

Propuestas críticas en la poesía maya del nuevo milenio. Redes existenciales en la obra de Rosa Chávez

MICHELA CRAVERI

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

michela.craveri@unicatt.it

*Este infierno es pequeño,
más bien chiquito,
chiquito pedazo de tierra sagrada
donde se calcinan los sueños,
aquí las cabezas son pelotas
los dedos espinas
las piernas machetes
todo tiene filo, todo corta,
todo se debe
es un infierno pequeño
nos vemos las caras
sabemos nuestros nombres
(Chávez, 2009; 16)*

1. A partir del estudio fundacional de Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire* (2003; 1era edición de 1994), sobre la heterogeneidad cultural del continente, nuevos estudios críticos han hecho hincapié en la vitalidad del mundo indígena y en su importancia para la construcción de un pensamiento crítico contemporáneo (Arias, 2016; 7-17; Arias, 2018; 151-153; Leyva Solano, 2015; 41; Montejo, 2005; 158-168; Del Valle Escalante, 2008; 27-31; Barrientos Tecún, 2019; 81; Arroyo, 2014; 31-33; Samms Hurley y Jackson, 2020; 40-42).
2. Uno de los fenómenos más relevantes de las prácticas culturales latinoamericanas del nuevo milenio es la difusión de una literatura indígena que problematiza la visión occidental de la historia y sus estereotipos sobre cuestiones étnicas y de género. La insurgencia de la intelectualidad indígena

del continente ha determinado un cuestionamiento crítico constante de los mitos nacionales y la reescritura de su historia. A través de un compromiso ético y de una toma de palabra, los intelectuales indígenas han elegido la literatura como posicionamiento político e instrumento de reflexión sobre las contradicciones de la sociedad contemporánea.

3. La propuesta del pensamiento indígena intenta superar la división dicotómica típica de Occidente entre mundo ladino e indígena como categorías excluyentes y separadas por abismos de difidencia, desconocimiento y discriminación. Según el enfoque de la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, el concepto andino de *ch'ixi* puede dar razón de la complejidad de los fenómenos culturales latinoamericanos y explicar la fértil convivencia entre distintos pensamientos críticos, experiencias culturales, cosmovisiones y modalidades comunicativas (Rivera Cusicanqui, 2010; 69). La palabra *ch'ixi* “gris jaspeado, resultante de la unión de puntos negros y blancos” aclara muy bien la imagen dinámica y plural de la cultura actual. Esta categoría conceptual indígena ilustra la presencia de la diversidad cultural dentro de la sociedad latinoamericana. Según la lógica del tercero incluido, *ch'ixi* alude a algo que es y no es a la vez, donde los elementos diferentes conviven paralelamente, sin llegar a fundirse nunca (Rivera Cusicanqui, 2010; 69-70). En este concepto se realiza el proyecto cultural indígena para una nueva idea de modernidad, no solo en términos de inclusión, sino también en su carácter plural, relacional y enfocada al bienestar de sus habitantes (Rivera Cusicanqui, 2010; 73).
4. Esto significa replantear el papel del pensamiento indígena en la sociedad actual y reconocer su validez dentro del mundo contemporáneo. Ya que la concepción de la historia para las culturas americanas no es lineal, sino cíclica, no tiene sentido hablar de posmodernidad o premodernidad, ya que el pasado y el futuro están contenidos en cada coyuntura del tiempo presente. Para las culturas indígenas del continente, el presente es en sí escenario de modernización y de regreso a los orígenes (Rivera Cusicanqui, 2010: 55). Según esta perspectiva, el pasado ancestral no es solo un acervo de recuerdos, sino un ámbito de luchas discursivas y conceptuales, de reescrituras y reinterpretaciones, que inevitablemente llevan a vivir el presente con plena conciencia. Esto produce una validación del lugar de enunciación diferenciado que los intelectuales mayas eligen, en cuanto sujetos y portadores de nuevas propuestas teóricas y nuevas lecturas del mundo (Del Valle Escalante, 2010; 18-19).

1. Voz y cuerpo en la poesía de Rosa Chávez

5. En el contexto del pensamiento crítico maya contemporáneo destaca la propuesta de la poeta guatemalteca Rosa Chávez, que expresa en su vasta producción artística una reflexión crítica sobre la colonialidad, la etnicidad y el género. Poliédrica intelectual, Rosa Chávez reivindica sus orígenes k'iche' y kaqchikel como posicionamiento crítico e instrumento de descolonización. El análisis de su producción poética nos permite acceder a su visión del mundo, que se opone a los caminos cognitivos unidireccionales y lineales del pensamiento occidental.
6. Poeta, dramaturga, activista, performer y educadora guatemalteca, nació el 9 de agosto de 1980 en San Andrés Itzapa, Chimaltenango. Cursó la carrera de Ciencias Sociales, se formó en la Escuela Superior de Arte y estudió producción audiovisual en Casa Comal. También fue ganadora de una beca por el Sámi Film Institute en Noruega. Ha colaborado activamente con Caja Lúdica, una institución destinada a la recuperación social de comunidades y barrios marginados a través del arte, el activismo político y métodos lúdicos. Ha participado en el movimiento maya y ha contribuido a consolidar un pensamiento crítico y una metodología a partir del arte y de la espiritualidad maya. Pero su formación más importante le deriva del conocimiento de la cosmovisión maya a través de un regreso a su comunidad y al trabajo con niños, adultos y ancianos mayas, en la defensa de tierras, cuerpos y territorios (Chávez, s.f.; Urizar Mazariegos, 2014; 207).
7. Heredera de la cultura k'iche' por parte paterna y kaqchikel por parte materna, es una de las artistas más reconocidas de Guatemala. Ya que los padres decidieron educarla en español para evitarle la discriminación social, la poeta decidió aprender k'iche' ya adulta y elegir su identidad indígena como posicionamiento crítico en contra de la colonialidad, la racialización y la marginalidad. Su lengua materna es el español y es la lengua principal de su producción; sin embargo, con el auxilio de maya hablantes traduce varios de sus textos al k'iche' y se identifica con su cosmovisión. Este punto, a mi parecer, resulta esencial, ya que la literatura indígena no debe su identidad tanto al uso de una lengua indígena, sino al “posicionamiento o locus de enunciación indígena en base a los orígenes lingüísticos, culturales y geográficos” que el autor elige (Del Valle Escalante, 2013a; 4).
8. La obra de Rosa Chávez abarca distintos ámbitos, desde la performance, hasta la poesía, el audiovisual y el teatro. Ha formado parte de dis-

tintos colectivos urbanos y comunitarios como Folio 114 (Urizar Mazariegos, 2014; 207). Entre sus poemarios figuran *Casa Solitaria* (2005), *Piedra. Abaj'* (2009), *El corazón de la piedra* (2010) y *Quitapenas* (2010), pero gran parte de su arte se realiza a través de lecturas públicas en festivales celebrados en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos y a través de Instagram. Ha sido traducida a distintas lenguas, tanto de América como de Europa.

9. Cabe destacar su formación intelectual completa como actriz, música, guionista de teatro y activista del movimiento maya. También desempeña un papel activo en la lucha por los derechos de las mujeres e incluye frecuentemente temas feministas y *queer* en su producción artística. Asimismo, es parte del consejo editorial del periódico feminista *La cuerda*. Su activismo en calidad de mujer y en cuanto mujer de ascendencia indígena reafirma la importancia de la participación femenina en el movimiento maya, sobre todo a raíz del levantamiento zapatista y de su Ley Revolucionaria de las Mujeres (Kearns, 2017; 86).
10. La producción artística de Rosa Chávez no se puede separar de su activismo tanto étnico como de género; por esto se posiciona en contra del sistema patriarcal del mundo occidental y de las propias comunidades. Los instrumentos utilizados son el bilingüismo maya-español, la rearticulación de mitos occidentales e indígenas, la reconceptualización de la relación entre la mujer y la naturaleza y la relectura de la espiritualidad maya (Kearns, 2017; 85-86). En su producción se nota una evolución desde temas más urbanos, de denuncia social y posicionamiento de género en *Casa Solitaria* (2005), hasta una celebración de la espiritualidad maya como raíz y enfoque hermenéutico en *Piedra. Ab'aj'* (2009), *Quitapenas* (2010) y *Awas* (2014).
11. Urizar Mazariegos ha notado en su primer poemario, *Casa Solitaria*, la huella de la poesía feminista de Ana María Rodas, Aída Toledo y Regina José Galindo, por el uso de un lenguaje desacralizado, la reapropiación de la sexualidad femenina y la crítica al patriarcado (Urizar Mazariegos, 2014; 208). Además, en este primer poemario se hace patente una denuncia a la modernidad y sus consecuencias en la historia cultural del país. La poeta usa la imagen de Xib'alb'a, el inframundo maya, como expresión de la condición infernal de la sociedad devastada por el conflicto armado y la globalización neoliberal. En un contexto urbano deshumanizado, donde los

indígenas viven marginados y desarraigados, la cosmovisión maya aparece transformada, erosionada por la brutalidad del discurso hegemónico. La ciudad, cárcel repugnante y violenta, desarrolla mecanismos para controlar y domesticar el cuerpo, los cuerpos femeninos y los cuerpos indígenas. No es casual que la verdadera descolonización llegue simbólicamente gracias al paso por Xib'alb'a, lugar de muerte y sufrimiento, pero también de regeneración (Del Valle Escalante, 2013b; 35-46).

12. En el análisis de la poesía de Rosa Chávez destacan dos aspectos fundamentales. El primero se refiere a la transgresión de los géneros tradicionales y el segundo a su visión del mundo, basada en la participación de los seres materiales e inmateriales en una misma red conceptual. Me dedicaré primero al análisis del primer aspecto, para ahondar en su cosmovisión después.

2. La convergencia de poesía, música y performance en el acto artístico

13. La producción de Rosa Chávez refleja cabalmente la concepción de la obra artística como *ts'iib*, palabra maya que alude a la escritura, para incluir también prácticas de pensamiento e interpretación de las mismas. El concepto de *ts'iib* es más un patrón que un contenido o un medio comunicativo y se puede reconocer en la poesía, en las imágenes, en el trazo de la milpa o también en las rayas en el cuerpo de una serpiente (González, 1997; 34-36; Worley y Palacio, s.f.; 5-6).
14. En la producción de la poeta se nota una mezcla de géneros discursivos, por ejemplo en el poema-cuento-invocación ritual número 5 de la colección *Corazón de la piedra* (2010b; 7) dedicado a Elena Kame, pero sobre todo en el caso de su obra titulada *Awás* (2014). En esta superposición de poesía, fotografía, audiovisual y guion teatral, se puede apreciar la conmixión de géneros y de sistemas de significación. *Awás* es un texto colectivo, escrito en español y creado a partir de composiciones poéticas de Rosa. Las autoras son la misma poeta y Camilla Camerlengo, en la colección *Escénica/ Poética* de la editorial Catafixia. La idea de esta colección es recuperar la convergencia entre poesía y arte dramático, mediante la colaboración de distintas disciplinas para que el texto poético llegue al público también de manera corporal, oral y visual. En medio de tanta fragmenta-

ción contemporánea, la obra se propone volver a la unión: la unión entre público y performance, la unión entre palabra y cuerpo y entre lenguajes artísticos (Alvarado, Canale y Méndez Salinas, 2014; 7-8).

15. Cabe señalar la importancia del cuerpo como instrumento de comunicación no solo en la obra de Rosa Chávez, sino también en el estilo y en el enfoque teórico de Camilla Camerlengo, en particular con su grupo de teatro Andamio Teatro Raro. La base del proyecto artístico de *Awás* ha sido el principio “del teatro pobre, de la antropología teatral, del trabajo con objetos, del trabajo sobre tensiones físicas de la terapia corporal de psicología gestáltica” (Camerlengo, 2014; 33-34). Las autoras han considerado el cuerpo y sus tensiones como un reflejo y un símbolo de las tensiones del alma y del corazón. Como afirma Camilla Camerlengo, sentirse humanas y sensibles en una sociedad mecanizada y racializada es una forma de resistencia (Camerlengo, 2014; 35).
16. La corporeidad y la materia juegan un papel esencial en esta obra, a pesar de la sencillez del escenario y de los trajes. En la tarima solo hay unas piedras y una caja de madera. El cuerpo descalzo de la actriz, la misma Rosa Chávez, viste simple ropa negra, casi un medio para ocultar su género y su individualidad. La protagonista, un ser colectivo y femenino llamado Ser, lucha por liberarse de la caja de madera, símbolo estratificado de la muerte causada por la colonialidad. Caja que impide la vista, cubre la individualidad y nos despoja de nuestro horizonte cultural, caja que nos traga y nos ata y finalmente caja que se revela un gran cofre donde guardamos los signos de nuestra identidad y los símbolos de la cultura ancestral. Ya libre de la caja, la protagonista se percibe por fin viva y asume como propio el dolor de su pueblo. Es evidente en esto una toma de conciencia y una dura denuncia del sufrimiento sin fin de la población maya, desde la colonización hispana hasta la violencia de la represión durante el conflicto armado.

Sobreviví al incendio de mi cuerpo
Sobreviví el estallido de la carne
Sobreviví a las cadenas en los tobillos
Sobreviví al fierro en mis venas
Sobreviví a la ausencia de las letras
Sobreviví al escarmiento del capataz
Sobreviví a la pira donde fueron quemados los libros sagrados
Sobreviví al exilio redentor
Sobreviví al canto de las sirenas y las lloronas
Sobreviví a la realidad nacional
Sobreviví a la persecución y al calabozo

Sobreviví a las sequías del deseo
Sobreviví a la extrema dulzura
Sobreviví a la perforación de las palabras
Sobreviví a la noche de la poesía en la garganta
Sobreviví a masacres
Sobreviví a la verdad que rebosaba de las lenguas
Sobreviví al drama de la carne y la pólvora
Sobreviví al amor que no cabe en una persona
Sobreviví a la tormenta en el hueso derruido
Sobreviví a la miserable tumba abandonada
Sobreviví a la pérdida de mis huesos florecidos
Sobreviví al salvajismo de la civilización
Sobreviví a tu desnudez anclada en la memoria
Sobreviví a la bestialidad de un solo recuerdo
Sobreviví al exterminio del fuego sobre la montaña
Sobreviví a la perforación
Sobreviví a la aceptación del destino
Sobreviví a la inseguridad ancestral
Sobreviví a mí misma (Chávez y Camerlengo, 2014; 25-26).

17. El regreso al cuerpo de esta “poesía en acción” le devuelve a la palabra hablada su carácter corporal, basado sobre todo en el oído y también en el tacto, la vista y el olfato. Los registros visuales potencian los mecanismos de comunicación y hacen aflorar las ideologías y el sistema de pensamiento de la colectividad, más allá de la retórica oficial del Estado (Rivera Cusicanqui, 2010; 19). Las fotografías, la representación escénica y la comunicación audiovisual sintetizan la historia de la población maya, al juntar en un solo registro diferentes etapas, desde la colonización hasta la regeneración de la cultura maya y la asunción de sus símbolos.
18. Si por un lado la contaminación de géneros y el *pastiche* se inscribe en la poética de la posmodernidad, con la superación de las tipologías discursivas clásicas (Jameson, 1995; 41-42; Gómez Trueba, 2007; 16-20), a mi parecer la creación de una obra que abarca texto escrito, performance oral, imagen y corporeización de la palabra responde cabalmente a las funciones comunicativas del arte indígena. Estos niveles simbólicos (la organización espacial, la ruptura del plano temporal, el simbolismo de los colores, los significados culturales de ciertos objetos, la función integradora de la voz humana, etc.) hacen del objeto artístico un arte “vivo”, una performance, como se diría en un lenguaje contemporáneo. Con respecto a esto, quisiera destacar algunos elementos esenciales, como el carácter colectivo de la decodificación, su naturaleza dinámica y su dimensión corporal, lo que hace de la obra de Rosa Chávez y Camilla Camerlengo una experiencia no solo contemporánea, sino muy radicada en el sistema de significación de la

cultura maya, al ofrecer una síntesis entre performance al estilo occidental y elaboración artística indígena.

19. La clave de interpretación del texto la da el título, *Awás*, que –como declaran las autoras–, en varias lenguas mayas “son los secretos para prevenir, secretos para curar distintas dolencias el cuerpo y del espíritu, consejos, precauciones, plantas sagradas, discurso ceremonial, encantos, mensajes en los sueños, el poder de las palabras” (Chávez y Camerlengo, 2014; 11). Precisamente, las palabras ceremoniales, los mitos y los rituales comunitarios y su espiritualidad serán el punto de partida para el renacimiento de la cultura indígena y de todos los que se identifican en sus pautas culturales.
20. Las referencias a la cultura maya son múltiples, desde la piedra de moler de la primera escena hasta las tres piedras del fogón, el tenamaste, centro del hogar y del universo. Para la tradición maya clásica representa el punto de la creación cósmica en la fecha mítica de inicio del tiempo 4 Ajaw 8 K’umk’u (Nájera, 2004; s.p.; Schele y Freidel, 1990; 83; Thompson, 1994; 189). Además, la piedra para Rosa Chávez es un símbolo de resistencia, permanencia e identidad de su pueblo, más allá de las masacres y el etnocidio (Urizar Mazariegos, 2014; 210). En palabras de la autora, “Esa piedra es nuestro corazón, nuestra cosmovisión y forma de ver el mundo” (Chávez s.f., en Kearns, 96-99). A esto se suman las implicaciones de la piedra en alusión a la resistencia femenina dentro de la sociedad machista (Kearns, 2017; 96-99).
21. En la cultura maya, estas tres piedras tienen un significado múltiple, asociado a lo femenino, a la fertilidad de la madre tierra y a la sexualidad de la mujer (Diego Guarchaj, comunicación personal, 1999). No es casual que las tres piedras del tenamaste aparezcan en la obra de Rosa Chávez y Camilla Camerlengo atadas a una cinta, amarradas y abandonadas en el suelo en la primera escena. Pero esta misma cinta dará la posibilidad a la protagonista, una voz femenina coral y colectiva, de atarse las piedras a su alrededor y ponerse en medio de las piedras o –mejor dicho– ser el centro de las tres piedras, es decir del hogar, de la comunidad y del universo. Este acto implica un regreso al origen de la vida, un nuevo nacimiento, según la cosmovisión mesoamericana. La ubicación de las tres piedras a su alrededor da paso a la regeneración de la protagonista, quien se empapa de sustancias vitales femeninas y vuelve a ponerse en contacto con la espiritualidad

ancestral. Esta será la clave de la liberación de las ataduras coloniales y del torpor de la dominación cultural.

22. Como anuncia la protagonista al hablar con la tercera piedra del tenamaste:

Aquí hay sangre caliente que brota como miel
[para tu boca
Aquí está mi carne para que recuestes tu
[cabeza
Aquí vuelven a la vida mis muertos
Aquí quedan las almas que trazaron mi
[camino
Sujétenme fuertemente la mano
Mientras me voy a la casa de la neblina (Chávez y Camerlengo, 2014; 19).

23. Aquí notamos una conmistión entre el estilo reiterativo de la ritualidad maya y el léxico y los recursos retóricos de la tradición hispánica clásica, bajo la forma de un uso rítmico de las palabras así como una sucesión de anáforas. En un breve ensayo-conclusión de *Awás*, titulado “Ahora sí, ahora es cuando”, Camilla Camerlengo explica que la obra encarna “el cíclico y puntual morir y recrearse que es la vida, en nuestro tiempo y nuestro espacio, en la búsqueda de un equilibrio entre luces y sombras” (Camerlengo, 2014; 33). El tema central de la obra está representado por el movimiento desde las ataduras de la historia hasta un nuevo posicionamiento crítico en medio del espacio cósmico (las tres piedras del fogón), como sujetos de su propio espacio-tiempo. Y este recorrido no es nada lineal; al contrario, el presente contiene el pasado y vuelve constantemente sobre sí mismo, según las pautas cronológicas indígenas. Los muertos conviven con la presente generación, las almas de los ancestros cobran vida en el camino que han marcado y el país de la neblina (paraíso mítico de la tradición mesoamericana, asociado al inframundo repleto de humedad y agua) se configura como la realización del recorrido futuro.
24. La elección de las autoras de seguir el modelo retórico de la tradición maya tiene distintas implicaciones. Por un lado, refleja las estrategias discursivas de la oralidad y confiere al texto poético su carácter colectivo y comunitario; por otro, las repeticiones, los paralelismos, las anáforas y los difrasismos contribuyen a crear un ritmo cíclico, en donde los conceptos se resemantizan constantemente.
25. Por su carácter estratificado, la estructura cíclica y el uso de la oralidad, *Awás* representa cabalmente el espíritu de *ts’iib*, entendido como

tejido verbal y al mismo tiempo acción, patrón de pensamiento, que nos alumbraba sobre la fluidez de géneros discursivos de la producción intelectual indígena contemporánea (González, 1997; 34-36; Worley y Palacio, s.f.; 5-6). En la revista feminista *La Cuerda*, Rosa Chávez (2014; 3) expone su visión del posicionamiento de género a través de un ensayo-poesía-cuento, en el cual parte de sus relaciones con su familia, su territorio y su cultura para lograr una verdadera descolonización del cuerpo. El texto opera una reescritura de la identidad femenina que, a través de un proceso largo de conocimiento y de cuestionamiento crítico, llega a su verdadera esencia y a su libertad. La idea del cuerpo que propone la poeta enfatiza la concepción total del ser humano a partir de la emancipación de su cuerpo, al fin libre de estrechar “la relación con nuestro cuerpo, con otros cuerpos, con el cuerpo del aire, el cuerpo del sonido cuando bailamos, el cuerpo de la noche, el cuerpo del sol, el cuerpo del agua, el cuerpo de la dignidad, el cuerpo de la risa, el cuerpo de la belleza, el cuerpo del tiempo, el cuerpo de la soledad, el cuerpo del silencio, el cuerpo de las luchas...” (Chávez, 2014; 3).

26. La conmixión de lenguajes artísticos se encuentra también en su composición “Selva y cerro”. Se trata de un proyecto de música electrónica publicado en Instagram, (“Q’at’it q’ayes, Abuelita planta”), con la participación del DJ Sonido Quilete. Rosa Chávez mezcla aquí poesía oral recitada en k’iche’ y en español con imágenes virtuales, música electrónica e instrumentos tradicionales mayas. Se trata de parte de un proyecto colectivo, junto a otras artistas centroamericanas destinado a la edición de un álbum titulado *Savia*, bajo el sello discográfico @mazukambmabeats. En un género llamado video poética, obra audiovisual con una mezcla de poesía, imágenes, música y voz, la poeta invoca la fuerza de la naturaleza para la salvación del hombre; una naturaleza sagrada e identificada con la genealogía humana y las plantas como ancestros de los seres humanos.

27. En un mundo en contacto con las fuerzas divinas de las plantas todo el cuerpo entra en comunicación con su entorno: los pies, las manos, la cabeza y el corazón, en una comunicación sensorial y anímica realmente profunda. En efecto, en el mundo maya no existe una separación entre mundo psíquico, emocional y materia (Bourdin, 2007; 146). El baile dentro de la naturaleza, desde la noche al amanecer, es un medio de sanación y una invocación para que “la abuelita planta” insufla aliento vital en el cuerpo de los participantes. Los versos cantados en k’iche’ y en español parecen ser dos instrumentos musicales más, que se suman al palo de la lluvia, al sonido de

las percusiones y al ritmo de la música electrónica, en una sinfonía humano-natural-virtual. Cabe destacar que el baile-himno se lleva a cabo durante la noche, en medio de la espesura del monte, ámbito privilegiado de lo femenino. A través de las referencias simbólicas a la cosmovisión maya, Rosa Chávez propone un posicionamiento de género como celebración de la parte femenina del universo, asociada a la oscuridad, a la vegetación y a la tierra, fuerzas capaces de regenerar la vida y devolverle a la humanidad su espíritu, marcando su camino.

28. En la poliédrica producción de Rosa Chávez me parece importante destacar también el uso del objeto artístico con finalidades políticas. Delante de la Corte Suprema de Justicia de Guatemala, Rosa Chávez armó un ritual relativo a la muerte de la justicia, fotografiado y publicado en Instagram. En medio de una tumba marcada en la acera por flores amarillas y rojas, los cenpasúchil, las flores del Día de Santos y Difuntos, la artista, cubierta por la mascarilla anti COVID, ha realizado un ritual funerario utilizando la música de un tamborcillo y ofrendas dedicadas a la Justicia difunta. Se trata de “un pequeño rito que denuncia, que satura, que invoca”, como afirma la artista (Chávez, s.f., imágenes en Instagram, s.f.). La ceremonia tuvo lugar en el día Oxib’ E, 3 E, día del calendario sagrado que indica el camino de la vida y la factibilidad de las acciones humanas. Momento apto para pedir justicia, orientación y bienestar (Rupflin Alvarado, 1999; 74-76). Este gesto público, celebrado con el traje tradicional maya, atestigua su compromiso ético con la denuncia de la crisis política de su país, agravada por la pandemia. Cabe resaltar la importancia del uso de la vestimenta, no solo en términos étnicos, sino de género, en relación con las numerosas implicaciones simbólicas femeninas asociadas al arte de tejer (Chacón, 2007; 99).

3. Corazón y conocimiento en la poesía de Rosa Chávez

29. Para una lectura profunda de la producción artística de Rosa Chávez, quisiera dedicar un espacio al análisis de su producción poética escrita. En particular, quisiera ahondar en el segundo punto ya mencionado anterior-

mente, o sea, la identificación de la cosmovisión sobre la que descansa su producción poética.

30. El título de la colección poética *Quitapenas* (Chávez, 2010a) alude a los famosos muñequitos guatemaltecos de alambre y tela, que quitan las penas en la noche a quien les cuenta sus problemas. La línea temática central que da coherencia y sentido al texto es el latido del corazón. Este órgano representa el *leitmotiv* del poemario y al mismo tiempo encarna el principio espiritual y cognitivo más importante de la cultura maya. El corazón, k'u'x en k'iche', no solo es sede del sentimiento, como en la cultura occidental, sino también del pensamiento y del sentir, caminos interpretativos esenciales en la cultura indígena. En el pensamiento mesoamericano su campo semántico es muy amplio y abarca la inteligencia, la vida anímica y emocional, la voluntad y la intención. Es la sede de la vitalidad, del conocimiento y de la afección (López Austin, 2008; 207; Ruz, 1999; 27; Bourdin, 2007; 133-146; López Intzín, 2014;184).
31. La importancia del corazón en la obra de Rosa Chávez se debe a múltiples razones. Por un lado, es lo que confiere vida a los seres humanos, por otro, es el motor del conocimiento racional y emotivo y de las relaciones con los otros seres. Relaciones que no se agotan en vínculos sensibles, sino que abarcan conexiones existenciales, cognitivas, intelectuales y espirituales, mediadas a través del corazón. Este órgano, sede del pensamiento y del sentimiento, es lo que otorga humanidad y al mismo tiempo individualidad a las mujeres y a los hombres según la cosmovisión propuesta. En el poemario, el corazón, en esta doble vertiente, representa también un instrumento de lucha contra las injusticias de la historia. En el poema n. 2, la poeta escribe:

Nos quitan la cabeza y el corazón sigue
[latiendo
nos arrancan el pellejo y el corazón sigue
[latiendo
nos parten a la mitad y el corazón sigue
[latiendo
beben nuestra sangre y el corazón sigue
[latiendo
estamos criados para latir sin descanso (Chávez, 2010a; 12).

32. El sentido comunitario de esta declaración de resistencia cultural, espiritual y cognitiva alude a la colectividad humana, que –más allá de los sufrimientos, las humillaciones y la violencia– constantemente sigue entre-

tejiendo relaciones vitales. Sin embargo, es indudable que en el contexto de la posguerra la poeta aluda a la violencia ejercida contra la población maya. El léxico utilizado es el que normalmente se utiliza para referirse a las prácticas sacrificales indígenas: decapitación, despellejamiento, despedazamiento y ofrenda de sangre. En este caso, el nosotros, que incluye a la poeta, representa a las víctimas de las masacres operadas durante el conflicto armado con una inversión de los términos de la historiografía oficial. En este poema, los que realizan prácticas cruentas y sacrificios humanos son los otros, los representantes de la modernidad y de la civilización occidental. Con esta composición, Rosa Chávez propone una reescritura de la historiografía nacional; en su obra los indígenas son las víctimas de la barbarie, mientras que el mundo occidental es el autor de atrocidades y prácticas inhumanas. A pesar de esto, el corazón de las víctimas, la sede de su pensar y de su sentir, les permite seguir vivos dentro de una red de relaciones existenciales.

33. El corazón, como centro del cuerpo, del espíritu y del intelecto, se encuentra también en otra composición del mismo poemario, la número 6.

Cuando dijimos adiós tembló la tierra
nuestros corazones no hablaron con su boca
se dijeron adiós temblando (Chávez, 2010a; 16).

34. Aquí el corazón, corporeizado, participa junto a la tierra al temblor de la existencia. El sufrimiento causado por la separación incluye el corazón y la tierra en el mismo latido desesperado y al mismo tiempo vital. El corazón, según la concepción maya antes mencionada (Bourdin, 2007; 133-145), no comunica solo de manera racional por medio de palabras, sino a través de su sentir y su conexión profunda con el ritmo del universo.

35. En otra composición del mismo poemario, el corazón es asociado a un animal sagrado en la cosmovisión maya, el colibrí, pájaro vinculado con la energía y la fertilidad solar. En la plástica maya desde la época prehispánica, el colibrí representa la fuerza divina fertilizadora de la tierra (De la Garza, 1995; 58-62). Esta identificación metafórica entre el corazón y el animal alude a la continuidad vital entre el ser humano y los otros seres del universo, energías divinas que se manifiestan a través de sus epifanías animales.

Tengo un colibrí atrapado en el pecho
quiere ver el sol

jode, jode, jode, jode
es bello
es bellissimo
pero su aleteo me revienta el puto corazón (Chávez, 2010a; 32).

36. En esta composición es posible ver también una alusión al tonalismo (López Austin, 2008; 367-401), o sea, a la continuidad anímica entre el ser humano y el mundo animal que comparte algunas de las almas humanas. La palabra deriva de *tonalli*, una fuerza de la que participan animales, hombres, plantas y dioses; también es un vínculo personal con el ámbito divino (López Austin, 2008; 225 y 238). Según esta concepción, algunas de las muchas almas que tiene cada individuo viven y residen en animales compañeros. En este caso, al revés, es el animal y su carácter sagrado y solar quien late y vive dentro del cuerpo humano. Desde el punto de vista estilístico, se nota una mezcla de recursos de la oralidad maya (el paralelismo y las repeticiones) y el uso del estilo conversacional propio de las vanguardias centroamericanas, con una convergencia entre expresiones vulgares y recursos tradicionales, como la repetición de palabras casi onomatopéyicas (“jode, jode, jode”), tal vez con una alusión paronomástica al jade, y la incorporación de un léxico de la tradición poética hispana (“aletea”, “pecho”, “bello, bellissimo”, “corazón”). El equilibrio entre vulgarismos y cultismos produce una elevación del lenguaje conversacional, que adquiere un carácter celebrativo y casi áulico.
37. A pesar de la inversión de la visión maya tradicional (que concibe el alma humana en el animal, mientras que aquí el espíritu del animal reside dentro del cuerpo humano), es evidente que el texto es una celebración de la unión entre el mundo humano y la sacralidad del universo. Por lo que vimos sobre la concepción maya del corazón, no es casual que precisamente este órgano sea el punto de convergencia entre los dos ámbitos y el nexo entre la individualidad del ser humano y las energías sagradas del cosmos.
38. El papel del corazón como instrumento de unión intelectual, espiritual y sensible entre el individuo y el universo se encuentra en gran parte de la producción de Rosa Chávez. En el poemario bilingüe español k’iche’ titulado *Piedra. Ab’aj* (2009), la poeta sale al mundo con dos corazones. Esta capacidad duplicada de sentir y comprender la realidad es lo que la hace parte integrante de la materia universal. La poeta se vuelve lodo, barro, tierra, polvo y hierba y la unión con el ámbito natural por medio de sus dos corazones determina un segundo nacimiento “dentro” y “con” el mundo,

cuando afirma; “mis dos corazones/ son de nuevo amasados/ y vuelvo a salir al mundo” (Chávez, 2009; 32).

39. La imagen de la plenitud de sentimiento, espiritualidad y cuerpo en los dos corazones se encuentra también en la composición número 8 del poemario *Corazón de la piedra* (2010b; 10), en donde la poeta invoca a su ser amado y exhorta “juntá tu nombre con el mío/ quereme también con tus dos corazones” (Chávez, 2010b; 10). Esta misma imagen del corazón duplicado se repite en la composición número 22, cuando el yo poético reafirma la centralidad del doble corazón y los vínculos que sabe estrechar con el mundo espiritual y material:

Que mis corazones sean amarrados con una serpiente de colores para que no se confundan de dueña, para ponerles seña, para volver a encontrarlos en el camino de aquí a otros mundos (Chávez, 2010b; 24).

40. En la obra de Rosa Chávez, el corazón es interpretado también como el centro, el punto de irradiación de la vida. Es inevitable una alusión a los dioses creadores del *Popol Vuh*, Uk’u’x Kaj, Uk’u’x Ulew, Corazón del cielo, Corazón de la Tierra. En el poemario *Piedra. Ab’aj* (2009), en el brevísimo poema número 2, que consta de un solo verso, la poeta invoca: «Corazón del aire, estás suspirando» (Chávez, 2009; 4).
41. Este único verso condensa el sentido de la vida, el viento como aliento divino que sale desde el corazón del aire. Cabe mencionar que el viento, *q’iq’*, en k’iche’, es una sustancia sagrada, asociada a la palabra, la creación, el ámbito masculino y solar. La relación entre el aire y su centro, su corazón, confiere un carácter cósmico a este elemento, como centro del universo, subrayando la naturaleza divina del viento, del movimiento, de la palabra y del corazón de donde emana.
42. La relación entre el corazón y el viento se encuentra también en la composición número 2 del poemario *Corazón de la piedra* (2010b; 4), en donde una turbulencia leve como el viento, “en su afán de abarcar/ la totalidad de la nada” apenas muerde el corazón de la poeta (Chávez, 2010b; 4). Una mordida que, si por un lado produce dolor, por otro envuelve al yo poético en el movimiento de la vida cósmica, con sus ciclos, sus estremecimientos y su espiritualidad.

4. La unión con la naturaleza como afirmación de la

identidad humana

43. La idea del corazón como fuente de conocimiento sensible, racional y emotivo reafirma su centralidad en las relaciones con las otras formas de vida (Bourdin, 2007; 141-145). El mundo aparece como una red, en la cual el individuo participa activamente, como sujeto activo en la vida comunitaria y cósmica. Este concepto está bien representado en la poesía número 10 de la colección *Piedra. Ab'aj* (Chávez, 2009; 12). Aquí la poeta declara ser parte del mundo animal y a la vez de su línea generacional.

Salen sapos y serpientes de mi boca
me tiemblan las hormigas
pico, pincho, perforo
me quedo animala
desnuda, gruñendo, haciendo muecas
rascándome la cabeza
sangrándome las lacrimales
y soy yo y mi madre y mi abuela
y soy todas y ninguna
quizá sea otra (Chávez, 2009; 12).

44. Siguiendo el patrón ya señalado anteriormente, con la unión de recursos retóricos de la tradición maya, como el paralelismo y las repeticiones, y con el estilo conversacional, la poeta logra un perfecto equilibrio entre un ritmo jadeante y un compás lento y pausado. Por un lado, la aliteración de la bilabial (“pico, pincho, perforo”) y el léxico de sonidos ásperos (“gruñendo”, “rascándome”, “sangrándome”) produce un ritmo intenso, que acompaña la animalización de la poeta (“me quedo animala”). Por otro lado, en la segunda parte de la composición, la repetición de la conjunción “y” dilata los sonidos, creando una distensión rítmica y de significados.
45. La asimilación del yo poético con el mundo animal, sapos y serpientes que salen de su boca y hormigas que tiemblan en su cuerpo, lleva a una recuperación de su integridad humana (“y soy yo”) y de su identidad como parte integrante de su familia y de su línea generacional (“y soy yo y mi madre y mi abuela/ y soy todas y ninguna”) (Chávez, 2009; 12). Es indudable que en este caso la perspectiva es femenina, no solo porque alude a la abuela, a la madre y a todas las mujeres, sino porque los animales que salen de su cuerpo en la cultura maya se asocian al ámbito femenino: sapos, serpientes y hormigas, seres telúricos, asociados a la humedad, al agua y a la fertilidad (De la Garza, 2003; 253-265).

46. Esta relación especial entre el ser humano y el ámbito natural es marcada por un ritual que las comunidades mayas realizan con los ombligos de los niños recién nacidos (Ana Patricia Martínez Huchim, comunicación personal, 2010). Como dice la poeta:

Nací de comadrona
a los nueve días
de mi nacimiento
el abuelo se fue al monte
en su morral mi ombligo
seco como la tusa
lo colgó en un árbol de aguacate
de allí proviene
la fuerza de mi espíritu
y la seguridad de mis pasos (Chávez, 2009; 33).

47. Además de observar que el ritual se lleva a cabo a los 9 días de nacer, número asociado a lo femenino y nocturno en la cultura maya (Thompson, 1994; 279), es evidente que este acto tiene la finalidad de vincular al recién nacido con su territorio. Como una siembra ritual, para que el niño vuelva a nacer como miembro de la comunidad e hijo de las montañas y de los valles, su ombligo cuelga entre los frutos del árbol. El ombligo encarna el canal de comunicación, la unión entre distintas generaciones, el alimento y la vida que se transmiten de mamá a hija. Esta siembra ritual determina la raíz que vinculará para siempre al individuo con su tierra y su familia y esta raíz será la razón de su fuerza y de su rectitud. Como declara la poeta: “de allí proviene/ la fuerza de mi espíritu/ y la seguridad de mis pasos” (Chávez, 2009; 33).

48. Las alusiones a la unión entre el ser humano y la materia, vegetal, animal y cósmica, es una constante en la producción de Rosa Chávez, desde la identificación del yo poético con una olla de barro (Chávez, 2009; 22), hasta la relación de los abuelos con mariposas negras y abejas (Chávez, 2009; 40). Asimismo, una cicatriz en el cuerpo es un camino sobre la tierra (Chávez, 2009; 43) o también Elena Kame tiene “boquita canina” y “hace sonrojar a las espinas” (Chávez, 2010b; 7), o, en fin, los ojos de la poeta son de tortuga triste (Chávez, 2010b; 25) y la dulzura de la caña retoña en las líneas de la mano (Chávez, 2010b; 11).

49. La unión entre el yo poético y el mundo natural es un tema esencial de la colección *Corazón de la piedra* (2010b). En el poema bilingüe español k'iche' número 1, observamos dos aspectos muy interesantes: la identifica-

ción entre la poeta y una serpiente y la concepción cíclica del tiempo. Ambos aspectos están vinculados, ya que la serpiente encarna en sí el fluir cronológico y está ubicada míticamente en el origen del calendario (De la Garza, 2003; 244-248).

Dejo tirada esta piel que ya no me pertenece
esta piel abandonada testiga de otra muerte
alguien encontrará mis escamas tías en el corazón de las sombras
alguien me quitará tres colmillos para su medicina.
Volveré entonces a parirme con los ojos abiertos
volveré a cicatrizar como gusano de fuego
volveré a estirar mi lengua para hacerle cosquillas al pasado
ya no soy esta piel abandonada
contraigo los músculos con dolor
estoy naciendo (Chávez, 2010b; 3).

50. Animal asociado a la tierra, a lo femenino y también al movimiento cíclico del tiempo, la serpiente aparece a menudo en la plástica prehispánica en ceremonias de iniciación, en donde el sujeto vive su nacimiento ritual saliendo de la boca de este réptil (De la Garza, 2003; 253-257). A este respecto, la poeta señala la capacidad de someterse a distintas muertes y de transformar el dolor (Kearns, 2017; 86). En esta composición, el yo poético renace y se pare a sí mismo, precisamente al abandonar su piel, cicatrizando sus heridas y lamiendo su pasado. Sus despojos (colmillos, escamas y piel) serán utilizados por otras personas para otras finalidades que ya no se relacionan con su vida. No es casual la imagen de la mujer-serpiente que con su lengua hace cosquillas al pasado, ya que el réptil en sus espiras es el símbolo mesoamericano del movimiento cíclico del tiempo (De la Garza, 2003; 244-248). Rosa Chávez conjuga en esta poesía el patrón simbólico maya de la serpiente-tiempo y de la serpiente-muerte iniciática con una representación del movimiento de su propia vida, que se regenera y desde la muerte determina su propia renovación. Mujer es interpretada como muerte y capacidad de gestación, la perspectiva femenina como fuerza renovadora de la madre tierra. Otra vez se nota el ritmo de la poesía oral maya, con los paralelismos, las repeticiones y las anáforas, que en este caso marcan el compás cíclico del tiempo y el movimiento eterno de la vida, muerte y regeneración.

51. La idea cíclica del tiempo es recuperada en otra composición, en alusión al movimiento de espaldas de los seres humanos que caminan mirando al pasado sin conocer el porvenir, según la concepción maya; Rosa Chávez afirma:

Desgranada camino de espaldas
no quiero ir delante ni detrás del tiempo
quiero ir a su lado
cortando estrellas
calculando el tamaño de mis células (Chávez, 2010b; 18).

52. Resulta clara la posición de la poeta, con su camino dentro de la senda ancestral, pero mirando hacia nuevas estrellas, que enriquecen su espiritualidad, le permiten conocerse íntimamente y avanzar con paso firme dentro de las contradicciones de la sociedad contemporánea. Sus puntos de referencias son múltiples: el corazón como instrumento de conocimiento, la comunicación vital con los otros seres y la unión indisoluble entre cuerpo, espíritu y razón.

Conclusiones

53. A la luz de la propuesta poética de Rosa Chávez, podemos apreciar que su interpretación del mundo se basa en una concepción totalizadora del ser humano y de las relaciones que entreteje con animales, plantas y estrellas por medio de su corazón. Los elementos que nos ayudan a reconstruir su cosmovisión son el carácter cíclico del tiempo, la idea del universo como una red de participación paritaria entre todos los seres, la concepción de un cosmos vivo en sus partes (nubes, plantas, brotes, cerros) y la comunión entre distintas generaciones y entre vivos y muertos. Asimismo, cabe mencionar el carácter comunitario del ser humano y la recuperación del cuerpo como realización del sentir, del conocer y del vivir.
54. Su compromiso ético para el reconocimiento del valor de la cultura maya la lleva a proponer caminos cognitivos alternativos al sistema occidental inicuo y excluyente, aun sin negar las aportaciones de la cultura urbana contemporánea de la que también forma parte. Sin encerrarse en lo rural y lo ancestral, la poeta se reapropia de su pasado para poder caminar en el presente, enraizada en su identidad múltiple y trasfronteriza (Urizar Mazariegos, 2014; 220-21). Este punto es esencial para comprender la naturaleza heterogénea y dinámica de las identidades indígenas que no se confinan en categorías estereotipadas, sino que abarcan relaciones transversales con las otras componentes del mundo contemporáneo tanto a nivel étnico como de género (Chacón, 2007; 97).

55. Roberto Arroyo (2014), en su tesis doctoral sobre literaturas indígenas y posicionamiento crítico, propone una imagen muy elocuente que puede aclarar muy bien el carácter relacional de la poesía maya. Arroyo habla de un antiguo bosque, cuya subsistencia depende de las relaciones entre los árboles. Según la cita de Suzanne Simard, en el ámbito forestal no hay mucha luz y las plantas no tienen la posibilidad de fijar el carbono; por esto crecen y son alimentadas como comunidad, como una familia. Son estas relaciones las que crean el bosque, en cuanto complejo y hermoso sistema de autoorganización (Suzanne Simard en Arroyo, 2014; 98). Con la literatura y el pensamiento crítico sucede algo parecido; su vitalidad y su posibilidad de crecimiento dependen de las relaciones entre disciplinas, perspectivas críticas y sobre todo entre los seres humanos y los otros seres que comparten nuestro espacio vital (Arroyo, 2014; 98).

Bibliographie

ALVARADO Carmen Lucía, Canale Marco y Méndez Salinas Luis, «Presentación», in *Awas*, Chávez Rosa y Camerlengo Camilla, Guatemala, Catafixia, 2014, p.7-8.

ARIAS Arturo, *Recuperando las huellas perdidas. El surgimiento de narrativas indígenas en Abya Yala*, Guatemala, Editorial Cultura, 2016.

_____, «Las heterogeneidades como espacio fundacional: revalidando las heterogeneidades de Antonio Cornejo Polar como punto de partida para teorías descolonizadoras indígenas», in *Actas del I Congreso Internacional de Teoría, crítica e historias literarias latinoamericanas*. Celebrando la contribución de Antonio Cornejo Polar, Espezúa Salmón Rubén Dorian (dir.), Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2018, p.151-169.

ARROYO Roberto, *Retrato y autorretrato literario indígena: resistencia y autonomía en las Américas*, Tesis de Doctorado, Eugene, Universidad de Oregon, Departamento de Lenguas Romances, 2014, 234 p., consultado el 12 de noviembre de 2020.

BARRIENTOS TECÚN Dante, «Las voces del otro. Una aproximación a la poesía de mujeres mayas contemporáneas», in *America: il racconto di un*

continente, Regazzoni Susanna e Cecere Fabiola (dir.), Venecia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p.81-90.

CAMERLENGO Camilla, «Ahora sí, ahora es cuando», in *Awas*, Chávez Rosa y Camerlengo Camilla, Guatemala, Catafixia, 2014, p. 29-35

CHACÓN Gloria, «Poetizas mayas: subjetividades contra la corriente», *Cuadernos de Literatura*, vol. 11, n. 22, enero-junio 2007, p.94-106.

CHÁVEZ Rosa, *Casa Solitaria*, Guatemala, La Ermita, 2005.

_____, *Piedra. Ab'aj*, Guatemala, Editorial Cultura, 2009.

_____, *Quitapenas*, Guatemala, Editorial Catafixia, 2010a.

_____, *El corazón de la piedra*, Caracas, Editorial Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2010b.

_____, «Llegar al presente de nuestro cuerpo», *La Cuerda. Miradas feministas de la realidad*, n. 173, 2014, p. 3

_____, «Selva y Cerro», en <https://mazukamba.bandcamp.com/track/selva-y-cerro-abuelita-planta-qati-t-q-ayes>

_____, «Rosa Chávez, Guatemala City – Guatemala», Jass, s.f. <https://justassociates.org/en/bio/rosa-chavez>

Chávez Rosa y Camerlengo Camilla, *Awas*, Guatemala, Catafixia, 2014

CORNEJO POLAR Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, Lima, CELACP, 2003

DE LA GARZA Mercedes, *Aves sagradas de los mayas*, México, UNAM, 1995

_____, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, UNAM, 2003

DEL VALLE ESCALANTE Emilio, *Nacionalismos mayas y desafíos postcoloniales en Guatemala: Colonialidad, modernidad y políticas de la identidad cultural*, Guatemala, FLACSO, 2008.

_____, *Uk'u'x kaj, uk'u'x ulew. Antología de poesía maya guatemalteca contemporánea*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010.

_____, «Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas: introducción», *A Contracorriente*, vol. 10, n. 3, 2013a, p.1-20.

_____, «Literatura maya contemporánea y la cuestión de la modernidad: Xib'alb'a como alegoría de la globalización en Rosa Chávez y Pablo García», *Revista Casa de las Américas*, n. 171, abril-junio 2013b, p.34-47.

GÓMEZ TRUEBA Teresa, «El nuevo género de las novelas anti-género», *Letras hispanas: Revista de Literatura y de Cultura*, vol. 4, n. 1, 2007, p.16-27.

GONZÁLEZ Gaspar Pedro, *Kotz'ib'. Nuestra literatura maya*, Rancho Palos Verdes, Fundación Yax Te', 1997.

JAMESON Fredric, *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995.

KEARNS Sofía, «La compaginación de identidades étnicas y femeninas en la poesía indígena de Liliana Ancalao y Rosa Chávez», *Ciberletras*, n. 38, 2017, p. 84-103. En línea:

<https://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v38/kearnss.htm>
(consultado el 20 de diciembre de 2020).

LEYVA SOLANO Xochitl, «Una mirada al tomo I», in *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras*, San Cristóbal de las Casas, CLACSO, 2015, p.36-103.

LÓPEZ Austin, *Cuerpo humano e ideología*, México, UNAM, 2008.

LÓPEZ INTZÍN Juan, «Ich'el-ta-muk': la trama en la construcción del Lekil-kuxlejal. Hacia una hermeneusis intercultural o visibilización de

saberes desde la matricialidad del sentipensar-sentisaber tseltal», in *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras, San Cristóbal de las Casas*, CLACSO, 2014, p.182-198.

MONTEJO Víctor, *Maya Intellectual Renaissance. Identity, Representation and Leadership*, Austin, University of Texas Press, 2005.

NÁJERA Martha Iliá, «Historia del universo maya», *Revista Digital Universitaria*, vol. 5, n. 7, 2004, s.p., consultado el 20 de diciembre de 2020. En línea:

<http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art39/art39-1b.htm>

RIVERA CUSICANQUI Silvia, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

RUPFLIN ALVARADO Walburga, *El Tzolkin es más que un calendario, Guatemala*, Fundación CEDIM, 1999.

RUZ Mario Humberto, «Un corazón vivo, una palabra actual», in *Palabras de nuestro corazón. Mitos, fábulas y cuentos maravillosos de la narrativa tojolabal*, Gómez Hernández Antonio, Palazón María Rosa y Ruz Mario Humberto (dir.), México, UNAM, p.27-69.

SAMMS HURLEY Erica y JACKSON Margot K., «Msit No'kmaq: An Exploration of Positionality and Identity in Indigenous Research», *Witness: The Canadian Journal of Critical Nursing Discourse*, vol. 2, n. 1, 2020, p.39-50.

SCHELE Linda y FREIDEL David, *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*, New York, Morrow, 1990.

THOMPSON Eric, *La civiltà maya*, Turín, Einaudi, 1994.

URIZAR MAZARIEGOS Julio Antonio, *Aproximación a las representaciones del miedo en la obra poética de cinco escritores mayas contemporáneos guatemaltecos*, Tesis de Licenciatura en Filosofía y Letras, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2014, 381 p., consultado el 5 de enero de 2021.

M. CRAVERI, « Propuestas críticas en la poesía maya... »

WORLEY Paul y PALACIO Rita, “Des-escribir la literatura maya. Una propuesta desde el *Ts’ib*”, dactiloscrito, s.f., 12 p., consultado el 15 de diciembre de 2020.