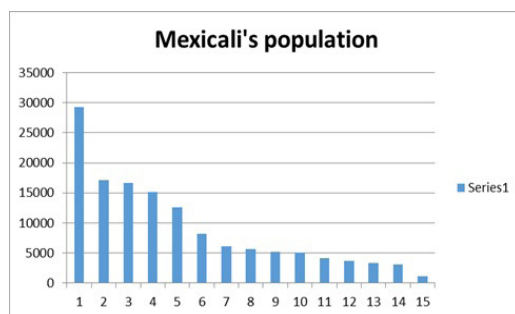


Figure 2. Population of Mexicali. Gobierno del estado de Baja California (2010).

According to the database of the Government of the state of Baja California (2010), Mexicali is made up of neighbourhoods (*colonias*) and its valley is divided into common land. It is worth noting that the city is located on the U. S. border, and a high percentage of the Spanish spoken is Castilianized English, i.e., lexical borrowings conjugated or inflected into Spanish, which are quickly integrated into the everyday speech of border residents. Basich (2012) outlines the above as follows:

As for the impact of the two languages in contact, the secular promiscuity of English and Spanish on the border has led to the development of border slang in both languages, known respectively as Spanglish and Chicano English, although neither is stable. On the Mexican side, English borrowings and calques that characterize border Spanish have been incorporated and generalized. The families gather on the *porche* of the house, which is clean since it *mapeo* and where the mother brings a *pichel* with *ponche* for all. The *carros* make noise if they do not have *mofle*. People greet each other by saying *aló* and say goodbye by saying *ba-bay*. (p. 119)

It should be noted that although these expressions are used across all social levels and in various activities, they occur far more frequently in the informal oral register and are considerably less common in written language (Basich y Muñoz, 2008, p. 5).

LEXICOLOGICAL AND LEXICOGRAPHIC FUNCTION

To understand the context of urban language in the city of Mexicali it is necessary to turn to lexicology, “branch of linguistics that studies vocabulary structure, composition, variety, its origin, the historical changes of the lexicon and the adaptation of the lexicon to the social conditions of the different communities of speakers” (Cerdà, 1986, pp. 178-179).

Lexicology is the science that has allowed a deeper and more detailed analysis of the words obtained from the captured subcorpus, related to the urban language of Mexicali, and in this way to know their contexts and ways of being used effectively, according to the case and level of register.

Lexicography is the part of applied linguistics that studies the theoretical principles applied in the elaboration or preparation of dictionaries and “is above all an applied science” (Rey, 1995, p.113). Lexicology and lexicography generally work together for the creation of precise and coherent definitions, “the relationships between terminology-terminography and lexicography are clearly complex and reciprocal” (p. 118). In the end, the function of lexicography is to assist linguists

in creating definitions. On the basis of previous lexicological knowledge, an exact definition is created to support the understanding of new terms, which, as time goes by, appear and are added to the vocabulary.

According to the twenty-third edition of the *Diccionario de la lengua española*, lexicography is a “Technique of composing lexicons or dictionaries// 2.- Part of linguistics that deals with the theoretical principles on which the composition of dictionaries is based” (Real Academia Española).

BACKGROUND OF LEXICOGRAPHIC STUDIES IN MEXICALI

During the documentary research and compilation of similar studies, we discovered that lexicographic research in Mexicali is scarce and some of it is not very professional or systematic. For this reason, we decided to address the subject and sought to create a dictionary to help identify the urban colloquial speech used daily in the streets. Among other works found online is that of Martínez (2010), *Real Diccionario Chicalense*, which presents a variety of words used in the region, comprising 89 entries with examples of usage. The author gives a brief account of how the geographical position of the city, bordering the United States to the north, led to changes in speech, because, within their vocabulary, Mexicans adopted words of U. S. origin, such as *baika* (for bike), *cachar* (for catch), *carapila* (for stupid), among others. The blog includes some nouns, adjectives and verbs that are used by Mexicans, as well as regionalisms. Martínez justifies the sui generis existence of the “chicalense” as follows:

Denigrating or relating local speech to social subgroups (cholos, pandilleros, paisas, nacos, tecolines), or worse, feeling proud of such property, spreading it as a triumph and hanging a medal on it, represents a cruel way of relegating it. And it is not that the problem is some marginalized group that deserves to be rescued, but rather that, in the particular case of Mexicali, most of its inhabitants use localisms in their daily speeches and messages. (*Real Diccionario Chicalense*)

Online you can consult the *Breve diccionario de la jerga cachanilla* (2009), created with the purpose of making known how the “crew” of Mexicali speaks, it is worth mentioning that for the people of Mexicali “los cholos” or the people of humble neighborhoods is the *race* —a group of people of scarce resources or who live in marginalized areas of the city—. In this dictionary, nouns and adjectives abound, and it is mentioned how commercial bilingualism influences

the Mexicali lexicon. It should be noted that the above-mentioned works lack any lexicographic method, as is the case of the *Diccionario del español de México*, written by Lara and published in 1982.³

Saldívar (2014) conducted one of the few corpus-based investigations to date in the region. His work addresses the narco culture and analyzes the words most commonly used around this criminal phenomenon that has permeated the colloquial language of the region. To achieve this analysis, they compiled texts from diverse sources such as: journalistic texts, internet articles, magazines related to the phenomenon, interviews with professionals in the field, reporters, transcripts, etc. At the end of the collection, all the information was entered into a corpus analyzer program, to identify the most salient words and the context in which they were used by the speakers. Saldívar found a large number of words used by narcos to communicate. Among them, some are codes that were once exclusive.

This author also explains in his results that the narco culture has been on the rise, to the point that it has managed to influence the speech of individuals at the state level; and as mentioned by Rijo (2010) in his theories of colloquial language. Saldívar (2014) finds that people tend to borrow words and expressions used by their leaders or people they admire. Similarly, he mentions that individuals learn new words that they add to their vocabulary after listening to music (narcocorridos) and as a result, these words are incorporated into the lexicon of the speakers, with an informal linguistic register.

TRANSLATION OF URBAN LANGUAGE

Florencia (2006), author of the blog on the Internet: *Spanish translation.US*, explains that one of the challenges or headaches for translators is the translation of colloquial words, jargon, regionalisms, calques, borrowings and phrases, etc. This type of problem arises because the translator is often a native speaker of the target language and is unfamiliar or unfamiliar with the culture of the source language. These situations will make her carry out cultural research with the purpose of finding out what the author of the text wants to express with some phrase or word.

³ “Cholos” is a socio-cultural term originating in Mexico and the southwestern U. S., historically used to describe people of mixed Indigenous and European ancestry, and later associated with urban youth subcultures characterized by distinctive clothing, language, and gang-related or marginalized identities. The term can carry both derogatory and identity-affirming connotations depending on context.

The author of the blog also proposes that linguists and translators start creating tools to help with the understanding and translation of these expressions, so that the intention of the message is not lost and is understood by the audience. Also, points out that in order to translate this type of words, a similar adaptation to the target language should be sought in order to be as faithful as possible in the translation; not to lose the meaning and to have the same impact on the target reader as it had on the source reader (Flores, 2006).

Relating to the concept of “translation”, House (2009) defines it as the replacement of an original text by another text (p. 3). Because of this, some have come to label a translation as an inferior substitute for an original. However, it can also be seen in a more positive light if one considers that it provides access to ideas and experiences that would otherwise be locked in an unfamiliar language.

On the other hand, Flores (2006) herself argues that translation always involves both language and culture for the simple fact that these cannot really be separated. Language is culturally integrated: it expresses and shapes cultural reality (p. 11). Hurtado (2001), for his part, proposes the following as a definition of a translation technique:

The procedure, visible in the translation output, is used to achieve translational equivalence to textual micro units; techniques are cataloged in comparison to the original. The use of one technique or another is always functional, depending on the type of text, the mode of translation, the purpose of translation and the chosen method. (p. 642)

Adaptation, therefore, is one of the translation techniques whose function is to find a phrase or word that has the same function as it has in the source language. So much for the theoretical points.

METHODOLOGY

Our research, although corpus-based, is primarily exploratory and was conducted in several stages. The first stage involved compiling texts that contained urban language, drawn from a variety of sources including song lyrics, social media publications, fifteen interviews with residents of urban neighborhoods, local news websites, city blogs, and online platforms authored by local writers from Mexicali.

After searching for texts, it was found that this type of documents is concentrated at uncommon words and an informal linguistic register of speech. Since

common language is the main objective of this research, it was decided to work with what was collected. For the purpose of this research, it was necessary to know the environment in which the origin of urban words is present; therefore, in order to locate the marginalized areas of the city, surveys were applied to inhabitants of the city of Mexicali.

During data collection, interviews were conducted with individuals living in marginalized areas of Mexicali. The interviews were randomly administered to fifteen individuals. The only requirement was that the subjects lived in one of the selected popular neighborhoods, according to the *Informe anual sobre la situación de pobreza y rezago social 2016*, of the Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL).

As part of the text collection, approximately 200 song lyrics representing the most popular music among the selected participants were gathered. In addition, websites frequently visited by a pilot group were sampled to trace the use of urban language in different social strata. The group also shared 68 recorded conversations and text message exchanges containing around 100 messages each, which provided valuable oral and written data. Similarly, a set of 30 texts was extracted from news portals, popular blogs, and online community forums published in Mexicali, where Cachanilla slang was clearly observable.

Altogether, the compiled materials constitute a corpus of approximately 50 000 tokens, encompassing both individual words and multi-word phrases. These tokens were systematically organized to facilitate linguistic analysis, allowing for the identification of lexical patterns, the frequency of specific slang terms, and the semantic extension of phrases within local usage. The quantitative description of the corpus in tokens ensures greater precision and transparency in the study of Cachanilla urban jargon.

Once the information was collected, the texts were converted into .doc or .txt formats for the creation of a corpus of the urban language of the city of Mexicali. Once the -corpus was made, it was introduced into the *AntConc 3.4.4w software*. This corpus analysis tool in its demo version is freely available. The first action to be executed in the program was to load the categorized files in the *File* option, then the *Global Settings* option was used. After that, the *stop list function was used and* a txt file is loaded. The text has the 10 000 most used words of any grammatical category in the Spanish language and is provided by the Corpus de Referencia del Español Actual (CREA). This was done in order to create a filter and discard the most frequent words of the Spanish language so that only the most used urban slang would remain. The most frequent words were located

with the *word list* option, this is where the searched words and phrases came up. Then, the context of the most frequent ones, which were positioned in the highest ranks, was analyzed.

The second part consisted of applying a questionnaire with the words and expressions obtained from the corpus analysis. The survey asked questions such as: What does the word “x” mean to you, what does the expression “x” mean to you? The above, in order to create a coherent definition of the term. Approximately 50 questionnaires were administered to individuals of different ages, economic status and educational backgrounds. The third part of the research is the creation of dictionary definitions, based on the results of the surveys and corpus analysis.

The fourth and last part of the research focused on the translation/adaptation of urban words and expressions, which, at this point, were already defined. A questionnaire was applied again with the 422 words and phrases already defined, and a blank space was left aside for the subject to write the translation or adaptation he/she believed pertinent. The public to whom the questionnaire was addressed was made up of students from the language school at Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali campus; a total of ten subjects. The selection was random, as a pilot test. It was then replicated on U. S. bilingual students in order to obtain more accurate results. Once the pilot test led to positive results, it was applied to U. S. students at the College of Santa Ana and Middle College High School in San Francisco, California, U. S.

The sample consisted of forty students from the aforementioned schools. Once the questionnaires were answered, the most frequently used and recurrent terms were taken in order to achieve adaptations. With the analysis of the coincidences in the subjects’ responses, we proceeded to create the GJUC (Annex 1), which represents the second product of this research.

RESULTS

The creation of a corpus had as its main function to study part of the lexicology and function of urban words and expressions, which are commonly used in the city of Mexicali. The following types of text, in which colloquial and informal language can be found, were taken into account (see Figure 3):

The objective of the study was to find out which urban words exist in the city of Mexicali, and one of the simple ways to do this is to have conversations with individuals who use colloquial and informal language. During the interview, it was not mentioned to these people that their speech register or lexicon would be

analyzed so that they would not attempt to modify their vocabulary or would try to raise their register. Although, the interviewees were only selected by the neighborhood in which they reside, most of them were people without access to primary education or with incomplete secondary education. The individuals interviewed showed greater use of nouns, calques, borrowings, and *pochismos* during their conversations, on some occasions making use of words of U. S. origin.

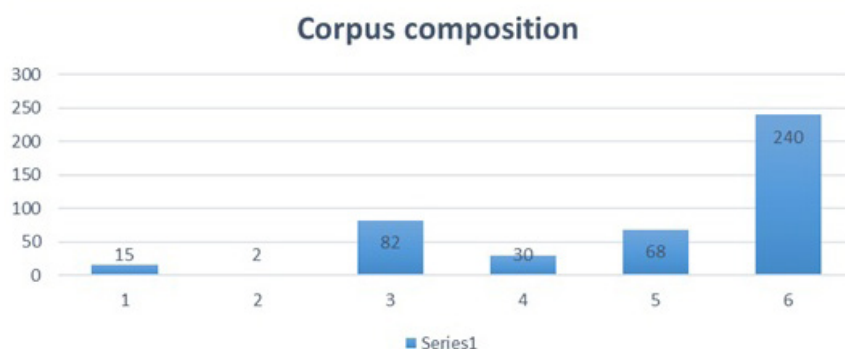


Figure 3. Texts that were part of the corpus of Mexicali slang.

During the planning of the project, it was thought that the use of this language would be exclusive to young people between 14 and 25 years of age. However, it is used by individuals of any age. Young people demonstrated greater urban vocabulary diversity than adult subjects. It seems that young people are the ones who promote the use of urban language, so that it can be accepted and later used by adults and senior citizens. The use of this jargon allows it to be understood by individuals in the same social environment. In the case of children and adolescents, it was observed that they learn and adapt these vocabularies more quickly than adults, so it is expected that adolescents will follow the patterns of young people and continue with the modification or creation of new terms.

The application of surveys during this research helped us to define words and expressions that had diverse uses and employments. The two questionnaires consisted of five words and five different expressions in each. A total of 82 individuals participated in filling out the instruments: 41 completed questionnaire no. 1 and 41 completed questionnaire no. 2 (see Figure 4). Individuals were randomly selected and participants were asked to answer honestly and define, in their opinion, each item of the questionnaire.

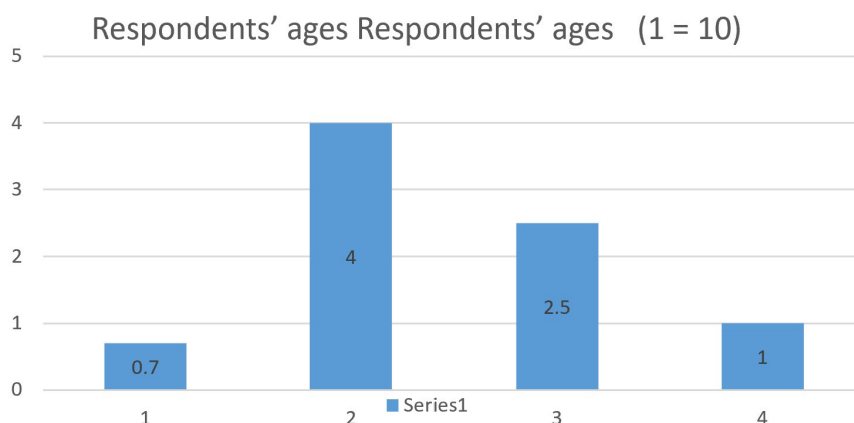


Figure 4. Integration of the sample by age.

The findings from the surveys were similar to those from the interviews. Again, the presence of young people is greater, as shown in Figure 3, young people make up 50 % of the individuals who responded to the instrument; adults form the second largest group, followed by the elderly and in a smaller group: children and adolescents. Initially, it was intended that the questionnaire application would be directed only to young people and adults; however, children, adolescents and senior citizens showed interest in participating in this questionnaire and were allowed to answer it.

Within the analysis of the corpus of urban speech of the city of Mexicali, several results were found, one of them, the use of words and phrases used by popular groups or singers that the speakers frequently listen to. The content of the lyrics is somehow integrated into the vocabulary of subjects because they begin to use words that appear in the lyrics of the songs. Some of the words came from *narco-corridos* and were used by the speakers during the interview and surveys. The most frequent were words such as *cotorreo*, *loquerón* and *pisteadada* (see Table 1).

TABLE 1. FREQUENCY OF WORDS PRESENT IN URBAN SPEECH IN MEXICALI.

WORD	FREQUENCY	EXAMPLE (ACCORDING TO THE CORPUS)
Cotorreo	12	El cotorreo se puso bueno.
Loquerón	10	Vamos a ponernos un loquerón.
Pisteadada	8	La pisteadada está al cien.

Finding a high frequency among the different documents added to the corpus, it is understood that these words are part of the urban vocabulary of individuals, so it is inferred that these words began to be heard in popular songs and

are now part of their everyday vocabulary. Another finding was the adaptation of words of American origin that, although they do not appear in the glossary (see Annex 1), were found less frequently in the corpus analyzer program. In the case of the aforementioned words, they are pronounced in their original language, and retain the same meaning, unlike *pochismos* which are hybrid words that are combinations of English and Spanish, and in addition have a change in pronunciation and their spelling is different (Kearney y Medrano, 2001). According to the *Spanish Oxford living dictionaries*, *pochismo* is a “word of American English origin that has been incorporated into Mexican Spanish speech” (Oxford University).

Within the urban vocabulary, there are several calques, borrowings and some regionalisms that are understood by most individuals in the city. The regionalisms with the highest usage are: *morro*, *suave*, *pistear*, *cheves*. In the case of the noun *morro*, which replaces others such as *chicos*, *chavos*, *plebes*, *muchachos*, is used by most of the young people who live in the marginalized areas of the city, since for them it is more common to use this word to address some other young person than any of the others.

The calques and borrowings used by the speakers come, as mentioned above, from the English language. A variety of casts were found in the corpus, although it was expected that there would be a greater number and variety of them, their frequency turned out to be scarce. Some examples of these words are: *checar* (from verb *to check*), *guachar* (from verb *to watch*), *pichar* (from verb *to pitch*) and *jaina* (from noun *honey*) among others.

RESULTS AND DISCUSSION

In the corpus, about 113 expressions used by Cachanillas in their informal speech were found. These words cover different grammatical categories. The predominant categories in the *Dictionary of urban speech of Mexicali (DHUM)* (2018) were adjectives, verbs and nouns in that order. However, 83 words were also found that can be used both as a noun and as an adjective, depending on the context.

With regard to the analysis of the data obtained, and without being part of the objective of this study, we were able to perceive that the young people were able to understand or create similar definitions based on the words that were shown to them in the data collection. This leads us to intuit that a large part of young people are the ones who use and recreate this type of vocabulary, which is becoming more popular and is also incorporated into the informal speech

of adults and senior citizens; but unlike the lower-middle and lower strata, it is not their main register of speech, but one of the variants they use in a private communicative situation or with people they trust. For its part, the slang itself is used more frequently, and on a daily basis, by the individuals surveyed in the popular neighborhoods.

Finally, it is worth mentioning that in the present text the process of how narcocorrido lyrics can permeate urban slang, become popular, and could be a strong influence in the adoption of new terms that listeners later end up using in their conversations remains to be recorded.

CONCLUSIONS

As we have seen, there is an urban slang, which is used by the inhabitants of the city of Mexicali. For this purpose, texts containing urban words or expressions were collected. Individuals were interviewed in the popular neighborhoods where the largest population of speakers of this slang is concentrated. The creation of the urban corpus facilitated the localization of these words and helped to know the context and situations in which they are used. In the *Diccionario del habla urbana de Mexicali*, 50 000 tokens, 420 words and 24 expressions from the compilation of urban texts are defined. With the above, we prove the existence of urban slang used by the Cachanillas and although its use is more common in certain areas of the city, classified as low-income, its use is not exclusive, because like the English borrowings, it permeates the other social strata.

To conclude, it should be emphasized that unlike the *popular* group studied as a priority, where this form of communication may be its exclusive register, in the rest of the population where the *jang* appears, it is usually one of the known linguistic variants, which is used only in certain communicative situations and in certain more intimate environments.

REFERENCES

- Andrade, J. S. (2018). *Diccionario de coloquialismos del estado de Baja California*. https://www.researchgate.net/profile/Jahiro-Andrade-Preciado-2/publication/329962074_Analisis_Lexicologico_del_Habla_Coloquial_Juvenil_en_el_Estado_de_Baja_California/links/5c2594bba6fdccfc706d1743/Analisis-Lexicologico-del-Habla-Coloquial-Juvenil-en-el-Estado-de-Baja-California.pdf

- Basich, K. E. (2012) *La formación de profesores de traducción. Reflexiones desde un caso mexicano*. Universidad Autónoma de Baja California.
- Basich, K. y Muñoz, R. (2008). Las fronteras reales de la traducción. En L. González y P. Hernández (Coords.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo* (pp. 291-305). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7459408>
- Casado, M. (1988). Lengua y cultura: la etnolingüística. Síntesis.
- Cerdà, R. (1986). *Diccionario de lingüística*. Anaya.
- Corominas, J. (1954). Gorjeo. En *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* 2 (pp. 1049b-1051b). Francke Publisher.
- Diccionario del habla urbana de Mexicali*. (2018). https://drive.google.com/file/d/0B-g9O2r_PRfMMmtFbkl1Skw1eEU/view
- Domenech, L. y Romero, A. (2010). Lenguaje coloquial. En *Materiales Lengua y Literatura*. http://www.materialesdelengua.org/LENGUA/comunicacion/variedades_lengua/lenguacoloquial.htm
- Fernández, I. (1997). La enseñanza de las variedades lingüísticas a través de los textos lexicográficos. *Lenguaje y textos*, (10), 239-253. <http://hdl.handle.net/2183/8032>
- Florencia, C. (2006). Jerga. En *Spanish translation.US*. <http://blog-de-traduccion.es/spanishtranslation.us/etiquetas/traduccion-de-jerga>
- Halliday, M. A. K. (1982). *El Lenguaje como semiótica social*. Fondo de Cultura Económica.
- House, J. (2009). *Translation*. Oxford University Press.
- De Hoyos, M. (1981). Una variedad en el habla coloquial: la jerga “cheli”. *Cauce. Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, (4), pp. 31-42. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87627>
- Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traducción*. Cátedra.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2010). Censo de Población y Vivienda. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2010/>
- Kearney, M. y Medrano, M. (2001). *Medieval culture and the Mexican American borderlands*. Texas A&M University Press.
- Lara, L. F. (1982). *Diccionario del español de México*. El Colegio de México.
- Lexicoon. (s.f). Pochismo. En *Lexicoon.org*. <http://lexicoon.org/es/pochismo>
- López, A. y Gallardo, B. (Eds.). (2005). *Conocimiento y lenguaje*. Universitat de València.
- Martínez, V. (2010). *Real Diccionario Chicalense*. <http://diccionariochicalense.blogspot.com/>

- Moreno, F. (1999). Lenguas de especialidad y variación lingüística. En S. Barrueco, E. Hernández y L. Sierra (Eds.), *Lenguas para fines específicos (6). Investigación y enseñanza* (pp. 3-14). Universidad de Alcalá.
- Ortiz-Boza, M. L. (2014). Glocalidad, sociedad posmercado y acceso: tres categorías de Jeremy Rifkin para un marco conceptual, *13*(26), 109-122. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28131424007>
- Oxford University. (2017). Pochismo. En *Spanish Oxford living dictionaries*. <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/pochismo>
- Ramírez, N. M. (2009). Lenguaje contracultural en la jerga estudiantil universitaria de la sede Guanacaste de la Universidad de Costa Rica. *Revista Kánina*, *33*(1), 65-70. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44248784003>
- Real Academia Española. (2017). Jerga. En *Diccionario de la Lengua Española*. <http://dle.rae.es/?id=MQ2LGmQ|MQ2t2nA>
- Real Academia Española. (2017). Lexicografía. *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/?id=ND4v8oL>
- Real Academia Española: Banco de datos (CREA). [online]. *Corpus de referencia del español actual*.
- Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [online]. *Corpus diacrónico del español*. Retried el 07, 2017, de <<http://www.rae.es>>
- Rey, A. (1995). *Essays on terminology*. John Benjamins.
- Rijo, J. (2010). El lenguaje urbano. *Un poco de cada día*. <http://julyrijo.blogspot.mx/2010/09/el-lenguaje-urbano.html>
- Sanmartín, J. (1998). *Lenguaje y cultura marginal: el argot de la delincuencia. Anejo 25 de Cuadernos de Filología*. Universidad de Valencia.
- Saldívar, R. (2014). *Análisis lexicológico del narcolenguaje en Baja California*. Universidad Autónoma de Baja California.
- Schwartz, S. J. y Unger, J. B. (2010). Biculturalism and context: what is biculturalism, and when is it adaptive? Commentary on Mistry and Wu. *Human development*, *53*(1), 26-32. <https://doi.org/10.1159/000268137>
- Secretaría de Desarrollo Social. (2016). Mexicali, B.C. *Informe anual sobre la situación de pobreza y rezago social 2016*. http://diariooficial.gob.mx/SEDESOL/2016/Baja_California_002.pdf
- Secretaría de Economía. (2024). *Mexicali: perfil económico*. DataMéxico. <https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/geo/mexicali>
- Werne, J. R. (1980). Esteban Cantú y la soberanía mexicana en Baja California. *Historia Mexicana*, *30*(1), 1-32. <https://www.jstor.org/stable/25135720>

ANNEX. 1. DETAIL OF GLOSSARY OF CACHANILLA URBAN SLANG (ESP – ING).

SPANISH	ENGLISH	FREQUENCY
Agüitado	Sad, pretty sad	6
Ajerar	To square up, to fight, throw punches	5
Haracle (From Heracles/Hércules)	To know his thang	6
Baica	Bike	5
Bichi	Fully naked	6
Baiquear	To ride a bickle	8
Bichola	Cock	7
Botana	Funny, lit	5
Cagapalos	Hater, douchbag	6
Cantón	Crib, house	8
Caquino	Faggot	6
Carrillero	Bully	10
Chacal	Greedy	5
Chancla	Butch	5
Chante	Crib, house	5
Checar	To check	12
Cheve	Brewsky	22
Charolear	To show-off	5
Chilindrín	Bum	4
Coger	Fuck	7
Cogido	Fucked	8
Cotorrear	To chill, to chatting up, to kick it	6
Cucu	Ass	8
Culero	Asshole	5
Culo	Ass	5
Culón	Pussy	5
Curada	Funny, hoot, goofy	9
Displayado	Chilling	8
Displayar	To chill, to kick back	7
Embichar	To get naked	4
Equis	Whatever	7
Estúpido	Stupid	5
Forjar	To roll-up a blunt, to make a blunt	6

SPANISH	ENGLISH	FREQUENCY
Forjado	Rolled-up, blunt	4
Gacho	Messed-up, effed-up	6
Gandalla	Moocher	9
Gato	Bitch	7
Güey	Dude	27
Guachar	To watch	13
Idiota	Idiot	9
Jaina	Honey/chick/hyna	16
Joto	Pussy	14
Loquear	To black out, to get fucked up	9
Loquera	Faded	9
Machorra	Dyke	6
Malilla	Crackhead	4
Mamalón	Dope	4
Marica/Maricón	Pussy	5
Morro	dude, boy, homie.	34
Paniqueado	high	8
Panocha	Pussy	8
Pendejo	Asshole	9
Perreado	Lame	6
Pichar	To pitch	9
Pinche	Fucking	15
Pistear	Brewing / to get drunk	18
Pisteadada	Party hard	5
Pedo	Tipsy	6
Puerco	Cop	9
Puñal	Gay	6
Putta	Whore, bitch	8
Puto	Dandy	4
Ranfla	Ride	9
Ratero	Thief	6
Reata	Dick	8
Rifado	Badass	5
Rifar	To be a badass	6

SPANISH	ENGLISH	FREQUENCY
Sacatón	Wuss	7
Sarra	Wack	6
Suave	Cool/lit	27
Tabanear	To clean up	6
Talonear	To grind	4
Tumbar	To steal	3
Tumbado	Stolen	5
Vago	Bum	5
Verga	Dick	6
Zorra	Bitch	8

RESEÑA

Argott, I. I. (2021). *Panorámica iconográfica en torno a la vida de san Antonio abad: un acercamiento desde las fuentes a la producción del arte cristiano*. Universidad Nacional Autónoma de México. ISBN: 978-607-30-5142-2

DOI: 10.5281/Zenodo.18408224

María Alejandra Valdés García 

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
mariavaldes@filos.unam.mx

El presente volumen forma parte de la colección “Aproximación a la Patrística” (ISBN 978- 607-30-3593-4) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se trata de una obra que aborda la figura de san Antonio abad bajo distintos aspectos, la cual se puede consultar y descargar de manera gratuita en el Repositorio Athenea digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Los apartados con que cuenta este estudio, después de la introducción (pp. 13-20), son los siguientes: Iconografía e iconología (pp. 21-42); Arte e iconografía cristiana (pp. 43-96); Fuentes de la iconografía cristiana (pp. 97-112); La tentación de san Antonio abad (pp. 113-137) y La tentación de san Antonio abad, análisis iconográfico (pp. 139-249). Suceden a estas cinco secciones las conclusiones, una nutrida bibliografía y una cronología sobre la vida de san Antonio.

El autor habla en su introducción del valor de la imagen desde antiguo y del método que usará para su estudio sobre el personaje de Antonio abad: el iconográfico. Esto se logra gracias al apoyo que le proporcionan las fuentes utilizadas: “la tradición bíblica, los textos apócrifos, las *vitae*, la literatura ascética y los textos y leyendas derivadas de la vida del propio san Antonio abad” (pp. 14-15), además del repertorio visual que, en el caso de la figura que nos ocupa, es muy amplio por ser de las figuras más antiguas en ser representadas. Nos anuncia también que procederá después con un estudio iconológico con el que busca profundizar en el significado de los elementos descritos iconográficamente, pues debemos recordar el uso de las imágenes como instrumentos efectivos de enseñanza y edificación en épocas en las que un gran número de personas no sabía leer. Sin embargo, en este estudio encontraremos incluido arte muy variado y de diversas corrientes artísticas —valga

mencionar que incluso veremos óleos de Leonora Carrington (p. 165) y de Salvador Dalí (p. 196), ambos de 1946.

Este apartado también nos informa de las principales fuentes literarias en que se basa el estudio: *Vida y obra de nuestro santo padre Antonio*, de san Atanasio de Alejandría (siglo iv); *Legenda aurea*, de Santiago de la Vorágine (c. siglo xiii); y *Las tentaciones de san Antonio*, de Gustave Flaubert (1874). Menciona además cuatro episodios de interés principal en la vida del santo: “La tentación de san Antonio abad”, “San Antonio atormentado por los demonios”, “San Antonio tentado por un demonio con forma de mujer” y “San Antonio abad visitando a san Pablo el ermitaño” (p. 16).

El primer capítulo es un inicio bien ponderado para aleccionar al lector más profano sobre los términos “iconografía” e “iconología”, los cuales analiza desde su raíz etimológica, su invención y la utilización de ambos. Se trata de una rica aproximación a estos conceptos, pues recorre las obras y autores que han hecho uso de ellos a lo largo del tiempo. Después nos da un paseo por los inicios de la historia del arte sacro —segundo capítulo—, comenzando con el paleocristiano, pasando por la iconoclasia y concluyendo con la mención de los conflictos teológicos del Sínodo de París en 825. En cuanto a las fuentes de la iconografía cristiana —tercer capítulo—, fue imperativo hablar de los libros bíblicos tanto canónicos como apócrifos.

Los capítulos cuarto y quinto abordan la figura de san Antonio abad. En el primero de ellos, el autor se detiene lo necesario para abordar las tres fuentes principales en las que basa su estudio: 1) la *Vida de Antonio*, de Atanasio de Alejandría, es la fuente primigenia para conocer la historia de este santo, principal representante y fundador del monacato. Esta obra fue considerada desde sus orígenes (siglo iv) una especie de *best-seller*, pues fue, por su efecto edificante entre cristianos, muy copiada, difundida, leída y traducida desde antiguo a numerosas lenguas —dicho sea de paso, también ha sido considerada un catálogo de demonios—; 2) *La leyenda aurea*, de Santiago de Vorágine (siglo xiii), cuyo breve relato sobre Antonio “se centra en las hazañas del santo como gran héroe cristiano e incansable luchador contra los demonios” (p. 129) y enriquece la tradición iconográfica de este eremita desde la Edad Media hasta hoy; y 3) *Las tentaciones de san Antonio*, de Gustave Flaubert (1821-1880), cuya versión actual es el resultado de tres que elaborara originalmente su autor en distintas etapas de su vida. Hace hincapié en la capacidad descriptiva de Flaubert, la que califica de minuciosa, erudita y fantástica, rayando en lo onírico.

En el quinto capítulo, el más nutrido del libro, advierte al lector para contextualizarlo que la fuente original, la *Vida de Antonio*, tenía como destinatarios a

comunidades de monjes e iniciados en el cristianismo. También nos habla del rigorismo, las leyendas y regulaciones que tuvieron lugar en su momento y que rodearon e influyeron necesariamente en las representaciones sagradas, las cuales tenían un estricto control. En el resto del capítulo hallamos descritos y analizados, en primer lugar, todos los atributos de san Antonio: la vestimenta, el libro, el rosario, la letra “tau” —última letra del alfabeto griego—, el báculo, la esquila o cencerro pequeño, el cerdo y el desierto. A continuación, se centra nuestra atención en cuatro escenas de la vida del anacoreta: (1) “Las tentaciones”, aquí comienza el autor a hacer mención de los siete pecados capitales, cuyo análisis profundizará en (2) “San Antonio atormentado por los demonios”, donde se incluyen los animales y la denominación demoniaca que representa a cada uno de los pecados. Esto con el fin de dar una detenida interpretación al óleo de Lucas Carnach, el Viejo, *La tentación de san Antonio* (1506), albergado en la Galería Nacional de Arte de Washington (pp. 223-228). En el episodio (3) “Visitando a san Pablo el ermitaño, encuentro con seres mitológicos” comprendemos la resignificación dada a ciertos personajes profanos como el sátiro y el centauro; ambos, al no ser ni totalmente animal ni totalmente hombre, son considerados en el bestiario cristiano seres demoniacos. Finalmente, en (4) “la muerte de Antonio” el interés radica —afirma el autor— en que es el episodio menos representado de la vida de Antonio.

Las conclusiones son breves reflexiones acerca de la creación del hombre, la teología de la imagen, la situación moral y espiritual del artista, y sobre cómo la representación de lo que pertenece “al mundo espiritual debe estar estrechamente basado en la tradición textual” (p. 253).

Es así una lectura sin desperdicio, que se lee y asimila con gusto, en parte, por no ser un texto para un público altamente especializado. Consciente de las carencias que puede tener un lector promedio, Argott proporciona sin prisa la preparación necesaria para entender a cabalidad el arte relativo a la figura de su interés y, a la vez, el análisis realizado suscita el deseo por llevar a cabo la lectura de sus fuentes principales. Gracias a la paciencia con que explica los atributos que tipifican al personaje, entendemos que hasta nuestros días no haya cesado el interés en ver a san Antonio abad representado en las diversas artes.

Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales
utiliza el sistema de gestión de revistas Open Journal Systems (OJS)
de acceso abierto.

Consulta y descarga gratuita:
<https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones>

