

**«LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS», DE ELENA GARRO:
PROBLEMAS DE SU «SOLUCIÓN ARTÍSTICA» Y POÉTICA**

**IT IS THE FAULT OF THE TLAXCALTECAS», BY ELENA GARRO:
PROBLEMS OF ITS «ARTISTIC SOLUTION» AND POETRY**

Francisco Xavier Solé Zapatero

Universidad Autónoma del Estado de México

ABSTRACT

From the «Successive-Cumulative Approaches Process» (SCAP) (presented elsewhere), this article aims to account for some of the problems of the «artistic solution» and poetics of «The Fault Is of the Tlaxcaltecas», by Elena Garro. However, given the complexity of the text under study, only some of the *ruptures* that manifest in it and show the importance of the proposed reading will be evident here, bypassing for now its intertreaded articulation, which requires much more extensive work. However, this will suffice to show that it is a deeply *misunderstood* work, and not only by innovations in its poetic configuration, product of the position and perspective «self-centered» and «off-centered» (both individual and socio-historical-cultural memory) from where the Author configures his poetics, according to the relationship he establishes with the possible «response» of his interlocutor, the Reader, that is, of the one to whom is addressed, but by the way in which reads.

Key words: Elena Garro, «The fault is of the tlaxcaltecas», «Artistic Solution», Poetic, «Successive-Cumulative Approaches Process» (SCAP)

RESUMEN

A partir del «Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas» (PASA) (presentado en otra parte), el presente artículo pretende dar cuenta de algunos de los problemas de la «solución artística» y poética de «La culpa es de los Tlaxcaltecas», de Elena Garro. Sin embargo, dada la complejidad del texto en estudio, aquí solo se evidenciarán algunas de las *rupturas* que se manifiestan en ella y que muestran la importancia de la lectura propuesta, eludiendo por ahora su entreverada articulación, la cual requiere de un trabajo mucho más extenso. No obstante, con ello bastará para mostrar que es una obra profundamente *incomprendida*, y no sólo por las *innovaciones* en su configuración poética, producto de la posición y perspectiva «autocentrada» y «descentrada» (tanto individual como de memoria socio-histórico-cultural) desde donde el Autor configura su poética, de acuerdo con la relación que establece con la posible «respuesta» de su interlocutor, el Lector, es decir, de aquel a quien se dirige, sino por la forma en que se lee y en la que nos ubicamos para hacerlo.

Palabras clave: Elena Garro, «La culpa es de los tlaxcaltecas», «Solución artística», Poética, «Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas» (PASA)

Fecha de recepción 21 de septiembre de 2020.

Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2020.

Cómo citar: Solé Zapatero, Francisco Xavier (2020), «“La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro: problemas de su “solución artística” y poética», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4: 356-384.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.016>

Para Belem Claro Álvarez mi compañera de vida, con todo el amor, el respeto, el cariño y la admiración que se merece, y los cuales ella me brindó a manos llenas hasta su muerte el 30 de junio de 2016: «Sin ti, no hubiera sido lo que soy, ni hubiera llegado a donde he llegado. ¡Gracias!»

A partir del «Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas» (PASA), puesto ya en escena en otros textos,¹ el presente artículo pretende dar cuenta de algunos de los problemas de la «solución artística» y poética de «La culpa es de los Tlaxcaltecas», de Elena Garro². Para ello, vamos a tratar de acercarnos a una obra que, justamente por su complejidad, puede servirnos para mostrarlo. Me refiero, evidentemente, a «La culpa es de los tlaxcaltecas» (1964), de Elena Garro, la cual tiene una configuración muy particular. Sin duda, dado que es un texto, como espero demostrar, profundamente entreverado y problemático, y que tengo un espacio reducido para evidenciarlo, mi lectura tendrá que ser un tanto general y, de cierta manera, limitada, es decir, tratará de señalar tan solo las *rupturas* que se manifiestan en el texto y que muestran la importancia de la *lectura* propuesta, eludiendo por ahora su complejísima *articulación*, la cual requiere, evidentemente, de un trabajo mucho más extenso y profundo³.

No obstante, con lo mencionado al respecto, bastará para *demostrar* también que es una obra profundamente «incomprendida», y no sólo por las *innovaciones* en su configuración poética, producto de la *posición* y *perspectiva* «autocentrada» (consciente) y «descentrada» (inconsciente, tanto individual como de Memoria socio-histórico-cultural) desde donde la Autora configura su «solución poética», sino por nuestro «des-conocimiento» de cómo dar cuenta mínimamente de ella⁴. Baste decir para

¹ Véase al respecto, entre otros, Solé Zapatero, 1996, 2006a, 2006b, 2010, 2011, 2014, s/f, así como el libro colectivo del Grupo Slovo (en proceso de publicación).

² Garro, Elena (1964): «La culpa es de los tlaxcaltecas», en *La semana de Colores*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

³ Un trabajo que obtiene importantes resultados a partir de la presente propuesta de lectura se pueden observar en Mariana León Contreras, «Una propuesta educativa, crítico-dialógica, en “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “La semana de colores” de Elena Garro», tesis de maestría, UAQ, 215, y en el libro del Grupo Slovo, *et al*, *Poética y cultura: aproximaciones y soluciones artísticas latinoamericanas* (Yawar fiesta, de J.M. Arguedas; La feria, de J.J. Arreola; «La culpa es de los tlaxcaltecas», de E. Garro; El zorro de arriba y el zorro de abajo, de J.M. Arguedas; La última niebla, de M.L. Bombal; «La semana de colores» y Los recuerdos del porvenir, de E. Garro; Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez, y La noche de los asesinos, de José Triana), 2019. La presente obra está dividida en dos Partes. En la primera: *El «Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas»* (PASA), se hace una larga y cuidadosa exposición de dicha propuesta de lectura, mientras que en la segunda: *Poética y cultura: aproximaciones y soluciones artísticas latinoamericanas*, con una extensión de más de 300 páginas, también a renglón seguido, se presentan los trabajos anteriormente mencionados en el título. (En proceso de publicación)

⁴ He aquí un breve ejemplo de ello. Los críticos plantean que «[...] es necesario acercarse a la *poética* y al *discurso* de esta autora desde una *perspectiva* que trascienda lo meramente cronológico y anecdótico, puesto que nos encontramos ante una obra



mostrarlo, desde una perspectiva que intenta *plantear* y *evidenciar* lo que el texto vehicula y moviliza – por supuesto, de forma muy general y abstracta–, que la crítica especializada propone que esta obra refiere a la Malinche, a los tlaxcaltecas (a pesar de que nunca aparecen) y, evidentemente, a los aztecas y la Conquista, vista desde la época de López Mateos, y por tanto, a una lectura de la Historia de México. No obstante, como vemos, con ello no se ha *comprendido* ni *explicado* finalmente nada de la obra en sí misma, pues simplemente se ha hecho una *interpretación* desde «fuera» del texto, y no se ha abordado desde «dentro», desde el texto mismo, a partir de la forma en la que los personajes lo «viven», lo cuentan y lo dialogan, que el narrador lo relata, y que la Autora lo configura y lo simboliza o metafORIZA, para que todo esto tenga lugar.

Sin embargo, he aquí un par de mínimos ejemplos respecto a esta problemática: uno de Patricia Rosas Lopátegui, en *El asesinato de Elena Garro. Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro* (2005), y otro más de Margo Glantz, en «¿De verdad la culpa es de los tlaxcaltecas?» (1991):

ELENA GARRO:

Este viaje por la vida y obra de Elena Garro intenta *desmitificar* la *historia oficial* y demostrar que la *culpa* es de los *tlaxcaltecas* y no de la *Malinche*; en suma, de los jefes de Estado y no de Elena Garro quien, a pesar de sus contradicciones y errores, es paradigma de Emiliano Zapata y Juana de Arco, y no de los hombres sin escrúpulos, asesinos de su pueblo. (Rosas Lopátegui; cursivas mías)

MARGO GLANTZ:

En la intimidad de la cocina se confiesa la *culpa*, se verbaliza la *traición*. Laura ha abandonado a los suyos, como los tlaxcaltecas abandonaron a su raza para aliarse con los españoles: peor aún, Laura ha obrado como *La Malinche*, es *La Malinche*, se ha hecho cuerpo en ella, pero como una *Malinche* «que ha comprendido la magnitud de su *traición*», el tamaño de su *culpa*... Y para decirlo mejor, es la verificación de que la memoria del futuro es posible, verdadera, y que con ella se convalida el pasado. ¿Qué otra cosa es una *Malinche* que ha comprendido la magnitud de su *traición*? ¿No es acaso la manifestación de la memoria del futuro⁵? (Glantz; cursivas mías)

compleja, innovadora y experimental de la que Ana Bundgard expresa: «Garro es vanguardista y experimental, domina todas las técnicas narrativas y géneros, se inscribe en una tradición dada y rompe con las convenciones establecidas mediante un gesto irónico que en ocasiones raya con lo grotesco o esperpéntico. Lo experimental se manifiesta en todos los *niveles* del texto, pero es sobre todo en el *nivel de enunciación* donde los principios de su *poética* se imponen por originales; el perspectivismo, la ironía, la ambigüedad, son algunos de los recursos que utiliza la autora con miras a la elaboración de un contra-discurso polifónico de fuerte potencial crítico y analítico. Desde la enunciación, Garro desarticula la estructura básica del pensamiento occidental: el binarismo. Desde la enunciación implícita de sus textos se des-dice, contra-dice, deniega o confirma el discurso explícito de los personajes de la acción desarrollada en el plano narrativo, produciéndose así un discurso a dos voces, ambiguo y complejo, que ha de ser descifrado en cada caso particular». («La semiótica de la culpa», en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995: 130-131). (Ostrosky Shejet 81; cursivas mías) Como se observa, planteado así, no se dice, finalmente, más que generalidades *abstractas* y muy alejadas del texto en sí mismo.

⁵ «No sobra aclarar que otros críticos han notado la presencia de la *Malinche* en este cuento. Cynthia Duncan («La culpa es de los tlaxcaltecas: A Reevaluation of Mexico's Past Trough Myth», en *Crítica Hispánica*, 1985, Vol. 7, núm. 2.), por ejemplo,

Dicho esto, pasemos de los *dichos* a lo *hechos*. Intentemos, pues, que el *Texto*, por cuanto «*Sujeto textual*», hable por sí mismo, con las limitaciones ya señaladas de la lectura que aquí proponemos. Mas dado, quizá, que no todos han leído el relato, se va a brindar una lectura rápida y burda del mismo.

De entrada vemos que Laura, la señora, llega a su casa, con el vestido manchado de sangre, de tierra y quemado, y que Nacha, la sirvienta, le abre la puerta. Conversan y poco después observamos que Laura se va con su suegra a Guanajuato, si bien en el camino sufren una serie de accidentes y se quedan en el puente del lago Cuitzeo. Posteriormente contemplamos que regresan a su casa y lo que allí acontece, para más tarde volver a ver a Laura y a Nacha en la cocina. Poco después observamos que Laura se va al café Tacuba y que un par de horas más tarde regresa a su casa, donde vemos, una vez más, lo que ahí acontece. Volvemos a estar en la cocina y después de un rato, observamos que Laura se va con su suegra al bosque de Chapultepec, si bien tan solo regresa la suegra, pues Laura “desaparece”. Curiosamente, aquí ya no sabemos nada de lo que sucede en la casa hasta mucho después, y volvemos a ver a Laura y a Nacha, aunque ahora ya han establecido una relación mucho más cercana, más estrecha, que siguen conversando en la cocina. Al final, Laura se va de la casa. Por su parte, Nacha recoge las cosas y, al día siguiente, dado que *ya no se balla ahí*, también se va, e incluso *sin cobrar su sueldo*. (Véase Apéndice: Imagen I)

Hay que aclarar, sin embargo, que, en cada viaje, y en ocasiones, también en la casa, acontecen una serie de sucesos, al parecer, «mágico-míticos» y/o «fantásticos» que hacen que se considere que el texto pertenece al llamado «realismo mágico» y/o a la «literatura fantástica»⁶, si bien Elena Garro siempre se negó a aceptar, como veremos más adelante, dichas etiquetas.

enfatisa la vigencia del *tiempo mítico* y lo considera como una manera de valorar un pasado prehispánico. En la visión de Margo Glantz, Laura Aldama es una *Malinche* que simpatiza con los guerreros prehispánicos, y no con la raza blanca, producto del mestizaje que ha de consolidarse varias centurias después, de allí la interpretación de la memoria del futuro de una identidad colectiva. Al respecto Ana Bungard también observa esta *ruptura o inversión mítica* al afirmar que en este texto “el relato en sí, la anécdota que lo configura, es un anti-mito que irónicamente niega la interpretación mítica que los vencidos —tal y como se conoce por las crónicas, canciones, poemas y leyendas— han hecho de los acontecimientos que terminaron con la destrucción de Tenochtitlan” (art. cit., p. 131). (Ostrosky Shejet 92-93; cursivas mías) Una vez más, sólo generalidades *abstractas* y alejadas del texto.

⁶ «Y, respecto a la filiación genérica de los textos de esta autora Bungard, acorde con la intención de no encasillarla en un solo género, asunto que suscribo, añade: “El *realismo mágico*, lo *real-maravilloso*, lo *testimonial*, lo *fantástico* clásico y moderno, lo *gótico*, estos son algunos de los *géneros* o *posiciones discursivas* que Garro ha seguido con el único fin de parodiarlos o superarlos para crear algo nuevo...” (Loc. cit. A pesar de que suscribo el análisis de Bungard, ella sin embargo, considera que “La culpa es de los tlaxcaltecas” es un relato *realista-mágico* llevado hasta sus más extremas consecuencias; por mi parte sugiero, como he sostenido, una filiación *fantástica*)» (Ostrosky Shejet 81; cursivas mías)

Como fuese, lo primero que llama la atención, como ya lo mencionábamos, es que, al principio del relato, en la cocina, Laura y Nacha son simplemente señora y cocinera, pero a medida que van pasando los viajes y sus consecuencias al regresar a la casa, el lazo entre ellas se va estrechando cada vez más, hasta convertirse en cuasi «amigas», lo cual acarrea que ambas se vayan, como decíamos, de la casa. (Véase Apéndice: Imagen I) De manera que lo que se ve y se oye, lo cual depende de lo que el narrador está relatando a su interlocutor, en función de la forma en que el Autor lo va configurando, y que resulta fundamental de comprender y explicar, pues determina, en buena medida, todo lo que va pasando, es el complejo proceso dialógico-cronotópico heterogéneo-transculturado que van sufriendo ambos personajes, pues justamente esto nos sirve de *sustento* inicial para comenzar a saber qué cuenta, cómo lo cuenta, para qué lo cuenta, por un lado, Laura a Nacha y, por el otro, Nacha a Laura, como también el qué, el cómo, el para qué se lo cuenta el narrador a su oyente, de acuerdo con los propósitos poéticos de la Autora, dirigidos a su Lector, lo cual determina, tanto las «soluciones artísticas», como las múltiples y variadas posiciones y perspectivas desde donde estas se puede leer.

Y esto empieza a tomar sentido y a mostrarse con mayor evidencia cuando nos damos cuenta que los viajes no los *vemos* de forma directa, como *reales*, sino que son *producto* de lo que Laura *recuerda* al respecto y que le *cuenta* a Nacha, así como de lo que esta empieza a *comprender* y a *explicarse* al recordar mentalmente lo que sucedió cuando Laura regresa de cada viaje, como tampoco lo que *acontece* en la cocina, pues forma parte del *relato* del narrador. Mas, con esto basta para que comience a aparecer una gran cantidad de problemas.

De entrada, se puede constatar que el texto está configurado en diversos niveles y planos: una cosa es lo que *acontece* en la cocina; otra diferente es lo que *sucede* durante los viajes y a su llegada a la casa, que es lo que *relata* Laura a Nacha; y otro más lo que *recuerda* Nacha, lo cual es *complemento* de los que sucede entre viaje y viaje dentro de la casa.

Pero aquí no acaba el problema, puesto que estos últimos dos niveles se subdividen, a su vez, cuando menos, en tres planos más. Uno representado por lo que Laura recuerda y relata sobre el *viaje* mismo. Otro, por los *sucesos extraños* que le acontecen, por ejemplo, cuando está sentada en el coche después de que este se descompone en el Lago de Cuitzeo, y Margarita, su suegra, va en busca de un mecánico. Lugar, por cierto, del que *nunca* se mueve: «En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, se volvió único y percedero y *no pude moverme del asiento del automóvil*». De forma que esto convierte a dichos *sucesos*

extraños, no tanto en un relato onírico, sino en una epifanía «mágico-mítica-histórica», con propósitos particulares, los cuales quiere *dar cuenta* a Nacha:

Cuando pasó un coche lleno de turistas, ella (Margarita) se fue al pueblo a buscar un mecánico y yo me quedé en la mitad del puente blanco, que atraviesa el lago seco con fondo de lajas blancas. *La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la 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. *La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo.* Yo, en ese momento, miré el tejido de mi vestido blanco y en ese instante oí sus pasos. No me asombré. Levanté los ojos y lo vi venir. En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, se volvió único y perecedero y **no pude moverme del asiento del automóvil.** [...]

—Lo terrible es, lo descubrí en ese instante, que *todo lo increíble es verdadero.* Allí venía él, avanzando por la orilla del puente, con la piel ardida por el sol y el peso de la derrota sobre los hombros desnudos. [...]

«Cuando se fue, volví a oír los gritos del combate y salí corriendo en medio de la lluvia de piedras y *me perdí hasta el coche parado en el puente del Lago de Cuitzeo.*

«—¿Qué pasa? ¿Estás herida? —me gritó Margarita cuando llegó. Asustada, tocaba la sangre de mi vestido blanco y señalaba la sangre que tenía en los labios y la tierra que se había metido en mis cabellos. (Garro 11, 12, 15; cursivas y negritas mías)

Algo similar acontece, también, con el *encuentro* en la calle de Tacuba, donde, al salir del café Tacuba, se *topa* con un hombre: el primo-marido, espacio del que tampoco *se mueve*, pues poco después, al regresar, se *tropieza* con otro hombre, en el *mismo lugar*, producto de una luz blanca, digamos, que la deslumbra. Helo aquí:

El sol estaba plateado, el pensamiento se me hizo un polvo brillante y no hubo presente, pasado ni futuro. **En la acera estaba mi primo**, se me puso delante, tenía los ojos tristes, me miró largo rato. [...]

«Las piedras y los gritos volvieron a zumbar alrededor nuestro y yo sentí que algo ardía a mis espaldas.

«[...] Y yo me escapé otra vez, Nachita, porque sola tuve miedo.

«—**Señorita ¿se siente mal?**

«**Una voz igual a la de Pablo se me acercó a media calle.**

«—¡Insolente! ¡Déjeme tranquila! [...].» (22, 23; cursivas y negritas mías)

Cuestión que se vuelve a repetir en el viaje a Chapultepec, donde es también evidente su *no-movimiento*, pero no tanto su relación temporal, lo que debe ser estudiado con detenimiento.

Una mañana la señora Margarita regresó del Bosque de Chapultepec sola y desamparada.

—¡Se escapó la local! —gritó con voz estentórea al entrar a la casa.

—Fíjate, **Nacha, me senté en la misma banqueta de siempre** y me dije: «No me lo perdona. Un hombre puede perdonar una, dos, tres, cuatro *traiciones*, pero la *traición*

permanente, no». Este pensamiento me dejó muy triste. Hacía calor y Margarita se compró un helado de vainilla, yo no quise, entonces ella se metió al automóvil a comerlo. Me fijé que estaba tan aburrída de mí, como yo de ella. A mí no me gusta que me vigilen y traté de ver otras cosas para no verla comiendo su barquillo y mirándome. [...] Andaba en esos tristes pensamientos, cuando oí correr al sol y las hojas secas empezaron a cambiar de sitio. Su respiración se acercó a mis espaldas, luego se puso frente a mí, vi sus pies desnudos delante de los míos. [...]

«[...] No me importó su suerte y me salí de allí a toda carrera perseguida por el miedo. “Cuando llegue y me busque...” No tuve tiempo de acabar mi pensamiento porque **me hallé en el anochecer de la ciudad de México**. “Margarita ya se debe haber acabado su helado de vainilla y Pablo debe de estar muy enojado... Un taxi me trajo por el periférico. [...] Ahora, Nachita, no le cuentes al señor que me pasó la tarde con mi marido». (29, 32; cursivas y negritas mías)

Como fuese, de este modo tenemos el *nivel* de la cocina y los dos *niveles* del relato de Laura, a los cuales se suma un *tercero*, donde recuerda cuando era niña y vivía en la Gran Tenochtitlan, es decir, cuando *era* la otra niña que *fue*. (Véase Apéndice: Imagen III)

Así llegué en el Lago de Cuitzeo, **hasta la otra niña que fui**. [...] «Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como ésa», **me dijeron de niña** al enseñarme la imagen de un dios, que ahora no recuerdo cuál era. [...] En aquel entonces también las palabras me parecieron de piedra, sólo que de una piedra fluida y cristalina. La piedra se solidificaba al terminar cada palabra, para quedar escrita para siempre en el tiempo. ¿No eran así las palabras de tus mayores? / Nacha reflexionó unos instantes, luego asintió convencida. (11; cursivas y negritas mías)

Otro tanto acontece en los *recuerdos* de Nacha, aunque de otra manera, por ser de carácter «*realista*», si bien muchas cosas de las que *recuerda* Nacha son, porque Josefina, la recamarera, entre otros, *se lo dijo*, sin olvidar, por ello, el «gusto por el *escándalo*» de esta, lo cual distorsiona, enmascara y enmaraña la *información*, hasta el punto de tener que *dudar* de su verosimilitud:

[...] Esa Josefina con su *gusto por el escándalo* tenía la *culpa* de todo. Ella, Nacha, bien se lo dijo: «¡Cállate! ¡Cállate por el amor de Dios, si no oyeron nuestros gritos por algo sería!» Pero, qué esperanzas, Josefina apenas entró a la pieza de los patrones con la bandeja del desayuno, soltó lo que debería haber callado.

—¡Señora, anoche un hombre estuvo espiondo por la ventana de su cuarto! ¡Nacha y yo gritamos y gritamos!

—No oímos nada... —dijo el señor asombrado.

—¡Es él...! —gritó la tonta de la señora.

—¿Quién es él? —preguntó el señor mirando a la señora como si la fuera a matar. **Al menos eso dijo Josefina después.**

La señora asustadísima se tapó la boca con la mano y cuando el señor le volvió a hacer la misma pregunta, cada vez con más enojo, ella contestó:

—El indio... el indio que me siguió desde Cuitzeo hasta la ciudad de México...

Así supo Josefina lo del indio y así se lo contó a Nachita. [...]

—Era un indio, señor —**dijo Josefina corroborando las palabras de Laura.**

Pablo vio el traje blanco tirado sobre una silla y lo cogió con violencia.

—¿Puedes explicarme el origen de estas manchas?

La señora se quedó sin habla, mirando las manchas de sangre sobre el pecho de su traje y el señor golpeó la cómoda con el puño cerrado. Luego se acercó a la señora y le dio una santa bofetada. ***Eso lo vio y lo oyó Josefina.*** (18, 19; cursivas y negritas mías)

Pero lo verdaderamente fundamental de todo ello aquí es que el supuesto carácter «fantástico» y/o «realista mágico» de los *acontecimientos* empieza a tomar una dimensión muy diversa, puesto que si bien las escenas parecieran serlo en cuanto tales, dependen totalmente de la *forma* en que Laura se lo *relata* a Nacha; que esta se lo «*cuenta*» a Laura; que Josefina, en voz de Nacha, se lo «*dice*» a Laura...⁷, razón por la cual todo refiere a una cuestión, digamos, *simbólica*, o mejor, *metafórica*⁸, si bien es cierto que no resulta nada fácil entender la relación existente entre los *relatos* de Laura y los *recuerdos* de Nacha, los cuales, además, están enfrentados y confrontados dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturadamente con los del Primo-Marido, con los de Josefina, de Pablo y de Margarita, e incluso, como veremos, con los del propio narrador.

Ahora bien, a partir de lo dicho, las cosas se complican rápidamente, puesto que, si se observa con atención, Laura lo *relata oralmente* y Nacha solo lo reflexiona *mentalmente*, hasta el punto de poder estarlo haciendo ambas de forma *simultánea* y no *consecutiva*, razón por la que cabría preguntarse: ¿cómo es posible que ambas se vayan *modificando* entre sí?

Dicho de otro modo, si bien es cierto que una lo va *relatando*, a medida que la otra lo va *reflexionando*, no hay entre ellas ningún tipo de comunicación *directa* que les permita ir *transformando* su respectivo *modelo de mundo*. Mas justamente aquí aparece algo verdaderamente *sorpresivo* que, de alguna manera, lo explica: cuando Nacha lo *reflexiona*, ella se plantea *mentalmente* que tiene razón la señora, y cuando termina de hacerlo, la señora le *responde* que no se había dado cuenta de algo que Nacha acaba de *pensar*, tal y como acontece cuando se habla de Pablo.

Nacha asintió con la cabeza. Era muy cierto que hacía apenas dos meses escasos que la señora Laurita y su suegra habían ido a pasear a Guanajuato. La noche en que volvieron, Josefina la recamarera y ella, Nacha, notaron la sangre en el vestido y los ojos ausentes de la señora, pero Margarita, la señora grande, les hizo señas de que se

⁷ No hay mimesis sin sujeto, ni sujeto sin una mimesis del mundo. (Cornejo Polar 15)

⁸ «“Metaforizar bien —decía Aristóteles— es percibir lo semejante”. Pero ¿qué es percibir lo semejante sino instaurar la semejanza misma acercando términos que, “alejados” al principio, aparecen como “próximos” de pronto? Este cambio de distancia en el espacio lógico es obra de la imaginación creadora, que consiste en esquematizar la operación sintética, en figurar la asimilación predicativa de la que resulta la innovación semántica». Véase sobre la *metáfora*, dada su fundamental importancia, los diversos planteamientos concomitantes existentes al respecto, en Paul Ricoeur (31-34, 64-65, 524-532, 609-617, 864-868), en Yuri Lotman (91-94, 106-107, 117-119, 256-260, 298-305), y en Mijaíl Bajtín (118-123).

callaran. Parecía muy preocupada. Más tarde Josefina le contó que en la mesa el señor (Pablo) se le quedó mirando malhumorado a su mujer y le dijo:

—¿Por qué no te cambiaste? ¿Te gusta recordar lo malo?

La señora Margarita, su mamá, ya *le había contado* lo sucedido y le hizo una seña como diciéndole: «¡Cállate, tenle lástima!» La señora Laurita no contestó; se acarició los labios y sonrió ladina. Entonces el señor, volvió a hablar del Presidente López Mateos.

—Ya sabes que ese nombre no se le cae de la boca —había *comentado* Josefina, desdeñosamente.

En sus adentros ellas pensaban que la señora Laurita se aburría oyendo hablar siempre del señor Presidente y de las visitas oficiales.

—¡*Lo que son las cosas, Nachita, yo nunca había notado lo que me aburría con Pablo hasta esa noche!* —comentó la señora abrazándose con cariño las rodillas y *dándoles súbitamente la razón a Josefina y, a Nachita.*

La cocinera se cruzó de brazos y asintió con la cabeza. (16; cursivas y negritas mías)

Resulta, pues, evidente que ¡**Laura le leyó el pensamiento a Nacha!** Y que esta, si bien se da cuenta del hecho, no le da ninguna importancia, pues **su reacción al respecto es mínima!**: ¡se cruza de brazos y asiente con la cabeza!

Pero hay más, cuando Laura le está *contando* a Nacha lo que estuvo aconteciendo en la casa, por ejemplo, cuando estaba cenando con Pablo y Margarita, Laura le *dice* —si es que lo hace ella *directamente* o *repite* las palabras de alguien más, puesto que está entrecomillado— que *piensa* que Pablo «no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día», y que este le *responde*: «Tienes un marido turbio y confuso», de manera que ¡**Pablo también lee los pensamientos de Laura!** y ¡en su relato! Peor aún, en ese momento dice Laura que «La pobre de mi suegra *se turbó* y como estábamos tomando el café *se levantó* a poner un *twist*. / “—Para que se animen —nos dijo, dizque sonriendo, porque veía venir el pleito. [...]» Así que, a su vez, ¡**Margarita lee los pensamientos de ellos dos!** Y esto se confirma y se complica aún más un poco después, cuando le *cuenta* a Nacha que está *recordando* cosas del Primo Marido, su otro esposo, aquel que vive en la Gran Tenochtitlan, quien está batallando contra los españoles, y con quien se encuentra cada vez que aparece la luz blanca, es decir, que acontece una «catástrofe», del cual *no dice su nombre por temor a que Pablo le lea los pensamientos*, si bien poco después esto ya no importa, pues resulta que Pablo llega a saber de la *traición* (¿el beso?) de Laura por las habladerías de *Josefina*:

Quando estábamos cenando me fijé en que Pablo no hablaba con palabras sino con letras. Y me puse a contarlas mientras le miraba la boca gruesa y el ojo muerto. De pronto se calló. Ya sabes que se le olvida todo. Se quedó con los brazos caídos. «*Este marido nuevo, no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día.*»

«—**Tienes un marido turbio y confuso —me dijo él** volviendo a mirar las manchas de mi vestido. *La pobre de mi suegra se turbó* y como estábamos tomando el café se levantó a poner un *twist*.

«—Para que se animen —nos dijo, dizque sonriendo, porque veía venir el pleito.

«Nosotros nos quedamos callados. La casa se llenó de ruidos. Yo miré a Pablo. “Se parece a...” y no me atreví a decir su nombre, por miedo a que me **leyeran** (Pablo y Margarita) **el pensamiento**. [...]

—Por la noche, mientras Pablo me besaba, *yo me repetía: «¿A qué horas vendrá a buscarme?»* [...] Al mismo tiempo tenía miedo de que Pablo **notara** que mi primo me había **besado** en la mañana. Pero no notó nada y *si no hubiera sido por Josefina* que me asustó en la mañana, Pablo **nunca lo hubiera sabido**. (17; cursivas y negritas mías)

Pero el asunto todavía se complica mucho más, pues resulta que, cuando se oye la voz de Nacha que reflexiona mentalmente, más que *oír su voz directamente, oímos la del narrador*, o mejor aún, escuchamos *ambas voces entremezcladas en una sola*, si bien se puedan distinguir los dos puntos de vista relativamente diversos que le subyacen: el de Nacha y el del narrador. Y aquí, una vez más, por si fuera poco, se *entrevera* la voz de Josefina, volviendo más turbio y ambiguo lo que se relata, tanto por parte de Nacha-narrador, como de parte de Nacha y del narrador. (Véase Apéndice: Cuadro⁹)

DICHO POR EL NARRADOR:

Nachita estuvo de acuerdo. Esa **Josefina** con su gusto por el escándalo **tenía** la culpa de todo. Ella, Nacha, bien se lo **dijo**: «¡Cállate! ¡Cállate por el amor de Dios, si no oyeron nuestros gritos por algo sería!» Pero, qué esperanzas, **Josefina** apenas entró a la pieza de los patrones con la bandeja del desayuno, soltó lo que debería haber callado. [...]

—¿Quién es él? —preguntó el *señor* mirando a la señora como si la fuera a matar. Al menos eso dijo **Josefina** después. [...]

Así supo **Josefina** lo del indio y así se lo contó a Nachita. (18; cursivas y negritas mías)

DICHO POR NACHA:

Estoy de acuerdo. Esa **Josefina** con su gusto por el escándalo **tuvo** la culpa de todo. Bien se lo **dije**: «¡Cállate! ¡Cállate por el amor de Dios, si no oyeron nuestros gritos por algo sería!» Pero, qué esperanzas, **Josefina** apenas entró a la pieza de los patrones con la bandeja del desayuno, soltó lo que debería haber callado. [...]

—¿Quién es él? —preguntó el *señor* mirando a la señora como si la fuera a matar. Al menos eso **me** dijo **Josefina** después.

Así supo **Josefina** lo del indio y así **me** lo contó.

Mas aquí no terminan las complejidades, las *rupturas*. Evidentemente, el *narrador* es el que *relata* la historia, por cuanto es algo que ya **aconteció** en el pasado, razón por la cual es *él* quien hace que

⁹ Se sugiere también leer, principalmente, pero no únicamente, la tercera, cuarta y quinta columna del Cuadro en tercera y en primera persona, para que se *observe* la doble, triple, la cuádruple..., *diseminación* de voces (plurilingües, plurivocales y pluriestilísticas, dialógico-cronotópicas) ahí vehiculadas y movilizadas.

Laura y Nacha *relaten* sus respectivas versiones, cuestión que nos haría suponer que el narrador está contándoselo a su interlocutor, a su Oyente, desde «afuera», desde el «exterior», como un narrador *omnisciente*. Mas, curiosamente, hay un momento que el narrador comenta que Margarita, la suegra, no había visto al indio, pero «(ella) había visto la sangre **como la que podíamos ver todos**», es decir, se *incluye él*, como si el narrador hubiera **participado** también de lo que aconteció en la casa en el pasado de Laura y de Nacha, convirtiéndose así en un *narrador «actor»* (pues nunca se lo ve) y **testigo** de los *hechos*, si es que las cosas *sucedieron* realmente o simplemente sirven para *justificar* otras cosas, con todas las tremendas complejidades que ello acarrea:

*Margarita se quedó muy asombrada al oír lo del indio, porque ella **no lo había visto** en el Lago de Cuitzeo, sólo había visto la sangre **como la que podíamos ver todos**.*

—Tal vez en el Lago tuviste una insolación, Laura, y *te salió sangre por las narices*. Fíjate, hijo, que llevábamos el coche descubierto —dijo casi sin saber qué decir.

La señora Laura se tendió boca abajo en la cama y se encerró en sus *pensamientos*, mientras su marido y su suegra *discutían*. (20; cursivas y negritas mías)

Sin embargo, con esto reaparece no sólo la **culpa** y la **traición**, sino también la *negación-denegación-aceptación* de la supuesta *violación*, «producto de la Conquista», aquella que desde el principio todos venían insinuando y aparentemente sobreentendiendo.

La noche en que volvieron, Josefina la recamarera y ella, Nacha, *notaron la **sangre** en el vestido y los ojos ausentes de la señora*, pero Margarita, la señora grande, *les hizo señas de que se callaran*. Parecía muy preocupada. Más tarde Josefina le contó que en la mesa el señor se le quedó mirando malhumorado a su mujer y le dijo:

—¿Por qué no te cambiaste? *¿Te gusta recordar **lo malo**?*

La señora Margarita, su mamá, ya le había contado lo sucedido y le hizo una seña como diciéndole: «¡Cállate, tenle **lástima!**» (16; cursivas y negritas mías)

Mas, con esto, ahora se puede comenzar a *aseverar* que se trata del relato de un *muerto*, de un «*santasma*», de *un alma en pena*: el **narrador**, quien cuenta la historia de dos *mujeres muertas*, de dos *almas en pena*: **Laura** y **Nacha** (Véase Apéndice: Cuadro), quienes conversan en la cocina (como acontece en la tumba en *Pedro Paramo*: conversan Juan Preciado y Dorotea), y donde la primera relata, a su vez, la historia de una serie de viajes que realiza a lugares históricos, lugares, por cierto, en los que se topa con *muertos*, tal el caso del **mecánico** de Cuitzeo, quien la mira con sus ojos muertos, y donde manifiesta una serie de *epifanías*, tanto de un pasado anterior donde era una niña indígena que vivió en la Gran Tenochtitlan, como de las relaciones que mantiene con su Primo-Marido, quien, en el presente-pasado

o pasado-presente de su relato¹⁰, se va a pelear contra los españoles, y donde ella «vive» una serie de tragedias. Entre ellas podemos mencionar la muerte de sus otros padres y hermanos, es decir, de su familia mexicana, dado que se quema su casa, así como la derrota y asesinato de su pueblo, el de los indios. Viajes, por cierto, donde, no sólo se mancha de *tierra* y de *sangre* su vestido blanco, sino que incluso se *quema*, con todo lo que ello implica, indumentaria que trae puesta durante *todo* el relato, el cual *dura* dos meses, si bien hay un momento en que Nacha-narrador dice(n) que se lo vuelve a poner.

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*.

—¡Por Dios, Laura, no te pongas ese *vestido*! —le dijo su suegra. Pero ella no hizo caso. Para esconder las MANCHAS, se puso un sweater blanco encima, se lo abotonó hasta el cuello y se fue a la calle sin decir adiós. [...] (21; cursivas mías)

—¡Señor! —gritó Josefina—. El *vestido* de la señora está bien chamuscado. [...]

—¡Déjate de hacer la idiota! ¿En dónde estuviste dos días?... ¿Por qué traes el *vestido* quemado?

—¿Quemado? Si él lo apagó... —dejó escapar la señora Laura. [...] (24; cursivas mías)

Pero hay más cosas curiosas, más *rupturas*. Después del segundo viaje, donde Josefina indica que está *quemado* y Pablo le reclama, no se vuelve a hablar de él, si bien lo trae puesto durante su primer viaje, sigue con él durante su segundo y tercer viaje, y *aparece* con él (¡como *alma en pena*!) en la cocina, lugar donde relata todo lo acontecido, para finalmente *desaparecer* del mismo modo, cuando Nacha abre la ventana, al final del relato, para posteriormente, después de *confiarle* (¿?) a Josefina que ya no se halla ahí, también se va. He aquí dichos momentos:

Nacha oyó que llamaban en la puerta de la cocina y se quedó quieta. Cuando volvieron a insistir abrió con sigilo y *miró la noche*. La señora Laura *apareció* con un dedo en los labios en señal de silencio. Todavía llevaba el *traje blanco* quemado y sucio de tierra y sangre. [...] (9; cursivas y negritas mías)

Fue Nacha la que *lo vio llegar* y le abrió la ventana.

—¡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*, Nachita limpió la *sangre* de la ventana [...]

—Ya no me *hallo* en casa de los Aldama. Voy a buscarme *otro destino* —le confió a Josefina. Y en un descuido de la recamarera, Nacha se fue hasta sin cobrar su sueldo. (33; cursivas y negritas mías)

¹⁰ No hay pasado sino para un presente, y no hay presente que no sea histórico: «el diálogo siempre renovado que la historiografía mantiene con el pasado es también y al mismo tiempo un diálogo con sus propias tradiciones conceptuales y con los saberes acumulados por estas». (Perus 40)

Y justamente son cosas como estas las que han dado pie para *interpretar*, como lo hace en general la crítica especializada, no sólo los prolegómenos de su *culpa*, de su *traición* y de su *violación*, sino la causa por la que se percibe en ella la *imagen* de la Malinche y su *inversión*, hasta llegar incluso a suponer la presencia de su contraparte: «La llorona», si bien, con ello, como decíamos al respecto, vista la extrema complejidad del relato, es poco o nada lo que se dice en relación con la *totalidad* de lo que se vehicula y moviliza en el relato del narrador.

No obstante, lo planteado permite descubrir otra cuestión fundamental. Se recordará que se dijo que, después del viaje de Laura a Chapultepec, ya no se sabía lo que acontecía a su *regreso* a la casa. Y esto es justamente resultado de que, después de este último viaje, es cuando *retorna* a ella, es decir, *aparece* al principio del relato: «Era muy cierto que hacía apenas *dos meses escasos* que la señora Laurita y su suegra habían ido a pasear a Guanajuato». Mas esto da cuenta de que todo lo que hemos estado viendo que acontecía en la cocina: por un lado, el que Laura *aparezca* con un dedo en los labios en señal de silencio; que entre de puntillas y mire con ojos interrogantes a la cocinera; que luego, confiada, se siente junto a la estufa y mire su cocina como si no la hubiese visto nunca; que, al saber que ya la daban por muerta, Laura mire con asombro los mosaicos blancos de la cocina, que suba las piernas sobre la silla, que se abrace las rodillas y se quede pensativa; etc. etc.; y por otro, que Nacha suspire cuando la ve llegar, que ponga a hervir el agua para hacer el café y mire de reojo a su patrona; que no se le ocurra ni una palabra más; que prefiera mirar el agua que no hierve; etc. etc.; *determina*, indudablemente no sólo los comentarios que ahí se hacen entre ellas, sino también, y de manera fundamental, la conversación sobre lo sucedido durante los viajes y en los regresos a su casa, cuestión que es finalmente, como decíamos, lo que *oímos* y *vemos* que el narrador le está relatando a su interlocutor, a su oyente, quien tiene que ser *necesariamente* otro muerto, otra *alma en pena*, tal como lo hace Juan Preciado con Dorotea desde la tumba en *Pedro Páramo*. No obstante, de ser el caso, sería necesario «identificarlo», dada su importancia para *entender* a quién se dirige y de qué manera lo toma en cuenta para hacerlo.

He, pues, aquí el cronotopo global básico del relato, el cual permite leer el texto de muy diversas formas, habida cuenta de las posibles «soluciones artísticas» ostentadas y desplegadas:



Pero hay más todavía. Después de su segundo viaje, de su ida a Tacuba, y de su *supuesta* relación con el indio, con su Primo Marido, Pablo decide no dejarla salir más de la casa, por lo que Laura se dedica a leer la *Historia de la Conquista (sic)* (llamativo que le quite lo de *verdadera*), de Bernal Díaz del Castillo, de forma que eso permite comenzar a *entender* por qué, al regreso de su ida a Chapultepec (1) y que llega a la cocina (2), le cuente a Nacha su *epifanía* «mágico-mítico-histórica» de la forma en que lo hace: no de forma *real*, sino a partir de las *diversas lecturas* que hace de dicha *obra*, dando con ello otra vuelta de tuerca a una ya tan compleja problemática.

—Mamá, Laura le pidió al doctor la *Historia... de Bernal Díaz del Castillo*. Dice que eso es lo único que le interesa.

La señora Margarita había dejado caer el tenedor.

—¡Pobre hijo mío, tu mujer está loca!

—**No habla sino de la caída de la Gran Tenochtitlan**—agregó el señor Pablo con aire sombrío. [...]

Laurita se encerraba en su cuarto para leer la *Conquista de México de Bernal Díaz*. (28; cursivas y negritas mías)

Sin embargo, el que en ese momento termine de contar sus viajes (3), implica que lo que se *ve* y se *oye* de allí en adelante, como *producto* del relato del narrador, es la *catharsis* y el *efecto* que hizo en cada una de ellas el «diálogo» que han venido estableciendo y manteniendo hasta ese momento como *almas en pena*, habida cuenta de que tienen que *confesar* su *culpa* y su *traición*, producto de su heterogénea y transculturada («ambigua») *identidad* (¿es Laura *culpable* por *traidora*, o son los *otros* los que la convirtieron en tal? ¿Y es Nacha *traicionera* por *aceptarlo* o por *callarlo*?) para poder partir finalmente (4), válgasenos

la forma de decirlo, al Mundo de los Muertos, al Mictlán. (Véase *Apéndice*: Imagen III): Y esto se *evidencia* al retomar los *diálogos* (composicionales) del principio del relato; ahí se puede *percibir* lo que decimos:

- ¡Señora!... —suspiró Nacha. [...]
—Nachita, dame un cafecito... Tengo frío.
—Señora, el señor... el señor *la va a matar*. Nosotros *ya la dábamos por muerta*.
—¿Por muerta? [...]
—¿Sabes, Nacha? **La culpa es de los tlaxcaltecas**. [...]
—¿No estás de acuerdo, Nacha?
—Sí, señora...
—Yo soy como ellos, **traidora**... —dijo Laura con melancolía. [...]
—¿Y tú, Nachita, eres traidora? [...]
—Sí, yo también soy **traicionera**, señora Laurita. (9-10; cursivas y negritas mías)

Quedaría, sin duda, preguntarse si Nacha, en el relato, «*realmente*» está muerta, cuestión de la que pareciera dar cuenta el narrador a su interlocutor al decir, casi al final, que «Nachita *limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante*. Nacha *miró con sus ojos viejísimos*, para ver si **todo estaba en orden**». (33; cursivas mías) De manera que no sólo se trata del relato del *narrador muerto* que relata un *diálogo de muertos, muertos* que hablan de los diálogos que mantuvieron *con otros muertos*, sino de un diálogo simbólico-metafórico heterogéneo-transculturado rizomático-diseminativo *entre muertos, entre* almas en pena, *ubicados* en diferentes niveles y planos discursivos y configurativos, entre los cuales participa, como *actor* y *testigo*, el propio narrador.

Indudablemente, la pregunta a la que habría que esperar que la Autora (implicada) *diese* respuesta es, por una parte, qué trata de «*decirle*» Laura a Nacha con ese relato tan extraño, y de qué manera lo que Nacha-Narrador *va recordando*, en función de lo que Laura le dice, va afectando tanto su manera de *expresarlo* y *representarlo*, como de irlo *relatando*; por otro, qué fue lo que Nacha «*comprendió*» de lo que Laura le relato, y cómo esto le permitió ir *re-articulando* aquello que aconteció en la casa, sea que ella lo haya visto o que Josefina le haya dicho, de acuerdo con lo que comenta y complementa el narrador al respecto. Pero incluso con ello, debería poderse responder si realmente lo que *vimos* y *oímos*, de una y otra parte, es «*real*» para el narrador, o depende de lo que quiere decir y lo que espera que el otro comprenda de lo que dice, *determinando* con ello la forma de irlo diciendo y organizando, tal como acontece, por ejemplo, en *La granja de animales*, es decir, que sirva para simbolizar-metafóricamente, en nuestro caso, de forma muy compleja y con una variedad de puntos de vista, ciertos periodos de la Historia de México. De hecho, según nuestra lectura, pareciera poderse constatar que se articulan, se yuxtaponen y se confrontan, tal como lo hará Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* y en otras

de sus obras, elementos de la Conquista de la Gran Tenochtitlan, de la Independencia, de la Reforma, y de los años sesenta con el Presidente López Mateos, *época* en la que acontecen los acontecimientos (1959-1964: periodo presidencial), los cuales están representados, simbolizados y metaforizados en «La culpa...» por los *personajes* de la familia Aldama: Pablo, Margarita y Laura, los cuales se ven, a su vez, confrontados, de muy distinta manera, por dos *seres* del «pueblo»: Nacha, la «callada», y Josefina, la «chismosa»¹¹.

Mas, ya que hablamos de esta *yuxtaposición* y *desdoblamiento* de *imágenes* y de *voces*, bien vale pena dar cuenta de otro elemento importante que aparece en el relato de Laura, por un lado, y de ambas, incluido en narrador, por el otro, los cuales se articulan y se entrelazan con todo lo dicho. Me refiero concretamente, en el primer caso, a la relación entre Pablo y el Primo Marido, es decir, entre el «presente y su pasado negado»: «Pablo no tiene memoria», y el «pasado que explica el presente» (el porvenir): el indio y la conquista de México, de acuerdo con la «lectura» que hace de ello Laura en el presente (1964), al relatárselo a Nacha, a partir de la *Historia de la Conquista* de Bernal Díaz del Castillo, y que sirve también para complementar y confirmar muchos de los problemas ya mencionados. Para decirlo en breve, tal como lo comenta Laura:

Yo miré a Pablo. “Se parece a...” y no me atreví a decir su nombre, por miedo a que me leyeran el pensamiento. Es verdad que **se le parece**, Nacha. *A los dos* les gusta el agua y las casas frescas. *Los dos* miran al cielo por las tardes y tienen el pelo negro y los dientes blancos. *Pero Pablo habla a saltitos, se enfurece por nada y pregunta a cada instante: “¿En qué piensas?”* *Mi primo marido no hace ni dice nada de eso.*

—¡Muy cierto! ¡Muy cierto que el señor es fregón! —dijo Nacha con disgusto.

Laura suspiró y miró a su cocinera con alivio. *Menos mal que la tenía de confidente.* (17; cursivas mías)

Y lo complementa en otra parte:

Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel *instante* en el que parecía que iba a **convertirse en ese otro al cual se parecía**. Pero no era verdad. *Inmediatamente volvía 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?* Cuando se enoja me prohíbe salir. ¡A ti te consta! ¿Cuántas veces arma pleitos en los cines y en los restaurantes? Tú lo sabes, Nachita. *En cambio mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer.* (19-20; cursivas mías)

¹¹ ¿Por que **Aldama**? ¿Descendientes de Juan e Ignacio **Aldama**? ¿Benito **Pablo** Juárez García? ¿**Margarita** Eustaquia Maza Parada, de casada, **Margarita** Maza de Juárez? ¿María **Ignacia** Rodríguez de Velasco de Osorio Barba y Bello Pereyra, más conocida como María **Ignacia** Rodríguez de Velasco o simplemente como la «Güera Rodríguez»?; María **Josefa** Crescencio Ortiz Téllez-Girón, mejor conocida como «**Josefa** Ortiz de Domínguez», la **Corregidora** (corre, ve y dile)? Y Pablo / Primo-Marido: ¿Hernán Cortes / Cuauhtémoc...? ¿Será posible que...?

Como resulta, pues, evidente, cabría «preguntar» a la *Autora* (implicada *en* y *por* el texto) si se trata de *dos maridos* o de *uno solo desdoblado*, el cual sirve para dar cuenta del «deseo» individual, sociocultural e histórico de Laura, de Nacha, y del designio escritural de la narradora y de la autora, respectivamente... Quede, pues, por ahora, como trabajo por hacer, si bien todo indica que así es.

No obstante, lo anterior conduce a nuevos enigmas y nuevas «preguntas» que hacerle a la *Autora*: ¿es realmente Laura Aldama el personaje principal del relato, como toda la crítica especializada lo menciona, o más bien lo es Nacha? Y pareciera no resultar muy difícil darse cuenta que es esta, pues Laura decide *confesar* su *pecado* de «culpable» y «traidora» una vez que se *da cuenta* que está muerta y que Nacha le asegura que ella también es «traicionera»; mientras que esta, al percatarse que ella *también* está muerta, puesto que Laura puede leer su pensamiento y el narrador muestra su compleja figura como ser, permite *explicar* y *comprender* una serie de cuestiones que las hace tomar la decisión de irse, a una de su casa, y a la otra, de la casa de los Aldama. Mas justamente esto «obliga» al lector a tener que ubicarse en su *posición* y *perspectiva* para tratar de *comprender* qué es lo que Laura *dice*, y la manera como eso le permite *cuestionar* a Nacha las imágenes que se construyen sobre la historia de México y de sus héroes, supuestamente, más conspicuos, pues es ella quien «*mira con sus ojos viejísimos, para ver si todo está en orden*». Más aún, es ella la que *comprende* lo que Laura le *comunica*, hasta el punto de no *hallarse* ya más en casa de los Aldama; es ella quien le *informa* a Laura sobre la coyotada y su alboroto, hasta el punto de molestarla primero y preocuparla después; de ser ella quien *ve venir* al Primo-marido, quien *le abre la ventana* y quien *le avisa* a Laura de su llegada para que se vaya. En resumen, de ser ella, como decíamos, quien *limpia* y *ordena todo*. Por su importancia, *oigamos* y *veamos* el relato completo de esta *puesta en escena*:

Nachita se sirvió sal sobre el dorso de la mano y la comió golosa.

—*¡Cuánto coyote! ¡Anda muy alborotada la coyotada!* —dijo con la voz llena de sal.

Laura se quedó escuchando unos instantes.

—*Malditos animales, los hubieras visto hoy en la tarde* —dijo.

—*Con tal de que no estorben el paso del señor, o que le equivoquen el camino* —comentó

Nacha con miedo.

—*Si nunca los temió ¿por qué había de temerlos esta noche?* —preguntó Laura molesta.

Nacha se aproximó a su patrona para estrechar la intimidad súbita que se había establecido entre ellas.

—*Son más canijos que los tlaxcaltecas* —le dijo en voz muy baja.

Las dos mujeres se quedaron quietas. Nacha devorando poco a poco otro puñito de sal. Laura escuchando preocupada los aullidos de los coyotes que llenaban la noche. Fue Nacha la que *lo vio* llegar y *le abrió* la ventana.

—*¡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, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante. Nacha miró con sus ojos viejísimos, para ver si todo estaba en orden: lavó la taza de café, tiró al bote de la basura las colillas manchadas de rojo de labios [¿estuvo fumando?], guardó la cafetera en la alacena y apagó la luz.

—Yo digo que la señora Laurita, no era de este tiempo, ni era para el señor —dijo en la mañana cuando le llevó el desayuno a la señora Margarita.

—Ya no me hallo en casa de los Aldama. Voy a buscarme otro destino —le confió a Josefina. Y en un descuido de la recamarera, Nacha se fue hasta sin cobrar su sueldo. (32-33; cursivas y negritas mías)

Mas, toda esta enmarañada y entreverada problemática nos conduce de forma directa al título del relato: «La culpa es de los tlaxcaltecas», lugar común por excelencia durante mucho tiempo en México, que, leído desde la posición y perspectiva de Laura, implica, como lo fue para los intelectuales de la época y debiera serlo para todos, que la culpa es del otro (Otro), es decir, que el resto de los habitantes de la casa no son culpables de nada y mucho menos responsables de lo que hacen y dicen de ella, pues de acuerdo con ellos, ¡incluida Nacha!, la culpable, la traidora, la violada, la loca es Laura. Es, pues, indudable que la imagen simbólica y/o metafórica que se construye, a cierto nivel, es la de la Malinche, incluso de la Llorona, pero también es indudable, como hemos intentado mostrar, que el asunto es mucho, pero mucho más complejo que esto. Algo similar a lo que acontece con la imagen de los tlaxcaltecas, pues ellos, conjuntamente con la Malinche, son los «culpables» y los «responsables» de la derrota de un imperio, conjuntamente con un puñado de soldados con armas, tal como después, y en otras circunstancias, lo será Santa Anna o Porfirio Díaz o Felipe Ángeles, o tantos otros.

Evidentemente, esta manera de concebirlo implica una forma de leer la Historia de México, la cual está centrada en la oficialización que de esta se fue haciendo, sea desde la Colonia, sea de la Independencia, sea de la Reforma, o sea desde la Revolución Mexicana, imagen esta última que se configura, si se quiere, desde la época de Carranza, y que se va ir confirmándose y endureciéndose a medida que se va constituyendo y configurando el Estado Nación, a través del partido en el poder y de las instituciones que lo van a ir sosteniendo y alimentándolo: primero, el Partido Nacional Revolucionario (PNR), el cual después se convierte en Partido Mexicano Revolucionario (PMR), y finalmente se institucionaliza en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), partido que se asienta y se afirma, precisamente, durante la época de López Mateos, quien asigna (nada más ni nada menos) a Martín Luis Guzmán la tarea de crear y editar los *Libros de Texto de Primaria*, y ordena construir el Museo Nacional de Antropología e Historia, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH),

con lo cual se va «fijando» la forma de leer la Historia (¿verdadera?) de México, la cual se sostendrá como tal durante buena parte del siglo XX e incluso del XXI. De este modo, estos «lugares comunes» se *crystalizan* y se *convierten* en los recuerdos de un pasado que se *solidifica* en el porvenir:

«Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como esa» (¿La Coatlicue? ¡En esos años fue trasladada a la entrada del Museo de Antropología!), me dijeron de niña al enseñarme la imagen de un dios, que ahora no recuerdo cuál era. *Todo se olvida, ¿verdad Nachita?, pero se olvida sólo por un tiempo. En aquel entonces también las palabras me parecieron de piedra, sólo que de una piedra fluida y cristalina. La piedra se solidificaba al terminar cada palabra, para quedar escrita para siempre en el tiempo. ¿No eran así las palabras de tus mayores?*

Nacha reflexionó unos instantes, luego asintió convencida.
—Así eran, señora Laurita. (11-12; cursivas y negritas mías)

Cuestión que se confirma, de algún modo, al leer su obra de teatro: *Felipe Ángeles*, y que está determinada por las jornadas de invierno de la UNAM en 1956, donde se cuestionan los tan cacareados resultados de la Revolución Mexicana, producto de las preocupaciones de la época en que el texto fue escrito: los años *sesenta*, periodo que concluirá con la masacre del 68 y del 71. Recordemos dos datos importantes respecto al familia Aldama: Pablo vive en las Lomas de Chapultepec, la zona más rica y poderosa de los años cincuenta y principios de los sesenta, que posteriormente se traslada hacia el Pedregal de San Ángel, al sur de la ciudad, y que forma parte del Gobierno de López Mateos:

Entonces el señor, *volvió a hablar del Presidente López Mateos.*

—*Ya sabes que ese nombre no se le cae de la boca* —había comentado Josefina, desdeñosamente.

En sus adentros ellas pensaban que la señora Laurita *se aburría oyendo hablar siempre del señor Presidente y de las visitas oficiales.*

—¡Lo que son las cosas, Nachita, yo nunca había notado lo que me aburría con Pablo hasta esa noche! —comentó la señora abrazándose con cariño las rodillas y dándoles súbitamente la razón a Josefina y, a Nachita.

La cocinera se cruzó de brazos y asintió con la cabeza. (16; cursivas mías)

Ciertamente, al decir todo esto, en forma un tanto *abstracta*, caemos en lo mismo que cuestionamos al principio al hablar de los críticos especializados de la obra de Elena Garro, pero sírvanos esto para dar cuenta de la importancia del *momento sociocultural e histórico* en que una obra se configura, así como de la trascendencia de considerar a la Autora y al Lector de dicho momento histórico.

Como fuese, cerremos este ya largo y complejo recorrido, con el problema *temporal*, evidenciado en «La culpa es de los tlaxcaltecas». Dicho en breve, dada la complejidad del asunto, se

puede observar que el tiempo que transcurre en el «presente» de la narración, supuestamente «real», y el «pasado» de las *epifanías* «mágico-míticas-históricas» de Laura, se van confrontando de forma extremadamente dramática a medida que van aconteciendo los viajes. Así, en el del Lago Cuizteco, el tiempo «real» corresponde al tiempo que Margarita va por un mecánico al pueblo y regresa, tiempo que coincide con el que Laura permanece en el auto, donde *fantasea*, entre otras cosas, con su Primo Marido y su cruenta lucha en Tenochtitlan, lugar de donde siempre huye despavorida. En cambio, el tiempo en que Laura va a café Tacuba y se encuentra con el Primo Marido en medio de la calle, donde *fantasea* sus andanzas por Tenochtitlan, espacio en que, al *despertar*, se enfrenta con un nombre desconocido quien la aborda: «¿Está usted bien señorita?», dura un lapso de tiempo muy limitado: *dos horas*, el cual se *empalma* con el tiempo que trascurre entre los miembros de su casa, si bien aquí han transcurrido *dos días*. Finalmente, el tiempo que permanece con el Primo Marido en Chapultepec, no pasa de unas cuantas horas: «Nachita, no le cuentes al señor que me pasé *la tarde* con mi marido» (32; cursivas mías), mientras que en el tiempo «presente», el de la familia Aldama y sirvientes, transcurren en un lapso de *quince días*, en los cuales Pablo se ha ido incluso ¡a Acapulco! a mitigar el dolor que le causa la «muerte» de su esposa.

Evidentemente, el problema del tiempo en el relato es mucho, pero mucho más complejo de lo que aquí he mostrado, dado que incluso se sobrepone el día con la noche. Mas con esto pareciera que regresamos al problema de la «literatura fantástica» y/o del «realismo mágico». Sin embargo, esto, evidentemente, no es así. Hay que recordar que el «presente» de la casa es relatado por Laura, por Nacha-narrador, y por el narrador, mientras que el tiempo del «Primo Marido» es puesto en evidencia por las *epifanías* de Laura. Así pues, lo que se confronta no son propiamente dos tiempos *cronológicos*, sino dos maneras de *comprender, explicar, simbolizar y metafORIZAR* ciertos «modelos espacio-temporales (socio-histórico y culturales) del mundo». Cuestión que pareciera confirmarse, a reserva de estudiar el efecto que esto acarree en el relato mismo, a partir de lo que dice la propia Elena Garro y que la Lopátegui menciona de acuerdo con lo que aquella le dijo al respecto. Helo aquí muy brevemente señalado:

ELENA GARRO: No he hecho más que transcribir lo que he *visto* y *oído* desde que era niña: la *realidad* o la *manera de entender* el mundo de los *pueblos indígenas* que siempre ha estado ahí.

PATRICIA ROSA LOPÁTEGUI: Para Elena Garro el *realismo mágico* era una *etiqueta mercantilista* que la molestaba porque ella decía que el *realismo mágico* era la *esencia de la cosmovisión indígena*, por lo tanto, no era nada nuevo bajo el sol. (Brandoli)

EPÍLOGO

Intentemos, pues, ahora, para concluir, «resumir» lo visto, tomando como base el «Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas» (PASA), pero ahora partiendo del narrador y del Autor. Así podemos decir que es el *narrador* quien relata lo que Nacha y Laura están conversando en la cocina y las modificaciones, a las cuales podemos denominar *procesos de transfiguración transculturante*, que esto les va produciendo a ambas, hasta el punto de decidir irse de la casa, para lo cual el *narrador* encuentra una «solución discursiva» para dar cuenta a su oyente de este extraño, pero fascinante, relato. No obstante, dado que el *narrador* es producto de la configuración del *Autor implicado*, este encuentra, a su vez, una serie de «soluciones artísticas» para convertir dicho relato en un *texto artístico*, lo cual le permite evidenciar la «solución poética» utilizada para hacerlo, de acuerdo, con la relación que mantiene con su Lector («Auditorio»).

Así, pues, resultará ahora ya más que evidente que los tres *acontecimientos representados*, con sus diversos *niveles* espacio-temporales, dialógico-cronotópicos, heterogéneo-transculturados: el de la cocina, el de Laura y el de Nacha, con sus respectivas subdivisiones, de las voces que en ella se vehiculan y se movilizan, todo ello, como decíamos, articulados por el narrador y configurados por la Autora, a través de las «soluciones artísticas» y de la «solución poética», *en devenir*, utilizada para lograrlo, los cuales se complementan, se entreveran y se yuxtaponen entre sí de formas profundamente complejas. Pero con esto también se evidencia la enorme importancia de distinguir unos por uno los diferentes niveles y/o planos existentes en el texto, e ir buscando sus relaciones, tanto *diacrónicas*, como *sincrónicas* (diferencias y repeticiones «ontológicas» y «epistemológicas») tal como el PASA lo viene proponiendo.

Más aún, esto permite confirmar lo ya en otros momentos hemos dicho al respecto: el texto, por cuanto «Sujeto textual», *habla* por sí mismo, y se puede leer de una *multiplicidad* de formas, las cuales forman parte de la(s) «solución(es) artística(s)» del narrador y de la(s) «solución(es) poética(s)» de la Autora. Como también *confirmar* que no existe posible teoría, con su respectiva metodología (sin que ello implique que estas no tenga su particular importancia y utilidad, si bien ahora, de acuerdo con esto, tengan que colocarse en un *segundo plano*), que nos proponga y nos oriente sobre cómo podemos dar cuenta de una *configuración* tan extremadamente confusa y enmarañada como la que acabamos de tratar

de mostrar (y el que se manifiesta, en mayor o menos medida, en cualquier texto artístico), de la cual, sea dicho de paso una vez más, nos hemos dado más que un muy elemental y disperso acercamiento.

Pero todo ello también nos demuestra que el texto es como un «sistema», o un «sistema de sistemas», con muchos planos, niveles, fragmentos..., es cerrado por su variada configuración poética, y abierto por la multiplicidad de «soluciones artísticas» que dan cuenta de lo que ahí se vehicula y moviliza, de forma que si se espera poder hablar del texto con la propiedad y justeza que se requieren, tratando de *distorsionarlo* lo menos posible, se tiene que trabajar, de «adentro» hacia «afuera», o mejor, de «desde y en su interior» («*il n'y a pas de hors-sujet-textuels*»), y no a la inversa, de «afuera» hacia «dentro», *aplicándole* una metodología o partiendo de un *tema* dado *a priori*, pero también hay que hacerlo tomando en cuenta la relación dinámica y por niveles entre Autor → Texto → Lector. Y si bien es cierto que *basta* trabajar un nivel dado para comenzar a evidenciar lo que el narrador, a través del Autor, relata a su oyente-Lector, o en su caso, con *dar cuenta elemental* de la estructura fragmentaria que lo configura, tal como aquí, de algún modo, se hizo, mientras más niveles y correlaciones entre niveles y planos se analicen, tal y como lo propone el PASA, sin duda será más profunda, más extensa y mucho más compleja la lectura puesta en evidencia.

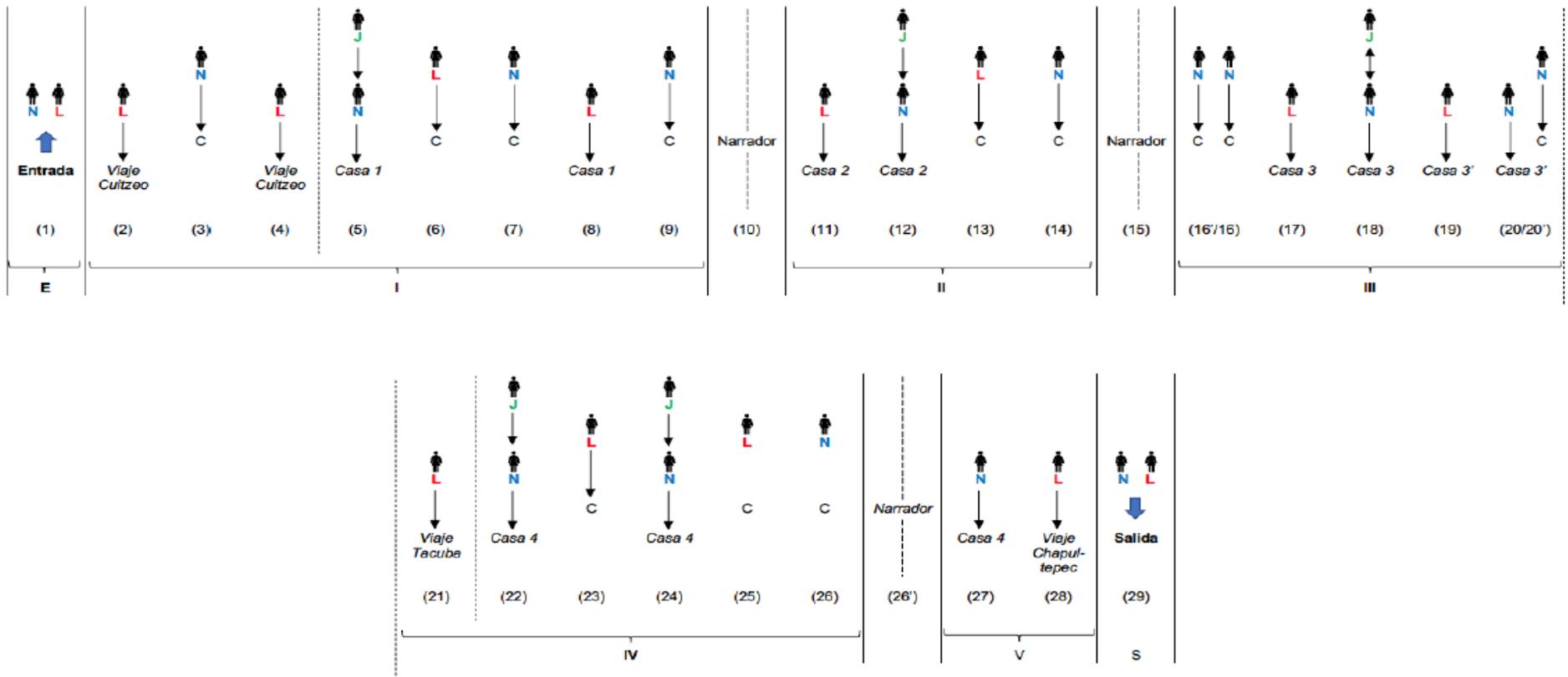
BIBLIOGRAFÍA

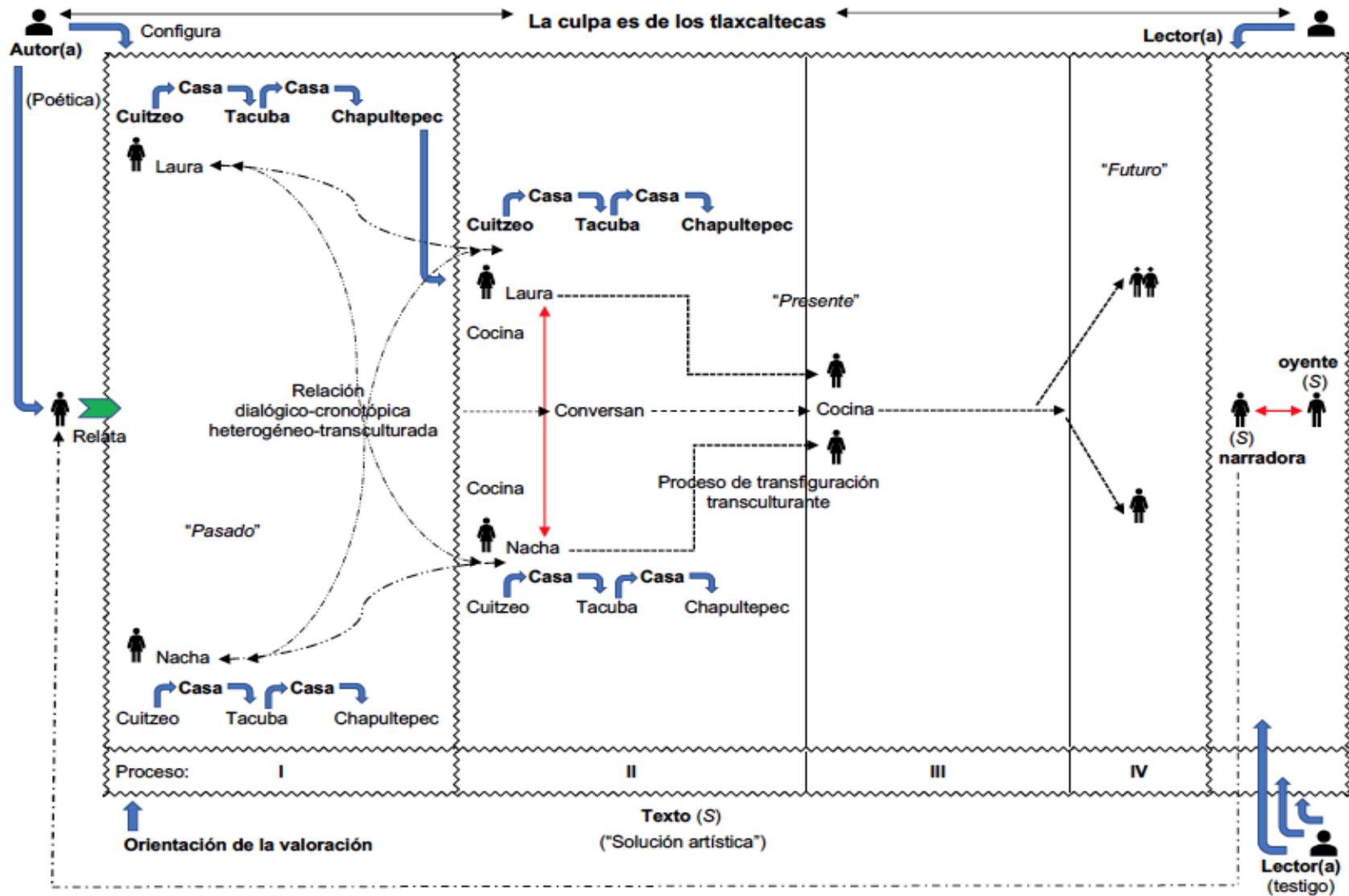
- Brandoli, Javier (2019): «Elena Garro: la madre maldita del realismo mágico», en *El Mundo*, 2016, en <https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/30/5814d0a5e2704e58258b45ba.html> (último acceso: 23/05/2019)
- Garro, Elena (1964): “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *La semana de Colores*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Grupo Slovo, et al. (s./f.), *Poética y cultura: aproximaciones y soluciones artísticas latinoamericanas* (Yawar fiesta, de J.M. Arguedas; La feria, de J.J. Arreola; «La culpa es de los tlaxcaltecas», de E. Garro; El zorro de arriba y el zorro de abajo, de J.M. Arguedas; La última niebla, de M.L. Bombal; «La semana de colores» y Los recuerdos del porvenir, de E. Garro; Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez, y La noche de los asesinos, de José Triana) (s./f.), Francisco Xavier Solé Zapatero (coord.), Gerardo Argüelles Fernández (prol). (En proceso de publicación)
- Ostrosky Shejet, Jenny. «Tiempo, espacio y fantástico en “La culpa es de los tlaxcaltecas” y “¿Qué hora es?...”», de Elena Garro» (s./f.), en: Tesis, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Rosas Lopátegui, Patricia (2002): *Testimonios sobre Elena Garro. Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*, Monterrey, México, Ediciones Castillo.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006): «Algunos problemas de la poética narrativa de *Todas las sangres*, de José María Arguedas», *Cuadernos de Investigación*, 44, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2010): «‘Agua’ y ‘Los escolares’, ríos de sangre que hierven (problemas de la Poética de José María Arguedas)», en *Imaginaturas de la tierra. Cosmovisión y representación literaria latinoamericana*, Carlos Huamán (Coord.), México, CIALC/UNAM/UAEM: 85-114.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2011): «La muerte y la muerte de Quincas Berro D'agua: problemas de su ‘solución artística’ (Primera parte)», *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, octubre-diciembre: 30-46.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2012): «El destronamiento como carnavalización de Quincas Berro D'agua: intertexto histórico-político (Segunda parte)», *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, octubre-diciembre: 15-20.

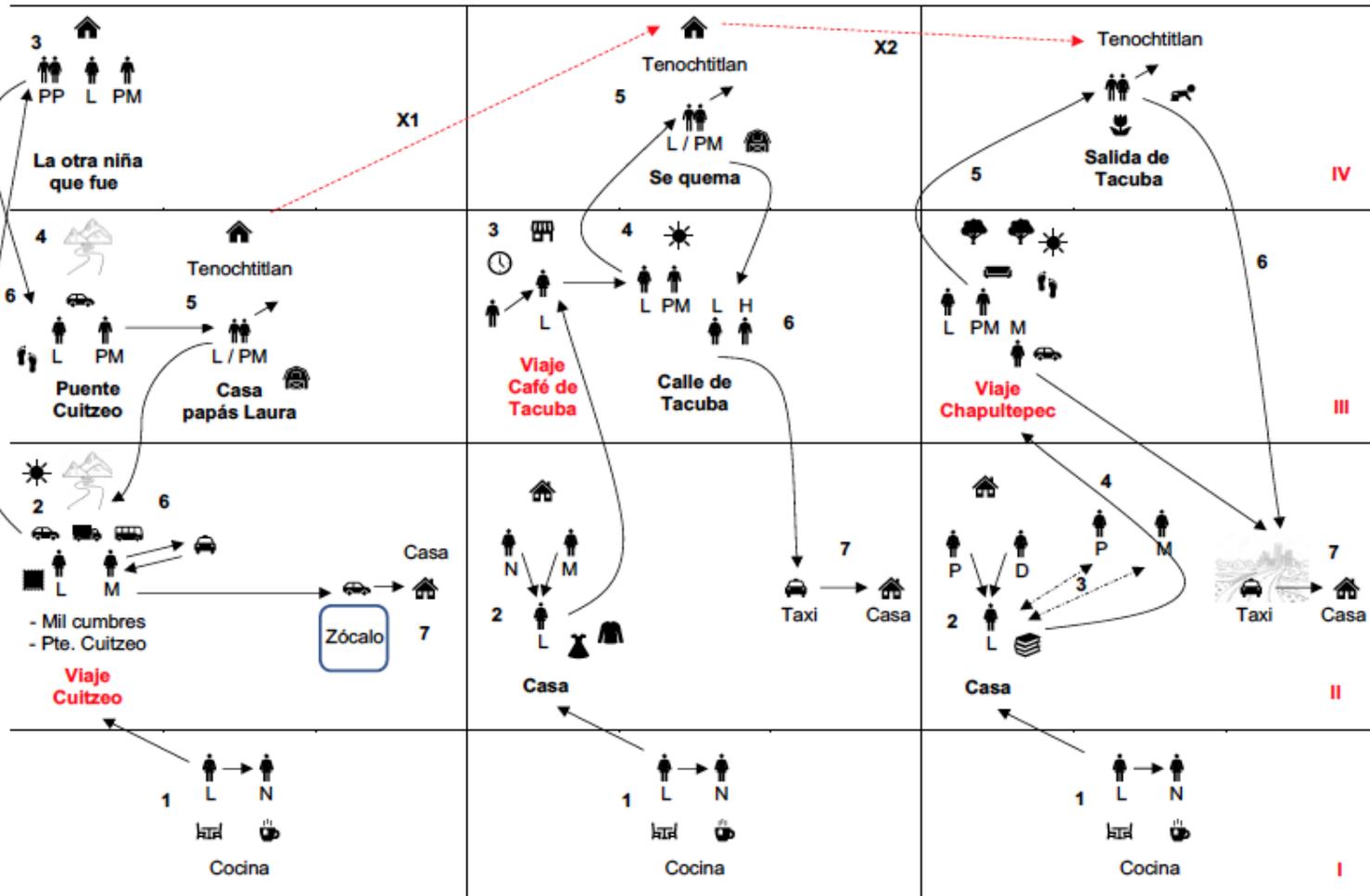
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2014): «'Los funerales de la Mamá Grande', de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su 'solución artística' mítico-carnavalesca» en Álvarez Lobato (Coord.), (2014): *Monstruos y grotesco. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen México, Universidad Autónoma del Estado de México / Casa Aldo Manuzio: 137-166. También, con una serie de esquemas que aquí desaparecieron, en « 'Los funerales de la Mamá Grande', de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su 'solución artística' mítico-carnavalesca», Academia.edu (<https://www.academia.edu/39335119>).
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (s/f): «La muerte y la muerte de Quincas Berro D'agua, de Jorge Amado. (Algunos problemas de su "solución artística" carnavalesco-transculturada), vs. "Los funerales de la mamá grande", de Gabriel García Márquez. (Algunos problemas de su "solución artística" mítico-carnavalesca)». (En proceso de publicación)

APÉNDICE

I. LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS (Por partes)









SOBRE EL AUTOR

Francisco Xavier Solé Zapatero

Profesor-investigador de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMex).

Coordinador del Área de Estudios Literarios de la Maestría-Doctorado en Humanidades.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5444-6030>

Contact information:

Email: coafxs@gmail.com