



Butler University  
**Digital Commons @ Butler University**

---

Undergraduate Honors Thesis Collection

Undergraduate Honors Thesis Collection

---

12-2021

## **Deconstruyendo narrativas coloniales en relatos cortos latinoamericanos**

Olivia Gabrielle Bradley

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

BUTLER UNIVERSITY HONORS PROGRAM

Honors Thesis Certification

Please type all information in this section:

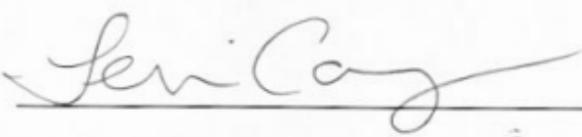
Applicant Olivia Gabrielle Bradley  
(Name as it is to appear on diploma)

Thesis title Deconstruyendo narrativas coloniales en relatos cortos  
latinoamericanos

Intended date of commencement December 17, 2021

Read, approved, and signed by:

Thesis adviser(s)  11/23/2021  
Date

Reader(s)  12/3/21  
Date

Certified by \_\_\_\_\_  
Director, Honors Program Date



**Deconstruyendo narrativas coloniales en relatos cortos latinoamericanos**

A Thesis

Presented to the Department of Modern Languages, Literature, and Cultures

College of Arts and Sciences

and

The Honors Program

of

Butler University

In Partial Fulfillment

of the Requirements for Graduation Honors

Olivia Gabrielle Bradley

17 December 2021

## **Resumen**

Este artículo investiga cómo los autores de América Latina deconstruyen las narrativas coloniales en sus cuentos. Los cuatro relatos analizados son “Chac mool” por Carlos Fuentes, “Coatlicue” por Elena Poniatowska, “La noche boca arriba” por Julio Cortázar y “La culpa es de los Tlaxcaltecas” por Elena Garro. Mediante un estudio del uso del realismo mágico para promover críticas coloniales junto con una aplicación de la teoría de la descolonialidad, este artículo describe cómo los autores abordan los conceptos de la conquista española de México, la naturaleza dualista de la identidad mexicana y las estructuras de poder y opresión que persisten hoy. Estos autores del siglo XX reflejan los conceptos teóricos desarrollados en el siglo XXI para romper binarios occidentales y subvertir las narrativas coloniales. Este artículo tiene importantes implicaciones para comprender cómo la literatura, la fantasía y trabajos teóricos pueden utilizarse como instrumentos decoloniales.

El propósito de este artículo es examinar como autores latinoamericanos subvierten las narrativas convencionales del colonialismo Español. Esto se hará a través de una análisis de relatos cortos a través de una perspectiva teórica decolonial. Los textos primarios en este caso son los cuatro cuentos latinoamericanos, “Chac mool” por Carlos Fuentes, “Coatlicue” por Elena Poniatowska, “La culpa es de los Tlaxcaltecas” por Elena Garro, y “La noche boca arriba” por Julio Cortázar. Estos cuentos se pueden categorizar como parte del realismo mágico en el movimiento literario del boom durante los finales del siglo XX. Los textos teóricos tratan de la teoría decolonial y la conversación más amplia sobre la colonialidad en América Latina. Una descripción general de la historia del colonialismo en América Latina, las características del boom y el desarrollo de la teoría son integrales para la comprensión del contexto de los cuentos analizados en este ensayo.

La mayoría de los países de América Latina tienen una experiencia compartida de colonialismo en los siglos XV al XVIII durante los cuales conquistadores españoles y portugueses colonizaron y explotaron la tierra y la gente. Comenzando con la llegada de Cristóbal Colón a las Bahamas en 1492, España envió a sus conquistadores a las Américas para encontrar nuevas tierras y rutas comerciales, motivado por el deseo de riqueza, poder y expansión territorial. En una carta desde Hispaniola a España en 1493, Cristóbal Colón escribe que los “indios” son gente incivilizada y tímida, sin forma de gobierno que serán fáciles de conquistar y convertir al cristianismo (Colón 134). España colonizó tierras en el Caribe, América Central, América del Sur y porciones de lo que ahora es los Estados Unidos. El enfoque de esta obra será en la conquista española en México, debido a que es el escenario de los cuatro cuentos analizados.

A pesar de que los españoles proclamaron su descubrimiento de estas nuevas tierras, la tierra del México contemporáneo estaba habitada por muchas civilizaciones complejas y comunidades indígenas antes de la llegada de los conquistadores. Estas civilizaciones incluyeron las mayas, olmecas, zapotecas, y aztecas. En 1519, la expedición de Hernán Cortés, un conquistador español, salió de Cuba con el objetivo de llegar a México. Desde 1519 hasta 1521 él y sus hombres pasaron por muchas ciudades indígenas, dominándolas, esclavizándolas, y destruyendo símbolos de su religión para reemplazarlos con el cristianismo (Easton 393). En ese momento, los aztecas estaban en la cima de su expansión en México, convirtiéndolos en un objetivo del deseo de Cortés. Por un lado, Moctezuma II, el líder de los aztecas, y su gente recibieron amablemente a los españoles en su capital de Tenochtitlán, mientras que Cortés y su gente planeaban su ataque contra la ciudad. Cortés recibió ayuda en la toma de control de la ciudad de aliados indígenas que formó a lo largo de su viaje por México. Un ejemplo notable de esto fueron los Tlaxcaltecas que querían ayudar a derrotar al imperio azteca (Easton 411).

Los aztecas eran una civilización muy avanzada con sistemas de energía hidráulica, organización social, y chinampas. Mientras que los españoles tenían armas más modernas que los nativos, la introducción de enfermedades por parte de los españoles, lo que provocaron la muerte de millones de nativos, fue el factor más importante en el éxito de la destrucción del imperio azteca. Justo después de conseguir control de Tenochtitlán, Cortés empezó destruyéndola para construir la Ciudad de México sobre sus ruinas en el nombre de España. Debido a esta historia de colonialismo, América Latina tiene un complejo de inferioridad basado en diferencias raciales internalizadas y la estructura de clases. Frantz Fanon escribe sobre el impacto psicológico del colonialismo y desarrolla esta idea de absorber una autopercepción negativa debido a estar rodeado por una cultura colonial dominante (Fanon 100).

Los efectos y las críticas del colonialismo español y el tratamiento de las poblaciones indígenas fueron temas populares entre los autores latinoamericanos que florecieron durante el período literario conocido como el boom latinoamericano. El cuento latinoamericano ocupó un lugar destacado en la literatura y ganó reconocimiento internacional a finales del siglo XX durante el boom y el postboom latinoamericano. Este movimiento estuvo marcado por la exploración literaria, difuminando las líneas entre la ficción y la realidad y representando a grupos marginalizados. El estilo literario del realismo mágico surgió durante este tiempo como una forma de romper los binarios y valores occidentales a través de la incorporación natural de la fantasía a la literatura (Rodero 88). El realismo mágico y los elementos fantásticos se hicieron populares durante este movimiento literario y se utilizaron como mecanismos de crítica social. Uno de los principales enfoques fue la revisión del colonialismo, la identidad precolombina y la conquista española. Los autores masculinos son generalmente los más reconocidos de este período, aunque las autoras también produjeron obras notables en el boom y postboom. Este ensayo incluye tanto a autores femeninos como masculinos, ya que ofrecen diferentes perspectivas sobre el colonialismo y el género. Los objetivos subyacentes de este periodo son desmantelar el pensamiento occidental, las estructuras binarias, y difundir una llamada a la acción en lectores.

Los conceptos principales de la crítica social e identidad hacen que la conquista española sea un perfecto objeto de atención durante el boom. En los cuatro cuentos de enfoque, los autores utilizan narrativas comunes y elementos fantásticos para ilustrar los efectos del colonialismo, examinar la conquista y rescatar la historia de las culturas precolombinas. Estos cuentos vuelven a contar la conquista de una manera que eleva la voz de los indígenas mexicanos y muestra elementos mágicos de sus culturas. Hay dos narrativas principales compartidas a lo largo de los

cuatro cuentos; personificar a los dioses aztecas y una ruptura de la temporalidad debido a mezclar realidad y fantasía. Estas dos narrativas también se pueden encontrar a lo largo de muchos otros cuentos y novelas de América Latina, especialmente del boom, ya que emplean características del realismo mágico. Este artículo se enfoca en cómo los temas de los cuentos elegidos se conectan entre sí, cómo los presenta cada autor y cómo se relaciona con las teorías académicas de la colonialidad y la descolonialidad.

Durante gran parte de la historia, América Latina quedó excluida de las discusiones y teorías del poscolonialismo, ya que el énfasis central fue en África y Asia. El estudio del poscolonialismo es un período de tiempo después del imperialismo y una teoría que examina cómo las naciones europeas colonizaron y controlaron otras naciones, mientras que también muestra cómo estos grupos han respondido y comenzado a resistir los efectos del colonialismo. Debido a la exclusión de las experiencias coloniales de América Latina en este campo de estudio, grupos académicos y teóricos de América Latina comenzaron a trabajar en la conversación y las teorías sobre la modernidad, colonialidad y descolonialidad (Verdesio 95). Tanto la descolonialidad como el poscolonialismo surgieron de debates que cuestionaban el orden mundial establecido por los europeos, pero en relación con diferentes períodos de tiempo y lugares (Bhambra 137). Las contribuciones específicas de gente como Anibal Quijano, José Rabasa, Walter D. Mignolo, Frantz Fanon, y otros académicos y teóricos se explicarán en la sección “Contexto teórico” de este artículo.

Estas teorías se enfocan en la relación de sujeto y objeto que surgió desde prácticas coloniales europeas y las relaciones raciales que influyen en las estructuras coloniales de poder. Examinan cómo el colonialismo no sólo desplazó a las comunidades indígenas, sino también a sus conocimientos. Recuperar este conocimiento es uno de los temas en que los teóricos

decoloniales orientan su trabajo académico. La teoría poscolonial y decolonial son grandes cuerpos de trabajo intelectual que cubren las experiencias de una variedad de personas, tierras y culturas. Al vincular la teoría y la literatura, podremos entender mejor el significado detrás del trabajo de los autores en sus cuentos y aplicar estas teorías a la literatura para extender sus contribuciones fuera del ámbito teórico.

### **Chac mool**

Como uno de los cuentos más conocidos y populares del boom latinoamericano, “Chac mool” es la primera de los cuatro cuentos examinados en este artículo. El autor mexicano Carlos Fuentes publicó “Chac mool” en su colección de cuentos de 1954 titulada *Los días enmascarados*. La personificación de un dios azteca como personaje en el cuento juega con los diferentes elementos fantásticos que Fuentes usa a lo largo del cuento. Explora los temas de la exotificación en el colonialismo y la recuperación de la cultura precolombina después de la conquista española.

### *Resumen*

“Chac mool” empieza con la muerte por ahogamiento del protagonista del cuento, Filiberto, en Acapulco y lee como un cuento dentro de otro cuento. El lector aprende lo que sucedió a través de las entradas en el diario de Filiberto que lee su amigo mientras transporta el cuerpo de Filiberto a la Ciudad de México. Por eso, hay dos narradores de primera persona en este cuento, Filiberto y su amigo. El punto de vista de Filiberto se expresa a través de las entradas de su diario y su amigo luego inserta su propia narración y reacciones al leer este diario. Con dos narradores, puede ser difícil determinar qué punto de vista es la verdad y cuál es ficción. Parte de la fantasía de este relato es la inclinación del lector a creer que el relato de Filiberto es

falso o inventado, lo que es reforzado por el amigo de Filiberto quien también encuentra que el relato es poco probable. Luego, a medida que se construye el cuento, el lector y el amigo de Filiberto se dan cuenta de que Filiberto estaba diciendo la verdad y no era una fantasía.

Al principio del cuento, sabemos que Filiberto murió en Acapulco pero vivía en la Ciudad de México, por eso su amigo está transportando su cuerpo de regreso a su casa en la capital. Intentando pasar el tiempo, su amigo encuentra el diario de Filiberto entre sus pertenencias y decide leerlo para averiguar si explica el comportamiento extraño de Filiberto en las últimas semanas. La primera entrada lee normal, Filiberto describe su día que incluye arreglar su pensión e ir a un café que le gustaba como niño. La siguiente entrada se centra en una conversación con el amigo de Filiberto, Pepe, en la que hablan sobre el cristianismo y las religiones indígenas. Se explica que Filiberto disfrutaba coleccionando arte indígena mexicano y ahora busca un Chac Mool. Pepe recomienda un sitio en la Lagunilla donde los vendan y Filiberto decide que lo echará un vistazo. Allí encuentra un Chac Mool y, a pesar de dudar la autenticidad de la estatua, la compra y lleva a casa, colocándola en el sótano debido a una falta de espacio. Justo después de esto, comienzan problemas inexplicables en su casa.

Las siguientes entradas son más cortas y describen algunos diferentes problemas que parecen surgir de nada en su casa. Primero, la tubería se rompe y el agua se vierte al piso y entra al sótano. Luego, empieza a escuchar quejidos durante la noche que lo ponen nervioso. A pesar de arreglar la tubería, el agua vuelve a escaparse e inunda el sótano donde reside el Chac Mool. Filiberto recoge el Chac Mool, que ahora está cubierto con lama, e intenta repararlo pero la textura de la estatua parece haber cambiado a algo similar a la carne, e incluso encuentra vello en los brazos del Chac Mool. Hasta este punto, la narración ha sido de Filiberto, pero hay un cambio

aquí, ya que el amigo de Filiberto describe un variación en la escritura a mano de las entradas a algo más errático y difícil de leer.

A lo largo de las próximas entradas, Filiberto suena paranoico y asustado mientras la transformación del Chac Mool continua. Un día cuando duerme Filiberto, se despierta con algunos sonidos y olores solo para ver en su cuarto un sonriente Chac Mool parado sobre su cama. Al mismo tiempo que se escribían estas entradas, su amigo recuerda que Filiberto descuidaba sus tareas en su trabajo hasta que fue despedido. Es evidente por el tono de la narración del amigo que en este momento no cree que el Chac Mool cobró vida. Regresa a las entradas donde Filiberto describe su vida nueva con Chac Mool en su casa. A pesar de que hay momentos en los que el Chac Mool puede ser agradable, con la llegada de la temporada seca, se pone más agitado. Filiberto resume la mayoría de su vida diciendo “debo reconocerlo: soy su prisionero” (Fuentes 25). Filiberto describe como el Chac Mool ha inundado su casa, le hace comprarle pollo y arroz todos los días, además de traerle agua. Por falta de pago, han perdido la electricidad y agua en la casa entonces Filiberto se requiere traer agua al Chac Mool de una fuente pública. Filiberto se entera que el Chac Mool sale de casa de noche para encontrar perros, ratones, y gatos para sostenerse y decide escapar de su prisión una de estas noches a Acapulco. Esto es donde el diario de Filiberto termina. El amigo de Filiberto todavía no está convencido de la certeza de lo que escribe Filiberto, pero cuando llega a la casa de Filiberto y un indio de aspecto extraño y maloliente abre la puerta para recibir el cuerpo, se cuestiona la línea de realidad y ficción.

Este cuento empieza con Filiberto relegando a el Chac Mool al sótano y en la última línea del cuento, el cuerpo de Filiberto es puesto en el sótano por el indio en una clara reversión de la narrativa de la conquista.

### *Análisis*

“Chac mool” es uno de los mejores ejemplos de recuperación de la cultura precolombina y la inversión del binario colonial. También es una obra querida del boom que incorpora personajes míticos y cuestiones de la identidad nacional mientras que rompe la división entre la fantasía y la vida cotidiana. Es importante entender la historia de Chac Mool y quien era para ver los diferentes niveles de simbolismo. Un Chac Mool se refiere específicamente al tipo de estatua mesoamericana de una figura humana típicamente reclinada atrás con un cuenco en sus manos para aceptar sacrificios. Están más asociados con Tláloc, el dios azteca de la lluvia, pero también pueden ser representaciones de Chaac, el dios Maya de la lluvia (Austin 64). En el contexto del cuento de Carlos Fuentes es más entendido como una representación de Tláloc y los aztecas debido a que tiene lugar en México. Además de ser el dios de la lluvia, Tláloc se asocia también con la creación y la agricultura.

Carlos Fuentes podría haber elegido cualquier cosa para ser el personaje en representar la cultura precolombina, pero el uso de un Dios azteca hace que este cuento sea aún más poderoso. Sabemos que Filiberto colecta arte indígena que incluye “estatuillas, ídolos, [y] cacharros” (Fuentes, 20) para exhibir en su casa, un pasatiempo que disminuye la cultura detrás del arte y solo lo ve como un objeto de colección. Esta cosificación que Filiberto muestra hacia el arte indígena es un reflejo de cómo los conquistadores españoles veían a la población nativa cuando llegaron a México- objetos para conquistar. Cuando el Chac Mool comienza a adquirir características humanas, Filiberto cree que se está volviendo loco porque no puede comprender que el Chac Mool es humana, así como la gente indígena no era vista como humana por los colonizadores. Ni Filiberto ni los conquistadores estaban motivados por querer aprender más sobre la historia de la estatua o la cultura, solo querían tacharla de su lista de colección o

conquista. Esta falta de respeto hacia Chac Mool no solo se trata de la mercantilización, sino también de la representación de las religiones indígenas y el cristianismo.

El hecho de que uno de los personajes principales sea un dios implica que hay una crítica o comentario sobre la religión. Antes de la llegada española, las diferentes culturas tenían religiones complejas y desarrolladas centradas en una variedad de dioses y diosas, algo que los españoles consideraban salvaje y en necesidad de conversión. En una entrada del diario, Filiberto recuerda una conversación con su amigo Pepe sobre la religión en la que Pepe argumenta que los españoles pudieron convertir a los indígenas al cristianismo debido a las similitudes que tiene con la religión indígena. Pepe afirma que “el cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena” (Fuentes 19). Esta conversación puede parecer pequeña en la trama general del cuento, pero en ella Fuentes está estableciendo el tema subyacente de que elementos de dos religiones y dos culturas pueden coexistir en el mismo lugar. En narrativas coloniales es común retratar una cultura como superior que borra los elementos de otra cultura inferior hasta que solo quede la cultura dominante. Con “Chac mool”, Carlos Fuentes muestra la necesidad de reconocer los elementos de las culturas indígenas pasadas y presentes que existen en el México de hoy en lugar de abandonarlos.

La recuperación de cultura precolombina es evidente en como el Chac Mool, quién representa las comunidades indígenas que fueron colonizados, viene al presente para dominar a Filiberto, quién representa el México de los conquistadores. En un punto Filiberto incluso dice, “Mi idea original era distinta: yo dominaré al Chac Mool, como se domina a un juguete” (Fuentes, 25). El conflicto del cuento es entre estas dos representaciones de culturas hasta que una gana, pero en este relato es la cultura precolombina que domina, no los conquistadores

españoles. Esta tensión que se crea en el colonialismo entre el colonizador y el colonizado es precisamente el foco de la crítica de Fuentes. Romper la forma binaria de pensar en el colonialismo que se defendió y alentó la conquista es uno de los temas principales que presenta este cuento a través de elementos fanáticos y un recuento de la conquista.

A pesar del tema principal de la deconstrucción de la narrativa colonial, todavía vemos que el Chac Mool comienza a asimilarse a la sociedad mexicana moderna y desear elementos de la cultura contra la que está luchando, como la seda, loción, y jabón (Fuentes 26). Este proceso de dejar atrás su cultura es un reflejo de las experiencias de mucha gente nativa después de la conquista y la introducción de la cultura española occidental. A lo largo del cuento es evidente que estar en un ambiente que ha olvidado su pasado indígena afecta al Chac Mool tanto en su apariencia como en su comportamiento. Este ambiente toma al dios de la creación que ayuda a dar agua a los cultivos y lo convierte en alguien codicioso y materialista con un claro deterioro de su cultura e historia indígena. Esta transformación es clave para comprender la relación colonial entre la cultura indígena y la española. No solo es una representación de cómo los conquistadores tuvieron éxito en disolver las culturas indígenas, sino que también critica el consumismo occidental. Al final del cuento, el lector puede asumir que el indio que se encuentra con el amigo de Filiberto en su casa es el Chac Mool pareciéndose como una parodia viviente de la cultura occidental. El amigo de Filiberto lo describe:

Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata; su cara, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido. (Fuentes, 27)

Hay dos maneras de interpretar la muerte de Filiberto. Por un lado es posible que Filiberto fue a Acapulco para escapar del Chac Mool y cometió suicidio debido a su sufrimiento. El hecho de que Filiberto solo compró un boleto de ida a Acapulco se usa como evidencia de esta interpretación. Por otro lado, debido a que Filiberto murió ahogado, es posible que el Chac Mool haya tenido algo que ver con eso ya que es el dios de la lluvia. Esto también explicaría por qué el indio, o Chac Mool, dice “No importa; lo sé todo” (Fuentes 27) a ver el cuerpo de Filiberto. De cualquier manera, el deseo inicial de poseer la estatua Chac Mool y la objetificación del arte indígena eventualmente lo lleva a su fallecimiento y subvierte la narrativa de la conquista. Con la muerte de Filiberto llega la muerte del colonialismo.

### **Coatlicue**

La autora mexicana Elena Poniatowska usa una narrativa similar a “Chac mool” e incluye a una diosa azteca como uno de los personajes de su cuento “Coatlicue”. Este cuento fue publicado en uno de sus trabajos posteriores, la colección de cuentos titulada *Tlapalería* de 2003, pero ella había estado escribiendo desde los años 50. Poniatowska explora el conflicto entre raíces indígenas y europeas en sus personajes emparejado con símbolos de la opresión indígena y elementos del realismo mágico.

### *Resumen*

Este relato se desarrolla desde el punto de vista de Marcela, una mujer burguesa que vive sola en su casa con su criada, Miguelina. Marcela contrata a una nueva jardinera, cuyo nombre no se revela hasta el final de la historia, pero Marcela y Miguelina se refieren a ella como la Coatlicue. Su apariencia exterior se describe como grotesca y repulsiva, pero también tiene un “magnetismo irresistible” (Poniatowska, 89) que atrae a Marcela y Miguelina a ella. Con la

llegada de la Coatlicue se interrumpe la vida y la identidad equilibrada que mantenía Marcela. A través de varias interacciones con la jardinera dentro y fuera de la casa, Marcela se enfrenta a sus sentimientos de repulsión y atracción hacia ella. Se sorprende con los repentinos sentimientos eróticos que le provoca la Coatlicue, los que también siente Miguelina en su presencia.

A través de los monólogos internos de Marcela obtenemos descripciones de los cambios que ocurren en la casa con la presencia de la Coatlicue. Desde la aparición de Coatlicue Marcela notaba que “los pájaros ya no cantaban al amanecer” (Poniatowska 90), sus cosas desaparecerían y aparecerían en diferentes lugares en la casa y empezó a sentir celosa de que Miguelina estuviera acercándose a Coatlicue. Marcela intenta dar sentido a los cambios que ocurrían en su casa y en sus sentimientos hablando con Luis, su amigo y ex amante, pero tiene dificultad en encontrar explicaciones lógicas que no se centren en un elemento sobrenatural alrededor de Coatlicue. El clímax de la historia se centra en una fiesta a la que Coatlicue invita a Marcela.

Marcela, Luis, y Miguelina asisten a la fiesta de pueblo después de ser invitados por Coatlicue. En la fiesta, Marcela se emborracha y empieza a alucinar y ponerse paranoica. Lo primero que pasa, es que la Coatlicue comienza a bailar, lo que parece un trance a los que miran, y Marcela la ve, no como una persona, sino como la estatua anciana de Coatlicue bailando hacia ella. Marcela la describe como:

Un monolito decapitado, sin manos. Dos cabezas de serpiente que se amenazaban la una a la otra con los colmillos y varios chorros de sangre se desenroscaban como torcidas venas, caían en arroyos rojos sobre su torso. También de sus muñecas salían serpientes.

(Poniatowska 94)

Llena de miedo y pensando que la Coatlicue la iba a sacrificar, Marcela grita y comienza a correr de la fiesta, todavía en un estado de delirio. Una vez que ya no puede escuchar la música

de la fiesta ni las voces, Marcela deja de correr y comienza a cuestionar todo lo que ha pasado hasta este punto. De repente, mientras camina, no puede levantar los pies y ha comenzado a hundirse en el lodo, lo que solo aumenta su estado de miedo y pánico. Mientras lucha con el lodo y grita por su madre, Marcela escucha las voces de Coatlicue, Luis y Miguelina que la han encontrado. Ella les advierte sobre el lodo, sólo para descubrir que en realidad era un agujero en el suelo del que podría haber salido fácilmente por su cuenta. Luis le pregunta por qué se corrió de Coatlicue en la pista de baile, revelando que su verdadero nombre es Emma Sánchez Pérez y que Marcela le ha estado atribuyendo sus fantasías a la jardinera. En este momento nos enteramos de que los elementos fantásticos y las características de la Coatlicue pueden haber sido delirios de Marcela.

Después de ser avergonzada y humillada delante del pueblo en la fiesta, Marcela vuelve a su casa sola y pasa la noche llorando. La próxima mañana, Marcela decide que necesita mudarse de su casa y dejar atrás a la Coatlicue, Miguelina y Luis para escapar de lo que ha pasado desde la llegada de la jardinera. A pesar de sentirse confiada en su decisión de mudarse, Marcela reconoce que nunca podrá volver a la paz que tenía antes de Coatlicue.

### *Análisis*

En la misma narrativa que “Chac mool”, Elena Poniatowska incluye a una diosa azteca como personaje principal para mostrar la presencia indiscutible del pasado indígena de México. Coatlicue, que significa “la de la falda de serpientes”, era la madre diosa de la cultura azteca, pero su apariencia visual es generalmente asquerosa y representante de una forma de feminidad violenta. Ella era la diosa de la creación y destrucción en la tierra y la fertilidad además de ser la madre de Huitzilopochtli, el dios del sol (De León 269). Hay debates sobre el mito de Coatlicue, por un lado se entiende que dió a luz a Huitzilopochtli justo a tiempo para que él la proteja de sus

otros hijos que intentaron matarla. Por otro lado, algunos dicen que si fue matado por sus hijos y Huitzilopochtli se vengó de sus hermanos por matarla. Más recientemente, hay interpretaciones que dicen que ella y otras tres diosas sacrificaron sus vidas para poner el sol en movimiento (De León 250). Esto se deriva del hecho de que muchas de sus estatuas típicamente se encuentran decapitadas y en ruinas. Las imágenes de la falda de serpientes y otras características de la monolita decapitada aparecen a lo largo del cuento en términos de la apariencia de la jardinera.

El enfrentamiento directo con Coatlicue y el hecho de ser confrontada de repente con el pasado indígena de México y de su identidad fascina y aterroriza a Marcela. Como mujer burguesa que se integra a la sociedad mexicana moderna, Marcela admite a Luis que lo prehispánico se siente distante de su vida y experiencia. Ella incluso dice que puede reconocerse en los escultores de las gárgolas en catedrales europeas, pero “nada tengo que ver con Huitzilopochtli” (Poniatowska 92). Con Coatlicue siendo la madre de Huitzilopochtli, esta admisión es importante para la eventual confrontación entre Marcela y Coatlicue.

La temática de la recuperación de las culturas precolombinas se ve en que Marcela se aleja de este pasado y prefiere asociarse con sus antepasados europeos. La existencia de la Coatlicue en su espacio es un desafío directo a esta negación de sus raíces indígenas. Para reconocer su pasado, Marcela necesitaba experimentar la tortuosa e intensa relación con Coatlicue. Este enfrentamiento la lleva a cuestionar tanto su identidad nacional como sexual. Los continuos sentimientos de disgusto hacia Coatlicue y el pánico después de verla en forma de diosa dan como resultado que Marcela literalmente huya de la cultura indígena mexicana con miedo. En su pánico mientras se hunde en el lodo, Marcela grita para ayuda de su madre, pero es la madre diosa quien responde a su llamada en la forma de la jardinera, la Coatlicue. Así como

existe una dualidad en ser la diosa de la creación y la destrucción, en este relato Coatlicue es repulsivo y tortuoso hacia Marcela, pero también la salva de su pánico.

El realismo mágico existe a lo largo de este cuento, y al final, hay dudas sobre si la jardinera es la diosa Coatlicue o simplemente un objeto de las fantasías de Marcela. Si se entiende que el jardinero era la diosa Coatlicue, el tema de recuperar la cultura perdida en la conquista es claro. Por otro lado, si interpreta que Coatlicue es un producto de la fantasía de Marcela, su actitud hacia el jardinero puede verse como su prejuicio basado en la clase y la cultura. Ambas interpretaciones añaden a la crítica de Poniatowska a las estructuras coloniales.

Es importante destacar que la calle a la que desea mudarse Marcela se llama la avenida Ámsterdam, otro símbolo para sus raíces europeas. Aunque su elección de la avenida Ámsterdam puede mostrar que no ha desvelado completamente sus raíces indígenas y la historia indígena de México, la última oración nos dice más sobre cómo ha cambiado después de Coatlicue:

“¿Buen fin de semana?”, inquirían los colegas. “Muy bueno, más que bueno, descubrí muchas cosas”, respondí con optimismo, aunque en el fondo sabía que nunca encontraría la paz con la que solía vivir antes de la llegada de Coatlicue. (Poniatowska 99)

Antes de Coatlicue, su relación con la cultura prehispánica era inexistente, pero ahora permanece en el fondo de su mente. "La paz" que tenía puede entenderse como el desconocimiento de una parte de su identidad que ahora le obliga a reconocer y entenderla. Elena Poniatowska no solo usa una diosa azteca como una representación de las culturas indígenas, sino también explora la comprensión de la historia de Coatlicue y su identidad como la diosa madre. Este relato requiere que la gente aprenda a aceptar la esencia dualista de su identidad mexicana y recuperen los elementos de la cultura indígena que han sido ignorados y borrados.

## **La noche boca arriba**

Julio Cortázar es un autor Argentino quien también es muy conocido en América Latina y en el movimiento del boom, y su cuento “La noche boca arriba” es un ejemplo común del realismo mágico. Fue publicado en la colección de cuentos *El final del juego* en 1955. Cortázar cuestiona la realidad en su escritura y rompe el binario de la inferioridad y superioridad cultural en este cuento. La creciente ambigüedad entre las dos realidades que presenta Cortázar, una moderna y otra azteca, hace que la diferenciación sea cada vez más difícil.

### *Resumen*

Se puede pensar en “La noche boca arriba” como dos cuentos dentro de uno. Comienza con un hombre pasando por las calles de una ciudad en su motocicleta. El hombre disfruta del paseo y de repente, para evitar golpear a una mujer, se desvía y se estrella en la motocicleta. Mientras logra evitar lastimar a la mujer, él resultó herido y tuvo que ser traído a un hospital en una ambulancia. En el hospital lo llevan a cirugía y el hombre pierde la conciencia, entrando en un estado de sueño. El sueño en el que entra le parece extraño porque es más vívido que cualquier sueño que haya tenido. Lo primero que nota es cómo puede oler lo que le rodea, específicamente dice que “huele a guerra” (Cortázar, 536), algo que nunca antes había hecho en sueños. En este sueño es miembro de la tribu moteca en México huyendo de los aztecas que lo están persiguiendo dentro del bosque. Camina con cuidado y en silencio por el bosque tratando de no ser encontrado cuando de repente oye un sonido y se despierta en el hospital nuevamente. En este punto del cuento, se entiende que las dos narrativas presentadas son la del hombre moderno en el hospital y la moteca en el bosque de México.

De vuelta en el hospital, está recuperándose de la cirugía en su brazo y pasa el tiempo escuchando a los otros pacientes o hablando con las enfermeras que lo atienden. Cuando se

acerca la noche, una vez más se vuelve al mismo sueño. Aprendemos que lo que está pasando es una guerra florida, que es una guerra ritual azteca con la intención de conseguir prisioneros de grupos enemigos para los sacrificios (Hassig). Justo cuando ve acercarse antorchas y logra atacar con su puñal a uno de los guerreros aztecas que lo rodean, vuelve a despertar en el hospital. El hombre no quiere volver ni pensar en su pesadilla y trata de ocupar su mente para permanecer despierto por el resto de la noche, pero eventualmente se queda dormido. Al despertar en el sueño, se encuentra atado boca arriba en una celda del templo azteca Teocalli donde había comenzado la fiesta ceremonial. Después de intentar escapar sin éxito, la puerta se abre y es llevado hacia su destino de sacrificio. Intenta con todas sus fuerzas despertarse y regresar al hospital, pero sólo logra hacerlo por breves momentos, siempre volviendo al inminente sacrificio. Con su destino inevitable acercando, ve al sacrificador y la sangre de los que fueron sacrificados antes de él, se da cuenta de que esta es su realidad y que el accidente de motocicleta y el hospital fueron el verdadero sueño.

### *Análisis*

“La noche boca arriba” es uno de los cuentos más populares para mostrar las características del realismo mágico y el boom. El elemento fantástico más evidente es la oscilación entre el tiempo y el espacio de la moteca en el México precolombino y el hombre en su motocicleta en el México moderno. Cuando comienzas a leerlo, se asume que la serie moderna de eventos es la realidad, pero Cortázar da la vuelta a esa suposición al final del cuento para romper el binario que existe de superioridad e inferioridad cultural. Los españoles y los indígenas eran los dos lados opuestos de la conquista, con los españoles construyendo a los indígenas como inhumanos. De esta misma manera, la experiencia de la moteca en el cuento no es reconocida como válida. Cuando ocurre el primer cambio en el tiempo hay una clara ruptura

en el texto, pero después de cambiar muchas veces, el último cambio ocurre a mitad de la oración mostrando los mundos paralelos acercándose y mezclando.

Cortázar se cuestiona la manera en que nuestras percepciones de la realidad están moldeadas por construcciones culturales en esta narrativa. Para muchos, el final del cuento es inesperado y se piensa que es poco probable que una moteca pueda soñar sobre el futuro con tanta detalle. Esto establece la pregunta de por qué es más aceptable que un hombre moderno sueñe con vivir en tiempos precolombinos que el reverso. Es más fácil tomar aquello con lo que estamos más familiarizados como punto de partida para realidad que deconstruir nuestras percepciones y ver una nueva perspectiva como el punto de referencia. Otra suposición al comienzo de este cuento es que uno de los mundos es real y el otro es ficción, pero eso invalida las experiencias de las indígenas que la describen. A través de esta confusión de la realidad, Cortázar hace que el lector contemple su propia realidad, cómo se configura el mundo a su alrededor y sus percepciones sobre los demás.

Hay claras críticas de las dos sociedades en este relato. Primero, Cortázar está criticando los efectos negativos de la industrialización y la urbanización con el hombre en la motocicleta. Muestra que la tecnología puede ser peligrosa y la construcción de edificios o calles interrumpe la naturaleza. En la otra realidad del hombre moteca, hay una crítica de las guerras floridas y los sacrificios de los aztecas. Al describir la experiencia de ser un sacrificio, el lector se pone en su lugar y ve el horror al que se enfrenta. Estos se muestran a través de las diferencias en los dos mundos, pero las similitudes entre ellos son quizás más notables.

El paralelismo entre las dos realidades y el lenguaje usado para describirlas es un elemento importante para notar en este cuento. Al principio del relato son dos mundos distintos

pero al final el protagonista no los puede diferenciar. En el último frase del cuento en hombre se da cuenta de su realidad y describe algunas de las paralelos en su sueño:

En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras. (Cortázar, 541)

Aquí el hombre empieza a reconocer las similitudes entre su sueño y su realidad que no se dio cuenta previamente. Si pones las dos series de eventos una al lado de la otra, muchos de los eventos y elementos se alinean solo divididos según el período de tiempo. En los dos lugares, el hospital y el templo, hay sangre, muerte, hombres con cuchillos y el hombre posicionado boca arriba. Algunos otros paralelos se ven en la calle en que condujo la motocicleta y el sendero en el bosque, los sacerdotes y los enfermeros, la cirugía y el sacrificio. A primera vista, estos paralelos pueden no ser obvios, pero se encuentran a lo largo del cuento. También en el último párrafo, el lenguaje usado para describir el mundo contemporáneo se parece al de alguien que no sabe lo que es. Hay unos ejemplos claros en esta pasaje:

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. (Cortázar, 541)

Cortázar espera hasta el fin del cuento para usar este lenguaje específico que suena como cómo un nativo precolombino describiría las cosas modernas. Sin saber qué es una motocicleta, un “enorme insecto de metal que zumbaba” (Cortázar, 541) es exactamente lo que parece y sin saber como la electricidad funciona sería raro ver a los semáforos. Hay muchas señales que

apuntan a que la moteca y su sacrificio son la realidad, pero, lo que dice Cortázar es que, a pesar de las señales, todavía centramos la realidad en torno a lo que sabemos. Cuestionar la construcción de la realidad y restaurar el poder a la realidad de la gente indígena es el tema a lo largo de este cuento corto.

### **La culpa es de los Tlaxcaltecas**

Elena Garro publicó “La culpa es de los Tlaxcaltecas” es su colección de cuentos *La semana de colores* en 1964 en México. De manera similar a Cortázar, Garro incorpora lo fantástico en esta historia por jugar con el paso del tiempo y mezclando el pasado y el presente. El símbolo de los Tlaxcaltecas, quienes históricamente formaron una alianza con Hernán Cortés y ayudaron con la conquista, es uno de traición que es prevalente en el cuento de Garro. En este cuento hay una lucha entre dos culturas, el México moderno y el precolombino, que se utiliza para representar la conquista y explorar el papel de la mujer mexicana de estos tiempos.

#### *Resumen*

Este relato empieza *in medias res* con la protagonista, Laura, regresando a su casa y siendo dejada entrar por la cocinera, Nacha, después de estar presunta muerta. El cuento se desarrolla a través de la conversación que sigue en la cocina entre Laura y Nacha. Mientras la Señora Laura recuerda los problemas que ella y Margarita, su suegra, enfrentaron en su viaje a Guanajuato, como quedarse sin gasolina, describe el primer cambio al pasado que va acompañado de una luz blanca brillante. En lo que sigue, ve a su primo marido, un guerrero azteca, acercándose al auto, herido y en retirada de guerra. Mirando sus heridas, Laura dice que es “la culpa de los tlaxcaltecas” (Garro, 135), mientras que ella misma se siente como una traidora por vivir en dos periodos de tiempo. Su primo marido la lleva del auto y, al caminar

juntos, entran a los escenarios de destrucción en Tenochtitlán debido a las luchas con los españoles. Después de un rato, Laura regresó al auto pero su vestido estaba ensangrentado y sucio de cuidar las heridas de su primo marido. Al ver esto, Margarita y el machanic trabajando en su auto tienen miedo que algo le haya pasado a Laura y culpan a “estos indios salvajes” (Garro, 136). Margarita la lleva a casa y Laura se sorprende de que no haya rastro del campo de batalla por el que acababa de caminar hace unos momentos con su primo marido y ella vuelve a estar en el presente. A lo largo del cuento se hace evidente que en el presente, Laura es una mestiza afluente en la ciudad de México con su esposo Pablo, y en el pasado, es miembro de los aztecas y está casada con su primo marido.

A través de recuerdos de Nacha y de Laura, es evidente que Laura se aburre de Pablo y no está muy feliz en el matrimonio, lo que la hace sentir como una traidora a su primo marido. Todos estos recuerdos se desarrollan y se presentan en esta conversación entre Nacha y Laura en la cocina. Las dos mujeres recuerdan cuando Josefina, la recamarera, le contó a Pablo y Laura sobre un hombre que miraba por las ventanas de noche, quien Laura inmediatamente sabe es su primo marido otra vez. Esta información hizo enojar a Pablo, específicamente a Laura, lo que provocó gritando y peleando entre Pablo, Laura y Margarita. Sin decirle nada a Pablo, Laura salió de la casa en busca de su primo marido en un café del pueblo, llevando el mismo vestido ensangrentado de antes. Después de algún tiempo, apareció su primo marido e inmediatamente el mundo moderno que la rodeaba volvió al de un Tenochtitlan en llamas. Al regresar a casa después de pasar la noche con él, Nacha recuerda haberle dicho a la Señora Laura que habían pasado dos días desde que se fue y que Pablo estaba en la estación de policía buscando un “siniestro individuo de aspecto indígena” (Garro, 141) como sospechoso en su desaparición.

Pablo regresó feliz de ver a Laura, pero se enojó de nuevo al enterarse de que había estado con el indio, a quien Laura no acusaría de nada. Después de esto, Laura se mantuvo dentro de la casa y no se le permitió salir, y un médico venía para verla. Laura se quedó atrapada entre sus dos vidas, hablando con el médico y con Pablo sobre la conquista de México, lo que los llevó a pensar que se estaba volviendo loca. En la ciudad con Margarita, su primo marido apareció una vez más llevándola de regreso a la época de la conquista, prometiendo que pronto estarían juntos. En este punto del cuento, el recuento de eventos pasados de Laura llega hasta donde comenzó este relato. Cuando termina la conversación en la cocina, Nacha ve al primo marido aparecer en la ventana y ayuda a Laura a irse con él para siempre, diciendo que “la señora Laurita no era de este tiempo” (Garro, 146). Con eso, Laura vuelve a su vida en el México azteca para estar con su primo marido, dejando atrás su vida con Pablo.

### *Análisis*

A diferencia de “La noche boca arriba” de Julio Cortázar, la protagonista de este cuento es consciente del cambio de tiempo entre el siglo XX y el siglo XVI que le está sucediendo. Esto, junto con el hecho de que la protagonista es una mujer, añade nuevas dimensiones a la narrativa realista mágica del cambio de tiempos. Al deconstruir la narrativa colonial a través de una perspectiva del género, Garro puede discutir no solo la subversión de la conquista, sino también el desarrollo de la agencia y la identidad dentro de las mujeres mexicanas de ambos períodos. En cuanto al título del cuento, se repite varias veces a lo largo de la obra y se refiere a las tribus indígenas, como los Tlaxcaltecas, que ayudaron a Cortés a derrotar al imperio azteca.

Los temas de culpa y traición son evidentes en este relato con Laura expresando su culpa de ser una traidora a su primo marido. Al seguir viviendo en el presente con Pablo, Laura se siente como una traidora a su primo marido y los aztecas que se puede comparar con cómo los

Tlaxcaltecas abandonaron a todos los indígenas para luchar con los españoles. En general, la culpa de Laura puede entenderse como la culpa que sienten los mexicanos por rechazar a sus ancestros indígenas y ponerse del lado de los españoles, lo que llevó a borrar su cultura. Con la elección de regresar al México del siglo XVI a los aztecas, Laura está cambiando la narrativa colonial de la dominación sobre los pueblos indígenas.

Centrar a una mujer en medio de esta traición cultural es una elección deliberada de Elena Garro, y el personaje de Laura a menudo se ve como una representación de la Malinche. En la historia mexicana, la Malinche, también conocida como Malintzin, Doña Marina, o Malinal, es la imagen de la traición y duplicidad femenina. Después de ser vendida por su familia y entregada a Hernán Cortés como regalo a su llegada, se convirtió en la traductora de Cortés, ya que podía hablar náhuatl, maya y eventualmente español (Rebolledo, 62). Debido a su papel en ayudar a los españoles, la palabra “Malinche” es entendida por muchos como sinónimo de un traidor de su cultura y su gente. En la mayoría de las obras tempranas la Malinche se presenta como una traidora, pero con el aumento de autoras a finales del siglo XX, la Malinche apareció en más historias desde una variedad de perspectivas. Estas autoras llamaron más atención a la victimización que enfrentó por parte de su familia y los españoles en vez de su papel en la derrota de los aztecas. Mediante “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, Garro intenta reescribir y desafiar el mito de la Malinche.

La narrativa de la Malinche generalmente es contada por otros y está dominada por una visión patriarcal de ella como una traidora. Garro usa a Laura como representación de la Malinche para darle control de su narrativa y voz a través de su cuento. Ambas mujeres, Laura y la Malinche, parecen existir en un espacio liminal entre dos culturas pesando el impacto de sus acciones. Laura es inicialmente vista como una mujer atrapada por las sociedades coloniales y

patriarcales que la controlan, pero a medida que avanza el cuento, comienza a recuperar su agencia para tomar decisiones por sí misma. A través de esta narrativa de Laura, la Malinche es capaz de lograr un sentido de redención y convertirse en algo más que una traidora o una víctima. Reconociendo el carácter patriarcal de la sociedad mexicana, no es casualidad que el cuento se desarrolle en la cocina, un espacio marcadamente femenino, entre dos mujeres. En este espacio vemos el solidario femenino tomando lugar a medida que se desentrañan el colonialismo, el género y el mito de la Malinche.

Esta historia no es solo una crítica de las expectativas de género femenino y la Malinche, sino que también comenta los papeles masculinos en los dos tiempos diferentes. A menudo, Laura compara a Pablo y a su primo marido tanto en términos de apariencia como de comportamiento. Varias veces en el cuento vemos la ira de Pablo y su deseo de tener control de Laura, en un momento incluso “le dio una santa bofetada” (Garro, 139), y “en cambio mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer” (Garro, 139). Se evidencian las diferentes expectativas de los hombres con respecto a sus familias que han ido cambiando con el tiempo, así como la forma en que son percibidos por la sociedad. Pablo es visto como un miembro respetado de la comunidad, a pesar de sus acciones hacia Laura, y su primo marido es visto como un criminal y un salvaje. Esto es un reflejo de cómo los colonizadores veían a los indígenas cuando llegaron por primera vez para conquistarlos. A través de su cuento fantástico, Elena Garro cuestiona la identidad mexicana con respecto a sus ancestros indígenas y rompe los binarios de los roles de género dentro de ambas culturas, recuperando la agencia femenina y las narrativas del pasado indígena.

## Contexto Teórico

A pesar de que el enfoque de este artículo es en la (des)colonialidad y la reversión de la conquista debido a su aplicación a América Latina, todavía es importante comprender cómo surgió y su relación con el poscolonialismo. Los dos conceptos teóricos, del descolonialidad y poscolonialismo, están vinculados a través de su crítica del dominio colonial y su justificación por los imperios, pero surgieron de diferentes contextos históricos y se centran en diferentes espacios geográficos. El poscolonialismo inició en las décadas 1970/80 y se centra en las experiencias del colonialismo Europeo en Asia y África en los siglos XIX y XX. Los principales contribuyentes al postcolonialismo son Edward Said, Homi Bhabha, y Gayatri Spivak quienes sacaron inspiración de las obras de Frantz Fanon y Michel Foucault entre otros. La descolonialidad surgió de la marginación de América Latina de este discurso poscolonial en las décadas 1990 y 2000. Ningún concepto es superior al otro, son simplemente perspectivas complementarias con temas comunes sobre cómo el mundo ha sido afectado por siglos de colonialismo y los efectos que dejaron atrás.

Las obras de Edward Said se consideran el origen del discurso poscolonial, específicamente en lo que respecta a su libro *Orientalism*; sin embargo, el foco geográfico del poscolonialismo tendía a ser Oriente Medio, Asia y África. Debido a esto, los imperios y colonias que surgieron en América generalmente no se incluyeron en este discurso inicial. Además del elemento geográfico, la cuestión de cuándo ocurrió la poscolonialidad también es divergente; el colonialismo comenzó en Asia y África en el siglo XVIII, pero en América Latina empezó en el siglo XV (Bhambra 118). Desde algunas perspectivas, la independencia marca el punto final del colonialismo, pero desde otras se puede argumentar que los grupos indígenas todavía son sujetos colonizados de una cultura que no es la suya y aún no se han convertido en

sociedades poscoloniales (Sharman 88). Las maneras en que América Latina no se relacionó con el paradigma poscolonial centrado en el imperialismo británico y francés resultó en la fundación del Grupo de Estudios Subalternos de América Latina en 1992 (Moraña 406). Este grupo estaba compuesto principalmente por críticos literarios que iniciaron un discurso sobre la historia, la cultura y el poscolonialismo latinoamericanos.

Como miembro de este grupo, el semiótico argentino Walter D. Mignolo y Catherine Walsh desarrollaron los términos y conversaciones sobre la colonialidad y descolonialidad que contó con el trabajo de otro miembro del grupo, Anibal Quijano (Mignolo 1). La descolonialidad es un esfuerzo como respuesta a las prácticas coloniales de sujetos colonizados y racializados contra las estructuras del poder colonial (Mignolo 17b). No solo se refiere a deshacer las estructuras coloniales jerárquicas como las de raza, género y clase, sino que también es un esfuerzo epistémico que busca subvertir la idea de que el occidentalismo es el único marco de existencia. La descolonialidad tiene como objetivo recuperar los conocimientos que se perdieron y borraron a través del colonialismo. Este colectivo de académicos cuestionó el lugar de América Latina dentro del discurso poscolonial y desarrolló conceptos con aplicación directa a la experiencia latinoamericana en lugar de utilizar un paradigma que la marginaba. Algunos conceptos centrales del discurso latinoamericano sobre el poscolonialismo y descolonialidad incluyen la colonialidad de poder, colonialidad del ser, y la matriz colonial de poder.

El sociólogo peruano, Anibal Quijano, desarrolló la teoría crítica de la colonialidad del poder que influyó en gran parte del siguiente trabajo sobre la descolonialidad. Sostiene que el poder colonial es más extenso que la dominación económica, política y militar de Europa, sino que debe incluir una crítica del conocimiento y las estructuras eurocéntricas que legitimaron la dominación colonial europea (Moraña 280). El concepto de colonialidad del poder se desarrolló

examinando cómo la raza fue utilizada como el base para la subyugación colonial para demostrar que hay razas naturalmente superiores e inferiores que justificaron el dominio de España sobre América (Moraña 280). Aquí, Quijano hace una importante distinción entre colonialismo y colonialidad. El colonialismo se refiere a la dominación de la gente, indígena en este caso, por la fuerza física, mientras que la colonialidad es la borradora del conocimiento indígena del mundo debido a forzando la adopción de la cultura dominante como su propia (Moraña 281). A través de la colonialidad, los colonizadores intentan convertir y recrear a las indígenas en la imagen de los hombres y la cultura occidentales para civilizar su nueva tierra. Al eliminar las formas de conocimiento no europeas, la colonialidad del poder representa la cultura europea como deseable y asociada con ganar el poder.

Además de la colonialidad del poder, la idea de la colonialidad del ser también es importante para los discursos del colonialismo latinoamericano. También basado en el trabajo de Quijano y Mignolo, esto se refiere al enfoque en los “efectos de la colonialidad en la experiencia vivida, y no sólo en la mente de sujetos subalternos.” (Maldonado-Torres 130). Esto, junto con la colonialidad del poder, se entrelazan para formar lo que se llama la matriz del poder colonial. Esta estructura surgió de las prácticas extractivistas empleadas en las Américas que colocaban al hombre como superior a la naturaleza y las intersecciones del racismo, clasismo y el sexismo (Mignolo 159b). Entonces se convierte en una tarea descolonial reconocer y criticar cómo funciona esta matriz manipula el poder y trabajar para restaurar los aspectos que ha destruido.

Sigue habiendo muchos debates sobre el papel de América Latina dentro de los discursos poscoloniales y la evolución de las teorías de la descolonialidad. Mientras que la historia del colonialismo en el mundo es de gran alcance, este artículo se centra específicamente en América Latina. Por lo tanto, se utilizará los conceptos des descolonialidad para analizar las historias.

Hacer el trabajo de la descolonialidad es una tarea desafiante e interminable, pero a través del análisis de la literatura es evidente que el pensamiento descolonial ha estado presente y activo mucho antes del establecimiento de la teoría.

### **Análisis Teórica**

Con los elementos de la descolonialidad en mente, un análisis más cercano de los cuatro cuentos ofrece una clara deconstrucción literaria de la narrativa colonial de América Latina. Los conceptos que el Grupo de Estudios Subalternos de América Latina y otros desarrollaron desde finales del siglo XX y el comienzo del siglo XXI hasta hoy se puede discernir en los relatos latinoamericanos escritos décadas antes, o durante, el desarrollo de la descolonialidad.

Destacando las formas en que el poder, el género, la raza y la clase se presentan en las narrativas literarias descoloniales nos ayuda a comprender mejor la relación recíproca entre literatura de teoría. Parte de lo que es tan interesante de estas representaciones y críticas del colonialismo en los cuentos es que encarnan los conceptos de la teoría descolonial, que todavía estaba tratando de ganar reconocimiento. En esta sección, los cuatro cuentos se pondrán en conversación entre sí en términos de descolonialidad.

Los efectos de la colonialidad del poder de Quijano son evidentes en los cuatro relatos analizados. En “Chac mool” y “Coatlicue” tanto Filiberto como Marcela se han distanciado de sus raíces indígenas y prefieren asociar sus identidades con las culturas europeas. Filiberto ha internalizado tanto el pensamiento y la superioridad europeos que ve los artefactos precolombinas como objetos para coleccionar y dominar (Fuentes 25). El cuento de Carlos Fuentes es un ejemplo perfecto de los efectos duraderos de la colonialidad del poder y la distinción que se hace Quijano entre colonialismo y colonialidad. Marcela admite que no siente

una conexión con culturas indígenas y que le resulta más fácil verse reflejada en los escultores anónimos de gárgolas de las catedrales europeas (Poniatowska 92). En “La noche boca arriba” la suposición de que el cuento del hombre en el México contemporáneo es la realidad en vez del cuento de la moteca muestra la estructura de poder arraigada que coloca la cultura europea sobre la indígena. La traición de Laura a su pueblo azteca al hacerse una vida en la Ciudad de México con Pablo y la opresión de los hombres que experimenta en “La culpa es de los Tlaxcaltecas” también muestra el dualismo en la identidad que los españoles querían dominar. Este es un resultado directo de distanciar a las personas de su cultura al obligarlas a adoptar la forma europea dominante a través de lo que ahora se conoce como la colonialidad del poder.

Mientras que en los dos cuentos escritos por hombres, “Chac mool” y “La noche boca arriba” el protagonista también es un hombre, las protagonistas en los cuentos escritos por mujeres, “Coatlicue” y “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, son mujeres. Los cuentos más reconocidos del boom generalmente son de hombres, pero es importante incluir las perspectivas de las mujeres en este análisis debido a la intersección del género con el colonialismo. De manera similar, los teóricos descoloniales más reconocidos tienden a ser hombres, pero mujeres como María Lugones también trabajaron con la descolonialidad y el feminismo decolonial. Lugones argumentaron que la comprensión moderna del género se deriva de estructuras coloniales en lo que ella llama la colonialidad del género (Lugones 75). En los cuentos de Elena Garro y Elena Poniatowska existe el objetivo de devolver el poder y la voz a las mujeres. Con “Coatlicue” Poniatowska cambia la comprensión de Coatlicue como una diosa madre violenta y destructiva y la retrata como multifacética y compleja debido a su historia. En “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, la imagen de la Malinche en Laura devuelve la agencia y voz a una mujer vista solo por ser una traidora. Ambas historias critican las expectativas de género y muestran cómo ha

existido un sistema de poder patriarcal desde la sociedad prehispánica hasta hoy en día. Como se ve en la matriz del poder colonial, comprender el papel del género proporciona una visión más detallada de las instituciones de poder y las intersecciones de la marginación dentro de la colonialidad.

La identidad mexicana está compuesta de raíces tanto indígenas como europeas, pero están en constante lucha por el dominio porque esa es la relación perpetuada por el pensamiento colonial. Los cuatro cuentos consisten en una confrontación con el pasado de un individuo para examinar la cultura que han olvidado. Esto toma la forma de un dios o diosa azteca, o la capacidad de cambiar entre vidas del pasado y el presente. A través de estas dos narrativas, los protagonistas no tienen más remedio que mirar dentro de su identidad y reconocer la parte de ellos que han aprendido a resentir. Para muchos de los teóricos, el reconocimiento del pasado es el primer paso hacia la descolonialidad y el desaprendizaje de las estructuras opresivas de poder, género, raza y clase de la época colonial.

Los elementos fantásticos son evidentes a lo largo de cada uno de los cuentos y funcionan para representar mejor los efectos del colonialismo y la confrontación con la identidad e historia indígena mexicana. El género del realismo mágico es en sí mismo una forma de confrontar las estructuras coloniales y comenzar el proceso de descolonización del pensamiento y la literatura. Este movimiento literario surgió del deseo de representar la cultura y la sociedad latinoamericanas durante una época en la que los países de América Latina estaban comenzando a encontrar sus propias identidades (Siskind 837). Al ignorar las estructuras y expectativas literarias convencionales e introducir los elementos fantásticos, los autores latinoamericanos pudieron explorar la política de identidad, dualidad de identidad debido al colonialismo y crítica social sin restricciones. Debido a esto, el realismo mágico ocupa un lugar importante en la

literatura latinoamericana. Estos cuatro cuentos muestran cómo este movimiento fue utilizado para llamar la atención a temas de identidad y demandar el reconocimiento de la historia mexicana para ser capaz de romper con las estructuras coloniales.

Así como los teóricos tuvieron que unirse para dar representación a latinoamérica en los discursos poscoloniales, los autores de estos relatos utilizaron su capacidad de escritura para dar representación a las culturas indígenas que fueron silenciadas y destruidas durante la conquista. La importancia de utilizar la literatura para explicar la cultura y los pensamientos de la época e influir en la academia futura no puede ser minimizada. En el centro de todos los conceptos y el trabajo de la descolonialidad está el enfoque en la ruptura de las estructuras de poder que se implementaron a través del colonialismo y la subversión de las narrativas coloniales (Mignolo 2). Antes de tener el nombre de descolonialidad, estos autores reconectaron con la cultura precolombina y cuestionaron las jerarquías que se instalaron tras la conquista. El desarrollo de estas teorías ahora permite lecturas más profundas de tales cuentos y novelas que examinan el colonialismo y la experiencia latinoamericana. Estos cuentos, y muchas otras obras que surgieron de América Latina, refuerzan la postura que toman las teorías sobre la necesidad de desempacar el pasado colonial de América Latina.

## **Conclusión**

Este artículo analiza cómo los autores latinoamericanos han deconstruido las narrativas y estructuras coloniales a través de sus cuentos cortos de realismo mágico. No solo analizo los cuentos en función de su contenido, sino también los conecto con las ideas presentadas en la teoría descolonial. Esta perspectiva muestra cómo los autores del siglo XX reflejan la comprensión de la teoría decolonial del siglo XXI en sus obras. Tanto la literatura como la teoría

dan una idea del impacto continuado de la conquista española en la identidad latinoamericana. Los objetivos de este artículo muestran la conexión que estos cuentos y la teoría decolonial tienen a pesar de haber sido desarrolladas en diferentes momentos. Este vínculo entre teoría y literatura es importante ya que los dos campos de estudio se superponen en contenido, como se muestra en este artículo.

Debido a que el realismo mágico en sí mismo es una desviación de las reglas literarias tradicionales, constituye el mecanismo perfecto para desviarse y cuestionar la historia del colonialismo en México. Se ven elementos fantásticos a lo largo de los cuatro cuentos y sus dos narrativas comunes, la de personificar a un dios azteca para enfrentar el colonialismo y la de confundir el tiempo lineal para experimentar dos culturas. A través de estas dos narrativas, los autores abordan los efectos psicológicos del colonialismo en las poblaciones mexicanas y aztecas. Es evidente en el análisis de las historias que cada uno revierte la conquista y cuestiona el paradigma occidental y valida las culturas que han sido oprimidas en el pasado. Una característica común de los cuentos de realismo mágico es que su objetivo es llevar a los lectores a la acción social o hacer más lecturas sobre un tema importante. Estos cuatro cuentos requieren que el lector examine la identidad mexicana y trabaje por la descolonización continua de la sociedad.

Este artículo no solo destaca la deconstrucción del colonialismo en la literatura, sino que también invita al proceso de descolonización de nuestro pensamiento y a reconocer dónde persisten las estructuras coloniales. La descolonización del pensamiento ocurre reconociendo el daño causado por el colonialismo, identificando formas de interrumpir y acabar con la colonización contemporánea, y escuchando y amplificando las voces nativas. Estos autores latinoamericanos usan sus cuentos para dar voz a las culturas y experiencias indígenas que han

sido borradas. A través del cuestionamiento de la realidad, dando voz a mujeres silenciadas, interactuando con manifestaciones físicas de la cultura indígena y enfrentando los efectos duraderos del colonialismo en América Latina estos relatos logran ser piezas instrumentales de la literatura descolonial.

## Bibliografía

- Austin, Alfredo López, y Leonardo López Luján. "El Chacmool Mexica." *Caravelle* (1988-), no. 76/77, Presses Universitaires du Midi, 2001, pp. 59–84.
- Bhabra, Gurinder K. "Postcolonial and decolonial reconstructions." *Connected sociologies*. London: Bloomsbury Academic, 2014, pp. 117-140.
- Colón, Cristobal. "Cristobal Colon." *Textos e documentos completos*, 1995.
- Cortázar, Julio. "La Noche Boca Arriba." *Abriendo Puertas: Ampliando Perspectivas*, editado por Wayne Scott Bowen y Bonnie Tucker Bowen, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2013, pp. 533–541.
- De León, Ann. "Coatlicue or How to Write the Dismembered Body." *Mln* 125.2 (2010): 259-286.
- Easton, Mark, et al. "The Spanish Conquest of the Americas." *Oxford Big Ideas Humanities 8: Victorian Curriculum*. Oxford University Press, 2017.
- Fuentes, Carlos. *Chac Mool y Otros Cuentos*. Salvat Editores, 1973.
- Garro, Elena y Gloria Bautista Gutiérrez. "Elena Garro: 1920– MÉXICO." *Voces Femeninas de Hispanoamérica*, editado por Gloria Bautista Gutiérrez, University of Pittsburgh Press, 1996, pp. 129–46.
- Hassig, Ross, "El sacrificio y las guerras floridas", *Arqueología Mexicana*.  
<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-sacrificio-y-las-guerras-floridas>.
- Lugones, María. "Colonialidad y género." *Tabula rasa* 9 (2008): 73-102.
- Maldonado-Torres, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto." *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (2007): 127-167.
- Mignolo, Walter. Interview by Alvina Hoffman. *E-International Relations*, 21 January, 2017.

<https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/>.

Mignolo, Walter, and Catherine E Walsh. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press, 2018.

Moraña Mabel, et al., editors. *Coloniality at Large : Latin America and the Postcolonial Debate*. Duke University Press, 2008.

Poniatowska, Elena. *Tlapalería*. Ediciones Era. México. 2003.

Rebolledo, Tey Diana. *Women singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. The University of Arizona Press. 1995.

Rodero, Jesús. "Sobre los ángeles: evolución del cuento fantástico latinoamericano en el siglo XX." *Bulletin of Hispanic Studies* 82.1, 2005.

Sharman, Adam. *Tradition and Modernity in Spanish American Literature: From Darío to Carpentier*. 1st ed. Palgrave Macmillan, 2006.

Siskind, Mariano. "Magical Realism." *The Cambridge History of Postcolonial Literature*, edited by Ato Quayson, vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, pp. 833–868.

Verdesio, Gustavo. "Colonialidad, colonialismo y estudios coloniales: un enfoque comparativo de inflexión subalternista". *Tabula Rasa* núm. 29, pg. 85-106, 2018.