

## Poesía zapoteca: violencia y memoria en *La flor que se llevó* (Guie'ni zinebe) de Irma Pineda

### Zapotec poetry: violence and memory in *La flor that she took away* (Guie'ni zinebe) by Irma Pineda

### Poesia zapoteca: violência e memória *Na flor que ela levou* (guie'ni zinebe) de Irma Pineda

FELIPE GÓMEZ

---

**RESUMEN:** El artículo analiza la enunciación lírica del poemario *La flor que se llevó* (2013), desde la perspectiva de la denuncia y memoria de las atrocidades de la violencia ocurridas en el istmo oaxaqueño y en otros escenarios del sureste mexicano. El poemario tiene su origen en la experiencia personal y colectiva de la autora, por lo mismo, la voz poética es femenina primordialmente, aunque a veces habla desde el yo masculino, sobre todo cuando asume la voz de su padre desaparecido, Víctor Yodo. En este contexto, el trabajo aborda la emergencia de la poesía de Irma Pineda y las representaciones de los elementos extratextuales, importantes en la estructura de los poemas. Por razón de espacio y por la lectura que hacemos a partir de la versión en español, se omite la versión zapoteca, sin menospreciar el valor que ésta posee.

**PALABRAS CLAVE:** poesía zapoteca, voz femenina, denuncia, memoria.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the lyrical enunciation of the collection of poems “La flor que se llevó” (2013), from the perspective of the denunciation and memory of the atrocities of violence that occurred in the Isthmus of Oaxaca and other scenarios of the southeast of Mexico. The collection of poems has its origin in the personal and collective experience of the author, therefore, the poetic voice is primarily female, although sometimes she speaks from the male self, especially when she assumes the voice of her missing father, Víctor Yodo. In this context, this article points out the emergence of Irma Pineda’s poetry and the representations of extratextual elements, which are important in the structure of the poems. For reasons of space and because we read the Spanish version, the Zapotec version has been omitted, without underestimating its value.

**KEYWORDS:** zapotec poetry, female voice, denunciation, memory.

**RESUMO:** O artigo analisa a enunciação lírica da coleção de poemas *La flor que se llevó* (2013), desde a perspectiva da denúncia e memória das atrocidades da violência que ocorreram no Istmo de Oaxaca e em outros cenários do sudeste mexicano. A coleção de poemas tem a sua origem na experiência pessoal e colectiva da autora, portanto a voz poética é primordialmente feminina, embora às vezes fale a partir do seu eu masculino, sobretudo quando assume a voz do seu padre desaparecido, Víctor Yodo. Neste contexto, o trabalho aborda a emergência da poesia de Irma Pineda e as representações dos elementos extratextuais, importantes na estrutura dos poemas. Por limitações de espaço e pela leitura da versão em espanhol, omitimos a versão zapoteca, sem, no entanto, subestimar o seu valor.

**PALAVRAS CHAVE:** poesia zapoteca, voz feminina, denúncia, memória.

**RECIBIDO:** 19 de mayo de 2021. **ACEPTADO:** 12 de julio de 2021.

---

## ENCUENTRO CON LA POESÍA

la cultura binizzá (zapoteca), de la que forma parte Irma Pineda, es heredera de una de las primeras escrituras prehispánicas, aunque por razones históricas, no se conservan. Los binizzá abrieron antes que otros pueblos una brecha poética a finales del siglo XIX, teniendo un peculiar impulso en la primera mitad del siglo pasado, hasta conectar con las producciones contemporáneas. Esta conexión histórica les ha permitido a los zapotecos forjar “la tradición literaria moderna más importante de México” (Montemayor, 2001: 179). Irma Pineda forma parte de la tercera generación de poetas zapotecos, nacidos entre las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado, época en que México vivió una de las mayores efervescencias sociopolíticas.

La región zapoteca no estuvo ajena a estos acontecimientos: se vio envuelta en fuertes convulsiones sociales que se remontaban en la disputa del control de tierras indígenas y salinas en el municipio de Juchitán (Campbell y Tappan, 1989). Los conflictos, en el mismo municipio, recrudecieron cuando el poder de la elite local, vinculado al PRI, se encaminó a acaparar las tierras de los campesinos. La organización que aglutinaba a las voces de protesta y oposición política, era la Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo (COCEI), conformado, en principio, por sectores estudiantiles y campesinos. El asunto del campo fue uno de los más relevantes, pero la novedad de la COCEI fue haber incluido en su agenda de trabajo, el impulso de la creación literaria a través de la Casa de Cultura de Juchitán fue por su trabajo literario, vinculado a los temas culturales y sociales, que se le acusó de favorecer a una tendencia política distinta a la del partido dominante. La acusación rebasó sus límites cuando la Casa de Cultura fue señalada por engendrar presuntos escritores que se identificaban con la opción política de izquierda. El punto álgido tuvo lugar en 1983, cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes de Oaxaca, intentó destituir a Macario Matus, escritor zapoteco, como director de esa institución cultural. Dicha acción no prosperó y fue repuesto inmediatamente después (Campbell y Tappan, 1989).

Previamente, en la década de los setenta, Víctor Pineda Henestrosa “Víctor Yodo”, padre de Irma Pineda, campesino y maestro rural, se integró y asumió el liderazgo de la COCEI. Cuando éste fue adquiriendo legitimidad y al ganar fuerza en el terreno político y social en el istmo de Tehuantepec, la élite local y el Estado optaron por la estrategia represiva. Así, el 11 de julio de 1978, Víctor Yodo es arrestado en la ciudad de Juchitán por elementos del Ejército Mexicano, a la fecha se desconoce su paradero. Sobre esto, Irma Pineda señala:

Desafortunadamente nunca hemos tenido acceso a los archivos del ejército para tener nombres concretos de quién o quiénes dieron las órdenes para desaparecer a mi padre. Sin embargo, hay que recordar que, en la década de los setenta, la desaparición forzada

era una estrategia desde el poder (del gobierno) para eliminar a los líderes populares y tratar de detener los distintos movimientos sociales de esa época. (Entrevista a Irma Pineda por Michael Molina, 2015: s/p)

La desaparición forzada marcó la vida de la poeta. El silencio y el aislamiento fue el refugio de la huérfana de cuatro años; a su edad, no había forma de comprender la ausencia y los hechos que motivaron esta acción. Hasta ahora se mantiene la incertidumbre y las preguntas en torno a su paradero: “[No] sabemos si está vivo, si está muerto, si lo mataron, ¿dónde lo dejaron? Si está vivo, ¿dónde lo dejaron?” (Entrevista a Irma Pineda por Ian Cavazos, 2020: s/p). Pasaron los años y no hubo respuesta alguna, y ante el imperio de los cuestionamientos y las emociones, la poeta recurrió a la poesía: “Cuando se llevaron a mi padre me refugié en un impenetrable silencio para que nadie perturbara la voz del ausente que resonaba en mi cabeza, entonces a los cuatro años aprendí a leer para buscar su voz en la poesía, y como no podía hablar, comencé a escribir” (Pineda, 2016: 63).

Las imágenes recurrentes en los primeros poemas líricos de Pineda son de nostalgia y soledad por la ausencia de su padre. Más tarde, esa sensación tuvo un matiz peculiar con su experiencia de éxodo. Por motivos de estudio se trasladó a la ciudad de Toluca en donde, sin opciones, tuvo que asumir la interlocución en una lengua que no era la suya: el español, relegando a un segundo plano su lengua materna. Esa experiencia inédita la condujo al aislamiento debido al impacto de la cultura citadina que le era ajena.

La complejidad del tránsito a la ciudad ha sido vivida y abordada por otros escritores indígenas de América Latina, como Humberto Ak’abal, escritor y poeta guatemalteco, quien experimentó un proceso similar cuando recurrió a la ciudad en busca de empleo para colaborar en el sustento económico de su familia (Rodríguez, 2019); tras su encuentro con la escritura, no dejó desapercibido el desprendimiento parcial con su pueblo y el rechazo que sufrió de la sociedad capitalina guatemalteca. Pero la discriminación es aún más profunda para la mujer, así lo vivió la también poeta guatemalteca María Elena Nij Nij, que por su aspecto físico, su traje y su español mal hablado, sufrió trato racista y discriminatorio (Rodríguez, 2019).

Irma Pineda se encontró con la literatura desde su niñez, a través de los poemas de Miguel Hernández, Federico García Lorca y Rafael Alberti, poetas que se solidarizaron con las causas sociales en el contexto de las dictaduras militares. Sin embargo, desde sus inicios nunca tuvo intención de encajar ni alinear sus versos a alguna tendencia poética, no se obligó y no se dejó obligar a nada, así lo confiesa: “me cuesta definir lo que yo hago, escribo porque me gusta la poesía, la palabra, el ritmo, y me gusta en los dos idiomas que conozco más, pero no sé dónde cabe lo que yo escribo” (Pineda, 2016: 60). Esto se traduce en un descubrimiento constante en sus propios poemas, aunque siempre está ligado a su idioma y, en gran medida, a su identidad.

Sus primeros poemas se publicaron en la última década del siglo pasado. Es autora de varios poemarios bilingües como: Ndaani' Gueela / *En el vientre de la noche* (2005), Xilase Nisado' / *Nostalgias del mar* (2006), Xilase qui rié di' sicasí rié nisa guiigu' / *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (2007), Doo yoo ne ga' bia' / *De la casa del ombligo a las nueve cuartas* (2008), Guié' ni zinebe / *La flor que se llevó* (2013), Naxiña' Rului' Laxde' / *Rojo deseo* (2018), Nasiá racaladxe' / *Azul anhelo* (2020).

Su lirismo cruza diversos aspectos: de la vivencia individual resaltan los ya aludidos poemas subjetivos cargados de nostalgia y dolor; de la experiencia colectiva derivan los versos sustentados en la tradición oral e identidad zapoteca y, los que representan los temas sociopolíticos, principalmente la desaparición forzada, la persecución y represión hacia las comunidades indígenas. Para hablar de estos temas, tuvo que recurrir a la memoria colectiva y, para ello, conversó con la gente de su comunidad, especialmente con las mujeres, principales transmisoras de la oralidad. En este proceso, la poeta recrea parte de lo que Ute denomina “memoria de los relatos orales” (2014: 190); un tipo de memoria de la que habla Walter Benjamín, la que pervive gracias a la continuidad generacional. Al respecto cito sus palabras: “trato de recuperar [las] historias que me contaban mis abuelos y mis abuelas. Desde los cuentos del conejo y el coyote hasta lo relacionado con la forma de asumir la muerte, los rituales en torno al nacimiento y la gestación de un nuevo ser zapoteca.” (Entrevista a Irma Pineda por Luisa Manero, 2017: s/p). Tales relatos los somete a un proceso intelectual y los reconstruye según las pautas de la creación literaria.

Un tema sobresaliente ha sido el cuerpo de la mujer en relación al universo cosmogónico, es decir, se asocia a la figura de la luna, la tierra, el cordón umbilical, la fertilidad, la virginidad, etcétera. No obstante, no escribe de manera acrítica, no pretende idealizar las tradiciones y costumbres, sino que busca posicionar una crítica social hacia las prácticas que cosifican y violentan el cuerpo de la mujer que, no está de más decir, no es exclusivo de las comunidades indígenas. El siguiente poema, tomado de *De la casa del ombligo a las nueve cuartas*, visibiliza esta violencia machista justificada en la costumbre:

Cuando un hombre y una mujer  
en este pueblo se aman  
para regalarses besos  
buscan callejuelas  
en donde sólo puede mirar la luna.  
Cuando se casan prenden cohetes  
en casa del varón la noche del rapto  
la gente sabe entonces  
que una flor sangró  
y sobre el dolor celebran  
con música y guirnaldas.  
Pero la vergüenza es una piedra grande

si en lugar de cohetes  
en la boca de una casa  
una olla de barro colocan  
con una herida que cuenta la historia  
de una mujer que no supo esperar. (2008: 45)

La imagen poética realza la subordinación del cuerpo de la mujer por el prometido, el dolor por el disfrute y la felicidad del varón que se hace notar con el estallido de los cohetes. Pero si en lugar de ese júbilo nocturno, resuena el silencio de una historia íntima previa, se asume que la mujer ha perdido su honradez y sus valores al no esperar el momento impuesto por la sociedad. La ausencia de la sangre sería la herida y la vergüenza ante el novio y la costumbre. No obstante, la poeta parece no insistir mucho a lo largo de su producción sobre este asunto, pues se ha detenido a mirar una dimensión distinta de la violencia. Y no es que en la sociedad binizá impere una estructura diferente al patriarcado, como pretendieron describir algunos escritores idealistas del siglo pasado que, por encima de las circunstancias reales, establecieron una visión sensacionalista bastante alejado de la realidad (Campbell y Green, 1999), exaltando a la cultura zapoteca, por sus virtudes como sociedad matriarcal e ideal de independencia y empo-deramiento frente al hombre.

## LA FLOR QUE SE LLEVÓ: HACIA UNA POETICA DE LA MEMORIA Y LA DENUNCIA

La percepción de la realidad ha sido, no pocas veces, un elemento parteaguas en varios poemarios de la poeta. Hay experiencias y circunstancias de dolor actual que obligan a hacer una introspección de los sucesos del pasado, no precisamente para encontrar respuestas, sino para interrogarlos a la luz y sombra de los contratiempos actuales y para mantener viva la narrativa subalterna ante el discurso oficial. *La flor que se llevó* (2013) se origina en esa naturaleza que, en palabras de su autora, fue concebida inicialmente por los recientes acontecimientos del país, como la militarización de las comunidades indígenas de Chiapas, iniciada en los años noventa, que provocó, entre otras cosas, una serie de agravios en contra de las mujeres, y el incremento de la violencia generalizada en el contexto de la guerra contra el narcotráfico en 2006. Así, al reivindicar la memoria de su experiencia de vida y la de su comunidad, no deja de lado los escenarios de violencia vigentes en el país.

[...] empecé a ver notas en los periódicos sobre el despliegue de las fuerzas armadas en comunidades indígenas, buscando sembradíos, y me di cuenta de que ejercían mucha violencia, particularmente hacia las mujeres. De repente yo veía notas de ancianas siendo violadas por los soldados, niñas de once o doce años dando a luz porque habían sido violadas por ellos... Yo pensaba que eso tenía que abordarlo de alguna manera, porque

se vinculaba a la historia de la desaparición de mi padre por soldados (Entrevista a Irma Pineda por Luisa Manero, 2017: s/p).

Esta confesión se deja entrever en los poemas de Pineda, en las imágenes adjuntas de otros escenarios ajenos al istmo.

En esta empresa literaria, la autora interroga el pasado mediante el ejercicio de la rememoración colectiva, la cual fue posible a través del testimonio de su comunidad. Para distinguir este proceso, acudimos a la noción propuesta por Paul Ricoeur que señala que la rememoración se identifica “con el término emblemático de búsqueda” (2004: 47); para él representa una pesquisa, un ejercicio que requiere esfuerzo y a la vez implica tensión por recuperar las imágenes amenazadas por la amnesia; por tanto, es una reconstrucción de la experiencia pasada que supone un “esfuerzo intelectual” (2004: 48).

En este proceso emblemático, Ricoeur, retomando la idea de Henri Bergson, distingue otro tipo de rememoración que es la contraparte de la “rememoración laboriosa” y que él llama instantánea, aquella que no necesita de un tenso proceso de intelección. Esta labor intelectual no siempre alcanza su propósito, pero cuando lo consigue constituye, según Ricoeur, una “memoria feliz” (2004: 48).

Ahora bien, el sentido de pertenencia a una comunidad y el reconocimiento e identificación sobre determinados actos del recuerdo constituyen la memoria colectiva, Ricoeur aborda esto último, pero no se detiene a caracterizarla y se limita a proponer que la solución al problema de la distinción entre memoria individual y colectiva reside primordialmente en la atribución, es decir, la apropiación por identificación, la memoria del otro como nuestra, pero también está la contraparte: el ser reconocido por ese otro. Cuando se consigue esa reciprocidad o pareamiento (*Paarung*) que, entiendo, se concreta con la armonía de ideas, también se logra reconocer “los mismos fenómenos mnemónicos” (Ricoeur, 2004: 167). Asimismo, esta simetría de conciencia conlleva a “la adscripción del otro en el plano del lenguaje” (2004: 166). De ahí deviene el uso del pronombre *nosotros* y de la frase adjetiva *nuestros recuerdos*, aun siendo en principio los recuerdos de otros.

Sin estar exentos de conflicto los dos aspectos de la memoria, a decir de Ute Seydel, existe “un consenso [...] en cuanto a la interdependencia de la memoria individual y colectiva” (Seydel, 2014: 192). Hay una construcción mutua y cruzada. Mientras la primera está influenciada por los marcos sociales descritos por Halbwachs (2004); la segunda, en cambio, requiere de la primera, porque “el colectivo como tal no tiene memoria” (Seydel, 2014: 197).

Ahora bien, el poemario de Irma Pineda, *La flor que se llevó*, vio la luz a partir de un tenso y penoso ejercicio de rememoración. Según la autora, fue un libro que se escribió con mucho dolor (2017). En él procuró recuperar el paisaje de la desolación provocada por la violencia, y ese esfuerzo fue evitar el olvido.

La evocación que hace la poeta de ese pasado no está marcado por el odio, no es un bosquejo de rencor y que induzca a la violencia como respuesta a la injusticia.

No habré de lastimar tu cuerpo  
porque tus lagrimas no bastarán  
para devolver la vida a nuestros muertos  
ni alcanzarán para borrar  
el dolor de nuestra memoria  
Sólo lanzaré mis palabras  
por los cuatro brazos del universo  
para que el sol y el viento  
las graben en todas las piedras  
y que no exista un rincón del mundo  
a donde puedas huir sin escuchar mi voz  
como una letanía  
nombrando cada flor que te llevaste (2013: 79)

En el poema emplea la metáfora como arma contra el silencio. La autora escribe pensando en la herida que los “hombres de verde” causaron al desaparecer a su padre, pero no está dispuesta al odio ni a la venganza, a pesar de la grieta que supone la ausencia, pues no hay acto que pueda reparar el daño, sólo queda preservar la verdad y la memoria que, por sí mismas, son actos de justicia. El recordar tales hechos constituye una subversión ante la historia dominante; confronta una narrativa hilvanada con el propósito de cubrir las grietas que supuso la inhumanidad a la que fueron sometidas las comunidades. La conciencia del no retorno del ser amado sólo es compensado parcialmente al nombrarlos y revivirlos con frecuencia. Dice el poema que la palabra es la única arma con que cuentan, la que puede detonarse “por los cuatro brazos del universo”, para que los agresores la escuchen como una “letanía” que nombra a “cada flor” que se llevó.

El compromiso social que asume la autora no lleva el distintivo de una ideología, ni busca reafirmar alguna militancia, aunque no se excluye que su particular lirismo sea una forma de acción política. Dicho posicionamiento político lo asume a partir de dos hechos: en la dimensión familiar se relaciona con la desaparición de su padre y el estado de zozobra que experimentó posteriormente; y en la dimensión comunitaria se vincula con la invasión territorial perpetrada por agentes del Estado, transgrediendo en consecuencia todo el espectro de la identidad cultural zapoteca. Es en estos contextos donde se configura una poesía de la denuncia con características propias. Por un lado, se distingue de los llamados poetas comprometidos del siglo pasado, cuyos poemas se convertían en arma para influir en la conciencia social y la revolución (Bay, 2005). En cambio, Pineda no sólo construye una poética que remite a aspectos de la violencia sistemática, sino que a veces interpela al sujeto agresor ficticio a tomar conciencia de

la humanidad y de su propio ser; es un anhelo cuyo trasfondo es el reconocimiento recíproco.

Por otro lado, hallamos una distinción en la sonoridad y en las imágenes del contenido poético, nos da la impresión de que hay una construcción simultánea entre lenguaje oral y cosmovisión. Así, la organización del discurso se acerca al arte de las expresiones orales, que en algunos casos se asemejan a la sonoridad de los rituales. Todo ello constituye una forma diferente de abordar la denuncia en sintonía con los símbolos de la identidad indígena. La oralidad se distingue por la reiteración y acumulación de ciertos elementos retóricos. Por ejemplo, hay versos que insisten frecuentemente en la acción del sujeto al que se dirige la voz lírica, y eso constituye el hilo conductor del poema. El movimiento sonoro se define por las estrofas de largo aliento, cuyos ritmos continuos y dinámicos son características propias, aunque no exclusivas en las artes orales indígenas. Esto explica, en parte, la ausencia de pausas versales generadas por signos de puntuación, como veremos posteriormente en los poemas aquí citados. Además, encontramos imágenes de la cosmovisión indígena compenetrados con el manifiesto contra las injusticias. Todo ello crea una faceta distinta de la poesía de la denuncia donde están integrados elementos propios de identidad.

Sin embargo, la poesía de Pineda no se desmarca de la función enunciativa: es una estrategia comunicacional para ventilar a la sociedad las dimensiones de la violencia que padecen las comunidades indígenas. El siguiente poema contempla el valor que representa la palabra:

Esta es la guerra  
    nos dijiste  
y disparaste al aire  
para que todos los pájaros se marcharan

Esta es la guerra  
    nos dijimos  
y empuñamos nuestra palabra (2013: 75)

Su intensidad emana de la complementariedad entre las dos estrofas, la primera da pauta para que adquiera fuerza la metáfora en que se basa la segunda. La referencia es simple, el fusil contra la palabra como objeto de defensa colectiva. Entendemos que la palabra misma no adquiere sentido por el hecho de enunciarla o transcribirla en papel, sino en el momento en que se convierte en la voz de alguien más. Es una pretensión de conmover al otro o de incitarlo a la solidaridad.

La rememoración de la violencia que hace la poeta no es una descripción de los hechos, sino que a partir de esa materia se configura la mimesis que da lugar al lirismo poético. Aunque recurre a los “datos de la experiencia” subjetiva, “quien nos dirige la palabra no puede ser más que un ente de ficción” (Bousño, 1962: 25). La base experien-



cial de la poesía lírica, tal como sucede con la de Irma Pineda, no está exenta del proceso de elaboración imaginaria; sin embargo, como dice Bousoño, “no excluye, [...] la posibilidad de que a veces, o incluso muchas veces, el poeta estructure estéticamente en sus versos algo o mucho de su propia vida” (1962: 23). La importancia de los elementos extratextuales en los poemas de Pineda reside, a decir de Candido (2007), en la medida en que desempeñan una función en la estructura de los textos poéticos.

Derivado de la mimesis lírica y no de la descripción fidedigna de los hechos, *La flor que se llevó* no siempre remite en forma automática a las circunstancias sociales de la comunidad zapoteca, pues el panorama que ofrece y por la autonomía que posee, puede trasladarnos a otros escenarios. Así, los poemas por sí mismos tienen la posibilidad de conmovernos sin más elementos ajenos, lo que significa que posee una singular universalidad. A propósito de esto, es necesario señalar el desacuerdo con la apreciación de Miguel Ángel Cocom Pech, quien señala que “los escritores en lenguas indígenas no hemos escrito una obra literaria representativa que reúna los componentes de universalidad” (2019: s/p). Si bien es cierto que gran parte de los escritores en lenguas indígenas aún carecen del dominio pleno de los “recursos expresivos y lingüísticos de la lengua materna y de su traducción correspondiente a la lengua terminal” (2019: s/p), no puede decirse que hay una carencia de los elementos de esa universalidad.

A lo largo del poemario que nos ocupa encontramos una variedad de voces poéticas, por lo regular es una voz femenina. Y por esa heterogeneidad, la voz de la autora sufre una constante metamorfosis, a veces es la de una mujer violentada que intenta apaciguar su dolor y la de una madre que lucha por la justicia, pero también es la del colectivo agraviado reafirmando su resistencia con la fuerza de su espiritualidad, en ocasiones se apropia de la voz masculina, presumiblemente la de “Víctor Yodo”, el que por su grito libertario fue desterrado. Esa voz se dirige a otro sujeto masculino, el que lleva la “mascara de barro duro” cuando invade la territorialidad de otros.

Llama la atención que el poemario de Pineda no cuenta con presentación ni prólogo, no sabemos si deviene de un motivo personal, editorial o por la temática que aborda, pues no sucede lo mismo con el resto de sus poemarios y con casi todas las colecciones de poesía en lenguas originarias. Identificamos también la falta de título en cada poema, inferimos que se trata de una forma de asumir la expresión de la emoción, pues no pretende anticipar ni ofrecer determinada expectativa al hipotético lector, ya que hay una construcción consciente de una misma línea de expresión subjetiva en todo el poemario. El primer poema que integra *La flor que se llevó* es una especie de epígrafe, escrito por Víctor Terán y dedicado a quien inspiró los versos que prosiguen:

Para Víctor Yodo

Por qué se llevaron

soldados  
al hombre, el de erguida espina  
su palabra,  
él, al que añora asaz  
la estrella de mi alma (6)

El poema reclama la sustracción violenta de la persona, cuya voz llevaba el anhelo de los binizzá. A su vez, realza el peso de la ausencia física y la de su palabra. Nótese la existencia de un interlocutor directo: el soldado, al que interroga por la desaparición y por haberse llevado el sentido del ser. Esa interlocución directa es una característica de los poemas que iremos analizando.

Encontramos en el poemario una variedad de destinatarios ficticios, en primer lugar está el soldado anónimo, después, aparece la figura del padre desaparecido y la de la madre, víctimas de la desaparición respectivamente y, por último, a la sociedad, a la que interpela por su silencio. El que sigue es un diálogo con el sujeto ausente:

¿Cuál es la medida exacta  
en la que puede dividirse el corazón de un hombre  
antes de craquearse  
como el cascarón de un huevo frente al fuego?  
Repites cada noche  
con tu joven voz de rama verde  
que hiera la corteza del viejo sauce  
Quién puede regresarte las palabras  
si miles de huellas  
asoman su rostro sobre el camino  
sin devolvernos un solo gemido como respuesta (9)

La voz lírica sugiere una revelación: la grandeza de un hombre antes de ser desfigurado por la fuerza y entabla un diálogo con ese personaje masculino ausente, al que pregunta “la medida exacta/ en la que puede dividirse el corazón”, antes de partirse con la acción del fuego. Son dos voces conectadas que conversan entre sí, la del ausente y la del sujeto poético. En la tercera estrofa, la voz lírica remite a la legitimidad de esa voz masculina, la que no puede callarse porque nadie ha respondido por las huellas esparcidas en las veredas y el destino de aquellos rostros que no pudieron verse nunca más.

Además, la fuerza del agravio desfigura el ser de los pueblos, los colores que distinguen las prendas de las mujeres, en este caso, binizzá, se han sustituido por el fango.

¿Quiénes somos ahora?  
Si el brillo de los hilos que nos vistieron de colores  
Hoy están cubiertos de fango  
para ocultarnos de la mirada del odio  
y del veneno que nos lanzas

¿a quién crees que dañás con tu aliento de fuego?  
 Podrás hacer que caiga mi cuerpo  
     Yo caeré  
 pero una cosa te digo  
 Otros más se levantarán para enfrentarte (13)

En los primeros versos, el sujeto poético dialoga desde el dolor colectivo, alude el contraste entre el ser de ese colectivo previo y después del destierro. Hay que señalar otra característica de los poemas consignados en *La flor que se llevó*: la utilización de metáforas simples, como la que utiliza el poema antes citado. El yo lírico comunica la existencia de una condición inhumana que transforma los símbolos de la identidad: la desfiguración de los colores de la vestimenta como consecuencia del desplazamiento forzado. Los primeros versos muestran una imagen de cacería humana: para escabullirse de la muerte y “de la mirada del odio/ y del veneno” se envolvieron de fango. Ese fue el precio de la vida: transformar el color de la prenda para escapar del proyectil del cazador. Después, cambia el registro poético a un yo singular que se dirige con un tono subversivo y al mismo tiempo esperanzador al destinatario: “Podrás hacer que caiga mi cuerpo/ Yo caeré/ pero una cosa te digo/ Otros más se levantarán para enfrentarte”.

El lenguaje utilizado se asemeja al discurso de lucha generacional presente en la narrativa de los pueblos originarios, recordemos, por ejemplo, la frase del líder aymara Tupaj Katari: “¡Volveré y seré millones!”. La metáfora advierte y a su vez comunica la llegada de una nueva generación de rebeldes sociales para reivindicar la historia y reclamar la injusticia cometida:

Son nuestros padres  
 los que un día se levantarán  
 de entre los muertos  
 y volverán a ti  
 para reclamarte los brazos mutilados  
 las gargantas laceradas  
 las costillas rotas  
 los sesos derramados  
 y la tierra regada con sus sueños (55)

Entendemos que se refiere al espíritu de los ausentes, el que retornará entre las nuevas voces que nombrarán las infamias cometidas en el pasado y los responsables de tales actos. Aunque quizás sea sólo una justicia basada en un acto de memoria por reivindicar la historia del horror para así recobrar la vida sin la herida que supone el olvido.

Hasta aquí hemos visto a una poeta protagonista de la resistencia. En algunos versos deja entrever su posición de actor, por ejemplo, cuando dice “Yo caeré”. No obstante, esta expresión es también una apropiación de la voz masculina, la de su padre, o bien, la de cualquier sujeto desaparecido por la misma razón. En tal sentido, la autora no escribe

asumiendo una simpatía o solidaridad, como solían ser los poetas comprometidos, sino la voz de protesta se erige desde su propia experiencia de agravio, de su tránsito por los callejones de la nostalgia como consecuencia de la privación de su padre. Cuando descubre esa pérdida, comienza a recorrer otra senda no menos espinosa: la justicia.

Es de resaltarse la forma en que la autora consigna la memoria de la violencia, al hacerlo en tiempo presente y no en pasado, como si lo que escribe estuviera viviéndose en el momento actual. Así se observa en los poemas anteriores y los que siguen:

Este es el tiempo de la muerte  
toda luz se me escurre entre los dedos  
no puedo distinguir el día de la noche  
porque la tibieza del recuerdo endulza mi alma  
¿Puedes tallar en el trono la hora en la que muero?  
Cuando mi espíritu se levante  
retornará a este árbol  
para mirar las huellas de tus dedos  
y pedir que te perdonen  
por todo el mal que nos sembraste (15)

Aquí podemos asumir dos supuestos: por un lado, al conjugar el poema en tiempo presente, la memoria adquiere poder frente al olvido; por el otro, entrevera la percepción de continuidad de condiciones sociales similares a las que predominó en la época que remite el poemario, no precisamente en las mismas comunidades zapotecas, sino en otros espacios geográficos. Por eso, el yo lírico señala sin tibieza: “Este es el tiempo de la muerte”. El tiempo es el antes y el ahora: el antes se relaciona particularmente a las circunstancias de vida de la poeta; en cambio, el ahora, se encuentra ligado a la vigencia de otros escenarios de violencia.

En el poema identificamos nuevamente al sujeto lírico, en primera persona, dirigiéndose a un sujeto ficticio, al que le apercibe la llegada de un nuevo tiempo. También vuelve a insistir en el retorno del espíritu, el cual nombrará a aquellos que envolvieron sus manos de sangre, no para cobrar venganza por sus congéneres ausentes, porque eso no los redime de la pena, sino para suplicar por el perdón de aquellos. ¿Quiénes otorgarán perdón? No está claro, parece que es un enigma, o quizá se refiere a un ser superior concebido por los grupos étnicos, o por los binizzá en este caso.

La irracionalidad tiene rostro masculino, está incrustado en el pensamiento y la estructura patriarcal. La mujer, entonces, enfrenta un doble miedo o dos banderas de invasión: la de su cuerpo en primera instancia y la de su territorio geográfico en segunda. Para lograr ésta última suele pasar por la primera para imponer terror incapaz de resistir. Así, el cuerpo se convierte en el primer objetivo a conquistar. Es de conocimiento que la violación se ha utilizado como arma de guerra, ese fue el caso en Guatemala, empleada “en una dimensión masiva y generalizada, utilizando el cuerpo de las mujeres como

territorio de conquista” (Cosajay, 2014: 159). Según estimaciones, durante la guerra civil de aquel país (1960-1996), hubo alrededor de treinta mil casos (Cosajay, 2014), casi todos ellos quedaron en la impunidad.

Aunque el acto de memoria es una lucha contra el olvido, hay historias y heridas que no son fáciles de nombrar, como son precisamente las agresiones sexuales, por las secuelas emocionales y psicológicas que produce. En ocasiones, las víctimas optan por el silencio, en un intento por dejar atrás la invasión forzada de su cuerpo.

El animal de tu odio hizo un arado sobre mi piel  
Mis ojos guardarán silencio frente a los viejos árboles  
No podré mirar el rostro de mis hermanas y reír con ellas  
si mi flor marchita está (63)

La autorepresión experimentada por las víctimas está relacionada con la sensación de vergüenza, el miedo y otros sentimientos similares, lo que, aunado a la desprotección a la que quedan expuestas las víctimas, conlleva a la contención de los actos de denuncia. La emoción que expresa el poema es precisamente la vergüenza de haber sido víctima de ese tipo de agresión, así que el yo poético opta por el silencio y por reprimirse: “No podré mirar el rostro de mis hermanas y reír con ellas/ si mi flor marchita está”.

El empleo sistemático de la violación ha sido un propósito en diversos escenarios de conflicto. En el caso de Guatemala se perfiló para impedir “la continuidad biológica y cultural de los colectivos indígenas” (CEH, 1999: 56), la cual se tradujo en una estrategia institucional de genocidio. El siguiente poema remite a esa imagen de irracionalidad y es el que le da título al poemario que nos ocupa.

Soy la mujer tierra que rasgaste para depositar tu semilla  
Lavo mi cuerpo para ahuyentar el miedo  
Limpio las huellas de pétalos rojos  
sobre la tierra palma del petate  
No soy más la niña capullo  
que esperaba el día en que las manos de su amado  
la hicieran florecer  
Te llevaste mi flor  
¡Soldado!  
Sin piedad la arrancaste  
Mis ramas no tuvieron fuerzas para detenerte  
La lluvia de mis ojos no será suficiente  
para humedecer el suelo  
y hacer que mi flor renazca (61)

La imagen poética del primer verso no puede ser más desgarradora: la invasión violenta infligida por el poder masculino hacia la intimidad femenina. El sujeto lírico dimensiona el terror provocado, pero no se resigna, intenta levantarse sacudiendo

los rastros visibles de ese horror: “Lavo mi cuerpo para ahuyentar el miedo/ Limpio las huellas de pétalos rojos/ sobre la tierra palma del petate/”. Aquí distinguimos dos tiempos: uno previo a la ignominia y el otro después. El primero representa la flor, pero, ¿qué simboliza esto? Si nos atenemos a reflexionar a partir de la concepción prehispánica náhuatl, flor forma un difrasismo con canto (*in xochitl, in cuicatl*), expresión que servía para designar a la poesía. Pero la figura de “la flor” en este poemario tiene otro contenido simbólico. En nuestra lectura se refiere a la inocencia femenina y la integridad corporal, aunque también puede ser una metáfora de la alegría, derivada de la plenitud, pero en su expresión más concreta representa la virginidad, la condición previa antes de ejercer con conciencia la sexualidad, es un estado íntimo que sólo la mujer tiene derecho a transgredir. Aclaramos, no obstante, que no se vincula con la construcción social que juzga la conducta de la mujer con base a preceptos morales (Amador, 2012), que definen, según, el estado de pureza y honradez de una mujer, sino que el sentido del poema radica en el trauma que implica la transgresión íntima de una forma violenta e inhumana.

De esa transgresión habla el segundo momento del poema: la del cuerpo femenino que trajo consigo pena infinita e irremediable. Es la irracionalidad sistémica, con rostro masculino, la que provocó en su intimidad el correr de los “pétalos rojos” e interrumpió su florecimiento: “No soy más la niña capullo/ que esperaba el día en que las manos de su amado/ la hicieran florecer/”. El dolor causado por la dignidad infringida no es para nada transitorio y saberse víctima de una agresión irremediable engrandece aún más la pena; no habrá nada que pueda hacerla volver al estado de su ser anterior. En los últimos versos menciona: “La lluvia de mis ojos no será suficiente/ para humedecer el suelo/ y hacer que mi flor renazca”.

Como se observa, la intensidad del poema no deviene por sí sola del acto de perder la virginidad, sino por todo lo que representa la invasión del cuerpo y la complejidad psico-social que supone. La voz poética se lamenta impotente: “Mis ramas no tuvieron fuerzas para detenerte”. Transgredir el cuerpo femenino, cuya cosmovisión indígena tiene una representación cósmica y mítica a la vez (Amador, 2013), conlleva a la conquista de un territorio mayor, no menos sagrado e imprescindible: el espacio de reproducción y de pervivencia de los grupos étnicos. La corporeidad de la mujer es un espacio simbólico, en ella converge lo político y lo cósmico: por un lado, el poder está de por medio; por el otro, su fertilidad, o más bien, toda la dimensión femenina representa a la tierra. Por lo tanto, la agresión a la intimidad personal es también colectiva. Así, la territorialización del cuerpo tiene un matiz particular en el caso de las comunidades indígenas, ya que se encuentra ligado a la identidad étnica. La mujer es inherente a la institución cultural, su papel dentro de la colectividad no sólo es el de la reproducción biológica, sino la continuidad étnica en todas sus dimensiones. Por lo mismo, invadir su esfera privada es una vulneración simbólica de la identidad y la autonomía comunitarias. Esto significa

que la integridad territorial o geográfica es un concepto amplio, pues los indígenas no conciben una separación entre sujeto-persona y sujeto-naturaleza, aunque éste último existe por sí mismo, en cambio el primero depende de la existencia del segundo.

En contextos de extrema violencia, la imposición de la fuerza en un espacio territorial pasa por la ocupación forzada de la intimidad femenina. En algunos casos se olvida toda condición humana: mujeres embarazadas son mutiladas y asesinadas. De eso hablan los versos que reproducimos: “El vientre de mi hermana/ miraste como la fruta redonda/ Entonces de norte a sur/ con una línea certera/ la abriste para arrancar su semilla/”. La imagen poética representa la degradación más extrema de la cualidad humana: someter al otro a costa de lo que sea, incluso atentando contra la reproducción biológica, como lo han padecido los grupos étnicos y otras sociedades en contextos bélicos; basta recordar el caso de la masacre de Acteal en Chiapas, acaecido en 1997, en la que cuatro mujeres embarazadas, de las 45 personas, fueron asesinadas y presuntamente mutiladas. Sobre esta barbarie, la voz poética cuestiona acerca de la humanidad de quienes la ejecutan, pues no basta sabernos ser humano, sino cómo actuamos para demostrarlo.

¿Aún eres un hombre?  
 ¿Permanece algo de humanidad en ti?  
 ¿Quién eres ahora después de calzar  
 esas rígidas botas con sus puntas de metal?  
 Tus pies son ligeros de tanto andar los caminos  
 Pero esas botas...  
 ¡Aaah! las botas que mi cuerpo ha conocido desde el suelo  
 esas botas hoy dirigen tus pasos  
 y te llevan a la boca del abismo (17)

El yo poético se dirige desconcertado a un claro destinatario en primera persona: “¿Permanece algo de humanidad en ti?”. Quizá este cuestionamiento surge en vista de que el soldado, aunado a la obediencia del mandato al que está sometido, ha encarnado plenamente el odio hacia quienes considera sus enemigos internos, por eso en su rostro, dice Pineda, solo existe “una máscara de barro duro”, ya que no siente ni muestra indicio de su raciocinio al imponer la orden que se le dicta. En otros versos, la voz lírica reclama: “No puedo ver tus ojos/ te digo/ y no te importa/ porque no escuchas otra voz más que aquella/ que te ha enseñado a ganar el pan de estos días”. Esa obediencia marcada por la insensibilidad, lo ha conducido a ignorar su propia conciencia y decadencia: “¡Aaah! Las botas que mi cuerpo ha conocido desde el suelo/ esas botas hoy dirigen tus pasos/ y te llevan a la boca del abismo”. El poema no deja nada a la ambigüedad, aborda con claridad el desmoronamiento humano de aquellos que sólo tienen oído para las jerarquías de las que dependen y no se dan cuenta de ello.

A lo largo del poemario, la voz lírica insiste en señalar a los autores de la agresión a partir de la enunciación en primera persona, a veces en singular y plural respectiva-

mente, hacia un “yo” singular. La interpelación del tú a tú es una característica peculiar de la voz de la denuncia y representa la fuerza con la que la poeta emite su grito contra la mezquindad de su destinatario.

Hasta ahora, los poemas que hemos citado rememoran y denuncian la desaparición forzada y la invasión, según decíamos, de dos entornos territoriales muy ligados entre sí. Sin embargo, el sujeto poético también se ocupa en enunciar una especie de apercibimiento o advertencia por las muertes infligidas que no cesará la lucha y la resistencia de las comunidades indígenas; confían en el resguardo de que disponen los bosques y las montañas dentro de su dominio. Recuerda que los indígenas subsisten en gran medida en el cobijo que encuentran en ese entorno místico, ahí donde las leyes y la temporalidad de la naturaleza juegan casi siempre a su favor. Así lo aborda Pineda:

Crees que no bastará la faz del mundo  
para escapar de tu odio  
piensas que no habrá selva capaz de guardar la vida  
porque tú le has robado los colores para pintar tu traje  
y usas sus hojas para esconderte de mis hermanos  
Aaah soldado  
pretendes ignorar que es nuestra casa  
que es nuestra madre y nuestra hija  
con sólo sentir su aroma  
podemos reconocer cada parte de su piel  
y ella no te quiere en sus entrañas  
por eso  
la paz de tu sueño ahuyentará (45)

En los versos se anticipa el fracaso de cualquier intento absoluto de destierro indígena, porque tienen a su lado al sujeto sagrado: la naturaleza, su aliado más leal con quien mantiene una conexión ancestral y profundamente espiritual. Pero si llegase a ser ocupada por el soldado, advierte que éste nunca tendrá paz como desearía, pues la tierra reclamará a sus verdaderos moradores, ese será el destino según enuncia el poema: “Nunca dormirás entre los brazos de esta tierra/ La conciencia no permitirá que tus pestañas se junten/ Eres el no deseado/ el demonio que afiló sus cuchillos/ en el cuello de mis hermanos/ el que puso sus pies sobre la espalda de mi padre/ y rompió la noche/ en mil pedazos que no encuentra ahora/ para conciliar la paz del sueño/”.

En los dos poemas anteriores identificamos también una filosofía indígena acerca de la condición subjetiva del territorio, el cual está dotado de ciertos sentidos propios, especialmente el del tacto. Por esta capacidad de percepción, según la creencia indígena, puede identificar a sus habitantes legítimos, de tal manera que ella puede revelarse por cómo se le trata y según quienes moran en sus “brazos”.





odio y aceptan encarnar el deseo de muerte. El poema da por hecho de que hay una fuerza mayor que les enseñó a olvidar la noción de amor y a repudiar al otro. Asimismo, deduce que en el pasado no había tanto odio entre quienes comparten la misma identidad y condición social. Por eso se pregunta cómo es que decidió infundir miedo hacia quienes no son enemigos. De ahí que exhorta abiertamente a volver al estado de la hermandad:

Conocer tu voz permítame  
no son palabras dulces las que espero  
ni te pido una oración  
Solo quiero platicar contigo  
y contarte las historias contigo  
entre las piernas de los árboles  
Quítate la máscara  
deja reposar tus armas  
Bien sé que un día fuiste alegría  
para los ojos de tu gente  
Bien sé que hubo un tiempo  
en que tú perseguías mariposas  
y tratabas de descubrir  
de qué están hechas las alas del colibrí  
¿Dónde enterraste tus deseos?  
Dame tus manos y deja que descanse tu corazón (93)

Éste poema y los otros dos últimos citados tienen un matiz peculiar; contrario a los de la denuncia, no se centran en la negación del sujeto ni en la afirmación de la protesta, sino en el deseo de reconocimiento recíproco. Esto indica que el poemario que nos ocupa ofrece una amplia posibilidad de discurso, no sólo encontramos la desaprobación del otro, del responsable del crimen, también hay un llamado a retornar a la paz. Vemos, ante todo, una retórica de esperanza basada, más que en otra cosa, en la toma de conciencia.

Pineda deja entrever, una vez más, que aquellos que ensalzan su valentía valiéndose del metal que portan son del mismo linaje de los que no han gozado de libertad y justicia, incluso de la misma raíz cultural.<sup>1</sup> Probablemente sea la razón por la que en

<sup>1</sup> De esto hay un caso sobresaliente en la historia decimonónica de los zapotecos: tres jóvenes provenientes de esta cultura fueron becados por Porfirio Díaz (1830-1915), se dedicaron al estudio de las armas y alcanzaron altos grados dentro del ejército. Durante la Revolución, Juvencio Robles, uno de los becados, luchó contra los zapatistas en Morelos, sofocando y destruyendo pueblos indefensos (De la Cruz, 1999). De esto hay un corrido que recuerda esta memoria; reproducimos la primera estrofa: “Dios te perdone, Juvencio Robles,/ tanta barbarie, tanta maldad,/ tanta ignominia, tantos horrores,/ que has cometido en nuestra entidad;/ de un pueblo inerme los hombres corren/ y después de esto vas a incendiar;/ qué culpa tienen sus moradores/ que tú no puedas al fin triunfar./” (De la Cruz, 1999: 41).



dimensiones de dolor: el del agravio físico y psicológico, y el del silencio de los que “escuchan resignados el crujir de huesos”.

El reconocimiento de la otredad que está implícito en el poema tiene una connotación más amplia y tiene que ver también en que la sociedad, en tanto testigo y sabedor de los daños cometidos, se atreva a reconocerse en ese dolor ajeno y a emitir su voz en solidaridad. Esto es muy claro cuando emplea la primera persona en plural, nosotros, hacia una segunda persona igualmente en plural: ustedes.

No mires hacia atrás  
que hasta los árboles callan  
Es el silencio que les impones el miedo  
mudos testigos son  
de las vísceras derramadas  
Nada pueden decir frente al odio  
que aprisiona la palabra  
que ahoga los gritos que quieren ser pájaros (53)

Leemos aquí una especie de reclamo motivado por la ausencia de los otros sujetos anónimos, los que se encuentran en la posibilidad de auxiliar a los que están en condición de zozobra, pero no lo hacen y deciden distanciarse silenciosamente ante el miedo que impone la fuerza del odio. Quizás el estado de desagrado que revela el texto es relativo, dado que el silencio que reclama es provocado por una sensación de miedo.

El uso de la primera persona en plural es característico en la poesía testimonial, en el que el vocablo “nosotros” siempre prevalece sobre la voz lírica en singular, aunque hay casos, como vimos en los poemas citados anteriormente, en los que el yo lírico en singular representa la voz de otros sujetos o al colectivo al que pertenece. Esto no es nuevo en la poesía, ya desde antes algunos poetas enunciaban desde su yo individual, la vivencia y “la conciencia del grupo social” (Bermúdez, 2016: 91).

Irma Pineda, junto a otras poetas, configura un discurso insumiso y subalterno frente a la literatura masculina, y ahí entabla un diálogo con los temas que han sido silenciados históricamente a partir de la mirada de su propia experiencia vital.

Esta emergencia constituye una doble “insurrección de las palabras” (Bellinghausen, 2018) por ser mujer y por ser indígena. Por tanto, adquiere un importante significado frente a las estructuras de poder patriarcal y de la literatura dominante. Este renacer de las palabras dentro del círculo femenino en el contexto indígena forma parte del proceso de insumisión contemporánea, cuyo resultado más concreto, no el único, ha sido la conquista de espacios dentro de la literatura.

Habrà de señalarse que entre las poetas en lenguas originarias, Pineda ha sido la que más le ha otorgado un matiz social y político a sus poemas, decíamos que en ellos encontramos a una poeta-protagonista que lucha con sus palabras. Aunque los versos

no tienen capacidad para cambiar la realidad, el hecho de cuestionarla es ya un acto de resistencia y, por lo tanto, un posicionamiento político. El poemario, en sí mismo, tiene una estructura subversiva: en primer lugar, está el hecho de haber optado por suprimir el título de los poemas y los signos de puntuación; en segundo lugar, la priorización de una lengua indígena en su escritura, pero, quizá lo más representativo de *La flor que se llevó*, a la luz de la actualidad, sea el eco que encuentra hoy en nuevas víctimas y la imagen de los mismos escenarios de violencia.

## CONSIDERACIONES FINALES

Es de destacar las características retóricas del poemario, observamos que el lenguaje es simple, directo y próximo al habla cotidiana, esto no es coincidencia para la temática que aborda la autora, sino que está incrustado dentro del propósito de comunicar al lector y a los destinatarios ficticios, la voz colectiva. Aunque no es nuevo en la poesía de corte social y política, desde décadas anteriores, la coloquialidad fue un recurso recurrente de los poetas que se solidarizaron con la lucha y protesta social en América Latina. En *La flor que se llevó*, los versos se conectan a partir de las acciones, imágenes y emociones que se encuentran ahí representadas. Esos elementos extratextuales son relevantes, puesto que conforman la estructura del poema, y no se presentan como unidades secundarias, pero su peculiaridad radica en que los elementos antes citados van ligados íntimamente con los aspectos de la oralidad y las representaciones de la identidad indígena. Por otro lado, la voz poética es peculiar en el sentido de que a veces confronta a su destinatario o a su interlocutor directo, y otras veces lo interpela para que recobre conciencia de su irracionalidad. Esa voz, que es la del hombre desaparecido, la mujer que lucha por la justicia y la de otras mujeres agraviadas, siempre va acompañada de la reafirmación de la fuerza espiritual, pues es la que da sustento a la esperanza, los anhelos y la continuidad de la existencia comunitaria. Ahí radica una especie de profecía que impulsa a trascender del dolor a la resiliencia. Pero más allá de todo lo mencionado, y aunque la enunciación lírica deviene de la experiencia individual y comunitaria, el trabajo literario de Pineda no se posiciona con alguna tradición poética que centra su mirada en el contexto de producción. Ella escribe siguiendo los impulsos de su propia emoción, la fuerza de protesta colectiva y su ser espiritual.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANY BAY, C. (2005); *Residencia en la poesía. Poetas latinoamericanos del siglo XX*. Centro de Estudios Iberoamericano Mario Benedetti: Cuadernos de América Sin Nombre, no. 13.
- BOUSOÑO, C. (1962); *Teoría de la expresión poética*. España: Gredos. Tercera edición.

- B. CAMPBELL, H. (1989); "La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec", en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 51, núm. 2, abril-junio, pp. 247-263.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, G. (2016); "Juan Bañuelos y Abigail Bohórquez: la poesía como resistencia y representación social", en *Acta poética*, 37.2, julio-diciembre, pp. 87-114.
- CANDIDO, A. (2007); *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAVAZOS, I. (2020); "Entrevista a Irma Pineda", en *Distintas Latitudes*. <https://distintaslatitudes.net/entrevistas/irma-pineda-santiago-poeta-zapoteca>
- COCOM PECH, J. M. (2019); "Estética y poética en la literatura indígena contemporánea", en Festival Internacional de Poesía de Medellín. [festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/01\\_17\\_09\\_08.html](http://festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/01_17_09_08.html)
- CROS, E. (2010); "Sociocrítica e interdisciplinariedad", en A. Chicharro y F. Linares Alés (Eds.), *Sociocrítica e interdisciplinariedad*. España: Instituto Internacional de Sociocrítica, pp. 13-24.
- DE LA CRUZ, V. (1999); *La flor de la palabra*. México: UNAM, CIESAS.
- HALBWACHS, M. (2004); *Los marcos sociales de la memoria*. España: Anthropos.
- HOWARD, C. Y SUSANNE, G. (1999); "Historia de las presentaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec", en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. v, núm. 9, junio. México: Universidad de Colima, pp. 89-112.
- MANERO SERNA, L. (2017); "Entrevista a Irma Pineda", en Periódico de Poesía. <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/4568-no-098-entrevista-irma-pineda>
- MONTEMAYOR, C. (1993); *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: Consejo Nacional para las Culturas y las Artes.
- \_\_\_\_\_ (2001); *Literatura actual en las lenguas indígenas en México*. México: Universidad Iberoamericana.
- MOLINA, M. (2015); "Entrevista a Irma Pineda", en Panóptico Ixhuateco. <https://panopticoixhuateco.wixsite.com/panopticoixhuateco/entrevista-a-irma-pineda>
- PINEDA, I. (2008); *Doo yoo ne ga' bia' / De la casa del ombligo a las nueve cuartas*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- \_\_\_\_\_ (2012); "La literatura de los Binnizá. Zapotecas del Istmo", en F. González González y otros (coords), *De la oralidad a la palabra escrita. Estudios sobre el rescate de las voces originarias en el Sur de México*. El Colegio de Guerrero, pp. 293-310.
- \_\_\_\_\_ (2013); *Gui' ni zinebe / La flor que se llevó*. México: Pluralia Ediciones.
- RICOEUR, P. (2004); *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- SEYDEL, U. (2014); "La constitución de la memoria cultural", en *Acta poética* 35.2, julio-diciembre, pp. 187-214.
- YOC COSAJAY, A. M. (2014); "Violencia sexual a mujeres indígenas durante el conflicto armado interno", en *C.M.H.L.B. Caravelle*, núm. 102, pp. 157-162.