

Las palabras pintadas de Comalapa: ts'íib en la obra de Negma Coy y Edgar Calel*

Comalapa's Painted Words: Ts'íib in the Works of Negma Coy and Edgar Calel

Paul M. Worley^a

Western Carolina University, Estados Unidos

worley.paul@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7728-8730>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.ppct>

Recibido: 23 septiembre 2020

Aceptado: 15 marzo 2021

Publicado: 15 abril 2022

Rita Palacios

School of Liberal Studies, Estados Unidos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6632-5148>

Resumen:

Este ensayo examina la obra de los autores-artistas Negma Coy y Edgar Calel, originarios de Chi Xot (San Juan Comalapa, Chimaltenango, Guatemala), a través del ts'íib. Irma Otzoy, Gaspar Pedro González y Pedro Uc Be, intelectuales mayas, explican el ts'íib como una producción artística que rebasa los límites de la palabra escrita. El ts'íib revela la palabra escrita, la grafía latina específicamente, como un instrumento más dentro de otras textualidades que participan en la creación de se mismo espacio de deleite y aprendizaje.

Palabras clave: literatura, mayas, Guatemala, estudios indígenas, epistemología.

Abstract:

This essay uses the category of ts'íib to examine works by two author/artists from Chi Xot (San Juan Comalapa, Chimaltenango, Guatemala), Negma Coy and Edgar Calel. As seen in works by Maya intellectuals Irma Otzoy, Gaspar Pedro González, and Pedro Uc Be, ts'íib is an understanding of Maya artistic and cultural production that includes and exceeds the written word. As such, by considering these works as ts'íib, we argue that one finds that these authors reveal how writing in Latin script is simply another tool in relation to other textualities that all participate within the same space of enjoyment and learning.

Keywords: literature, mayas, Guatemala, indigenous studies, epistemology.

Introducción

Este trabajo ofrece un análisis crítico sobre la obra de dos artistas kaqchikeles, Negma Coy y Edgar Calel. Ambos residen en Chi Xot (San Juan Comalapa, Chimaltenango, Guatemala) y son bien conocidos en sus respectivos campos: Coy por su poesía, Calel por su arte conceptual. Este análisis se alinea con los estudios emergentes en literaturas y culturas de indígenas de Abya Yala (Latinoamérica) y Turtle Island (Isla de la Tortuga o Norteamérica). Proponemos una alternativa a los estudios literarios occidentales, los cuales se centran únicamente en la palabra escrita, a través de una metodología proveniente de la especificidad cultural maya para así vislumbrar las modalidades múltiples de la textualidad.¹ Iniciamos con una visión general de los estudios indígenas en el hemisferio a manera de contexto, luego exponemos los parámetros del análisis y seguimos con el análisis de la obra de Coy y Calel, respectivamente.

Tanto críticos literarios como activistas han celebrado el auge en la producción de las literaturas indígenas por toda Abya Yala en el siglo XX. Esta producción literaria no solo ha servido para visibilizar estos pueblos dentro y fuera de sus respectivos Estados nación, sino que también ha cumplido un papel importante en la articulación de demandas políticas, sociales y culturales de los mismos. Sin embargo, a pesar de la promesa de estos proyectos y de su talante innovador y revolucionario, muy a menudo su público lector (ya sea individual o institucional) reduce sus partes a meros esencialismos, apropiándose así de los proyectos, diluyendo sus

Notas de autor

^a Autor de correspondencia. Correo electrónico: worley.paul@gmail.com

objetivos principales y borrando a sus autores. Como lo señala el crítico y autor maya tsotsil Mikel Ruiz, “[l]as universidades norteamericanas, en particular con las teorías descoloniales, han querido ver en las escrituras una nueva construcción de identidad en tanto su pertenencia con la naturaleza de manera armónica”, mientras él señala que autores como Josías López Gómez (tseltal) “cuestiona[n] la modernidad escribiendo desde ella”. Ruiz nos traza un reto: reconocer la idea de una identidad indígena monolítica (auténtica, pura y no moderna) proveniente de una política de estado para así descartarla y luego considerar los procesos reales que demuestran el dinamismo de pueblos denominados “indígenas”, cuyas identidades son fluidas y adaptables.

Siguiendo esta línea, podemos realizar una relectura del ensayo “¿Literatura? ¿Indígena?” de la intelectual mixe Yásnaya Elena Aguilar Gil, para ver cómo la posición del escritor “indígena” refleja precisamente la política de estado señalada por Ruiz, dado que enmarca la gran diversidad lingüística mexicana bajo la categoría única de “indígena”. Aparte de reforzar la idea de un Estado nación mexicano al cual estos autores pertenecen, según Aguilar Gil un factor clave para forjar la categoría de “indígena” tiene que ver con las lenguas indígenas, las cuales “han sido históricamente discriminadas y, durante mucho tiempo, incluso combatidas”. Esta situación conduce a la autora a asegurar que “[l]a literatura indígena no existe, existe en todo caso, literaturas en diversas, incluso contrastantes, lenguas indígenas”. Más adelante, se aprovecha del concepto de la *función poética* del crítico Roman Jakobson para alejarse del marco de la “literatura” y reconocer más allá de la escritura y las letras latinas la variedad de formas en las cuales se manifiesta la función poética.² En un reto profundo para el mundo académico, ambos intelectuales nos invitan a abandonar las trabas del pensamiento académico occidental y a dialogar de forma directa con las expresiones de estos pueblos desde sus propias perspectivas. Un buen ejemplo de las limitaciones de dicho acercamiento es pasar por alto la importancia de la oralidad en la tradición escrita y así datar cánones, movimientos y tradiciones literarias únicamente a partir del surgimiento de la escritura.

Es importante reconocer, al articular estas ideas, nuestra participación en una serie de discusiones y diálogos en torno a lo literario o a las letras indígenas que se están llevando a cabo en toda Abya Yala. Tenemos, por ejemplo, obras como *Red on Red: Native American Literary Separatism* (1999) del crítico creek-cherokú Craig S. Womack, quien, desde el campo de los estudios indígenas, modela un acercamiento críticoliterario basado en su propio legado, mejor conocido en inglés como un *tribally specific approach*. Reconociendo la importancia de tal acercamiento, es posible notar cómo en la última década muchos críticos e intelectuales indígenas y no indígenas activamente adoptan tal postura para señalar la plenitud de textos con una función poética (p. ej. ¿literaria?) para diferentes pueblos llamados indígenas, subrayando las intersecciones multimodales entre estos textos y aquellos que son, según los parámetros del Occidente, propiamente literarios. Para estos investigadores, no es una cuestión de esencialismos, sino de reconocer y entender cómo, en las palabras del investigador mexicano Jorge Tapia, “[e]stas formas coexisten en estrecha relación con las formas literarias convencionales” (15). El investigador cheroquí Christopher Teuton (2010) ubica estos “impulsos” dentro de lo que él llama un *textual continuum*, un “continuo textual” entre el impulso oral y el impulso gráfico y el impulso crítico que intenta equilibrarlos. Al proponer una metodología “trans-indígena”, el intelectual lakota Chadwick Allen elabora un contexto para vislumbrar tanto las diferencias como las semejanzas entre distintas tradiciones multimodales indígenas a nivel global. En el sur del llamado continente americano, Miguel Rocha Vivas (2016) ha demostrado cómo varios medios, desde los tejidos y máscaras talladas hasta la alfarería y la oralidad, participan en los proyectos literarios de los escritores de pueblos originarios en Colombia y en Abya Yala.

Como señala Arturo Arias en un breve análisis de la obra del escritor q’anjob’al Gaspar Pedro González en la introducción a su *Recovering Lost Footprints*, los críticos tanto indígenas como no-indígenas nos encontramos frente a un problema conceptual en el campo de los estudios literarios (19). Este ensayo es un aporte a los debates y discusiones en torno a la llamada producción literaria actual, que pone en tela de juicio los límites de la categoría de “literatura”. En tal sentido, proponemos un análisis desde el concepto maya *ts’üib* para destacar la producción visual actual de Chi Xot en relación a la palabra escrita, la grafía latina específicamente. Siguiendo

la propuesta de Luz Lepe Lira, el nuestro no es un proyecto que busque redefinir una categoría dominante como la literatura, sino que buscamos “pensar desde otra lógica [y así] tratar de asentar un proyecto que no coloque a los países latinoamericanos o a los pueblos amerindios en la subalternidad” (24). Precisamente, postulamos un acercamiento a la producción poética de Negma Coy y a la producción visual de Edgar Calel como ts'ïib para ir más allá de lo meramente escrito y así ingresar a espacios de significación que operan dentro y fuera del texto, sustentados por otras textualidades y, por ende, otras maneras de “leer”. Asimismo, como veremos, para un lector occidental no maya-hablante y no capacitado en una lectura ts'ïib existen valiosas posibilidades de deleite y aprendizaje en la producción artística maya contemporánea. La propuesta aquí planteada exhorta al lector a considerar esas posibilidades, reflexionar sobre sus propias prácticas de lectura e interpretación y quizás hasta reconstruir su visión del mundo.

Ts'ïib y la palabra escrita: una propuesta descolonial

Para hablar de la obra de Negma Coy y Edgar Calel, artistas originarios de Chi Xot, partimos del concepto maya ts'ïib, el cual desarrollamos como metodología para el estudio de la producción cultural maya en *Unwriting Maya Literature: Ts'ïib as Recorded Knowledge* (2019). A simple vista, la obra de Coy y Calel requiere de un eje interdisciplinario, dado que nos enfrentamos a categorías de arte, no incompatibles, pero sí distintas y distinguibles: poesía y arte visual. Es más, el tipo de polinización cruzada requerida por tal acercamiento se celebra y se promueve al no ser la norma en los estudios literarios tradicionales. En cuanto a la temática, nos encontramos ante una producción artística indígena consciente de su contexto (una Guatemala del siglo XXI y todo lo que implica) y de la larga tradición de la cual proviene (maya); los temas, por lo tanto, reflejan esa conciencia y sin duda la comentan. Proponemos un análisis que, además de tomar en cuenta esa conciencia, se vale de parámetros provenientes de la cultura maya misma para revelar los procesos detrás de esta producción no como expresiones disímiles, sino afines. Específicamente, buscamos con este acercamiento no solo notar la presencia de “lo descolonial” en la obra de Coy y Calel, sino proceder de una manera descolonial en sí, privilegiando la cosmovisión maya. Nos referimos a realmente abrazar otras maneras de entender nuestro entorno sin violencia ni imposiciones coloniales. Desde nuestros respectivos lugares en el mundo y con las herramientas a nuestro alcance, esto significa llevar a cabo un análisis acorde con la realidad y cosmovisión de los pueblos mayas.

Ts'ïib es un concepto maya, existente en todas las lenguas mayas excepto el huasteco (Otzoy 108), que tiende a ser traducido directamente como ‘literatura’ o ‘escritura’. Irma Otzoy (antropóloga kaqchiquel) y Gaspar Pedro González (intelectual q'anjob'al) difieren en cuanto a esta traducción, explicando más bien que ts'ïib incluye otras expresiones (tejer, pintar, dibujar) que igualmente comunican significados (González 35-36; Otzoy 108; Worley y Palacios 16). Pedro Uc Be (intelectual yucateco), por su parte, va más allá y considera como ts'ïib los diseños sobre la milpa que traza un campesino al preparar la siembra (Uc Be; Worley y Palacios 16). Dicho de otra manera, como sugiere Gaspar Pedro González, el ts'ïib describe todo aquello que puede ser grabado en una superficie con la intención de comunicar un significado (35-36). Estamos, entonces, frente a un concepto desafiante, que no está conforme con la idea estricta de literatura, pero sí lleno de posibilidades para entrever los procesos estéticos en la producción cultural maya contemporánea y los diálogos dentro y fuera de la obra en sí. Es importante notar la capacidad del ts'ïib: no es una categoría exclusiva o limitante, como observa a Chadwick Allen en cuanto a la producción cultural indígena global, sino que reconoce la palabra escrita como una opción más, una textualidad entre muchas otras, todas capaces de archivar y transmitir conocimiento (xxii–iii).³ En el caso particular de la obra de Coy y Calel, nuestro enfoque en la palabra escrita explora sus varias dimensiones (en términos semióticos, el significante y el significado) para trazar su trayectoria fuera de la página (o superficie, tratándose de la obra de Calel), más allá del acto pasivo y solitario de leer, y así observar cómo se desarrolla como ts'ïib. Asimismo, todo esto implica una lectura

distinta desde una posición amplia, comprensiva e incluyente, que es consciente de las muchas maneras de ver el mundo y de las ataduras disciplinarias de nuestros campos de estudio, cualesquiera que estos sean.

Para sentar las bases de nuestro análisis, seguimos las pautas del antropólogo maya yucateco Genner Llanes-Ortiz en torno a la idea del *cha'anil*, una noción que, según el crítico maya, describe un performance maya yucateco con un gran potencial para la revitalización de las lenguas indígenas. Específicamente, el *cha'anil* “[s]e refiere a una actividad concebida para producir deleite, agrado, o bien, un fuerte sentimiento (*ki'ooltsil*), a través de la acción de sus intérpretes, del sonido del canto, o de la palabra recitada en público” (Llanes-Ortiz 29). En *Unwriting Maya Literature*, proponemos usar el *cha'anil* en el análisis de la producción artística maya para comprender la dimensión performática y altamente social del *ts'uib*, ya que su lectura exige una relación entre el artista y su público, así como un cierto grado de participación (más allá de una lectura pasiva) de parte de este último (8). Asimismo, destacamos la dimensión performática (*cha'anil*) de la grafía latina en la obra de los dos artistas, la cual deleita al público y lo insta a explorar ciertos aspectos de la obra (la escritura en sí o la lengua, por ejemplo).

Ts'uib y la soberanía visual: lecturas de Negma Coy

Nacida en Chi Xot en 1980, Negma Coy es una de las escritoras más conocidas en el idioma kaqchikel. Desde la perspectiva del *ts'uib*, su producción cultural es extensa. Por un lado, ha sido incluida en antologías como *Palabras para colgar en los árboles* (2013) y *Alaxinäq pa taq kichelaj. Nacida entre montañas, poesía de Comalapa* (2017). Por otro lado, ha publicado colecciones de poesía como *XXXX'* (2016), *Tz'ula'. Guardianes de los caminos* (2019) y *Kikotem. Historias, cuentos, poesía del pueblo maya kaqchikel* (2019). Además, tradujo *También en el sur matan palomas* (2017) de la incansable poeta y promotora cultural chiapaneca Chary Gumeta. Aparte de su trabajo literario usando letras latinas, es importante reconocer su oficio como artista visual. Además de participar en la producción de cuadros de vida cotidiana por los cuales el pueblo es famoso, Coy escribe usando glifos mayas. Es precisamente en la intersección de la palabra escrita —con letras latinas o glifos, con los libros y la lectura— en la que iniciamos el análisis de su obra.

Desde la perspectiva del *ts'uib* y sus textualidades, es posible percibir en la obra de Coy una tensión entre las diferentes formas de grabar conocimiento en la zona maya. Un buen ejemplo de ello es el poemario recién publicado *Tz'ula'*. A primera vista, este libro forma parte del creciente número de textos mayas bilingües que, a través de sus temas gemelos el conflicto interno y la figura de los *Tz'ula'* o “guardianes”,⁴ aboga activamente por la concientización cultural del pueblo a principios del siglo XXI. El hilo del argumento poético del libro se desarrolla desde la pregunta “¿En dónde están los *Tz'ula'* abuela?” de la tercera sección. A manera de respuesta, la sección “Todos seremos *Tz'ula'*” y la última, sobre la migración al Norte en la Bestia, “Los *Tz'ula'* están tristes” indican que el concepto de *tz'ula'* no se refiere a una categoría de seres sobrenaturales intocables, sino al destino de todo ser humano de convertirse en guardián de los vivos después de la muerte. Teniendo esta idea presente, vemos cómo el poema “VIII” trata la elaboración del huipil como sitio de comunicación intergeneracional. Hablando desde un presente sin tiempo ni espacio, este poema relata la vida de Ángela, la figura central de esta sección. La voz poética advierte no poder olvidarse de Ángela, “dormida en el sobre huipil de la abuela / [...] recostada en el pecho de la abuela / siente el corazón / de las águilas y de los jaguares”. En la siguiente y última estrofa explica:

En este tiempo
los hijos de Ángela
arrullan y danzan con el sobre huipil de la abuela
ese hermoso lienzo de historia que les heredó. (*Tz'ula'* 73)

La imagen del huipil como “lienzo de historia” cuestiona directamente el estatus de las letras latinas con las cuales se armó el mismo poemario, señalando la presencia y vitalidad de esta otra forma de grabar conocimiento a través de los tejidos, los cuales son ts'ïib.

El posicionamiento de Coy es aún más claro en el contexto de otros proyectos del mismo año 2019, *Wa'ix-maj* (figura 1) y *Kikotem* (figura 2). En vez de tratarse de un poemario publicado por una editorial oficial, *Wa'ix-maj* es más bien un folleto impreso en varios colores, una sola cuartilla doblada en cuatro para darle su forma final, con dos poemas y una breve biografía de la autora.

Hay dos versiones distintas, una con los poemas bilingües “Itzel yatintzët / Te odio” y “K'aslem / Vida”, y la otra con los poemas “Ûtz xinna / Me gustó” y “Peraj taq sipnak / Lienzos de herencia”. Tanto en su forma como en su contenido, esta publicación complica nuestros posibles acercamientos a la obra de Coy. A pesar de su aparente sencillez, el poemario contiene elementos gráficos claves: sobre la portada hay una figura caracoleada, tradicionalmente representativa del habla en la iconografía maya, y, en el interior, los nombres de los poemas aparecen en escritura glífica. Además, en una de las versiones, se asoman las figuras de los huipiles de Comalapa bajo la biografía de la poeta, mientras que en la otra versión hay un dibujo del artista visual Noé Roquel. Las dos versiones incluyen su correo electrónico, así como referencias gráficas de su presencia en las redes sociales Instagram, Facebook y WhatsApp.

Las dos versiones invocan el sentido ts'ïib de la palabra escrita cuando insisten en la recuperación de un acercamiento multimedia con raíces mayas. Primero, la escritura glífica, normalmente asociada con el ilustre pasado maya, es llevada a una práctica contemporánea en la elaboración de los títulos. Segundo, se hace referencia a la oralidad con las repeticiones distintas de los caracoles. Tercero, hay una conexión implícita entre el trozo de huipil y el cuadro de Noé Roquel, en el que cada elemento cumple la misma función comunicativa. Y, como toque de gracia, figuran los símbolos de los tres sitios web como prueba de que las redes sociales urdidas a través de las diferentes textualidades del ts'ïib (oralidad, escritura glífica, tejido, pintura) no pertenecen al pasado, sino que persisten en los pueblos mayas y son medios de comunicación viables en nuestra era digital.

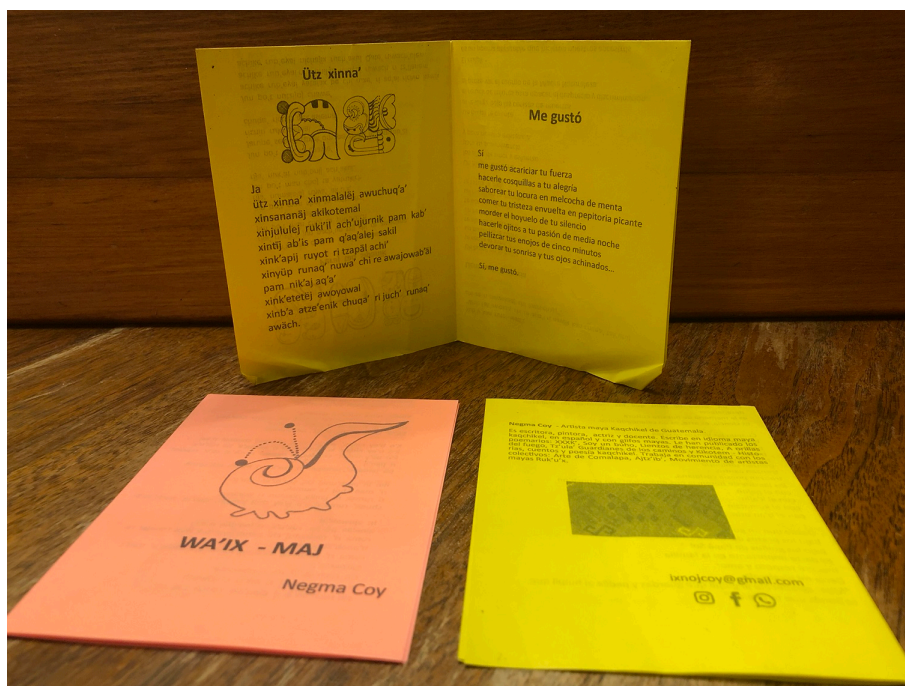


FIGURA 1.
Tres copias de *Wa'ix-maj*
Fuente: archivo personal de los autores

Publicado por la editorial maya Cholsamaj, el proyecto estético de *Kikotem* es quizás aún más radical. Repite, por un lado, los gestos de incluir los glifos (el título del libro), los tejidos (en la portada y con la imagen que acompaña el poema “Tiqapab’a’ ri ramaj, nte’ / Mamá, detengamos el tiempo” [38-39]), cuentos provenientes de la oralidad (un buen ejemplo es el poema “Tz’ula’, rajawal taq k’ichelaj, taq b’ey / Tz’ula’, guardianes de los lugares” [10-15]) e imágenes pintadas en cada página, así articulándose desde una perspectiva asociada más a lo multimedia del ts’iib que a las letras latinas. Por otro lado, lo que a primera vista luce como un libro en realidad no lo es. Más bien, nos encontramos frente a un objeto literario en forma de códice, siguiendo la tradición editorial de Cholsamaj que hace una década publicó una edición facsimilar del Códice de Madrid, *Kumatzin wuj ka’i’. Códice de Madrid* (2008). Es por ello que la forma del libro *Kikotem* no es casual ni imitación de un proyecto previo, sino que constituye otro paso hacia un esfuerzo para restablecer una continuidad del ts’iib entre el pasado y el presente en la que se hace hincapié tanto en la forma de grabar (glifo-oralidad-códice) y su contenido, como en las prácticas de lectura exigidas por el ts’iib. Este acercamiento a la textualidad nos revela la contingencia del libro occidental y sus formas de representar el conocimiento, y al mismo tiempo demuestra una vía hacia el reconocimiento de textos mayas vigentes, duraderos, como los tejidos, así como hacia la recuperación de formas clásicas como los glifos e incluso los códices.



FIGURA 2.
Kikotem

Fuente: archivo personal de los autores

Dada esta orientación artística, acercarnos a la producción poética de Coy desde el ts’iib permite revelar una perspectiva mucho más amplia en cuanto al proyecto descolonial de la autora. Así, nos damos cuenta de las referencias constantes a otras formas de transmitir y/o grabar el conocimiento (tejidos, pintura u oralidad, por ejemplo) como gestos no meramente literarios, sino más bien como herramientas para subrayar su propuesta poética como parte de un todo que va mucho más allá de la página y la palabra escrita. Continuamos con el enfoque en la imagen del huipil en la obra de Coy, específicamente en los poemas “VIII” y “Tiqapab’a’ ri ramaj nte’ / Mamá, detengamos el tiempo”, de *Kikotem*, y “Peraj taq sipanik / Lienzos de historia”, del folleto *Wa’ix-Maj*. Recuérdese el ya citado huipil en la cuarta sección de *Tz’ula*, en el poema “VIII”, mientras Ángela se recuesta “en el pecho de la abuela / siente el corazón / de las águilas y de los jaguares”. Luego, en el último verso, la voz poética se refiere al huipil como “ese hermoso lienzo de historia que [a sus nietos] heredó” (73). Por un lado, el huipil traza una conexión profunda entre el cuerpo de la mujer y la existencia misma, dándole un sentido de identidad y continuación histórica. A nivel literal, al recostarse en el pecho de la abuela, la joven Ángela siente el latido de su corazón a través del huipil. A nivel figurado, es por medio del huipil que este

corazón es también el de las águilas y los jaguares elaborados en la prenda, así, representando un sentido de identidad viva en donde la mujer maya, a través del huipil de su pueblo, simbólicamente se vuelve jaguar y águila, y estos, a la vez, se vuelven mujer. De allí, el acto de heredarles el huipil a las próximas generaciones lo convierte en una fuente dinámica de conocimiento, con vida.

En “Mamá, detengamos el tiempo” de *Kikotem*, el huipil se articula como fuente de comunicación intergeneracional. Haciendo eco a las imágenes del “VIII”, en este poema la voz poética se recuesta “entre venados y gallitos / muy cerquita del corazón de las águilas / cerquita del corazón de los jaguares”. El próximo verso, “En tu sobre huipil se acomoda mi nawal, / por siempre quiero estar en tu regazo”, expresa el deseo de estar envuelto tanto por “el humo de los chiriviscos” como por “el pom que viene del bosque” y “hojas de milpa”. El poema termina con imágenes del comal y la cocina tradicional, y por último con dos frases onomatopéyicas, “grrr grrr haaaw haaaw” (*Kikotem* 39). Siguiendo el argumento del ts'üib en *Unwriting Maya Literature*, aquí estamos frente a una noción del huipil-tejido como intervención capaz de crear su propio concepto de espacio. No es simplemente que la joven quisiera quedarse para siempre en el regazo de la abuela, sino más bien que quisiera permanecer en armonía con la naturaleza. Por un lado, en “Mamá, detengamos el tiempo” el nawal de la joven se acomoda con los animales, tanto domésticos (el gallito) como salvajes (venado, jaguar, águila). Por otro lado, el huipil es impregnado por dos humos: “El humo de los chiriviscos” y el humo del pom. El primero, es el humo de la cocina, del recinto familiar en donde muchas mujeres acostumbran a secar los tejidos después de lavarlos. El segundo, es el humo del incienso que remonta a la voz poética a un ambiente ritual. Dicho esto, precisamente porque “viene del bosque” o fuera de un ámbito urbano, el humo sagrado penetra hasta los rincones más profundos del hogar. De esta manera la casa del huipil se vuelve bosque y el bosque, casa. No es por nada que el poema termine con onomatopeyas como símbolo de esta unidad y como un gesto de relación directa con el bosque a pesar de ser inteligible para la mayoría de los lectores.

Mientras estos poemas se aprovechan de la imagen del huipil en la elaboración de los temas de la familia y el ambiente familiar, “Lienzos de herencia” en *Wa'ix-Maj* es más bien un *ars poética* con letras latinas que explora los varios significados del huipil. En una fuerte declaración de identidad, empieza por decir: “Un huipil no te habla/te recita al alma”. Para entender esta diferencia, hay que recordar cómo funciona el huipil desde una perspectiva lingüística. Por ejemplo, las tejedoras k'iche' comúnmente dicen que los diseños de sus tejidos provienen de la antigüedad, de manera que, según Barbara y Dennis Tedlock, los tejidos contemporáneos citan a los más antiguos (126). A nuestro parecer, esta observación se puede extender hacia toda la zona maya. Por ello, en el poema de Coy no solo es el huipil un lienzo de “herencia”, sino también “te recita al alma”.⁵ Podemos decir que el huipil se articula como un ente que actúa sobre el cuerpo y la mente de la mujer que lo porta a lo largo del poema, siendo esta última el objeto indirecto de varias acciones llevadas a cabo por el huipil, tales como hablar, cubrir y contar. De hecho, tiene tanta vida que “es parte importante de la familia”.

En este contexto, el huipil deviene un objeto de transmisión intergeneracional de conocimiento en dos facetas particularmente relevantes a nuestro argumento. Por un lado, la segunda y tercera estrofa se enfocan en el contenido transmitido a través del huipil:

Un huipil te enseña
los años de amor y esfuerzo
para su supervivencia
y para nuestra existencia.
Un huipil te cuenta
el resurgir bajo las cenizas de muertes
el relucir de colores para opacar el desprecio y discriminación
el preservar el cuerpo de la Madre Naturaleza.

La segunda estrofa conecta de forma dialógica la “supervivencia” de la prenda con la “existencia” del pueblo a través del “amor y esfuerzo” que mutuamente los sostenía. Más allá de ser un mero símbolo identitario del pueblo, el huipil evidencia su existencia en el siglo XXI, su lucha constante para la sobrevivencia a lo largo

de los últimos quinientos años, y lo hace tangible. En este sentido, “enseña”. La tercera estrofa continúa con este hilo al referirse a la guerra civil, “las cenizas de muertes”, la discriminación cotidiana que sufre la mujer indígena y las luchas actuales en contra de los intereses mineros (la relación con la Madre Naturaleza). En otras palabras, lo que cuenta el huipil no es una idealización del presente ni del pasado, sino la memoria histórica con todas sus angustias, lágrimas y esperanzas, desde las luchas previas hasta las contemporáneas. Aún así, el huipil, y por extensión el pueblo que representa, es capaz de vencer, por ejemplo, “opaca[ndo] el desprecio y la discriminación”.

Por otro lado, es importante señalar que no son meramente las enseñanzas y cuentos del huipil que perduran, sino también su forma de trasmisión, su textualidad. Según la poeta:

El huipil
es un poema abrazable que hicieron nuestros antepasados
es un código de hilos que los invasores no pudieron desaparecer
es la memoria de nuestra cultura
es ciencia, es arte, es un calendario vivo.

Al llamarlo un poema, Coy rompe el marco del texto poético escrito con letras latinas para incorporar formas no occidentales de elaborar poesía, poniéndonos frente a un campo más amplio de grabar conocimiento, el cual en los idiomas mayas se entiende por ts’iib. A la vez, subraya que tal acercamiento no es exclusivo del mundo contemporáneo, sino algo con profundas raíces en las prácticas “literarias” de la época prehispánica, al señalar que también es “un código de hilos que los invasores no pudieron desaparecer”.⁶ Vale recordar también que esta actitud tiene su equivalente en una serie de imágenes virales del Movimiento Nacional de Tejedoras en Guatemala en las que la frase “Los tejidos son los libros que no pudo quemar la colonia” aparece sobre un huipil u otro tejido. Reflejando las posiciones de las estrofas anteriormente citadas, la mera existencia continua del huipil como fuente de conocimiento evidencia y comunica la pervivencia de la comunidad, así como sus formas de saber y conocer el mundo a través de objetos como el huipil, el cual es a la vez “memoria” del pasado en el presente y un “calendario vivo”. A manera de código, un texto frecuentemente de perfil calendárico, así como calendario vivo, el huipil nos hace pensar en los cuatro códigos aún existentes y también en el famoso *Popol wuj*, texto que, según la traducción de sus propias voces narrativas por Sam Colop, es un

instrumento de claridad venido de la orilla del mar
donde se cuenta nuestra oscuridad
instrumento de claridad sobre el origen de la vida, como se le dice. (2)

Además, y como bien se conoce, nos explica:

Habría un libro original,
que fue escrito antiguamente,
solo que están ocultos quienes lo leen
quienes lo interpretan. (2)

Así, mientras el poema lentamente integra el huipil dentro de esta genealogía de textos desde el ts’iib que trascienden la colonia, lo sitúa también dentro de los procesos históricos que se valen de estos textos como fuentes de conocimiento. No solo le da “claridad” a la voz poética en cuanto su origen-identidad, como vimos en la segunda y tercera estrofas, sino también participa en todo el juego de libros “originales”, copias y reproducciones, conexiones y afiliaciones, entre textos, tiempos y cuerpos característicos del ts’iib.

A continuación, veremos cómo la obra de Edgar Calel, denominada arte conceptual, devela ciertos aspectos del ts’iib que de otra manera serían fácilmente omitidos. Específicamente, observaremos cómo con tan solo tres letras en grafía latina podemos acceder a un entramado de significados los cuales no dependen de una textualidad específica, sino de toda una multitud. En nuestro análisis, consideramos la obra *Kit kit* de Calel,

ya que, encontrándose fuera del ámbito literario, pero fiándose en parte de la palabra escrita, saca a la luz el mecanismo (ts'ïib) donde la grafía latina es un engranaje más, una expresión. Al igual que Coy, Calel crea un archivo dinámico de historia personal, comunitaria y cultural, el cual es legible de varias maneras (visual, auditiva, verbal, etc.).

Ts'ïib y la pared sonora de Edgar Calel

Originario de Chi Xot al igual que Coy, Edgar Calel (1987) es reconocido como artista visual a nivel nacional e internacional. Calel ha expuesto su obra en el interior y exterior del país y realizado varias residencias artísticas en Brasil, Nicaragua, Argentina, Costa Rica y Portugal. En 2015 recibió el primer lugar del prestigioso premio anual Juannio por sus obras *B'atz tejido, constelación de saberes* y *Uelf-Tzamiy-Jjichan / Tierra-cabello del maíz tierno-peine*. Entre noviembre 2019 y abril 2020, su obra formó parte de una de las exhibiciones internacionales de arte indígena contemporáneo más notables, *Abadakone / Continuous Fire / Feu continuel*, llevada a cabo en Ottawa en la Galería Nacional de Arte de Canadá. En cuanto a la temática de su obra, esta se desarrolla en torno a la cosmovisión maya y a la continuación de una memoria ancestral.

En general, la obra de Calel tiende a ser denominada arte conceptual por no confinarse a ningún medio o modalidad específica. Desde la perspectiva del mundo del arte occidental, podemos decir que su producción artística incluye pintura, fotografía, instalación, intervención, objetos y *performance*. No obstante, el artista atribuye un menor grado de importancia a las categorías formales del arte, privilegiando más bien la creación y la expresión resultante en sí:

El arte nace en un instante y después se plasma en un formato. Por eso también no tenemos que confundirnos cuando vemos una expresión como escultura, dibujo, pintura [o] fotografía y decir que eso es arte. Eso es solo una mancha, una huella que deja el arte en su esencia. Porque unos van a tener el don de sembrar, otros el don de escribir, otros de esculpir, de pintar, otros de ver hacia el cielo, estudiar los astros, estudiar la tierra. Entonces yo creo que allí está la esencia del arte cuando todas estas artes se juntan, se convierte en algo extraordinario y algo que va a contestar a la misma vida y a la misma humanidad. (*Cultivando un futuro*)

No es difícil advertir que el concepto de creación artística de Calel se asemeja más a una noción maya de ts'ïib que a la idea vigente y ampliamente aceptada sobre la plástica en el Occidente. Al considerar su obra como ts'ïib, podemos apreciar el inicio de un diálogo antes de la obra, el cual se detiene en ella y continúa más allá, dejando una huella, así como llevando consigo otras. Nos referimos aquí a los procesos sociales detrás del ts'ïib, los cuales necesitan de un cierto tipo de citacionalidad performática anteriormente mencionada (Worley y Palacios 21). Como ts'ïib, la obra de Calel requiere de la participación de un público para generar significados y contribuir en la producción de conocimiento sin depender de la palabra escrita como único y máximo instrumento de autoridad, poder y memoria. Veremos, más bien, la manera en que la grafía latina forma parte de las herramientas al alcance del artista y cuya función es vital, pero no definitiva o exclusiva.

En este análisis nos enfocamos en *Kit kit*, una obra reciente con varias versiones, cada una de las cuales es una exploración de las muchas dimensiones posibles del ts'ïib. La creación de *Kit kit* inicia en São Paulo, durante una de las estadias artísticas de Calel en septiembre de 2014. Al recibir noticia del fallecimiento de su abuela, el artista la recuerda y decide recuperar su canto:

Cuando ella murió, yo estaba en São Paulo. Y me quedé pensando que nunca más iría a escuchar su voz, y su canto... pinté y escribí con barro la canción *kit kit* con barro sobre la pared de su casa. Pintar con barro fue una manera de darle una voz a la tierra a la que mi abuela se integro [*sic*]. Así, como la tierra se mezcló con el agua y se volviendo [*sic*] transparente así su voz su fue desapareciendo en el viento. (Wellen, "Una piedra")

En el exterior de la antigua casa de su abuela, más tarde su estudio, encontramos el mural en barro, la primera reproducción de *Kit kit*. El mural cubre toda la pared exterior del estudio y consiste de la pintura-escritura en barro de la sílaba "kit" en diferentes tamaños y direcciones (incluso al revés). Es a partir de esta

versión que se producen otras, siempre sosteniendo un diálogo con el canto original de la abuela. La palabra escrita es el hilo conductor de la mayoría de las versiones de *Kit kit*, así como los caracoles de Coy atan las portadas de ambas versiones de *Wa'ix-maj*. Sin embargo, sería un error limitarse a la grafía latina, ya que, como Calel nos demuestra, las letras de la sílaba son piezas de un rompecabezas que sobrepasa los límites de la superficie en la que se encuentre. Aquí nos enfocamos en tres reproducciones de *Kit kit*, denominándolas por sus características-funciones principales: *Kit kit* mural (figura 3), *Kit kit* instalación (figura 4) y *Kit kit* portátil.

Como la palabra escrita es el elemento más prevalente por ser visual y tangible, hemos de discutir sus varias funciones en la totalidad de *Kit kit* antes de profundizar en cada reproducción. El artista se vale de tan solo una sílaba (“kit”) para producir tres elementos claves del llamado a las aves: una representación gráfica, una onomatopeya y una notación musical. Estos elementos nos remiten al concepto de cha'anil expuesto por Llanes-Ortiz. Sin fines didácticos, la composición llama al espectador y lo invita a jugar con las varias texturas de *Kit kit*. La función y el efecto onomatopéyicos son explícitos para alguien capaz de leer caracteres latinos a causa de la cadencia generada a través de la repetición de la sílaba. Aún si el espectador no reconociera el conjunto de sílabas como un llamado a los pájaros, el acto de repetirlo en sí es un *performance* del canto. El segundo elemento, la representación gráfica, por su parte tiene como efecto darle cuerpo al volumen de la sílaba recitada. De esta manera, leer-ver la sílaba “kit” equivale a escucharla. Es decir, la relación espacial del espectador con el mural hace dinámica la idea de volumen al jugar con el tamaño de las letras, reproduciendo de manera visual la conducción del sonido. Solo las letras más grandes (o sonidos más fuertes) se pueden divisar a distancia, mientras las letras chicas desaparecen; asimismo, nuestra proximidad a las letras grandes intensifica nuestra percepción de ellas, mientras, en cuanto a las letras chicas, esa misma proximidad las hace perceptibles.

El tercer elemento producido por la repetición de las grafías de la sílaba “kit” y su arreglo en la superficie de la obra es el de una notación musical. Al propagar la monosílaba del canto de la abuela en varias direcciones y de todos tamaños, se comunica la idea de una composición musical libre, sin un principio o fin definido, pero sí con variaciones de volumen, intensidad e incluso movimiento. Esta última variación se produce gracias a la multidireccionalidad del canto: horizontal, vertical, al revés, intercalado e incluso aprovechándose de grafías más grandes para completar la sílaba. Lo interesante es que el uso del espacio sigue únicamente ejes verticales y horizontales, evitando las diagonales o curvas. Esta característica le presta un sentido de *staccato* a la composición; tal como la representación gráfica, el sonido “kit”, a modo de nota musical, es definido y corto.

Kit kit mural es la primera y mayor representación del canto, pintada en barro sobre un fondo blanco, cubriendo toda una pared exterior de una casa en Comalapa. La casa, como ya se mencionó, fue la antigua vivienda de la abuela del artista y luego fue el taller de Calel, la casa-estudio B'atz'. El uso de barro es interesante por su no-permanencia y su retorno a la tierra, como bien lo indica el artista (Wellen, “Una piedra”). El proceso natural que llevará el barro a desaparecer es gradual, como sucede con el sonido y la memoria por la distancia y el tiempo. El barro entonces contribuye al desarrollo del plano espaciotemporal de la obra, en el cual yace la memoria de la abuela y de su canto de manera tangible y abstracta. Es importante recalcar la importancia del barro en la cosmovisión maya: por un lado, el *Popol wuj* cuenta que el barro fue una de las sustancias con que los creadores moldearon a los primeros seres humanos y, por otro lado, hoy en día el barro retiene su lugar al centro de la vida diaria de la población maya como lo ha hecho por muchos siglos. En este sentido, *Kit kit* es un registro dinámico, un tipo de entrada en la historia (personal y familiar) de Calel, de Chi Xot y del pueblo maya.



FIGURA 3.
Kit kit mural
Fuente: Edgar Calel

La inscripción del canto sobre la pared exterior del taller establece una estrecha conexión entre nieto y abuela, entre hacedores, y entre seres humanos y naturaleza. Los lazos afectivos y artísticos se trazan por medio de una expresión (pintada) que evoca otra (cantada). *Kit kit* es la transformación del hogar de la abuela en taller y del taller en hogar. Esta transformación no es estática, sino más bien es sumamente dinámica, capaz de producir otros espacios *Kit kit*, como demuestra Calel en otras versiones, como sucede con el huipil en la obra de Coy. Y, aunque la presencia de las aves atraídas por el canto no es explícita ni automática, tampoco puede ser ignorada. El llamado de la abuela implica una comunicación con las aves y su propósito, “para invocar el espíritu de las aves para alimentarlos con semillas de Maíz” (“Interação com el artista guatemalteco Edgar Calel”), una relación. *Kit kit* es el canto heredado, así como el archivo dinámico de un importante legado afectivo y consanguíneo de la abuela y de la naturaleza.

Kit kit instalación es la segunda versión de la obra de Calel. La denominamos así porque, poco después de realizar la primera versión (*Kit kit mural*), el artista la transporta a otros espacios (galerías, centros de arte) donde exhibe su obra. Por ejemplo, en julio del 2016 llevó la instalación a la Oficina Cultural Oswald de Andrade en São Paulo para su “Ocupação Kaqchikel” (ocupación o residencia artística kaqchikel). El proyecto de la residencia consistía en convertir el espacio:

En diálogo con la curadora Beatriz Lemos, el artista guatemalteco Edgar Calel propone una residencia en la casa de Oswald de Andrade a lo largo del mes de julio, donde creará una base para el desenvolvimiento de prácticas que conectan arte, vida y espiritualidad dentro de un contexto kaqchikel-un pueblo indígena del medio-oeste de Guatemala. El artista hará instalaciones, intervenciones y pinturas en arquitectura, *en relación con el pensamiento o modo de organización de una casa kaqchikel*. (São Paulo Estado da Cultura; énfasis nuestro)

Calel inició su estadía de un mes cubriendo el exterior de la Oficina Cultural con *Kit kit* y luego, toda su producción artística en ese espacio la hizo en torno a la idea de una “casa kaqchikel”. Podemos ver que con esta instalación el artista es capaz de transformar un espacio en su hogar-taller y extender de Chi Xot hasta São Paulo los hilos familiares, comunitarios y de la naturaleza. Durante ese mismo período, Calel transformó la caseta en el patio del Instituto Goethe con una instalación en color verde (Daibert). Esta conversión espacial sirve para asegurar la continuidad de las relaciones tras la estética del artista donde sea que se encuentre. En septiembre de 2017, Calel llevó su obra a la Galería Trama en la Ciudad de Guatemala para la exhibición “El rostro de la tierra que mis pies vieron” y marcó el espacio, el ventanal de la galería, con *Kit kit* en barro rojo (Wellen, “The Face”) (figura 4).

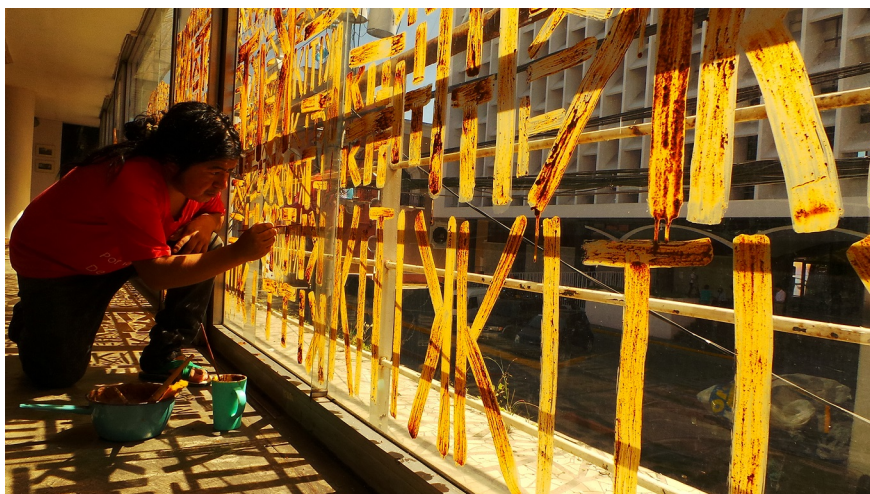


FIGURA 4.
Kit kit instalación, Galería Trama
 Fuente: Edgar Calel

El *Kit kit* instalación en la Galería Trama es de particular interés porque Calel trae a Guatemala, a través del canto de su abuela, su relación con la comunidad guaraní kaiowa con quienes compartió durante su estadía en Brasil en el 2014. En consulta con su familia, Calel preparó una muestra de su aprecio para los pueblos que visitaría (Salazar Ochoa). En un acto de solidaridad y soberanía indígena, el artista llevó semillas de maíz, frijol, hierbas y calabaza. A cambio, después de proponerle la idea a los representantes de la comunidad, recibió “el rostro de los pies marcados con tierra vermelha de una comunidad guaraní kaiowá. Con este gesto afirmamos nuestra manera particular de ver y hacer la vida junto a la tierra y las semillas que sostienen nuestra existencia y autonomía” (Salazar Ochoa). En la Galería Trama, Calel mostró un video del proceso junto a las páginas de su cuaderno con las huellas de los integrantes de la comunidad, las cuales incluyen las huellas de dos mascotas, un perro y un mono (Wellen, “The Face”). En *Kit kit* instalación en la Galería Trama, el artista retoma el uso de barro (arcilla roja, según Wellen) para marcar el espacio (un espacio no-maya en el centro de la ciudad), inscribiendo en el registro dinámico *Kit kit* una conexión panindígena que rebasa las fronteras.

Kit kit se ha convertido en la marca de Calel, un tipo de firma imponente que reclama espacios, evoca un canto y traza legados. *Kit kit* portátil es la más versión reciente, su producción quizás un resultado de la popularidad de la obra entera. En una plática con Palacios en torno a su obra, Calel compartió una fotografía de *Kit kit* portátil, una pintura en óleo (fondo blanco, letras rojas) de 38 por 51 cm y comentó que existen otras versiones (óleo, barro en papel y carboncillo en papel). Según el artista, pasar de una superficie grande (paredes exteriores, un ventanal) a una menor (papel, tela) tiene una razón práctica: “La idea de hacerlo sobre tela es para transportarlo fácilmente” (Calel, comunicación personal). Ciertos aspectos de *Kit kit* mural e instalación cambian en la transición de una superficie a otra. Primero, la no-permanencia de las graffias latinas en barro a la intemperie es reemplazada por un medio más duradero (óleo, carboncillo) y hasta tradicional en términos de la plástica occidental. Segundo, el espacio (la vía pública) y el tamaño (toda una pared o ventanal) son reducidos a los confines del cuadro, mudando la obra del exterior al interior y haciendo de ella algo menos público y más exclusivo. Las relaciones evocadas por el canto cambian también: el barro ya no es el lazo entre ser y humano y naturaleza, y el lienzo, al no ser un espacio habitable u ocupable como lo es una galería o casa cultural, no produce otros espacios de la misma manera. No obstante, la sílaba que define *Kit kit* sigue presente y cumple su función.

Durante el mismo intercambio con Palacios, Calel compartió la imagen de un costal atado del extremo superior, cuyos ángulos sugerían la presencia de un objeto rectangular no muy grueso. “Acá está el cuadro rojo”, aseguró el artista, “así es como se llevan a las aves cuando los venden” (Calel, comunicación personal).

Detrás de esta afirmación, yace todo el concepto de *Kit kit* y su dinamismo como una expresión de ts'üib con todas sus textualidades. Transportar *Kit kit* portátil de la misma manera que se transportan las aves sugiere que el canto de la abuela sigue vigente y es efectivo. Como los “Cantos de pájaros” del poeta k'iche' Humberto Ak'abal, la presencia de las aves se da por hecho: “Estos [los nombres de los pájaros] los tomamos de su canto de modo que nombrar a un pájaro es cantar con él” (“Humberto Ak'abal”). *Kit kit* portátil no existe dentro de una burbuja, si no ha de comprenderse en relación a las otras expresiones, las cuales comparten la misma grafía latina. Es más, en otra variación de *Kit kit*, la obra no se realiza en pared, papel o tela. La superficie es el bastidor mismo sobre el cual se ha posado el canto de la abuela para luego desplazarse hasta otra y dejar plasmada su presencia, simultáneamente efímera y duradera, a través de dos consonantes y una vocal: k-i-t.

Conclusión

En enero 2021, Calel compartió en Facebook una foto de un tapiz tejido elaborado por su madre, inspirado en las pláticas sobre *Kit kit* entre madre e hijo: “Tejido, Aves y el kit kit kit, Echo [*sic*] por mi Mama [*sic*], resultado de las conversaciones durante las mañanas” (figura 5). El trasfondo del tejido es de color marrón, muy similar al color predominante en los huipiles tradicionales de Chixot. Asimismo, las figuras de aves coloridas, comunes en los tejidos de huipiles y tapices, adornan la antepenúltima y la última franja del tapiz, mientras la sílaba “kit” repetida varias veces conforma ocho franjas de diferentes tamaños, orientaciones y colores (dos tonos de azul, blanco y amarillo).



FIGURA 5.
Kit kit tejido
Fuente: Edgar Calel

El *Kit kit* tejido realizado por la madre de Calel devela un diálogo textual y textil entre tres generaciones: la abuela, la madre y el hijo. Esta última expresión de *Kit kit* retoma los hilos de la producción de Calel, trayendo al seno materno el canto de los pájaros de la abuela, plasmándolos de otra manera, pero con el mismo lenguaje. El movimiento y volumen de la sílaba que trasmite la obra de Calel pasa de manera orgánica al textil: las franjas compuestas por tres letras musicales poseen movimiento, extendiéndose hasta las orillas del textil y, en el caso de dos franjas, aparentemente dejando incompleta la sílaba, pero más bien, como las franjas de un huipil que envuelven a quien lo porta, sugiriendo continuidad.

Kit kit nos muestra las varias dimensiones del ts'uib, el cual, en este caso en particular, se fía de la palabra escrita para crear lazos familiares, sonoros y con la naturaleza. Un acercamiento a través del ts'uib, además de descentrar la palabra escrita como un todo, único y completo, nos lleva a considerar lo que significan la autoría y la autoridad, dos pilares importantes de la literatura occidental y su estudio. En el canto de los pájaros en la voz la abuela, en manos del artista y luego en el telar de la madre se manifiestan los lazos afectivos, así como la posibilidad de múltiples textualidades y autores, ambos característicos del ts'uib.

Como señala Allen, muchos escritores indígenas trabajan en más de un solo medio, desde la poesía y la pintura hasta los tejidos y la cestería, lo cual señala la importancia de desarrollar modos de análisis

que trascienden los límites de las disciplinas tradicionales (xxii-xxiii). Siguiendo los pasos de Allen, aquí hemos desarrollado nuestro proyecto con base en el concepto maya ts'íib para desestabilizar las fronteras entre las disciplinas y mostrar cómo en el pensamiento indígena existen nuevas formas de crítica y análisis. Particularmente, dado que ts'íib es un concepto amplio que refleja patrones hechos por seres humanos y no-humanos sobre una superficie, a partir de él conectamos la producción escrita de Coy y Calel con su producción artística de una forma holística. Es decir, a través de este acercamiento es posible pensar en la producción artística de cada uno como un todo, complejo y múltiple, evitando así las imposiciones disciplinarias ajenas a una noción maya de hacer y pensar la labor creativa. Como tal, privilegiar el ts'íib como categoría de análisis devela la preponderancia colonial de las prácticas académicas occidentales, así como sus procesos a través de los cuales menosprecian o hasta anulan la producción y difusión de conocimiento desde y de los pueblos indígenas. Mientras en contextos académicos tradicionales las obras de Coy y de Calel pertenecen a dos campos artísticos distintos, desde del ts'íib podemos entender cómo ambos artistas conscientemente participan en un campo unificado que es compuesto por múltiples medios y grafías. En tal contexto, la grafía de las letras latinas es tan solo una opción más entre muchas, situación en la cual se reposiciona un sinfín de medios (tejido, barro, pintura, etc.) como alternativas viables en la trasmisión del conocimiento durante las primeras décadas del siglo XXI. De esta manera, Coy y Calel, así como muchos otros practicantes del ts'íib, nos retan como estudiantes y críticos no-indígenas a rebasar los límites de nuestra formación académica y de nuestro pensamiento para empezar a ver y entender el mundo desde otra perspectiva.

Referencias

- Aguilar Gil, Yásnaya Elena. “¿Literatura? ¿Indígena?”. *Letras Libres*, marzo de 2015, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/literatura-indigena>.
- Ak'abal, Humberto. “Humberto Ak'abal: ‘Nombrar a un pájaro es cantar con él’”. *Jornal do poesia*, entrevista con Franklin Fernández, <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh25akabal.htm>.
- Allen, Chadwick. *Trans-Indigenous: Methodologies for a Global Native Literary Studies*. University of Minnesota Press, 2012.
- Arias, Arturo. *Recovering Lost Footprints: Contemporary Maya Narratives*. Vol. 1, SUNY Press, 2017.
- Calel, Edgar. Comunicación personal con Rita M. Palacios. 28 enero de 2019.
- Calel, Edgar. *Kit kit kit*. Comalapa, 2014.
- Colop, Sam, traductor. *Popol wuj (edición popular)*. F&G editores, 2012.
- Coy, Negma. *Kikotem. Historias, cuentos, poesía kaqchikel*. Cholsamaj, 2019.
- Coy, Negma. *Tz'ulá'. Guardianes de los caminos*. Amargord, 2019.
- Coy, Negma. *Wa'ix-maj*. Edición de la autora, s. f.
- Coy, Negma. *XXXX'*. Letra Nómada, 2016.
- Coy, Negma, et. al. *Alaxinäq pa taq kichelaj. Nacida entre montañas, poesía de Comalapa*. Ajtzib', 2017.
- Cultivando un futuro: Edgar Calel*. Dirigido por Javier Donis, ProDesarrolloPro, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=m_aSNa-AJ3g.
- Daibert, Raphael. “I drag you with me: ancestry and contemporary practice”. *ArtsEverywhere*, 2017, <http://artseverywhere.ca/2017/03/06/i-drag-you-with-me/>.
- González, Pedro. *Kotz'ib'*. *Nuestra literatura maya*. Fundación Yaxté, 1997.
- Gumeta, Chary. *También en el sur se matan palomas*. Traducido por Negma Coy, La Tinta del Silencio, 2017.
- Heath Justice, Daniel. *Why Indigenous Literatures Matter*. Wilfrid Laurier Press, 2018.
- “Interação com el artista guatemalteco Edgar Calel”. *Zine Zona da Mata*, 2016, https://issuu.com/zonadamata/docs/zinezdm_final_2.

- Kumatzin wuj ka'i'*. *Códice de Madrid*. Cholsamaj, 2008.
- Lacadena García Gallo, Alfonso. "Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua". *Text and Context: Yucatec Maya Literature in a Diachronic Perspective*, editado por Antje Gunsenheimer, Tsubasa Okoshi Harada, John F. Chuchiak y Shaker Verlag, 2009, pp. 31-52.
- Lepe Lira, Luz María. *Relatos de diferencia y literatura indígena. Travesías por el sistema mundo*. Laboratorio Nacional de Materiales Orales; Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia; Universidad Autónoma de Querétaro; Grañén Porrúa, 2018.
- Llanes-Ortiz, Genner. "Yaan muuk' ich cha'anil / El potencial de Cha'anil: Un concepto maya para la revitalización lingüística". *Ichan Teolotl / La Casa del Tecolote*, vol. 26, n.º 301, 2015, pp. 28-30.
- Loayes, Wilson, et. al. *Palabras para colgar en los árboles. Breve selección de poesía guatemalteca*. Metáfora Editores, 2013.
- Otzoy, Irma. "Identidad y trajes mayas". *Mesoamérica*, vol. 23, n.º 23, 1992, pp. 95-112.
- Rocha Vivas, Miguel. *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Casa de las Américas, 2016.
- Ruiz, Mikel. "Ruptura de una tradición inventada I". *Tierra Adentro*, agosto de 2019, <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/38006/>.
- Salazar Ochoa, Jonathan. "Edgar Calel y por qué siempre llega la misma mara a las exposiciones". *Barrancópolis*, septiembre 7 de 2017, <https://barrancopolis.com/calel/>.
- Salazar Tetzagüic, Manuel de Jesús. *Rupach'uxik Kina'oj Qati't Qamama' / Características de la literatura maya Kaqchikel*. Cholsamaj, 1995.
- São Paulo Estado da Cultura. "Projeto Kaqchikel". <http://estadodacultura.sp.gov.br/evento/3189/>.
- Tapia, Jorge. *Educación, comunidad y literatura. Condiciones para la emergencia de una literatura indígena contemporánea (caso bröran-térraba en Costa Rica)*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2019.
- Tedlock, Barbara, y Dennis Tedlock. "Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiché Maya". *Journal of Anthropological Research*, vol. 41, n.º 2, 1985, pp. 121-146.
- Uc Be, Pedro. "La escritura maya: Una muestra de creación. Uts'iibil ts'iib". *Sinfin. Revista Electrónica*, n.º 15, 2015, pp. 10-12, <https://www.revistasinfin.com/ensayos/la-escritura-maya-una-muestra-de-creacion-utsiibil-tsiib/>.
- Wellen, Laura A. L. "The Face of The Land that my Feet Have Seen". *Piedrín*, octubre de 2017, <https://www.piedrin.com/pebbles/2017/10/13/the-face-of-the-land-that-my-feet-have-seen>.
- Wellen, Laura A. L. "Una piedra y la lluvia". *Piedrín*, mayo de 2017, <https://www.piedrin.com/piedrnes/2017/4/10/una-piedra-y-la-lluvia>.
- Womack, Craig S. *Red on Red: Native American Literary Separatism*. University of Minnesota Press, 1999.
- Worley, Paul M., y Rita M. Palacios. *Unwriting Maya Literature. Ts'iib as Recorded Knowledge*. University of Arizona Press, 2019.

Notas

* Artículo de reflexión

- 1 Al referirnos al Occidente lo hacemos sin la intención de establecer opuestos, pero sí para recalcar su predominancia en todas las dimensiones de nuestras realidades. Es decir, este último viene de una concepción de lo occidental no como una opción, sino como un sistema complejo y total. En *Why Indigenous Literatures Matter* el crítico cheroquí Daniel Heath Justice emplea el término *eurowestern* para encapsular una idea semejante.
- 2 Reconocemos los aportes hechos por estudios que intentan enmarcar las funciones poéticas indígenas dentro de lo literario. Nos referimos, por ejemplo, al valioso artículo de Alfonso Lacadena García Gallo, "Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua", en el que el investigador español argumenta a favor de las características literarias de estos textos debido a que ellos evidencian figuras tales como aliteración, anáfora y paralelismo. Y, claro, la presencia de tales figuras es innegable. Sin embargo, creemos que al limitarnos a lo literario y a tales acercamientos críticos arriesgamos ignorar el hecho de que estas expresiones textuales aún obedecen las reglas de sus tradiciones autóctonas. Además, nos veríamos forzados a justificar la existencia de estos textos según las normas literarias académicas. De la

misma manera, Aguilar Gil nos explica que no le parece “necesario que, desde esta tradición, haya que validar las otras maneras de ejercer la función poética en otras culturas o en otras épocas llamándolas también literatura. En ese sentido, etiquetas como ‘literatura prehispánica’ me parecen un total despropósito”. Por último, quisiéramos subrayar nuestra intención: no ignorar tales cualidades literarias, sino desarrollar una forma de crítica de estas producciones culturales que simultáneamente incorpora y va más allá de lo literario.

- 3 Esta orientación se nota, por ejemplo, en los aspectos performáticos de textos como el *Popol wuj* o los libros del Chilam Balam.
- 4 “Tz’ula” no tiene traducción directa al español y por ello nos adherimos a la definición de la poeta quien los denomina “guardianes”. En *Rupach’uxik Kina’oj Qati’t Qamama’*. Características de la literatura maya Kaqchikel, Manuel de Jesús Salazar Tetzagüic traduce tz’ula’ como ‘duendes’ (45). En el cuento “Xtaq Tz’ula’. Los duendes”, que recopila en ese volumen, narra la experiencia cuando los oye en su terreno. Recuerda que sus abuelos y abuelas le contaron de estos seres y le explicaron que “[e]l Rey de estos duendes es el dueño y protector de los montes, él los ha mandado para ganarse a los que no son buenos” (46).
- 5 Sin desviarnos demasiado de nuestro argumento, es importante señalar que este proceso no es para nada mecánico. Como cualquier *performance*, es un proceso constante de negociación entre la tradición y la innovación actual (Worley y Palacios 35-50).
- 6 Coincidimos con Aguilar Gil en el sentido de que también a nosotros “etiquetas como ‘literatura prehispánica’ [...] [nos] parecen un total despropósito” que invisibiliza cómo aquellos pueblos mismos percibían tales actividades. Si empleamos “literatura” aquí y en otros lugares, es para la facilidad del lector y por falta de vocabulario crítico que fielmente describe estas artes verbales.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Worley, Paul M., y Rita Palacios. “Las palabras pintadas de Comalapa: ts’ïib en la obra de Negma Coy y Edgar Calel”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 26, 2022, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.ppct>