Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Lenguas y Letras

Maestría en Enseñanza de Estudios Literarios

“Una propuesta educativa, crítico-dialógica, en ´La semana de colores´ y `La culpa es de los Tlaxcaltecas´ de Elena Garro”.

Presenta: Lic. Mariana León Contreras

Director de Tesis: Dr. Gerardo Argüelles Fernández

Junio, 2015.

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DGBSDI-UAQ

La presente obra está bajo la licencia:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:

Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada , brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales .

SinDerivadas — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una excepción o limitación aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como publicidad, privacidad, o derechos morales pueden limitar la forma en que utilice el material.

Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Maestría en Enseñanza de Estudios Literarios

"Una propuesta educativa, crítica-dialógica, en `La semana de colres´ y `La culpa es de los Tlaxcaltecas´ de Elena Garro"

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestría en Enseñanza de Estudios Literarios

Presenta:
Mariana León Contreras

Dirigido por:
Dr. Gerardo Argüelles Fernández

Dr. Gerardo Argüelles Fernández
Presidente — Firma

Dra. María Esther Castillo García
Secretario — Firma

Mtra. Araceli Rodríguez López
Vocal — Firma

Dra. Beatriz Garza González
Suplente — Firma

Dra. Adelina Velázquez Herrera
Suplente — Firma

LLME. Verónica Núñez Perusquía
Director de la Facultad

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Junio, 2015

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por su cariño y compañía. A los profesores de la Maestría en Enseñanza de Estudios Literarios de la Universidad Autónoma de Querétaro: Dr. Gerardo Argüelles Fernández, quien me proporcionó elementos teóricos rectores para el desarrollo de la investigación; Dra. Esther Castillo García, Dra. Araceli Rodríguez López, por sus enseñanzas y reflexiones; Dra. Adelina Velázquez Herrera y Dra. Beatriz Garza González, por sus directrices educativas.

Al Dr. Francisco Xavier Solé Zapatero, por su compañía y apoyo teórico-práctico.

Así como a los administrativos y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

RESUMEN

“Una propuesta educativa, crítico-dialógica, en ´La culpa es de los Tlaxcaltecas´ y ´La semana de colores´ de Elena Garro”.

La perspectiva pedagógica de la que parto para desarrollar mi tesis, es desde la teoría hermenéutica propuesta por el filósofo francés Paul Ricoeur, en su obra *Tiempo y narración (I, II y III),* quien me brinda el conocimiento necesario para asumir y entender el proceso que el lector transita en el acto hermenéutico de lectura, ordenado en tres momentos: *triple mimesis*. El primero es la *prefiguración*, de la cual se parte para llegar a la mediación de la *configuración* de la obra, para terminar en la *refiguración* de la visión y perspectiva del lector, lo que equivale a que el lector entable un diálogo con las diferentes visiones que en el proceso desvele dentro de la *configuración* de la obra literaria.

Para comprender la *configuración*, retomo la propuesta didáctica literaria desarrollada en el *Proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas*, de Solé Zapatero, Francisco Xavier, la que me posibilita una manera de ingresar al texto y de comprender los hilos narrativos a partir de los cuales se autoconfigura la obra de Garro.

Finalmente, me baso en el pensamiento del filósofo francés Edgar Morin, para relacionar los elementos dinámicos y complejos que constato en la *configuración* de los cuentos, concepción que forma parte de la propuesta de los *Siete saberes necesarios para la educación del futuro*, principios desarrollados para abordar los problemas sociales en su conjunto, heterogéneos e interdependientes, por medio de los cuales se aprecian diversas transformaciones de las opiniones y perspectivas de la historia, en una dinámica de crítica y autocrítica de la subjetividad del sujeto dentro de la concepción de su historicidad.

Palabras clave: acto hermenéutico, complejo, historicidad.

SUMMARY

"A criticism-dialogue educational proposal in "Blame on the Tlaxcaltecas" and "The week of colors" By Elena Garro".

The pedagogic perspective I am basing on in order to develop my thesis is to the literary hermeneutical theory proposed by the French philosopher Paul Ricoeur in his work Time and Narration (I, II and III) who provides me with the knowledge necessary to assume and understand the process developed by the reader at the hermeneutic act of reading, organized in three moments: *triple mimesis*. The first one is called *prefiguration*, which is the base to reach the mediation of the *configuration* of the Work, to end in the *refiguration* of the reader vision and perspective, which is equivalent to the reader establishing a dialogue with the different visions revealed by the process within the configuration of the Literary Work.

To understand the configuration, I take up the didactic proposal developed in the Process of cumulative successive approximations, by Solé Zapatero, Francisco Xavier, which enables me a way to be immerse in the text and understand the narrative threads from which Garro's work is configured.

Finally, I base myself on the thought of the French philosopher Edgar Morin, to relate the dynamic and complex elements I prove in the configuration of the stories, conception which is a fundamental part of the proposal of the Seven Complex Lessons for the future education, principles developed in order to face the social problems as a whole, heterogeneous and independent, by which diverse changes in the opinions and perspectives of history are appreciated, in a criticism and self-criticism dynamic of the subjectivity of the subject within the concept of history.

Key words: hermeneutic act, complex, history.

ÍNDICE

Introducción 7

Capítulo I: Desvelamiento dialógico en la obra literaria 10

1.1 Propuesta didáctica para el análisis literario 20

Capítulo II: Desvelamiento crítico-dialógico de los cuentos “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores” 24

2.1 Antecedentes 24

2.2 Análisis del cuento “La culpa es de los Tlaxcaltecas” 28

2.3 Análisis del cuento “La semana de colores” 59

Capítulo III: Desarrollo de la propuesta didáctico-pedagógica a partir de ambas obras 92

Conclusiones 113

Bibliografía 115

Introducción

La presente investigación tiene su origen en el interés por desarrollaGr un constructo que permita la interpretación de las obras literarias a partir del especial enfoque hermenéutico, dinámica que comienza a partir del conflicto de las subjetividades que se expresan en la práctica social y que son representadas a través de los textos, para el caso que me compete a partir de los cuentos “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores” de la escritora Elena Garro.

Mi premisa inicial sostiene que dentro de las obras, los personajes establecen un diálogo, en el cual implícitamente (discursivamente), indagan sobre las diferencias culturales generadas por las narrativas de las comunidades, proyectos y protagonismos políticos en las historias contadas en tanto actores o sujetos históricos.

Los análisis que desarrollo en la investigación tienen el objetivo de fungir como un recurso didáctico, que invite al novel lector a comprender los complejos discursos literarios, como en su referencialidad histórica desde la cual el autor se comunica y, ante todo, la posibilidad de indagar en sí mismo. Además, el proceso que sigo para adentrarme en la configuración de los textos, así como los resultados a los que llego, asumo que al lector le sirven como un ejemplo para que por él mismo pueda continuar, desde su horizonte de mundo, con la apropiación de la obra de arte literaria, seguir las transformaciones discursivas que se expresan explícita e implícitamente a través de los hilos narrativos, así como constatar las transformaciones de los discursos dialógicos vehiculados en el texto.

Estas estrategias buscan involucrar al estudiante con las experiencias que el mismo texto vehicula, es decir, a partir de las herramientas que el ser del texto presenta por medio de las asociaciones, la trama y la estructura. Proceso que permite actualizar los propios paradigmas, al tiempo de seguir la historia, hasta llegar al plano de la interpretación; objetivo esencial para lograr contraponer la propia experiencia con otras realidades discursivas.

A partir de esta premisa, acudí a la teoría hermenéutica literaria propuesta por el filósofo francés Paul Ricoeur, en su obra *Tiempo y narración (I, II y III),* quien me brinda el conocimiento necesario para asumir y entender el proceso que el lector transita en el acto hermenéutico de lectura, respectivamente, y que Ricoeur ordena a modo de tres momentos, reunidos con el subtítulo de *triple mimesis*. El primero es la *prefiguración*, momento del cual se parte para llegar a la mediación de la *configuración* de la obra, y terminar en la *refiguración* de la visión y perspectiva del lector, lo que equivale a que éste entable un diálogo con las diferentes visiones que en el proceso desvele dentro de la *configuración* de la obra literaria, ya que gracias a esa multiplicidad de posibles lecturas, el lector amplia las visiones de su propia historicidad.

Por tal motivo, me resulta central la comprensión de la *configuración* particular de los cuentos enunciados, ya que a partir de este acercamiento a la obra literaria de Garro, el lector podrá acceder a diferentes perspectivas de los discursos y acontecimientos que en la obra se expresan. Para tal etapa del proceso, retomo la propuesta didáctica literaria desarrollada en el *Proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas* de Xavier Solé Zapatero, la que me orienta sobre una manera de ingresar al texto y de comprender los hilos narrativos a partir de los cuales se autoconfigura la obra. Desde los niveles que sugiere *Proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas,* el lector obtiene una manera de constatar la diversidad discursiva que en el ser de la obra se movilizan al retomarla desde la perspectiva de conjunto que conlleva las características dialécticas, históricas y dialógicas.

La propuesta didáctica literaria me posibilita dar cuenta de los diferentes discursos históricos que los personajes simbolizan, mismos que se van transformando en el encuentro con los demás. Al concientizar los diferentes puntos de vista en la historia de México y de América Latina, se impone un diálogo reflexivo entre los personajes y el narrador sobre los errores y aciertos humanos relacionados con el poder, la culpa, la traición, el arrepentimiento, el amor, entre otros temas que resultan complejos y relativos en su interpretación.

Explicado lo anterior, como último término me acerco a algunos de los puntos esbozados por el filósofo francés Edgar Morin (1921-), en su obra *Siete saberes necesarios para la educación del futuro,* para tratar de vislumbrar una posibilidad de relacionar los elementos dinámicos y complejos que desglosé en los análisis de los cuentos con las concepciones que según Morin son prioritarias para guiar la educación del futuro, tales como la tendencia a tratar los problemas sociales a partir de la complejidad de los mismos, además de la necesidad de abordar los problemas sociales en su conjunto, lo que conlleva pensar en los múltiples discursos heterogéneos e interdependientes por medio de los cuales se aprecian diversas transformaciones de las opiniones y perspectivas históricas, en una dinámica de crítica y autocrítica de la subjetividad del sujeto dentro de la concepción de su historicidad.

El pensamiento de Morín constituye un intento por descubrir las posibles relaciones entre el ejercicio hermenéutico literario y los principales esbozos de ciertas propuestas educativas del siglo XXI.

Antes de concluir, indico que esta investigación está dividida en tres capítulos: En el primero se abordan los conceptos hermenéuticos de Paul Ricoeur, tales como *Identidad Narrativa* y la *Triple Mimesis*; con un subapartado sobre el *Proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas* y los niveles que en él se sugieren. El segundo capítulo presenta el análisis de “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores” de Elena Garro, desde la mirada hermenéutica que aquí quiero privilegiar. Y el último capítulo establece un acercamiento entre los resultados de los análisis y algunos tópicos que para Morin serán necesarios enseñar en la educación del futuro, posibilidades tendientes a contribuir en el área didáctica y humanística.

CAPÍTULO I

Desvelamiento dialógico en la obra literaria

Para abordar teóricamente los análisis de los cuentos: “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores”, mi eje rector se basa en la propuesta teórica de Paul Ricoeur, fundamentalmente en su obra *Tiempo y narración*[1]. Como un acercamiento direccionado a la comprensión, explicación e interpretación de ambas obras literarias, en la que el lector se aproxime a la tarea educativa que centra su atención en la respuesta lectora y en la recepción de la misma. La literatura como una experiencia que, en el acto de lectura, provoca un impacto en la cotidianidad del lector, como complemento significativo de la natural acción mimética del sujeto.

Desde esta perspectiva, me acerco también a la reflexión ética de Ricoeur, el cual plantea que el hombre es capaz de juzgar, decidir y responsabilizarse, en un ejercicio de pensar la acción humana, como motivaciones, consecuencias, la finalidad y el sentido; el sujeto ético de Ricoeur logra establecer un diálogo a partir de su ser en el mundo y su ser con los otros. Es decir, es un sujeto reflexivo que se constituye a sí mismo a partir del retorno a sí, ya que a partir del retorno se crea la trama narrativa, la que “hace compresible al sujeto como un ´sí mismo como otro´, que unifica la heterogeneidad”[2], creándose la síntesis en el relato que se dirige hacia la comprensión vinculado con el mundo.

Por estar en el mundo, el sujeto intenta orientarse sobre el modo de la comprensión. Esto es que dentro de su referencialidad tiene algo que decir, una experiencia que lleva al lenguaje, misma que comparte. Por lo que la aptitud para comunicar y la capacidad de referencia “deben platearse simultáneamente. Toda referencia es referencia dialógica o dialogal.”[3] Ya que cuando el sujeto habla de sí

[1] Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración,* Tomos I, II y III, Traducción de Agustín Niera, 1ª edición en español, Siglo XXI Editores, 1996, México, 2009.
[2] Tornero, Angélica, “El tiempo, la trama y de identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur”, en *Revista de identidades: Tecnológico de Monterrey,* No. 14, 2008, México, pp. 51-79, aquí p. 52.
[3] *Idem.*, p. 61.

mismo, narra la historia de su vida o parte de ella, recrea su ser “temporalmente”, momento en que surge la identidad narrativa como una estructura temporal del texto, creada por el sujeto mediante el acto de lectura que da coherencia al cambio, porque se relata una historia.

Para Ricoeur, hay dos tipos de identidades: *idem* e *ipse.* La identidad *idem* (el mismo) se presenta como sustancia inmutable o pura subjetividad, no cambia a través del tiempo. La identidad *ipse* (sí mismo) se refiere a lo propio, por lo que la identidad no es única y para siempre, sino que cambia a través de diversas situaciones propias del sujeto actuante, ya que el agente de la acción se reconoce al narrar las acciones que realiza; proceso que apunta a la identidad narrativa como el resultado de la integración de las heterogeneidades de la historia narrada.

La identidad entonces se constituye a partir del compartir de los signos y del lenguaje, de los valores sociales y de la historia, que se manifiesta como una construcción intersubjetiva de significados, los que permiten al sujeto reconocerse a sí mismo. Es en este punto donde la identidad narrativa une al lector y al texto. Es en la obra *Tiempo y narración* en donde Ricoeur parte de la concepción de que la literatura está compuesta por la narración de acciones humanas enmarcadas por la referencialidad, realizadas con otros sujetos, con motivaciones y fines propios: “la narración identifica al sujeto en un ámbito eminentemente práctico: el del relato de sus actos.”[4] La experiencia estética que ofrece la lectura, es el complemento de la acción mimética que se desarrolla en el relato.

Por lo que, los relatos propios y ajenos nos permiten conocernos y recrear nuestro ser “temporalmente”, ya que el relato se direcciona hacia la compresión del sujeto no como una realidad inamovible y aislada, sino vinculada con el mundo. Angélica Tornero, desde la propuesta de Ricoeur, asevera que “la literatura es como un laboratorio de constitución de la identidad, que nos ayuda a comprender mejor la naturaleza de nuestra temporalidad y su relación con la propia situación en el

[4] Tornero, Angélica, "La identidad de los personajes literarios: acercamiento teórico-metodológico", en *Semiosis* VI, n.º 12, diciembre, 2010, p. 262.

mundo”[5], dinámica en la que el lector apunta a poner en tela de juicio sus valores, comprenderse e interpretarse de una manera diferente, es decir, que el lector se enfrente a la obra a partir de la posibilidad de comprender propuestas que cuestionen sus expectativas socio-históricas. Dinámica en la que el profesor, como facilitador, es un acompañante o guía de los procesos del lector, evita depositar en el educando el contenido literario a manera de memorización o esquema rígido mecanizado.[6]

Para el filósofo francés el texto literario conlleva una acción interpretativa y una comprensión del mismo a partir de las herramientas que éste presenta por medio de las asociaciones, la trama y la estructura. Propone reconocer la autonomía del texto -su dimensión semiológica-, y suspender la propia credibilidad para propiciar un diálogo con el texto -dimensión semántica-, con lo que se llega al acto similar del habla, ámbito que nos permite acceder a la interpretación.

Desde esta perspectiva, quiero centrar la atención en la noción de *Poética* de Ricoeur, la cual posibilita la comprensión, explicación e interpretación de la obra de arte literaria. Concepto que surge de la concepción de *mythos* elaborado por Aristóteles y retomado en la obra *Tiempo y Narración* para resaltar las características esenciales de la *construcción de la trama,* la que se concibe como “la disposición de los hechos en sistema”[7], desde el carácter operante de los elementos de la composición; con lo que *mythos*, se entiende como *componer*, y *poética* es, en consecuencia, “el arte de componer las tramas”[8]. A estas

[5] Tornero, Angélica, “El tiempo, la trama y de identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur”, p. 75.

[6] En este sentido, refiero al pensamiento de Paulo Freire quien, a partir de su propuesta pedagógica crítica-dialógica, expone que el profesor no impone una *educación bancaria*, capitalizada, evite depositar en el educando el contenido programático a manera de memorización o esquema rígido mecanizado, es decir, no establezca una relación antidialógica vertical de A sobre B, que anula la capacidad de reflexión y crítica de los temas a los que se enfrenta el educando, sustituyéndose la expresividad del mismo. Más bien, el facilitador se aventura en la comprensión de las relaciones dialógicas entre el texto y el contexto. Organiza y construye la visión del mundo de los educandos por medio de las características del *diálogo,* en el que se plantea una relación horizontal de A más B: ambos participantes se hacen críticos de los tópicos, ambos nacen de una matriz crítica y generan crítica, por lo que se establece la comunicación. (Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido,* Siglo XXI Editores, 48ª edición, México, 1970*,* p. 54.)

[7] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo I, p. 82.

[8] *Idem.,* p. 83.

consideraciones añado el concepto de *mimesis,* en el que lo que hay que entender de la trama es la actividad mimética, a saber, como un "proceso activo de imitar o representar. (…) Se trata, pues, de imitación o representación en su sentido dinámico de puesta en escena"[9]. Estas dos consideraciones teóricas *mythos* y *mimesis,* me sirven para dejar esclarecido el carácter dinámico con el que voy a retomar la trama de ambos cuentos. A partir de este dinamismo seguiré el acontecimiento de cada historia, así como el proceso de cambio que sufren los personajes en los diferentes enfrentamientos a los que están determinados intencionalmente[10].

La *mimesis* "instaura la literariedad de la obra literaria"[11], el mundo del *como si* tiene la función de "unión, que establece precisamente el estatuto de transposición ´metafórica´ del campo práctico del *mythos*"[12]. Este esclarecimiento me lleva al entendido del término *mimesis*, como el "´antes´ de la composición poética"[13]. Por lo que la *poética* se establece en el proceso de la *mimesis*, la que supone tres estadios dinámicos: *Mimesis I, II y III*. Lo que significa que esta *poética*, que no habla de estructura, sino de estructuración, alcanza sólo su cumplimiento en el lector o espectador, en el momento en que en el mundo del *como si*: "adquiere su verdadera amplitud cuando la obra despliega un *mundo* que el lector hace

[9] *Idem.,* p. 83.
[10]El término de intencionalidad remite unívocamente a la teoría de Franz Brentano (maestro de Husserl en Viena) y su obra *La psicología desde el punto de vista empírico* (Leipzig, 1874). La intencionalidad ha cobrado importancia para las teorías no sólo psicológicas sino también filosóficas. Después de Brentano, con Husserl, el asunto de la intencionalidad se convirtió en una parte constitutiva de la fenomenología, sobre todo a partir de su Vª *Investigación lógica* y sus estudios sobre percepción, significación y semántica. La intencionalidad apunta a grandes rasgos a la relación que guarda nuestro intelecto imaginante en relación a los objetos y objetividad del mundo. De este modo, hablar de intencionalidad es referirse a la existencia y genuinidad de las cosas, planteamientos y asuntos, que no necesariamente encuentran un correlato objetivo en la realidad inmediata o "idealizado" (por la metafísica). "Pensar en algo", "alegar algo", "anhelarlo", etc. son manifestaciones típicas para ubicar una inteligencia o conciencia intencional. (Argüelles, Gerardo, "La inclemencia del tiempo como estado de cosas y situación en el espacio poético de David Toscana", en Castillo García, María Esther (Comp.), *Espacios,* Eon, México, 2011, pp. 117-172.)
[11] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo I, p. 103.
[12] *Idem*., p. 103.
[13] *Idem.,* p. 103.

suyo”[14]. Y con estas conjeturas, me dirijo a la *presentificación*[15] del mundo cultural en la obra, a partir del cual el lector re-conoce dicho entorno y lo conjetura.

Con las aseveraciones anteriores, me resulta indispensable abordar el proceso de la *triple mimesis*, el cual representa una necesidad transcultural humana al correlacionar la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana: “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración adquiere su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.”[16] Esta afirmación me lleva a sostener con Ricoeur que “lo que está en juego, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra”[17]. Y esta mediación es la que pasa por los tres momentos de la *mimesis*, los cuales esbozaré a continuación:

Mimesis I. La prefiguración, supone que hay una referencia al “antes” de la composición poética, el cual se constituye a partir de la red conceptual, mediación simbólica y estructura temporal. La trama es imitación de las acciones, motivo por el cual se puede comprender previo a su configuración, en términos de acción. Para mostrar cómo ocurre esto, “Ricoeur describe la estructura semántica del campo práctico. La trama encuentra su primer anclaje en la red conceptual de la acción. Esta red está constituida por agentes que hacen cosas con otros, con ciertos objetivos y fines. Construir una trama implica la comprensión práctica previa de la temporalidad que articula a estos agentes que hacen cosas con otros en ciertas circunstancias. La relación entre la comprensión práctica y la comprensión narrativa es, a la vez, de presuposición y de transformación.”[18] Además de que toda narración presupone, por parte del narrador y de su auditorio, familiaridad con términos como agentes, fines, circunstancia, ayuda o desgracia, por lo que, tanto la comprensión

[14] *Idem.,* p. 112.
[15] *Presentificación* es el concepto con el cual a nivel fenomenológico – en el discurso husserliano y ricoeuriano, se explica esa donación de presencia, o “puesta en tiempo presente”. (Sánchez Ortiz de Urbina, “Estética y fenomenología” en Bozal, Valerio, *Historia de las estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* vol. II, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002, pp. 118-129, aquí p. 123).
[16] *Idem*., p. 113.
[17] *Idem.,* p. 114.
[18] Tornero, p. 57.

narrativa, como la comprensión práctica, se vinculan por el reconocimiento e identificación de los recursos simbólicos mediatizados en el campo práctico.

Una siguiente característica de la precomprensión es la estructura temporal, que parte de la narración, en ella lo que importa es "el modo como la praxis cotidiana ordena uno con respecto al otro el presente del futuro, el presente del pasado y el presente del presente. Pues esta articulación práctica constituye el inductor más elemental de la narración"[19], de tal manera que la temporalidad constituye un modelo del mundo. Siguiendo una consideración de Tornero Salinas en apego a Heidegger, cabe indicar además que la "intratemporalidad está ligada a la idea de contar con el tiempo y al cuidado de sí en la vida cotidiana. El ser humano vive en el tiempo, ser-en-el-tiempo, y cuenta con él; se preocupa por el ahora y por el paso del tiempo. Se ocupa de sí mismo y de las cosas en el tiempo."[20]

Mimesis II. Es la configuración, aquí "se abre el reino del ´como sí´"[21], el momento de la representación creadora. "La configuración es una actividad de composición que no pone en juego los problemas de referencialidad y de verdad; es el sentido del *mythos* aristotélico, que se define, como disposición de los hechos."[22] En el campo textual la trama desempeña la función de integración, "una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales."[23]

En este sentido, la trama es mediadora por tres razones:

1) media entre acontecimientos individuales y la historia tomada como un todo: un acontecimiento se define por su contribución al desarrollo de la trama, debe organizar los acontecimientos en una totalidad inteligible.

2) integra factores heterogéneos: agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados, etc. que pertenecen al campo práctico y se integran por medio de la sintaxis, así se realiza la transición de la *mimesis* I a la *mimesis* II.

[19] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo I, p. 126
[20] Tornero, p. 57.
[21] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo I, p. 130.
[22] Tornero, p. 58.
[23] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo I, p. 130.

3) por sus caracteres temporales propios: los cuales están implicados en el dinamismo constitutivo de la configuración narrativa. “La trama transforma los acontecimientos, dimensión cronológica o episódica, en historia, dimensión no cronológica, configurante, propiamente dicha. Mediante la configuración se ponen en relación los acontecimientos (incidentes) y la historia que constituyen; este acto transforma, así, los acontecimientos en totalidad significante, porque impone a la sucesión de episodios el punto final, a partir del cual la historia puede comprenderse como totalidad. ”[24] La construcción de la trama aporta una solución a las aporías del tiempo “al mediatizar los dos polos, el del acontecimiento y el de la historia; la solución es el propio acto poético.”[25] Por lo que, continuar es avanzar en medio de contingencias y peripecias, lo que significa comprender lo que se cuenta, hasta llegar al punto final, que permite comprender los sucesos como una totalidad.

El último elemento de la función narrativa lo constituye la tradición, ya que descansa “en una historia que tiene todos los caracteres de una tradición”[26], además de contener el juego de la sedimentación y la innovación. En la construcción de la trama, los paradigmas están sedimentados, se ha borrado su origen, los paradigmas nacen del trabajo de la imaginación creadora; surgen a la vez de la innovación y proporcionan reglas para la experimentación posterior en el campo narrativo. “Estas reglas cambian por presión de las nuevas intervenciones, pero lo hacen lentamente, e incluso resisten al cambio en virtud del propio proceso de sedimentación.”[27]

Mimesis III. Marca la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector; intersección “del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica”.[28] Esta *mimesis* muestra cómo se transita de la configuración a la refiguración mediante el acto de lectura. En primer lugar, se destacan los rasgos de esquematización y tradicionalidad, los cuales contribuyen a borrar la oposición entre el afuera y el adentro del texto. La esquematización y la tradicionalidad: “son categorías de la

[24] Tornero, p. 58.
[25] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo I, p. 133.
[26] *Idem*., p. 137.
[27] *Idem*., p. 138.
[28] *Idem*., p. 140.

interacción entre la operatividad de la escritura y la lectura".[29] "Por una parte, los paradigmas recibidos estructuran las expectativas del lector; es decir, al momento de leer el lector tiene ya en mente expectativas que le ayudan a reconocer la regla formal, el género o el tipo ejemplificados en la historia narrada."[30] Los paradigmas proporcionan directrices para el encuentro entre el texto y el lector. Y el acto de leer actualiza la capacidad de la configuración para ser seguida; es decir, leer es seguir y actualizar una historia.

El proceso de la *mimesis* se completa al tomar en cuenta el concepto de horizonte del mundo del oyente o lector, los cuales tienen "su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta"[31], en relación a lo que comunica: "en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte."[32] Así, la "obra posee un contorno que la circunscribe y la describe, y se levanta a su vez sobre un horizonte de potencialidades que constituyen su horizonte interno y externo; interno, en cuanto que siempre es posible detallar y precisar la cosa considerada en el interior de un conjunto estable; externo, en cuanto que la cosa buscada mantiene relaciones potenciales con cualquier otra cosa bajo el horizonte de un mundo total, el cual no figura nunca como objeto del discurso".[33]

Estas consideraciones teóricas me sirven, en primer lugar, para ser testigo de los procesos complejos expresados a través de los narradores de los cuentos en cuestión: "La culpa es de los Tlaxcaltecas" y "La semana de colores", mismos que, dentro del proceso dinámico de la *poética*, se van transformando y, con ellos, también los mundos simbólicos a los que hacen referencia al mundo del lector. En segundo lugar, para ser cómplice de los mundos implícitos que a partir de la obra se despliegan y constatar la crítica histórica que se ha realizado durante siglos al pensamiento Moderno, el que se encuentra expresado en los hilos narrativos de los

[29] *Idem*., p. 147.
[30] Tornero, p. 61.
[31] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo I, p. 148.
[32] *Ibidem.*
[33] *Ibidem.*

cuentos, en contraposición al pensamiento mágico-mítico prehispánico, el cual sirve para cuestionar el mundo totalitario-unívoco Moderno.

Entonces, retomo con Ricoeur que la aptitud para comunicar y la capacidad de referencia se plantean simultáneamente: "toda referencia es correferencia, referencia dialógica o dialogal. (…) Lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, por medio de este, su referencia: la experiencia que esta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella."[34] Y por esta capacidad dialógica encuentro desde dentro de los cuentos, hacia mi propia concepción de la historia, la posibilidad de dialogar con los discursos de poder que el hombre ha sido responsable.

Así, doy paso a la concepción de *mundo del texto* y *mundo del lector*, en la que la primera idea se plantea en relación al tiempo de la ficción y al de la historia, es la dimensión del pasado como *memorable*, ante la búsqueda de un cara-a-cara de las constricciones de la historia, lo que Ricoeur nombra como *representacia* o *lugartenencia*, lo que conlleva al hombre a encontrarse ante la relación de deuda, "que coloca a los hombres del presente ante la tarea de restituir a los hombres del pasado –a los muertos- su débito."[35] Y estos dos conceptos tienen su paralelo en la función de la ficción, "la que es al mismo tiempo *relevante* y *transformadora* respecto a la práctica cotidiana."[36] *Relevante* porque presenta aspectos ocultos que se encuentran en la experiencia de *praxis* del hombre, y *transformadora,* "en el sentido de que una vida así examinada es una vida cambiada, otra vida."[37] Por lo que las nociones: *descubrir* e *inventar*, son inseparables.

El término *aplicación,* recibido de la tradición hermenéutica y revalorizado por H.-G. Gadamer, consiste en la concepción de una parte orgánica del proyecto hermenéutico. En este sentido, Ricoeur retoma el término para abordar el de *arco hermenéutico,* el cual "se alza desde la vida, atraviesa la obra literaria y vuelve a la vida (…) La *aplicación* constituye el último segmento de este arco integral."[38] Y este

[34] *Idem.,* p. 149.
[35] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo III, p. 864.
[36] *Idem*. p. 865.
[37] *Ibidem.*
[38] *Idem*. p. 866.

problema de *aplicación*, también nombrado por el filósofo como *apropiación,* posee, como se ha tratado de seguir a lo largo de la propuesta teórica, una serie de complejidades necesarias de nombrar, la primera es que el *mundo* del texto marca su *apertura* del texto hacia su "exterioridad", hacia su "otro", en la medida en que su estructura interna es intencional y original, entonces, confirmo con Ricoeur que "sólo en la lectura, el dinamismo de configuración termina su recorrido."[39]

Ante esta afirmación, me resulta necesario abordar las consideraciones *De la poética a la retórica*, ya que expresa el proceso complejo que parte de la estrategia del autor que, por medio de la retórica, intenta *convencer* a su *auditorio,* sin olvidar que en el momento en que el autor real "adopta tal o cual disfraz, tal o cual máscara, en una palabra, asume el *second self* que hace de él un autor implicado" [40] en y por la obra, es quien toma la iniciativa ante el desafío de la relación entre escritura y lectura, es el encargado de mostrarles a los lectores el mundo contenido en el texto, de tal manera que "sin lector que lo acompañe, no hay acto configurador que actúe en el texto; y sin lector que se lo apropie, no hay mundo desplegado delante del texto."[41]

Para Ricoeur la lectura hace emerger la estructura, articulada por el *autor implicado,* mediante la interpretación. Y en el momento en que el texto parece cerrarse sobre la comprensión del lector, el desdoblamiento del destinatario reabre un espacio de juego que la relectura transforma en espacio de libertad, en las que aparecen múltiples referencias implícitas propias del horizonte del lector, juego que forma parte de la estrategia del *autor implicado* en la retórica de persuasión, que puede ser abierta o disimulada, pero que siempre se presenta como un punto de partida inacabado del texto literario con miras a que el lector pueda abrirse a nuevas expectativas en relación a su propio mundo, por eso acudo a Ricoeur para concluir que la obra de arte literaria, la que transmitimos como docentes, proviene de la comprensión entre el texto y el lector.

[39] *Ibidem.*
[40] *Idem.,* p. 869.
[41] *Idem.,* p. 875.

Posteriormente esbozo una propuesta didáctica para abordar el análisis de los textos literarios. Dicha propuesta tiene como objetivo acceder a los hilos narrativos que acontecen en el texto[42], la cual desarrollo en un segundo momento del Marco Teórico.

1.1 Propuesta didáctica para el análisis literario

A partir de lo expuesto y siguiendo los planteamientos teóricos de Ricoeur, a continuación, llevo a cabo el desarrollo de la propuesta didáctica que me sirve para acercarme a los diferentes niveles de la significación en el interior de la *configuración* de la obra literaria. Dicha propuesta la ejemplifico a partir de los análisis de los dos cuentos citados de la escritora Elena Garro.

Los niveles expuestos se encuentran explicados en la propuesta de análisis del investigador Xavier Solé Zapatero[43], quien parte de la idea central de seguir el *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas.* Este *proceso* comienza por la *experiencia* que se genera al dejarse conducir a través de los hilos narrativos del texto, adentrarse en el *ser* del texto, entendido por la tradición Hermenéutica con H.-G. Gadamer, como el "*ser* que desea ser comprendido"[44], luego entonces este ser se manifiesta como lenguaje.

La propuesta del *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas* me posibilita una guía para mostrarle al educando dos ejemplos: cómo entrar al texto y cómo dialogar con él en la medida en que va comprendiendo su particular *configuración,* por lo que el primer paso consiste en adentrarse en el texto paulatinamente por planos o niveles para ver qué problemas discursivos se presentan, y de qué manera pueden irse "resolviendo" y articulando en el propio recorrido. En este sentido, la propuesta de "entrar al texto" a través de diferentes

[42] Los niveles de la guía didáctica los he rescatado de la obra de investigación del autor: Solé, Xavier, *Algunos problemas de la poética narrativa de "Todas las sangres" de José María Arguedas,* Cuadernos de Investigación, No. 44, UAEM, 2006.
[43] Solé, Xavier, *Algunos problemas de la poética narrativa de "Todas las sangres" de José María Arguedas,* Cuadernos de Investigación, No. 44, UAEM, 2006.
[44] Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método I*, Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Colección Hermenéutica No. 7, 8ª edición, Salamanca, 1999, p. 18.

niveles, Solé la retoma de Lotman[45] como una opción para ordenar los hilos narrativos por los que puede caminar el lector; hilos que él mismo irá relacionando, así como analizando sus choques y transformaciones discursivas simbolizadas contextualmente en la obra. Para Solé estos *niveles* conducen al lector –educando- a lo que Ricoeur propone: "colocarse de tal manera que sepamos *explicar, comprender, entender* e *interpretar* qué es lo que manifiesta el *autor implicado*, a través del *narrador*[46], como producto de la *poética*[47] de la obra."[48] Para el caso del *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas* se sugieren tres niveles o guías para comenzar a intentarlo, los cuales son etapas o planos generales:

> 1. Concentrarse en lo que se *ve*: la *representación*, el acontecimiento representado de las acciones, en este sentido, lo que se *ve* que acontece con los personajes, tomando en cuenta también el tiempo y el espacio en los que éstos actúan. Este nivel es necesario para dar cuenta de la manera en que se van presentando las acciones, según su composición básica.
>
> 2. Seguir lo que se *oye*: la *expresión*, de acuerdo con la *posición* y *perspectiva* de los personajes y del narrador. Es decir, seguir lo que se *oye* de éstos y constatar que cada uno manifiesta diferentes *posiciones* y *perspectivas,* las que resultan complementarias o antagónicas. Para Solé en este proceso es necesario ir buscando las referencias contextuales: socio-históricas, literarias, etc. que allí van apareciendo, para comenzar a relacionarlas con los diferentes discursos simbolizados que se expresan a través de los personajes. Por lo que el educando va a dar cuenta de las transformaciones complejas de cada una de las visiones de los personajes al chocar con los demás, así como de las complejidades de las posturas desde las que se expresan y actúan.
>
> 3. En el siguiente nivel, el de la *configuración,* se articulan las dos anteriores por medio del narrador; y se trata de seguir la manera que lo *expresa* y *representa* (relata) el

[45] Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico,* Traducción de Victoriano Imbert, Ediciones Istmo, Madrid, 1970.
[46] "*Papel* representado por el *agente* que, mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar, hace la relación de sucesos reales o imaginarios. (…) que asume la tarea de construir el relato y es capaz de permanecer tanto fuera como dentro de la narración." (Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica,* PORRÚA, México, 2008, p. 355.)
[47] Término que retomo de Paul Ricoeur, en su obra *Tiempo y Narración. Tomos* I, II y III. El pie de página es mío.
[48] Solé, p. 55.

narrador en función de la *solución artística*[49]*,* utilizada por el *autor implicado*[50] para relatarlo, producto de la organización *poética*[51]*.*

El proceso implica que deben ser analizados los elementos de cada nivel, así como cada nivel por separado, uno por uno, e ir buscando las relaciones que entre ellos se van manifestando, para finalmente articular los tres planos entre sí.

Evidentemente, no se trata de encontrar *la* solución, sino de buscar la manera de *ir* comprendiendo la forma que pareciera estar organizado el texto.

Y dado que cada texto puede contener instancias no mencionadas aquí (si bien las sugeridas resultan generalmente imprescindibles, aunque algunas de ellas puedan faltar), éstas deben ir siendo propuestas por el propio lector, en función de las particulares demandas que cada texto le presente y a medida que va avanzando en su lectura. No obstante, no hay que perder de vista que lo fundamental radica no tanto en la información manifestada y vehiculada por el autor implicado (abierta), sino la forma en que es organizada o estructurada por él (cerrada) –si bien una no puede existir sin la otra.

Utilizar esta guía como proceso para comprender la *configuración* de los cuentos “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores” me permite mostrarle al lector el proceso que sigo para obtener los resultados que constatará en el análisis, más que enseñarle los resultados por sí mismos. De esta manera, el estudiante podrá continuar su búsqueda y encontrar más relaciones implícitas o explícitas simbolizadas expresadas en la obra.

Como expliqué con la visión de Ricoeur, el educando podrá seguir, a partir de su propia *posición* y *perspectiva,* los hilos narrativos propuestos por la obra en constantes transformaciones discursivas simbolizadas a partir de lo cual tendrá herramientas para entablar un diálogo con la misma permitiéndole *refigurar* y reescribir su *visión del mundo*.

[49] Término rescatado de Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*.
[50] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo III, p. 869.
[51] *Idem.,* p. 875.

A continuación muestro el sentido de “adentrarme en el *ser”* en el primer cuento “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, al horizonte crítico.

CAPÍTULO 2

Desvelamiento crítico dialógico de los cuentos “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores”

2.1 Antecedentes

Escritos por Elena Garro (México, 1920-1998), “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores” forman parte de un compendio de 13 cuentos titulado *La semana de colores* (1964). Diversos son los criterios de investigadores al retomar la obra de Garro para criticarla y enseñarla, una de las ideas preponderantes se basa en que el primer cuento mencionado es considerado dentro del canon de la narrativa mexicana del siglo XX[52], por contener dentro de su *poética* elementos antropológicos que remiten a la cosmovisión de los antiguos mexicanos, a personajes olvidados de la historia nacional, así como a realizar una reflexión “verdadera” o “falsa” de las etapas históricas de México.

Las perspectivas teóricas y metodológicas reanudadas en las investigaciones sobre la vida y obra de Elena Garro muestran diferentes enfoques desde los que ha sido investigada, algunos críticos como Emmanuel Carballo la han abordado desde la revaloración de su biografía: “Elena Garro es como una escritora clandestina, hay que hablar en voz baja de ella para que nadie lo sepa porque nos puede pasar algo, como si fuera una conspiradora”[53], para Patricia Rosas Lopátegui, la figura de Garro era “un fantasma, a quien el gobierno y el *status quo* se había encargado de desprestigiar mediante la leyenda negra que le endilgaron acusándola de ‘conspiradora, cabecilla de complot comunista, enemiga del régimen, traidora, loca,

[52] El investigador de la UNAM Luis Leal, incluyó en su antología *Los mejores cuentos mexicanos del siglo XX* (2004), el cuento “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, considerándolo como una de las joyas del relato corto mexicano por mostrar un enigmático juego del tiempo “real” y “mágico”. Por su parte, el escritor Carlos Monsiváis, incluye el mismo cuento en la antología *Lo fugitivo permanece. 20 cuentos mexicanos* (2005), en él exalta la idea de que el cuento no tienen una clasificación posible y da comienzo al relato “sobrenatural”, apto para un público que todavía está inmerso en la cultura oral, es decir, grupos sociales que se encuentran entre la oralidad y la modernidad periférica.

[53] Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Alfaguara, México, 2005, p. 516.

paranoica´, a raíz de la masacre perpetrada en Tlatelolco en 1968"[54]. En los años setenta parecía como si "Elena Garro no hubiera existido nunca: sus tres libros publicados hasta el momento, *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1958), *Los recuerdos del porvenir* (1963), y *La semana de colores* (1964), eran inconseguibles"[55].

Con el tiempo y por medio de diferentes giros en las perspectivas de análisis de su obra, las propuestas de lectura y enseñanza en los programas de Licenciatura se retoman a partir de diferentes acercamientos a su *poética*[56] narrativa, con lo cual se afirma de que en las obras *Los recuerdos del porvenir* y el cuento "La culpa es de los Tlaxcaltecas" forman parte de las letras clásicas universales. Dicha afirmación la sustentan las investigadoras Patricia Rosas Lopátegui, Gloria Prado y Luz Elena Gutiérrez Velasco al corroborar que por medio de su *poética,* la escritora poblana deconstruye la realidad mexicana, "nos arrastra en su torbellino narrativo y nos hace ver que la historia no tiene una versión definitiva, ya que tras su mirada aguda pone en tela de juicio mitos y falacias impuestos por los totalitarismos"[57].

En la actualidad, las investigaciones y enseñanza de la *poética* de Garro, específicamente de los cuentos que retomo para mi trabajo de tesis: "La semana de colores" y "La culpa es de los Tlaxcaltecas", están fundamentadas en acercamientos a sus características narrativas, sin embargo, los esfuerzos de diferentes catedráticos(as) han estado más enfocados a las obras *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* y *Los recuerdos del porvenir*; de ésta última, Ute Seydel[58] explica que el narrador pone en tela de juicio la credibilidad de la memoria a partir de hacer dialogar los diferentes puntos de vista respecto a los acontecimientos de Ixtepec, además de retomar y reinterpretar la figura histórica de la Malinche mediante

[54] Lopátegui, Patricia, "La magia innovadora en la obra de Elena Garro", en *Revista Casa del Tiempo*, vol. 1, no. 10, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 42-46, aquí p. 42. Pág. web http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiempo_eIV_num10_41_46.pdf, consultada el 15 de marzo, 2014.
[55] *Ibidem.*
[56] Término explicado por Paul Ricoeur y explicado en el apartado de Marco Teórico Literario.
[57] Gutiérrez, Luz Elena, "Elena Garro, maga de la palabra", *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra.* Serie de investigación y documentación, INBA, México, 1992, p. 29.
[58] Ute, Seydel, "Memoria, imaginación e historia en *Los recuerdos del porvenir* y *Pedro Páramo"*. en *Revista Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 67-80. Pág. web. http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2002/seydel.pdf consultada 15 de marzo.

personajes femeninos complejos. Desde este punto de vista, para Luz Elena Gutiérrez, las protagonistas de la obra de Garro, mujeres y niñas, se enfrentan a una sociedad patriarcal que sólo logran vencer por la vía de la imaginación y la magia que se entiende como el revés de lo real, con la que critican y toman una postura de la pretendida modernidad.[59]

Sin embargo, en las publicaciones que consulté en las que se retoman los cuentos “La semana de colores” y “La culpa es de los Tlaxcaltecas” se plantean cualidades generales sobre algunas perspectivas de su *poética*, sin esclarecer claramente al lector las articulaciones narrativas de cada obra: Lopátegui afirma que en *La semana de colores*, como compendio de los trece cuentos, en los que se incluyen los que me interesan, la escritora hace una abolición de los discursos oficiales mexicanos desde la “cosmovisión de los pobladores más antiguos del continente americano, en el que su mentalidad mágica disuelve lo racional y científico de la visión occidental.”[60]

En este sentido, Gloria Prado menciona de manera general que el personaje de don Flor: el brujo, específicamente del cuento “La semana de colores”, “trastoca el orden y la ley, los pobladores creen en sus poderes sobrenaturales y le temen, entre otras cosas, porque es capaz de modificar el devenir temporal y la espacialidad”[61]; la investigadora explica que en la obra de Garro la narrativa se construye en trayectoria ininterrumpida de ese trastocamiento espacio-temporal que descubre y abre puertas ocultas a mundos de prodigio y de magia.

Estas características narrativas también se aprecian en el cuento “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, en el que el personaje central, Laura, deambula simultáneamente por los mismos lugares históricos de México pero con 400 años de diferencia, y puede observarlos en una doble visión: cómo era, cómo son y cómo siguen, sobrepuestos uno al otro[62]. En este sentido, encontramos una temporalidad desdoblada: “Laura, casada a la vez con un soldado nahua que pelea contra los

[59] Gutiérrez, p. 26.
[60] Lopátegui, p. 5.
[61] Prado, Gloria, “En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro”, *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra.* Serie de investigación y documentación, INBA, México, 1992, p. 49.
[62] *Idem.,* p. 53.

españoles en el sitio de Tenochtitlán, y con un marido anodino, desteñido y burgués del siglo XX, explica su encuentro con el pasado, su verdadera realidad."[63]

Así, en ambos cuentos cobra importancia el tiempo cíclico con el que la escritora "rompe, embruja, transforma en fragmentos espejeantes, inaprensibles para la conciencia occidental"[64] y, desde su valentía *poética*, pone en tela de juicio y corrige la historia mexicana, en un peregrinar de personajes extrañados de la cronología oficial, de las creencias anquilosadas y de los modos preestablecidos de ser y de estar en el mundo[65]. Desde esta perspectiva, Tabea Lienhard[66] explica que el personaje de Laura se inserta en los mitos coloniales y poscoloniales que forman parte del imaginario que le rodea, negocia con esos mitos sobre-determinados por la cultura occidental política y culturalmente, los que recaen en el concepto de culpabilidad establecido por dichos discursos. Por lo que sólo enfrentándose a dichos simbolismos sobre-determinados como la culpa o la traición de la Malinche, es posible la reconciliación, pues éste es el primer paso para la articulación de la subjetividad femenina.

A partir de las diferentes propuestas de investigación que parten de las características narrativas de la obra Garro, me voy a dar a la tarea de continuar con el arduo trabajo de revalorización de la misma desde la perspectiva de la virtud *poética* de los cuentos mencionados. Cabe reafirmar que las aportaciones de las catedráticas citadas están expresadas en un contexto general de interpretación de la *configuración*[67] de ambos cuentos, en ellos no se explican las articulaciones, ni

---

[63] Glanz, Margo, "Los enigmas de Elena Garro" en Revista *Anales de Literatura Hispanoamericana,* UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, No. 28, México, 1999, pp. 681-697, aquí 684.
[64] *Idem.*
[65] A partir de las afirmaciones de las críticas literarias, me parece pertinente reafirmar la errónea clasificación que hizo la academia europea de la obra de Garro como parte del "realismo mágico"; la escritora "siempre rechazó esta etiqueta porque para ella, la realidad mágica de sus obras no es sino la representación de lo que vio, escuchó y experimentó desde niña de la cosmovisión indígena que siempre ha estado presente en México." (Lopategui, Patricia, *Testimonios sobre Elena Garro*, fuente electrónica http://www.lopategui.com/IntroductionTestimonios.htm, consultado el 29 de abril de 2013, p. 2.) Además, con las nuevas investigaciones, ésta afirmación se confirma en los hilos narrativos de su *poética*.
[66] Linhard, Tabea, "Una historia que nunca será la suya: feminismo, colonialismo y subalternidad en la literatura femenina mexicana", *Escritos,* Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje 135, N. 25, enero-junio de 2002, pp. 135-156, aquí 150.
[67] Recordemos que la *configuración*, se abre el reino del "como sí", es el momento de la representación creadora. La configuración es una actividad de composición que no pone en juego

los procesos de transformaciones de los personajes, ni contrastes específicos del tiempo occidental en contraposición al mágico-mítico indígena, así como tampoco se nos esclarece la finalidad que tiene el narrador al articular todos estos elementos; los aportes que otorgan estos análisis si bien son de ayuda para la enseñanza de los mismos, no contienen una especificidad que ayude a los estudiantes a visualizar concretamente cómo chocan los mundos simbólicos mágico mítico con el occidental, cómo se transforma la voz del narrador y cuál es la finalidad de articular los mitos o elementos de la tradición popular tan claros en la *poética* de Garro.

Ante estas preguntas, me voy a adentrar en la *configuración* de ambas obras a través de los niveles propuestos en la Guía Didáctica Literaria desarrollada por Xavier Solé, con el objetivo de seguir los hilos narrativos que se expresan y las transformaciones tanto de los personajes como de los discursos simbólicos a los que remiten. De esta manera, me acercaré un poco más a la comprensión de la *configuración* de las mismas, ante el cometido de mostrar el proceso hermenéutico por el que transcurre el lector en la *configuración* de la obra para llegar a la *refiguración*.

2.2 Análisis del cuento "La culpa es de los Tlaxcaltecas"

Antes de comenzar con el proceso del análisis es necesario recodar algunas consideraciones teóricas desarrolladas en el apartado de Marco Teórico Literario para después introducirme en el texto siguiendo la propuesta didáctica literaria.

La primera es la premisa ontológica otorgada por Ricoeur de la *mimesis II*: la *configuración* de la obra, en la que se despliega el mundo *presentificado*, el "como si", dentro del que se encuentran contenidos la disposición de los hechos dinámicos en sistema, es decir, el carácter operante de los elementos de la composición. Proceso que termina con la dinámica del lector, encargado de comprender los elementos que se transforman en el sistema. En la medida en que el lector

los problemas de referencialidad y de verdad; es el sentido del mythos aristotélico, que se define, como disposición de los hechos en sistema. (Ricoeur, Paul *Tiempo y narración,* Tomo I, p. 82.)

comprenda, a partir de su horizonte, el horizonte de la obra, la *poética*, para el caso que me compete, del cuento “La culpa es de los Tlaxcaltecas” (1964), desde la consideración de ser testigo de la actividad mimética, culminará con el recorrido de la *apropiación* de la obra.

La segunda consideración estriba en que voy a utilizar la propuesta didáctica literaria con el objetivo de establecer una posible manera para comprender la *mimesis II*: *configuración* de la obra, propuesta por Ricoeur, es decir, ya que ésta establece la comprensión dinámica del texto, la propuesta didáctica literaria posibilita, a través de seguir los niveles sugeridos, constatar las transformaciones de cada uno de los personajes, así como los discursos simbólicos a los cuales aluden, y los cambios discursivos que se expresan al interrelacionarse con otros personajes dentro de los espacios y tiempos en los que se encuentran.

La propuesta llamada *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas,* establece seguir tres niveles básicos: 1. El del argumento representado: qué y cómo pasa en el cuento; 2. El de la expresión, de acuerdo a la posición y perspectiva de los personajes y del narrador, con sus respectivas relaciones y choques discursivos; 3. La configuración, en la que se articulan las dos anteriores por medio del narrador, responsable de la articulación de la obra literaria.

Así, comienzo por mostrar el proceso de adentrarme en el cuento “La culpa es de los Tlaxcaltecas”: La historia empieza cuando Laura (personaje central) regresa a su casa una noche, y Nacha (la cocinera) le abre la puerta de la cocina y se sorprende al ver a la señora Laurita viva, después de haber estado semanas desaparecida. Laura entra, admira el espacio de la cocina y platica con la cocinera dos o tres horas, la señora le cuenta a Nacha sobre los tres encuentros que tuvo con el indio (su primo-marido) en diferentes lugares de México, en tiempos que evidencia la Conquista, acontecimientos que la llevaron a desaparecer de la vida moderna de Pablo en el siglo XX; por su parte, Nacha le relata a Laura los sucesos que acontecieron con Pablo (esposo de Laura) y Margarita (madre de Pablo), en el tiempo de la ausencia de la señora. Una vez que termina la plática entre las dos

mujeres, Laura se va para siempre con el indio. Al día siguiente Nacha también se va de la casa de Pablo.

2.2.1 Nivel del acontecimiento representado

Recordemos que en este primer paso del *proceso* me voy a concentrar en lo que se *ve*: la *representación*, el acontecer de las acciones: qué y cómo suceden, tomando en cuenta también el tiempo y el espacio en los que actúan los personajes.

Después de haber seguido el acontecimiento me doy cuenta que está ubicado en dos distintos planos, mismos que deben ser distinguidos dada la compleja estructura composicional que posee la *diégesis*[68]:

El primer plano es el que acontece en la cocina de la casa de Pablo, este se mantiene a lo largo de toda la historia, la cocina es una constante en todo el cuento, el cual podría quedar delimitado de la siguiente manera:

- Nacha está en la cocina de la casa, oye que llaman a la puerta y se queda quieta. Cuando vuelven a insistir, abre. Laura aparece con un dedo en los labios, entra de puntitas y mira a la cocinera. Luego se sienta junto a la estufa, mira los mosaicos de la cocina, sube las piernas sobre la silla, se abraza las rodillas y se queda pensativa. Nacha pone a hervir agua para hacer café y mira de reojo a su patrona y esperan que el agua esté lista para servirla. Nacha sirve el café y hablan sobre la mesa. Laura le cuenta a Nacha y ésta escucha, contesta, además de afirmar positivamente con la cabeza lo que escucha de su patrona. Laura mete la punta del dedo hasta el fondo de la taza y saca el café asentado y Nacha habla y sigue escuchando a su patrona[69].

  Posteriormente, Nacha se levanta de la silla, continúa escuchando a Laura, se acerca a ella para hablarle al oído y se sirve sal sobre el dorso de la mano para comérsela. Las dos mujeres se quedan quietas. Laura escucha los aullidos de los coyotes, Nacha ve llegar al indio, abre la ventana y en ese momento Laura se va.

  Cuando Laura se ha ido, Nacha limpia la sangre de la ventana y espanta a los coyotes, lava la taza del café que le sirvió a Laura, tira al bote de basura las colillas, guarda la cafetera en la alacena y apaga la luz.

[68] "Sucesión de acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación." (Beristáin, p. 149.)

[69] En este momento del acontecimiento, la afirmación de Laura: "La culpa es de los Tlaxcaltecas", es un indicio central para la comprensión de la *poética* de la obra, cuestión que será desarrollada en los siguientes niveles del análisis.

Al día siguiente, en un descuido de Josefina, Nacha se va de la casa, hasta sin cobrar su sueldo.

El segundo plano del acontecimiento, corresponde a la memoria que ambas mujeres reconstruyen cuando platican en la cocina. Estos acontecimientos sucedieron dos meses antes de la llegada de Laura a la cocina, es decir, la noche en que se está entablando la plática:

- Hace dos meses Laura y su suegra Margarita van de viaje a Guanajuato, de regreso a la Cuidad de México, en Mil Cumbres se les acaba la gasolina, un camionero les regala poquita para llegar a Cuitzeo, pero en el puente blanco el carro se para. De repente pasa un coche de turistas y Margarita va a buscar a un mecánico, Laura se queda en el puente dentro del auto.

  Las lajas blancas del fondo del lago seco de Cuitzeo desprenden luz blanca. *El tiempo da la vuelta completa*. Laura mira el tejido de su vestido blanco y oye unos pasos. El indio llega a la puerta del coche y la mira. L*e escurre sangre por la herida del hombro*. *Laura saca un pañuelo del bolso y empieza a limpiarle la herida*. Caminan por la ciudad que arde en las orillas del agua. Laura cierra los ojos y le salen lágrimas. Se sienta en una piedra y se tapa la cara con las manos. Él se pone en cuclillas junto a ella, Laura lo abraza de su cuello –aquí se mancha el vestido- y lo besa en la boca. El indio, con una piedra seca dibuja dos rayitas paralelas, las cuales prolonga hasta que se juntan y se hacen una sola. El indio se va, Laura se queda sola y sale corriendo.

  Llega Margarita con el mecánico, le toca la sangre del vestido blanco y la tierra que tiene metida en la cabeza. Regresan a la ciudad de México, llegan a la casa, Josefina y Nacha ven el vestido manchado de sangre de Laura. En la mesa, cena, Pablo ve el vestido de Laura y habla, cenan en silencio, Margarita se levanta a poner un twist y hablan un poco.

  En la noche Pablo besa a Laura, por la mañana Josefina entra al cuarto gritando y se dirige a la ventana con Pablo, éste la examina y ve la sangre del indio embarrada por fuera de la ventana. Pablo coge el vestido blanco manchado de sangre de Laura, golpea la cómoda y le da una bofetada. Josefina sale corriendo a la cocina, habla con la cocinera y van corriendo a ver a Margarita, llegan al cuarto, Pablo se calma y Laura se tiende boca bajo en la cama.

  A mitad de la mañana del mismo día Nacha regresa al cuarto a hablar con su patrona, ésta se pone el vestido blanco manchado de sangre y se sale a la calle. Llega al café Tacuba, se acerca un mesero, ella pide una cocada, se sale del café.

  Fuera de Tacuba *No hay presente, pasado ni futuro*. *Su primo está en la acera,* se le pone enfrente y la mira. Los gritos vuelven a zumbar a su alrededor y algo comienza a arder en la espalda de Laura. Se paran frente a la casa de los papás de Laura, la cual arde, sus padres y hermanos muertos. Se duermen un rato, él se va a la batalla y ella corre, *escapa una vez más*.

  Toma un taxi que la lleva por el periférico a su casa, Nacha le abre la puerta, Josefina llega desbarrancándose por las escaleras a enseñarle un periódico que lee en voz alta. Cuando Pablo llega a la casa abraza a Laura y la vuelve a ver con el vestido blanco

manchado de sangre, ahora además un poco quemado. Pablo avienta a Laura hacia la cama. Varios días Laura queda encerrada en la casa. Pablo trae un médico, que regresa todas las tardes y habla con Laura, otra tarde llega un auto que lleva a Chapultepec a Laura y a Margarita a pasear. Y en uno de los paseos a Chapultepec, Margarita se compra un helado, Laura camina por el bosque sobre la calzada, ve los árboles y se desaparece a los ojos de Laura, Margarita regresa a su casa del paseo por Chapultepec sin Laura, llega a la casa y grita.

Laura oye correr el sol y las hojas secas empiezan a cambiar de sitio. El indio se acerca frente a ella en Chapultepec, caminan hacia Tacuba. Al indio le sigue brotando sangre del hombro, que Laura le limpia. Caminan de la mano entre la gente herida y muertos en el agua de los canales. Los niños corren de un lado al otro perdidos de sus padres. Laura lo abraza. La mira y se va a combatir. Laura se queda acurrucada. Mira el cielo que oscurece. Sale de allí y corre. *Se* halla en el anochecer de la ciudad de México. Toma un taxi que la lleva por el periférico hasta su casa.

Pasan semanas sin que Laura regrese a la casa de Pablo, hasta que en una anoche, regresa y toca la puerta de la cocina, Nacha le abre la puerta, Laura pasa, la cocinera le sirve café. Terminan de hablar y Laura se va de la casa para siempre.

A partir de esta distinción de ambos acontecimientos, constato que hay un mundo (marcado en los fragmentos sin subrayar), que corresponde a lo que puede ver Pablo, Margarita, Nacha, Josefina y Laura, que son los lugares que corresponden a la Ciudad de México del siglo XX, y otro mundo (marcado con los fragmentos subrayados) que sólo se le presenta a Laura, el cual corresponde a diferentes momentos de la Conquista de Tenochtitlan.

Estos mundos cohabitan y se superponen, es decir, se encuentran yuxtapuestos[70] de maneras complejas: ambos transcurren en forma paralela pero sólo en algunos puntos se tocan, en este caso ven los mundos de Pablo y del indio en el mismo espacio-tiempo, ambos ven las manchas de sangre que tiene Laura en el vestido blanco, así como la sangre del indio en la ventana del cuarto de Pablo, pero el indio y Pablo nunca se ven de frente, ni se hablan, sin embargo, las manchas desatan toda la consecuencia del cuento.

[70] Término rescatado de Paulo Freire, quien explica que la yuxtaposición existe en mundos antidialógicos, en el que cada uno expresa su propia lógica discursiva y funcionan de manera organizacional para fines capitalistas, pero sin comunicación. Para el caso de América Latina la yuxtaposición se manifiesta entre el mundo de los opresores y los oprimidos: En un acto de conquista, por ejemplo, que implica un sujeto que conquista y un objeto conquistado, el sujeto que conquista determina las finalidades al objeto conquistado e instaura la condición de los opresores sobre la sociedad. (Freire, *Pedagogía del oprimido,* pp. 110-114.)

Entonces, a partir del acontecimiento representado (lo que se *ve*), suponemos que Laura no se traslada de un tiempo a otro, sino que los dos tiempos existen en el "presente" de manera paralela, llegando incluso a yuxtaponerse: un mundo (con su propio tiempo y espacio) es consecuencia del otro, aunque se tocan sólo en pequeñas pistas, nunca se mezclan. En este sentido, nos encontramos ante las primeras características de un mundo fantástico, en el que, como veremos a partir del 2º nivel del análisis, es el narrador el encargado de vehicular ambos mundos superpuestos, antitéticos:

> "En un principio, el narrador nos deja en una especie de incertidumbre, cuando, con toda intención seguramente, nos impide adivinar si va a introducirnos a un mundo real o en un mundo fantástico inventado por él. Naturalmente que se trata de una prerrogativa suya, y si, por ejemplo ha decidido situar la acción en un mundo poblado de espíritus, demonios y espectros (…) deberemos, (…) aceptar como real ese mundo ideado por él…"[71]

En el nivel del acontecimiento representado también se puede constatar que el "presente" fantástico inmediato de la diégesis es la noche en que Laura regresa a la casa de Pablo, se sienta a tomar un café con Nacha y le cuenta todo lo que para Laura sucedió antes de su desaparición. Y luego, en el mismo "presente", ayudada por Nacha, Laura se va para siempre con el indio, el que sólo es visto por ella, pues Nacha sólo lo reconoce por los aullidos de los lobos, de tal manera que nos encontramos ante la incertidumbre de lo "real fantástico". Sin embargo, este primer plano (la plática con Nacha en la cocina) acontece en el "presente" fantástico, mientras que el viaje a Guanajuato, la salida al café Tacuba y el paseo por el Bosque de Chapultepec (con sus respectivos encuentros con el indio en cada uno de los lugares) suceden en el pasado.

Antes de pasar al plano de la *expresión,* es necesario revisar otros elementos de la configuración del texto, tales como el espacio-tiempo y, entreverado con ello, la imagen de los personajes.

[71] Freud, *Il Perturbante*, cit., pp. 91-92. [*Obras*, cit. p. 2491.]. Citado en Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, Ed. La bolsa de la Medusa, Visor, España, 1999, p. 27.

En el primer plano (plática entre Nacha y Laura en la cocina), el cual como se pudo constatar sucede en el "presente" fantástico, enmarcado por la incertidumbre. No es difícil observar que *acontece* en la cocina como espacio, y en relación al tiempo, la plática transcurre en la noche: "Afuera la *noche* desdibujaba a las rosas del jardín y ensombrecía a las higueras"[72], este "presente" continúa hasta el momento que en las casas vecinas se comienzan a apagar las luces, y Laura: "se abrazó las rodillas y miró por los cristales de la ventana a las rosas borradas por las *sombras nocturnas* y a *las ventanas vecinas que empezaban a apagarse*"[73], es decir, todo acontece en unas pocas horas, si bien podemos agregar lo que sucede en la mañana del siguiente día, cuando Nacha se levanta y le "lleva el desayuno a la señora Margarita (…) después, en un descuido de la recamarera, Nacha se va, hasta sin cobrar su sueldo"[74].

En el segundo plano, vemos el acontecimiento que Laura evoca a partir de su memoria, quien completa el hilo de la historia con lo que Nacha le informa que pasó en la casa de Pablo mientras ella estaba con el indio, por lo que la diferencia esencial entre el mundo indígena y el occidental, radica en la lógica del tiempo entre ambos mundos. A continuación exponemos una tabla para ver la diferencia entre ambos:

Tiempo occidental	**Tiempo mítico**
1. El primer encuentro, para el mundo occidental, Laura se queda en el auto descompuesto en medio del puente en el lago de Cuitzeo, Margarita tarda en regresar unas horas, y volver al puente ya es de noche, llega con un mecánico que les ayuda a encender el auto. Después regresan a la ciudad de México. Mientras Margarita se va, Laura se encuentra con el tiempo mítico.	En el lago de Cuitzeo, Laura se encuentra con el indio, se pasan juntos las mismas horas, lo único que cambia es que el encuentro se da a plena luz del día, en medio de una pelea que evoca a la Conquista de México. Y ella lleva puesto el vestido blanco que después manchará de sangre al abrazar al indio.

[72] Garro, Elena, *La semana de colores,* FCE, México, 2003. p. 27.
[73] *Idem., p.* 28.
[74] *Idem., p.* 29.

2. El segundo encuentro dura dos días: Laura se sale de la casa de Pablo y se dirige hacia el café Tacuba a buscar al indio, con el mismo vestido blanco manchado de sangre del indio y regresa a la casa de Pablo dos días después. En esos dos días Pablo y las sirvientas dan por desaparecida a Laura.	Pero para el mundo mítico, este encuentro en el café dura una tarde: Laura y el indio ven la muerte de la gente y una guerra la Conquista en este lugar, Laura con el mismo vestido blanco.
3. El tercer encuentro Laura se desaparece por varias semanas de la casa de Pablo, hasta el presente de la plática en la cocina. Todo empieza cuando desaparece en Chapultepec, mientras paseaba con Margarita.	Para el tiempo mítico, el encuentro con el indio dura otra tarde, en la que ven la Conquista definitiva de Tenochtitlán, cerca de Chapultepec, Laura continúa con el vestido blanco.

Entonces se conciben dos comprensiones temporales, la primera occidental: el mundo de Pablo, Margarita, Josefina y Nacha; el segundo, corresponde a la del mundo prehispánico, pero hay que resaltar que ambos mundos son recuerdos tanto de Laura como de Nacha, puesto que los dos tiempos están relatados como memoria en el "presente" de la plática en la cocina, esos momentos ya pasaron, a partir de ellos se corrobora la *analepsis*[75] en el relato, por lo que se puede *ver* y *medir* el tiempo de dos maneras diferentes: uno de tiempo "crónico occidental": el que se rige por horas, días y semanas; y otro de tipo "mágico-mítico": se mide por tardes, ambas se yuxtaponen y se complementan en las acciones al chocar, pero son contrapuestas entre sí. Las dos lógicas temporales serán desarrolladas a partir del texto en el segundo nivel.

Ante estas características que puedo apreciar en el texto, adopto la propuesta de Ricoeur acerca de formular la pregunta a la que el texto ofrece una respuesta, para llegar a que éste desarrolle sus propias expectativas[76]: ¿para qué el narrador, encargado de la articulación de los hilos narrativos, yuxtapone, compara y

[75] Retrospección de las acciones en la cadena del relato, que resultan del manejo de los elementos estructurales, rompen el orden cronológico y lógico e introducen un desorden que constituye otro orden. (Genette, Gérard, *Figuras III,* trad. Carlos Manzano, Lumen, España, 1989, p. 95.)
[76] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo III, p. 892.

complementa ambos mundos el occidental-español con el mágico-mítico mexicano en un presente fantástico.

2.2.2 Nivel de la *expresión*: lo que se *oye*

Para acercarme a la respuesta, entro al segundo nivel de análisis: el *discurso,* me remito a las directrices teóricas esbozadas en el apartado de la Propuesta Didáctica Literaria, para explicar la necesidad de complementar el *acontecimiento representado* (*ver*), con lo que se *escucha* (*oír)*[77]*,* ya que al ser *relatados* los acontecimientos, al ser *expresados*, muestran la *postura* e *imagen* del sujeto (narrador, personaje) que lo *expresa* en el nivel de la subjetividad de éstos, en el mundo del "como si"[78]. De este modo, lo fundamental no radica tanto en *ver* lo que sucede en sí, sino en *oír* la manera en que los acontecimientos son *representados* al ser *expresados.* Mas esto me conduce de inmediato a constatar la importancia de tomar en cuenta la *posición* y *perspectiva*, individual y sociocultural, desde la que el sujeto hablante lo está realizando, sea que se trate de alguno de los personajes o del propio narrador.

En este segundo nivel, comienzo por seguir a Laura, personaje que puede comprenderse desde una doble lectura, la primera es como esposa de Pablo en el siglo XX mexicano. La segunda, corresponde al mundo fantástico inventado y articulado por ella, ligado a la concepción mágica-mítica prehispánica: recordemos que Laura trae puesto el vestido blanco manchado de sangre y quemado las tres veces que ve al indio, y con el mismo que llega a la casa de Pablo, además de que "en el presente de la realidad", Laura regresa a la cocina a platicar con Nacha después de estar algunas semanas perdida. Por lo que relaciono a partir de la *poética*: una *actividad dinámica*[79], que se trata de un condenado, con el *indicio*[80] de una túnica blanca, del mismo modo que lo hace "La Llorona, ser ´condenado´ por

[77] Solé, p. 65.
[78] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo I, p. 112.
[79] *Idem.,* p. 80.
[80] "Para Barthes, la función es una unidad del relato, que se da en el texto de la narración." (Beristáin, p. 228.)

excelencia, que pasa del mundo prehispánico a la Colonia y después a nuestra época del siglo XX"[81] y esta Llorona, mujer condenada, necesita regresar con su vestido blanco a las diferentes épocas para hablar sobre su memoria: llora sus recuerdos, la pérdida de sus hijos en la Conquista, la Colonia y hasta en la Modernidad mexicanas.

Pero también, por asociación, Laura no sólo me recuerda a la Llorona[82], sino también a La Malinche[83] que, vestida de blanco, como condenada históricamente, necesita regresar una y otra vez a dialogar con su memoria. En este sentido, el personaje experimenta la reflexión ética de Ricoeur, desarrollada en el capítulo I, en el que el hombre a partir de su prefiguración realiza un ejercicio de reflexión y diálogo de la acción humana, sus motivaciones, consecuencias, la finalidad y el sentido de la historia y su referencialidad, crea su propio relato y se refigura. Al rememorar el mundo fantástico, simbólicamente Laura articula sus experiencias míticas para cuestionar y refigurar diversos pasajes y personajes históricos relacionados con "la culpa" y la identidad mexicana:

> "Para Frued, (…) existe <<lo fantástico de la vida cotidiana>> (…): aquello que es sacado a escena (…) y expuesto a la mirada de aquello que ha estado reprimido: rechazado por el yo, remitido o abandonado al inconsciente. Lo <<perturbador>> es el retorno de lo reprimido, ya sea como retorno (reiteración, repetición), ya sea como reprimido (no representable, impresentable). (…)
> Del mismo modo que el análisis terapéutico busca el sentido de un sueño más allá de sus significados manifiestos y latentes, buscaremos su valor de revelación de una verdad que podrá ser la verdad de un deseo o podrá ser la tensión misma del inconsciente"[84]

Es Laura, a partir de su mundo fantástico mágico-mítico, la que articula la voz del indio, por lo que la articulación de lo que supuestamente dijo e hizo éste la estructura Laura, sin dejar de mencionar que estos son recuerdos, mismos que se expresan en el "presente" en la plática entre Nacha y Laura en la cocina de la casa

---

[81] Miralles, Juan, *La Malinche,* 3ª ed., TUS QUETS, México, 2004, p. 22.
[82] Aichede, Carlos, "´Mea culpa´: una mirada simbólica a *La culpa es de los Tlaxcaltecas,* Colegio Hispanoamericano, en *Revista de educación y pensamiento.* Colegio Hispanoamericano, No. 18, 2011, pp. 82-88.
[83] *Ibidem.*
[84] J. Bellemin Noël, <<Notes sur le Fantastique (Textes de T. Gautier)>>, en *Littérature,* 8 (diciembre de 1972), pp. 6, 7, 9, 23; véase también, del mismo autor, <<Des formes fantastiques aux thémes fantasmatiques>>, en *Littérature,* 2 de mayo de 1971, p. 103-119. Citado en Ceserani, p. 92.

de Pablo; con lo que cabe preguntarnos, para Ricoeur: preguntarle al texto, por qué el narrador, responsable de la articulación de la historia, deja que el personaje del indio sea representado a través de la voz de Laura. Además de que, como es la memoria de Laura en primera persona, entendemos que ella articula los recuerdos según su propia lectura de los hechos desde el siglo XX y no desde el mundo prehispánico, pues la plática entre las dos mujeres (la memoria de Laura) está dada en el siglo XX.

Entonces, si retomo lo analizado en el plano del *acontecimiento representado*, a partir de los mundos fantásticos yuxtapuestos que se complementan en las acciones al chocar, pero se contraponen entre sí, aunado al plano del discurso de Laura, corroboramos que ambos mundos: el occidental y el mágico-mítico, funcionan como dos caras de una misma tarjeta postal, cada una con su lógica, pero ambas dentro de una unidad:

> En Cuitzeo, al cruzar el puente blanco, el coche se paró de repente (…) El tiempo había dado una vuelta completa como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui.[85]

La memoria de Laura es la que posibilita y articula las múltiples relaciones que se establecen entre ambos mundos que conforman la tarjeta postal, es ella la que le cuenta a la cocinera, en el presente del siglo XX, lo que entendió de las extrañas experiencias y encuentros que tuvo con el indio en Guanajuato, Tacuba y Chapultepec. Entonces, la plática con Nacha en la cocina es necesaria porque Laura, al hablar, reafirma sus explicaciones y justificaciones de lo que ha comprendido a través de los choques y recuerdos con el indio: es una especie de confesión de un condenado, ya sea como la Malinche o la Llorona, que regresa con su vestido blanco, misma que al hablar-confesar, limpia. Por eso es que, lo primero que dice a Nacha cuando llega en la noche a la cocina, es:

> -¿Sabes, Nacha? La culpa es de los Tlaxcaltecas.
>
> (…)
>
> -¿No estás de acuerdo, Nacha?

[85] Garro*, p.* 28.

-Sí, señora…

(…)

-Yo soy como ellos: traidora… -dijo Laura con melancolía.[86]

En esta cita, Laura afirma indirectamente que ella también es traidora, pero como vemos a través de las dos caras de una tarjeta postal, entonces es traidora tanto en la referencialidad[87] contemporaneidad del siglo XX, como en el mundo prehispánico, en ambos mundos es traidora como los Tlaxcaltecas, y esta comprensión la obtiene después de que ha comparado ambos mundos (el occidental con el prehispánico), a partir de experimentar en tres ocasiones distintas el pensamiento de uno y otro mundo. Sin embargo, tengo que recordar que uno de los retos del análisis consiste en seguir el *proceso* por el que pasa Laura al hablar con Nacha y comprender la complejidad de una "verdad" aparentemente "unívoca". Complejidad que se interpreta al retornar a sí mismo, dialogar con los elementos heterogéneos y crear una trama narrativa[88]. Por lo cual, me voy a enfocar en la transformación que experimenta Laura a partir del diálogo con Nacha, a manera de las transformaciones que sufre un condenado al confesarse.

Para tratar de ordenar los discursos simbólicos que Laura transforma en su "realidad" fantástica mágica mítica, en la plática con Nacha, voy a enumerar los tres encuentros que tiene con el indio, cada uno en lugares diferentes. Circunstancias simbólicas de las que ella sale huyendo, *leitmotiv*[89] central para comprender que el acto de huir se relaciona con el proceso de negación del diálogo con la historia y de la comprensión compleja de la misma, cuestión que va transformando hasta llegar a la refiguración de sí misma, momento en que deja de huir para decidirse por la vida con el indio:

[86] *Idem., p.* 28.
[87] Tornero, p. 52.
[88] *Ibidem.*
[89] "En los relatos, unidad sintáctico/temática recurrente en la tradición. Merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta del lugar común." (Beristáin, p. 350).

2.2.2.1 Memoria del encuentro en Cuitzeo.

En la primera parte de la plática, Laura afirma que estando en el puente blanco de Cuitzeo, una vez que se queda sola (recordemos Margarita se va a buscar un mecánico):

> (…) las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. (…) El tiempo había dado la vuelta completa. (…) lo vi venir. (…) recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, (…) y no pude moverme del asiento del automóvil. (…) Todo se olvida, ¿verdad Nachita?, pero se olvida sólo por un tiempo.[90]

En esta cita entiendo que ella, simbolizada como La Malinche, siente culpa por su traición y quiere escapar de la responsabilidad histórica que le toca ver y reconocer, sin embargo, el indio no le está reclamando la traición:

> Tenía una cortada en la mano izquierda, los cabellos llenos de polvo, y por la herida del hombro le escurría una sangre tan roja, que parecía negra. (…) Quiso decirme que yo merecía la muerte, y al mismo tiempo me dijo que mi muerte ocasionaría la suya. Andaba malherido, en busca mía.[91]

Por el contrario, el indio andaba en busca de Laura para *volverse uno con ella,* llegar a estar de nuevo juntos, pues la muerte de uno ocasionaría la muerte del otro, digamos que para la memoria de Laura, el indio -como el traicionado-, no puede separarse del traidor –en este caso Laura, quien simboliza La Malinche-.

Pero también hay que relacionar el lugar del encuentro, Cuitzeo, en la época en que el texto refiere: este municipio pertenece al Estado de Michoacán, históricamente ahí se ubicaron los Purépechas, pueblo prehispánico que los Aztecas no pudieron lograr que les pagaran tributo, muchas fueron las guerras entre ambos pueblos, y a la llegada de los españoles, los Purépechas se mantuvieron reservados sin ayudar a los Aztecas, pero tampoco se aliaron a los Tlaxcaltecas[92].

Sin embargo, la siguiente cita me da pistas para acercarnos a la complejidad de los “traidores” y los “traicionados”:

---

[90] *Idem., p.*29.
[91] *Idem.,* p. 29.
[92] *Nueva Historia General de México*, 1ª ed., Colegio de México, México, 2010, pp. 144-150.

> ´—Ya sabes que tengo miedo y que por eso traiciono...
>
> ´—Ya lo sé —me contestó y agachó la cabeza. Me conoce desde chica, Nacha. Su padre y el mío eran hermanos y nosotros primos. Siempre me quiso, al menos eso dijo y así lo creímos todos. La sangre le seguía corriendo por el pecho. (…) También yo siempre lo quise, Nachita, porque él es lo contrario de mí: no tiene miedo y no es traidor.[93]

Así, podemos relacionar a ambos personajes simbólicamente con los pueblos prehispánicos antes de la Conquista, los que concebían que venían de un mismo padre y madre, si recordamos que el indio y Laura en este contexto tenían el mismo abuelo, lo que me remonta a la época de los periodos históricos en que los pueblos indígenas se concebían unidos por un mismo padre o abuelo, que con el tiempo las tribus comenzaron a separarse entre ellas y a establecer alianzas y separaciones económicas, lo que los llevó a discordias y guerras por territorios y tributos. Entonces, ese pasado indígena, desde siglos antes de la Conquista, también está marcado por traiciones entre los pueblos prehispánicos, todos hermanos, procedentes de un mismo abuelo. Al respecto el historiador Alfredo Austin afirma:

> Mesoamérica en el siglo XVI –y no es posible saber desde cuándo- basaba su organización social, económica y política en una institución en la que los miembros debían la pertenencia al grupo con los lazos de parentesco. (…) El nombre de *calpultéotl* abre la posibilidad de pensar que, en su origen, la liga se reduce a quienes, por tener una relación de sangre, se consideraban descendientes de un ser común, derivados de una particular divinidad, que era su padre y madre. Algunos dioses son considerados, sin más, directos antecesores (…) "sus abuelos, sus padres"— del pueblo y, en general, podían dirigir la migración con deidades. [94]

Por las características físicas que presenta el indio, así como por la relación afectiva que muestra ante las personas que mueren en las guerras en Tacuba y Chapultepec, se relaciona simbólicamente con el pueblo Azteca, pueblo sin “miedo”, que dirigía el comercio, los intercambios y el sistema de poder, pero en el cuento, Laura articula a través de su memoria, a un Azteca triste e indirectamente arrepentido por haber implementado un sistema de poder tan riguroso, que causó

---

[93] Garro, p. 29.

[94] Alfredo López Austin, en su obra: *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo Náhuatl,* Instituto de Culturas Históricas, 2ª ed., UNAM, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías no. 15, México, 1989, p. 47.

que más pueblos que se aliaron a los Tlaxcaltecas y españoles para derrotar al Imperio Azteca. El siguiente diálogo de Motectezuma Xocoyotzin (1502-1520), se acerca a la complejidad del problema que experimentaron los aztecas en relación al ejercicio del poder:

> ´Me ha parecido necesario que sea de oro macizo la casa de Huitzilopochtli, que por dentro sea de plumas ricas. Así que será menester el tributo del mundo; porque necesitará de él nuestro dios. ¿Qué te parece?´ Respondió Tzompanteuctli y dijo: ´Amo nuestro, rey, no es así. Entiende que con eso apresurarás la ruina de tu pueblo´. Al oírle se enfureció Moctecuzoma y dijo a Tzompanteuctli: ´Vete y ten asco de tus palabras´. De esta manera murieron Tzompanteuctli y todos sus hijos. [95]

Los recuerdos implícitos que Laura articula del indio, a partir del encuentro en el puente de Cuitzeo, le sirven para explicar indirectamente que ella no tuvo "toda" la culpa de la Conquista, ni tampoco los Tlaxcaltecas, pues ambos eligieron su actuar, según las relaciones que establecieron los Aztecas como imperio con los demás pueblos, lo que los condujo a traiciones o uniones entre ellos. Sin embargo, a todos los pueblos los alcanzó la Conquista y la Colonia. Y aquí uno la idea que se da por la articulación planteada por medio de la memoria de Laura, de que el indio la busca en Cuitzeo, porque no les queda más que aceptar la historia, aceptar que en el fondo el traicionado, también es traidor, y que el traidor, tuvo sus razones para traicionar. Y toda esta justificación implícita que enuncia Laura, se establece a partir de la culpa que siente por ser "traidora".

A su vez, a partir del indicio de las dos caras de la tarjeta postal, esta traición llega hasta el siglo XX, en el presente de la plática con Nacha, Laura recuerda que había llegado a la casa de Pablo con el vestido manchado de sangre por haber abrazado al indio, el cual tenía una herida en el hombro causada por los combates, y cuando Margarita y Pablo se dan cuenta, se escandalizan; estos personajes simbólicamente, siguiendo los hilos narrativos, no tienen memoria, niegan la historia, indirectamente viven en una constante traición a su propio origen:

> —Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. (…) Pero no era verdad. Inmediatamente volvía

[95] Austin, p. 178.

> a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México. ¿Cómo querías que no me diera cuenta del engaño?[96]

Pablo "el señor volvió a hablar del presidente López Mateos (…) no sabe más que las cosas de cada día"[97], simbólicamente este personaje que ha olvidado su historia, su memoria, me remite a la época de los años 60 en México en la que se instauró el PRI con el segundo presidente del siglo XX, en la llamada "época de oro del capitalismo", la "deslumbrante" llegada de la Modernidad al país, la que creó grandes desigualdades:

> En el marco de la expansión económica mundial de la posguerra, lo que llamamos ahora la "época de oro del capitalismo" la economía mexicana conoció años de prosperidad sostenida. Entre 1940 y 1970 la tasa de crecimiento anual del producto interno bruto superó 6%, un verdadero "milagro económico", como se le denominó. A la vuelta de esos tres decenios destacaba el peso creciente de la industria, comercios y bancos. A esta época se le conoce como "desarrollo estabilizador", los salarios al alza se limitaban a trabajadores ubicados en las grandes ciudades y que se beneficiaban con los servicios del IMSS y de la educación pública
>
> En 1946 se creó el Partido Revolucionario Institucional (PRI), como prueba de la estabilización del régimen político nacional. La clase gobernante se mostraba orgullosa de sus logros en la conducción de la nación. Podían presumir de avances en materia de salud, educación e infraestructura y de fortalecimiento de la ciudadanía gracias al otorgamiento del derecho al voto a las mujeres en 1953. Pero en esa febril transformación social había sectores inconformes. El crecimiento económico beneficiaba principalmente la de las ciudades, mientras que en el campo mostraba rezagos. Empezaron a formarse enormes cinturones de migrantes pobres. La desigualdad era ya un componente esencial de la realidad nacional. Un cálculo de la distribución del ingreso entre 1950 y 1963 daba resultados alarmantes: 10% de la población más rica concentraba casi la mitad de la riqueza nacional. Por lo que las inconformidades de obreros y campesinos habían sido resueltas a veces por medio de concesiones y negociaciones y a veces por medio de la violencia.
>
> En 1951, por ejemplo, se había ignorado una penosa "Caravana del hambre" de miles de mineros y sus familias, quienes caminaron 1400 kilómetros desde Nueva Rosita, Coahuila, hasta la capital del país. Protestaban por el mal rato de la empresa estadounidense American Smelting and Refining Company. En 1958 telegrafistas, petroleros y maestros sufrieron la represión y el encarcelamiento de algunos líderes. [98]

[96] Garro, p. 33.
[97] *Idem.*, p. 34.
[98] *Nueva historia mínima de México*, pp. 275-283.

Simbólicamente, en esta etapa de la modernidad mexicana, lo que se olvidó es la memoria[99]: el origen de los pueblos, el origen del hombre con raíces cimentadas en el pasado. De tal manera que el mundo prehispánico funciona como un espejo para Laura, diversas traiciones en la época prehispánica y también en el siglo XX, aunque los motivos y la lógica de cada una de las traiciones son diferentes por el momento histórico: el hombre enfocado y deslumbrado por el capitalismo y el "progreso", no quiere ver-reconocer los puntos vulnerables de su propia historia, y vive en una constante traición a su ser, sin tener la capacidad de reflexionar sobre su propia historia, fijada además por el gobierno, se ve imposibilitado para ver la otra cara de la tarjeta postal: cara que tampoco es reconfortante, pero que abre la posibilidad al diálogo y reflexión para comprender la complejidad del presente histórico.

En este sentido retomo del apartado de Antecedentes, la afirmación de la investigadora Luz Elena Gutiérrez, la obra de Garro: "nos arrastra en su torbellino narrativo y nos hace ver que la historia no tiene una versión definitiva, ya que tras su mirada aguda pone en tela de juicio mitos y falacias impuestos por los totalitarismos"[100], en el afán del ejercicio del poder, el hombre olvida sus raíces "pero se olvida sólo por un tiempo"[101] como afirma Laura en el cuento, porque la historia también reclama reconocerla *cara-a-cara*[102]*,* en una interrelación compleja y de múltiples perspectivas.

Y Laura vive también como traidora de ambos mundos: en el prehispánico por volver con Pablo y no tener la capacidad de irse con el indio para siempre, y en

[99] Recordemos que "en la historia cultural de América Latina, la ´modernización´, aparece como posibilidad conjunta de cancelar los ´rezagos del pasado´ y de alcanzar una ´universalidad´ de la que pareciera carecer de historia y cultura el subcontinente. Este movimiento periódico de modernización periférica generalmente impulsado ´desde arriba´ y ´desde afuera´, atraviesa los diferentes tiempos y espacios del subcontinente, en los que expresa que todo presente es inaugural y que el futuro promisorio depende de una ruptura radical con el pasado, propiciando diversos movimientos de la historia con la cristalización de mitos y utopías." (FRANCOISE, Perús, "El dialogismo y la poética histórica en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina", en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año XXI, núm. 42, Lima-Berkeley, 1995, p. 47.)

[100] Gutiérrez, p. 29.

[101] Garro*, p.* 28.

[102] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo III, p. 864.

el moderno que traiciona a Pablo al tratar de ver al indio pese a la negativa de su esposo. La “realidad” fantástica, mistificada por Laura, conduce al motivo simbólico de la tarjeta postal, con sus dos caras, como un espejo con el pasado indígena, es la Malinche en la época prehispánica, pero también es Malinche en el siglo XX, una vez que ve las dos caras de la tarjeta postal, de estos mundos yuxtapuestos, en ambos mundos se ve atrapada por el miedo: no puede quedarse con el indio, por miedo a ver la destrucción de sus orígenes indígenas (de los cuales se siente culpable); pero tampoco puede quedarse con Pablo, sabe que en la modernidad traiciona su propio origen, del que ahora ya tiene memoria.

2.2.2.2 Memoria del encuentro en Tacuba

Es así como Laura llega al café Tacuba, con el mismo vestido blanco manchado, pregunta la hora al mesero y, fuera del café encuentra al indio por segunda vez: El contexto que se muestra es la guerra de la Conquista en Tacuba, históricamente en esta región de la Ciudad de México se encontraba la calzada Tacuba, por la que Cortés y sus soldados tuvieron que salir huyendo el día de “la Noche Triste”, llegaron hasta las tierras de Tlaxcala; al regreso a Tenochtitlán, Cortés llegó con los Tlaxcaltecas como aliados y con múltiples pequeños pueblos que se les fueron uniendo para poder vencer a los Aztecas.[103]

Laura le expresa al indio que es traidora por miedo a quedarse sola en medio de la destrucción y tener que enfrentar la muerte de sus padres y familiares en la Conquista, motivo por el cual no puede quedarse con el indio cuando éste se lo pide, porque el miedo a ver la destrucción de sus raíces es muy fuerte, lo que la impulsa a huir del pasado, el cual se encuentra en el presente[104]:

> ´Nos dormimos en la luz de la mañana, en el calor del incendio. Cuando recordamos, se levantó y agarró su escudo.
>
> ´—Escóndete hasta el amanecer. Yo vendré por ti.

[103] *Nueva historia mínima de México*, pp. 177-180.
[104] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo I, p. 126.

> ´Se fue corriendo ligero sobre sus piernas desnudas... Y yo me escapé otra vez, Nachita, porque sola tuve miedo.[105]

Sin embargo, en este punto *escucho* que Laura reconoce (en la plática con Nacha), el miedo que tenía de quedarse sola en medio de la guerra, por lo que elige huir, pero también *escucho* que una vez que reconoció el miedo, con todo y ese sentimiento, decidió ahora ser ella la que buscara al indio:

> "Desde la almohada oí las palabras de Pablo y de Margarita y no eran sino tonterías. ´Lo voy a ir a buscar´, me dije. ´Pero ¿adónde?´. (…) "¡Al Café de Tacuba!". Y ni siquiera conocía ese café, Nachita, sólo lo había oído mentar. Nacha recordó a la señora como si la viera ahora, poniéndose su vestido blanco manchado de sangre, el mismo que traía en este momento en la cocina."[106]

Implícitamente, expresa a Nacha su miedo, pero también le expresa su necesidad de volver a retomar el origen, rescatar la esencia del pensamiento que existía hasta antes de la Conquista, Colonia y Modernidad del siglo XX, instaurada por el PRI, recuperar la memoria, la identidad, aunque este trabajo implique dolor al contemplar la complejidad de la historia y aceptar que de cualquier manera, el pasado no se puede regresar, lo único que se puede hacer es comprenderlo, releerlo y reescribirlo desde diferentes perspectivas.

Cuando Laura sale corriendo de la destrucción en Tacuba, no le queda más que regresar a la casa de Pablo, pero llega con el mismo vestido quemado y manchado de sangre, su esposo se enoja, le pega, la encierra en la casa creyéndola loca, bajo la vigilancia de un médico (psicólogo), recordemos que las actitudes de Pablo representan la lógica del "progreso", del "capital", que se rige con la lógica de aniquilar la memoria de los pueblos en pos de mantener el poder económico. Pero simbólicamente Laura ya no puede negar todo lo que ha comprendido del origen prehispánico, entonces las manchas del vestido simbolizan la vida que ha surgido en su memoria a partir de las reflexiones realizadas al contacto con este mundo olvidado, vulnerable, "bárbaro". Por eso, el llamarle loca a Laura resulta una respuesta propia del discurso Capitalista, del PRI del siglo XX, recordemos que en

[105] Garro, p. 35.
[106] *Idem*., p. 33.

el gobierno de López Mateos se fijó la historia con los libros gratuitos que se imprimieron para la educación básica del país:

> López Mateos alertó a las autoridades educativas sobre la necesidad de adaptar los programas de estudio para adaptarlas a la situación real del pueblo, modernizando los métodos y procedimientos pedagógicos (…) Como parte de la estrategia destinada a restaurar el consenso nacionalista. Su objetivo era prevenir la desintegración social por medio de la integración nacional, que se lograría afianzando el papel unificador de la escuela.[107]

2.2.2.3 Memoria del encuentro en Chapultepec

Éste se da en la última guerra de Chapultepec, en la que históricamente es tomada Tenochtitlan por Cortés, junto con la calzada de Tacuba y la explanada del Templo Mayor. En este apartado de la última guerra, hay una serie de explicaciones implícitas que Laura articula para comprender cómo fue que los mexicanos llegaron a la lógica de la Modernidad del siglo XX:

a) Vuelve a reflexionar sobre las múltiples traiciones que existieron, en un juego entre los motivos del traidor y del traicionado, de tal manera que en realidad no existe un solo culpable, sino una serie de dinámicas internas y externas que llevaron a la realidad de la Conquista: "´—Vamos a la salida de Tacuba... Hay muchas traiciones...´"[108]

b) Indirectamente, comprende que los niños de la Conquista se quedaron sin sus padres, huérfanos, lo que simbólicamente me remite a la pérdida de los dioses, de los sabios abuelos, estos niños fueron los que entraron a la Modernidad, mismos que juegan con la historia, deslumbrados por un mundo de "progreso", olvidados de su memoria y de su pasado. En este sentido, retomo la figura de la Llorona: mujer mitad leyenda, mitad mito, que simboliza la pérdida de los hijos:

> ´De todas partes surgía la pestilencia y los niños lloraban corriendo de un lado para otro, perdidos de sus padres. Yo miraba todo sin querer verlo. Las canoas despedazadas no llevaban a nadie, sólo daban tristeza. Él no tenía miedo. (…)

[107] Ávila, Cristina, *Creación de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito, La perspectiva escolar 1958-1964,* Ed. Noriega, México, 1999, pp. 87-89.
[108] Garro, p. 38.

´—Ya sé que eres traidora y que me tienes buena voluntad. Lo bueno crece junto con lo malo.[109]

Laura es parte de los hijos huérfanos, por eso traiciona, anda perdida, como todos los demás personajes que simbolizan la lógica occidental: sin memoria, sin reflexión, sus padres adoptivos de estos niños huérfanos ha sido la Modernidad en México y a América: la Colonia, la Independencia, la Revolución y, en el siglo XX, la fuerza del PRI; todas las épocas. Por eso articula en su memoria que se va a unir con el indio para siempre, porque simbólicamente el indio representa la esencia del corazón, el diálogo con ella misma (cuestión que abordaremos más adelante).

2.2.3 Nivel de la configuración del narrador

Así, llegamos al tercer nivel propuesto en la guía didáctica: la articulación explícita e implícita del narrador, quien vehicula la intención del *autor implicado,* es decir, la manera que lo *expresa* y *representa* el narrador, en función de la *poética* utilizada por el *autor implicado* para relatarlo.

Una siguiente pregunta que voy a plantear al texto es ¿por qué el narrador articula que sea Laura la que exprese su memoria?, ¿por qué una mujer?

La respuesta se aproxima desde el referente literario y cultural de Garro, ya que los sesenta puede considerarse ya como un capítulo del esplendor de la historia narrativa de México, en las obra la escritora poblana se "revela un autor obsesionado por la persecución existencial"[110], el leitmotiv: "Por una grieta se escapaban las mujeres que no quería morir junto a la fecha"[111] pone en evidencia el *referente histórico*[112] desde el cual la autora dialoga, mismo al que me he acercado para tratar de establecer una visión hermenéutica didáctica que implica la comprensión de un "otro", así como la confrontación entre el horizonte de la obra y

[109] *Idem*., p. 38.
[110] Christopher Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, Cultura Contemporánea de México, CONACULTA, México, 1995, p. 214.
[111] Garro, p. 39.
[112] Referencia teórica de Ricoeur.

el del lector. Escaparse, huir de la realidad de la modernidad del siglo XX implica destruir los mitos políticos y culturales a los que la cultura nacional se había aferrado al descubrir las ciudades modernas, pero monstruosas. Como respuesta dialógica a esa huida, al final de la década de los cincuenta y sesenta, se escuchó el español de los mexicanos, recreándolo con inteligencia y orgullo en la prosa. Se veneró al arte como religión y se le humilló con la crudeza del colonialismo. De la vanguardia internacional literaria mexicana nacieron seres excéntricos, fantasmas de la modernidad y nuevos hijos de otro realismo que se empeña por la búsqueda de identidad, intentando poner de lado la hipocresía del patriotismo falso, del progreso.[113]

A Garro la sedujo la posibilidad de crear mundos autónomos, en los cuales dialoga con la pobreza esencial del capitalismo y la falsedad de las ideologías totalitarias.

Si me aproximo a los hilos narrativos de la diégesis, la plática con Nacha se articula desde el contexto del siglo XX, espacio en el cual se expresa la narración del "yo", indicio vinculado al momento histórico en el que las investigaciones feministas de la década de los cincuenta y sesenta comienzan el proceso hacia simbolizar la experiencia vivida, las emociones y pasiones de las mujeres. Las escritoras que siguen a S. de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949), y a Virginia Wolf, quien es sus obras *Una habitación propia* (1929) *y Tres guineas* (1938), indagan sobre la capacidad de la cultura para permitir el juego de una doble visión – simbolización del mundo:

> Las teóricas de las distintas corrientes del feminismo (liberal, radical y socialista) que resurgiría en los sesenta, reconocieron ser "hijas de Beauvoir". Habían leído su obra y, a partir de ella, elaboraron una praxis específica orientada hacia la inclusión del colectivo femenino en el mundo de la Cultura, es decir, en el ámbito donde se decide el destino de la humanidad: política, economía, derecho, ciencia, arte... La famosa frase de Beauvoir "No se nace mujer, se llega a serlo" constituyó un punto de referencia esencial para pensar el Eterno Femenino con criterios constructivistas.[114]

---

[113] Brushwood, John, *La novela hispanoamericana del siglo xx. una vista panorámica,* TIERRA FIRME, FCE, México, 2005, pp.207-240.

[114] Valcárcel, Amelia, "Simone de Beauvoir: filósofa existencialista, pensadora de nuestra libertad", Mujeres en Red, http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1274. Consultado 20 de octubre de 2014.

Así, el contexto desde el que Garro escribe *La semana de colores* (1964), gira en torno al trabajo de Beauvoir sobre la afirmación de que:

> "´la mujer no nace, se hace´: esta fórmula recuerda que el papel y el lugar que las mujeres deben asumir en la sociedad las son impuestos por el poder ´patriarcal´ a través de un sistema complejo de restricciones educativas, legislativas, económicas, y no por necesidad de nacimiento. De este modo, la mujer es siempre "el otro" del sujeto hombre."[115]

Afirma Amelia Valcárcel que Simone de Beauvoir hizo filosofía "tomando así entre las manos un logos que siempre mantuvo a la conciencia mujer en la heteronomía"[116]. La condición de heteronomía[117] de las mujeres consiste en ser nombradas por el discurso dominante como Otra que se resuelve en una serie de características adscriptivas. Heteronomía es despojo de la autonomía.

En este proceso, las mujeres escritoras estaban en su ejercicio para dar testimonio de que podían crear y simbolizar del mundo a través de la escritura. Ante estas actividades, las mujeres tomaron como objeto de estudio a las propias mujeres. Duras afirma: "No se escribe en el mismo lugar que los hombres", para el caso de "La culpa es de los Tlaxcaltecas", la narración parte de la cocina, espacio que enmarca los procesos fantásticos de reflexión y reescritura de lagunas sociales e intersubjetivas que el saber dominante había controlado.[118] La cocina como espacio de expresión de su cuerpo, de su imaginario, de su inconsciente, de sus vivencias, que se mantienen como reservas de lo desconocido, en el espacio sociocultural que se ha dado en llamar común. Así, el proceso del cuento es una la lectura en *voz alta* de las diferentes perspectivas y complejidades de la historia de México desde la visión de la década de los 50-60 siglo XX, en el que el espacio

---

[115] *Historia de las mujeres. 5. El siglo XX,* Dirección: Georges Duby – Michelle Perrot, Trad. Marco Aurelio Galmarini, 1ª ed., Taurus, México, 2005, p. 350.

[116] Valcárcel, Amelia, "Simone de Beauvoir: filósofa existencialista, pensadora de nuestra libertad".

[117] En el feminismo existencialista de Simone de Beauvoir, el ser humano no es una esencia fija, sino "existencia", es decir "proyecto", "trascendencia", "autonomía", "libertad". Por lo tanto, escamotear a un individuo las posibilidades de proyectar su vida según lo entienda por el hecho de pertenecer al "segundo sexo", al sexo femenino, es dominación, es injusticia. Así, el sujeto para Beauvoir se hallaría más próxima a la conceptualización postmoderna ya que concibe la subjetividad como -al menos de manera parcial- construida discursiva y socialmente. (*Historia de las mujeres, 5, El siglo XX.)*

[118] *Idem.,* p. 367.

femenino da pauta para la expresión de la voz que representa los grupos vulnerables del sistema capitalista: la voz de la mujer.

En este sentido, Laura simbolizada como La Malinche y La Llorona, al hablar con Nacha, confrontan diferentes puntos de vista, intuiciones y reflexiones, a manera del proceso psicoanalítico: va cambiando de *visión* y *perspectiva*[119], lo que la conduce a una nueva elección (*acción*[120]): deja de sentirse huérfana y busca su propio corazón, su lugar en el mundo. Pasa de la *Prefiguración*: la mujer del siglo XX que se encuentra ante la oportunidad de expresar en voz alta su subjetividad sobre los sistemas de poder, pero a la vez simbólicamente huérfana; a la *Configuración,* al estructurar (nombrar) su propio texto, transforma sus paradigmas y se abre a nuevas expectativas en relación a su mundo, se *refigura*[121]*.*

En este punto, y después del recorrido que hice a partir de las diferentes simbolizaciones y reflexiones implícitas del proceso de Laura en la plática, puedo expresar mi conformidad respecto a la afirmación de Ute Seydel, misma que menciono en el segundo capítulo sobre los Antecedentes, quien explica que los narradores de la obras de Elena Garro "ponen en tela de juicio la credibilidad de la memoria a partir de hacer dialogar los diferentes puntos de vista respecto a los acontecimientos de México, además de retomar y reinterpretar la figura histórica de la Malinche mediante personajes femeninos complejos."[122]

A partir de este nivel voy a abordar las características temporales que el narrador articula en el cuento, partiendo de que el tiempo constituye un modelo del mundo, ya que el ser humano vive en el tiempo, ser-en-el-tiempo, y cuenta con él; se preocupa por el ahora y por el paso del tiempo[123], pero desde diferentes lógicas de comprender el mundo. Así, encuentro dos mundos antitéticos que el narrador articula con una intención, misma a la que me iré acercando: primero hay que recordar lo que ya comprobamos en el nivel del "acontecimiento representado", que el mundo occidental-capitalista no se mezcla con el mundo fantástico mágico-mítico:

[119] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo III, pp. 113-146.
[120] *Ibidem.*
[121] *Ibidem.*
[122] Ute, p. 77.
[123] Tornero, p.57.

sólo chocan y se suceden pero no se funden, entonces a partir de este cuento, puedo afirmar, junto con Solé[124] que para el caso de la existencia del *sincretismo*[125], sí existen mundos conviviendo paralelamente, pero como sus lógicas son diferentes, estos mundos no se mezclan, aunque sí colisionan, cada uno dialoga para sí mismo.

Así, al completar los niveles de la guía didáctica y llegar a la articulación del narrador (tercer nivel), vemos que el primer mundo expresado a partir de la lógica de Pablo (el hombre al que "no se le cae de la boca el nombre de López Mateos"[126]), Margarita (la señora grande de la casa, madre de Pablo, la cual lo ayuda en todo lo necesario) y Josefina (la recamarera, que le avisa de todos los acontecimientos de la casa al señor), los tres apegados a las ideas del "progreso".

Como contraparte encontramos la concepción del tiempo para Laura y Nacha, esta lógica del mundo es la que manifiesta Laura en las narraciones de sus recuerdos en los encuentros con el indio: de entrada observamos que los tres encuentros ocurren en *tres tardes diferentes*: en Cuitzeo a las 12 del día, en Tacuba y Chapultepec, por la tarde. En esta lógica temporal pareciera que el tiempo no tiene tiempo, es la concepción del tiempo mágico-mítico. Para tal comprensión mágica-mítica abordé a dos autores, el primero, Austin López: explica el tiempo cíclico, circular, aproximándose a la perspectiva de los Aztecas, y el segundo, Tekumumán: aborda el tiempo desde la perspectiva de los indígenas del Perú.

Si seguimos los hilos narrativos del texto, encontramos que Laura expresa su memoria en forma circular: lo que significa que conforme platica con Nacha, va transformando su visión del mundo y llega a un estadio diferente, a partir del cual vuelve a comenzar un nuevo recorrido a través de su memoria por los mismos lugares simbolizados, pero de los que adquiere una nueva lectura, por lo que al expresar y afirmar las diferentes reflexiones del espacio y del tiempo en la historia, transforma su visión del mundo, lo que le lleva a recomenzar de nuevo, en un nuevo

[124] Solé, p.53.
[125] Si bien esta perspectiva del término la retomo del trabajo de investigación de Xavier Solé en torno a la obra *Todas las sangres* de José Ma. Arguedas, me es útil para aproximarme a la explicación de los mundos antitéticos expuestos en el presente trabajo. (Solé, p. 74.)
[126] Garro, p. 34.

Sol. Por eso es que el narrador articula que, después de la plática y reflexión con Nacha, Laura, elija irse con el indio y empezar de nuevo a vivir:

> "-¡Señora!... Ya llegó por usted… -le susurró en una voz tan baja (…)
>
> Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nacha limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes...[127]

Una vez que expliqué cómo funciona la memoria cíclica en Laura, bajo la influencia de un mundo indígena considerado como fantástico, a continuación, expongo el desarrollo de Austin acerca del proceso que se realiza en la experiencia del tiempo cíclico, en este caso apegado a la visión prehispánica Azteca:

> El pueblo llega así al lugar que *merece* (…) donde empezará de nuevo a vivir. Para muchos se verifica entonces el milagro de la salida del Sol: todos esperan, como esperaron los dioses en Teotihuacan, que el astro del día surja de un desconocido punto en el horizonte. Quieren ver de nuevo el Sol, como lo hicieron al salir de las cuevas maternas; pero como si también fuese el principio del astro. Las fuentes quichés son hermosas y claras cuando lo describen: los hombres han partido, buscando su amanecer, y cuando los guías descubren el lugar preciso, de pie, llorando, en ayuno, dejan pasar con temor el tiempo.
>
> Desaparece entonces el tiempo presente, y vuelve el hombre, para fortalecerse, al origen. Así, en un contexto muy diferente, estima Eliade que acontece la repetición del acto primero:
>
> Por la repetición del acto cosmogónico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, *in tilo tempore* en que se produjo la fundación del mundo. Así quedan aseguradas la *realidad* y la *duración* de una construcción, no sólo por la transformación del espacio profano en un espacio trascendente ("el Centro"), sino también por la transformación del tiempo concreto en tiempo mítico.[128]

La segunda propuesta relacionada con la lógica del tiempo mítico, se expresa en la manera como se le presentan a Laura las imágenes del pasado: estando en el presente, puede ver de frente las imágenes del pasado: en el presente de Cuitzeo, se evoca la catástrofe contra los Purépechas, en el presente de Tacuba y Chapultepec, se evoca a las últimas guerras de la Conquista, entonces pareciera que lo que tenemos enfrente es el pasado y lo que tenemos detrás es el futuro, en este sentido es la observación de que el pasado está enfrente y el futuro está detrás:

> El andino cuenta las cosas "*de afuera hacia adentro*", mientras que el occidental lo hace "*de adentro hacia fuera*". Sentados ambos digamos, en la fila más alejada del escenario de una sala de teatro, el occidental piensa "*Aquí estoy yo, luego las sucesivas filas de asientos y,*

[127] Garro, p. 40.
[128] Austin, p. 88.

> *por último, el escenario*"; en cambio, el andino piensa: "*Primero está el escenario, luego las sucesiva filas de asientos* y, *por último, aquí estoy yo*". No es por "humildad" que el andino se cuenta el último. "Primero" está lo más alejado puesto que, si está más alejado en el espacio, se corresponde con lo que ha ocurrido antes en el tiempo; "por último" estoy yo puesto que, estando *aquí* en el espacio, estoy ahora en el tiempo, o sea que soy "lo más próximo" y, por lo tanto, "lo último que ha ocurrido". Lo que ya ha pasado, lo que ya fue, está adelante, tanto más adelante cuanto más antiguo; lo que aún no ha pasado, lo que todavía no existe, está atrás, en el futuro y el hombre sentado en la cima del cerro está en el "punto de confluencia" entre lo que ya fue y lo que todavía no existe, o sea en el "*aquí* y *ahora*".
>
> Naturalmente, lo que todavía no existe, no existe en el tiempo pues aún no ha ocurrido, ni en el espacio pues aún no ocupa ningún sitio. Sin duda, la nube que se aproxima desde el futuro "es" (ya que, si no fuera en modo permanente, tampoco podría llegar a existir en modo transitorio), pero se mantiene, por así decirlo, "en estado virtual' hasta el momento en que pasa por sobre la cabeza de uno y, entonces, se hace actual. Con cada nube que nace a la existencia, nacen también su propio tiempo y su propio espacio; todo "punto" del espacio se corresponde indisolublemente con un "instante" del tiempo, y cada cosa está indisolublemente ligada a su lugar y a su momento, por lo que, tanto en la lengua aymara como en el *runasimi* hay una sola palabra que significa a la vez "tiempo", "espacio" y "mundo": *Pacha*.[129]

Si bien pareciera que los principios básicos del tiempo para el indio quechua quedan lejanos al pensamiento azteca, existen investigadores de la tradición maya, que afirman la misma lógica para estas culturas mexicanas, además de que Austin plantea una semejanza entre todos los grupos indígenas de América. De cualquier manera, lo que me interesa resaltar es la característica de ambas propuestas para entablar un diálogo con la historia, de verla de frente, *cara-a-cara,* ya sea a través del proceso circular, Austin: como lo constatamos en el proceso de la plática de Laura con Nacha; o bien, como expresa Tekumumán: con la idea de que las imágenes del pasado están delante, si recordamos, en la página 19 expliqué que Laura ve al indio en *tres tardes diferentes*: la tarde en Cuitzeo, otra en Tacuba y la última en Chapultepec, cada tarde el narrador las articula para establecer un diálogo con los acontecimientos históricos-simbólicos, por eso la propuesta de los indios quechuas no queda lejana a la lógica de la narración del tiempo que muestra el narrador.

Pero a la vez, ambas propuestas -Austin y Tekumumán- explican al pasado dependiendo de lo que se está viviendo en la concepción del "presente": "aquí" y

[129] Tekumumán, Javier, *Mundos Amerindios. América indígena en la Tradición Unánime,* Montreal, Centre de Recherches et d´Etudes des Traditions Amérindiennes, Creta, 2004, p. 159.

“ahora”, por eso es que, la lectura que Laura propone resulta un espejo que explica y justifica el presente del siglo XX.

Y me resulta fundamental retomar la idea del diálogo porque a partir de la relación que Laura establece con el indio en el primer nivel (el del acontecimiento), cuando ella abraza al indio, escucha los latidos de su corazón y la sangre correr por su pecho, en este momento es cuando se mancha el vestido de sangre y, cuando escuchamos que afirma: “Pero los hilitos de su sangre escribieron sobre su pecho que su corazón seguía guardando mis palabras y mi cuerpo.”[130], y en un segundo momento también él expresa: “-Siempre has estado en la alcoba más preciosa de mi pecho –me dijo.”[131] Estas dos citas, que surgen en la interacción con el indio, articulan toda la actividad que el narrador vehicula, porque recordemos que una de las significaciones que tiene el corazón para los Aztecas, está relacionada con el diálogo con el propio corazón:

> La inspiración poética, In Cuicatl In Xochitl: Con cantos y flores, son metáforas concebidas en lo más hondo del ser, o tal vez ´provenientes del interior del cielo´.
>
> La respuesta suprema de los Aztecas fue que la ´flor´ y el ´canto´, mete a Dios en el corazón del hombre y lo hace verdadero. El hombre puede alcanzar un diálogo con su propio corazón, para ir ´divinizando las cosas´, basta con ejemplificar la idea con el siguiente canto: El buen pintor: entendido, Dios en su corazón, que diviniza con su corazón las cosas, dialoga con su propio corazón (…) Como si fuera un Tolteca, pinta de colores todas las flores.[132]

Desde este nivel del narrador que articula a partir de mitos la esencia del cuento, podemos constatar toda la dinámica de reflexiones que Laura realiza, misma que la dirige a limpiar, entender o ´divinizar´, como lo sugieren los Aztecas, al expresar y comprender, a partir del diálogo interior, al hombre en todas sus interacciones y complejidades: el traidor-el traicionado, el poder-el vulnerable, los principios de la lógica occidental-los de la indígena, pero el ejercicio de reflexión lo realiza primero evocando las imágenes de la historia hacia ella: recordemos que cuando encuentra al indio, es éste quien viene hacia ella, hasta que poco a poco

[130] Garro, p. 29.
[131] *Idem.*, p. 30.
[132] León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías No. 10, México, 1983, pp. 319-330.

ella comienza a entender. En este sentido, cobra importancia la afirmación que también expresa Tekumumán a acerca de la lógica del pensamiento indígena, en contraposición con el occidental: "El andino cuenta las cosas "*de afuera hacia dentro*", mientras que el occidental lo hace "*de adentro hacia fuera*".

La solución indirecta que articula el narrador a través de Laura en el proceso de la historia, está relacionada con la tarea de encontrar el rumbo, en el ejercicio de dialogar con el propio corazón, se incluye: la historia de su pueblo, la pregunta del "presente", así como el sentido del "presente", todo este ejercicio a manera de un códice. Este diálogo con la historia, con lo que *es* Laura, se realiza para limpiar y cambiar de visión y perspectiva, entonces la significación de irse para siempre con el indio, es hacerse uno con el corazón del indio desde el pensamiento mágico-mítico: "El hombre tiene que ir en busca de algo que lo colme. A veces anda sin rumbo, hasta que encuentra lo verdadero en la tierra encontrar el rumbo, dentro de la máquina de la dualidad. Ometéotl juega con los hombres a partir de la dualidad del mundo"[133]:

> Nacha se aproximó a su patrona para estrechar la intimidad súbita que se había establecido entre ellas. (…)
>
> -¡Señora!... Ya llegó por usted… -le susurró en una voz tan baja que sólo Laura pudo oírla.
>
> Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nacha limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante.[134]

Simbólicamente, ésta es la respuesta implícita articulada por el narrador ante la pregunta antes mencionada: ¿para qué articula el narrador ambos mundos antitéticos?, la respuesta que yo puedo mostrar, a partir del ejercicio de adentrarme en los hilos narrativos del texto desde la propuesta de la guía didáctica literaria propuesta en el apartado de la misma, radica en que implícitamente rescata el diálogo con el propio corazón, por eso, la acción de irse con el indio es elegir

[133] León-Portilla, pp. 193-179.
[134] Garro, p. 40.

encontrarse con el *sentido*[135] más allá de los juegos duales de poder del hombre, tanto en la época prehispánica como en el siglo XX, con los que juega en el mundo, en este sentido, retomo los poemas también implicados indirectamente en el cuento, a partir de la ideología mítica que se expresa con la lógica del tiempo entre el indio y Laura:

Yo lo Pregunto
Yo Nezahualcóyotl lo pregunto:
¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?
Nada es para siempre en la tierra:
Sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
Aunque sea de oro se rompe,
Aunque sea plumaje de quetzal se desgarra.
No para siempre en la tierra:
Sólo un poco aquí.[136]

Y el último proceso que voy a mostrar, parte de la articulación del narrador a propósito de la tristeza que tanto Laura como el indio manifiestan, idea que se liga con la explicación anterior a cerca encontrar un rumbo, el sentido:

> Cuando Laura llega a la cocina, se escucha la voz del narrador: "La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera"[137].

Esta tristeza está presente durante toda la plática, en el momento en que Laura hace una comparación entre el mundo capitalista de Pablo y el mágico-mítico del indio, en el que busca llegar a ser uno con él, pero no puede por su miedo a quedarse siempre con la sensación de soledad, como huérfana, entonces en toda la plática ese muro invisible de tristeza se va desvaneciendo al hablar, al dialogar con su propio corazón. De tal manera que aquí encontramos otro canto a partir de

[135] León-Portilla, pp. 193-179.
[136] León-Portilla, Miguel, *La tinta negra y roja, Antología de poesía náhuatl,* 1ª edición en rústico, Ediciones Era y El Colegio Nacional, México, 2012, p. 29.
[137] Garro, p. 27.

la tristeza, misma que poco a poco se limpia, hasta que Laura se hace una con el indio:

De dentro del cielo es de donde vienen
estos bellos cantos, estas bellas flores.

Destruyen nuestra amargura, destruyen nuestra tristeza

¡Es cierto el rey chichimeca Tlacayehuatzin: gozad de ellos!

Esfuércese en querer mi corazón

sólo flores de escudo: son las flores del dios.

¿Qué hará mi corazón?

¿Es que en vano vinimos, pasamos por la tierra?

De igual modo me iré

que las flores que han ido pereciendo.

¿Nada será mi fama algún día?

¿nada de mi nombre quedará en la tierra?

¡Al menos flores, al menos cantos ...!

¿Qué hará mi corazón?

¿Es que en vano vinimos, pasamos por la tierra?[138]

De esta manera, a partir de los diversos niveles que seguí de la propuesta didáctica, llego al final del análisis del cuento; ejercicio que me permitió comprender con mayor profundidad la complejidad de las relaciones internas: espacios, tiempos y movimientos de los personajes y narrador, articulado por el *autor implicado*, simbolizados en el contexto de la historia de México.

[138] León-Portilla, *La tinta negra y roja. Antología de poesía Náhuatl*, p. 56.

2.3 Análisis del cuento “La semana de colores”

Como lo expliqué en el apartado de la propuesta didáctica literaria desarrollada en el Marco Teórico, voy a partir del *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas* que me sirve como una guía para adentrarme en la obra literaria, en este caso en el cuento “La semana de colores”, y llegar a una comprensión de la *configuración* del cuento.

La historia relata a dos niñas, Eva y Leli, de rasgos españoles, educadas por una familia católica, que creen en la Semana Santa y tienen colgada en su casa el retrato de Felipe II. Las niñas escuchan sobre la vida de don Flor (brujo que vive entre las colinas) por la narración de Candelaria (sirvienta de la familia), se maravillan al enterarse de que el brujo maneja la semana de colores, la cual tiene una lógica diferente a la católica: los días son mujeres, manejadas y ordenadas por don Flor, además de que a cada día-mujer le corresponde un color diferente que se manifiesta en el color del cielo. Ante la maravilla de los colores, las niñas van a lo colina a contemplar cómo trabaja don Flor con los días-mujeres, hasta que terminan por ir a la casa del brujo, éste les hace dar un recorrido por el interior de los cuartos de los días-mujeres; cuando terminan de conocer la casa del brujo, las niñas regresan corriendo a su casa, lloran y quedan como locas, saltado de la semana santa a la semana de colores. El brujo muere, no se conoce exactamente la razón, se rumora que es culpa de las niñas, quienes dejaron la puerta abierta al salir corriendo de la casa del brujo.

2.3.1 Nivel del acontecimiento representado

En el primer plano, lo que se *ve*: la *representación*, el acontecer de las acciones, qué y cómo suceden, tomando en cuenta el tiempo y el espacio en los que actúan los personajes. En esta historia, también vemos que el narrador articula dos mundos paralelos: el primero, en el que se encuentran las niñas Eva y Leli (las españolitas), su padre y los sirvientes Candelaria, Rutilio y Tefa; el segundo corresponde al de don Flor (el brujo del pueblo) y los Días con los que convive.

- La historia comienza cuando Candelaria habla, se muerde los labios, golpea las sábanas sobre las piedras del lavadero y platica con Tefa, mientras Eva escucha toda la conversación. Después llega Rutilio al lavadero, llama a Tefa y ambos se van. Eva se queda sola con Candelaria, la niña le pregunta pero la lavandera no responde, ésta se queda toda la mañana en silencio azotando la ropa contra las piedras del lavadero y cantando.

- Llega la hora de la comida, Eva habla con su padre dentro de la casa, se incorpora Leli a la conversación, su padre las regaña y es Eva la que le contesta a su padre.

  Por la noche, Eva y Leli se alejan de los muros de la casa por miedo, corren hasta la alberca y se tiran de cabeza para no ver el polvo sobre el agua. Las sacan del agua y las sientan a la mesa. Se van a dormir, hablan entre las dos.

  En otro día por la mañana, las niñas le hacen una pregunta a Rutilio, éste les contesta. Van juntas a preguntar a su papá, él contesta, se echa a reír. Luego Eva es la que responde a su padre y ambas niñas voltean a ver el cuadro de Felipe II.

  (A partir de la siguiente escena vemos a Don Flor físicamente en la historia)[139]

  Eva y Leli se salen de su casa, van a la colina, se sientan en el suelo y desde esa altura observan la casa de Don Flor, quien está sentado en un petate platicando con los Días. Eva y Leli regresan a su casa, bajan la colina y entran al pueblo.

  En otro día, las niñas vuelven a ir a la colina a ver a don Flor, éste se pasea en el corral, teje canastas, los Días se sentaban en ruedo, don Flor se acerca al jueves y le pone una flor sobre la trenza de cabellos negros.

  En otro momento, ambas niñas hablan en su casa, Felipe II las ve desde el retrato pegado en la pared, Candelaria habla y les da de comer bizcochos, ellas contestan.

  Regresan a la colina a ver a don Flor, pero éste se encuentra tirado en medio del patio de su casa, no se mueve y no están los Días en la casa. Evita y Leli se quieren levantar para regresar a su casa, pero no pueden levantarse: "…la tarde giró alrededor de ellas y continuaron sentadas en la tierra ardiente, mirando el patio abandonado de los Días, y a don Flor derribado en el suelo, mirando inmóvil el cielo."[140] Las niñas bajan de la colina y llegan a la casa de don Flor, tocan a la puerta, esperan, la puerta se abre, las hace entrar al patio redondo. Les habla, ellas no responden, les toca el cabello, acerca su silla a ellas y les ve los ojos. Las niñas ven al suelo. Don Flor habla y pone los ojos en blanco, palmea en sus piernas, se inclina sobre Leli, coloca un dedo entre sus ojos, la mira, habla, retira las manos de la frente de la niña y sacude sus manos. Luego pone su mano sobre la frente de Eva, dirige su mano a la rodilla de la niña y hablan.

  Don Flor se levanta de la silla y dirige a las niñas a los cuartos de los Días:

  Introduce la llave al cuarto del Domingo: De un puntapié abre la puerta de par en par. Pasan los tres al cuarto, don Flor habla, pero las niñas no responden, éste le da vueltas a sus anillos, habla y ríe a carcajadas. Salen del cuarto.

  Llegan a la puerta del Sábado: Don Flor lee el letrero de la puerta, entran al cuarto, da puntapiés a los bagazos de caña de azúcar. Las niñas sólo callan y don Flor continúa hablando, se ríe a carcajadas, salen del cuarto y cierra la puerta.

[139] El paréntesis en mío.
[140] Garro, p. 66.

> Llegan al Viernes: Entran, el brujo habla a las niñas, guarda silencio un rato y las niñas siempre callan. Salen del cuarto.
>
> Jueves: Dentro este cuarto don Flor habla, se golpea el pecho con orgullo. Se inclina y agarra el petate del cuarto, lo agita frente a ellas y habla, las niñas continúan en silencio.
>
> Miércoles: Don Flor habla, las niñas contestan, él se ríe y sigue hablando.
>
> Martes: Entran al cuarto, don Flor habla y las niñas callan, sale del cuarto, cierra la puerta de un golpe.
>
> Lunes: Entran al cuarto, el viejo habla, se mira las manos, se las acerca a las niñas y olfatea como un perro. Las niñas huelen pero no perciben nada. Don Flor se ríe a carcajadas y habla.
>
> Terminan el recorrido por los cuartos, el brujo lleva a las niñas al patio y les habla, espera un rato en silencio y se ríe a carcajadas. Las niñas buscan poco a poco la salida de la casa y se van. Esta es la última escena en que vemos a don Flor en la historia. Después Eva y Leli llegan con su padre y éste les habla, ellas lloran, por la noche Candelaria pone el mosquitero sobre la cama y les habla. Al otro día Rutilio les lleva el desayuno y les habla, ellas responden, lloran y él continúa hablando.

Si prestamos atención al *acontecimiento* que acabamos de seguir, nos percatamos que se muestran cómo transcurren dos mundos paralelos: el primero conformado por las niñas, su padre y los sirvientes, y el segundo por don Flor y la actividad que tiene con los Días. Ambos transcurren de manera independiente, el único momento en que chocan es cuando las niñas llegan a la casa del brujo y éste les da un recorrido por los cuartos de los Días: ellas no responden recíprocamente a las acciones y diálogos de don Flor, aunque los tres se encuentran en el mismo espacio-tiempo, caminan junto a él, pero cuando éste ríe, ellas no responden con risas, se mantienen en silencio durante la estancia en la casa y cuando termina se salen corriendo de la casa del brujo para llegar con su padre. Y después de este choque entre ambos mundos, no volvemos a ver algún intento de reencontrarse.

A parir del *acontecimiento representado,* lo que *vemos*, constato que hay dos mundos que no se mezclan, incluso podría adelantarme a expresar que tampoco se entienden, afirmaciones que iré completando en el proceso de análisis de los siguientes *niveles*.

2.3.2 Nivel de la *expresión*: lo que se *oye*

Como expliqué, lo fundamental no radica tanto en *ver* lo que sucede en sí, sino en *oír* la manera en que los acontecimientos son *representados* al ser *expresados,* por lo que doy pauta para seguir los discursos de los personajes, lo que se *escucha* (*oír)*[141]*,* ya que al ser *relatados* los acontecimientos, muestran la *posición* y *perspectiva*, individual y sociocultural, desde la que el sujeto hablante lo está realizando.

A partir de este segundo nivel, primero voy a seguir lo que se escucha de algunos personajes sobre la existencia del brujo:

Escuchamos que la diégesis comienza con el diálogo de Candelaria respecto a la existencia de don Flor, al que no vemos, pero sabemos que existe, éste aparece físicamente hasta que las niñas van a la colina y lo ven en distintas ocasiones desde lo alto de la misma, sin embargo también escuchamos que él no sabía que las niñas lo veían desde su altura estratégica: "Candelaria se enojó mucho cuando supo que iban a ver a don Flor. En cambio él no lo sabía, y, tranquilo, se seguía paseando en su corral y tejiendo canastas con sus manos oscuras."[142] De esta forma, con Candelaria nos percatamos que los dos mundos: el de las niñas y el de don Flor, caminan desde el inicio del cuento paralelamente, pero sin establecer un diálogo, al contrario, a continuación mostraremos cómo al chocar, no se corresponden uno al otro, es decir, los dos tiempos existen en el "presente" de manera paralela, llegando incluso a yuxtaponerse y complementarse en las acciones, pero son contrapuestos entre sí. Y cuando las niñas recorren la casa del brujo, experimentan una vuelta de tuerca, ya que no muestran indicios de que escuchen, vean o huelan lo mismo que ve, escucha y huele don Flor:

Domingo- "Las niñas entraron acompañadas de don Flor y se quedaron de pie en medio de la habitación. (…)

-Cuando me toca visitarla, me hace sudar sangre, pero ya también se la saco. La dejo rayada a chicotazos… ¿La oyen...? Me está llamando. (…) ¡Óiganla llorar llamándome!

Las niñas no oían nada. El cuarto de Domingo les dio miedo."[143]

[141]Solé, p. 65.
[142]Garro, p. 65.
[143]Garro, p. 68.

Lunes- "Don Flor se miró las manos con satisfacción. [. . .] luego se irguió y olfateó como un perro.

-¡Huelan! ¡Huelan! – les urgió.

Ellas respiraron fuerte, tratando de percibir algún olor, pero no les llegó ninguno. [. . .] El esfuerzo que hicieron para oler les aumentó las nauseas"[144]

Jueves- "Don Flor se golpeó el pecho con orgullo. El olor que se desprendió de su túnica les produjo náuseas. Se inclinó y agarró el petate, para agitarlo frente a ellas.

-¿Ven? ¿Ven?

Las niñas no vieron nada. Los dedos cargados de anillos señalaban el tejido del petate.

-¿No ven los placeres? Aquí están dibujados."[145]

A partir de estos mundos yuxtapuestos que se enfrentan, asocio la irrupción del mundo fantástico a la "realidad" que experimentan las niñas: "Lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una vulneración, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo de la realidad."[146], por lo que resulta necesario hacerle la pregunta al *texto,* y en este caso a la articulación que hace el narrador de los motivos de la diégesis, ¿para qué presentar dos mundos antagónicos: el occidental y el mágico-mítico fantástico?, ¿cuál es la finalidad de tal juego dentro de la *configuración* de esta historia? Para acercarnos a una posible respuesta es necesario seguir los discursos simbolizados de cada personaje, ya que a partir de lo que *oímos* de cada uno, daremos cuenta de la *posición* y *perspectiva* desde la que hablan, actúan y se transforman y finalmente cómo los articula el narrador.

2.3.2.1 Eva

A partir del acontecimiento *vemos* que la niña Eva aparece primero que su hermana Leli, lo hace cuando está escuchando la conversación entre las criadas: Candelaria y Tefa, en el que la primera expresa: "-Don Flor le pegó al Domingo hasta sacarle sangre y el Viernes también salió morado en la golpiza."[147] Luego la niña trata de saber más acerca del brujo: "-¿Qué dijiste Candelaria?- aventuró la

[144] *Idem.,* p. 71.
[145] *Idem.,* p. 70.
[146] R. Caillois, *Au Coeur du fantastique,* Paris, Gallimard, 1965; trad. It. *Nel cuore del fantastico*, con un epílogo de G. Almansi, Milán, Feltrinelli, 1984, pp. 90-92. Citado en Ceserani, p. 67.
[147] Garro, p. 63.

niña."[148] Por lo que Eva se entera poco a poco de cómo es y qué hace Don Flor y le causa asombro. Por eso el narrador dice: "Evita quiso oír el resto de la conversación, pero Rutilio llamó a Tefa y ésta se fue al lavadero."[149] Implícitamente hasta ese momento toma conciencia de lo que ha escuchado de las lavanderas durante toda su niñez, porque el mensaje de la existencia del brujo es un discurso más viejo, incluso que de los propios sirvientes, es un discurso oral que se ha mantenido y que los sirvientes también han aprendido del pueblo.

En una siguiente escena, a "la hora de la comida" sabemos que Evita ya ha escuchado que los días que maneja don Flor, no se suceden en el orden "cristiano" como su padre las ha enseñado:

> "-¿Qué día es hoy?- preguntó Evita a la hora de la comida.
>
> -Viernes- contestó su padre.
>
> -¡Hum!- comentó incrédula."[150]

Entonces esta expresión "-¡Hum! comentó incrédula."[151], me lleva a comprender que aquí ella cree en otro orden, aunque no lo entiende, al ser influenciada por Candelaria, por los criados que tiene cercanos y por todos los años que ha escuchado sobre cómo el brujo maneja los días de la semana. Además, hasta los diez años, es la edad de darse cuenta de lo que se escucha y lo que pasa. Entonces ve como verdad que sí hay otro orden de aparición de los días muy diferente al cristiano: en la semana que el brujo controla un día puede caer lunes, al siguiente miércoles o sábado y terminar la semana en jueves, además de que a cada día le corresponde un color diferente, aunque no conoce por qué existe este orden, ni tampoco sabe cómo es que funciona o desde cuándo es así.

En la segunda conversación que tiene de los días de la semana del brujo, es cuando responde muy segura de que a ella le gusta y pediría el martes de la semana de don Flor, el cual es de color amarillo pálido. Con esta seguridad de su gusto por

---

[148] *Ibidem.*
[149] *Ibidem.*
[150] Garro, p. 63.
[151] *Idem.*, p. 64.

el martes, Eva le responde a su padre, en tono de protesta, que ellas sí se saben los días, así escuchamos que Eva a diferencia de Leli, arremete contra la creencia de su padre de la semana cristiana, al contrario, Eva se atreve a afirmar que su padre no sabe nada, porque no conoce el mundo del brujo: "-El señor no sabe nada-afirmaba Evita"[152].

Eva le llama a su padre "Señor", es raro que una hija menor, le diga señor a su padre. Y sólo Eva es la que le llama así, pareciera que a la vez que le está diciendo "tonto", por el tono, se está burlando de él:

> "-El señor no sabe nada –afirmaba Evita.
> -Vamos a ver a don Flor…" [153]

Una característica sobresaliente de Eva que me va a servir para entender posteriormente la articulación del narrador con los demás personajes, es la afirmación que le hace el brujo a la niña dentro de la casa de éste:

> "-Tú no te vas, tú te quedas en medio de estos días.
> -¿Cuáles? – preguntó Eva asustada.
> - Estos. Aquí estamos en el centro de los días."[154]

Con lo que relaciono que, si de las dos niñas, Eva es la que se queda en el centro de esos días, de los días de don Flor, entonces ella está más ligada a la estructura físico-simbólica que representan los días para el brujo. Es decir, si en la casa están todos los elementos de toda una historia, de una tradición, Eva pertenece a ese mundo simbólico en el que le corresponde ver, mirar, analizar, dialogar. Sin embargo, puedo hacer la pregunta a la articulación del narrador: ¿Por qué si Eva es la que arremete contra su padre católico, siente tanto miedo al enfrentarse al mundo fantástico y escuchar la pregunta del brujo?: "-¿Cuál es el día que necesitan ver en sangre?, ¿Cuál, niñitas?" [155]. Además de que no entiende que

[152] *Idem.*, p. 64.
[153] *Ibidem.*
[154] *Idem.*, p. 67.
[155] *Idem.,* p. 77.

el día martes para el brujo significa: "´Avaricia´ y ´Abstinencia´"[156] adjetivos que la niña no cuestiona y tampoco comprende.

2.3.2.2 Leli

A diferencia de Eva, Leli aparece en el acontecimiento después de su hermana. Leli no arremete contra su padre, no protesta por nada, ni aparecen diálogos de ella en defensa de algo, sólo se limita a escuchar la conversación de su padre, de quien se presenta a favor, no tan convencida del mundo del brujo como para defender la semana de colores ante la autoridad de su padre. Sabemos por voz del narrador que de los días que controla el brujo, a Leli le gusta el jueves de color naranja, incluso si pudiera elegir un día para morir sería el jueves naranja: "Si moría en jueves, se quedaría en un disco dorado dando vueltas como en los ´caballitos´ y verían desde lejos todos los días."[157] Leli cree en los días de don Flor porque los ve, pero no los defiende.

Cuando Leli entra a la casa del brujo, él *expresa*: "Colocó un dedo entre sus ojos y la miró con fijeza. –Tú te vas a ir del otro lado de agua."[158] Afirmación que articularé más adelante, sin embargo, la niña en este momento tampoco se defiende o pregunta. Leli sólo escucha en el transcurso del recorrido por la casa del brujo que el jueves significa "Cólera y Modestia".

2.3.2.3 Eva y Leli, juntas

Una cuestión sobresaliente es que por momentos el narrador articula las características y actos de las niñas como si fueran un solo personaje: ambas son "españolitas" y otras veces, las menos, muestra diferencias, mismas que obedecen a discursos particulares históricos. Escuchamos que juntas, conocen los colores de los días de la semana del brujo, les afecta de igual una manera a las dos, por ejemplo: saben que el viernes tiene el color morado, este color hace que la casa se

[156] *Idem.*, p. 77.
[157] *Idem.*, p. 64.
[158] *Idem.*, p. 67.

llene de grietas provocándoles miedo, ambas se tiran a la alberca para no ver las grietas, pero el polvo de las paredes está en el agua, lo que les hace aventarse de cabeza y no ver el agua sucia. Por lo que los colores son la expansión de los límites del "realismo" y la introducción de lo extraordinario, mediante las niñas: "La mirada de las niñas permite entrar en el juego fantástico de los colores. Garro adjudicaba a esta visión el lado fantástico de sus cuentos"[159].

Pasado un tiempo una sirvienta les dice que salgan del agua, a lo que ellas se niegan porque la alberca es el único lugar en el que se encuentran a salvo del día viernes (el simbolismo del color morado lo articularé en el 3er nivel: el de la *configuración* del narrador).

Otra escena en que el narrador las articula en una sola voz, es cuando van a la colina a observar a don Flor y el rey Felipe II las escucha desde su retrato colgado en la pared de la sala de la casa de su padre, ellas tratan de hablar en voz baja para que Felipe no las escuche, pues don Flor no es cristiano. A partir de este cometario, es necesario establecer una relación simbólica con la historia de España, la que impactó a la Nueva España: Felipe II (1527-1598), reactivó el poder absoluto de la Inquisición:

> El absoluto poder real sobre la Inquisición se reactivó en manos de Felipe II, poder que había sido reformado en 1478 por Fernando el Católico, quien una fuerza armada para ocuparse de las confiscaciones y ejecuciones, el poder de Felipe II era lógico por otra parte en un monarca que se sentía el representante de Dios. Al convertirse la Inquisición en un instrumento de la autoridad real, Felipe II acumuló un poder increíble, y el tímido se sintió tan poderoso que no se arredró ante el riesgo de un conflicto con la Santa Sede, fuera en materia política o en asuntos religiosos.[160]

Acciones que incluyen el maltrato a los indígenas, la instauración de la religión Católica en América a costa de la desaparición de los monumentos sagrados indígenas como la destrucción del templo de la Malinzin por el de la Guadalupe, el comienzo de la construcción de la Catedral de la ciudad de México

[159] Calderón, Mario, *Enciclopedia de la literatura en México*, Fundación para las letras mexicanas, CONACULTA. Pág. Web: www.elem.mx/autor/datos/421.
[160]Alonso Fernández, Francisco, *Historia personal de las Austrias españoles,* FCE, México, 2000, p. 191.

sobre templos indígenas[161], evangelización de manera forzada, escasa seguridad sanitaria, así como ausencia de derechos y libertad para los indígenas, e implementación de las leyes católicas como instrumento para justificar el saqueo de oro, metales precisos y el poderío español en manos de la iglesia católica[162]:

> En el testamento de Felipe II figuran varias cláusulas expresivas de su profundo sentido del deber: ´Ordeno y mando que mis herederos miren mucho por la conservación del patrimonio Real de los Reinos y Señoríos que yo al presente poseo y dejaré al tiempo de mi muerte y que no vendan ni enajenen ni empeñen cosa alguna de las ciudades, villas y lugares vasallos ni otra cosa alguna perteneciente a la Corona Real (…) porque mi Voluntad es que estén siempre juntos para que tanto mejor la autoridad de esta Corona se conserve y se sirva a Nuestro Señor y se defienda y aumente su Santa Iglesia y la Religión católica.[163]

Este discurso simbólico refiere a la mirada de Felipe II desde el cuadro, primero nos remite a las pinturas, retratos que se pintaron de los reyes de España en esta época que reflejan toda la ideología que implementaron en la conquista como poder absoluto, su mirada para las niñas es la fuerza del pecado, de la herejía:

> Para Felipe II, los herejes no eran dignos de ser tratados como sujetos humanos. Contra ellos valían todos los ardides y engaños. Como todo perdón de herejes era nulo de derecho, se les podía hacer cualquier promesa para engañarles sin estar obligado después a mantenerla. (…)
>
> Además de pensar en que la palabra hereje "proviene del griego, significa ´opinión propia´. La Iglesia Católica, al condenar la emisión de opiniones personales sobre los hechos religiosos, dio a la palabra herejía el significado torcido de idea o concepto falso o perverso. Para evitar las herejías convenía disponer de esta especie de <<policía de conciencia>> que es la censura. La censura es la prevención y la ejecución del hereje.[164]

Estos discursos están simbolizados con el cuadro de Felipe II y la mirada[165] de pecado que el narrador articula que las niñas sienten ante el retrato que

---

[161] Gruzinski, Serge, *El destino truncado de Imperio Azteca,* Descubrir la historia, No. 6, Trad. Alonso Rodríguez Arias, Blume, Barcelona, 2011, p. 83.
[162]Alonso-Fernández, Francisco, p. 138.
[163] *Idem.*, p. 140.
[164] *Idem.*, p. 194.
[165]No vemos con el ojo, sino con el cerebro (…) Vemos lo que la cultura nos presenta como digno de ser visto. Nuestro cerebro, nuestra conciencia, selecciona y reduce la mirada a aquello que queremos ver. Vemos sobre el trasfondo de nuestro ser. Lo que vemos no es simplemente algo dado, sino que es producto de la experiencia pasada y de las expectativas futuras. Mirar es dirigir la vista a un objeto. Observar las acciones de alguien, revisar, tener en cuenta, atender. Mirar significa pensar, jugar, buscar algo, informarse de ello. (Balart, Ramón, "La visión y la cultura" en Revista *Look de Book,* N. 0, Barcelona, 2007, pp. 10-18, aquí p. 11.)

representan los discursos históricos que se manifestaron en España y que impactaron en la ejecución de la religión con los indígenas en México y América Latina, tradición que forma parte de las niñas:

> El rey Felipe II las oyó desde su retrato.
>
> -¡Chist! Está oyendo…
>
> Lo miraron, colgado en la pared, vestido de negro, oyendo lo que ellas murmuraban, junto a la mesita en donde merendaban las natillas, cerca de las cortinas del balcón.[166]

Esta simbolización me lleva a pensar en la actitud de las niñas, el narrador articula que de alguna manera desafían el discurso de Felipe II al desobedecer la orden de no ver a don Flor, pues éste es un hereje. Con esta actitud indirectamente las niñas cuestionan los fundamentos de su propia historia y tradición:

> -¡Hoy es jueves! –anunciaron radiantes las niñas.
>
> Felipe II las miró con disgusto. Les pareció que quería darles una bofetada. (…)
>
> -Nuestro Señor Jesucristo les va a secar los ojos, por mirar lo que no deben mirar.
>
> -Nuestro Señor Jesucristo no nos da miedo.[167]

El discurso implícito de la "altura" se relaciona con la tradición de conquista y colonización de las españolitas, hasta el ejercicio del poder en el siglo XX, en este sentido, establezco una relación simbólica de las niñas, las que en realidad representan a la sociedad joven del siglo XX, que tiene la palabra y fuerza para cuestionar los fundamentos de la tradición católica de la Conquista, la Colonia y el poder del siglo XX, en este sentido retomo los planteamientos sobre la simbolización de la infancia en la contemporaneidad:

> La infancia concebida como característica moderna por profundizar en nuevos umbrales de las querencias de la experiencia occidental, preocupación por generar nuevas voces en la literatura, que implica el reconocimiento en el niño de un otro, de un sujeto alternativo, vinculado a una perspectiva autónoma con su propia subjetividad.[168]

---

[166] Garro, p. 64.
[167] *Idem.*, p. 66.
[168] Cabo, Fernando, *Infancia y Modernidad literaria,* Dirigida por Luis Puig, Colección Interdisciplinar de Estudios Culturales, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, pp. 21-30.

Eva y Leli comienzan a establecer diálogo y cuestionan su propio pasado, la tradición e identidad "absoluta" representada por Felipe II, ejercicio que empieza incluso antes de llegar físicamente a la casa de don Flor, pues desde antes ya confundían los días, los colores y las características católicas:

> "-¿Qué dicen, perversas? ¿Tampoco les da miedo equivocar los días?
>
> No contestaron, siguieron comiendo sus bizcochos. También Nuestro Señor podía equivocarse y haber dicho mal los días. Imposible que lo supiera todo."[169]

Fueron varios días sin problema a la colina a ver desde la altura la casa de don Flor, sin remordimiento, culpa, ni pecado, nadie les secó los ojos. Sin embargo, tampoco comprenden por qué Don Flor está tirado como un muerto, ni por qué la semana y sus colores respectivos han desaparecido. Por lo que el narrador las obliga a ir a la casa y ver qué ha pasado con don Flor: "Evita y Leli quisieron volver a su casa. Pero la tarde roja giró alrededor de ellas y continuaron sentadas en la tierra ardiente, mirando el patio abandonado de los Días." [170] Llegan a la casa del brujo, él mismo les abre la puerta y habla con ellas, no saben si está muerto o no, ya que la visión del mundo de este brujo se relaciona con el mundo fantástico mágico-mítico, las niñas se encuentran ante la incertidumbre de la "realidad", por lo que puedo formular la siguiente pregunta al texto ¿por qué el narrador primero permite que esta sociedad infantil establezca un cuestionamiento de la tradición cristiana y luego las obliga a entrar a la casa del brujo, lugar que les causa miedo?

Para comenzar a responder a la pregunta, *escuchemos* los diálogos que se establecen entre las niñas y don Flor en el recorrido por los cuartos de los días que el brujo organiza, constataremos que aunque no entienden la lógica de don Flor, las niñas sí escuchan y se les queda grabado lo que el brujo les dice, es decir, el hecho de que no entiendan no significa que no recuerden este mundo fantástico:

> Jueves –cólera-modestia (naranja)
>
> Martes –avaricia-abstinencia (amarillo pálido)

[169] Garro, p. 66.
[170] *Idem.*, p. 66.

Después del recorrido, por un lado, reafirman que no se les secaron los ojos y que no les pasó nada malo por ver al brujo, no hubo castigo de Felipe II ni de su padre, simbólicamente la sociedad niña puede y elige acercarse a los grupos vulnerables, maravillosos, mágicos-míticos, con lo que establecen una reflexión implícita acerca de la "verdad" del pecado a partir del siglo XX y de la historia de México y de América Latina: la Conquista, la Colonia. Por otro lado, esta sociedad de tradición española se acerca por curiosidad, sin conocer los fundamentos de la lógica del mundo mágico-mítico de don Flor. Ante esta ignorancia, no entienden o no quieren entender la pregunta del brujo, misma que les llena de terror repetírsela: "-¿Cuál es su pena? Las niñas ya habían olvidado sus temores (…) -¿Y ustedes niñitas, qué castigo quieren?"[171]. Características que articularé en tercer nivel, el del narrador.

2.3.2.4 Don Flor

Desde el acontecimiento sabemos que existe don Flor por los diálogos de Candelaria y de los sirvientes, quienes cuentan la vida y el trabajo que hace este personaje, relatos que forman parte de la tradición oral del pueblo, por lo que el mundo de don Flor camina de forma paralela al mundo occidental, como lo vimos en el apartado del nivel del *acontecimiento*, va paralelo o yuxtapuesto al mundo de las niñas. Además de que resulta curioso saber, que el narrador acomoda un comentario fundamental: "-A don Flor nadie lo veía. Las gentes que hablaban con él venían de muy lejos y sólo ´cuando tenían penas.´"[172] Este diálogo enuncia que don Flor sí vivía en un mundo paralelo pero no se enteraba de lo que se decía de él, ni sabía que las niñas lo ven desde la colina:

> Candelaria se enojó mucho cuando supo que iban a ver a don Flor. En cambio él no lo sabía, y, tranquilo, se seguía paseando en su corral y tejiendo canastas con sus manos oscuras.

[171] Garro, p. 72.
[172] *Idem.*, p. 78.

> Los Días se sentaban en ruedo sobre unos petates. Se veía muy bonito el corro de los Días.[173]

Es el narrador el que articula que el lector vaya conociendo la casa del brujo poco a poco, en la medida en que las niñas la van descubriendo. Dicho de otra forma, el narrador articula ambos mundos y plantea cómo el occidental, simbolizado por las niñitas, va conociendo y acercándose a este mundo mágico-mítico-indígena olvidado por la misma sociedad y lógica occidental. De esta manera, es el narrador el responsable de articular la cercanía y encuentro entre el mundo fantástico del brujo con el occidental de las españolitas:

> "Para imponerse, lo fantástico no sólo tiene que irrumpir en lo real, también es necesario que lo real le tienda los brazos, considera su *seducción*. (…) Lo fantástico se complace en presentarnos –a nosotros que habitamos el mundo real en que nos encontramos- hombres como nosotros, colocados repentinamente ante lo inexplicable."[174]

Desde el inicio de la historia *vemos* y *escuchamos* a un hombre especie de brujo que controla los días de la semana, a los cuales les corresponde a cada uno un color diferente, por lo que no estamos viendo nada de "realidad" en el sentido occidental en la que se puedan comprobar la lógica de los cambios de los días. Es decir, ¿cómo es que las niñas ven colores diferentes en el cielo?, por lo que resulta necesario recordar que no son representaciones de la "realidad" comprobables, sino discursos simbólicos fantásticos que dan pauta a diferentes lógicas de entender el mundo[175].

En este sentido, según enuncian las niñas veían desde la colina que: "los días se sentaban en ruedo sobre unos petates. Se veía muy bonito el corro de los Días. La semana junta era como el arcoíris sin que lloviera."[176] A partir de estas características del mundo de don Flor, me adentro en las simbolizaciones que tienen los diferentes elementos del mundo mítico planteados por este personaje, el primero es el nombre, relacionado con la deidad conocida como Xochipilli:

---

[173] Garro, p. 65.
[174] L. Vax, *La séduction de l´étrange,* París, PUF, 1965, p. 88. Citado en Ceserani, p. 68.
[175] Solé, p. 89.
[176] Garro. p. 65.

> El "Príncipe de las Flores ", consagrada exclusivamente a las "flores". Xochi, es la raíz de xóchitl, que en náhuatl es " flor"; pilli significa a veces "príncipe" y en otras "niño", que está mirando directamente con los ojos del alma. Este personaje no se encuentra entre nosotros; se halla en un mundo remoto. Está absorto por temiexoeh, las "el sueño ", como dicen los nahuas. el Dios de las " Flores" (según lo dijeron los aztecas): el dios de la juventud, de la luz, de la danza y la música y los juegos, de la poesía y del arte; el Dios Infante, el dios del sol naciente, del estío, de lo cálido, de las flores y las mariposas, del "Árbol Florido " (Xoehieuáhuitl) que los poetas nahuas invocan a menudo, de los hongos sagrados (las flores que embriagan), las plantas milagrosas capaces de llevarnos al paraíso celestial.[177]

Este personaje también remite al arcoíris, relacionado con los Días de la semana que el brujo chicotea para ayudar a la gente que se lo va a pedir, en las regiones indígenas del estado de Guerrero, y en algunas otras partes de México el arcoíris simboliza el inframundo o equilibrio:

> "Si el rayo provoca la lluvia, el arco iris obstaculiza la llegada del agua. Constituye una barrera, su aparición en el cielo es la señal del fin del aguacero. El arco iris quema todo donde pasa, la vegetación se marchita, se secan las milpas, el hombre se vuelve flaco, en este caso es el inframundo. Pero también era la maquinaria del cosmos prehispánico, equilibraba: actuaba en el balance entre la época de lluvias y la de secas."[178]

Otra característica esencial del brujo es que las niñas primero lo ven cómo interactúa con los Días de la semana: habla con ellos, los golpea, teje canastos con ellos, pero después, en la última visita a la colina, lo ven desde la lejanía tirado en su patio como un muerto y los Días desaparecidos:

> No había ni un solo día. Se había acabado la semana. Evita y Leli quisieron volver a su casa. Pero la tarde roja giró alrededor de ellas y continuaron sentadas en la tierra ardiente, mirando el patio abandonado de los Días, y a don Flor derribado en el suelo, como muerto, Pasó el tiempo y don Flor metido en su traje bugambilia siguió quieto, tirado en el centro del patio de su casa. A fuerza de mirarlo, su traje empezó a volverse enorme y el patio muy chiquito.[179]

---

[177] Wasson, Gordon, "Xochipilli. Príncipe de las Flores. Una nueva Interpretación", pp. 10-11. Página web. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/11440/public/114. Consultado 10/06/2015.

[178] Espinosa, Gabriel, "El aspecto masculino del arcoíris prehispánico Ⅱ", en *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México, 2008, Nueva Época, Vol. 15, Núm. 43, mayo/agosto, p. 159-184, aquí 167.

[179] Garro, p. 66.

Sin embargo, cuando ellas bajan de la colina a la casa del brujo a preguntar qué ha pasado con los Días, don Flor les abre como si no hubiera pasado nada y les pregunta "-¿Qué pena las trae por aquí niñitas?- les dijo don Flor cuando apareció en la puerta de su casa".[180] A partir de esta cita, vemos que no sabemos si el brujo está muerto o sólo tirado, además de que tiene los ojos secos, relacionado con la muerte[181], con la mirada interior que es una memoria, un mundo en el pasado, refiere aparentemente a un mundo muerto: "Las niñas miraron sus ojos secos y alertas…"[182], con esta incertidumbre entre vivo o muerto, les enseña a las niñas cómo son los cuartos de los Días que él controla, en otras palabras, les enseña su casa, su origen, lo que representa cada día, la identidad de su mundo mágico-mítico.

Primero pasan por un zaguán minúsculo, de ahí al patio redondo, las puertas de los cuartos forman un círculo con 7 cuartos alrededor, cada uno para los 7 días: "Las puertas de los cuartos daban a ese patio y estaban todas cerradas. Cada puerta era de color distinto. Las ventanas daban al corral. La casa era igual a un palomar. En el centro del patio en donde debería estar una fuente…"[183], esta descripción hace alusión al sitio de "Siete Cuevas" Vucub Pec entre los mayas quichés y Chicomoztoc; y por sincretismo, a los siete pecados capitales, los que suman siete: lujuria, pereza, gula, ira, envidia, avaricia y vanidad.

Relacionado con Chicomoztoc:

[180] *Ibidem.*
[181] Segala, Amos, *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones,* Trad. Mónica Mansour, Grijalbo-CONACULTA, México, p. 241.
[182] Garro, p. 68.
[183] *Idem.*, p. 66.



La ciudad de Mexico tuvo su antecesora, en México la Vieja, patria originaria de los Mexicas. Parece arrancar el mundo de un Chicomóztoc, o de un Aztlan imposibles, panderos de inmensos vientres imposibles, puntos de partida de todos los pueblos mesoamericanos, donde convivían hombres de las diversas razas. Lo que se menciona en una fuente como un sitio, aparece en otra como dos etapas del viaje. Un canto mágico, una transformación sobrenatural —las practicadas por los nahuales— podían abrir las puertas de ese mundo no habitado por el género humano. Así pudieron ir los toltecas hasta la cueva que guardaba en su interior a los primeros hombres de los siete grupos chichimecas-chicomoztoques.[184]

Además, antes de entrar al primer cuarto, este brujo augura el destino de las niñas: Leli se irá del otro lado del mar, y Eva se quedará en ese lugar, es decir, a diferencia de las españolitas, él sí puede saber quiénes son ellas, así como leer su futuro, ver el otro mundo occidental. Relacionado con esta característica, sobresale que don Flor porta un anillo lleno de mugre en una mano, mismo que les causa terror a las niñas, para los aztecas el anillo alude a la cercanía y conservación de todas las cosas manifestadas:

> El anillo se relaciona con la idea: "en el circuito de", lo que podría traducirse "el dueño de lo que está cerca y de lo que está en el anillo o circuito. Todo es posesión suya: desde lo que está más cerca, hasta lo más remoto del anillo de agua y que circunda al mundo. En el anillo está la conciencia. Cabe quien está en el ser de todas las cosas, conservándolas y sustentándolas. El anillo es "el dueño del cerca y del junto."[185]

Entonces don Flor, tiene la característica de poder ver más allá del plano "real" que concibe el occidental: simbólicamente comprende la vida sin límites espaciales y temporales, puede ver lo que las personas piensan, hacen, así como su historia. Sin embargo, las características duales y los colores que los Días poseen, los tienen de forma natural, es decir, don Flor sólo controla los Días, él no les otorgó las características, los Días por su naturaleza tienen dualidad y color específico, además de que los Días son concebidos por el brujo como mujeres, indicios relacionados también con los pecados cristianos:

[184] Austin, pp. 80-84.
[185] León-Portilla, pp. 167-319.

	Pecados cristianos:
Domingo –lujuria-largueza (rojo)	Lujuria
Sábado –pereza-castidad (rosa)	Pereza
Viernes –orgullo-diligencia (morado)	Gula
Jueves –cólera-modestia (naranja)	Ira
Miércoles- envidia-paciencia (verde)	Envidia
Martes –avaricia-abstinencia (amarillo pálido)	Avaricia
Lunes –gula-humildad (azul)	Vanidad

A partir de este esquema se constata que el brujo se empeña por acomodarles las virtudes a los Días que son mujeres, con ellas juega, se enoja y ríe a carcajadas. Si relacionamos las características de los días con los pecados cristianos, encontramos indicios que refieren a controlarlos. Y los colores nos indican como el tiempo no transcurre igual en ambos mundos, los diferentes colores son una ampliación del simbolismo o sentido del mundo prehispánico, son los colores de las tardes, los colores de la historia.

Por el juego dual de cada día-mujer, se relacionan con las características duales de las diosas, en el escenario pasajero que experimentan los hombres la vida:

> "Las diosas del mundo Náhuatl eran núcleos a partir de los cuales se encadenaban amplias series significantes referidas al nacimiento, muerte, placer carnal, expiación de pecados, mantenimientos, articulados a los ritos biocósmicos, relacionadas con características duales.[186]

Al chicotear a los Días para aminorar el vicio que le corresponde y así ayudar a los hombres:

> "…las gentes de la ciudad de México vienen hasta acá a buscar consuelo para sus penas. llegan acobardados y yo les enseño el desorden de los días y el desorden del hombre. (…) Quieren llevar ventaja y entrar con el día cansado. Hay los que van a jugar las elecciones y yo les castigo el día del voto…"[187]

[186]Féliz, Báez, Jorge, *Los oficios de las diosas (Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México),* Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1988.
[187] Garro, p. 72.

Indirectamente se relaciona con el ejercicio que Tezcatlipoca y Ometéotl realizan:

> Tezcatlipoca (espejo que ahúma) y Tezcatlanextia (espejo que hace las cosas mostrarse), son generalmente dos de las varias máscaras con que encubre su ser dual Ometéotl. Éste dios se ríe de los hombres, le son objeto de diversión, ya que cuando el hombre nace y desciende se encuentra dentro de la máquina de la dualidad, por el signo del día.[188]

Sabe la vida de cada persona, nada se le puede ocultar y relaciona la necesidad con un Día específico, mismo que chicotea hasta que el Día aminora el vicio que le corresponde y la persona queda satisfecha. En este sentido, Sahagún describe a un hombre-dios, un sátrapa que latiguea a los Días para que:

> Cuando el penitente se iba a confesar, querría hablar a Tezcatlipuca. Querría hablar de sus pecados. Oído esto, el sátrapa decíale: "Vos señor, que sois padre y madre de los dioses, viene con gran tristeza, con gran dolor, y es por haber errado" Desnúdate, echa afuera todas tus vergüenzas en presencia de nuestro dios Tezcatlipuca. Es cierto que estás delante de él, aunque no eres digno de verle ni aún que él te hable, porque es invisible y no palpable; derrama tus maldades en su presencia…[189]

Pero estos Días que controla, no sólo corresponden al siglo XX, la dinámica también está implicada en los Días a lo largo de la historia, por eso se relaciona con Chicomoztoc, porque él sabe qué ha pasado con el hombre en el transcurso de los siglos, desde la tradición de las españolitas las que remiten a la tradición española en México: La Conquista, La Colonia, Independencia, hasta el siglo XX. Como Xochipilli o Tezcatlipoca, al brujo no le importa que las niñas estén asustadas, al contrario, él las cuestiona: "pone el espejo de frente al hombre, para hacerla cuerda y cuidadosa, hacer sabios los rostros ajenos, hacerlos tomar y desarrollar una cara."[190], para que ellas identifiquen su pena o falta y le pidan ayuda al brujo: "Yo soy el dueño de los días. Soy el Siglo. Díganme en qué día las ofendieron, y ya

[188] León-Portilla, pp. 166-169.
[189] Sahagún, Fray Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España,* Tomo I, Introd. Alfredo López Austín, 2ª edición, México, CONACULTA, 1989, pp. 44-45.
[190] León-Portilla, p. 179.

verán lo que le hacemos al Día que ustedes me pidan."[191], por lo que don Flor sabe que las penas se han acumulado a lo largo de cada siglo.

Por último, al relacionar el nombre don Flor con el concepto de "In Xochitl, In Cuicatl", que significa "Con Flores y Cantos", se comprende la trascendencia y significación del nombre Flor: el que Canta y ofrece Flores:

> "Flor y Canto" es lo que aquieta y deleita a los hombres, inspiración poética, metáforas concebidas en los más hondo del ser, o tal vez provenientes del interior del cielo. "Flor y Canto" es lo único capaz de hacer decir al hombre lo verdadero sobre la tierra, mete a Dios en su corazón del hombre, lo hace dialogar con su corazón.[192]

Simboliza la palabra, la memoria, la búsqueda de la verdad en la tierra, el diálogo con el corazón, además de que vive en un espacio relacionado con la estructura de Chicomoztoc: el origen representado a través de los códices, la pintura y la tradición oral, es el canto de los antiguos.

2.3.2.5 Candelaria

La voz de esta sirvienta es la primera que escuchamos en el cuento, incluso antes que la del narrador:

> "-Don Flor le pegó al Domingo hasta sacarle sangre y el Viernes también salió morado en la golpiza.
>
> Después de su confidencia, Candelaria se mordió los labios y siguió golpeando las sábanas sobre las piedras blancas del lavadero.[193]"

Candelaria, la lavandera, forma parte del pueblo y transmite la tradición oral del mismo, ella no tiene duda de la existencia y prácticas de don Flor, conoce la intención de este brujo y su función de Xochipilli o de Tezcatlipoca, el que le pone el espejo a los corazones de la gente, por lo mismo Candelaria muestra un doble

[191] Garro, p. 72.
[192] León-Portilla, pp. 318-323.
[193] Garro, p. 63.

juego con las niñas: por un lado les habla del brujo como si no hubiera problema, y por otro lado, sabe que son pequeñas y que les ha provocado curiosidad:

> Después de su confidencia, Candelaria se mordió los labios… (…) Sus palabras sombrías se separaron del estrépito del agua y de la espuma y se fueron zumbando entre las ramas. (…)
>
> Eva quiso oír el resto de la conversación (…)
>
> -¿Qué dijiste, Candelaria? –aventuró la niña
>
> -Nada que deban oír tus orejas de mocosa.[194]

Como parte de este doble mensaje, cuando la lavandera se entera que las niñas van a la colina a ver de lejos los Días de la semana, se enoja y las amenaza: "-¿Fueron a la casa de don Flor? ¡Les va a caer el mal! ¿No saben que no es católico? Se lo voy a decir a sus padres."[195] Sin embargo, nunca llega el momento en que las delate con su padre, entonces indirectamente se entiende que establece por los indicios de la obra una prolepsis[196] en la diégesis, en un doble discurso, expresa que está mal ver al brujo, pero también las induce al mundo fantástico mágico-mítico, sabe las consecuencias que las niñas van a sufrir, ella es creyente de la tradición oral mágica-mítica, y ve el proceso por el que las niñas pasan para llegar al brujo, hasta que llegan a confundir los días, implícitamente quiere que sucedan las consecuencias que hubo entre la niñas y el brujo: la pregunta que el brujo les hace a las niñas: "-¿Y ustedes, niñitas, qué castigo quieren?"[197]. Por eso es que al final de la historia esta lavandera no tiene ninguna preocupación, al contrario ella termina sólo por observarlas: "-Confunden los días. Están embrujadas… -suspiró Candelaria, acercándoles el cestito de los bizcochos. La criada cruzó los brazos y las miró mucho rato."[198]

Otro elemento importante es lo que el narrador expresa de Candelaria: "La criada no se dignó a mirarla, abstraída en su trabajo y en su canto." Entonces el

---

[194] *Ibidem.*
[195] Garro, p. 65.
[196] Término que Genette ha denominado los indicios que presentan la diégesis de forma anticipada en la cadena que constituye el relato y que rompen el orden cronológico y lógico de las acciones. (Genette, Gérard, p. 95.)
[197] Garro, p. 72.
[198] Garro, p. 65.

canto de Candelaria está relacionado con ambos mundos, el canto del trabajo como sirvienta católica y el canto de lo que sabe y cree de su tradición, ambos mundos los canta, tiene ambos mundos dentro de sí, es mestiza en el siglo XX, que es el tiempo desde donde habla: católica y creyente de la tradición antigua oral, sin embargo, no es que se exprese el sincretismo de manera mezclada, más bien nos encontramos ante dos mundos que no se tocan[199] aunque están en una misma persona, en un mismo tiempo.

2.3.2.6 Tiempo azteca, circular, femenino vs. tiempo cristiano: lineal

Si seguimos los diferentes tiempos a los que hace referencia el cuento, veremos que la narración refiere al tiempo histórico empalmado con el tiempo circular o cíclico: El primero es el "presente" de las pláticas de Candelaria, las niñas y el recorrido por la casa don Flor, en el que el brujo da la pista al aludir al tiempo de la gente de la cuidad de México y a las votaciones de la misma: "…las gentes de la cuidad de México vienen hasta acá a buscar consuelo para sus penas (…) Hay los que van a jugar sus elecciones y yo les castigo el día del voto"[200], digamos entonces que las votaciones corresponden a la etapa del siglo XX[201], hasta los inicios de la década de los 60, periodo en que Elena Garro publicó el cuento: 1964. Sin embargo, con estos referentes se comprende "presente" del cuento empalmado, es decir, implícitamente México remite al siglo XX, pero también a la historia de la misma, la que se considera como ciudad desde el siglo XVI:

> Edificándose la ciudad española sobre los restos de la ciudad indígena tomando como punto de partida la traza ortogonal de sus calzadas principales y conservando el gran espacio abierto de la antigua zona ceremonial, que con el trascurso de los años se convertiría también en la gran plaza central de la Ciudad de México, en torno a la cual se edificó la sede del gobierno virreinal y la primera piedra de la futura catedral de México, sede del poder

[199] Solé, p. 84.
[200] *Ibidem.*
[201] El 5 de febrero de 1917 se promulgó La Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, la que instituye a la Junta Empadronadora, las Juntas Computadoras Locales y los Colegios Electorales como organismos encargados de organizar y calificar los procesos para elegir al Presidente de la República y los miembros del Congreso de la Unión.

> religioso. De esa manera quedó instituido un modelo de ciudad que sirvió de base para la fundación de otras ciudades en el territorio mexicano y el resto de Latinoamérica. [202]

A partir de este "presente" empalmado, corroboro que implícitamente la labor del brujo, simbolizado como Xochipilli y Tezcatlipoca, como se explicó en el apartado del personaje don Flor, funciona como espejo que sirve para que las niñas se vean de frente, lo que incluye el juego del poder de su tradición, desde el origen de los pueblos prehispánicos, La Conquista, Colonia, Independencia hasta el "presente" del siglo XX, etapa en la que se incluyen los poderes de las votaciones entre el PRI y demás partidos que comenzaron a formarse en la primera mitad del siglo XX.

Otra visión empalmada del tiempo la encuentro en el comentario que expresa el narrador acerca don Flor en el recorrido por los cuartos de los Días con las niñas: "Don Flor se inclinó sobre ellas y las miró con sus ojos negros y secos. Adentro de ellos había piedras oscuras y lagos sangrientos."[203] A partir de esta cita comprendo que el tiempo para el brujo es atemporal, está empalmado: alude al tiempo del origen (al Chicomoztoc), pero a la vez a la Conquista de México, hasta llegar al siglo XX, el tiempo "presente" de las niñas. Y con la concepción del tiempo empalmado, se hace alusión a que los Días de la semana del brujo tienen relación con el juego de la vida de los humanos enredados entre polaridades de vicio y virtud, más inclinados hacia el primero que hacia la segunda.

Entonces, no hay que perder de vista que la narración de don Flor, la narración de las niñas, de su padre, de Candelaria, de Rutilio, Tefa, está planteada en el siglo XX y desde este tiempo presente se evocan los tiempos pasados. Por lo que es importante corroborar que: "No hay un pasado sino para un presente, ni un presente que no sea histórico"[204] Así, el pasado no está muerto u olvidado, sino está en el presente, lo determina; desde el presente del siglo XX, Elena Garro, a través del *autor implicado* dialoga con su presente histórico.

[202]Gruzinski, p. 85.
[203] Garro, p. 72.
[204] Francoise, p. 41.

2.3.3 Nivel de la configuración del narrador

Llegamos al tercer nivel propuesto en la guía didáctica: la articulación explícita e implícita del narrador, quien articula los dos niveles anteriores, se trata de seguir la manera que lo *expresa* y *representa* (relata) el narrador, en función de la *solución artística* utilizada por el éste para relatarlo, producto de la organización *poética* del *autor implicado* para el caso del presente cuento.

Primero el narrador articula que sea Candelaria (con toda su representación simbólica que parte del mundo fantástico de la tradición oral) la que exprese y expanda el mensaje de que don Flor existe, y de que maneja a los días de la semana con una lógica diferente a la católica. Además, por la afirmación y tono del narrador, sabemos que Candelaria tenía toda la intención velada de hablar para que Eva la escuchara. Entonces, por articulación del narrador, las niñas conocen poco a poco el mundo del brujo, simbólicamente Tezcatlipoca, el que sabe que aunque entre el mundo de las niñas y de él, "hay toda el agua del mundo"[205], de todos modos les enseña su casa. Así, para tratar de establecer una respuesta al cuestionamiento que formulé al texto en el primer nivel del análisis *acontecimiento representado,* lo que *vemos:* ¿cuál es su finalidad de confrontar ambos mundos antagónicos?, ¿y es verdad que las niñas aparentemente no entienden nada de ese mundo fantástico mágico-mítico? Para responder nos vamos a remitir a la pregunta que les hace don Flor al final del recorrido:

> "-Díganme, niñitas, ¿cuál es su pena?
>
> Las niñas ya habían olvidado sus temores. Veían los ojos de don Flor y olían las corrientes de aromas (…) Nuestro señor Jesucristo no las había castigado y lo único que querían era volver a su casa…"[206]

Primero, la idea de que olvidaron sus temores, no significa resolverlos, sólo olvidarlos:

[205] Garro, p. 67.
[206] *Idem.*, p. 72.

> Y después escuchamos la explicación del brujo: "Yo soy el dueño de los Días, soy el Siglo. Díganme en qué día las ofendieron, y ya verán lo que le hacemos al día que ustedes me pidan (…) Los días son parejos para todos ¿quieren que chicoteemos al Jueves?"[207]

Ante estas preguntas del brujo, voy a relacionar por qué el narrador articula que a Leli le guste el día "jueves" y a Eva el "martes", además de que al establecer una relación, también valdría preguntarle al narrador por qué el brujo cuestiona a las niñas si quieren que golpee al mismo jueves, o por qué no expresa chicotear a cualquier otro día: como primer punto, desde la visión y perspectiva de don Flor, el jueves, de color naranja, representa Cólera y Modestia. Desde la articulación del narrador y dada la relación que establezco, implícitamente a Leli le gusta el jueves porque representa simbólicamente la Cólera y la Modestia, en este sentido hay que recordar que Leli es hija de un español con el que específicamente ella está de acuerdo, ya que esta niña nunca contradice a su padre en su postura de la tradición católica. Desde esta perspectiva, las características de Cólera y Modestia relacionadas por don Flor con Leli, el narrador las articula implícitamente a partir de los tiempos empalmados que se muestran a través de los ojos de don Flor, son la Cólera y Modestia que llegan desde España con las órdenes directas de la inquisición con Felipe II en la Conquista, Colonia, Independencia. Por lo que don Flor, simbolizado como Xochipilli o Tezcatlipoca: son los que ponen el espejo frente al destino, cuestionan el corazón de Leli, ella no entiende la pregunta del brujo:

> "-¿Quieren que chicoteemos al jueves?
> Díganme, ¿cuál es el día que quieren ver en sangre?
>
> Ellas volvieron a mirar el suelo. No querían ver los ojos del hombre ni oír sus palabras sombrías."[208]

Leli siente miedo ante la pregunta, trata de evadirla junto con la respuesta que el brujo espera, frente al espejo de la responsabilidad de sus actos a través de la historia, así Leli es la representación de la sociedad que tiene como linaje la

[207] *Idem.*, p. 73.
[208] Garro, p. 73.

tradición española directamente de Europa, la que mandó saquear, destruir para conquistar y colonizar desde España.

Lo mismo sucede con Eva, a ella le gusta el martes y don Flor le augura que se va a quedar "en medio de estos días"[209], lo que me lleva a relacionar que se va a quedar en medio de los días de la semana del brujo, pero sin dejar de pertenecer a la sociedad española, sólo que más cercana a las tradiciones mexicanas, recordemos que el día martes para el brujo representa la Avaricia y la Abstinencia, por lo que una de las simbolizaciones de Eva es como representación de la sociedad criolla que nació en la Nueva España, la cual también participó dentro de los saqueos (Avaricia), esta sociedad criolla que abusó de su poder en la Conquista, en la Colonia e Independencia, hay que recordar que en la Independencia de México ganaron los criollos, pero el pueblo indígena quedó igual de olvidado que antes[210].

Implícitamente el narrador explica que "El martes y jueves eran los mejores días."[211], indirectamente son los más adecuados para los españoles, obispos y mestizos, los que en la Conquista, Colonia, Independencia, así como en el siglo XX, obtuvieron fortuna y prestigio por medio de la Avaricia, Cólera y Modestia, pero no así la gente del mundo de don Flor: indígenas y gente del campo, así como las ciudades que no tuvieran que ver con el linaje español. Y desde esta lectura, también doy cuenta por asociación de los hilos narrativos del texto que a las niñas les da miedo el día viernes porque el narrador articula que el significado de este día para don Flor sea Orgullo y Diligencia, relacionado con el orgullo mostrado históricamente en los cuatro momentos históricos antes mencionados. Reflejo de esta actitud la vemos en los padres de las niñas, los que no se encuentran en la casa porque han ido a "una diligencia", entonces aquí comprendemos la diligencia como el acto de acatar órdenes en nombre de dios y de la corona, actitud demostrada en Felipe II y las etapas históricas mencionadas de los españoles en México:

[209] *Idem.*, p. 67.
[210] *Nueva Historia General de México*, pp. 489-494.
[211] Garro, p. 63.

> "Los viernes morados y silenciosos llenaban a la casa de grietas. Ellas veían sus muros rotos y se alejaban con miedo. (…) Los viernes eran días llenos de sed. Por las noches el ruido de los muros quebrados no las dejaba dormir."[212]

Desde esta lectura, el narrador expresa un doble mensaje al articular la afirmación de que las niñas: "Desde su altura estratégica, sentadas en el suelo, dominaban el patio y el corral de la casa de don Flor"[213]. Por un lado, con esta cita corroboro que las niñas, simbolizadas como una sociedad niña, cuestionan los fundamentos del pecado, culpa, traición del pensamiento católico representado por Felipe II y por su padre, sociedad joven que se atreve a cuestionar en pleno siglo XX los fundamentos del actuar de la iglesia católica, la corona y todo el aparto que Conquistó, Colonizó y siguió con la Independencia, hasta la expresión del poder, como autoritario del siglo XX.

Por otro lado, por el tono del narrador al expresar la cita, alude a una visión sarcástica hacia la actitud de la sociedad española, la cual simboliza la supuesta "altura" de la sociedad occidental que conquista, aventaja y saquea; sobre la indígena que pertenece a la "barbarie": a la sociedad débil, sin dios cristiano. Y ante esta burla de la sociedad "civilizada", sobre la "barbarie", el narrador articula *una vuelta de tuerca* en la historia que consiste en no permitirles a las niñas regresar a su casa, las hace bajar al nivel de la cultura indígena y desde esta perspectiva las cuestiona utilizando el pensamiento mágico-mítico. Así el narrador muestra indirectamente que las niñas no entienden o "no quieren entender" el mundo de don Flor porque comprenderlo significaría aceptar la función del brujo simbolizado como Tezcatlipoca o como Xochipilli, quien contempla el alma de los hombres, el "espejo humeante de Tezcatlipoca" o "espejo que hace mostrarse a las cosas"[214] e implícitamente le pone de frente a Leli el simbolismo del jueves que es cólera y modestia, con la sociedad española proveniente directamente de España con la inquisición y la iglesia; y a Eva el martes, avaricia y abstinencia, con el simbolismo

[212] Garro, p. 64.
[213] *Idem.*, p. 65.
[214] León-Portilla, p. 166.

de los españoles criollos que ganaron y se aprovecharon de los movimientos históricos que condujeron a su favor.

Ante estas comparaciones, y desde la misma cita de la "altura estratégica" desde donde las niñas ven la casa del brujo, estructuro la pregunta implícita del narrador: ¿alguna de las dos sociedades: la occidental en contraposición con la mágica mítica es mejor que la otra? En realidad la respuesta implícita se encuentra en función de rescatar la esencia mágica-mítica que pertenece milenariamente a México y que tiene valor humano en un sentido universal. Como primer punto, para brindar una posible respuesta al cuestionamiento, comienzo con las explicaciones míticas implícitas que le sirven al *autor implicado* para dialogar con su contexto y forma de ver el mundo, así el antropólogo Samuel Villela[215] explica que para los indígenas nahuas de las montañas de Guerrero,[216] así como para los del centro de México, una de las representaciones simbólicas de los cerros, son las que tienen que ver con el territorio que cobran importancia en las diferentes plegarias:

> "Llama la atención el hecho de que el orden de la serie de cerros referidos en las plegarias, arranque con el cerro España tepetl y siga con lugares donde emanó el poder colonial, tanto el civil y militar como el religioso (Santo Roma tepetl, Jerusalen tepetl). Posteriormente, se incrusta un lugar cercano, centro del poder regional (Tlachinollan tepetl, en obvia referencia al señorío prehispánico de la región del centro del estado de Guerrero), para continuar con lugares, ciudades y países actuales de las fronteras norte y sur de México. La secuencia se traslada al Valle de México, donde emanara el poder central durante la dominación prehispánica: el Popocatepetl, que es cerro presidente de la república y Malintzin, su esposa, que es gobernadora. Por lo que se le asigna a los cerros una jerarquía, poder y cargo".

La "altura" relacionada con la autoridad que representan las montañas, simbolizadas en el cuento por la posición estratégica de las niñas, hace que el narrador articule que las niñas bajen hasta la casa de don Flor, allí ya no tienen una altura estratégica, ya están de igual a igual, y a partir de esta igualdad entonces le da autoridad al brujo para utilizar su pensamiento y visión del mundo para cuestionar

[215] "El culto a los cerros en la montaña de Guerrero" en *La montaña en el paisaje ritual*, Johana Broda, Stanislaw Lwaniszewski y Arturo montero (Coordinadores), 1ª ed., UNAM, INAH, México, 2001, pp. 333-349.

[216] Retomamos el Estado de Guerrero por ser el lugar de nacimiento de Elena Garro, dichas localidades se encuentran entre 2 horas de Iguala y Teloloapan, pero la investigación también hace referencia a las montañas del centro de México. (*Nueva Historia General de México*, p. 493.)

el supuesto poder de esa tradición española. Con lo que el narrador, a partir de la vuelta de turca de la diégesis, recurre al artificio literario del mundo fantástico mágico-mítico para poner en tela de juicio el poder estratégico de los españoles, los conquistadores, los colonizadores, los que ganaron la independencia a costa de la mano y fuerza indígena y que sigue trayendo la modernidad periférica-externa hasta el siglo XX, con los grupos de poder como el PRI, además de que este es el tiempo en que Elena Garro como autora cuestiona la historia y la sociedad contemporánea. En este sentido, rescato la propuesta crítica de Linhard Tabea, a quien cité en el apartado de Antecedentes, quien explica que Garro se caracteriza por expresar la subjetividad femenina al cuestionar y negociar con los mitos coloniales y poscoloniales impuestos por los discursos totalitarios que manifiestan una voz impuesta de un "otro" como "verdad" social e identitaria, generalmente masculino y dominante.[217]

A partir de la visión crítica de Tabea, dirijo mirada hacia una aproximación del referente histórico desde el que Garro dialoga, como esbocé en el primer cuento, la literatura crítica y testimonial de la década de los años cincuenta, sesenta, en sus obras la escritora poblana se inclina por expresar una literatura poco conformista con los tendencias políticas direccionadas a mostrar una historia de México utópica desligada de la relación de igualdad entre las clases sociales burguesas desigual con la gente del campo y los desprotegidos, olvidados en las ciudades modernas. Ante tal desigualdad y olvido de la modernidad y el progreso, Garro huye por las salidas que ella misma crea, a través de las posibilidades fantásticas de atravesar los muros, pero los muros de la historia, limarla, lo que conlleva la narración desde el "Yo", que implica "asumir la historia crítica como privada y viceversa (yo soy todos los hombres de la historia)"[218].

[217] Linhard, retoma a Spivak para explicar la noción de sujeto colonial, el cual es europeo, colonizado y generalmente masculino, que se consolida a través de la imaginación o creación de un "otro" que proviene del mundo colonizado o por colonizar, los cuales son procesos discursivos que condenan a las mujeres que viven en situaciones coloniales en un destino de subalternidad y silencio. (Linhard, p. 141.)

[218] Castañón, Adolfo, "Elena Garro: nuevo arte de la fuga", *Arbitrario de literatura mexicana,* Paseos, no. 1, Vuelta, México, 1993, p. 248.

Como salida implícita al denunciar por medio del testimonio la desigualdad histórica del progreso, Garro se aproxima a que por medio del narrador se articule a Candelaria, su nombre derivado de Can, cercano a Can…to, una mujer que se encuentra entre el mundo del *Canto* prehispánico: *Con Cantos y Flores* ("In Cuicatl, in Xochitl") y el Occidental cristiano, pero mucho más cercana a la tradición oral indígena. Por lo que la lavandera ya sabe que con su confidencia conduce a las niñas "españolitas" al origen, al Chicomoztoc, al brujo que es la representación de Tezcatlipoca, de los Tlamatimine (sabios que transmitían el conocimiento de Ometéotl, su objetivo era forjar un rostro en los hombres, apartarlos del mal, crearles una personalidad, un carácter[219]). Por eso es que el narrador articula que la lavandera amenace a las niñas de acusarlas con su padre por ir a ver a don Flor desde la colina para crearles la curiosidad, pero ella ya sabe lo que va a sucederles, por lo que al final de la historia el narrador deja a Candelaria la siguiente cita:

> -Ya se quedaron como pájaros locos, brincando de la Semana Santa a la Semana de Colores encerrada en la casa de don Flor –les dijo Candelaria al correr el velo del mosquitero, que resultaba ineficaz para protegerlas de la pregunta de don Flor. ´¿Cuál es el día que necesitan ver en sangre? ¿Cuál? ¿Cuál?´[220]

Pero no hay que olvidar que cuando las niñas regresan a su casa después del recorrido por la casa del brujo, Rutilio les dice:

> -¿Están seguras de que les habló? –preguntó Rutilio (…)
>
> -Sí… nos habló mucho…- se echaron a llorar.
>
> -Dicen que fueron las mujeres las que lo mataron, porque la Semana desapareció… ¿Están seguras de que les habló?… Dicen que murió hace varios días…[221]

A partir de esta cita no sabemos si en realidad el brujo está vivo o muerto en el recorrido por la casa: según Rutilio el día que las invitó a pasar a su casa el brujo ya estaba muerto desde una semana antes, sin embargo, el brujo tiene una articulación simbólica indirecta relacionada al pensamiento mágico-mítico: ¿Fue verdad la presencia de don Flor o fue un sueño?, ¿qué fue lo real de la plática y del

[219] León-Portilla, p. 169.
[220] Garro, p. 73.
[221] *Idem.,* p. 74.

recorrido?, así implícitamente nos refiere a la pregunta: ¿fue verdad lo que vieron de los días y las características duales propias de cada día?, ¿fue verdad la pregunta que les hace al final relacionada al Día que quieren que castigue? Todos estos cuestionamientos implícitos nos llevan a la pregunta prehispánica general, la cual proviene de los poemas *In Xóchitl, In Cuicatl* (Con Flores y Cantos):

> ¿Sobre la tierra, vale la pena ir en pos de algo?
>
> ¿Son acaso verdad los hombres?
>
> ¿Tienen cimiento y verdad cosas y hombres o sólo son como un sueño?
>
> ¿Es posible decir la verdad en la tierra?[222]

Y es que en realidad no sabemos si lo que vivieron las niñas en la casa del brujo, a partir de la vuelta de tuerca del narrador, fue verdad o fue un sueño, existió o no, sin embargo, "real" o no, lo que ellas vivieron en el mundo fantástico del brujo, choca con su propio discurso y tiene una repercusión en el mismo, por lo que, ante la imposibilidad de comprensión de ese mundo fantástico, lloran y escapan de la casa del brujo ante la pregunta tendiente a reconocer la responsabilidad de sus actos. El elemento onírico, así como el lenguaje poético, así como el lenguaje poético, quizá sean los rasgos de la diégesis que acercan la obra de Garro con el surrealismo[223] y con los elementos del mundo fantástico se manifiestan a partir de los símbolos del hombre, en palabras de Borges:

> … siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía. (…) Pensemos en la doctrina de Berkeley, según la cual toda nuestra vida es un sueño y lo único que existe son apariencias. Pensemos (…) ¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?[224]

[222] León-Portilla, p. 318.
[223] Movimiento artístico nacido en Francia después de la 1ª Guerra Mundial. André Bretón, en el manifiesto de 1924, lo define como: "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral. Elena Garro, en sus primeras estancias en París, trabó contacto con algunos de los representantes más conocidos como André Bretón. (*Enciclopedia de la literatura en México*)
[224] Borges, Jorge Luis, *La literatura fantástica,* Ediciones culturales Olivetti, Argentina, 1976, p. 19.

El narrador simbólicamente articula el encuentro con este mundo fantástico, la vida o muerte de don Flor, como un acercamiento simbólico a la comprensión filosófica del brujo, la cual parte de la duda de la "realidad" -que sólo fue un sueño- ya que tal vez la vida del hombre, su historia y origen ha sido un sueño dentro del cual se actúan las dualidades de los Días de la Semana en la historia. Así, el *autor implicado* se vale del pensamiento prehispánico para cuestionar los juegos de poder y buscar la verdad de la existencia, ir más allá de los actos históricos de poder del hombre sobre la tierra, actos que oscilan entre el bien y el mal, entre el poder y la humildad, entre la cólera y la modestia (jueves-Leli), entre la avaricia y la abstinencia (martes-Eva), entre el orgullo y la diligencia (viernes- sus padres católicos), etc.

En relación a las características del tiempo empalmado del brujo y en la tradición católica: La Conquista, Colonia, Independencia y siglo XX, implícitamente el narrador articula el cuestionamiento: ¿no hay algo más allá de los abusos del hombre sobre la tierra?, ¿si es que lo que vivimos y construimos es un sueño, si es "real" o no?. Ante la pregunta sobre la realidad de la propia tradición de la sociedad infantil representada por las niñas que tienen toda la tradición española-católica y el impacto en América y específicamente en México, el narrador implícitamente está simbolizando a través del mundo fantástico mágico-mítico un Canto: Aunque sea todo el poder católico se rompe, aunque sea discursos y actos de abuso del poder se quiebran, se desgarran, cambian y son en esencia efímeros, forman parte del juego que establece el hombre en la dualidad que por naturaleza se expresa en este mundo, por lo que retomo uno de los poemas más representativos de los Tlamatimine, que ayudaba a los hombres a encontrar la verdad sobre la tierra y sobre la historia:

> Aunque sea de jade se quiebra,
> Aunque sea de oro se rompe,
> Aunque sea pluma de quetzal se desgarra[225]

[225] *Idem.*, p. 317.

La verdad sobre la tierra comienza precisamente al buscarla y se encuentra por medio del mundo fantástico del brujo, espejo que les pone a la sociedad que está en búsqueda de saber quién es, de reconocer la identidad en el siglo XX, misma que se comprende a partir del diálogo de Candelaria: "-Ya se quedaron como pájaros locos, brincando de la Semana Santa a la Semana de Colores encerrada en la casa de don Flor."[226] Implícitamente el narrador propone que la identidad se comprende en función de la sociedad que se queda saltando de la Semana de Colores a la Semana Santa, en la que no se pueden entender ambos mundos yuxtapuestos, porque tienen lógicas antitéticas, sin embargo, conforman la identidad de esta sociedad heterogénea del siglo XX y del propio narrador como sujeto responsable de la articulación de la historia, pero también como instrumento del cual se vale el *autor implicado* para dialogar con su presente histórico.

[226] Garro, p. 73.

CAPÍTULO 3

Desarrollo de la propuesta didáctico-pedagógica a partir de los cuentos “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores”

Para comenzar con la propuesta didáctica de la obra de arte literaria, la que desarrollo a partir del análisis de los cuentos “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores”, voy aproximarme a la visión educativa de Edgar Morín como una posible propuesta que sustente un intento por relacionar el proceso que seguí y los resultados dialógicos que obtuve al analizar los cuentos en cuestión con una propuesta educativa.

Desde esta tentativa, la propuesta didáctica comienza a partir del cometido de comprender la particular *configuración* de cada cuento, nombrado por Paul Ricoeur como Mimesis II, en el cual “se abre el reino del ´como si´”[227], el momento de la representación creadora, donde se ponen en relación los acontecimientos (incidentes) y la historia que constituyen: en la que continuar es avanzar en medio de contingencias y peripecias, acto que transforma los acontecimientos en totalidad significante, lo que conlleva comprender la dinámica de lo que se cuenta, ante la imposición de la sucesión de episodios con el punto final, a partir de lo cual la historia se retoma como totalidad[228]; unidad en la que el lector es el encargado de entender la *poética* de la obra, la que Ricoeur explica como el proceso de entendimiento de la actividad mimética como un “proceso activo de imitar o representar, en su sentido dinámico de puesta en escena.”[229]

A partir de esta consideración teórica de la comprensión de la *configuración* de la obra propuesta como una totalidad, es desde donde parto para realizar los

[227] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo I, p. 130.
[228] Tornero, p. 58.
[229] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo I, p. 83.

análisis de los cuentos mencionados, en este sentido, acercarme, según la capacidad de referencialidad que el lector pueda tener para asociarlo con la diégesis, a "tratar los acontecimientos como un todo, conocerlos como una materia unificada: dialéctica, histórica y, sobre todo dialógica"[230]. Desde esta perspectiva, el estudioso de la obra, a partir de su *espacio de experiencias* y *horizonte de expectativas* de su presente histórico, al seguir la dinámica y cambios de cada personaje y del narrador, va a poder apreciar los diferentes enfrentamientos y transformaciones discursivas que sufren los sujetos de la narración en el tiempo y espacio intencionados por el *autor implicado* a través de la articulación del narrador.

A partir de esta perspectiva, retomo el pensamiento del filósofo Edgar Morin, como una posible aproximación a la propuesta pedagógica expresada en *Los siete saberes fundamentales que la educación del siglo XXI*[231]*,* para tratar de abordar la obra desde su comprensión de totalidad, tomando en cuenta las limitaciones conscientes e inconscientes de cualquier ser humano, que al establecer una interpretación elige sólo los indicios que para él son importantes, dejando de lado aquellos que por diversas razones no toma en cuenta; sin embargo, sin llegar a la absoluta totalidad, el lector puede vislumbrar el acontecimiento representado en general, así como los choques discursivos que acontecen en los personajes y que propician cambios de paradigmas, cuestionamientos, así como una manera diferente de responder ante las vicisitudes humanas. Dinámica que implica acercarse a tomar en cuenta el conjunto: histórico[232], dialéctico[233] y dialógico[234], en este sentido también sugiero la tentativa de acercarme a la obra de Morin para intentar un acercamiento tentativo de entrar al texto a partir de abordar los problemas globales que se plantean dentro de él, para inscribir allí los parciales y

[230] Solé, Xavier, **"**Mijaíl Mijaílovich Bajtín: Vida y obra/teoría y práctica o `De cómo San Bajtín se convirtió en Maese Bajtín, y de allí, en Don Bajtín'", en Revista *La Colmena*, No. 3, UAEM, México, 1994, pp. 13-18, aquí p. 13.
[231] Morin, Edgar, *Los siete saberes necesario para la educación del futuro,* Trad. Mercedes Vallejo Gómez, Dower, UNESCO, Colección: Educación y cultura para el nuevo milenio (1999), México, 2013.
[232] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo III, p. 864.
[233]Solé, Xavier, **"**Mijaíl Mijaílovich Bajtín: Vida y obra/teoría y práctica o `De cómo San Bajtín se convirtió en Maese Bajtín, y de allí, en Don Bajtín'", p. 13.
[234] *Idem.,* p. 72.

locales, en el que el sujeto sea capaz de establecer vínculos entre las partes y las totalidades[235], dejando a un lado los conocimientos fragmentados, para dar paso al conocimiento visto desde el conjunto, con sus diversidades, complejidades y como parte de un contexto.

Si intento relacionar el pensamiento educativo de Morin con la práctica literaria, bajo el cometido de intentar abordar desde establecer un diálogo explícito e implícito en los diferentes niveles que se le presentan dentro de la particularidad del ser de la obra[236], sin olvidar que el lector establece su propia lectura a partir de su posición y perspectiva del contexto de su presente histórico. Así, el lector retoma la obra como una totalidad que es diversa y compleja, ante la posibilidad de distinguir, a través del acontecimiento y dinámica de los personajes, múltiples puntos de vista en proceso de transformación de los problemas individuales y socioculturales que ahí se vehiculan.

Sin embargo, ante este arduo proceso de relaciones internas y externas en la vida expresadas en las obras literarias, me surgen los siguientes cuestionamientos que muestran la dificultad de aprender a dialogar con aquellos elementos que como lectores no comprendemos: ¿qué proceso o niveles seguir para establecer relaciones de semejanza y diferencia dentro del mundo complejo de la obra, al tiempo de establecer relaciones con el contexto?, cuestionamientos que me surgen al visualizar las múltiples imágenes en movimiento que se van manifestando en la dinámica de la obra, en las que algunas de ellas pareciera que no tienen relación unas con otras, por lo que ante la pregunta: ¿cómo jugar[237] con los diferentes hilos narrativos de la obra literaria para que el lector pueda dialogar con aquellos elementos que no comprende en un inicio, a la vez que relacionarlos con los demás indicios de la historia, y se acerque, desde su visión del mundo, al mundo de la obra, y establecer una lectura tendente a la comprensión global, en su conjunto, y no fragmentada de la misma?.

[235] Morin, *Los siete saberes necesario para la educación del futuro,* p. 33.
[236]Gadamer, p. 18.
[237] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo III, p. 877.

Para tratar de explicar las posibles respuestas, he encontrado una propuesta que posibilita orientar al estudiante a que por él mismo establezca una lectura de la obra literaria que le permita aproximarse a la comprensión de la *configuración*[238] de la misma, lo que conlleva que desde la visión del mundo, se acerque a la obra literaria, y desde dentro de la misma vaya siguiendo los niveles generales propuestos, para ver qué particularidades y problemas se le presentan dependiendo de la *configuración* particular que expresa. La propuesta se titula P*roceso de aproximaciones sucesivas acumulativas*[239] y expone la concepción de que la *configuración* de la obra es dinámica[240], diversa[241], dialógica[242], compleja[243], abierta y limitada a la vez[244], todo dentro de la concepción de totalidad desde la que el lector puede apreciar las múltiples perspectivas de un problema histórico-social.

En este sentido, es la obra la que le exige al lector establecer relaciones con las características que se van expresando en los diferentes niveles, de tal manera que ninguno se percibe aislado o fragmentado, sino que las características toman sentido en el momento de relacionarlos con los siguientes niveles, sin olvidar que en este proceso también interviene la cultura del lector para establecer un diálogo con el ser de la obra. Seguir los hilos narrativos de la historia a partir de estos indicios permite al estudiante de literatura seguir múltiples lecturas de los temas histórico-sociales que ahí se vehiculan y movilizan desde diferentes planos, lo que según Morin implica comenzar por lo particular para llegar a la complejidad o generalidad, sin perder la particularidad.

Según Morín, dentro del sistema dinámico y dialógico, existen niveles de organización, a partir de los cuales "emergen ciertas cualidades y propiedades específicas de esos niveles, a través de los que se expresa el orden, desorden y organización"[245], elementos interdependientes en el que ninguno es prioritario que

[238] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo I, p. 130.
[239] Solé, p. 38.
[240] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo I, p. 148.
[241] Morin, *Introducción al pensamiento complejo,* p. 149.
[242] Término ricoeuriano, el diálogo histórico explicado en el primer capítulo.
[243] Morin, *Los siete saberes necesario para la educación del futuro,* p.32.
[244] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo I, p. 148.
[245] Morin, *Introducción al pensamiento complejo,* p. 145.

otro, ya que cada nivel enriquece al conocimiento de las partes por el todo y del todo por las partes, en un mismo movimiento productor de conocimientos, comprensión en la que resulta imposible tanto homogeneizar las partes como reducir.

Así, el *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas,* me sirve para ir adentrándome en el texto por niveles para comprender las diferentes relaciones y choques discursivos que desde mi lectura puedo articular, los tres niveles básicos consisten en:

1. El del argumento representado: qué y cómo pasa en el cuento.

2. El de la expresión, de acuerdo a la posición y perspectiva de los personajes y del narrador, con sus respectivas relaciones y choques discursivos.

3. La configuración, en la que se articulan las dos anteriores por medio del narrador, responsable de la articulación de la obra literaria.

En el caso de la presente propuesta didáctica, se sugiere al lector ubicar las características de la obra en relación a cómo se va presentando dentro de cada nivel, al tiempo de establecer una relación dialógica entre los elementos de los mismos; ejercicio que ayuda a completar la significación de la obra literaria a través de entablar un proceso de verificación de relaciones que se pueden establecer entre los diferentes niveles, así el lector tendrá la posibilidad de aproximarse, bajo los límites de su cultura, a un conocimiento pertinente en este caso de la obra literaria, el cual "necesita de exámenes, verificaciones y convergencia de indicios"[246], ya que la concordancia general de las características de los niveles, constituye una verificación del conjunto que confirma su legitimidad de la lectura que establece el lector, dependiendo de los indicios que reconozca y relacione dada la posición cultural desde donde retome la obra literaria.

A continuación desarrollo cada uno de los niveles propuestos por el *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas*, tratando de explicar y ejemplificar cada uno en relación a mi propio proceso como lectora; ejercicio que permite, desde mi

[246] Morin, *Los siete saberes para la educación del nuevo milenio,* p. 80.

visión del mundo, conducir al lector a través de constatar las diferentes posibilidades de interpretación de ambos cuentos y mostrarle las múltiples dinámicas de los personajes y del narrador, así como sus discursos simbolizados en constante transformación. Tentativa dirigida a permitir dar un ejemplo para que otro lector emprenda sus propias lecturas desde las asociaciones que él establezca a partir de los indicios que reconozca dentro del texto que se relacionen con el contexto:

3.1 Nivel del acontecimiento representado.

Se sugiere seguir los acontecimientos que suceden en la historia, con el propósito de que el lector pueda clarificar las acciones que pasan en el transcurso de la historia. Si lo ejemplifico con los dos cuentos que elegí: “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores”, a partir de este nivel me percaté de que el “presente” del primer cuento se desarrolla en la cocina, en la que platican Nacha y Laura como una constante en el transcurso de toda la historia. Sin embargo, este “presente” se da después de que Laura regresa de un tercer viaje, que es Chapultepec, por lo que es necesario seguir un segundo acontecimiento, el que consiste en la memoria de Laura y Nacha, conformado por los recuerdos de ambas mujeres, los que sucedieron antes de que Laura llegara a la cocina esa noche de la plática con la cocinera, su estancia primero en Cuitzeo, luego en Tacuba y al final en Chapultepec, para regresar al “presente” de la cocina.

En este sentido, al seguir este primer nivel pude percatarme de que a los lugares mencionados sólo asistió Laura con el indio, nadie más fue testigo de esos encuentros en la época prehispánica, además de que se pone el mismo vestido blanco en los tres lugares para su encuentro con este personaje, el que mancha de sangre al abrazarlo y lleva puesto la noche de la plática en la cocina con Nacha.

Pero para los personajes que no pueden ver el mundo del indio, los que viven en el presente del siglo XX: Pablo, Margarita y Josefina, esos viajes resultan como desapariciones de Laura, ella no lo sabe porque está con el indio, pero en cada viaje se tarda en regresar: en Cuitzeo 1 día, en Tacuba 2 días y en Chapultepec tarda

semanas. Entonces, a partir del primer nivel, el *acontecimiento representado,* a través de la dinámica del cuento, el lector puede constatar que el mundo de los viajes de Laura con el indio, transcurre paralelo al de los personajes que se quedan a esperar el regreso de Laura. Hay momentos en que ambos mundos se tocan en el mismo espacio-tiempo: cuando Laura está en su habitación con Pablo discutiendo de su primer desaparición (el viaje a Cuitzeo), en este momento el indio está fuera de la casa pegado a la ventana, sin embargo, aunque se juntan los mundos no se mezclan ni se entienden uno al otro, uno es consecuencia del otro, pero contrapuestos entre sí.

El acontecimiento que seguí del cuento "La culpa es de los Tlaxcaltecas"[247], me posibilitó tener claridad y cierta secuencia de lo que acontece en la historia, si bien es un nivel básico y estático, me resultó necesario para suponer lo menos posible sobre las acciones de los personajes. A partir del seguimiento de este nivel, junto con la tentativa de aproximarme a una propuesta educativa a partir de la visión de Morin, el lector podrá corroborar que dentro de la obra los dos mundos: el prehispánico y el occidental, son interdependientes, mantienen su unidad, son duales, pero dependen uno del otro.

Lo mismo sucede en "La semana de colores" en el que me pude percatar que el mundo de don Flor y el de las niñas caminan paralelamente y que cuando se encuentran en el mismo tiempo-espacio, se ven pero no se comprenden uno al otro, las niñas no entienden al brujo, nunca le contestan.

Un elemento importante dentro de este proceso consistió en establecer relaciones intratextuales y extratextuales, por lo que comencé por buscar los elementos que se relacionaran dentro de la obra y al mismo tiempo establecí directrices a partir de los indicios con el contexto a la época que la obra señala como referencias históricas e intertextualidades concebidas en este nivel de manera estática. Para el caso del primer cuento las relaciones las direccioné con la historia de Cuitzeo, Tacuba y Chapultepec, además de ubicar el siglo XX, tiempo en el que se realiza la plática en el que Laura regresa a la cocina a platicar. Para el segundo

[247] Desarrollado en el capítulo II del presente trabajo.

cuento, me remití a la historia de Felipe II, además de comenzar a ubicar las lógicas opuestas para cada mundo, uno es el español con su tradición en México y el otro en relación al pensamiento prehispánico.

De esta forma, muestro los resultados que obtuve al seguir el acontecimiento representado en ambos cuentos, ejercicio en el que el docente juega la función de verificar y acompañar los procesos del estudiante dentro de los hilos narrativos de la obra: verificación, con relación a la propia experiencia del educador dentro este nivel, el cual es la base para articular paulatinamente los sucesivos, y acompañamiento, para evitar que el educando se confunda entre las diferentes características de los niveles posteriores.

3.2 Nivel de la *expresión*: lo que se *oye.*

Se sugiere seguir lo que se *oye* ya que lo fundamental no radica tanto en ver lo que sucede en sí, sino en oír la manera en que los acontecimientos son *relatados* al ser *expresados*, por lo que seguir los discursos de los personajes por separado resulta útil para constatar, desde el *horizonte del mundo* del lector[248], cuál es la postura discursiva –ya sea del narrador o personaje- que los expresan en el nivel de su subjetividad, al tiempo de ubicar las referencias contextuales explícitas e implícitas a partir de los indicios de la obra, una vez que el lector logra una comprensión de la imagen del personaje, posteriormente es necesario seguir cómo cambian sus discursos o temas que moviliza, con lo que constatará cómo la imágenes de los personajes están montadas a partir de diferentes simbolizaciones de diversas versiones de la historia y la cultura del hombre, mismas que se transforman al chocar con los demás sujetos en el transcurso del acontecer de la historia.

En este nivel cobran importancia los temas que hasta ahora el lector ha ubicado, pero esos tópicos no serán abordados de manera estática o aislada (fragmentada), desde una aproximación tentativa al acercamiento educativo de Morin: "…la

[248] Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo I, p. 148.

inteligencia parcelada, rompe lo complejo del mundo en fragmentos separados, fracciona los problemas, así como las posibilidades de comprensión y reflexión"[249]. Por lo que al seguir el discurso de cada personaje el lector apreciará cómo esos temas cambian y se transforman, en la medida en que éstos chocan con los demás discursos simbolizados, los que expresan también sus propias posturas, generando reflexiones, confrontaciones y diversas posturas de los discursos simbólicos a los que refiere la obra, lo que permite verificar cómo sus discursos no son estáticos, ya que cambian en un proceso continuo.

A partir del ejercicio de seguir los discursos de los personajes para aproximarme a sus cambios en el plano de la *expresión*, podría sugerir el intento de acercarme a la comprensión de la complejidad de los sujetos hablantes, es decir, además de que entienda las características de la complejidad como una tentativa propuesta educativa, pueda corroborarla desde dentro de la obra a través de seguir, desde su propia visión y perspectiva del mundo, las múltiples formas de pensar de cada personaje.

Según Morin el término *complejidad* se comprende como:

> Un "tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos, inseparablemente asociados: presentan la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico (…) se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, de la ambigüedad, la incertidumbre.[250]

A partir del intento aproximado a las características de la *complejidad*, en el primer nivel del proceso: el acontecimiento representado, el lector constató que en ambos cuentos existen dos lógicas temporales en el mismo "presente", el tiempo prehispánico que transcurre de forma paralela al tiempo del siglo XX, y aunque son antagónicos y no se mezclan cuando se encuentran, uno es consecuencia del otro, es decir, son heterogéneos e inseparablemente asociados, uno no existe sin el otro, forman parte de la misma unidad de significación, por lo que veo que funcionan

[249]Morin, *Los siete saberes para la educación del nuevo milenio,* p. 41.
[250]*Idem.,* p. 32.

como un espejo entre el “presente” y el “pasado” o como una tarjeta postal: imagen simbólica que el narrador articula desde diferentes niveles de significación. A partir de las características que hasta aquí contemplé como lectora, trato conducir al lector a reflexionar sobre el cuestionamiento de la articulación del narrador: ¿para qué presentar dos mundos antagónicos, heterogéneos pero interrelacionados entre sí? y ¿cuál es la finalidad de tal juego dentro de la *configuración*[251] de cada una de las historias?

Estos cuestionamientos resultan útiles para ubicar las explicaciones implícitas que aún no se comprenden, como explica Ricoeur, las preguntas le permiten al lector “continuar por los hilos de la dinámica de la trama, al punto de desvelarlos, otorgándoles una simbolización[252]. Respuestas que hasta este momento forman parte de los aspectos de incertidumbre de la significación de la obra literaria, de esta manera el lector podrá evidenciar la posibilidad de *oír* la *expresión* y seguir los discursos de los personajes y las pistas que la obra brinda para relacionarlas con la historia y comenzar a relacionar a los personajes de manera simbólica, en el que “los elementos e informaciones en su contexto adquieren sentido”[253]. De esta forma, conduzco al lector a entablar un diálogo con aquellos aspectos que hasta ese momento resultaba una incertidumbre, con aquello que por alguna circunstancia aún no comprendemos del texto.

Desde esta perspectiva, primero realicé el seguimiento del personaje de Laura, la que en el mundo occidental, regresa a la cocina a platicar con Nacha con el mismo vestido blanco manchado de sangre, después de estar algunas semanas desaparecida, lugar donde habla de lo que le sucedió en Cuitzeo, Tacuba y Chapultepec, los tres sitios relacionados con eventos prehispánicos, cada uno visto desde diferentes perspectivas de “la culpa”, por lo que al personaje de Laura la relacioné implícitamente con un condenado con túnica blanca simbolizando a La Malinche, la cual necesita regresar una y otra vez a dialogar con su memoria y con

[251] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo I, p. 130.
[252] Ricoeur, *Tiempo y narración,* Tomo III, p. 863.
[253] Morin, *Los siete saberes necesario para la educación del futuro*, p. 36.

su presente, que se da en la plática con Nacha en el siglo XX, tiempo en el que también, desde otro punto de vista, se siente culpable.

Al dejarme conducir por los hilos narrativos del texto, propongo que todos los niveles se van asociando con los demás, ninguno está aislado o fragmentado, al contrario, como referí al pensamiento de Morin acerca de la posibilidad de aproximarme a enseñar la complejidad dentro de la obra, podría pensarse que esta manera de abordar los niveles intenta constatar de que las fibras del tejido (en este caso los indicios en la obra literaria) "no están puestas al azar. Están organizadas en función de una unidad sintética, en la que cada parte contribuye al conjunto"[254], cuestión que sugiere acercarse a comprender la significación del texto relacionando los temas, seguir los diversos puntos de vista y dinámica del tópico, por lo que la propuesta de enseñanza en este sentido la abordo desde la posibilidad de que el lector constate la multiplicidad de la concepción de un tema, tantos como los sujetos que se *expresan* en la obra. Verifiquemos esta propuesta a partir de los siguientes ejemplos en el cuento "La culpa es de los Tlaxcaltecas":

1. La culpa relacionada con la memoria que Laura articula en Cuitzeo, lugar en el que se desarrollaron los Tarascos, pueblo prehispánico de la región de Michoacán, los que nunca pagaron tributo a los Aztecas, motivo por el que se entablaron fuertes peleas entre ambos y cuando llegó la Conquista, los Tarascos se mantuvieron sin defender a los Aztecas ante la toma de Tenochtitlán. Dentro de este contexto llega el indio herido de un hombro a buscar a Laura por primera vez, herida simboliza las "traiciones" internas que tenían entre los pueblos, cuestión que marcó a los Purépechas para decidir no apoyar a los Aztecas.

Cuitzeo le sirvió para explicar indirectamente que ella, como la simbolización de la Malinche, no tuvo "toda" la culpa de la Conquista, ni tampoco los Tlaxcaltecas, pues ambos eligieron su actuar, según las relaciones que establecieron los Aztecas, lo que los condujo a traiciones o uniones entre ellos. Sin embargo, a todos los pueblos los alcanzó la Conquista y la Colonia. Y aquí uní la idea, que se da por la articulación que plantea Laura de su memoria, de que el indio la busca en Cuitzeo,

[254] Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, p. 122.

para ser uno con ella, porque no les queda más que aceptar la historia, aceptar que en el fondo el traicionado también es traidor, y que el traidor, tuvo sus razones para traicionar, así resulta necesario estar de nuevo juntos y aceptar la responsabilidad de cada uno.

En este sentido, el ejemplo de la relatividad de la persona que es considerada como "culpable", "traidor" o "traicionada", puede sugerirse como un acercamiento para tratar de verificar cómo el hombre puede enfrentar los riesgos al descubrir las múltiples versiones de la historia, antes que asumir como "verdad" una perspectiva fijada por los mecanismos totalitarios de poder, lo cual es una posibilidad para que el estudiante "considere el pasado no como algo ya hecho o terminado, (…) sino para dialogar con las múltiples perspectivas desde donde comprenderla"[255], además de incluirse como sujeto dentro de esta cultura y desmitificar sus propias versiones de la historia, en este caso la mexicana, así como las ideología de la cual forma parte.

2. Posteriormente, se presenta el segundo encuentro con el indio en Tacuba, en este Laura ahora va en busca del indio, lo que resulta un movimiento importante porque decide ver de frente la historia aunque esto le cause miedo. Tacuba está relacionado históricamente con la calzada por la que Cortés y sus soldados tuvieron que salir huyendo el día de la Noche Triste: al regreso a Tenochtitlán, Cortés llegó con los Tlaxcaltecas como aliados y con múltiples pequeños pueblos que se les fueron uniendo para poder vencer a los Aztecas. En este contexto Laura constata el gran dolor de su pueblo vencido, motivo por el que sale huyendo de la escena de la guerra. Acontecimientos que se relacionan con la misma polémica de la relatividad entre los traidores y los traicionados; los Tlaxcaltecas quienes traicionaron ante el anhelo de vencer a los Aztecas, los que por décadas habían obligado a los Tlaxcaltecas a pagar tributos exagerados y a vivir sometidos al pueblo Azteca.

3. El último encuentro con el indio es en Chapultepec, lugar donde fue tomada Tenochtitlan por Cortés, junto con la calzada de Tacuba y la explanada del Templo

[255] Morin, *Los siete saberes para la educación del futuro,* pp. 21-24.

Mayor, en donde implícitamente comprende que no existe un solo culpable, sino una serie de dinámicas internas y externas que llevaron a la realidad de la Conquista. Constata que los niños de la Conquista se quedaron huérfanos, sin dioses y sin los sabios abuelos, circunstancias a partir de las cuales estos niños entraron a la Colonia, Independencia y siglo XX.

Desde esta perspectiva, el tema de la culpa y la traición lo encontré empalmado en la visión occidental-capitalista del siglo XX, perspectiva del mundo que Laura hace consciente a partir de corroborar que Pablo, su madre y Josefina, olvidan su memoria, su origen, atrapados por el pensamiento occidental en que viven, deslumbrados por el capitalismo y el "progreso"; ellos, como Laura, también son traidores, no quieren ver-reconocer los puntos vulnerables de su propia historia.

Es por eso que Laura articula en sus recuerdos, a partir de la lectura que hace de los mismos, que el indio andaba herido en busca de ella, lo que después se transforma a la decisión de ella de buscarlo a él, hasta que lo encuentra en Tacuba y después en Chapultepec: buscarse para hacerse uno, lo que me remonta a la idea implícita de aceptar la historia (conquistas y actos de poder), volver a estar unidos desde el corazón (elemento simbólico prehispánico que desarrollaré en el tercer nivel de la propuesta didáctica), estar juntos implica recuperar la memoria y aceptar los errores y responsabilidades de los actores de la historia en México.

A partir de este ejemplo, entre la dinámica que se establece al constatar el choque entre Laura y el indio, podría darse el caso de que el lector refiera cómo la racionalidad, la cual es abierta al diálogo y a la reflexión, a diferencia de la racionalización, la que es totalitaria y unívoca, "reconoce el lado del afecto, del amor, del arrepentimiento y tiene la capacidad para ser crítica y autocrítica (…) reconoce sus insuficiencias"[256], en este caso de las versiones de la historia que la lógica capitalista occidental ha estructurado e implementado en la educación.

De manera similar, a partir de seguir lo que se *oye*: los discursos simbolizados de los personajes en continua transformación, en el segundo cuento que analicé "La semana de colores": puede darse la posibilidad de que el lector se

[256] Morin, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro,* p. 24.

acerque a retomar la obra desde la tentativa educativa de conjunto, diversa, con elementos heterogéneos pero inseparablemente asociados, el lector dialogará con las visiones, perspectivas y transformaciones de cada sujeto, lo que le brindaría el intento de esbozar una visión más amplia de los cuestionamientos individuales y personales.

En esta segunda historia los personajes de las niñas españolitas, el narrador las articula primero con características particulares a cada una: Eva es la que tiene el carácter para arremeter contra su padre, cuestiona su autoridad y lo que él establece como la "verdad" apegado a las creencias católicas. A diferencia de Leli, quien no protesta por nada ante su padre, ni defiende alguna idea, sólo escucha las conversaciones entre su hermana Eva y su padre. Ambas desobedecen y desafían a su padre y al supuesto poder que tiene el retrato de Felipe II, el que en la historia de la Nueva España reactivó el poder absoluto de la inquisición que sirvió para llevar acabo la Conquista de la Nueva España y continuar con los saqueos en la época de la Colonia[257].

El narrador articula que las niñas desafían el discurso de Felipe II al desobedecer la orden de no ver a don Flor, pues éste es un hereje. Con esta actitud indirectamente las niñas simbolizan a la sociedad niña del siglo XX, que tiene la palabra y fuerza para cuestionar y expresar su perspectiva de la sociedad y de la historia de manera autónoma[258], de los fundamentos de la tradición católica de la Conquista, la Colonia, Independencia, se dan cuenta de que el castigo por ver a un hombre "bárbaro o hereje" nunca fue "verdad" y de que están en plena libertad para acercarse al pensamiento y pueblos considerados como indígenas, marginales, etiquetas que han sido impuestas por el poder religioso y gubernamental.

Sin embargo, aún falta relacionarla con la articulación que vehicula el narrador cuando las niñas vayan a la casa del brujo y se acercan a la lógica del mundo de este personaje tan particular,: ¿por qué el narrador primero permite que esta sociedad joven o niña establezca un cuestionamiento de la tradición cristiana

[257]*Nueva Historia General de México*, pp. 489-494.
[258]Cabo, pp. 21-30.

y luego las obliga a entrar a la casa del brujo, lugar que les causa miedo?, con el fin de incluir, desde la heterogeneidad de los personajes, la conjunción e implicación de la significación del enigmático brujo don Flor, quien expresa una visión del mundo simbólica mágico-mítica, antagónica a la occidental de las españolitas.

Don Flor es un brujo que controla los días de la semana diferente a la "cristiana", aquí a cada día le corresponde un color, por lo que no estamos viendo nada de "realidad" en el sentido occidental en la que se puedan comprobar la lógica de los cambios de los días, sino discursos simbólicos que dan pauta a diferentes lógicas de entender el mundo[259].

A partir de la simbolización de este brujo, puedo guiar al lector a la comprensión histórica de la lógica del pensamiento occidental, en contraposición al pensamiento prehispánico, misma que se podría relacionar con el acercamiento educativo de Morín: "durante mucho tiempo occidente se creyó dueño de la racionalidad, sólo veía errores, ilusiones y retrasos en las otras culturas y juzgaba a cualquier cultura en la medida de sus resultados tecnológicos. Sin embargo, en toda sociedad arcaica hay racionalidad, tanto en la confección de herramientas, estrategias para la caza, conocimiento de las plantas, de los animales, como la hay en el mito la magia y la religión."[260]

Don Flor simboliza la lógica del mundo relacionada a la concepción mágica mítica de las culturas ancestrales de México prehispánico, concepción más cercana a la indagación universal sobre ¿quién es el hombre?, ¿a dónde va? y ¿de dónde viene? Y para Morin estos cuestionamientos podrían direccionar al estudiante a preguntarse sobre su *condición humana*[261], e interrogar su situación en el mundo.

A partir de estos ejemplos termino de mostrar los discursos simbólicos dinámicos y complejos que yo como lectora pude constatar en ambos cuentos, en este sentido, la labor del docente consiste en verificar los elementos referenciales que se pueden llegar a ubicar como parte de los indicios de la obra, así como los

[259] Solé, p. 89.
[260] Morin, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro,* p. 25.
[261] *Idem.,* p. 47.

discursos de cada personaje en función de la manera en que los movilizan desde sus particulares visiones del mundo, así como verificar cómo se transforman éstos al chocar en la dinámica de la *configuración*.

3.3 Nivel de la configuración del narrador.

Así, llego al tercer nivel propuesto en la guía didáctica: la articulación explícita e implícita del narrador, quien es el encargado de vehicular los dos niveles anteriores, según la intención del *autor implicado.* En este plano seguí la manera en que éste *expresa* y *representa* los discursos de los personajes en el tiempo y espacio, así como los choques de los mismos para generar la dinámica de la organización *poética.* Por lo que hay que recordar que el *autor implicado*, por medio de la articulación del narrador, moviliza la obra literaria dentro de un contexto determinado y con ciertos temas propios de la polémica de la época, a partir de los cuales se expresa en la obra desde una visión del mundo, de tal manera las relaciones de semejanza o diferencia conllevan una intención, mismas que le sirven para establecer una comunicación con el *lector implicado*.

En este sentido, el lector realizará un recuento de toda la información y discursos simbólicos complejos que comprendió a partir del proceso de seguir los hilos narrativos de la obra literaria en el primero y segundo nivel, los cuales son una serie de *aproximaciones sucesivas acumulativas* de las características particulares de la misma.

En el caso del cuento de “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, a partir de la información vehiculada y acumulada hasta este momento, formulé el siguiente cuestionamiento: ¿por qué una mujer articula su memoria en relación a lo que vivió en los encuentros con el indio?, ¿y por qué regresa a buscar a Nacha en la cocina, como si fuera una condenada, a expresar sus penas y elabora una lectura del pasado prehispánico, de la Conquista, la Colonia, Independencia y siglo XX?

Desde esta perspectiva me fue necesario indagar sobre las investigaciones feministas de la década de los cincuenta y sesenta, en las que las escritoras a través de sus obras dieron testimonio de la creación y simbolización del mundo a partir de los espacios propios de la actividad femenina, en este caso, la cocina es donde se da el encuentro para la reflexión y el diálogo, la expresión de la *voz alta* que desmitifica la historia oficial[262], unívoca, en la que alguien es *el* o *la* culpable, o el traidor.

Por lo que el diálogo en la cocina se realiza desde el "presente" del siglo XX, a partir del cual el *autor implicado*, por medio del narrador, articula la pregunta implícita de cómo enfrentar la dualidad de las expresiones discursivas, por un lado la capitalista (representada por la lógica del mundo de Pablo y Margarita), la que se presenta sin memoria ni complejidad de la historia, creando hombres que viven como huérfanos, que juegan con la ilusión del "progreso" y "poder" manifestados cada uno a su manera a lo largo de la historia de México, desde la época prehispánica, hasta el siglo XX, y por otro lado, la otra cara de la tarjeta postal, la que refiere a reconocer y entablar un diálogo con la historia y el origen.

Ante esta dicotomía, el *autor implicado* expresa su subjetividad valiéndose de la referencialidad de Elena Garro a partir del pensamiento mágico-mítico azteca para encontrar una salida a la situación del "presente" del siglo XX, y ésta se articula a través de la simbolización de la sangre y del corazón del indio, el que Laura en repetidas ocasiones escucha del indio, y se mancha el vestido blanco de sangre: "roja casi negra"[263], mismo que lleva puesto a lo largo de toda la historia. Ambos elementos me vuelven a direccionar hacia el pensamiento de poesía azteca: *Con Flores y Cantos*, el que conduce a entablar un diálogo con el propio corazón para encontrar el propio lugar[264] en el mundo, reflexión que lleva a concebir la plenitud no en la tierra, sino en el más allá (en el cielo), fuera de los juegos de la dualidad contenidos en la tierra de Ometéotl, el que reproduce la dualidad de la vida. Desde

[262] En este sentido, retomo el análisis del cuento en el capítulo II, en el que se alude a la época del presidente López Mateos, en la que se trató de fijar la historia con los libros de texto que se distribuyeron gratuitamente en el nivel educativo básico. (Ávila, p. 87-89.)
[263] Garro, p. 39.
[264] León-Portilla, p. 319-320.

esta perspectiva, simbólicamente que Laura se vaya para siempre con el indio, es elegir entablar un diálogo con su propio corazón, y al expresarlo cambiar de perspectiva al corroborar múltiples puntos de vista desde los cuales establecer una lectura.

En este sentido, para el caso particular de la *configuración* de este cuento, el autor implicado utiliza el pensamiento mágico mítico (calificado por la cultura occidental como "bárbaro") para criticar, cuestionar y dialogar desde el siglo XX cuestión que podría darse la posibilidad de relacionar con Morin, según el cual:

> Occidente creía dirigirse hacia un futuro de progreso infinito de la ciencia, la razón, la historia, la economía, la democracia (…) pero hemos aprendido que la ciencia es ambivalente; hemos visto a la razón retroceder, que el triunfo de la democracia no está asegurado, que el desarrollo industrial puede causar estragos. Si la modernidad se define como fe incondicional en el progreso, en la técnica, en la ciencia, en el desarrollo económico, entonces esta modernidad está muerta.[265]

Desde esta perspectiva, la propuesta del diálogo con el corazón conlleva que el lector también reflexione, a partir de su contexto, sobre la premisa de que la desintegración de una cultura "bajo el efecto destructor de una dominación técnico-civilizacional es una pérdida para la humanidad en donde la diversidad de la culturas constituye uno de sus más preciados tesoros"[266], con lo cual, junto a la propuesta de Morin referida a la enseñanza de la comprensión en el siglo XXI[267], afirmo que para el caso de la obra literaria que me compete y desde la concepción mítica de la cultura prehispánica, el estudiante tendrá la posibilidad de "entablar un diálogo sobre la esencia de las creencias, valores, mitos, ligadas a las comunidades de los ancestros, sus tradiciones y muertos"[268], en este caso relacionado referida a la heterogeneidad de las tradiciones y culturas mexicanas.

---

[265] Morin, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, p. 67.
[266] *Idem.*, p. 55.
[267] "Enseñar la comprensión: en la que la introspección es un eje para reconocer y asumir una responsabilidad la propias debilidades y fallas, así como de las debilidades; antes de asumir la posición de juez, contribuir a la asociación dinámica entre individuo-sociedad-especie". (*Idem*, p. 89-94.)
[268] *Idem.*, p. 54.

Si lo abordo con el cuento “La semana de colores” desde la propuesta del tercer nivel que consiste en acercarse a comprensión de la articulación del narrador, una pregunta que el lector puede plantearse, es: ¿cuál es la finalidad del narrador al confrontar ambos mundos antagónicos?, ¿y es verdad que las niñas aparentemente no entienden nada del mundo de don Flor cuando éste les da un paseo por su casa?

Dada la relación que establecí, implícitamente a Leli le gusta el jueves porque simbólicamente representa la Cólera y la Modestia. Y estas características el narrador las articula implícitamente a partir de los tiempos empalmados que se muestran a través de los ojos de don Flor, son la Cólera y Modestia que llegan desde España con las órdenes directas de la inquisición con Felipe II en la Conquista, Colonia, Independencia. Por lo que don Flor, simbolizado como Tezcatlipoca: el que pone el espejo frente al destino, cuestiona el corazón de Leli. Lo mismo sucede con su hermana Eva, el día martes para el brujo representa la Avaricia y la Abstinencia, es la representación simbólica de la sociedad criolla que abusó de su poder en la Conquista, en la Colonia e Independencia; implícitamente el miedo al brujo se presenta porque éste simboliza el espejo de la responsabilidad de sus actos a través de la historia.

A partir de estos choques simbólicos que articula el narrador, el lector tiene la posibilidad de comprender las lógicas de ambos mundos y corroborar el mundo occidental-capitalista “desde raíces, modalidades y efectos”[269], para el caso de la dinámica de la trama, el estudiante dialogará sobre la dominación del Occidente Europeo que ha provocado catástrofes en las civilizaciones, “en las Américas especialmente, destrucciones culturales irremediables, esclavitudes terribles.”[270]

Además, no sabemos si en realidad el brujo está vivo o muerto en el recorrido por la casa, por lo que el lector puede formular la pregunta: ¿Fue verdad la presencia de don Flor o fue un sueño? Sin embargo, ante la incertidumbre de si el brujo estaba

[269] *Idem.*, p. 89.
[270] *Idem.*, p. 63.

vivo o fue un sueño, lo que ellas vivieron choca con su propio discurso y tiene una repercusión en su realidad.

Así, ante el diálogo que se establece en el presente del cuento que es el siglo XX y la simbolización de las niñas como la representación de la sociedad infantil: inmadura, que se deslumbra ante el poder económico, el narrador articula indirectamente también el pensamiento sobre la relatividad del poder en la historia del hombre y específicamente ante la tradición católica y la moderna del siglo XX. Sin embargo, esta sociedad, al querer establecer un diálogo con su pasado, está en búsqueda de saber quién es, de reconocer su identidad en el siglo XX. Implícitamente el narrador propone que la identidad se comprende en función de la sociedad que se queda "…saltando de la Semana de Santa a la Semana de Colores…"[271], en la que no se pueden entender ambos mundos yuxtapuestos, porque tienen lógicas antagónicas, las que conforman la identidad de esta sociedad heterogénea del siglo XX y del *autor implicado* encargado de establecer un diálogo con su presente histórico. Y desde esta perspectiva el estudiante podrá corroborar que en su propia realidad e identidad: "El ser humano es él mismo singular y múltiple a la vez, como un holograma, lleva el cosmos en sí. Lleva en sí sus multiplicidades interiores, sus personalidades virtuales, una poli-existencia en lo real y lo imaginario, el sueño y la vigilia, la obediencia y la transgresión, lo ostentoso y lo secreto"[272]. Así, la identidad podrá ser reconocida por el educando a partir de varias identidades que lo conforman, ya que podrá dialogar con sus discursos encontrados y antagónicos de acuerdo con la situación discursiva heterogénea en la que se encuentra individual y socioculturalmente.

De esta manera, culmino con el tercer nivel: la articulación del narrador, en el que la función del profesor consistirá en la verificación paulatina de los discursos simbólicos implícitos que el educando vaya articulando en el proceso de los tres niveles, en este sentido, hay que recordar que las simbolizaciones de los diferentes

[271] Garro, p. 73.
[272] *Idem.*, p. 55.

discursos se articulan en función de los dos niveles anteriores, por lo que los elementos generales se relacionan con los particulares recíprocamente.

Para concluir, sólo me resta expresar que al tratar de mostrar y proponer la comprensión de la *configuración* de ambos cuentos, a partir de seguir los niveles del *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas*, como indicios o características generales que se expresan de determinada manera en cada obra, resulta una forma de entregarse al desvelamiento crítico dialógico de la obra de arte literaria. De esta manera, el lector puede establecer relaciones críticas-dialógicas entre la obra literaria y su presente histórico para realizar lecturas que le permitan ampliar las posibilidades y perspectivas de la concepción de su pasado cultural en relación a su presente histórico, ejercicio que le permitirá refigurar y ampliar su visión del mundo.

Conclusiones

En esta propuesta me he interesado por abordar el proceso interpretativo de las obras literarias “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores”, con un fin pedagógico, el cual consistió en mostrar un estudio de caso que brinde al joven lector la posibilidad de acceder al mundo narrativo, al “como sí” de Paul Ricoeur a partir de la posibilidad de la ética del filósofo francés, proceso que comienza en la visión del mundo del lector, el cual es impactado por el mundo de subjetividades implícitas y explícitas en las obras las que al ser interpretadas impactan en una nueva visión del mundo del sujeto histórico, lector.

Por tal motivo, me resultó necesario recurrir a los preceptos teóricos de la *Triple Mimesis,* desarrollados por Paul Ricoeur, ya que este filósofo propone, en el momento de la configuración, que el sujeto entre en el proceso de confrontar y transformar sus visiones del mundo a partir de las comprensiones explícitas e implícitas propuestas en la obra, proceso que le permita entablar una visión de cara a cara con su historicidad, y con ello abrirse a nuevas expectativas en relación a su propio mundo. Y en este sentido, al ser impactado por la obra de arte literaria, el sujeto abre nuevas posibilidades para la enseñanza de la misma.

Por tal motivo, recurrí a la propuesta didáctica esbozada en el *proceso aproximaciones sucesivas acumulativas,* como una posible manera de seguir ciertos niveles que ayuden al estudioso de la literatura a visualizar concretamente cómo se transforman al encontrarse los diferentes mundos simbólicos expresados en las obras, los cuales, para el caso que me compete, son paralelos, superpuestos y con lógicas yuxtapuestas entre sí, pero uno es consecuencia del otro: el mágico mítico con el occidental, además de seguir las transformaciones de la voz del narrador y la finalidad de articular los mitos o elementos de la tradición popular expuestos en la *poética* de ambas obras. Trabajo que sirve para que el lector continúe, desde su horizonte de mundo, con el proceso de apropiación de la obra literaria.

Al dejarme conducir por los hilos narrativos del texto, propongo al lector una manera de seguir los diferentes niveles, asociando unos con otros, con lo cual los

temas también se vinculan dinámicamente de manera amplia y heterogénea. Ejercicio que conduce a la posibilidad de realizar diferentes lecturas de los tópicos centrales, además de ver ejemplos claros que resultan complejos en su comprensión, tantas interpretaciones como sujetos que se expresan en la obra.

Simbolizaciones que el lector desvela al reflexionar sobre la articulación del narrador, las que adquieren sentido en el momento de continuar y formular preguntas acerca de las características y/o problemas con los que se va enfrentando, en este caso, ¿para qué presentar dos mundos antagónicos, heterogéneos pero relacionados entre sí, dentro de la configuración de cada una de las historias?, es decir, guiar al lector a la dinámica de dejarse conducir por el ser del texto a partir del constante diálogo con los discursos expresados por los personajes y las relaciones de semejanza y diferencia que se puedan llagar a establecer de los aspectos que resulten una incertidumbre.

A partir de estos planteamientos, propuse un acercamiento tentativo entre la experiencia lectora hermenéutica con algunas directrices educativas que según Morin marcan pautas para seguir en la educación del futuro, tales como la conciencia de la racionalidad, la cual es abierta al diálogo, a la reflexión, al afecto, al arrepentimiento y la responsabilidad. Características que se encuentran dentro del ser del texto, el cual es una complejidad que se distingue por la particularidad de sus elementos, conjunción e implicación de sus discursos interrelacionados.

Finalmente, me es necesario resaltar la función del profesor, el que está comprometido, desde su visión del mundo, a ser un acompañante del lector en el proceso de poner en claro, hasta donde sus límites culturales lo permitan, la referencia histórica y mítica a partir de la cual se dialoga y se encuentra vehiculada en el texto, dinámica en que ambos tiene la oportunidad de corroborar las diferentes identidades heterogéneas que conforman la obra y las que los llevan a diversas comprensiones complejas de su propia historicidad.

Bibliografía

AICHEDE, Carlos, “Mea culpa: una mirada simbólica a *La culpa es de los Tlaxcaltecas*”, en *Revista de educación y pensamiento.* Colegio Hispanoamericano, No. 18, 2011, pp. 82-88.

ALONSO Fernández, Francisco, *Historia personal de las Austrias españoles,* FCE, México, 2000.

ARGÜELLES, Gerardo, “La inclemencia del tiempo como estado de cosas y situación en el espacio poético de David Toscana”, Castillo García, María Esther (Comp.). *Espacios*. Eon, México, 2011 pp. 117-172.

ÁVILA, Cristina, *Creación de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito, La perspectiva escolar 1958-1964,* Noriega, México, 1999.

BALART, Ramón, “La visión y la cultura” en Revista *Look de Book,* N. 0, Barcelona, 2007, pp. 10-18.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de poética y retórica,* PORRÚA, México, 2008.

BRUSHWOOD, John, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica,* Tierra Firme, FCE, México, 2005.

CABO, Fernando, *Infancia y Modernidad literaria,* Dirigida por Luis Puig, Colección Interdisciplinar de Estudios Culturales, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Alfaguara, México, 2005.

CASTAÑÓN, Adolfo, “Elena Garro: nuevo arte de la fuga”, *Arbitrario de literatura mexicana,* Paseos, no. 1, Vuelta, México, 1993.

CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, Ed. La bolsa de la Medusa, Visor, España, 1999.

DOMINGUEZ, Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, tomo 1, 2ª ed., FCE, 1996.

Enciclopedia de la literatura en México, Fundación para las letras mexicanas, CONACULTA. Pág. Web: www.elem.mx/autor/datos/421.

ESPINOSA, Gabriel, “El aspecto masculino del arcoíris prehispánico ǁ”, en *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México, 2008, Nueva Época, Vol. 15, Núm. 43, mayo/agosto, pp. 159-184.

FÉLIZ, Báez, Jorge, *Los oficios de las diosas (Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México),* Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1988.

FRANCOISE, Perús, “El dialogismo y la poética histórica en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”, en

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año XXI, núm. 42, Lima-Berkeley, 1995.

FREIRE, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, 48ª ed., Siglo XXI Editores, México, 1970.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método I*, Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Colección Hermenéutica No. 7, 8ª ed., Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.

GARRO, Elena, *La semana de colores,* FCE, México, 2003.

GENETTE, Gérard, *Figuras III,* trad. Carlos Manzano, Lumen, España, 1989.

GLANZ, Margo, "Los enigmas de Elena Garro" en Revista *Anales de Literatura Hispanoamericana,* No. 28, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1999, pp. 681-697.

GUTIÉRREZ, Luz Elena, "Elena Garro, maga de la palabra", *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra.* Serie de investigación y documentación, INBA, México, 1992.

GRUZINSKI, Serge, *El destino truncado de Imperio Azteca,* Descubrir la historia, No. 6, Trad. Alonso Rodríguez Arias, Blume, Barcelona, 2011.

Historia de las mujeres. 5. El siglo XX, Dirección: Georges Duby – Michelle Perrot, Trad. Marco Aurelio Galmarini, 1ª ed., Taurus, México, 2005.

JOHANA Broda, Stanislaw Lwaniszewski y Arturo montero (Coordinadores), "El culto a los cerros en la montaña de Guerrero" en *La montaña en el paisaje ritual*, 1ª ed., UNAM, INAH, México, 2001.

LEÓN-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías No. 10, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1983.

_____, *La tinta negra y roja, Antología de poesía náhuatl,* 1ª ed., Ediciones Era y El Colegio Nacional, México, 2012.

LINHARD, Tabea, "Una historia que nunca será la suya: feminismo, colonialismo y subalternidad en la literatura femenina mexicana", *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje 135*, N. 25, enero-junio de 2002.

LOPÁTEGUI, Patricia, "La magia innovadora en la obra de Elena Garro", en *Revista Casa del Tiempo*, vol. 1, no. 10, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 42-46. Pág. web http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiempo_eIV_num10_41_46.pdf, consultada el 15 de marzo, 2014.

_____, *Testimonios sobre Elena Garro*, fuente electrónica http://www.lopategui.com/IntroductionTestimonios.htm, consultado el 29 de abril de 2013.

LÓPEZ, Austin, en su obra: *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo Náhuatl,* 2ª ed., Instituto de Culturas Históricas, UNAM, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías no. 15, México, 1989.

LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico,* Ediciones Istmo, Madrid, 1970.

MIRALLES, Juan, *La Malinche,* 3ª ed., TUS QUETS, México, 2004.

MONSIVÁIS, Carlos, *Lo fugitivo permanece. 20 cuentos mexicanos*, Ed. Cal y arena, México, 2005.

MORIN, Edgar, *Los siete saberes necesario para la educación del futuro,* Trad. Mercedes Vallejo Gómez, Dower, UNESCO, Colección: Educación y cultura para el nuevo milenio (1999), México, 2013.

_____, *Introducción al pensamiento complejo,* Trad. Marcelo Pakman, 9ª reimp., Gedisa: Ciencias cognitivas, Serie CLA-DE-MA, Barcelona, 2007.

Nueva Historia General de México, 1ª ed., Colegio de México, México, 2010.

SÁNCHEZ, Ortiz de Urbina, "Estética y fenomenología", *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Bozal*, Valerio (Ed.), Volumen II. Antonio Machado Libros, Madrid, 2002, pp. 118-129.

PRADO, Gloria, "En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro", *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra.* Serie de investigación y documentación, INBA, México, 1992.

POT, Sara, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal,* Difusión cultural UNAM, México, 1996.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración,* Tomos I, II y III, Traducción de Agustín Niera, 1ª ed. en español, Siglo XXI Editores, México, 2009.

_____, "¿Qué es un texto?, en: *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II.* Traducción de Pablo Corona. FCE, Buenos Aires, 2002 pp. 127-147.

SAHAGÚN, Fray Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España,* Tomo I, Introd. Alfredo López Austín, 2ª ed., CONACULTA, México, 1989.

SEGALA, Amos, *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones,* Trad. Mónica Mansour, Grijalbo-CONACULTA, México, 2001.

SEYDEL, Ute, "Memoria, imaginación e historia en *Los recuerdos del porvenir* y *Pedro Páramo"*, en *Revista Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 67-80. Pág. web. http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2002/seydel.pdf consultada 15 de marzo, 2014.

SOLÉ, Xavier, *Algunos problemas de la poética narrativa de "Todas las sangres" de José María Arguedas,* Cuadernos de Investigación, No. 44, UAEM, 2006.

_____, **"**Mijaíl Mijaílovich Bajtín: Vida y obra/teoría y práctica o `De cómo San Bajtín se convirtió en Maese Bajtín, y de allí, en Don Bajtín'", en *Revista La Colmena*, No. 3, UAEM, México, 1994, pp. 13-18.

TEKUMUMÁN, Javier, *Mundos Amerindios. América indígena en la Tradición Unánime,* Montreal, Centre de Recherches et d´Etudes des Traditions Amérindiennes, Creta, 2004.

TORNERO, Angélica, “El tiempo, la trama y de identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur”, en *Revista de identidades: Tecnológico de Monterrey,* No. 14, 2008, México, pp. 51-79.

VALCÁRCEL, Amelia, “Simone de Beauvoir: filósofa existencialista, pensadora de nuestra libertad”, Mujeres en Red, http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1274. Consultado 20 de octubre de 2014.

WASSON, Gordon, “Xochipilli. Príncipe de las Flores. Una nueva Interpretación”, pp. 10-18. Página web. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/11440/public/114. Consultado 10 de junio de 2015.