

4. OTRAS MIRADAS

Poetas de Calkiní: Fronteras simbólicas

OSCAR ORTEGA ARANGO

Universidad Autónoma de Yucatán

Resumen. La nueva literatura maya yucateca pareciera surgir del deseo de buscar la conservación de una identidad cultural. Muestra de ello son, por ejemplo, la presencia de múltiples y fructíferos talleres literarios en los cuales los escritores mayas se relacionan tanto con la creación poética, narrativa o dramática, como con la recopilación de tradición oral y la promoción cultural mediante la docencia. Desde tales cruces (literario e histórico-cultural) se observan las formas y resultados en los cuales la poesía maya contemporánea realizada por poetas de Calkiní (Campeche, México) se articula con la doble dirección de frontera de la cual es depositaria.

Palabras clave: Poesía maya; poesía contemporánea; Calkiní; mujeres; vanguardias literarias.

Abstract. Recent creative literature in Yucatecan Maya would seem to arise from a desire to search for a conservation of cultural identity. Evidence of this can be found for example, in the many literary workshops in which writers interact with poetic, narrative or dramatic creation, as well as with oral tradition and cultural promotion through teaching. From these intersections (literary and historical-cultural) this chapter observes the forms and ways in which contemporary Maya poetry written by the poets of Calkiní (Campeche, México), articulates with the dual nature of its own border condition.

Key words: maya poetry; contemporary poetry; Calkiní; women; literary avant-garde.

La tradición literaria de poetas originarios de la región de Calkiní (Campeche, México) tiene un largo recorrido que se logra evidenciar desde el mismo *Códice de Calkiní* (Barrera, 1984) y que se puede continuar hasta el día de hoy cuando, a partir del taller literario formado en 1992 en torno a la figura del profesor y poeta Waldemar Noh Tzec, surgen escritores de la talla de Briceida Cuevas Cob, Silvia Canché Cob, Margarita Ku Xool, Alfredo Cuevas Cob, entre otros. Las labores llevadas a cabo en dicho taller han servido, en primera instancia, para revitalizar el *corpus* literario de la cultura maya actual como una forma de conservación de su memoria cultural. A tal respecto comenta Miguel May: “Un aumento en el número de escritores y de producciones literarias en maya, suministrará la cantidad suficiente de materiales para apoyar las labores de alfabetización [...], y con esto se logrará crear conciencia de la necesidad de preservar y desarrollar nuestra lengua materna para afirmar nuestra identidad y engrandecer nuestra propia cultura” (May en Ligorred, 1997: 7). El producto de tales actividades creativas ha superado, sin duda, la consolidación de dicho *corpus* para posicionar a los creadores emanados de tal taller como algunas de las plumas más novedosas e interesantes en el panorama general de las letras de pueblos autóctonos de México y del continente.

Sin embargo, y sin menoscabo de los valores literarios emanados de la cultura maya originaria de la región del llamado Camino Real de Campeche, se sostiene aquí que las creaciones literarias emanadas del taller de Calkiní tienen una fuerte influencia de las técnicas y concepciones de la vanguardia literaria europea (particularmente española) que se funden con los elementos propios de la tradición maya para producir una literatura de frontera que ofrece respuestas simbólicas novedosas y actuales, diferenciadas de una simple copia de los dos elementos antes mencionados. Es decir, la literatura producida por poetas emanados del taller de Calkiní fusiona, en su quehacer literario y su intencionalidad de memoria cultural, tanto la tradición vanguardista española como los antiguos saberes del pueblo maya. Por supuesto, dicha realidad fronteriza se comprende como una situación de límites imprecisos y pluriacentuados como lo menciona Prado Oropeza: “El límite, al menos en las series socioculturales y sus manifestaciones, se vincula, de manera inevitable, con la frontera entre dos espacios de valores; y la frontera admite esta tensión [...] donde la nitidez se disuelve en ejercicios tentativos de aproximación a dichas series y manifestaciones” (Prada, 2009: 502). Esto, por supuesto, parte de la

idea asociada a que la creación literaria maya peninsular contemporánea no es una simple copia de los saberes tradicionales de dicha cultura, sino un proceso de creación y apropiación de diversos elementos tal como lo comenta el poeta maya Feliciano Sánchez Chan sobre el proceso de escritura de su poemario *Siete sueños*: “Lo que intentaba era no pronunciar esas palabras de manera literal como lo hace el j-men [sacerdotes mayas], porque él es quien tiene el don, la capacidad de pronunciarlas, pero sí trato de reflejar la estructura del lenguaje, el manejo símbolos para estos siete poemas” (Sánchez, 2014).

Desde tales perspectivas, se parte del método comparatista que, como menciona Villanueva, afirma que: “Siempre que en dos literaturas distintas, o en una literatura y otro orden artístico, [...] sin que haya mediado una relación de dependencia de una de las partes hacia la otra, aparezca un fenómeno en cualquier plano en el que nos situemos, entonces siempre asomará un elemento teórico fundamental, es decir, una invariante de la literatura” (Villanueva, 1994: 113). Tales elementos aparecen una vez que se establece una metodología desarrollada de la siguiente manera: 1. Establecer las relaciones entre los miembros comparados, 2. precisar la dimensión extraliteraria de tales relaciones, 3. confrontar textos, 4. poner en paralelo y diferencia los textos estudiados (Schmeling, 1984: 121-122). Siguiendo las anteriores directrices, en el presente texto se tendrá, en primer lugar, un trabajo de reconocimiento de las labores llevadas a cabo en tal taller de Calkiní para luego revisar las relaciones y antecedentes culturales y educativos en dirección a la tradición vanguardista, resolviendo con ello las dos cuestiones iniciales planteadas anteriormente. A partir de allí, se realizará una revisión a los textos para finalmente evidenciar lo particular de la tradición letrada maya de la región de Calkiní producida en su taller literario.

El taller literario de Calkiní y las greguerías

Como resultado del 1^{er} Encuentro de Poetas Mayas (Bacalar, Quintana Roo, México 1991), se crea en Calkiní (Campeche) un taller literario bajo la dirección de Waldemar Noh Tzec. Este inicia funciones en 1992 con la incorporación de diversos estudiantes de la comunidad interesados en la labor poética, entre los que encontramos, entre otros, a los mencionados anteriormente. Dicho taller, impartido

por un maya-hablante, intenta la creación de la obra poética desde lo que él mismo llama “el verso proyectivo”, que busca dejar hablar la interioridad del propio poeta en la cadena discursiva. Sus obras se publican en la antología *Tumben ik'tanil ich maya t'an* (*Poesía contemporánea en lengua maya*), editada en España, y en la revista *Cal K'in* (*Garganta del sol*).

Del director del taller, Francesc Ligorred afirma que posee: “[...] un dominio del idioma maya-yucateco que él sabe aprovechar en sus creaciones” (1996: 143). Resulta interesante este comentario por dos motivos. En primer lugar, el reconocimiento que se hace al manejo de la lengua maya por su coordinador cuando, a la vez, se afirma que es “[...] conocedor de cierta poesía surrealista en lengua castellana” (143). Ahora, y como se sabe, dentro de la tradición literaria occidental los movimientos vanguardistas (plásticos y poéticos) fueron los únicos que: “[...]partiendo de una estética llegó a cuestionar los fundamentos éticos de la sociedad y los sistemas de pensamiento vigentes en la cultura occidental” (*Diccionario de literatura universal*, 2003: 993).

Lo anterior, que pudiera percibirse como accidental o simplemente propio de una selección personal por parte de Waldemar Noh, dirige a una interesante cuestión como lo es la formación que recibió en la Escuela Normal Superior de México. En efecto, el maestro Waldemar Noh es graduado de la Escuela Normal Rural de Hecelchakán (Campeche) en 1969 para, luego, en 1980 graduarse en la especialidad de Lengua y Literatura Españolas en la Escuela Normal Superior de México. Es interesante observar que el plan de estudios que cursó en dicha institución es el propuesto e implantado bajo la administración de Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación en el año de 1945. Luego de sus inicios en directa relación con la Facultad de Graduados y Filosofía y Letras (1924) y su posterior separación (1929), La Escuela Normal Superior de México desarrolla una serie de transformaciones (1936) que llevan a que, en el año de 1942, a partir de la expedición de la Ley Orgánica de la Educación Pública, planteen una serie de finalidades entre las que se mencionan: –elear y perfeccionar la cultura general y pedagógica de los maestros; –formar maestros en una disciplina de orden cultural o pedagógico; –capacitar a los maestros en los diversos niveles administrativos; –caracterizar los niveles de ellas; –alcanzar grados de maestros y doctores en pedagogía (Pérez, 2016: 3). En

este marco, en el año de 1945 se implanta un nuevo plan de estudios que, en forma general, se conservará hasta la década de los noventa del siglo pasado. Dicho plan de estudios se estructuró en torno a once especialidades, una de las cuales es la mencionada especialidad en Lengua y Literatura Españolas.

El hecho que la especialidad se dirigiera a las letras y lengua españolas es explicable al conocer el perfil del propio Secretario de Educación que impulsó dicha reforma, pues, como se sabe, Jaime Torres Bodet (1902-1974) fue miembro del conocido grupo de escritores que se reunió en torno a la revista *Contemporáneos*: “[...] que sin renunciar al nacionalismo aspiró a una literatura más cosmopolita, que asimilara aportes de las vanguardias europeas” (*Diccionario de literatura universal*, 2003: 1020). Es decir, desde el programa gubernamental expresado en los planes de estudio que impactan la formación de los maestros de primaria y secundaria a partir de su participación en la Normal Superior de México, se proyectó una decidida inserción de las letras españolas y, particularmente, de las vanguardias artísticas en dicha literatura. Además, no se debe olvidar que Torres Bodet fue incorporado a la Secretaría de Educación Pública de México - SEP por José Vasconcelos como uno de los instrumentadores de su propuesta educativa.

De tal forma que, dentro de la múltiple historia literaria que pudo constituir una fuente nutriente para las labores del mencionado taller literario, y debido a la formación de su director en la mencionada Escuela Normal, pareciera que es la literatura española de vanguardia la que funciona como uno de los principales elementos nutrientes de su concepción literaria. Sin embargo, tal argumento puede hacer creer que en dicho taller sólo se realizó una simple imposición de modelos sobre la labor de creación de obras poéticas, lo cual, a nuestro juicio, es erróneo. Más importante aún es reconocer que, en el desarrollo de las vanguardias españolas de principio del siglo XX, se encuentran una serie de modelos y formas poéticas que se van a adecuar y asimilar de manera relativamente sencilla a la labor de los poetas mayas contemporáneos de la región de Calkiní. En tal sentido, es de señalar que el caso español es un poco diferente en la medida en que España acababa de sufrir la crisis de fin de siglo XIX, producto del final de su imperio y, aunque se presentó el deseo de crítica propio de las vanguardias, también trajo consigo un deseo de reconstrucción como lo plantea Ortega y Gasset en *Deshumanización del arte* (1925): “El tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad,

localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo. Dentro de pocos años parecerá absurdo que se haya exigido a la vida ponerse al servicio de la cultura. La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida” (246). En este tenor, la obra del poeta Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) es reconocida como la que mejor expresa la posición de las vanguardias españolas. Así, a partir de su trabajo en la revista *Prometeo*, propone la ruptura de las formas poéticas en sus respectivas manifestaciones y un iconoclastismo del concepto de estructura literaria para liberar la creación de cualquier forma limitante como expresión de la vida. La manifestación más clara de dicha conceptualización poética la logra en su invención, más conocida como son las greguerías: “Pero es sobre todo a través de la greguería, asociación ingeniosa de ideas que él mismo definió como una suma de metáfora y humorismo, donde se expresa con mayor fuerza su genio desbordante. La imagen lírica, irracional o caprichosa de la greguería, siempre ocurrente y nunca trascendental, es el principal descubrimiento del autor y su más importante herramienta estética y conceptual” (*Diccionario de literatura universal*, 2003: 424). Algunas de ellas son de corte festivo (*Hay unas beatas que rezan como los conejos comen hierba*), filosófico (*Nos desconocemos a nosotros mismos, porque nosotros mismos estamos detrás de nosotros mismos*) o, de corte lírico: *De la nieve caída en el lago nacen los cisnes* (Gómez de la Serna, 1919: 74). Como se observa, la literatura de vanguardia española (en la línea de Ramón Gómez de la Serna) hace una apuesta por la expresión breve que utiliza la metáfora (particularmente lírica) y el humor como los instrumentos fundamentales de labor poética para criticar a la sociedad occidental en la cual se produce. La oportuna utilización de metáforas ágiles e inesperadas será uno de los elementos con la que mejor se encuentre la tradición mencionada con la literatura maya contemporánea, pero –es necesario decirlo– su intención no es sólo desestabilizar estéticamente, sino evidenciar una cultura.

La poética de la memoria

Partiendo de lo anterior, se revisarán cuatro ejes significantes que unen/diferencian la tradición de vanguardia española y la literatura maya contemporánea emanada del taller de Calkiní: 1. la intención de creación de “irrealidad”, 2. la

construcción de un universo metafórico, 3. la redefinición de tiempos discursivos y 4. el sentido del espacio grotesco. Dichos elementos se comparan, en los casos pertinentes, con algunos textos de vanguardia o con sistemas simbólicos procedentes de la cultura maya.

1. Creando “irrealidad”

Respecto al primer eje significativo, la intención de creación de “irrealidad” –el trastocamiento de la realidad–, es importante mencionar que esta es una de las marcas definitivas de las llamadas vanguardias literarias y resulta un enfrentamiento directo con todas las tradiciones occidentales propias que intentaban reflejar la realidad en la obra de arte. Sin embargo, cuando un escritor cercano a la cultura maya recurre a tal temática, el resultado es un tanto distinto como se ve en el texto comentado a continuación. En efecto, en julio de 1977 el poeta campechano Waldemar Noh Tzec publicó una minificción de nombre “La pareja” en la revista *El cuento*: “Hacía veinte años que la pareja, enamorada locamente, se miraba sin parpadeo alguno. Ellos no podían explicarse por qué el tiempo no los envejecía. Tampoco se explicaban el porqué nunca se habían dolido de los ojos. ¡Caramba! Es algo normal. Nos sucede a todos. Aún no se daban cuenta que eran personajes de una foto” (Noh, 1977: 497).

El trastorno de la realidad, la puesta en vacío a partir de la palabra y la capacidad instantánea de reformular una noción de amor parecen motivos suficientes para reconocer en dicha narración una creación oportuna y novedosa dentro de las letras americanas. Ahora, reconociendo que esto es así, también vale la pena recordar un texto del poeta vanguardista español Ramón Gómez de la Serna quien escribe en sus famosas *Greguerías selectas*: “Donde uno comienza a volverse loco es en casa del fotógrafo, mirando fijamente y sonriendo a donde no hay por qué mirar ni sonreír” (1919: 38).

Ante todo, llama la atención que escogen el momento propio de la fotografía, la perpetuación del instante y el valor de la quietud como elementos primordiales dentro de la organización de su ficción. Sin embargo, el enfoque es diferente en el evento discursivo en la medida en que en el texto de Gómez de la Serna subyace un sinsentido, mientras que en el texto de Noh Tzec se evidencia un acto amoroso

como producto de la situación fictiva. Esto se hace aún más interesante cuando se revisa que las temáticas de la lírica, en su estado inicial, eran asociadas a la confluencia con la naturaleza y, sólo con las vanguardias, se une con una de sus temáticas recurrentes como es la máquina y sus productos (en este caso, la fotografía). Así, en la lírica primitiva, las imágenes poéticas son muy ricas debido a su complejo empleo de símbolos, que aparecen ligados preferentemente a la naturaleza, por lo cual sirvió como acompañante de discursos religiosos o incorporada al teatro. Incluso es un hecho comprobado que la cultura oral –y dentro de ella, la lírica tradicional– desempeña una función social más importante cuanto más primitiva y menos condicionada esté la sociedad por la cultura de transmisión escrita y, por supuesto, por la moderna cultura audiovisual de masas. Es decir, los textos de tema amoroso resultan ser un tipo de discurso que concilia diversos elementos en su propia realización. Uno de ellos, tal vez el más importante, resulta de convertirse en una forma de expresión ubicada desde el “yo” subalternizado frente al discurso homogéneo de una cultura impositiva a partir de un deseo de autoafirmación. Como se observa, en conclusión, el texto de Waldemar Noh retoma la creación de irrealidad de la tradición vanguardista a partir de la incorporación de un elemento tecnológico (en este caso la máquina fotográfica) pero, a diferencia de ella, la ubica en el marco de un texto amoroso que sirve como puente de autoafirmación por parte del autor.

2. La metáfora lírica

Si bien en el texto de Waldemar Noh Tzec ya encontramos una diferenciación, es en el uso específico de la metáfora en donde podemos reconocer una caracterización poética particular. Para comenzar, se debe recordar que la metáfora es la sustitución de una expresión por otra con la que tiene al menos un rasgo semántico en común. Esta trasposición puede basarse en las similitudes de aspecto externo, función y uso. La relación entre el término metafórico y el objeto que él designa habitualmente queda destruida y la metáfora funciona por la supresión de una parte de los semas constitutivos de la palabra empleada: “La interpretación de la metáfora es posible gracias únicamente a la exclusión del sentido propio” (Le Guern, 1999: 19). Ahora, en el sentido puramente filosófico, la metáfora es más que un

recurso retórico. Así, Paul Ricoeur afirma, en el contexto de su teoría hermenéutica, que la metáfora es un enunciado que, en el marco de un discurso, y mediante una predicación no pertinente, apela a una nueva pertinencia fundada sobre la semejanza y engendra una redescrición heurística de la realidad. Por ello, Ricoeur interpreta el significado metafórico como un aumento cognitivo obtenido por la identidad de significados con permanencia de la diferencia (identidad de la diferencia). De tal manera que sólo con la metáfora se puede realizar una diferencia, un aumento, una desviación de lo dicho en otras formas discursivas, y con ello lograr poner otra voz en juego (Ricoeur, 1995).

Lo anterior lo podemos observar en diversas producciones literarias de la literatura maya yucateca contemporánea de escritores surgidos del grupo de Calkiní como, por ejemplo, Margarita Ku Xool. Así, en su poema “Cahn much yétel chan pepen - La ranita y la mariposita” (1998: 12), Ku habla del encuentro entre una “ranita” que canta y una “mariposita” recién salida del capullo. Lo que antes era el alimento de la rana (mariposita), se transforma, ahora, mediante la emoción, en otra cosa, por lo que: “Despertó su corazón”.

El cambio en su “rostro”, su “voz”, su “sonrisa”, informa de la sensibilidad que la voz poética percibe entre los seres de la naturaleza. Ahora, esta transformación convierte a la ranita en el elemento que brinda la posibilidad de vida a la mariposa. Por ello dice: “te quiero cargar para llevarte a besar las flores”. Esta mancomunidad entre los elementos de la naturaleza, recuerda que la no separación entre el hombre y la naturaleza es piedra fundamental de la literatura maya en la medida en que se unen, gracias a la estructura metafórica, por un sentir colectivo; es decir, la unidad de la existencia –y no su separación, según categorías científicas occidentales–. Pero Margarita Kú Xool no sólo aborda las relaciones entre animales, sino también entre otros elementos naturales. Esta forma de metaforización podemos verla también en otro poema de la misma autora como es “Ak’ab yetel ik - La noche y el viento” (Ku, 1998: 12), en el cual habla de la relación juguetona que la noche establece con el viento. En efecto, la noche (luego de los calurosos días) es el momento en que, gracias al viento que sopla del mar, se puede lograr un descanso relajado. Por ello, en ese poema: “La noche siente muy fresco el viento en su piel, / por eso con goce lo abraza por el cuello”. Así, lo que puede ser para un lector exterior a la comunidad un poema sin muchos valores simbólicos, habla de una

situación felizmente cotidiana a los mayas (el viento vespertino) que es metaforizada y convertida en un lance amoroso/sensual (goce-abraza) donde lo cotidiano no es lo terrorífico, aburrido, sinsentido (como se produce en las artes emanadas de las sociedades occidentalizadas, sobre todo en las artes del siglo XX que nacen de las vanguardias), sino una experiencia placentera-amorosa de fusión con el universo natural.

De tal manera que se puede afirmar que el uso de la metáfora en el contexto de la producción literaria del grupo de Calkiní tiene como efecto no una simple sustitución de imágenes, como tampoco la creación individual de una forma poética especial, sino que funciona como un registro que evidencia no una imagen discursiva novedosa, sino una relación de mundo oculta, discreta y trascendente que pone de manifiesto otra experiencia de mundo diversa a la del lector occidental.

3. Tiempo constante

Una redefinición del tiempo discursivo es básica para que el anterior perfil metafórico se active. Ahora, aunque se conoce la importancia de dualidad entre el tiempo lineal y tiempo circular para pensar la cultura maya, en la labor poética del grupo de Calkiní se está más cerca de la concepción propuesta por el filósofo Henri Bergson en cuanto a considerar al tiempo como una experiencia claramente psíquica pues, en su consideración, el tiempo se encuentra asociado directamente al espacio psíquico, es decir, al espacio de la existencia experiencial. Por ello, los estados de conciencia son vistos como hechos de la exterioridad espacial, midiéndolos, por tanto cuantitativamente y ordenándolos en una sucesión yuxtapuesta al modo que se ordenan las cosas en el espacio (Bergson, 1963). Pero, además, en Bergson los fenómenos psíquicos (en cuanto experiencia de tiempo) tienen, también, un carácter cualitativo, y cada intuición, cada cualidad, es irrepetible, irreversible.

Ahora, al ser irrepetibles (y, por ende, únicos) se llega a la imposibilidad de una organización si no tomamos como base una yuxtaposición psíquica donde se interpreten y funden esos diversos tiempos para ir formando un fluir único, una continuidad inseparable dada en la vivencia psíquica. Este planteamiento lleva a Bergson a decir que existen dos tipos de tiempo: el tiempo especializado o falsificado, que

es el tiempo físico que contempla la ciencia; y el tiempo auténtico, es decir, la duración de la vida interior de la conciencia en el cual el puro movimiento no puede ser diferenciado en estados distintos (Bergson, 1963). Ejemplo de esto último lo podemos observar en pinturas de vanguardistas españoles tales como Salvador Dalí o Juan Gris.

De tal forma, desde Bergson, el tiempo de los agentes físicos no tiene la menor relación con los tiempos vividos en la conciencia del ser en su experiencia de mundo. En este último, el tiempo de la conciencia, el tiempo psíquico del ser viviendo una experiencia de mundo es heterogéneo e irreversible, siendo, siempre e indefectiblemente, pura novedad; así, la memoria lograda en el tiempo pasa de ser un encuentro con un “algo” inerte, a un ejercicio de presente que define al “yo” generador del discurso artístico. Y esto precisamente es lo que encontramos en otra autora emanada del taller de Calkiní como es Silvia Canché Cob. En efecto, su poema “Maasob - Los grillos” (Canché, 1998: 5) inicia con un verso que, al definir, caracteriza: “La noche es bella”. En esta afirmación, la poeta establece una lectura del mundo: no escogiendo el valor “oscuridad” del sema “noche” (que, dentro de la tradición occidental, se asocia con espacio para los amantes o para las pesadillas), lo que le confiere algo nuevo a esta significación. Y, en efecto, más que el silencio (del encuentro de los amantes furtivos o de la pesadilla nocturna) ella encuentra el sonido: “Los grillos gustosamente cantan”. Ahora, ellos, afirma la voz poética, “Cantan con gozo para mí”. Pareciera, entonces, que la noche se presenta como un espectáculo dirigido al yo poético. Aclaremos que espectáculo se refiere, en una acepción simple, al montaje o presentación que un “otro” hace para ser presenciado por una serie de “yos”. En este caso, nada más inexacto pues: “Cuando levanto los ojos, / veo cómo placenteramente danzan en el pequeño rincón de mi casa”.

Versos de gran valía que merecen un comentario detenido. Inicialmente se debe decir que la noche –percibida por la voz poética como bella– no es la noche del cielo (arriba), ni la noche de la lejana oscuridad (frente), sino un retrotraerse al interior (abajo): por ello levanta sus ojos. Así, esta noche es de recogimiento, lo cual, en el poema, la hace bella. Pero, además, esa intimidad hace que la vivencia de lo bello sea en el espacio privado: los grillos cantan dentro de su propia casa, cumpliendo, por tanto, dos funciones. Por un lado, la no separación en dualidad

del par espectáculo-espectador, y, por otra, la convivencia íntima y directa con la naturaleza. Ahora, a pesar de que todo esto se genera dentro de la casa, no se desliza del mundo exterior, sino que, muy al contrario, “los grillos bailan con la lluvia”. Así, el encuentro entre la voz poética y los grillos está en directa relación con el mundo exterior mediante el elemento lluvia. Como se sabe, el deseo de lluvias –la persecución del agua dentro de los mayas– ha sido piedra fundamental de su religiosidad y de su sobrevivencia. Por ello, el dios Chac (dios del agua) es uno de los más presentes en la siempre cálida península de Yucatán. Esto permite reordenar, en segundo grado, el poema. La noche íntima y personal de la voz poética “vive” una gran celebración (cantos de los grillos) gracias a la aparición de la lluvia que “...brinca con agrado en los ramajes”. El poema se cierra: “Cuando la lluvia se vuelve finas hebras, / dejo de escuchar el gratísimo canto de los grillos”. Así, no termina con silencio que deja cansancio o sobresalto, al contrario, termina en silencio que es descanso después de la fiesta que trajo la lluvia. De tal forma, la noche es bella porque, gracias a la lluvia, todos los seres levantan la mirada para disfrutar del concierto de los grillos. Se vuelve, en este “inocente” poema de Silvia Canché, a encontrar una consonancia entre los animales (grillos), la naturaleza (lluvia) y el yo (voz poética) donde existe una alegría que, en unión indisoluble, se apropia de la noche para redefinirla, dando como resultado que el tiempo actual, dentro de estos poetas de Calkiní, es el tiempo de lo eterno, no del desasosiego de la vanguardia occidentales.

4. La disolución de límites: lo grotesco

El sentido temporal antes descrito, tiene su correlato cuando se habla del espacio considerado desde un punto de vista de lo grotesco. El sentido de lo grotesco no guarda relación directa con lo asimilable a lo feo sino, como afirma José Luis Barrios: “[...] lo grotesco se define fundamentalmente por el sobrepasamiento de la identidad, lo que supone una contraposición de principio con el canon de lo bello como aquello que define fundamentalmente el estatuto del cuerpo en la cultura occidental” (2008: 16). Esto debido a que, como comentaba Mijail Bajtín sobre la cultura de la Edad Media y el Carnaval: “[...] el cuerpo grotesco [...] se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo” (2007:

285) produciendo una “exageración positiva” que “[...] también puede separarse del cuerpo, tener una vida independiente” (285). Por tanto, lo importante de lo anterior es que lo grotesco rompe límites, quiebra armonías, deshace discursos y rehace significaciones fundando nuevas topografías, nuevos espacios de significación; es decir, el espacio grotesco funciona como contradiscurso. Barrios dice a tal respecto: “La concepción de la corporeidad como desbordamiento y topografía, así como sus implicaciones sociales, políticas y vitales marchan a contrapelo a las formas y discursos estéticos de la cultura que plantean la interacción del cuerpo con el otro y con el mundo a partir del sentido de la armonía y la proporción” (2007: 18).

Por lo anterior, lo grotesco funciona como una política de interferencia o interrupción propuesta desde el arte en la normalidad de lo realidad a partir de la ruptura de límites preestablecidos. En este sentido, diversos poetas emanados del taller de Calkiní resultan ser los que logran establecer la ruptura de los límites del espacio, lo grotesco del espacio, como instrumento de su poética: la mejor de ellos es Briceida Cuevas Cob. Aunque lo utiliza en diversas creaciones poéticas tales como “U yok’ol auat pek’ ti u kuxtal pek - El quejido del perro en su existencia)” (1996) o “Xooch - El Búho” (2005) –en el cual se lee: “Pinta la luna las tumbas del camposanto / que ha comenzado a masticar la maleza”–, uno de sus mejores ejemplos lo tenemos en el poema “Minanech ti k’iuk - La plaza sin ti” (1998: 4). Se tiene un poema amoroso. En él, la voz poética habla a un “tú” ausente: “Te fuiste como se consume un cigarrillo”. La presencia del otro se pierde lentamente dejando una marca en el aire. Ahora, el fuego se presenta como el consumidor de la presencia del otro para, de allí, saltar a un nuevo verso que funde estos dos elementos (desaparición del tú-fuego): “El humo casi te alcanza”. De tal forma, el símil no sólo es un recurso poético, sino que es parte integrante de la forma versificada, pues le sirve a la voz poética para establecer una comparación entre el sentimiento y el abandono. Lentamente, con un fuego tenue pero constante, el tú amado se aleja y la voz poética permanece en un aquí que visualiza cómo la lejanía se apodera del ser amado: “El camino te engulle / la lejanía te esconde”. Con el ser amado cada vez más lejos, la voz poética cambia de plano y dirige su mirada en dirección a la plaza: “He allí la plaza”. Se insiste en este punto por lo siguiente: cuando el amado se aleja va en dirección contraria al pueblo, es decir, va a “el monte”. Esto

resulta muy llamativo pues desde los tiempos de la conquista, la colonia española y la guerra con la federación (siglos XVI-XIX), los mayas tuvieron un constante rechazo a la vida en los pueblos, pues representaba el pago de tributos e impuestos, la obligación de oficios religiosos, etc... Ahora, esto llama la atención porque una vez que la voz poética gira en dirección al pueblo deja de ver al “ser amado” y un profundo desasosiego se apodera de ella. Así, este cambio poético no sólo es espacial, sino que también le sirve para volver a hablar de la soledad que siente en medio de su mundo. Dice la voz poética en este momento sobre la ciudad: “en ella se amontonan las gentes; / son piedras rodando”. Ahora, estos “otros” (las gentes) aparecen, frente al “yo” de la voz poética, como seres inanimados (“piedras”) que se encuentran en un movimiento y que, finalmente, tienden a aplastar al “yo” poético: “me están aplastando el alma”. Acto seguido vuelve sobre la plaza, pero ahora algo se produce dentro del poema: “La claridad de sus ojos da vueltas; te busca”. Así, una vez más, un espacio geográfico (abierto como es la plaza) se presenta con un rasgo humano: siente. El mundo espacial, al igual que el yo poético, siente el abandono del “tú” amado. De nuevo, al igual que en los poemas antes comentados, la poeta logra la conjunción entre el mundo del yo poético y el mundo exterior (en este caso “plaza”) encontrando en ellos un distanciamiento frente al mundo de los hombres, pero con una profunda fusión que elimina límites para constituir una nueva identidad que deja claro que espacio y humanidad son estructuras coincidentes.

Comentarios finales

De acuerdo a las anteriores aproximaciones se puede afirmar que las obras literarias emanadas del taller de Calkiní evidencian una serie de principios de comunicación con las tradiciones literarias propias pero que, además, también muestran una cercanía con las letras vanguardistas europeas (particularmente las españolas) debido, en buena parte, a la educación formal recibida por el director del mismo. Tal fenómeno, lejos de demeritar la labor creativa de dicho taller, le permite evidenciar y perfeccionar los productos literarios propios de la tradición letrada maya que intenta revivificar. Dentro de los elementos primordiales que logra en tal dirección se pueden mencionar:

- La técnica de creación de “irrealidad” –puesta al vacío o ruptura de planos narrativos utilizada por la vanguardia española como forma de crítica y distanciamiento ante la sociedad occidental e industrial de su momento– es utilizada en el taller de Calkiní para evidenciar los elementos estables y continuos, particularmente en lo que respecta al sentimiento amoroso.
- Lo anterior produce en el lector una dualidad. El lector occidental percibe una sensación de inesperado frente al lector maya letrado, que percibe el acceso a un conocimiento discreto e inscrito en la socio-cultura maya de la región del Camino Real.
- Producto de lo anterior, hace que el centro creativo de la producción del taller literario de Calkiní se encuentre en el uso de la metáfora que tiene como efecto, no una simple sustitución de imágenes, como tampoco la creación individual de una forma poética especial, sino que funciona como un registro que evidencia un sentimiento amoroso-sensual que surge de las relaciones en/con la naturaleza.
- Percibida la metáfora como lo transmisora de lo trascendente, el tiempo poético de las obras del taller de Calkiní se vuelve, en parte gracias a las propuestas de la vanguardia, hacia la actualidad; pero no como muestra de la novedad actual, sino de la persistencia y continuidad de lo eterno y estable de su cultura: el tiempo actual es el tiempo de lo eterno.
- Las fronteras del tiempo se desarrollan de tal manera que existe una serie de principios de oposición a la oficialidad-cultura dominante por medio de la aparición de lo grotesco como ruptura de fronteras. Esto se da principalmente en la concepción de espacio que emerge como extensión de la identidad emocional del poeta.

Cuatro elementos de primer orden que conllevan el posicionamiento de la labor poética, emanada del taller de Calkiní, como nutrida tanto por la tradición vanguardista española (pero sobre todo por la tradición poética maya). Con lo anterior, los poetas mayas contemporáneos no sólo contribuyen a rescatar una cultura, sino que la actualizan, la diversifican y la proyectan en la búsqueda de una memoria simbólica que se modifica para preservarse.

Bibliografía

- Arzápalo Marín, Ramón (1987): *El ritual de las Bacabes*. Ciudad de México: UNAM.
- Bajtín, Mijail (2007): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barrera Vásquez, Alfredo (1980): *El libro de Los Cantares de Dzitbalché*. Mérida, Yucatán: Ayuntamiento de Mérida.
- Barrera Vásquez, Alfredo (1984): *Códice de Calkiní, Cantares de Dzitbalché*. Campeche: Gobierno del Estado de Campeche/Ayuntamiento de Calkiní.
- Barrios, José Luis (2008): “El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación”. En: *Memoria Académica- Jornadas de Cuerpo y cultura de la UNLP*. Buenos Aires: Universidad: 8-32.
- Bergson, Henri (1963): *Obras escogidas*. Ciudad de México: Aguilar.
- Berisntain, Helena (2006): *Análisis e interpretación del poema lírico*. Ciudad de México: UNAM.
- Canché Cob, Silvia (1998): “Maasoob/Los grillos”. *Revista Navegaciones Zur*, 20.
- Cocom Pech, Jorge Miguel (1999) *La literatura maya contemporánea en la Península de Yucatán. Calkiní: una historia compartida*. Calkiní: Ediciones Nave de Papel.
- Cuevas Cob, Briceida. (1996) “U yok’ol auat pek’ ti u kuxtal pek’ /El quejido del perro en su existencia”, “Xnok’ol/Gusano”, “Minanech ti k’iuik/La plaza sin ti”. *Revista Navegaciones Zur*, 20.
- Cuevas Cob, Briceida (2005) “Xooch’ /El búho” en: Montemayor, Carlos (compilador): *Las lenguas de América. Recital de Poesía*. Ciudad de México: UNAM: 71.
- Diccionario de Literatura Universal (2003): Madrid: Océano.
- Gómez de la Serna, Ramón (1919): *Greguerías selectas*. Madrid: Saturnino Calleja S.A.
- Landa, Fray Diego de (1982): *Relación de las cosas de Yucatán*. Ciudad de México: Porrúa.
- Le Guern, Michel (1999): *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- Ligorred Perramon, Francesc (1997): *U mayathanoob ti dzib/Las voces de la escritura*. Mérida, Yucatán: UADY.
- Kayser, Wolfgang (1961): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Kú Xool, Margarita (1998): “Ak’ab yetel ik’ /La noche y el viento” y “Chan much yétel chan pepen/La ranita y la mariposita” en: *Revista Navegaciones Zur*, 20.
- Montemayor, Carlos y Frischmann, Donald H. (2009): *U túumben k’aayilo’ob x-ya’axche’/ Los nuevos cantos de la ceiba*. Mérida, Yucatán: Instituto de Cultura de Yucatán.
- Noh Tzec, Waldemar (1977): “La pareja” en: *Revista El Cuento*. Tomo XII, año XIII: 78: 497.
- Ortega Arango, Oscar (2010): *Tradición y renovación. Literatura maya yucateca contempo-*

- rânea*. Graz, Austria: Academic Publishers.
- Ortega y Gasset, José (1925): *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pérez López, Flor Marina (2002): "Genésis y desarrollo de la Escuela Normal Superior de México 1881-1999", *Revista de la Escuela Normal Superior*, 49. Disponible en <http://189.208.102.74/u094/revista/49> Consultado 8 de abril del 2016.
- Prada Oropeza, Renato (2009): *Estética del discurso literario*. Puebla: UV-BUAP.
- Ricoeur, Paul (1995): *Teoría de la interpretación*. Ciudad de México: Siglo XXI-Universidad Iberoamericana.
- Sánchez Chan, Feliciano (entrevista) (2014): "Los sueños mayas: Entrevista con Feliciano Sánchez Chan", *Revista Circulo de poesía*. Disponible en <http://circulodepoesia.com/2014/08/los-suenos-mayas-entrevista-con-feliciano-sanchez-chan/> Consultado 10 de abril del 2016.
- Schmeling, Manfred (compilador) (1984): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.
- Suárez Hernández, Lilia Raquel (2009) "Nota de actualidad: El Camino Real" en: *Revista El corazón de Ah'Canul*, 8. <http://www.calkini.net/corazonahcanul/numero8> Consultado 20 de febrero del 2016.
- Villanueva, Darío (1994): "Literatura comparada y teoría de la literatura" en: Villanueva, Darío (compilador): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus: 99-127.
- Yershova, Galina (1983) "Lírica maya de la antigüedad", *América Latina*, 7: 39-62.