

«Balún Canán», la voz de una Antígona mexicana

M.^a LUISA GIL IRIARTE
Universidad de Huelva

«En la parte occidental de la ciudad de Comitán, sobre el camino que conduce a San Cristóbal de las Casas, y formando una fila bien alienada existen nueve territorios cónicos y bien determinados, que no son sino otras tantas pirámides cubiertas por los siglos ¹. Los nueve cerros que miran hacia el oriente han dado origen al nombre Balún Canán, con el que se conoce la ciudad de Comitán y cuya significación en lengua mayence es ‘cerro de nueve estrellas’ o ‘cerro de nueve guardianes’» ².

Las fronteras que delimitan la práctica vital cotidiana de esa otra forma de vivir que es la literatura son, a veces, tan difusas que el hecho de derramar la vida en un papel suele convertirse, para algunos escritores, en un exorcismo de miedos y deseos con todas las virtudes curativas del más dulce bálsamo. La necesidad de novelarse para entenderse, casi para quererse, es la feliz responsable de grandes creaciones literarias que nos urgen, desde la celda de la esterilidad, a restaurar con la lectura la libertad del autor a pensarse y comunicarse tal y como el amante solícito requiere atenciones; y es que en este devenir de almas que se establece, en una suerte de ósmosis estética, cuando se inicia el proceso de lectura, se vivifican reiteradamente parcelas de espíritu del creador, a la par que se revitalizan miles de sensaciones para el lector.

La esencia de lo personal que, inevitablemente, impregna la obra del artista es un perfume demasiado oloroso para ser negado. Muchos creadores reconocen sin pudor los débitos contraídos con la vida, otros prefieren no entrar en el sortilegio de la confesión, pero, en cualquier caso, del mismo modo que las lecturas previas conforman la competencia particular de cada escritor, las

¹ Basauri, Carlos, *La población indígena de México*. Etnografía, Tomo II, Secretaría de Educación Pública, México, 1940, pág. 228.

² El resto de la cita corresponde a Dybvig, Rhoda, *Rosario Castellanos: premiada y odiada*, Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965, pág. 36.

vivencias conforman la percepción del mundo que se filtra en la ulterior escritura. No en vano el mismo Borges, mago de la palabra y crítico ejemplar, declara:

«El arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara»³.

Sin embargo, a pesar de todo lo dicho, no debemos conjeturar a priori que toda obra literaria pueda engrosar las filas de la autobiografía, ya que, evidentemente, éste es un género bien definido y con postulados teóricos claros. Así, Philippe Lejeune define la autobiografía como

«Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad»⁴.

La obra en prosa de Rosario Castellanos, en especial su primera novela *Balún Canán*, se nos presenta, entonces, como un dilemático exponente de pseudoautobiografía —si aceptamos el neologismo—, ya que no cumple la requisitoria de Lejeune, aunque la autora, ya sea en forma de narración en primera persona ya a través de la omniscencia, se esconde en cada renglón de su prosa e incluso llega a afirmar «no doy por vivido sino lo redactado». Habida cuenta de esta circunstancia, antes de comenzar con esta reflexión sobre la novela inaugural de Castellanos, quiero proponer una teoría alternativa que sirva de soporte para el posterior análisis de la misma sin tener que entrar en disquisiciones teóricas sobre la naturaleza genérica del texto. Vamos a sustituir el término «autobiografía» por «acto autobiográfico» y diremos que un texto cualquiera ejercita un acto autobiográfico si éste articula en una unidad el «mundo», el «yo» y el «texto», es decir los componentes etimológicos de la palabra autobiografía: auto = Yo, bio = vida, mundo, grafía = texto. Parafraseando a Olney⁵, son estas tres realidades en su conjunción las condiciones suficientes para considerar la existencia del acto autobiográfico en un texto cualquiera. Sentadas estas bases, podemos afirmar sin ambages que la obra de Castellanos responde al deseo de un acto autobiográfico ya que integra en la unidad textual al mundo en cópula con el yo para procrear el texto, aunque con la salvedad de que el yo de Rosario es un sujeto múltiple que puede declinarse en las tres personas gramaticales y encarnarse en un buen número de personajes, porque tal y como quería Borges «el hombre es sólo un leve susurro de todos los hombres».

Balún Canán, publicada por primera vez en 1957 y ganadora del Premio Chiapas en 1958, muy pronto traducida al inglés, al alemán y a otros idiomas,

³ J.L. Borges. *Obra poética*. Emece. Buenos Aires. 1964, pág. 223.

⁴ P. Lejeune, «El pacto autobiográfico» en *Suplemento Anthropos/29*, Barcelona, 1993, pág. 48.

⁵ Citado por Angel G. Lourcero, «Problemas teóricos de la autobiografía» en *Suplementos Anthropos/29*, pág. 3.

es el texto de Castellanos que más deja traslucir el carácter de acto autobiográfico, que barniza todos sus textos, incluso los poéticos. En un esbozo de sus memorias ella misma declara abiertamente:

«En 1955, y como resultado de una plática con Emilio Carballido, comencé a escribir *Balún Canán*, que estuvo terminada en diez meses. A medida que avanzaba iba cobrando conciencia de cuál había sido la situación en que transcurrió mi infancia, de cuál era la clase a la que hasta entonces había pertenecido...»⁶

La cita transcrita nos es de especial utilidad no sólo para evidenciar el sustrato vital de su obra, sino que también trae a colación dos temas que ya conocemos a través de los recodos de sus versos. De una parte, tal y como sucede con sus composiciones poéticas, la escritura es una toma de conciencia, cada renglón abre una brecha en el silencio tenebroso del inconsciente para inundar de luz parcelas vivenciales, que aún no están lo suficientemente explicadas y que, por tanto, atemperan el conocimiento de forma implícita, es decir, la literatura modela un «oficio de tinieblas». Por otra parte, el rescate de su infancia, ejercicio que se había iniciado años antes de publicar su primera novela—concretamente en 1952 cuando vuelve a Chiapas, tras una larga ausencia, y decide pagar su deuda histórica con los indígenas, trabajando en el Instituto de Ciencias y Artes de Tuxla Gutiérrez mientras publica *El rescate del mundo*, libro de poemas guiado por el empeño de interiorizar el paisaje humano de las tierras chiapanecas— le permite desertar de un lugar social al que estaba predestinada por nacimiento y del que reniega por su condición humana: «cuál era la clase a la que hasta entonces había pertenecido».

Rosario, ávida de ubicación en un mundo hecho a imagen y semejanza del padre, del poder, del fuerte, utiliza la escritura para redefinir las coordenadas existenciales de los débiles, los desheredados, de la mujer, del indígena. La escritura es el espacio neutral, la hoja en blanco con su exhibición de múltiples posibilidades encierra la promesa de restaurar el silencio, del amanecer de las tinieblas y de expandir lo limitado. Rosario escribe apoyada en la frontera, la frontera que delimita su raza y su sexo y se asoma al «finisterrae» del mundo predefinido para dialogar con el indio y para pelear con lo establecido por el otro sexo.

Porque Rosario sabía, desde siempre, de la falacia acechante en toda jerarquía, porque ella sospechó que debía de haber «otro modo de ser humano y libre», tal y como años más tarde también proclamara Helene Cixous:

«Deben de existir modos de relación heterogéneos a la tradición reglamentada por la economía masculina. Busco, pues, de forma apremiante y más angustiada, una escena en que se produzca un tipo de intercambio que sea diferente, un deseo tal que no sea cómplice de la vieja

⁶ R. Castellanos, en *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz, 1966, pág. 96.

historia de la muerte. Ese deseo inventaría el Amor, el único que no se sirve de la palabra amor para encubrir su contrario: no se reincidiría en la fatalidad dialéctica, que no se contenta con la sumisión del uno al otro, y este reconocimiento se produciría precisamente gracias a un intenso y apasionado trabajo de conocimiento: cada uno, por fin, corre el riesgo del otro, de la diferencia, sin sentirse amenazado/a por la existencia de una alteridad, pero regocijándose por agrandarse a base de las incógnitas que supone descubrir, respetar, favorecer, mantener»⁷.

La literatura de Castellanos, sea dicha en verso, sea dicha en prosa, ilumina el camino del entendimiento entre sexos y entre razas para que sea transitado por otros escritoras/es.

Como apunta Jean Franco⁸, en la literatura latinoamericana, sobre todo a partir de los años sesenta, se revitaliza el mito del héroe. Vargas Llosa, Carlos Fuentes y García Márquez, todos nombres – hombres (homofonía sospechosa) ligados al fenómeno editorial del boom, celebran y reelaboran mitos clásicos haciendo su personal historia de las relaciones de poder, paisaje habitual latinoamericano. Pero olvidan siempre el lado femenino de esa mitología «magister vitae» y al lado de Edipo siempre está Antígona, más allá de Eneas está Dido.

México, en particular, produjo muy pronto su leyenda negra «anti-Antígona», «anti-Dido», sacralización de la que espera: «pro-Penélope», y he aquí que la historia se alía con la fortuna para dar encarnadura al mito; el nombre ya no tiene raigambre clásica ahora es fonéticamente indígena: Malinche o la mala, la maga, la embaucadora. No es pertinente indagar sobre la identidad femenina, porque «el problema de la identidad se presentó básicamente como un problema de identidad masculina, y fueron los autores varones los que discutieron sus defectos y psicoanalizaron a la nación»⁹.

Toca a la mujer la indagación de la identidad femenina y a tan ambiciosa búsqueda se enfrenta Castellanos trasplantando a tierras americanas el mito de Antígona, con todo su valor de resistencia frente a las leyes que no se alimentan de la justicia. Recordemos someramente su historia. Antígona es hija de Edipo y Yocasta, hija del incesto, de la violación de una de las principales leyes patriarcales, pero fruto, también, de un amor que no sabe de esas leyes. Tiene como hermanos a Eteocles y Polinices. Mientras que en Antígona parece primar la esencia del amor más allá de la ley, en los hermanos varones se recoge la violencia de la prohibición primera, así como la observancia indiscutida de las normas patriarcales. Sin embargo, la abnegación femenina carece de límites y, paradójicamente, quien acompaña al padre al destierro es Antígona, apátrida voluntaria. Cuando tras la muerte de Edipo regresa a Tebas, encuentra a los hermanos peleando por el poder (¿similitud casual con Caín y

⁷ H. Cixous. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona. Anthropos. 1995, págs. 34-35.

⁸ J. Franco. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México. F.C.E. 1994.

⁹ J. Franco. *Ibidem*. pág. 172.

Abel?). Ambos mueren y el poder recae sobre Creonte, no sabemos qué suerte de ley sálica impedía que detentara el trono la propia Antígona. Creonte prohíbe —la prohibición fue su primer acto de gobierno— que reciba sepultura Polinices, pero Antígona guiada por preceptos más absolutos e inderogables decide hacer caso omiso del decreto. Sorprendida en su felonía es condenada a muerte —segundo acto de gobierno del patriarcado: disponer de la vida y de la muerte—. Antígona prefiere disponer libremente de sus días y se suicida.

En la tragedia de Sófocles el conflicto central es la no obediencia de la ley «escrita», oficial, patriarcal en pro de la ley natural e inmutable, la que proclama el enfrentamiento contra la arbitrariedad, sin embargo el poeta legitima la actuación del tirano ya que es la razón de estado el valor absoluto, al tiempo que la postura de Antígona es juzgada como irracional y, desde luego, muy femenina. Porque como declara la propia Antígona con una frase manifiesto de rebeldía de mujer «No estoy aquí para acompañaros en el odio sino en el amor».

La lucha de la escritura de mujer es la lucha de Antígona. Castellanos, paradigma absoluto, denuncia en sus textos la arbitrariedad de las leyes patriarcales que vedan un lugar y una identidad digna a las mujeres o a otros colectivos, por razones de estado, discriminatorias, basadas en el género o en la raza. Al mismo tiempo busca incardinar socialmente a la mujer y al indígena.

Cuando en 1948 Rosario Castellanos publica uno de sus primeros escritos con verdadera conciencia literaria, un largo poema, hace gala del título bautismal del mismo: *Apuntes para una declaración de fe*. Entre los versos sonoros de este escrito primerizo se diluyen, en forma de apuntes, las constantes temáticas y vitales que caracterizan toda su obra, constantes que quedan aquí formuladas, para su ulterior desarrollo, como una declaración de fe. A través del verso, del lenguaje poético, toman cuerpo sus claves éticas. Durante casi una década deambula Rosario por los entresijos de la lírica cincelandó con palabras su propia identidad primero, indagando por la identidad femenina y del pueblo indígena después. Entre los años 1952 y 1964 la escritura de Rosario adquiere una nueva dimensión, perceptible desde su evolución poética, que tiene como resultado la llegada al mundo de la prosa ¹⁰. Tras una etapa inicial interiorista, de acomodo al mundo de la autora y superadas algunas crisis en el ámbito de lo personal, la literatura se torna una forma de conocimiento de realidades exteriores. Se inicia la segunda etapa poética, también una nueva era vital, cuyo principal tenor es, a grandes rasgos, una mirada crítica hacia el mundo y un deseo feroz de cambio, cambio de las estructuras sociales caducas e injustas que encarcelan la esperanza. Muchas de las composiciones poéticas de esta época pueden considerarse en la línea de la literatura feminista, muchas otras son un rescate del paisaje humano que preside sus años infantiles y que conforma su identidad al tiempo que habla de su linaje, naturalmente se trata del paisaje chiapaneco y, por tanto, del mundo indígena.

¹⁰ El desarrollo poético de Castellanos, según su evolución estética, está explicado en el capítulo II. Para evitar comentarios prolijos y dado que es un tema lo suficientemente tratado se omiten ahora los datos ya conocidos.

Pero para Castellanos, cuya praxis literaria se entrecruza con el *modus vivendi*, la poesía –su verdadera patria de papel– cedía demasiado a la ambigüedad para sostener con fuerza la denuncia. La llegada a la novela le permitió pasar del símbolo al signo, le facilitó la labor de insertar su mensaje en una coordenada histórica y cultural definida, de manera que el eco de su voz no pareciera el lamento imperceptible de una queja, sino una crítica bien construida capaz de articular diversidad de enunciados.

La novela, tal y como señala M.^a del Carmen Bobes ¹¹, es un proceso de conocimiento que quiere dar explicación de la persona, de la sociedad, de los cambios estructurales en el seno de la cultura, etc. Según esta misma autora, que se basa en las teorías de S.J. Schmidt, tres son las funciones fundamentales de la novela. Una función de tipo cognitivo reflexivo:

el lector recibe la novela y sigue un proceso de interpretación que toma como marco de referencias la realidad en que vive y las convenciones sociales del grupo al que pertenece. El mundo ficcional de la novela se muestra como una variante del mundo vivido, y tomando a éste como ámbito referencial, el lector construye un sentido coherente para la novela ¹².

La segunda función de la novela es de carácter moral y social, la tercera de índole hedonista.

A esta caracterización de la novela agrega Bobes algunas ideas de Bajtín, principalmente del libro *La poética de Dostoievski* donde el autor ruso elabora sus teorías sobre la búsqueda del otro, la dialogía y la polifonía. Así el autor de novelas es un sujeto que busca su definición a través de la búsqueda de la identidad del otro, de esta forma se forja el conocimiento como un combate dialógico y la novela es el marco específico de dicho conocimiento dada su capacidad polifónica:

La novela, constituida sobre el recurso técnico del dialogismo en su discurso polifónico, resulta ser un modo de conocimiento diferente del científico, un modo de acceder a las ideas y de descubrir su complejidad contrastando las palabras y actitudes de los diversos personajes, cada uno de los cuales aporta una voz al concierto general polifónico, integrado por la asimilación de las voces que, a su vez, ha oído y aceptado ¹³.

El proyecto de conocimiento de Castellanos requería, por su propia naturaleza, de un entramado complejo en el que poder contrastar las voces de las minorías con aquellas otras que ostentan el poder, por este motivo esta poeta incondicional se inclinó hacia la prosa para hacer fructificar su mensaje.

Su primera novela es, como ya hemos dicho, *Balún Canán* de 1957, aunque antes Castellanos había escrito el cuento «Primera revelación», publicado en

¹¹ M.^a C. Bobes Naves. *La novela*. Madrid. Síntesis. 1993.

¹² M.^a C. Bobes Naves, *La novela*. Madrid. Síntesis. 1993, pág. 18.

¹³ Bobes. *Ibidem*, pág. 20.

1950 en *América: Revista antológica*, que es el germen de la novela. Su aparición significó un cambio rotundo en el tratamiento del tema indígena dentro de la literatura mexicana. No puede ser considerada una novela indigenista en el sentido tradicional de este marbete, de hecho ella misma niega tal filiación en una entrevista concedida a Emmanuel Carballo, en la que el crítico le pregunta si su obra narrativa forma parte de la corriente indigenista a lo que ella responde:

Si me atengo a lo que he leído dentro de esta corriente, que por otra parte no me interesa, mis novelas y cuentos no encajan en ella. Uno de sus defectos, principales reside en considerar el mundo indígena como un mundo exótico en el que los personajes, por ser las víctimas, son poéticos y buenos. Esta simplicidad me causa risa. Los indios son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, sólo que colocados en una circunstancia especial y desfavorable. Como son más débiles, pueden ser más malos –violentos, traidores e hipócritas– que los blancos. Los indios no me parecen misteriosos ni poéticos. Lo que ocurre es que viven en una miseria atroz. Es necesario describir cómo esa miseria ha atrofiado sus mejores cualidades. Otro detalle que los autores indigenistas descuidan –y hacen muy mal– es la forma. Suponen que como el tema es noble e interesante, no es necesario cuidar la manera como se desarrolla...¹⁴

Efectivamente la narrativa de Castellanos poco tiene que ver con el concepto de indigenismo ortodoxo. No es novela de tesis, no es novela maniquea, es más bien un ejercicio cognitivo de realidades injustas, podríamos calificarla como un género nuevo la etnoficción, tal y como la define Martín Lienhard¹⁵.

Encarnando el esfuerzo de Antígona, crea con su literatura un foro abierto de expresión para los olvidados del discurso hegemónico. Es precisamente esta cualidad de *unificar en un mismo texto plural las necesidades de dos colectivos marginados: la mujer y el indígena*, lo que hace de su literatura un territorio libre. Sus cinco títulos de narrativa integran el interés de rescate del espacio de expresión discursiva de ambas colectividades, alejadas secularmente por la jerarquía hegemónica. Sin embargo los diversos títulos siguen evoluciones temáticas diversas, según los grados de importancia conferida a cada uno de los núcleos de contenido capitales. Así sus dos primeras obras narrativas *Balún Canán* de 1957 y *Ciudad Real* de 1960 gravitan con mayor vehemencia sobre el mundo indígena, aunque, la primera novela es un texto emblemático de literatura de mujer. Su segunda novela, *Oficio de tinieblas* de 1962, es una suerte de gozne equilibrado entre los dos ejes temáticos principales. Por último las dos colecciones de cuentos *Los convidados de agosto* de 1964 y *Album de familia* de 1971 destierran la temática de cuño indigenista para focalizar su interés en el análisis de la condición femenina, que halla su colofón final en su obra teatral *El eterno Femenino* de 1974.

¹⁴ R. Castellanos, en Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1965, págs. 422-423.

¹⁵ M. Lienhard. *La voz y su huella*. Lima, Horizonte, 1992.

¿*Bildungsroman*, etnoficción, novela testimonial, palimpsesto? ¿Dónde encajar un texto tan rico en matices y formas como la novela *Balún Canán*?. La respuesta es tan ancha como numerosos son los interrogantes que plantea su lectura. Pero, si queremos definir en pocas palabras la esencia de este texto, es preciso recordar las palabras que la propia autora nos dejó, palabras que hemos recogido en líneas precedentes: «A medida que avanzaba iba cobrando conciencia de cuál había sido la situación en que transcurrió mi infancia...». Esta novela es el relato de una toma de conciencia, la de la propia autora, identificable con la niña narradora de las partes primera y tercera, quien a través de ciertas experiencias iniciáticas, especialmente marcadas por la experiencia de la muerte, se instala en la parcela de mundo que le toca habitar. La novela retrata el proceso cognitivo de una niña de siete años que tiene que asumir, brutalmente, dos imperativos categóricos del patriarcado para dejar de ser «un grano de anís». Lo primero que debe aprender es que los indígenas no son iguales a los ladinos, que no hay posibilidad de entendimiento y que, por tanto, el diálogo entre las dos razas es sólo una utopía. La imposibilidad de diálogo marca estructural y estilísticamente toda la novela. Dos planos discursivos actúan en ella pero sólo logran unificarse en pocos momentos y, siempre, en la encarnadura del personaje de la niña. De una parte está el discurso indígena que opera desde el mismo título de la novela, en los epígrafes que encabezan cada una de las partes, tomados de la cultura mayence: *Libro del Consejo, Chilam Balam de Chumayel* o en las creencias y sabidurías varias de que es portadora la nana. De otra parte el discurso hegemónico se bifurca en la novela en varias voces. Por un lado tenemos el discurso patriarcal del cacique varón blanco, ostentando la razón por la fuerza y esgrimiendo a cada paso la supremacía genérica y racial. En segundo lugar se despliega en la novela el discurso del patriarcado a nivel de estado, está representado por la política agrarista de Lázaro Cárdenas (1934-1940), discurso protector fallido ya que no logra mejorar las condiciones vitales del pueblo indígena. Por último opera un tercer nivel del discurso hegemónico del patriarcado en los tipos femeninos que asumen su condición inferior de mujer y cooperan al estaticismo de su opresión, esta forma discursiva es fácilmente detectable en el retrato que hace Castellanos de mujeres tipos: la esposa que está legitimada por haber hecho perdurar la genealogía masculina con la descendencia en forma de varón, la solterona, la mujer histérica, la beata, etc.

La imposibilidad del diálogo no es sólo manifiesta entre las dos razas, también azota el entendimiento entre sexos. La autora descubre en las relaciones heterosexuales de sus personajes esta carencia, ejemplificada en varios estratos de edad, clase social y raza. La niña no se comunica con su hermano, los amores que traspasan las fronteras de las clases sociales son siempre imposibles, es el caso de Matilde y Ernesto; pero tampoco es feliz la pareja sancionada favorablemente por el consenso social, tal y como apreciamos en el matrimonio Argüello. La pareja indígena formada por Felipe y Juana sufre también el amargo sabor de la incomunicación.

Todo lo dicho se atestigua en los primeros párrafos de la novela, que contienen en germen gran parte de las claves temáticas de toda la obra, no sólo de esta novela, sino también de toda su narrativa, es por ello que, parafraseando el título del primer cuento que Castellanos escribió, *Balún Canán* puede ser considerada una primera revelación, ya que en sus páginas están todas las isotopías de la narrativa de nuestra autora y, además, estamos ante una novela de la primera revelación de la autoconciencia. Vale la pena detenerse en la lectura del incipit de la novela:

«...Y ENTONCES, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria. Desde aquellos días arden y se consumen con el leño de la hoguera. Sube el humo en el viento y se deshace. Queda la ceniza sin rostro. Para que puedas venir tú y el que es menor que tú y les baste un soplo, solamente un soplo...

– No me cuentes ese cuento, nana.

– ¿Acaso hablaba contigo? ¿Acaso se habla con los granos de anís?

No soy un grano de anís. Soy una niña y tengo siete años. Los cinco dedos de la mano derecha y dos de la izquierda. Y cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Más arriba no. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto. Mi madre es diferente. Sobre su pelo –tan negro, tan espeso, tan crespo– pasan los pájaros y les gusta y se quedan. Me lo imagino nada más. Nunca lo he visto. Ciertos arbustos con las hojas carcomidas por los insectos; los pupitres manchados de tinta; mi hermano. Y a mi hermano lo miro de arriba a abajo. Porque nació después de mí y, cuando nació, yo ya sabía muchas cosas que ahora le explico minuciosamente. Por ejemplo ésta: Colón descubrió la América.

Mario se queda viéndome como si el mérito no me correspondiera y alza los hombros con gesto de indiferencia. La rabia me sofoca. Una vez más cae sobre mí el peso de la injusticia»¹⁶.

El texto se abre con un parlamento de la nana indígena, figura central de toda la narrativa de Castellanos. Se trata de la voz colectiva de los indígenas, hecho evidente no sólo por el uso de la primera persona del plural, sino también por el tono solemne y ritual que alcanzan sus palabras. Por otra parte es de importancia capital apuntar que el texto se abre y se cierra con puntos suspensivos, de esta manera se logra el efecto de circularidad, de eterno retorno, que corresponde a las creencias mayas en un tiempo cíclico. Pero hay más significados en este uso de los puntos suspensivos. Los del inicio en conjunción con otras marcas de continuidad léxica y gramatical como la conjunción copulativa y el adverbio «entonces», subrayado tipológicamente por las mayúsculas, remiten a un texto previo. Dicho texto puede ser el párrafo de encabezamiento de esta primera parte, correspondiente a *El Libro del Consejo*, pero también puede

¹⁶ R. Castellanos. *Balún Canán*. México. F.C.E. 1993, Decimotava impresión de la segunda edición de 1961, págs. 9-10. Todas las citas de esta novela están tomadas de esta edición, por lo que en lo sucesivo indicaremos sólo el título y el número de la página.

remitir a una leyenda habitual en el repertorio imaginístico de la nana, lo que justificaría la negativa de la niña a oírlo, por conocerlo sobradamente, o tal vez por temor. El temor de la niña, representante de la dinastía de los ladinos aunque no en muchos de sus comportamientos, radica en su propia esencia de intermediaria entre las dos culturas. Merced a esta situación de tránsito la narradora asume los códigos culturales de los diversos discursos como ciertos. Por tanto se inclina a creer en la parte de culpa que le corresponde por ser hija de los que desalojaron al pueblo indígena. El parlamento de la nana tiene, además, valores premonitorios porque efectivamente la presencia del fuego en un futuro —aunque ella se refiera al pasado poco importa porque ya ha quedado establecida la existencia de un tiempo cíclico— será decisiva en el curso de los acontecimientos, una especie de revancha.

El diálogo inicial no es un diálogo. La nana niega que la niña sea su interlocutora, sin embargo sus palabras sí van dirigidas hacia ella como representante de los ladinos y por eso utiliza el pronombre «tú». Por otra parte la propia nana niega que estuviera hablando con la niña y esa negativa viene dada por otra jerarquía diferente al valor racial o genérico, la de la edad, única válida en el mundo indígena. El resto del texto ni siquiera viene marcado con el guión que indica parlamento, es más bien un monólogo interior de la niña narradora, monólogo muy revelador. Para empezar la niña demuestra su conciencia genérica «soy una niña», expresión que no indica su estatus cronológico sino sexual ya que a continuación afirma «y tengo siete años». El dato de la edad es muy jugoso y tiene múltiples resonancias, por el momento indiquemos que los hechos reales que sirven de sustrato al texto acontecieron cuando ella contaba ocho años y su hermano menor siete. Creémos que el trastoque de estos datos puede ser interpretado como síntoma del deseo inconsciente de la narradora de suplantar a su hermano, es decir como el deseo de la mujer, desplazada a causa de su sexo, de ocupar el lugar reservado al varón. El conflicto que el hermano le plantea a la narradora-autora es tan agudo que se deja sentir incluso después de la muerte. La propia Rosario lo confesó, explicando que en el parangón desigual con su hermano es donde aprehendió el primer eslabón cognitivo que ordena el mundo en dualidades, la rivalidad entre hombre/mujer:

«Tuve un hermano, un año menor que yo. Nació dueño de un privilegio que nadie le disputaría: ser varón. Mas para mantener cierto equilibrio en nuestras relaciones nuestros padres recordaban que la primogenitura había recaído sobre mí. Y que si él ganaba las voluntades por su simpatía, por el despejo de su inteligencia y por la docilidad de su carácter, yo, en cambio, tenía la piel más blanca.

Esta rivalidad, cuyos matices amenazaban con ser infinitos, se interrumpió abruptamente con un hecho brutal: la muerte de mi hermano, recurso que les permitió expulsarme para siempre del campo visual de unos padres ciegos de dolor y de nostalgia»¹⁷.

¹⁷ R. Castellanos, *Los narradores ante el público*, pág. 89.

Otro aspecto resaltable de este monólogo interior es el concepto del padre que de él se desprende. La niña tiene clara la existencia de una jerarquía que hace del padre el ser supremo e inalcanzable: «cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre», «Miro lo que está a mi nivel». Este padre queda descrito usando el animal emblemático de los mayas, el tigre. La palabra «balam» que aparece en el nombre de tres de los cuatro primeros hombres creados según la tradición del *Popol Vuh*, por los héroes Tepeu y Cucumatz, las dos divinidades del origen étnico mexicano, significa tigre. Los quichés primeros fueron llamados:

balamquitzé= tigre de la dulce risa
 balamacab= tigre de la noche
 iquibalam= tigre de la luna o del cuile
 mahucutah= el no cepillado ¹⁸

Nuestra narradora, atenta siempre a los relatos mayas de su nana, demuestra estar muy familiarizada con el sistema mitológico de los quichés y por ello compara al padre con un tigre, el creador, el poderoso. Además desvela así su ansia de ser protegida por esta figura fuerte, ya que el tigre es uno de los nueve guardianes a que hace referencia el título de la novela. Sin embargo la niña está todavía inmersa en el mundo pre-edípico, no tiene conciencia del mundo patriarcal, por ello su visión del padre es tan sólo una imaginación. De hecho la novela es el tránsito del mundo pre-edípico al estado simbólico, es decir la niña abandonará paulatinamente el regazo materno –representado por la nana– para inscribirse en el mundo del patriarcado, inscripción que queda simbolizada al final de la novela por la adquisición de la escritura, las últimas palabras de *Balún Canán* son las siguientes:

Cuando llegué a la casa busqué un lápiz. Y con mi letra inhábil, torpe, fui escribiendo el nombre de Mario. Mario, en los ladrillos del jardín. Mario en las paredes del corredor. Mario en las páginas de mis cuadernos. Porque Mario está lejos. Y yo quisiera pedirle perdón ¹⁹.

Y, en verdad, tal vez toda la novela sirva para pedir perdón a Mario por haber sido derrotado el llamado a vencer en la eterna disputa entre sexos.

La imagen que de su madre tiene la niña es, también, un producto de la imaginación: «Me lo imagino nada más». No hay comunicación entre estos tres miembros de la familia, tal y como sucede en el cuento «Tres nudos en la red», cuyo sugestivo título apunta hacia el solipsismo que dominó la vida real de la familia Castellanos: «...los tres estaban siempre absortos en sus proyectos, en los incidentes diarios, en sus recuerdos. Ninguno tenía que compartir nada con nadie» ²⁰. Pero

¹⁸ Ver edición del *Popol Vuh* de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Historia 16, 1989.

¹⁹ *Balún Canán*, pág. 291.

²⁰ R. Castellanos, «Tres nudos en la red» en *Revista de la Universidad de México*, abril de 1961, Vol. XV, n.º 8, págs. 6-11.

aunque esa imagen sea también un producto del deseo se inclina hacia la dulzura «pasan los pájaros y les gusta y se quedan». De nuevo un símil zoomórfico configura la visión del ser querido. Ahora se trata del pájaro, vinculado al viento, a lo volátil. El pájaro simboliza lo espiritual, el anhelo de amor, además es el antagonista de la serpiente, símbolo tradicionalmente asociado a la mujer, por tanto el uso de este animal para caracterizar a la madre es muy certero, ya que destruye la imagen maléfica del género femenino ²¹.

Lo único que la niña considera que está a su nivel es su hermano, hasta tal punto que guiada por el instinto ordenador jerárquico, que empaña su visión del mundo, mira a su hermano de arriba a abajo, porque su primogenitura le confiere el privilegio de ciertos saberes que no posee éste: «Porque nació después de mí y, cuando nació, yo ya sabía muchas cosas que ahora le explico minuciosamente». Sin embargo, la primogenitura no tiene en el sistema patriarcal ningún valor si es ostentada por una mujer, de modo que el hermano desde su posición de varón es indiferente a las palabras de la niña, quien consciente de su desubicación en la escala de valores que rige la sociedad piensa: «Una vez recae sobre mí todo el peso de la injusticia».

En esta primera sección de la novela están presentados algunos de los personajes principales, al tiempo que se dibuja el conflicto central. El dato más relevante es que nos hallamos ante un texto con fuerte carácter contradiscursivo, ya que al evidenciar la insuficiencia de la narradora por insertarse en el mundo, la novela despliega una visión epistemológica alternativa al discurso occidental y patriarcal, a través de la cual sea posible el logro de la autoconciencia de ser inserto en la sociedad. Esta visión epistemológica alternativa es la que hace de las narraciones de la autora el mejor ejemplo de etnoficción así como de literatura de mujer, dos formas de crear espacios discursivos que se yergan en contradiscursos válidos y capaces de enfrentarse al hegemonismo cultural del patriarcado.

La primera novela de Castellanos se inscribe en lo que Aralia López González denomina «perspectiva transicional»:

...esta perspectiva, que se aprecia en muchas de las obras narrativas de las escritoras mexicanas, es caracterizada por Weigel como una posición yano (mujer virtuosa y agradable) y todavía no (mujer liberada y auténtica). Perspectiva transicional la llamo yo, que funda la visión de mundo dominante que estructura muchos de los textos de las escritoras mexicanas entre las décadas de 1950 y 1980 ²².

En escritos posteriores la posición de Castellanos, en lo que a la problemática de la identidad femenina se refiere, se acentúa hacia una mayor subversión y crítica, sobre todo en el libro *Album de familia* de 1971 y en su obra

²¹ J.E. Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor. 1994.

²² A. López González, coord. *Sin imágenes falsas ni fasos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México. El Colegio de México. 1995, págs. 39-40.

teatral *El eterno femenino* de 1974. La perspectiva transicional sólo ocupa sus primeros textos, en los que la formación del espacio discursivo para que la mujer se autodefina es una preocupación compartida con la búsqueda de la propia voz del pueblo indígena, la voz arrebatada con la que también se les desposeyó de la memoria, tal y como anuncia el relato de la nana de *Balún Canán*. Sin embargo no debemos pensar que el hecho de intentar restaurar los silencios del indígena resta importancia al rescate de la imagen femenina. Muy por el contrario, mostrar la imposibilidad del diálogo entre los indígenas y los ladinos ayuda a entender por qué también falla la comunicación entre sexos cuando está basada en la desigualdad. Al unificar las vías de emergencia de los discursos gestados bajo el signo de la marginalidad, al mezclar las formas epistemológicas segregadas de la oficialidad, el entramado cultural que fagocita a los sectores disidentes queda revelado en su falsedad e incapacidad de dar respuesta a los interrogantes que lanza el cuerpo social, cada vez más tendente a lo heterogéneo. La pugna de la mujer en las páginas de la literatura es la misma pugna que arroja a los escritores de etnoficción, una lucha por asumir la palabra, un combate por el logro del derecho a la interpretación. Porque las fuerzas coercitivas que encadenan las palabras del indígena y de la mujer no son fuerzas de orden natural, la evidencia es manifiesta, sino de orden cultural y social. Merced al poder constrictivo de los mandamientos socioculturales las subjetividades femeninas, indígenas, del homosexual, del negro, y, en general, de los entes sociales marginados, así como sus identidades específicas emergen de experiencias historizadas y, por supuesto no de una esencia connatural. De esta manera la llamada condición femenina, indígena, homosexual, etc. es sólo una posición particular y muy relativa dependiente del contexto histórico social. Esta posición rige una red de relaciones específicas, en el seno de las cuales el esquema de dominación ocupa el lugar medular.

En México tanto el discurso etnoficcional como el discurso de la mujer dan un giro decisivo en la década de los cincuenta y, en ambos casos la figura de Rosario Castellanos aparece como pionera fundamental. Antes de este momento hay, por supuesto, intentos de disidencia del hegemonismo, pero son intentos aislados, sin una conciencia colectiva.

Entrada la década de los cincuenta México inicia las transformaciones pertinentes hacia la modernidad, con ello las relaciones humanas entran en un juego de complejidades y aparecen en el ámbito de lo público nuevos tipos de sujetos. Es la época del desarrollo masivo de los medios de comunicación, del auge de la industria cultural, se construye la Ciudad Universitaria y se promulga en 1953 la ley del voto femenino. Europa se sacude las cenizas de sus guerras y México abre las fronteras a lo foráneo, convirtiéndose en un gran albergue de inmigrantes y exiliados. El psicoanálisis, el existencialismo, la liberación sexual, las vanguardias artísticas, y otros proyectos aperturistas ayudan a la mujer a abandonar su «rol». Sin embargo:

«La persistencia del universo simbólico tradicional, con muchos de sus valores agrarios y estricta división genérica, sigue vigente en el código de la cultura mexicana. Esta nueva subjetividad femenina carece en la realidad de modelos y de sustentación práctica. La regulación patriarcal goza de buena salud y repudia a esta mujer moderna que empieza a desarrollarse. Las mujeres que asumen el discurso de la modernización, discurso que ellas no han elaborado sino que también les ha sido impuesto por boca de los varones que diseñan el nuevo proyecto de nación esgrimen sin duda un discurso de liberación, pero sin apoyo en las estructuras de conciencia de la cultura tradicional todavía reguladora»²³.

Esta situación de ambigüedad, que signa el inicio de la escritura de la mujer con conciencia de reivindicación grupal en México, tiene su propia formulación estética y la poética que la define es el libro de Rosario Castellanos *Sobre cultura femenina* de 1950, título que corresponde a su tesis de licenciatura. El texto esgrime todos los argumentos posibles para expresar la feminidad como un fin en sí mismo. De igual manera que su primer estudio sobre la mujer es un texto síntoma de la nueva escritura femenina, la primera novela de Castellanos es de capital importancia para la futura producción narrativa de las mujeres mexicanas, aunque a *Balún Canán* la precedan novelas de Nellie Campobello, Josefina Vicéns, M.^a Elvira Bermúdez o Elena Garro.

²³ A. López González. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*. México. El Colegio de México. 1995, pág. 31.