

Algunas observaciones en torno a la estructura, el dialogismo y el plurilingüismo en “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro

A few remarks about the structure, dialogism
and multilingualism, inside Elena Garro’s short
story “La culpa es de los tlaxcaltecas”

MARGARITA HERNÁNDEZ MARTÍNEZ¹

Resumen: Mediante la vinculación entre el texto literario, la historia y los símbolos; el análisis de la trama, el argumento y la estructura, y la inclusión de algunos conceptos extraídos de *Teoría y estética de la novela*, de Mijail Bajtín, el presente trabajo aspira a demostrar el dinamismo dialógico verificado en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro. Más allá de las consideraciones fantásticas, este cuento constituye la manifestación viva del encuentro entre múltiples cosmovisiones, destinadas a confrontar el discurso autoritario y oficial propio de la historia mexicana.

Palabras clave: literatura latinoamericana, Elena Garro, dialogismo, Mijail Bajtín.

Abstract: *Exposing the relationship between the literary text, the History and the symbols; the analysis of the storyline, the plot and the structure, and some concepts by Mikhail Bakhtin, this paper aims to demonstrate the dynamic dialogue interactions verified in “La culpa es de los tlaxcaltecas” by Elena Garro. Beyond fantastic considerations, this short story constitutes the alive manifestation of the encounter between multiple cosmogony views, which confront the official and authoritarian discourse distinctive of Mexican History.*

Keywords: *Latin American literature, Dialogism, Elena Garro, Mikhail Bakhtin.*

¹ Facultad de Humanidades de la UAEM. Correo electrónico: magy_h@yahoo.com.

En el horizonte literario mexicano contemporáneo, Elena Garro destaca como una voz original y propositiva; situación nada extraña si se toma en cuenta su interés por conducir la creación artística hacia nuevos derroteros, si bien éstos se mantuvieron adscritos a una de las tareas más recurrentes de la serie literaria latinoamericana: la forja de la identidad individual y colectiva. Desde esta vertiente, el discurso crítico que gira en torno de su obra ha tomado diversos cauces, los cuales, pese a sus intentos por dilucidar su complejidad, han reducido el espectro de sus posibles lecturas, recludiéndolas a un aura caótica y maravillosa; así, resulta imposible pensar en *Los recuerdos del porvenir* o “La culpa es de los tlaxcaltecas” fuera de una dimensión fantástica o mágico-realista.

Esto se debe, en gran medida, a los problemas planteados por sus estructuras textuales: en las obras narrativas de Garro, es difícil articular los fragmentos que constituyen la trama y el argumento, así como discernir las funciones que desempeñan en la organización —y, en último término, en el sentido— del material ficcional. Concretamente, en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la narración se conforma por los recuerdos evocados durante la conversación entre Laura, la señora de la casa, y Nacha, la cocinera; no obstante, ello no supone un argumento lineal, pues sus interacciones dialógicas complementan y yuxtaponen los diversos planos cronotópicos existentes en el cuento. De este modo, ambos discursos, sumados al eco de otras voces contenidas en la memoria —dotadas, además, de hablas particulares— y a la presencia de múltiples zonas simbólicas e indeterminadas —cuyo esclarecimiento requiere la participación del lector y sus experiencias culturales—, permiten reconstruir la imagen dinámica de los acontecimientos y explicar su significación. Con esta finalidad, es preciso, en primer término, recapitular y clasificar la multiplicidad de acciones descritas en “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Así, en esta propuesta, la trama y el argumento se decantan en tres planos diferentes, consignados a continuación:

1. *Acontecimientos transcurridos en un presente aparente*: centrados en la cocina y situados en un presente aparente —puesto que las conjugaciones verbales se circunscriben al tiempo pretérito, lo cual implica que, durante el acto de enunciación, el narrador y los personajes reconfiguran el sentido de las imágenes invocadas por la memoria—, se resumen en la siguiente secuencia: Nacha abre la puerta a Laura, quien se sienta en un banco y pide a la cocinera un café. Ésta pone a hervir el agua, la vierte sobre el café, le añade azúcar y coloca la “tacita blanca” frente a su patrona. Posteriormente, ambas aprueban, rechazan o confrontan las ideas expuestas en su conversación, modificando o reafirmando sus opiniones, transmitidas a través de sus posturas corporales. Asimismo, ejecutan varias acciones: Nacha sirve más café a Laura porque ésta mete los dedos en la taza para

saborear el poso; la señora fuma (a juzgar por las colillas manchadas que Nacha recoge al final del cuento) y observa las rosas del jardín. Al anochecer, ambas escuchan el aullido de los lobos, razón por la cual Nacha come “un puñito de sal”; después, abre la ventana para que el guerrero indígena se lleve a Laura “para siempre”. Por último, platica con Josefina, la recamarera, y se marcha “hasta sin cobrar su sueldo”.

2. *Acontecimientos catalogados como “fantásticos”*: esta serie agrupa los encuentros entre Laura y su “primo marido”, identificados por la crítica como mágicos y sobrenaturales; si bien esta concepción no resulta del todo acertada, pues sus rupturas con la lógica discursiva lineal obedecen a su emplazamiento en tiempos y espacios revestidos de naturaleza simbólica, pertenecientes a distintas etapas de la historia mexicana. Para comprobarlo, es necesario considerar las siguientes secuencias: tras quedarse sin gasolina en Mil Cumbres, Laura y Margarita llegan a Cuitzeo. Ahí, aquella se queda sola, mientras ésta busca un mecánico. En ese instante, Laura advierte que “las lajas blancas [a semejanza de su vestido blanco, en cuya contemplación se embebe] del fondo del lago seco desprenden luz blanca [...], la luz se parte en varios pedazos, hasta convertirse en miles de puntitos [...] El tiempo da la vuelta completa”. Momentos después fija la mirada en su “primo marido”. Éste, descrito siempre de la misma manera —un guerrero indígena que “tiene una cortada en la mano izquierda, los cabellos llenos de polvo y [...] sangre por la herida del hombro”—, la toma de la mano y la conduce hacia la ciudad devastada. Ahí, se arrodilla en la tierra, toma una piedra y traza dos líneas paralelas, las cuales, desde su óptica, se equiparan al curso de sus vidas, próximas a entrelazarse. En seguida, coloca los brazos sobre la cabeza de Laura, formando un tejadito; después, abraza su escudo y se dirige al combate. Laura, mientras tanto, corre bajo una lluvia de piedras y sube al coche, donde la espera Margarita. Al anochecer, su vehículo pasa frente el Zócalo de la ciudad de México; momentos después, Nacha les abre la puerta. Durante la cena, Pablo reprocha a Laura su aspecto desaseado. Margarita, presintiendo la discusión, pone un disco de twist.

Días más tarde, Laura, nuevamente vestida de blanco, se dirige hacia el café de Tacuba. Al llegar, se sienta, pregunta la hora al mesero, sale a la calle —“el sol está plateado, el pensamiento se hace polvo y ya no hay ni presente, pasado ni futuro”— y, bajo una lluvia de piedras, se encuentra con su “primo marido”. En el fragor de la lucha, su vestido comienza a quemarse; él, arrodillado, lo apaga. Pasos adelante, la pareja se descubre ante la casa de Laura, en cuyo interior yace su familia muerta. Él asustado le cubre los ojos y se recuesta con ella “en el calor del incendio”. De pronto, se pone de pie, enarbola su escudo y se pierde en el combate; Laura, por su parte, también escapa.

Tras varias semanas, Laura pasea en Chapultepec y se sienta “en la banca de siempre”, desde la cual “oye correr el sol”. Su primo se acerca, la toma de la mano y la guía entre los guerreros muertos, que yacen en el fondo de los canales. Luego, ambos se acuestan sobre las ramas rotas. Él se levanta, construye una cueva de hojarasca para ella y se va a combatir; asimismo, ella escapa y toma un taxi que la lleva, por el Periférico, a su casa. Nacha le abre la puerta, le prepara un café y conversa con ella hasta llegar al momento del *presente aparente*. En seguida, se marcha “para siempre”.

3. *Acontecimientos paralelos*: este plano, desarrollado en el marco constituido por la casa de la familia Aldama, describe las acciones desarrolladas antes, durante y después de los encuentros entre Laura y su “primo marido”; de esta forma, las relaciona con tiempos y espacios desmitificados y, en último término, las complementa. Así, engloba las siguientes secuencias: dos meses antes de que Nacha y Laura conversen en la cocina, ésta y Margarita viajan a Guanajuato; a su regreso, durante la cena, la familia y la servidumbre muestran curiosidad por su aspecto. Al día siguiente, Pablo descubre manchas de sangre en el alféizar de la ventana y enfurecido golpea a Laura; mientras tanto, las sirvientas alarmadas llaman a Margarita. Laura huye, ataviada con su vestido blanco y un suéter del mismo color. A su vuelta, Nacha le abre la puerta y Josefina le muestra un ejemplar de “Últimas noticias”. Instantes más tarde, se marcha a su cuarto, Pablo discute con ella y le prohíbe salir. Poco después, localiza nuevas huellas de sangre, las cuales provocan el llanto de Laura; en consecuencia, ordena que la vigile un médico. Tras varias semanas, éste le permite salir a pasear a Chapultepec en compañía de Margarita; empero, una mañana, ésta vuelve sola. Los indicios presentes en la memoria de Nacha señalan que la familia y las autoridades inician unas pesquisas tan largas que Pablo se retira a Acapulco para reposar porque “se quedó muy flaco con las semanas que duró la investigación”. Finalmente, durante la conversación entre Nacha y Laura, Margarita descansa en su habitación.

Esta recapitulación permite constatar algunas afirmaciones expuestas con anterioridad: en primer término, los tres planos del acontecimiento, considerados desde puntos de vista contrastantes y acordes con la cosmovisión de cada personaje, poseen numerosos puntos de contacto —tanto en el ámbito de la trama como en el discurso—, los cuales conforman una totalidad armónica y significativa. Ésta se aglutina alrededor de Nacha, quien asume la mayor parte del discurso, a través de sus intervenciones o mediante sus recuerdos, narrados por una voz omnisciente.

En segundo lugar, los hechos se desenvuelven alrededor de la yuxtaposición de dos instancias temporales de distinto carácter, las cuales no aparecen de forma evidente en la estructura externa del cuento: el tiempo cronológico, que comprende

los sucesos ocurridos en la casa de los Aldama y abarca un periodo aproximado de dos meses; y el tiempo mítico, que, a pesar de referirse indirectamente a eventos históricos, parece inmóvil, debido a la disposición cíclica a la cual se ciñen los encuentros entre Laura y su “primo marido”. En efecto, poco antes de su reunión, Laura se encuentra en compañía de Margarita; en seguida, se verifican algunos acontecimientos *fantásticos* —“la luz se partió en varios pedazos”, “el tiempo dio la vuelta completa”, “el pensamiento se hace polvo y ya no hay presente, pasado ni futuro”, entre otros—, los cuales trastocan el decurso del tiempo y, en ocasiones, modifican el espacio. Después, en medio de diversas batallas, el primo pregunta a Laura qué ha hecho y ella no atina a darle una respuesta; él se arrodilla, la toca y estimula sus sentidos: el tacto, al tomarla de la mano para guiarla hasta la ciudad en llamas; la vista, al cubrir sus ojos para impedir que vea la casa de su familia; el oído, al procurar que no escuche los gritos de los aztecas. Finalmente, sugiere, de manera alegórica, la construcción de un refugio; luego, parte hacia el combate. Laura, sin embargo, vuelve a su casa. Nacha siempre le abre la puerta.

Asimismo, los nexos entre los rubros temporales resultan significativos: la duración del tiempo cronológico se empata con el momento en que Laura y su primo se encuentran —como si atravesaran un umbral en el cual confluyen las épocas—, pese a que, paralelamente, el tiempo mítico se dilata y las ausencias de Laura se prolongan más allá de lo que ella supone y el lector puede deducir, dadas las abundantes elipsis y las escasas acciones efectuadas en estas zonas de indeterminación. De este modo, el lapso en que se verifican estos encuentros no se vincula con la experiencia temporal percibida por el resto de los Aldama, lo cual funge como primera manifestación de las divergencias entre el conjunto de cosmovisiones insertas en “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Por otro lado, estas consideraciones desembocan en la configuración del plano simbólico. Para profundizar en él, es preciso ligar la realidad intratextual con la extratextual, sin que ello equivalga a abolir la autonomía de la creación artística; más bien, contribuye a subrayar su naturaleza referencial.

Así, el primer encuentro entre Laura y su primo sobreviene durante una lucha por el dominio territorial, en Cuitzeo, ciudad fundada por el imperio tarasco, enemigo invencible de los aztecas. Tales circunstancias explican la impotencia que opaca el ambiente y las múltiples heridas del joven guerrero. En idénticas condiciones, Laura y su primo se entrevistan por segunda ocasión afuera del café de Tacuba, ubicado en la antigua calzada donde los ejércitos de Izcóatl y Nezahualcóyotl, señores de México y Texcoco, vencieron a los tepanecas, lo cual facilitó —tras la destrucción y posterior reescritura de los códigos históricos, en un primer intento por instaurar una historia oficial, contrapuesta con los hechos

auténticos— el restablecimiento de la línea sucesora al trono imperial. Por último, los personajes se reúnen, en el curso de una batalla propia de la Conquista, en Chapultepec, sitio estratégico domeñado por los aztecas, donde Moctezuma ordenó la construcción de un acueducto que, con el paso de los años, se convirtió en símbolo de su poderío.

De esta forma, el cruce entre los distintos planos cronotópicos sugiere la concurrencia de diversas etapas históricas, a través de las cuales la significación de los acontecimientos *fantásticos* se dirige hacia nuevos derroteros, acrecentados mediante la confluencia desarticulada —dependiente de los tres planos ya consignados— de numerosas concepciones de mundo. Por tales razones, la estructura textual sugiere la existencia de otros elementos, cuya comprensión requiere profundizar en la lógica trivalente representativa de la cosmovisión indígena —la cual excluye toda resolución maniquea y, considerando el *principio del tercero incluido*, pondera y agrupa diversas ópticas en torno a un mismo hecho—, que resuena en varios ámbitos de la narración, como el argumento y los rasgos de los encuentros entre Laura y su primo. En este sentido, los personajes más cercanos a dicha postura definen, al mismo tiempo, los ejes alrededor de los cuales gira la trama: así, mientras el guerrero indígena —cuya participación se limita a los recuerdos aludidos en la conversación sostenida en la cocina— afirma que “lo bueno crece junto a lo malo”, los discursos de Nacha y Laura no emiten juicios de valor, sino que prefiguran y aclaran la sucesión de los acontecimientos.

Por su parte, Josefina, enclavada en el enfoque occidental y estratificado de los Aldama —en consecuencia, despojada de un discurso individual—, verbaliza mediante el chisme la situación “traicionera” desenvuelta a lo largo de la trama. Con ello, provoca que las relaciones entre Laura y su primo, así como entre ésta y Pablo, se precipiten a la última derrota: Laura, en abierta contradicción con los postulados de la historia oficial, triunfa sobre su débil marido blanco, asimilado a la España conquistadora, y huye con su primo, identificado con la fortaleza del señorío azteca. De esta manera, pese a su capacidad para revelar las resonancias críticas e históricas contenidas en el texto, asume la imagen irreflexiva y paralizada que lo denomina: los tlaxcaltecas son los traidores que, olvidando la defensa de las comunidades indígenas, con las cuales conformaban un sólido universo cultural, sumaron sus fuerzas a las tropas ibéricas.

En un sentido similar, Pablo y Margarita sostienen una perspectiva hondamente influida por la ignorancia histórica, sus prejuicios y paradojas. De este modo, ven en el guerrero azteca a un salvaje sanguinario; deseoso, en su inconmensurable irracionalidad, de lastimar a Laura. Por tanto, los lazos entre ambos carecen de sentido; más cuando, en la secuencia de la cena descrita, Margarita

atribuye a Laura algunos rasgos convencionales de la mujer mexicana: minusvalía, fragilidad y necesidad de protección. Empero, bajo esta imagen subyacen las pluralidades del ambiguo imaginario femenino nacional, las cuales conectan las instancias simbólicas imbricadas en el cuento con los conflictos esbozados en la verdad histórica y la identidad.

En efecto, el encadenamiento dialógico diseminado a lo largo del plano narrativo expone, en concordancia con la posición y perspectiva de cada personaje, diversas prefiguraciones semánticas contenidas en Laura. En primer término, su marido y su suegra la homologan con la Chingada; es decir, con la mujer pasiva, inexorablemente abierta e incapaz de resistir las agresiones masculinas. De manera paralela, Josefina la compara con la Malinche, prototipo popular de la fémina ingrata y desleal. En tanto, Nacha procura comprenderla a través de su conversación; de este modo, transforma el panorama que la envuelve y, al final, resignifica su función en la trama. Por último, esta suma de visiones se articula en la óptica del lector, quien debe confrontar sus opiniones con los acontecimientos e interrogarse sobre la dinámica del rol ejercido por la protagonista de “La culpa es de los tlaxcaltecas”.

En el mismo sentido, resulta necesario recurrir a algunos datos contextuales. Incluido en *La semana de colores* —volumen que agrupa trece narraciones asociadas con un color y un día de la semana azteca—, este cuento apunta a las implicaciones simbólicas del color blanco, esencial para la cosmovisión prehispánica, pues, dado su carácter de suma o ausencia de los demás, representa el tránsito entre la vida y la muerte; encarnado, por ejemplo, en la gama cromática desplegada en sus pictogramas, según la cual el Oeste, tras la desaparición del sol —gran astro primordial—, desprende luz blanca. Por ello, las doncellas y los guerreros destinados al sacrificio se vestían y adornaban con telas, plumas y piedras de este color, a fin de indicar sus lazos con un instante de transición análogo al alba, cuando aquél renace, después de haber derrotado a los dioses del inframundo.

Por estas razones, la conjunción entre la estructura textual y las figuraciones arquetípicas del cosmos simbólico mexicano se tornan evidentes: Laura, a semejanza de la Malinche, aprehende las marcas distintivas de dos mundos dotados de cosmovisiones en apariencia antagónicas —dentro de las cuales desempeña un papel cuya trayectoria se desliza del privilegio a la traición—; así, se convierte en una mujer desarraigada que, situada entre la alteridad y la disolución, funge como ofrenda propiciatoria para la conciliación momentánea de ambos universos. En tales circunstancias, su vida sólo se explica —frente a sí misma y frente a los demás— mediante la lectura de *La historia verdadera de la Conquista de la Nue-*

va *España*, alusión explícita que conecta el cuento con la crítica a la historia y su inevitable sujeción a múltiples enfoques de pensamiento.

En el mismo orden de ideas, “La culpa es de los tlaxcaltecas” concentra otras figuras simbólicas plenamente identificables y correlacionadas con la significación de los sucesos. Desde la óptica azteca, la sal representa la conservación, la corrupción y la comunión, en última instancia, la purificación; de manera simultánea, ésta, derramada sobre los sitios impuros, ahuyenta los malos espíritus, atrae la abundancia y la amistad. En las últimas secuencias del cuento, Nacha, tras haber sostenido una conversación íntima con su patrona, ingiere, con el afán de protegerse, “un puñito de sal”; posteriormente, se queja de que “anda muy alborotada la coyotada”. Esta exclamación define el estatuto alegórico del coyote, considerado un animal funesto que entorpece la acción del héroe e introduce la perversidad en la creación. En el texto, constituye un mal presagio que podría inducir el retorno de Pablo y, así, obligarlo a aceptar su derrota.

De este modo, los enunciados dialógicos —por definición, vivos y dinámicos— que componen el plano narrativo del cuento desembocan en dos procesos esenciales para comprender, en general, la gestación de la cultura mexicana y, en particular, la experiencia de los personajes: heterogeneidad y transculturación. Ambos se determinan según la interacción entre las perspectivas detalladas con anterioridad, las cuales poseen matices ideológicos que superan el ámbito simbólico y, tras un ejercicio reflexivo, se reintegran en el terreno de la realidad.

Para explicar estos aspectos, es preciso recurrir a algunos postulados de la teoría bajtiniana, de acuerdo con los cuales cada objeto descrito en la enunciación literaria se encuentra impregnado de acentos y valoraciones. En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, el objeto nuclear, *la historia de México*, se tiñe de un conjunto de particularidades emanadas del cruce entre la oficialidad, la tradición y la reflexión. En consecuencia, la estructura textual motiva el enfrentamiento entre la historia institucionalizada, traducida en museos, monumentos y ceremonias, y las opiniones de Garro, centradas en los episodios anulados u olvidados por el discurso oficial. Como resultado, el cuento confronta la escritura —validación petrificada de los sucesos— con la oralidad —personificación efímera de la autenticidad—; la verdad y su monolítico estatismo con la maleabilidad subjetiva propia de la ficción.

Ello instaaura, de manera paralela, una interrelación dialéctica entre *la historia de México* y su contraparte, *los encuentros entre Laura y su “primo marido”*. En efecto, mediante sus conversaciones, los personajes discuten —en ocasiones, sin percibirlo— la veracidad supuesta en la historia; así, dan origen a un discurso plural, cuyos diálogos no se reducen a la organización narrativa, sino que se pro-

pagan a cada entidad textual y, en última instancia, derivan en una concepción lingüística del mundo. De este modo, los diversos campos textuales y contextuales se imbrican: en el ámbito ficcional, Nacha y Laura configuran una sucesión dinámica de los sucesos; fuera de él, Garro erige, armoniza y modifica sus consideraciones personales. De esta forma, ambos niveles despliegan una vigorosa capacidad crítica, cuyas mutaciones coinciden con los choques ideológicos verificados a lo largo de la trama.

Por otra parte, siguiendo los planteamientos de Bajtín, cada obra literaria se encuentra habitada —desde el narrador hasta los personajes— por seres sociales, cuya palabra se ciñe a sus convicciones e ideales, los cuales desencadenan polémicas y apologías. En el cuento, este rasgo adquiere manifestaciones que convergen en una disposición plurivocal: por un lado, Garro demuestra que la verdad histórica se asienta en bases débiles y debe reconsiderarse en función de algunos eventos olvidados; asimismo, los personajes cultivan y defienden una suma de juicios concordantes con los acontecimientos y su formación ideológica, equivalente a la asimilación selectiva del lenguaje ajeno e indisolublemente conjugada con la lucha entre las convenciones y la experiencia.

De esta manera, “La culpa es de los tlaxcaltecas” se revela como un producto artístico y estilizado proveniente de la objetivación de los conflictos entre la palabra individual y el discurso colectivo; es decir, se desenvuelve a través de numerosas vías de comunicación que se verifican y reproducen bajo las fórmulas dialógicas consignadas páginas atrás. Éstas, a su vez, remiten a sus características narrativas, llenas del lenguaje simbólico y plurivalente anteriormente analizado. Por tales razones, la estructura del relato responde a una perspectiva social y cultural, fundamentada en interacciones que suponen la presencia del relato oral.

Asimismo, el texto aparece doblemente articulado: el intercambio entre innumerables voces, ubicadas en distintos tiempos y espacios, sustenta la palabra propia e implica la ajena. En este tenor, Garro refuta la parálisis de la historia institucional; por otro lado, Laura se disputa con su historia personal, que también posee vertientes contradictorias, según la posición y óptica de los personajes: la *verdadera* y cronológica, relacionada con la incomprensión familiar y las notas amarillistas intercaladas en “Últimas noticias”; la *fantástica* y mítica, ligada con la comparecencia de su “primo marido” y la preservación de la autonomía de los pueblos precolombinos, sean tarascos contra aztecas, aztecas contra tlaxcaltecas y, finalmente, aztecas contra españoles. Entre estas conflagraciones, sólo la última se perpetúa en la memoria histórica —representada en la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*—, mientras que las demás se difuminan en el olvido.

Al final, a través de la composición artística propuesta por Garro y el conjunto de las acciones emprendidas por Laura, “La culpa es de los tlaxcaltecas” se contraponen al discurso autoritario, asociado con el pasado jerárquico y emparentado con el tabú, inerte y cerrado al diálogo. Por lo tanto, Garro transforma, mediante la inclusión de la cosmovisión indígena, lo canónicamente inmodificable: en general, las correlaciones entre el tiempo y el espacio; en particular, el entramado que configura la historia de México, inmóvil debido a su institucionalización. Con estas innovaciones ideológicas y discursivas, consigue demostrar que, a pesar de fijarse en una escritura redonda y acabada, la historia se encuentra viva, delante de nuestros ojos.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail Mijailovich (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2003), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
Garro, Elena (1989), “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *La semana de colores*, México, Grijalbo.
Paz, Octavio (2000), *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica.
Tekumumán (2003), “Una mirada indígena sobre el mundo”, *Abya yala*, Centro de Investigaciones y Estudios sobre Tradiciones Amerindias, núm. 2, verano.

Recibido: 19 de septiembre de 2007

Aprobado: 22 de noviembre de 2007

Margarita Hernández Martínez (Toluca, 1985) estudia el noveno semestre de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Ha participado como ponente y organizadora en diversos coloquios, talleres y festivales literarios. Ha colaborado en *Molino de letras*, *Cuiria*, *Contribuciones desde Coatepec*, *Futuro y Milenio*, entre otras publicaciones; asimismo, fundó la revista independiente *El crítico*. Ha laborado como correctora de estilo en el Programa Editorial y en la Facultad de Humanidades de la UAEM. Actualmente, se desempeña como periodista para el Instituto Mexiquense de Cultura y es responsable de la página cultural del semanario *El espectador*. En 2003, ganó la mención honorífica del *Cuarto concurso nacional de cuento preuniversitario “Juan Rulfo”*, organizado por la Universidad Iberoamericana; en 2007, obtuvo el primer lugar en el *Cuarto concurso universitario de poesía*, otorgado por la UAEM.