

AÑO 10 NÚMERO 18, JULIO-DICIEMBRE 2026, PP. 126-152
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

**NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS:
EL “PROCESO DE APROXIMACIONES SUCESIVAS ACUMULATIVAS”
(PASA)
Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES
ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS
DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO**

**NEW READING PROPOSAL OR NARRATIVE TEXTS:
THE “PROCESS OF SUCCESSIVE-CUMULATIVE APPROACHES”
(PSCA)
AND SOME PROBLEMS OF SOME POSSIBLE “ARTISTIC SOLUTIONS”
AND POETICS
OF “IT’S THE FAULT OF THE TLAXCALTECAS” BY ELENA GARRO**

FRANCISCO XAVIER SOLÉ ZAPATERO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
(TOLUCA DE LERDO, MÉXICO)
<https://orcid.org/0000-0001-5444-6030>
fjsoler@uaemex.mx

Fecha de recepción: 29 de marzo 2026

Fecha de aceptación: 5 de junio 2026

Resumen:

Se pasa somera revisión a la nueva propuesta de lectura para textos narrativos denominada “Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas” (PASA), la cual propone *aproximarse* al texto por planos y niveles, esto es, de manera *sucesiva*, e ir *acumulando lo* que en ellos se descubre, hasta poder dar cuenta de algunos de los problemas de las “*soluciones artísticas*” propuestas por el narrador, como producto de las configuraciones *poéticas* del Autor implicado del Texto, *determinadas* por el *Lector implicado*, por cuanto aquellas son “dirigidas” a él

*ESTA OBRA ESTÁ PUBLICADA BAJO UNA LICENCIA CREATIVE COMMONS 4.0 INTERNACIONAL:
RECONOCIMIENTO-ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-COMPARTIR-IGUAL.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

al ser “tomado” en cuenta para hacerlo. A partir de ello, se realiza una *lectura* de algunos de los problemas de ciertas “soluciones artísticas” y poéticas de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro.

Palabras clave: “Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas” (PASA), “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “Solución artística”, Poética, Autor-Texto-Lector.

Abstract:

A brief revision is passed to the new reading proposal for narrative texts called “Process of Successive-Cumulative Approaches” (PASA), which proposes to *approach* the text by planes and levels, that is, *successively*, and to *accumulate* those that are discovered in them, until being able to account for some problems of the “artistic solutions” proposed by the narrator, as a product of the *poetic* configurations of the Author involved in the Text, *determined* by the Reader involved, since those are “directed” to him by being “taken” into account to do so. From this, a reading of some problems of some possible “artistic solutions” and poetics of “It’s the Fault of the Tlaxaltecas”, by Elena Garro, is made.

Keywords: “Process of Successive-Cumulative Approaches” (PSCA), “It’s the Fault of the Tlaxcaltecas”, “Artistic solution”, Poetics, Author-Text-Reader.

El “proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas”

Cuando se empieza a trabajar en un texto literario: una novela, un relato, un cuento o una obra dramática, por ejemplo, uno se pregunta cómo *leerlo*, y de manera general se llega a la conclusión de que hay en esencia tres formas de hacerlo. Una, al buscar un *tema* dado; otra, al utilizar uno de los variados *métodos* existentes para hacerlo, sean de los que se *aplican* de forma indiscriminada, es decir, que nos dicen *qué* debemos buscar y *cómo*, hasta aquellos que nos dan ciertas *pistas* de lectura; y una tercera que *implica* una mezcla de las dos anteriores.

Pero en todos los casos se pasa por alto que el texto tiene una “lógica”, una *configuración*, una “solución artística”, una *poética*, que debe ser respetada, cuando menos si se quiere dar cuenta, hasta donde ello sea posible, de lo que el Autor (implicado), a través del narrador, quiso “dialogar” con su oyente-Lector (implicado-virtual), al movilizar y vehicular un mundo entreverado y complejo. Sin duda, el problema es cómo *hacer* y lograr *dar* lineamientos al respecto, dado que no hay *ninguna* teoría que nos indique cómo hacerlo, dado que se refiere al caso por caso, es decir, a cada texto de forma individual.

Cuando comencé a trabajar en la tesis de Doctorado, hace ya más de veinticinco años, me enfrenté con el mismo problema. Mas al ir trabajando y gracias a las lecturas de ciertos autores, como Bajtín, Lotman, Ricoeur, Derrida y Deleuze, e incluso Lacan, aunque de forma particular del primero, empezó a aparecer, de modo *indirecto*, una *forma* de hacerlo, una que, si bien se concentraba en el problema de la *lectura*, partía de la relación Autor-Texto-Lector, a la cual denominé poco después “Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas” (PASA), la que ha ido mostrando su pertinencia a través de la *lectura* de ciertas obras concretas, y de las cuales han ido dando cuenta los integrantes del *Grupo Slovo*¹. Proceso que, dados los resultados que se han obtenido hasta ahora, pareciera permitir avanzar en este, sin duda, sinuoso y entreverado camino.

Paso, pues, ahora a plantear, de forma *muy elemental y esquemática*, la disposición en que esto se ha venido proponiendo, propuesta que, como su nombre lo indica, implica *aproximarse* al texto por planos y niveles, esto es, de manera *sucesiva*, y *acumular* los que en ellos se va descubriendo, hasta poder dar cuenta de algunos de los problemas de las “soluciones artísticas” del narrador, como producto de las “soluciones poéticas” del Autor (implicado) del Texto, *determinada*

1 *Grupo Slovo* y colaboradores (2014-2025): Areli Cruz Muciño, María Guadalupe Díaz Guerra, Mariana León Contreras, Tania Sámano Carbajal, Luis Antonio Torres Morales, Francisco Xavier Solé Zapatero; Lucía Rábago Canela, Alicia Sánchez Quintana, Eva Gabriela Gómez Velázquez, Nátali Pavón Castañeda, Alma Rosa Sánchez Valdez, Heladio Colín Medina. (Véase Bibliografía)

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

por la posible “respuesta” de su Lector (implicado-virtual), es decir, aquel al cual se dirige y al que toma en cuenta para hacerlo.

Por tanto, esta propuesta se pone a la consideración del lector, para que valore y juzgue sobre su mayor o menor pertinencia “teórico”-“práctica”, que no propiamente “metodológica”, pues se trata de un *proceso en devenir*, y no de un *método*, y mucho menos *aplicable*.

Así, de entrada, se puede proponer, de manera general, y de forma esquemática, que la Poética puede ser entendida como la *postura* desde la cual el Autor *implicado* (es decir, *en* y *por* el texto) articula las instancias del proceso narrativo, para permitir al narrador (o narradores) encontrar una *posición* y una *perspectiva autocentrada* (de acuerdo con su “espacio de experiencias” y su “horizonte de expectativas” de su presente histórico) y *descentrada* (por cuanto Sujeto del “consciente”, del “no-consciente”, del “inconsciente” y de la Memoria sociocultural-histórico-genérico-literaria que a través del texto se despliega), que le permita exponer las “soluciones artísticas” —las cuales consideran la posible “respuesta” del receptor (oyente-lector *implicado*), al cual se dirige al tomarlo en cuenta— al proceso de *expresión* y *representación* dialógico-cronotópica, rizomático-diseminativa, heterogéneo-transculturada, de los movimientos de *tiempos* y *espacios* de la heterogeneidad socio-cultural y la transculturación narrativa de la región y de la época en la que fue creada. Esto, sin duda, en función de la posible relación que establece con otros textos, orales o escritos, literarios o no-literarios, nacionales o internacionales, sea que formen parte de sus tradiciones narrativas (*poética autoral* e *histórica*), sea que lo haga de las tradiciones contraculturales (cognitivas, éticas y estéticas) con las que *dialoga*, es decir, con aquellas con las que se *enfrenta* y se *confronta* —“consciente”, “no consciente” o “inconsciente”—, de acuerdo con las tradiciones vehiculadas y movilizadas.

Al respecto, cabe mencionar que el PASA ha permitido no solo un medio *novedoso* de acercarse a los textos narrativos y dramáticos, de forma particular, los novelescos, y de dialogar de manera profunda con la crítica correspondiente, sino también dar cuenta de cómo esto

puede *repercutir* en el “espacio de experiencias” y en el “horizonte de expectativas” del presente histórico de nosotros, por cuanto *lectores*.

De este modo, este *no-método, no-formal, no-aplicable*, este *proceso*, tiene como base, repito, el acercamiento al texto a partir de ciertos niveles y planos generales, los cuales son puestos en evidencia, tanto por la propuesta *configurativa* del Autor implicado, como por la *re-configurativa* del lector implicado, producto de los planos o niveles “propuestos” por aquel y establecidos en el texto. De manera que estos no existen *en sí* y *por sí*, como tampoco *a priori*, sino que el propio texto los pondrá en evidencia, de acuerdo con la postura lectora, la cual, como veremos más adelante, está *determinada* por la relación Autor-Texto-Lector (Autor Texto Lector).

De forma connotativa, esta relación proviene del propio Aristóteles. A saber: hay una *tradición*, vehiculada y movilizada por el Autor (implicado), la cual, a través de la *lexis* (lenguaje, discurso, *expresión*), se convierte en *mythos* (composición) de la *mimesis* (*representación*), es decir, es la *expresión* que *compone* (organiza) la *representación*, donde *lexis-mythos-mimesis* constituyen lo que llamamos Texto, proceso que concluye con la *catharsis*, efecto que se produce en el Lector (implicado virtual), como resultado *creativo* del trabajo del Escritor.

Este esquema *procesal* fue más tarde reinterpretado por Ricoeur (1995), al considerarlo como producto del *ciclo hermenéutico* de lectura: la *prefiguración* del lector antes de la lectura (*mimesis* I), la *con-figuración* del texto (*mimesis* II) y la refiguración del lector después de la lectura (*mimesis* III). Sin embargo, esto también es planteado, aunque desde una perspectiva semiótica, por Yuri Lotman (1971) en su texto *La estructura del texto artístico*, donde se plantea el problema a partir del *círculo semiótico*: emisor-texto-receptor. Por su parte, si bien Bajtín (1989a) nunca lo plantea como tal, es evidente que propone lo mismo, dado que la novela tiene una estructura *estilístico-composicional* jerárquica, constituida de manera elemental por Autor (implicado), autor interno, narrador, personajes, géneros intercalados, formas genéricas y oyente-Lector (implicado-virtual), producto del carácter

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

plurilingüe, plurivocal y pluriestilístico del texto, con lo cual el Autor (implicado) establece una compleja relación dialógico-cronotópica con su Lector (implicado-virtual); así, con ello, se da cuenta de las “soluciones poéticas” utilizadas para hacerlo. Cabe señalar, sin embargo, que, a pesar de todas las bondades de estas propuestas (no obstante, hay importantes diferencias entre ellas que deben ser consideradas), además de su enorme importancia *teórica*, ninguna de ellas nos dice ni nos plantea cómo *acercarnos* a un texto concreto. ¿Será posible encontrarlo? ¿Dar cuenta de ello de acuerdo con el caso dado?

Veamos. En esa relación *procesal* Autor Texto Lector, se evidencian ciertos *núcleos problemáticos* que son, por lo general, *afines* a todo texto literario y que pueden servir de *guía* inicial, de *mojoneras* tentativas, de *estrategias*, para el *acercamiento* a la obra. Estos *núcleos problemáticos* pueden ser divididos en dos grandes secciones, en función de que se *vean* o se *oigan*, o que sirvan para definir los diferentes *niveles* y *planos* en que aquellos se manifiestan. Así tenemos, dicho de forma general, a nivel *visual* (imagen, representación): el *acontecimiento* general y el *acontecimiento* de ser y del ser, la *imagen* individual y sociocultural de los personajes, y el *tiempo* y el *espacio*, tanto físico como cronotópico; y a nivel *auditivo* (habla, expresión): la voz (el *discurso*) de los personajes, la voz (el *discurso*) del narrador y, en su caso, la voz (el *discurso*) del autor interno al texto. Y sin duda, son estos, el autor interno y/o el narrador, quienes articulan todas estas instancias a partir de las “soluciones artísticas” (narrativas: estilísticas y compositivas) que utilizan para hacerlo.

De este modo y he aquí algo fundamental, el texto artístico (repito: Autor Texto Lector) *debe* ser considerado, más que como un *Objeto* o una *Cosa*, como un *Sujeto*, al que, por un lado, hay que dejar “hablar” (de forma *escritural*) por sí mismo, y por otro, aprender a *oírlo* y a *verlo* en su *proceso* narrativo-compositivo, estilístico-composicional, dialógico-cronotópico, y esto como producto de las entreveradas y dispersas *interacciones* que allí se vehiculan y manifiestan, resultado de los *encuentros*, *choques* y *confrontaciones* de los diversos núcleos

problemáticos o instancias narrativas, todo lo cual está determinado, sin duda, por la forma en que el Autor (implicado) configura el texto, sus “soluciones poéticas”, *resultado* de la relación que establece y mantiene con su Lector (implicado-virtual).

Dicho de otra manera, se considera necesario revisar, *en principio*, tres planos en el texto artístico: el de la *representación*, por cuanto objeto de la imagen en *movimiento* que *vemos*; el de la *expresión*, por cuanto un narrador va *relatando*, con la ayuda de los personajes, lo que *oímos y vemos*, lo cual forma parte de sus “soluciones artísticas”, producto de las *soluciones configurativas* del Autor (implicado), quien articula los dos niveles anteriores y les da coherencia: capítulos, apartados, etc., como resultado de la *organización composicional y poética* de estos, todo lo cual está *determinado* por la relación *dialógico-cronotópica, rizomático-diseminativa, heterogéneo-transculturada*, que establece con el oyente-Lector (implicado-virtual) al que se dirige y al que toma en cuenta para hacerlo. Sin duda, en este *proceso complejo* es necesario buscar todas las *referencias* disciplinarias (filosóficas, científicas, . . .), históricas, sociales, culturales, literarias, etc., que allí surgen, como resultado de la relación que el Autor (implicado) mantiene con otros textos, sean orales o escritos, literarios o no, propios de nuestra cultura o ajenos a ella, es decir, de los problemas de su *poética autoral e histórica*.

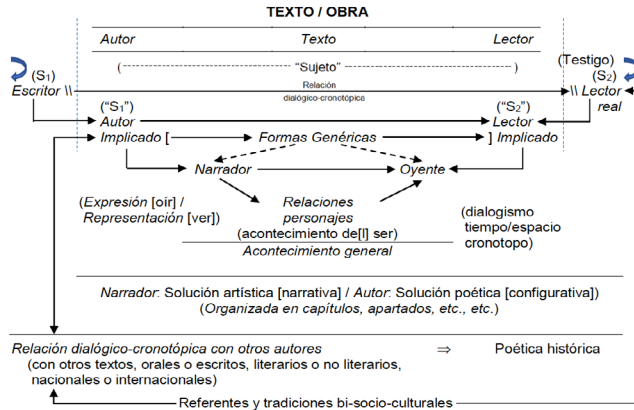
Por tanto, el problema central no está, propiamente hablando, ni en el *objeto de la representación*, el objeto representado, ni en el de la *expresión*, es decir, en el (los) lenguaje(s) o estilo(s) en sí, como tampoco en la *relación* entre ambos, sino en el narrador-*hablante*, en aquel que *vemos y oímos* que relata. Gracias a ello podemos preguntarnos, en espera de la respuesta *indirecta* del narrador: *qué expresa y qué representa, cómo lo hace, para qué lo hace, a quién se lo dice, desde dónde se lo dice, cómo se dirige y toma en cuenta a los que se los dice, y de qué forma lo organiza para hacerlo*. Por supuesto, esto, como decíamos, *depende*, a su vez, de la manera en que el Autor (implicado) lo configura: *qué título le puso, cómo lo organizó: en dos o más partes,*

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

en capítulos, subcapítulos, apartados, etc., todo lo cual va a empezar a dar cuentas de las “soluciones artísticas” del narrador, puesto que estas se multiplican a gran velocidad, producto de la gran “solución poética” siempre cambiante (“soluciones poéticas particulares”) del Autor (implicado), para que esto tenga lugar, de acuerdo con la relación que mantiene con su interlocutor: el lector (implicado-virtual).

Ahora bien, cabe señalar al respecto que el Escritor (S_1), una vez publicado el texto, *desparece* como tal, y se convierte en Autor *implicado* (“ S_1 ”), *en y por el texto*, el cual se dirige y toma en cuenta al Lector *implicado* o *virtual* (“ S_2 ”), de manera que el Lector *real* (S_3), es decir, nosotros y he aquí otra cuestión fundamental, nos convertimos en simples *testigos* del diálogo que se establece entre el Autor y el Lector *implicados* (“ S_1 ” “ S_2 ”), esto es, S_1 (“ S_1 ” “ S_2 ”) S_3 (testigo), y por tanto, entre el narrador (*hablante*) y su oyente (*otro/Otro*), tal como acontece, guardadas las distancias, cuando uno asiste al psicoanálisis y el psicoanalista ocupa, como diría Lacan, el “lugar del muerto” (*Escritos* 566): escucha, calla, y deja que el *paciente* lo “resuelva” al hablar con el otro, con el Superyó, con el Gran Otro, si bien aquel “actúe”, “participe”, a través de este, para que el *paciente* manifieste y “tome (o no) consciencia” de la estructura que lo determina. De modo que tendremos que hablar y considerar al Texto como un “Sujeto textual” (“ S_1 ” “ S_2 ”), quien vehicula y moviliza a muchos otros sujetos, ubicados en planos y niveles jerárquicos diversos, con todas las extremas complejidades de cada caso concreto.

Todo lo anterior se podría *esquematizar*, de manera formal y primaria, de la siguiente manera (Fig. 1):



Como resulta evidente, dado que cada texto puede contener instancias no mencionadas aquí (si bien las sugeridas resultan, por lo general, imprescindibles), estas deben ir siendo propuestas por el propio lector-crítico, pero *siempre* en función de las particulares *demandas* que cada texto le presente y a medida que *avanzan* en su lectura. Tal es el caso, por ejemplo, en el que el texto esté compuesto por una o más *formas genéricas* (diarios, cartas, etc.), con sus respectivos *géneros intercalados* (notas, poemas, etc.), hasta el punto de convertirse en un texto profundamente *fragmentado*. En este caso, se requiere, primero, trabajar cada *forma genérica*, con las partes que lo conforman, por separado, al describir los niveles y planos que los constituyen y organizan, y al analizar cada una de ellas del mismo modo en que se propuso más atrás: acontecimiento, personajes, narrador, etc. Hecho esto, se puede comenzar a buscar las diversas maneras de articular dichos *fragmentos* entre sí, sea por cada *forma genérica*, sea para las entrelazadas relaciones que entre los múltiples *géneros* pudieran existir. Y hay que continuar así hasta que se pueda *comprender y explicar* la *forma* en que el autor interno al texto lo “organiza” y lo “desorganiza”, la *razón* por la que lo plantea de tal o cual manera, así como la(s) *posición(es)* y *perspectiva(s)* desde donde lo propone: como *editor, historiador, investigador, bricoleur*, etc. Y esto, una vez más, como

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

resultado del trabajo creativo del Autor *implicado* (poéticas), quien está colocado en la *tangente* del texto, de acuerdo con la relación que mantiene con su Lector *implicado*.

Como resultará ya evidente, no se puede *generalizar* nada al respecto, pues cada Autor-narrador puede hacerlo de *múltiples* formas y con una gran variedad de *intenciones* (“conscientes”, “no-conscientes” e “inconscientes”, de Memoria personal y de Memoria histórico-socio-cultural-literaria), y esto de acuerdo con la manera en que cada uno de ellos espera poder *relacionarse*, “comunicarse”: dialógico-cronotópica, rizomático-diseminativa, heterogéneo-transculturada, con su oyente-Lector, todo ello como resultado del trabajo *configurativo* del escritor: *tradición - lexis-mythos-mimesis - catharsis*. Y una vez más, pues, tendrá que ser el *investigador* y/o el *bricoleur*, quien, a medida que avance en su trabajo de *lectura*, tendrá que decidir, a base de “prueba y error”, cómo trabajar y explicar el resultado de la(s) “solución(es) artística(s)” y de la “poética fragmentaria” propuesta por el Autor *implicado* a su Lector *implicado*. No olvidemos: el texto (Autor Texto Lector) tiene *siempre* la última palabra.

De aquí que, si bien es cierto que se puedan considerar ciertos rasgos particulares de un grupo de textos más o menos afines, la(s) “solución(es) artística(s)” siempre dependerá(n) de cada texto concreto (es “caso por caso”), de forma que la *poética* será el conjunto de “soluciones artísticas” encontradas en el texto correspondiente. No obstante, esto también *dependerá*, y permitirá *profundizar* al respecto, de acuerdo con las *relaciones* dialógico-cronotópicas, heterogéneo-transculturadas, que este mantiene con otros textos, propios o ajenos, nacionales o internacionales, etc.

Y esto da pie para repetir y confirmar, una vez más, que el Texto no es un *Objeto*, sino un *Sujeto* (Autor *implicado* [“S₁”]) que se dirige y toma en cuenta a otro *Sujeto* (Lector *implicado-virtual* [“S₂”]), en función, en este caso, de la articulación de todas las *formas genéricas* y sus respectivos *géneros intercalados*, con la correspondiente y compleja relación que se manifieste entre los niveles y planos fragmen-

tarios que las conforman (tal como se intentó *mostrar* en el esquema anterior).

Por consiguiente y aquí hay otra cuestión fundamental, la *teoría* solo *puede* y *debe* ser utilizada en forma *auxiliar* y *tentativa*, es decir, como un *instrumento*, una *herramienta*, la cual puede *complementar* la búsqueda, o dar cuenta, en forma *abstracta*, de lo realizado, pero nunca jamás como una propuesta *definida* y *determinada* (“método”) que hay que utilizar (“aplicar”) de forma *indiscriminada*, puesto que esto *distorsiona*, e incluso *destruye*, lo que el Escritor, ahora Autor *implicado*, “consciente” e “inconsciente”, configuró al movilizar y vehicular tanto la Memoria genérico-literaria como la sociocultural e histórica, al Lector *implicado-virtual*.

No obstante, este múltiple discurso, *expresado-representado* en *devenir*, debe ser comprendido en *su triple dimensión* en cada uno y entre los niveles o planos en que se manifieste, y esto, tanto de forma “ontológica”: el “yo para mí”, el “yo para el otro” y “el otro para mí”, como de manera “epistemológica”: “el discurso dirigido al objeto”, “a la voz propia” y “a la voz ajena”, con la evidente “explosión” de los *sujetos* hablantes. De este modo, todo discurso implica una relación dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada, rizomático-diseminativa, con uno mismo y con los otros, lo que produce un múltiple proceso de *transfiguración heterogéneo-transculturante*. Así pues, hay que tomar en cuenta tanto los discursos socioculturales, históricos y literarios vehiculados y movilizados en el texto por el autor interno, el narrador, los personajes, etc., en los capítulos, los apartados, entre otros, producto de la “solución poética” del Autor *implicado* (“S₁” “S₂”), como los discursos de los textos críticos que han hablado de la novela en estudio, donde se entrevera todo ello, de modo inevitable, con los propios *argumentos*, con lo cual se constituye una compleja palabra *bivocal* dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada, rizomático-diseminativa, que, en ciertos casos, como el de José María Arguedas, llega a ser incluso *bicultural*.

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

Para concluir esta primera parte, debo mencionar que pudiera parecer, por la forma en que he expresado y representado el problema, que todo el “*Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas*” (el PASA) queda tan abierto y es tan complejo, que al final volvemos a lo mismo: *yo*, por cuanto lector, soy el que toma la iniciativa, y respondo las preguntas que el Autor debiera responder. Pero esto no es con exactitud así. Los que hemos trabajado de forma concreta con el PASA, no solo percibimos que es el texto el que lo *determina* todo, sino también que es cuestión de *práctica* el aprenderlo a hacer. Así, mientras más textos se vayan *viendo y escuchando*, más se facilita el trabajo, sin por ello dejar de ser siempre muy complejo. No obstante, hay que aclarar, además, que no es obligatorio tener que cubrir todos los niveles y planos (en el caso de que ello fuese posible), puesto que puede ser muy arduo y en extremo prolongado. Si buscamos y encontramos uno o varios niveles o planos que atraviesan el texto artístico y podemos demostrar que *todos* esos elementos se van articulando de forma *dinámica* entre sí (*sincrónica* y *diacrónica*, por nivel y entre niveles o planos), podemos estar seguros de que el trabajo realizado será importante y novedoso, y que fue el Autor (“S₁” “S₂”) del texto el que nos proporcionó la *clave* para hacerlo, es decir, que no fuimos nosotros los que buscamos de forma *arbitraria* desde el *exterior* lo que queremos encontrar, como *casi* siempre se hace: por ejemplo, tal o cual *tema*, gracias a tal o cual *método*. Tenemos, pues, que ir de “*adentro*” del texto para “*afuera*”, y no de “*afuera*” para “*adentro*”, en el entendido de que, como dice Derrida, “*no hay fuera de texto*” (“*Il n’y a pas de hors-texte*”; 1986 204), no porque no existan referentes externos, sino por cuanto estos dependen de lo que se vehicula y moviliza en el relato del narrador.

Por lo anterior, lo dicho hasta aquí: el texto es un *sujeto-autor* (“S₁”) que establece una relación dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada, rizomático-diseminativa, con un *sujeto-lector* (“S₂”) como producto de la “solución poética” del Autor (“S₁” “S₂”), “Sujeto tex-

tual”, por lo que nosotros (S_3) nos convertimos en simples *testigos* de dicha interrelación.

Así pues, no se trata *tanto* de *comprender*, *explicar* e *interpretar*, por decirlo así, el *mensaje* del texto, como de *entender* su *configuración* y sus posibles “*soluciones artísticas*”, es decir, algunos de los problemas de la(s) poética(s) del texto dado —si bien una cosa no pueda ir sin la otra, puesto que esto le servirá al lector-crítico, o al crítico-lector, para confirmar, ampliar o corregir lo propuesto por nosotros, y con ello *acrecentar* tanto su lectura del texto como su *espacio de experiencias* y su *horizonte de expectativas* de su *presente histórico*, tal como lo hicimos nosotros, cuanto más que cada quien lo hace con el suyo propio. . .

Algunos problemas de la “solución artística” de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro

Ahora bien, para intentar mostrar la mayor o menor pertinencia de lo hasta ahora planteado, voy a acercarme a un texto que, dada su complejidad, puede servirme para mostrarlo de forma primaria. Me refiero a “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964), de Elena Garro, relato que tiene una configuración muy particular y muy mal trabajada. Razón por la cual esto me permitirá demostrar también que es una obra en extremo incomprendida, y no solo por las innovaciones en su configuración poética, producto de la *posición* y *perspectiva* “autocentrada” y “descentrada” desde donde el (la) Autor(a) *implicado(a)* configura su poética, sino por nuestro “desconocimiento” y/o “incapacidad” de cómo dar cuenta en primera instancia de ella. Baste decir para demostrarlo por supuesto, de forma muy general y abstracta que la crítica especializada se plantea, sin más preámbulos ni ir más allá, que esta obra refiere a la *Malinche* y a la *Historia de México*, con lo cual, sin duda, además de *evidente*, no se ha *comprendido* ni *explicado* al final *nada* de la obra en sí misma, pues tan solo se ha hecho una supuesta *interpretación* desde “fuera” del texto, por tanto *abstracta* y *aislada*, y por lo mismo, *alejada* de aquel.

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

Pero pasemos, como dicen, de los *dichos* a los *hechos*. Intentemos, pues, que el Texto, por cuanto “Sujeto textual” (“S₁” “S₂”), *hable* por sí mismo. Mas dado que es probable que haya gente que no haya leído el relato, voy a brindar una lectura del acontecimiento *rápida y burda*.

Así, 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. Más tarde, *advertimos* que regresan a su casa y lo que allí acontece, para luego volver a ver a Laura y a Nacha en la cocina. Poco después *contemplamos* que Laura se va a Café Tacuba y que en un par de horas posteriores regresa a su casa, donde *presenciamos*, una vez más, lo que ahí sucede. Volvemos a estar en la cocina y, después de un rato, *nos damos cuenta de* que Laura se va con su suegra al bosque de Chapultepec, aunque tan solo regresa la suegra, pues Laura desaparece. De forma paradójica, aquí pareciera que ya no sabemos nada de lo que sucedió en la casa. Sin embargo, después, al poder entender la configuración del texto, nos damos cuenta de que sí. A partir de ello, volvemos a *ver* a Laura y a Nacha, aunque ahora ya han establecido una relación mucho más cercana, mientras continúan su conversación en la cocina. Al final, Laura se va de la casa. Nacha recoge las cosas y, al día siguiente, dado que ya no se halla ahí, también se va, e incluso sin cobrar su sueldo.

Cabe aclarar, no obstante, que, en cada viaje, y en ocasiones también en la casa, acontecen una serie de sucesos, al parecer, *mágicos* y/o *fantásticos*, los cuales hacen que se *clasifique* el texto, sea al interior de lo que se ha llamado *realismo mágico*, sea como parte de la denominada *literatura fantástica*, pese a que Elena Garro se niegue a aceptar

tales *etiquetas* nominales, *etiquetas* que, sin embargo, son utilizadas en forma consecutiva y repetitiva por la crítica especializada.²

Como fuese, lo primero que llama la atención, como ya mencionábamos, es que, al principio del relato, en la cocina, Laura y Nacha son tan solo *señora* y *cocinera*, pero a medida que se desarrollan los viajes y sus consecuencias al regresar a la casa, el lazo entre ellas se va estrechando cada vez más, hasta convertirse, como decíamos, en cuasi “amigas”, lo cual acarrea que ambas se vayan de la casa. De manera que lo que se *ve* y se *oye*, es decir, lo que el narrador le está *relatando* a su interlocutor, al otro, en función de la forma en que la Autora *implicada* lo va configurando, y que resulta fundamental de *entender* y *explicar*, pues *determina* todo lo que va pasando, es el *proceso* de

2 Gran parte de sus reflexiones críticas sobre su propio *proceso* creativo se encuentran documentadas y recopiladas en las investigaciones de su biógrafa Patricia Rosas Lopátegui, de forma particular en el libro *Diálogos con Elena Garro: Entrevistas y otros textos*, y en testimonios rescatados por periodistas y escritoras como Elena Poniatowska. Por su parte, es clasificada dentro de la *literatura fantástica* y el *realismo mágico* por autores y críticos fundamentales, por ejemplo, Jorge Luis Borges, Emmanuel Carballo y Octavio Paz, quienes vieron en sus textos una *alteración del tiempo*, el *mito* y la *realidad*. En el ámbito del análisis literario, a su vez, ensayistas mexicanos, a saber, Celia Correas de Zapata y Patricia Rosas Lopátegui la clasifican como la *precursora* fundamental del *realismo mágico* en Hispanoamérica. Ahora bien, en referencia a los principales conceptos que definen que su obra sea parte de dicho tipos de literatura, cabe mencionar: a) el *tiempo cíclico* y *no lineal*; b) la *convivencia* de la *magia* y lo *cotidiano*; c) la *vacilación* entre *realidad* e *ilusión*; d) la relación entre *memoria* y la *historia*; e) el *uso* de lo *mítico*; entre otros muchos. De aquí que pueda decirse que: “la variedad *TEMÁTICA* y *TÉCNICA* en [la obra] de Garro demostraron una marcada preferencia por el *TEMA* de las *relaciones* entre *diversos aspectos* de la *realidad* y aun entre *diversas realidades*. Sus personajes oscilan entre *realidad* e *ilusión*. Asimismo, a base de *elementos folclóricos*, construye un *mundo* en el cual *desaparecen* las *fronteras* entre la *realidad* tal y como la *percibimos diariamente*, dando así *otro mundo*, *ilusorio*, pero acaso también más *real* en lo que toca a la *verdad anímica del ser humano*” [*Hablemos escritoras*. <https://www.hablemosescritoras.com/writers/1242>], con lo anterior se da cuenta de las *diferencias* abismales existentes entre este tipo de *explicaciones*, *comprensiones* e *interpretaciones* “desde afuera” del relato, es decir, basado en su carácter *TEMÁTICO* y *TÉCNICO*, relacionado de manera sustancial en el “Objeto de la representación”, del que proponemos en el presente artículo, por cuanto producto del *relato* del narrador, es decir, al considerar al texto “desde adentro” y “a partir de sí mismo”, como “Sujeto textual”.

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

transfiguración transculturante que van sufriendo ambos personajes. Es decir, este *hecho dinámico* nos sirve de *sustento* inicial para comenzar a entender *qué* va contando, *cómo* lo va contando, *para qué* lo va contando, *a quién* se lo va contando el (la) narrador(a) y desde *qué posición* y *perspectivas* lo va haciendo, es decir, la(s) “solución(es) artística(s)”, de acuerdo con la “solución poética” propuesta por la Autora *implicada*, en función de la relación dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada, rizomático-diseminativa, que va estableciendo con el Lector *implicado-virtual* (Auditorio), para que esto vaya teniendo lugar.

Y esto empieza a tomar *forma* y *sentido*, así como a *mostrarse* con mayor evidencia, cuando nos damos cuenta de 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. Mas con ello comienzan a aparecer una gran cantidad de problemas.

Así, de entrada, se puede constatar que el texto está constituido por diversos *niveles* y *planos*: una cosa es lo que *acontece* en la cocina, otra diferente es lo que *acontece* durante los viajes y en la casa que relata Laura a Nacha, y otro más lo que *recuerda* Nacha de lo que sucede entre viaje y viaje en ella.

Pero aquí no acaba el problema, puesto que estos últimos dos niveles se subdividen, a su vez, cuando menos, en tres niveles 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*, lo que convierte a dichos sucesos extraños en una especie de *epifanía* “mágico-mítica-histórica”:

Cuando pasó un coche lleno de turistas, ella 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 (Garro 11; cursivas mías).

De hecho, algo similar acontece también con el *encuentro* en la calle de Tacuba donde, al salir del café Tacuba, se topa con un hombre, lugar del que tampoco se *mueve*, ambos producto de una luz blanca, digamos, que la deslumbra. Cuestión que se vuelve a repetir en el viaje a Chapultepec, si bien aquí no sea tan evidente su *no-movimiento*, razón por la que habría que revisarlo con mucha mayor atención y cuidado.

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 fui*” (Garro 11), más de cuatrocientos años atrás. Otro tanto acontece en los *recuerdos* de Nacha. Pero lo sin duda fundamental de todo ello es que el supuesto carácter *fantástico* y/o *realista mágico* de los acontecimientos empieza a tomar una dimensión muy diversa, puesto que, si bien parecieran serlo en cuanto tales, dependen en su totalidad de la *forma* en que Laura se lo *relata* a Nacha, y que, por tanto, refieren a una cuestión, digamos, *simbólica* o, si se quiere, como dice Ricoeur, *metafórica* (1995-1996), que es la que debe ser entendida: ¿por qué *relata* Laura estos *acontecimientos* y por qué de *esta* manera?

Ahora bien, las cosas se complican a gran velocidad, dado que, si bien Laura lo *relata* de forma *oral* y Nacha solo lo reflexiona de manera *mental*, y que, sin duda, puede hacerlo mientras Laura se lo va contando, es decir, de forma simultánea, cabría preguntarse: ¿cómo

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

es posible que *ambas* se vayan *modificando*, sufriendo un *proceso de transfiguración heterogéneo-transculturante*? 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 que se vayan *transformando*.³ Mas, justo aquí, aparece algo sorpresivo que lo explica: cuando Nacha lo *reflexiona*, ella se plantea *en su interior* 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*, por ejemplo, sobre Pablo, el marido de Laura. Resulta, entonces, evidente que ¡Laura le *leyó* (u *oyó*) el pensamiento a (de) Nacha! Y que esta, a pesar de que se da cuenta del hecho, no le da *ninguna* importancia, pues ¡su *reacción* al respecto es mínima!: se cruza de brazos.

Pero hay más: cuando Laura le está contando a Nacha lo que está *aconteciendo* en la casa, por ejemplo, cuando están cenando con Pablo y Margarita, Laura le dice que ella *pensaba* que su marido “*no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día*” (Garro 17; cursivas mías), a lo que Pablo, su marido, le responde: “*Tienes un marido turbio y confuso*” (Garro 17; cursivas mías), de manera que este Pablo, de forma connotativa, *producto* del discurso de Laura, ¡también *lee* (u *oye*) sus *pensamientos*! Dicho de otra forma, esta le cuenta a Nacha que Pablo puede *leer* lo que ella piensa; así se justifica y/o confirma lo que poco más atrás pasó, no solo entre ellas: Laura y Nacha, sino también entre ellos: Laura y Pablo, y que *determina* mucho de lo que acontece en el relato.

Algo similar ocurre 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, el cual está batallando contra los españoles, y con quien se encuentra cada vez que aparece la luz blanca, es decir, cada que acontece una “catástrofe”, de quien no dice su *nombre* “por temor a que Pablo *se dé cuenta* de su *traición*” (Garro 17; cur-

3 Si se utilizan múltiples gerundios durante el texto es para dar cuenta del *proceso de transfiguración heterogéneotransculturante*, el cual tiene un carácter dinámico, en devenir.

sivas mías): ¡no le vaya a *leer* otra vez la mente! Aunque en este caso no lo hace y lo que *en verdad* le preocupa es que ¡conozca su *nombre*! ¿De qué está hablándole, entonces, Laura a Nacha?

Pero el asunto todavía se complica aún más, pues resulta que cuando se oye la voz de Nacha que reflexiona *dentro de sí*, más que oír la voz de *ella* de forma directa, oímos la del (de la) *narrador(a)*, o mejor aún, escuchamos *ambas voces* entremezcladas en una sola, si bien se pueden distinguir con claridad los dos *puntos de vista* más o menos diversos que le subyacen, y el *doble interlocutor* al que se dirigen y al que toman en cuenta para hacerlo: el de Nacha que habla, en principio, consigo misma, y el del (de la) *narrador(a)*, que lo hace con su oyente (Auditorio).

Mas aquí no acaban las complejidades. Sin duda, el narrador es el que relata la historia y el que hace que Laura cuente la suya, cuestión que nos haría suponer que el narrador está contando a su interlocutor, a su oyente, desde “afuera”, desde el “exterior” (pero sin salir del relato), como un narrador *omnisciente*, lo que Nacha y Laura están *conversando* en la cocina y la *transformación* que esto produce en cada una, hasta el punto de *hacer que se vayan* de la casa una después de la otra. Aun así, de forma notoria, hay un momento en que el narrador comenta que Margarita, la suegra, dice que “había *visto* la *sangre* (la del indio, del Primo Marido) como la que *PODÍAMOS VER TODOS*” (Garro 20; cursivas mías); es decir, se incluye él mismo, como si este hubiera *participado* también de lo que *aconteció* en la casa en el pasado de Laura y de Nacha, convirtiéndose así en testigo *presencial* de los hechos, y por tanto, en un narrador *testigo*, integrado en el relato. Sin duda alguna, eso obliga a preguntarse: ¿*dónde* estaba que ninguno de los otros personajes lo vio? ¿Es también un *espíritu* que habita en otra dimensión espacio-atemporal, como sucede en *Pedro Páramo* o en la película *The Others*⁴? De ser el caso, habrá que trabajar el relato con esmero para dar cuenta de ello.

4 *The Others*, Alejandro Amenábar, 2001.

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

Empero, aceptado esto, ahora se podría *suponer*, o *aseverar*, que se trata del relato de un *muerto*, de un condenado, de un alma en pena: un narrador, que cuenta la historia de dos mujeres *muertas*, de dos almas en pena, Laura y Nacha, las cuales *conversan* en la cocina, donde Laura relata, a su vez, la historia de una serie de viajes que realiza a lugares históricos, en los cuales se topa con *muertos*, tal es el caso del mecánico de Cuitzeo que la “miraba con sus *ojos muertos*” (Garro 15; cursivas mías), y donde tiene una serie de *epifanías*, tanto de un pasado anterior, en el que 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 *relato* se va a pelear contra los españoles, y en el cual ella “vive” una serie de tragedias, tales como la muerte de sus otros padres y hermanos, su familia mexicana, dado que se quema su casa, así como la derrota y asesinato de su pueblo, el de los indios, viajes en los que, no sólo se mancha de *tierra* y de *sangre* su vestido blanco, sino que incluso se *quema*, indumentaria, por cierto, que *no* remplace en todo el relato y con el cual llega a la cocina, lugar en donde se establece la extraña conversación entre ambas, y Nacha, por su parte, relata lo que sucede en la casa cuando ella llega de sus viajes, y todo ello *producto* del relato del narrador, y de la *configuración* del “Sujeto textual” por parte de la Autora.⁵

No obstante, se recordará que se dijo que, después del viaje de Laura a Chapultepec, ni esta ni Nacha *dicen* ni *piensan* nada sobre lo que *sucedio* cuando regresa a su casa, y esto se debe a que se hace justo al *principio* del relato, cuando Laura toca la puerta. Nacha le abre y ella se sienta; esto es, cuando Laura llega de Chapultepec, después de 15 días, y el narrador empieza a *relatar* lo acontecido hasta ese momento

5 Enunciado, sin duda, difícil de seguir y proseguir sin perderse, pero necesario para comprender de forma elemental el complejo encadenamiento con que se manifiestan y relacionan los *acontecimientos*, las relaciones de los *diálogos* entre los personajes, Nacha y Laura, y la correlación de todo ello con la *forma* de relatarlo del narrador. Todo ello de acuerdo con las multiplicidad de planos y niveles jerárquicos que se van *tejiendo* y *des-tejiendo*, *entreverándose* y *des-entreverándose* entre sí de formas en extremo complejas y con dinámicas diversas.

en la cocina. Dicho de otro modo, a partir de ahí vemos lo que ocurre en la cocina, mientras conversan Laura y Nacha sobre lo sucedido durante los viajes y los retornos a su casa, cuestión que es, al final, la que oímos que el narrador le relata a su interlocutor, a su oyente, el cual, *casi* sin duda, dado como vimos y la forma en que lo hace, es al final otro *muerto*, tal como lo manifiesta, guardadas las distancias, el narrador que *relata* la vida de Pedro Páramo, mientras Juan Preciado *conversa* con Dorotea en la tumba en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Si bien sigue en pie la pregunta: ¿por qué la Autora *implicada* configura un relato como este al dirigir y tomar en cuenta a su Lector *implicado-virtual*?

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)* (no deja de ser llamativo el que le elimine lo de *verdadera* y lo de *Nueva España*) de Bernal Díaz del Castillo, hasta el punto de considerarla *loca* y llamar a un *psiquiatra* para que la atienda, de manera que eso permite comenzar a entender el *cómo* y el *por qué*, al regreso de su ida a Chapultepec y de su llegada a la cocina, le cuente a Nacha su *epifanía* mágico-mítica-histórica de la forma en que lo hace: a partir de sus *lecturas* de dicha obra, es decir, al retomar, cuando menos, dos de los *lugares* estratégicos mencionados y explicados en dicho texto: Tacuba y Chapultepec, con los acontecimientos históricos manifestados durante la Conquista de México, si bien lo realice de manera *simbólico-metafórica*, para dar cuenta de una entreverada *multiplicidad* de cuestiones, las cuales conforman la gran *“solución artística”*, y que son aquellas que habría que ir *explicando* y *entendiendo*, de acuerdo con la relación que se establece entre el narrador y su posible oyente, y de forma paralela, entre la Autora *implicada* y el Lector *implicado* (Auditorio), para así dar con ello otra vuelta de tuerca a una ya tan compleja problemática.

Al respecto, por ejemplo, quedaría por saber, entre otras muchas cosas, *por qué* comenta que, durante el primer viaje, en el que se di-

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

rigen hacia Guanajuato, se les descompone el coche justo en el *lago de Cuitzeo*, cuando más tarde todo “acontece” en la Gran Tenochtitlan. Se podría *suponer* que, dado que en esa zona es donde habitaban los *purépechas* (*tarascos*), esto refiere a las derrotas que los *aztecas* sufrieron ante ellos y a quienes jamás pudieron vencer. No obstante, esta es una lectura de “afuera” hacia “dentro”. De hecho, esto tendría que ser *explicado* de acuerdo con lo que Laura trata de *confesar* a Nacha, en función de todos aquellos eventos y seres que mueve al relatarlo, de lo que Nacha, de la misma forma, *interpreta* al respecto, de lo que el narrador quiere *comunicar* a su interlocutor: en resumen, de la gran “solución artística”, así como de lo que el Autor implicado pretende *vehicularle* y *movilizarle* al Lector implicado a través de la forma en que configura el relato, como la respuesta que pudiera darle al respecto, esto es, de una de las posibles “soluciones poéticas” que se manifiestan en el “Sujeto textual”. De manera que, cualquier *elemento* que no esté articulado con otros y con el conjunto del texto en general, deviene un *elemento sin significación* o con una *significación* ajena al mismo: no forma parte de su “solución artística” ni *poética*. (Véase fig. 1)

Como fuese, he aquí un *diagrama* cronotópico que muestra de forma breve lo dicho hasta ahora en relación con la *configuración* general del relato (Fig. 2):

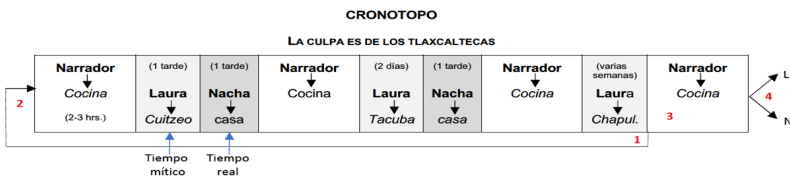


Fig. 2. Fuente: Elaboración propia

Lo importante de esta *configuración* es que, dado que es justo al terminar de contar su viaje a Chapultepec, es decir, cuando acaba de relatar sus *andanzas*, que se evidencia a plenitud el proceso de *transfi-*

guración heterogéneo-transculturante, tanto en la relación entre Laura y Nacha, como en cada una de ellas. Y ello será aquello que se ve y que se oye de aquí en adelante, como producto del relato del narrador: será, pues, el *efecto* que hizo en cada una el “diálogo” que mantuvieron como almas en pena, gracias a lo cual pueden confesar su *culpa* y su *traición*, para al final poder partir al mundo de los muertos: al Mictlán.

- ¡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 (Garro 9-10; cursivas mías).

Quedaría, sin embargo, también por preguntarse si Nacha *realmente* está *muerta*, es decir, si se trata de un alma en pena, cuestión de la que pareciera dar cuenta el narrador a su interlocutor al decir, casi al final del relato, 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*”, y que “Nacha *miró con sus ojos viejísimos*, para ver si todo estaba en orden” (Garro 33; cursivas mías). De manera que, con esto, pareciera poderse confirmar que, no solo se trata del relato del narrador testigo *muerto* que establece un diálogo sobre *muertos* con su interlocutor *muerto*, en el cual sus personajes *muertos* hablan de *muertos*, y donde uno de ellos, Laura, se enfrenta y se confronta con la historia de su (supuesta) *culpa* y *traición*, al relatarla a Nacha, su interlocutora, quien enfrenta su carácter de *traicionera*, sino también

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

de un entreverado y jerárquico diálogo *simbólico-metafórico histórico-sociocultural* entre *muer*tos.

Mas la *pregunta* a la que habría que esperar que la Autora *implicada* diera *respuesta*, en complemento a lo anterior, es, sin duda, 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 *afecta* su manera de irlo relatando; por otra, qué fue lo que Nacha *comprendió* de lo que Laura le relató, y cómo esto le permite ir *re-articulando* aquello que (se supone, dado que se trata de una ficción) aconteció en la casa. Pero incluso con ello debería poderse *responder* si lo que *vimos* y *oímos* es solo lo que Laura y Nacha querían *confesarse* de forma *directa*, o es al final resultado de la (una posible) gran “solución artística” del narrador, producto de la (una posible) “solución poética” de la Autora (“S₁” “S₂”). Dicho de otra manera, cada uno de ellos lo *relata* y lo *organiza* de forma que sirva al final para *simbolizar* y *metaforizar*, en este caso, de manera 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 empalman y se confrontan, tal como lo hará, por ejemplo, Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), elementos de la Conquista de la Gran Tenochtitlan, de la Independencia, de la Reforma, de los años sesenta con el presidente López Mateos, etc., época donde se suceden los *acontecimientos* (1958-1964) y que están *expresados-representados* y *simbolizados-metaforizados* por los personajes de la familia *Aldama*: Pablo (Marido), Margarita y *Laura*, los cuales se ven enfrentados y confrontados, de muy distinta manera, con dos seres del “pueblo”: *Nacha*, la callada, Josefina, la chismosa, y el primo-marido, el indio mexicana.

Epílogo

Resultará, entonces, más que evidente que los tres *acontecimientos representados*, con sus diversos niveles espacio-(a)temporales, dialógico-cronotópicos, heterogéneo-transculturados, rizomático-disemina-

tivos: el de la cocina, el de Laura y el de Nacha, todos ellos articulados por el relato del narrador y configurados por la Autora *implicada* —a través de la (una posible) gran “solución artística”, producto de la (una posible) “solución poética” utilizada para hacerlo—, se *complementan* y se *yuxtaponen* entre sí de formas bastante entrelazadas, entreveradas y complejas. Pero con esto también se *evidencia* la enorme importancia de distinguir uno por uno y por separado los diferentes *niveles* y *planos* existentes, e ir buscando sus relaciones, tanto *diacrónicas*, como *sincrónicas*, tal como el PASA lo viene proponiendo.

Aún así, esto también permite *confirmar* lo que decíamos al principio: el texto, por cuanto “Sujeto” (“S₁” “S₂”), *habla* por sí mismo, y se puede leer de una multiplicidad rizomática y diseminativa de maneras, tal como acontece, por ejemplo, en *Rayuela*, de Cortázar. Como también que no existe posible *teoría*, con su respectiva *metodología* (sin que ello implique que estas no tengan 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 en extremo confusa y enmarañada como la que acabamos de tratar de mostrar, de la que, dicho sea de paso una vez más, nos hemos dado más que un *sumarísimo* y, sin duda, un muy *elemental*, además, un tanto *disperso*, acercamiento.

Mas todo ello también nos demuestra que el texto es como un “*sistema*”, o un “*sistema de sistemas*”, es decir, “*cerrado*” por su configuración poética y “*abierto*” por la multiplicidad de “*soluciones artísticas*” dinámicas que dan cuenta de lo que ahí se *vehicula* y *moviliza*, de manera que si se espera poder *hablar* (*escribir*) del (sobre el) texto, como decíamos al principio, con la propiedad y justeza que se requiere, tratando con el fin de *distorsionarlo* o, incluso, de *destruirlo* lo menos posible, se tiene que trabajar desde “*adentro*”, por lo que se retoma desde “*afuera*” aquello que nos *guíe* y nos *oriente*, y no a la inversa, de “*afuera*” hacia “*adentro*”, *aplicándole* una teoría y su respectiva metodología, como tampoco se parte de un *tema* dado *a priori* y menos sin tomar en cuenta la multiplicidad de *posiciones* y

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

perspectivas que hablan de *ello*, sino que hay que hacerlo tomando en consideración la relación *dinámica y jerárquica*, por niveles y planos, sean fragmentarios o no (si bien todos los textos, en una u otra medida, están *fragmentados*), entre Autor Texto Lector, con todas las complejidades del caso. Y, aunque es cierto que basta trabajar un nivel o plano dado (de manera particular, el *acontecimiento*) para comenzar a evidenciar lo que el narrador, a través del Autor *implicado*, relata a su oyente-Lector *implicado*, y/o en su caso, con dar cuenta de la *estructura fragmentaria* que lo configura, mientras más niveles y correlaciones entre niveles y planos se analicen, tal y como lo propone el PASA, sin duda será más profunda, más amplia, y más compleja la *lectura* puesta en evidencia.

Referencias

- Bajtín, Mijaíl M. (Valentín Volóshinov). “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico/Anthropos 1997, pp. 106-137.
- Bajtín, Mijaíl M. “La palabra en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Taurus 1989a, pp. 77-236.
- Bajtín, Mijaíl M. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Taurus 1989b, pp. 237-409.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica 1993.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Editorial Horizonte 1994.
- Deleuze, Gille y Félix Guattari. “Rizoma”. *Introducción a Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos 2002, pp. 9-32.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*, Siglo XXI editores 1986.
- Derrida, Jacques. *La disseminación*. Editorial Fundamentos 1997.
- Garro, Elena. “La culpa es de los tlaxcaltecas”. *La semana de colores*. Universidad Veracruzana 1987, pp. 11-38.
- Grupo Slovo. *Poética y cultura: aproximaciones y soluciones artísticas latinoamericanas*. Coordinado por Fco. Xavier Solé Zapatero; Prólogo de Gerardo Argüelles Fernández, Pról. Departamento de Publicaciones de la UAEM 2023.
- Lacan, Jacques. “La dirección de la cura y los principios de su poder”. *Escritos*, tomo 2. 1958. Siglo XXI Editores 2009.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. 1970. Ediciones Istmo 1971.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI Editores 1982.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Siglo Veintiuno Editores 1995-1996. 3 vols.
- Solé Zapatero, Fco. Xavier. “El ‘Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas’ (PASA) como nueva propuesta de lectura de la novela. (Problema de

las singularidades artísticas)". 452°F *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 25, 2022, pp. 247-262.

Solé Zapatero, Fco. Xavier. " 'El proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas' (PASA)" [Primera parte]. *Poética y cultura: aproximaciones y "soluciones artísticas" latinoamericanas*. Dirección de Publicaciones Universitarias. UAE-Mex 2023, pp. y 37-130.