



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

BALÚN-CANÁN, “PRIMERA REVELACIÓN”, ROSARIO
CASTELLANOS Y CRÍTICA GENÉTICA

TESIS PRESENTADA POR
YOLOTL VAZQUEZ SOLANO
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS

ASESOR:
DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DÍAZ

LECTORAS:
DRA. ANA ROSA DOMENELLA
DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

Al llegar a la casa cogí un lápiz y con mi letra inhábil, tosca, escribí el nombre de Mario en las paredes del corredor. Mario, en los ladrillos del jardín. Mario, en las páginas de mis cuadernos. Para que si Dios venía alguna vez a buscarlo creyera que estaba todavía aquí.

Rosario Castellanos “Primera revelación”

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.

Rosario Castellanos *Balún-Canán*

Para conjurar los fantasmas que me rodeaban yo no tuve a mi alcance sino las palabras. Mas una vez pronunciadas su poder se evaporaba, se diluía en el aire, se perdía. Era preciso fijarlas en una sustancia más firme, en una materia más duradera. La cal de las paredes - donde apuntaba el nombre del muerto- se descascaraba. Las páginas de mis cuadernos se rompían.

Pero aún estas catástrofes tardaban más tiempo en producirse y durante este tiempo yo me sentía fuerte y a salvo de quién sabe qué amenazas.

Rosario Castellanos. *Los narradores ante el público*

INTRODUCCIÓN

La importancia que pueda llegar a tener un texto dentro de de la totalidad de la obra de un autor va más allá del número de ejemplares que puedan venderse o de un posible favoritismo por parte del público. El texto es importante en sí mismo desde el momento en que el autor toma la iniciativa de comenzar a escribir. Aunado a todo un trabajo escritural donde intervienen elementos semánticos, sintácticos, lingüísticos etc.

Un texto se va conformando a fuerza de intentos fallidos, de referentes, de borradores, etc. La intención de hacer hincapié en el proceso constitutivo del texto literario se debe a un propósito filológico y genético. Consideremos que el trabajo del crítico genético es muy similar al que ejerce el filólogo, con la salvedad de que el primero, a diferencia del segundo, tiene un particular interés por la reconstrucción de los textos contemporáneos. Es por eso mismo que las herramientas de las que se vale distan de ser las mismas del filólogo. El genetista, en un sin fin de ocasiones, tiene que recurrir a materiales extratextuales, al no contar con los manuscritos o mecanuscritos del texto; éstos pueden ser documentos de índole privado, entrevistas, testimonios de terceros, elementos autobiográficos etc., con el único propósito de dilucidar el origen y el fin del texto literario.

Dentro de la obra de un autor se da el caso en que dos o más textos entablan una relación dialógica. Esta relación dialógica posibilita que existan vasos comunicantes que faculten ver de qué manera el escritor recrea algún elemento estructural o formador de la obra. Esto nos permitiría hablar de una relación intratextual. Es a partir de estas circunstancias donde el trabajo genético empieza a

tener complicaciones debido a que un texto es el origen y a la vez complemento del otro y viceversa.

Con algunas obras de la escritora mexicana Rosario Castellanos sucede esto. Dentro de su producción literaria existen dos obras vinculadas entre sí y una es el “pre-texto” de la otra. “Primera revelación” es una narración corta de 1950 y *Balún-Canán*, de 1957, es una de las obras en prosa con más reconocimiento dentro del canon literario mexicano.

No obstante, en ese afán genético podríamos decir que el análisis intratextual nos conduciría a ver el proceso creativo de los textos. Además, implica ver cómo ciertos elementos estructurantes como son los personajes, los espacios y las situaciones se someten a un proceso de reescritura. Esto muestra cómo un mismo elemento que aparece en ambos textos, primero en el “pre-texto” “Primera revelación” y después en *Balún-Canán*, es reutilizado y modificado de acuerdo a las necesidades de la escritura misma y de la autora. Sin embargo, el proceso de reescritura no sólo atañe a aquellos elementos que pertenecen al texto como ficción, sino también a aquellos elementos que se han textualizado y han dejado de ser parte de una realidad. En “Primera Revelación” y *Balún-Canán* lo que se textualiza y hace posible ver el fin del proceso creativo son algunos recuerdos de la autora. Las situaciones biográficas que Castellanos recrea y que son visibles en los textos son la muerte de su hermano Mario y el temor religioso.

“Primera Revelación” y Balún-Canán

La construcción de toda obra literaria, en este caso la obra narrativa, lleva de trasfondo y de manera implícita muchas horas de trabajo. Un aspecto por demás importante en la conformación del texto, además de aquellos elementos que ayudan a la estructuración de la obra, las acciones, la trama y los personajes entre otros, está el trabajo escritural al cual se enfrenta el propio autor en el momento en que toma la decisión de ponerse a escribir una nueva obra. Como dice Pedro Salinas “cuando escribimos se siente, con mayor o menor conciencia, lo que llamaría yo, la responsabilidad ante la hoja en blanco; es porque percibimos que ahora, en el acto de escribir, vamos a elevar el lenguaje a un plano distinto del hablar, vamos a operar sobre él, con nuestra personalidad psíquica, más poderosamente que en el hablar”¹.

Este problema sobre la escritura en sí se agudiza aún más por dos razones que a nuestro parecer resultan de suma importancia. Primero, que toda obra surge a partir de un referente. Ningún texto literario puede surgir o crearse a partir de la nada, siempre existe un antecedente del cual se origina todo. Esta referencialidad puede estar vinculada con un suceso histórico, con un suceso social, con una idea, con una imagen, con un suceso autobiográfico, o con lecturas previas. Un ejemplo de lo anterior es el mismo Gabriel García Márquez quien en la entrevista *El olor de la guayaba*, afirma que algunos de sus cuentos y obras surgen a partir de una imagen. Como es el caso del cuento “La siesta del martes” que pertenece al libro *Los funerales de la mamá grande*, y donde el propio Márquez refiere que el cuento “[...] surgió de la visión de una mujer y de una niña vestidas de negro y con un paraguas

¹ Pedro Salinas. “Lengua hablada y escrita”, p. 22.

negro, caminando bajo un sol ardiente en un pueblo desierto”² O como el caso de *El coronel no tiene quien le escriba*, que surgió con la “imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla. La esperaba con una especie de silenciosa zozobra. Años después yo me encontré en París esperando una carta, quizás un giro, con la misma angustia y me identifiqué con el recuerdo de aquel hombre”³. Además, detrás de cada nuevo texto literario existen un sin fin de textos ya escritos. Entonces, tomando en cuenta esta tradición literaria, debemos pensar que todo texto ha recibido la influencia de otros textos.

Los ejemplos son infinitos debido a que una corriente literaria se ve influida por otra, un grupo influye a otro o retoma rasgos estilísticos de otros. Existe, pues, una relación de correspondencia entre textos, corrientes, movimientos, y autores. Un ejemplo dentro de la narrativa hispanoamericana que ha dado pie a los críticos literarios para hacer un sin fin de estudios sobre la influencia y correspondencia entre obras y autores es la relación entre los escritores Roberto Arlt (1900-1942) y Juan Carlos Onetti (1909-1994). La relación en estos escritores rioplatenses se debe a que ambos abordan temas similares como la ciudad, y ciertos personajes marginados, como cafishios, prostitutas, locos aunque su tratamiento sea diferente.⁴ La serie de elementos que ambos escritores emplean se encuentran en obras como *La vida breve* (1950) y *Los siete locos* (1929). Aunque son obras que distan en el

² El escritor colombiano Gabriel García Márquez, en una entrevista titulada *El olor de la guayaba*, realizada por su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, relata ciertos episodios personales sobre su estancia en el extranjero, habla de su infancia, así mismo refiere algunos detalles de su producción narrativa en el sentido de un mejoramiento, de los motivos de sus obras, y del surgimiento de las mismas.

³ Gabriel García Márquez. *El olor de la guayaba*, p. 35.

⁴ V. Rose Corral. “Onetti/ Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes”, pp.251-267.

tiempo y el espacio, retoman elementos como la ciudad que a su vez sirve como evasión. Recordemos que tanto Onetti como Arlt pertenecen a una generación de escritores que vuelcan su atención a la ciudad. En ésta es donde sus personajes literarios pueden liberar sus represiones y al mismo tiempo olvidar, momentáneamente, sus problemas. En el caso específico de Roberto Arlt con su novela *El juguete rabioso*, el autor retoma elementos de la novela picaresca, como la narración en primera persona, a manera de enseñanza, un habla propia de los bajos fondos, debido a que la obra es el espejo de los vicios y las virtudes del pueblo y de los personajes que la pueblan. Los modelos literarios podemos encontrarlos en libros clásicos como *El lazarillo de Tormes* o *El buscón* de Francisco de Quevedo.

Así, como una obra tiene vestigios de otras obras también, dentro de la producción literaria de un mismo autor, puede haber obras que entran en una relación dialógica.

Rosario Castellanos, como figura representativa de la narrativa mexicana de los años 50' cuenta dentro de su misma producción literaria, con textos que están en constante comunicación como es el caso que nos ocupa: la novela *Balún-Canán* y la narración corta "Primera Revelación"; también es necesario tener en cuenta que Castellanos fue una escritora polifacética, debido a que incursionó además de la narrativa, en el teatro, la poesía, el ensayo y el género epistolar.⁵

⁵ A continuación documento los géneros literarios y de la cronología de la obra publicada de Rosario Castellanos: POESÍA: *Trayectoria del polvo* (1948), *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *De la vigilia estéril* (1950), *Presentación al templo* (1951), *El rescate del mundo* (1942), *Poemas* (1953-1955, 1957), *Salóme y Judith* (poemas dramáticos, 1959), *Al pie de la letra* (1959), *Materia memorable* (poesía y ensayo, 1959), *Lívica Luz* (1960), *Poesía no eres tú* (Obra poética de 1947, 1971, 1972). NARRATIVA: *Balún-Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960), *Oficio de tinieblas* (1962), *Los convidados de agosto* (1964), *Álbum de familia* (1971), *Rito de iniciación* (1997, póstuma). NARRACIONES BREVES: "Crónica de un suceso inconformable" (1949), "Primera Revelación" (1950), "Tres nudos en la red" (1961). OBRA ENSAYÍSTICA: *Sobre cultura femenina* (tesis de maestría, 1950), *Juicios sumarios* (1966), *La novela mexicana moderna y su valor testimonial* (1966),

Hace algunos años la crítica mencionaba que varias obras de Rosario Castellanos como *Balún-Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962), pertenecían a la llamada novela de corte “indigenista”. Aunque la propia Castellanos nunca aceptó pertenecer a este movimiento literario. El rechazo que manifiesta la propia Castellanos es desde un enfoque léxico, semántico e idiomático. Si bien estas obras y en el caso particular de *Balún-Canán* muestran a través del punto de vista de una narradora, de tan solo siete años, la relación que se da entre indios y terratenientes la relevancia; sin embargo, la relevancia de la novela no recae en su referente social, aunque sea importante.

Balún-Canán, primera obra narrativa de la autora se crea a partir de un referente autobiográfico, lo cual no significa que la novela sea autobiográfica del todo.

Cabría mencionar que los estudios que, de alguna u otra manera han sido otorgados a la explicación de lo que es el género autobiográfico como los trabajos de Georges May, *La autobiografía*, o *Autobiografía y escritura*, entre otras, no existe una definición que logre explicar el término. No obstante, en un intento por dar una explicación a las implicaciones que conlleva un referente autobiográfico y de acuerdo con la acepción que da Darío Villanueva, afirmamos que la autobiografía es “una narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía: la analepsis y la retrospección [...]”⁶. Lo anterior, ¿qué

Mujer que sabe latín (1973), *El uso de la palabra* (1974. Póstuma), *El mar y sus pescaditos* (1975. Póstuma).
TEATRO: *Tablero de damas* (1952), *El eterno femenino* (1975. Póstuma), *Teatro Petul* (Didáctico para los indígenas, 1961). EPISTOLAR: *Cartas a Ricardo* (1994. Póstuma).

⁶ Darío Villanueva. “Para una pragmática de la autobiografía”, p. 76.

implica? Por un lado, que la narración parte de un “yo” Rosario; por el otro que deviene de un suceso no presente, sino de un pasado. Sin embargo, ¿qué es el pasado?, pues bien, “pensar en una cosa como pasada es pensarla entre los objetos o en la dirección de los objetos que en un momento presente están afectados por esta cualidad”⁷. Evidentemente cuando recordamos un suceso, en el momento de la evocación, ese pasado se convierte en un presente.

Rosario Castellanos, en una entrevista concedida a Emmanuel Carballo en el año de 1966, al ser cuestionada sobre su incursión en la prosa y en particular sobre la novela, dice “a la novela llegué recordando sucesos de mi infancia. Así, casi sin darme cuenta, di principio a *Balún – Canán*: sin una idea general del conjunto, dejándome llevar por el fluir de los recuerdos. Después, los sucesos se ordenaron alrededor de un mismo tema”⁸. La enunciación última de Castellanos parece ser un punto clave. Porque al decir que la novela parte de los “recuerdos”, considerándolos como un recurso extraliterario y como un factor en el proceso de la memoria, éstos se ven inmersos dentro de la obra como creación. No olvidemos que “la autobiografía, incluye la tarea alterna de buscar un propósito que la justifique, que consienta su escritura, alegando dar cuenta de una causa social, artística, cultural, religiosa”⁹.

El hecho de que la escritora afirme que la novela parte de los “recuerdos”, hace posible un estudio de mayor profundidad y de mayor realce. ¿Por qué hablar de un estudio más minucioso? La respuesta es que esos recuerdos dejan de ser parte de una realidad, al ser textualizados pasan a formar parte de la obra de ficción. Por

⁷ William James. “La percepción del tiempo”, p. 484.

⁸ Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 506.

⁹ Carmen Heuser. “Los rastros del recuerdo”, p. 95.

lo cual, en el momento en que nosotros, como lectores, nos enfrentamos a la obra no logramos identificar aquellos datos autobiográficos, debido a que éstos se han fundido dentro del lenguaje literario y por lo tanto son parte de él. Retomando las ideas de Pedro Salinas, se ha dado el proceso de una “elevación del lenguaje”, sin contar que de forma tácita existe un acuerdo entre autor y lector de considerar a la obra misma como ficción. Lo cual nos permite distanciar y quizás poner en un juego de espejos la realidad y la textualización de la misma, debido a que si son semejantes no son iguales; no son lo mismo, dejaron de ser una realidad personal.

Además, si tomamos en cuenta que:

la autobiografía es una travesía en la que un recorrido narcisístico guía los pasos de la escritura, bucea por los intersticios de la memoria, atravesado por un deseo que alienta, que palpita, propulsando la continuidad de la letra. En un transcurrir permite la aparición siempre evanescente y vacilante del sujeto deseante que al mismo tiempo se oculta, se muestra. Al desvanecerse delinea el verdadero impulso que crea y desliza la escritura, abriendo acceso a nuevos sentidos, permitiendo el destello de la significancia¹⁰.

Por lo tanto, esta textualización de la realidad y el desvanecimiento del “yo” Rosario, nos permite llegar al problema de la creación literaria, lo cual implica tomar al texto como ficción, sin omitir, claro está, cierta referencialidad. Además, cabría tomar en cuenta que *Balún-Canán* tiene como génesis una narración corta de 1950 titulada “Primera Revelación”, que apareció publicada por primera vez en la revista antológica *América*. Al considerar dicha narración como génesis de la novela debemos de tomar en cuenta que, obviamente, el texto también tiene rasgos autobiográficos. Habría que mencionar que no son retomados precisamente los

¹⁰ *Ibid.*, p. 96.

mismos datos autobiográficos, lo cual implica que si bien la relación dialógica se fundamenta en la muerte del hermano de la narradora, aunado a un miedo, diríamos, obsesivo respecto de un sentimiento religioso hay otros elementos que le dan independencia propia a ambos textos. Esta relación dialógica nos lleva a plantearnos un nuevo problema, otro, de intratextualidad y por consiguiente de crítica genética.

Las especificidades anteriores han servido como base explicativa para llegar a nuestro interés primordial, que reside en ver el proceso creativo que se da entre “Primera Revelación” y *Balún-Canán*. Un proceso creativo que será interpretado desde la crítica genética, pero no con la intención de reconstruir el texto, ni mucho menos de hacer una edición crítica del mismo, sino con el propósito de ver cómo se va conformando un texto a partir del otro, y cómo éste retoma elementos del primero. Aquí intervendría la intratextualidad desde el punto de la relación de textos de la misma autora.

Cuando hablamos del proceso creativo, aludo a la manera en que una realidad, la de Rosario Castellanos se transforma en una obra literaria. Dentro de esa mutación pueden presentarse cambios, omisiones, o ciertas *gradations* que afectan el sentido de la obra misma y de igual manera se da la retroalimentación entre textos.

Metodología

Para el estudio del proceso creativo que se da entre “Primera Revelación” y *Balún-Canán*, en primera instancia utilizo el concepto de intratextualidad como proceso intertextual.

Para poder hablar acerca de la intratextualidad, tendría que referirme en principio a la intertextualidad. La intertextualidad, deviene de la teoría del formalista ruso Mijail Bajtín sobre la polifonía y el dialogismo textual, pero es a Julia Kristeva a quien se le debe el término y la noción inicial¹¹. Entonces la intención de hacer notar la relación entre textos o el diálogo existente entre los mismos, me conduciría, ahora sí, a la definición de intertextualidad:

la intertextualidad evoca, por lo tanto, la relación de un texto con otro u otros textos, la reproducción de un texto desde otro u otros precedentes, la escritura como 'palimpsesto', afirmaría Genette, en cuanto supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez.¹²

Evidentemente, a medida que se tiene un mayor parámetro de lectura, el lector mismo va encontrando referencias de un libro en otros y viceversa. Sería pertinente referir que este proceso de intertextualidad no tan sólo puede darse entre textos, sino que también pueden presentarse relaciones entre objetos plástico o artísticos con el texto literario. En este caso particular, podemos hablar de la relación existente entre *Guernica* de Pablo Picasso de 1937 y la obra teatral de Fernando Arrabal, perteneciente al Teatro del absurdo titulada *La Guernica* de 1959¹³. Aquí, Fernando Arrabal retoma a dos personajes que aparecen en el objeto plástico, la mujer y la niña. A partir de esto es que Arrabal habla sobre la Guerra Civil Española, que a su

¹¹ De acuerdo con el estudio realizado por José Enrique Martínez Fernández. *La intertextualidad literaria*, el crítico expone que es precisamente la *dialogía* el concepto clave de la teoría expuesta por Bajtín, y agrega que es justamente por medio de la *dialogía* que se establece la relación de voces. Concluyendo que el lenguaje es polifónico por naturaleza. Cf. Julia Kristeva. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", Desiderio Navarro (ed., sel. y tr.), *Intertextualité*, UNEAC, La Habana, 1997, pp. 1-24. Cf. Gérard Genette. *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989. Genette, en el capítulo I de este trabajo, habla sobre lo que es la transtextualidad, o la relación de un texto con otros; así mismo desglosa los cinco tipos de transtextualidad donde el primer tipo es la intertextualidad.

¹² José Enrique Martínez Fernández. *La intertextualidad literaria*, p. 37.

¹³ Fernando Arrabal en su obra teatral *Guernica* (Alianza, Madrid, 1986, pp. 105-143) retoma del objeto plástico elementos que le sirven como pretexto para mostrar el suceso de la Guerra Civil por medio del absurdo.

vez sirvió de referente para que el mismo Pablo Picasso pintara el cuadro. Es así que toda obra refiere a otra obra, también en otros campos artísticos.

Como enuncia el propio Martínez Fernández “nuestro hablar es un hablar también de otro. No somos propietarios de las voces que usamos”¹⁴. Lo anterior podría resultar irónico; sin embargo, tomando en consideración que la intertextualidad parte del diálogo, el hombre fundamenta su vida a partir de la correlación con el otro, en la citación de frases, títulos, ideas expuestas en libros, etc., y por lo tanto en su propio reconocimiento. De la misma manera en que se da la relación dialógica de unos textos con otros, también existe el proceso intertextual entre textos del mismo autor.

Se entiende como intratextualidad cuando:

el autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aún a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La obra es por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero ‘tejido’.¹⁵

Podemos ver que el propósito de la intratextualidad es la autoreferencialidad de la misma obra. Pero esta referencialidad implica un trabajo de reelaboración, de reescritura, de una constante. Como dice Rosalba Campra “ese pueblo, ese hombre, ese mar, ya han sido nombrados en un texto anterior; la nueva palabra que los nombra añade su luz o su sombra, llegando a delinear una imagen que se ofusca al mismo tiempo que se completa, en una fluctuación infinita”¹⁶. Campra, acertadamente, expresa que esa posible “repetición”, en el momento de volverse a

¹⁴ José Enrique Martínez Fernández. *Op. cit.*, p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 151.

¹⁶ Rosalba Campra. “Las técnicas del sentido en los cuentos de Gabriel García Márquez”, p. 937.

nombrar ha sufrido ciertas modificaciones, que si bien pueden abrir caminos hacia una *gradatio*, como puede omitirse completamente.

Los ejemplos son múltiples. Gabriel García Márquez tiene varias obras que dialogan entre si. Un ejemplo de esto serían los cuentos *Los funerales de la Mamá Grande* y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*.

En ellos existen personajes que se repiten de un cuento a otro, pero con actitudes diferentes. En un cuento, dicho personaje sirve como relato enmarcado para explicar la narración, mientras que en otro cuento el mismo personaje tiene una participación protagónica. Como en el citado cuento “La siesta del martes”, el personaje de Rebeca solo es aludido, no es un personaje activo, mientras en “Un día después del sábado”, vemos a Rebeca como un personaje protagonista y partícipe de las acciones que giran en torno al hallazgo de pájaros muertos de manera inexplicable. Así mismo puede darse el caso donde en un cuento se presente un suceso inexplicable y una posible solución, y en otro cuento el suceso tenga otra explicación. Por ejemplo en el cuento “Un día después del sábado”, comienzan a aparecer pájaros muertos, hallazgo que es atribuido al Apocalipsis mientras que en la novela *La mala hora*, la muerte de dichos pájaros es por el calor. Hecho que se repite en *Cien años de soledad*, donde Rebeca tras la muerte de su esposo sale a la calle por donde “pasó un Judío Errante y provocó un calor tan intenso que los pájaros rompían las alambreras de las ventanas para morir en los dormitorios”¹⁷.

Efectivamente, esta relación intratextual se asemeja a lo que es un tejido, en el sentido en que existen agregados de ciertos elementos de la misma estructura pero con diferente función.

¹⁷ Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*, p.210.

Trasladando estas ideas al asunto que nos compete, evidentemente, Rosario Castellanos retoma en *Balún-Canán* ciertos elementos que había utilizado en un principio en “Primera Revelación”, pero de igual forma en el cuento hay situaciones que en la novela han sido omitidas. Entre los elementos que se retoman están los personajes, los espacios y las situaciones. Lo importante no es identificar que elementos se retoman y cuáles no, sino el giro semántico, sintáctico, estructural y narrativo en el momento del proceso de reescritura.

Su trascendencia reside en que esto:

[...] supone remover los textos propios y proceder a una leve, mediana o fuerte remodelación. En realidad hablamos de reescritura cuando la escritura previa ha sufrido una transformación notable. Hablamos de reescritura cuando quedan huellas de reconocimiento del primitivo [texto] y sobre él, operando sobre él (rescribiéndolo) nace un [texto] nuevo, un nuevo texto.¹⁸

El tipo de alteraciones que pueden presentarse de un texto a otro “ [...] trasfiere cohesión y da sentido de conjunto a la obra de un [escritor], pero puede, además ser guía u orientación de la lectura; reafirmando, matizando o negando fórmulas previas, el [escritor] puede encaminar al lector a una dirección determinada y proporcionar un camino para la interpretación coherente”¹⁹. Si bien los cambios pueden darle otra interpretación al texto, lo realmente trascendente sería preguntarnos ¿qué es lo que motivó a la escritora a hacer ciertas modificaciones?

Quizá la respuesta podría encontrarse inmersa en aquellos vestigios de la memoria. En los sucesos vivenciales que conocemos por medio de entrevistas concedidas por la misma Rosario y que se encuentran recopiladas en diversos trabajos, como los realizados por Emmanuel Carballo, *Los narradores ante el público*

¹⁸ José Enrique Fernández Martínez. *Op. cit.*, pp. 161-162.

¹⁹ *Ibid.*, p. 154.

, en “El pasado y la ira”, etc., en las cuales dio a conocer ciertos episodios dolorosos y funestos de su pasado, de su infancia.

No obstante, si tomamos en consideración que el proceso mental del hombre no es lineal, sino que se conforma por la asociación de ideas, entonces, ¿cómo saber si los recuerdos que forman la memoria, y que vienen a ser el origen de “Primera Revelación” y de *Balún-Canán* no sufrieron alteraciones en el momento de ser evocados; y a su vez se fundieron y mutaron en ficción? ¿Cómo saber si Rosario Castellanos a la hora de recordar en *Los narradores ante el público*, una entrevista de 1966, a más de diez años de la publicación del cuento y de la novela tanto el episodio de la muerte de su hermano, como la de otros recuerdos al ser evocados no han sufrido cambios y han sido reconstruidos por medio de la asociación de ideas al respecto?, que sería en este caso el trabajo de escritura, con una sensación.

tuve un hermano, un año menor que yo. Nació dueño de un privilegio que nadie le disputaría: ser varón. [...] esta rivalidad se interrumpió abruptamente con un hecho brutal: la muerte de mi hermano. [...] Para conjurar los fantasmas que me rodeaban yo no tuve a mi alcance sino las palabras [...] Era preciso fijarlas en una sustancia más firme, en una materia más duradera. La cal de las paredes – donde apuntaba en nombre del muerto – se descascaraba²⁰.

Resultaría atrevido y hasta peligroso vislumbrar una respuesta. Aunque un aspecto que debería de tomar en cuenta es que el hecho de recordar implica, no solamente la reproducción del hecho que se reelabora a partir de ciertas asociaciones, lo cual implicaría que hasta en el mismo proceso del recuerdo que se lleva a cabo por la intervención del sistema nervioso se realiza un proceso creativo²¹.

²⁰ Rosario Castellanos, en *Los narradores ante el público*, pp. 89-90.

²¹ William James. “La memoria”, pp.515-553.

Sin embargo, con el afán de dar solución a las interrogantes antes planteadas, me aventuraría a decir que la interpretación del proceso de escritura, podría ser entendida desde la crítica genética. Pero ¿qué es la crítica genética? La crítica genética nace a finales de los '60, con un grupo de investigación que se creó para estudiar manuscritos de autores modernos y contemporáneos y se ocupa del análisis de los manuscritos o aquellos “objetos escritos en principio para no ser leídos, por persona alguna”²². Si la tarea del genetista consiste en el estudio de manuscritos, entonces su quehacer estaría en estrecha relación con la del filólogo, en el sentido de que se tienen que rastrear, clasificar, y transcribir los manuscritos para llegar a la última versión del texto. Una de las tareas fundamentales del genetista es la construcción de hipótesis respecto a los caminos recorridos por la escritura y acerca de las significaciones posibles del proceso de creación.

Esto es el *culmen* y punto de partida para explicar el proceso de escritura. Si bien, la crítica genética, reconstruye los manuscritos de un texto y estudia al mismo tiempo las variantes, entendido como los cambios en la reescritura, podemos ver que nosotros también perseguimos un fin similar, no obstante nuestra intención no se centra en la reconstrucción del texto, dado que esto contemplaría una edición crítica. Al contrario, nuestro interés tiene como fin seguir y dar una explicación al proceso creativo que consiste en la fusión de una realidad dentro de una ficción.

Sin embargo, uno de los problemas con los que hemos tenido que lidiar dentro de la explicación del proceso creativo es que la que la crítica genética por ser una disciplina que a pesar de tener ciertas décadas de haber surgido, lamentablemente en América o más preciso en Hispanoamérica apenas los críticos están comenzando

²² Almut Grésillon. “Qué es la crítica genética”, p. 48.

a mostrar interés por esta “rama” de la filología. No obstante, creo que el mayor problema es que en México el trabajo del crítico genético está en ciernes. No obstante, a finales de los años '90, la Colección Archivos, edita *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig como parte de un trabajo dentro del campo de la filología y de la crítica genética, donde lo que se intentó fue presentar el manuscrito y la última versión de la obra permitiéndonos una lectura donde intervienen formas lingüísticas y compositivas, así como leer las variantes y las pervivencias del texto.²³

Sin embargo, al mismo tiempo que existen ausencias teóricas, institucionales, también la crítica genética brinda al estudioso la posibilidad de tomar en cuenta los archivos literarios del siglo XIX y posteriormente los del XX. Obviamente, el proceso de la reconstrucción de textos de fin de siglo así mismo como de textos decimonónicos implica el recurrir a otras “fuentes” para lograr dicho propósito. Por ejemplo el recurrir a la escritura íntima del propio autor.

Almuth Grésillon señala que “es la escritura más íntima, la de los cuadernos y los carnets, la que muestra de qué manera *lo vivido*, lo real, lo biográfico, está profundamente ligado con la escritura y con la obra, y cómo, por aproximaciones infinitesimales y a costa de arduos esfuerzos, el yo real puede metamorfosearse en narrador de ficción”²⁴. Hacemos mención de esto porque lo “vivido” es lo que nos conduce a ver el proceso de la conformación estética del cuento “Primera Revelación” a la novela *Balún-Canán*.

²³ Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*, Colección Archivos, Barcelona, 2002.

²⁴ Almuth Grésillon. Art.cit., pp. 41-42.

Capítulo I

Capítulo I. Una edición que contar

El mundo dentro del cual se funda toda obra narrativa no tan sólo le compete a aquellos individuos que de una forma u otra se ven inmiscuidos o comprometidos con el texto literario, como pueden ser los literatos, los críticos literarios, los lectores, etc. También, de igual manera interviene el mundo de la mercadotecnia, que a su vez está relacionado con el universo editorial que envuelve a la obra en sí. Hacemos mención de lo anterior debido a que parte importante de la recepción y difusión de una obra respecto de sí misma corresponde a la historia editorial que la conforma.

Cuando discurrimos sobre la historia editorial de un texto, no únicamente evocamos el hecho de tener ante nosotros al texto como una estructura acabada y una versión única consagrada por una edición canónica. También, nos referimos al acto de dilucidar bajo qué circunstancias surge la obra, y posiblemente el porqué de su origen.

En el caso particular de *Balún-Canán* de Rosario Castellanos, podemos decir que es una novela que, después de muchos meses de trabajo por parte de la autora, logró su publicación y difusión; así como la posible apertura en el mercado, bajo el cobijo de una de las editoriales más importantes de México y de América Latina como lo es el Fondo de Cultura Económica en el año de 1957 y la segunda edición

en el año de 1961²⁵. De igual forma, es una obra que hasta la fecha todavía se reedita debido a la gran aceptación y acogimiento que ha tenido dentro del mercado y, por ende, con los lectores. La aceptación que alcanzó *Balún-Canán* por parte de los lectores hizo posible que en su momento se tradujera al inglés, al francés y al alemán.²⁶ Sin embargo, la historia editorial de *Balún-Canán* o de cualquier obra literaria no se limita en considerar al texto como una cosa pública. Lo cual no demerita que sea inexcusablemente por la publicación de la misma que tanto estudiosos como lectores tengan pleno conocimiento del texto.

Respecto del particular interés que tienen los especialistas por todo texto, podemos añadir que muchas veces dicho interés viene acompañado de una necesidad “filológica” que se traduce en el estudio del texto como material de investigación y que, en dadas ocasiones, la finalidad se resume en la reconstrucción de la obra. Dicha finalidad sirve como un parte aguas para tener un mayor acercamiento a la obra y por ende lograr una explicación lógica de aquellos elementos o situaciones que en una primer lectura no pueden ser esclarecidos. Dicha reflexión nos lleva una vez más a proponer la crítica genética y, primordialmente, uno de los objetivos que esta disciplina persigue.

La crítica genética:

²⁵ Eduardo Mejía compilador de la obra narrativa de Rosario Castellanos en *Obras I. Narrativa*, menciona, refiriéndose a la historia editorial de *Balún-Canán* que la primera edición de la obra fue publicada por el Fondo de Cultura Económica en el año de 1957, en Letras Mexicanas. La primera edición en Colección popular , 1968. Primera edición en Lecturas Mexicanas , FCE-SEP, 1982.

²⁶ Rosario Castellanos . *Los narradores ante el público*, p. 97.

no profesa el culto del texto ni el del manuscrito, pero su objeto está constituido por este último, mientras que la filología tiene por objeto lo primero: el texto, su historia, su establecimiento, su edición, 'su verdad'. Ocuparse del manuscrito literario en el sentido que lo entiende la crítica genética es sin duda analizar filológicamente los manuscritos para restituir en ellos un orden de sucesión, pero luego, a partir de allí, comenzar un trabajo de interpretación que no apunta precisamente a la edición del mejor texto, sino a la dilucidación del trabajo escritural.²⁷

Si consideramos las palabras de Almuth Grésillon y de forma particular las últimas líneas, encontramos el punto medular de esa parte imprescindible que resulta imposible dejar fuera porque es la base para la constitución de la historia editorial de todo texto. Nos referimos al trabajo escritural al cual es sometido el propio texto por mediación del autor. Un proceso que se origina con los primeros bosquejos o borradores hasta la última revisión o últimos cambios por parte del autor; objetando que un texto puede ser corregido o modificado una y otra vez.

Sin embargo, existen casos dentro de la Historia de la Literatura donde la obra de un autor sufre modificaciones por terceras personas aún después de haberse cumplido su última voluntad. Dentro de la narrativa mexicana, específicamente con el grupo de los *Contemporáneos* nos enfrentamos con algo similar cuando se tiene un acercamiento a la obra poética *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia.²⁸

De igual forma acontece que los albaceas de la obra del autor publiquen de manera póstuma manuscritos o borradores que el autor nunca concluyó.

²⁷ Almuth Grésillon. Art. cit., p. 52.

²⁸ La conformación de la obra poética de Xavier Villaurrutia *Nostalgia de la muerte* se lleva a cabo en partes. Lo anterior se debe a que algunos poemas fueron publicados en revistas como *Contemporáneos* y *Barandal*. Véase Octavio Paz. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978. Cf. con Elías Nandino. "La poesía de Xavier Villaurrutia", *Estaciones*, (México, D.F.), 1956, n. 4 pp. 460-468. Otros poemas fueron publicados sin el consentimiento del propio Villaurrutia. Como sucede en la compilación que hacen Miguel Capistrán y Luis Mario Scheider con el "Prólogo" de Alí Chumacero en la *Obras* que edita el Fondo de Cultura Económica en el año de 1966. En esta compilación Alí Chumacero integra al poema "Décima muerte" décimas que el propio Villaurrutia omitió en su forma original.

Sin embargo, la situación cambia por completo cuando hablamos de la historia editorial de *Balún-Canán*. Primariamente, la obra en su forma de manuscrito tiene cambios mínimos. Esto no implica que un estudio de carácter filológico o de carácter genético no pueda realizarse porque la obra presenta problemas de índole temporal, creativo, de origen, de autonomía, etc.

Entonces, podríamos decir que *Balún-Canán* no es una novela autónoma en el sentido estricto de la palabra. Relativamente, sí es un texto independiente porque no depende de otros para ser. Esto quiere decir que el texto surge en sí mismo, aunque no hay que olvidar que dentro de la obra de un autor siempre existe cierta relación dialógica. Siguiendo un poco las ideas de los estructuralistas, quienes afirman que “los conceptos de escritura, de creatividad, de productividad forman parte de la estructura textual misma, autónoma y perfectamente encerrada en sí misma. Esta no necesita de ningún elemento exterior, y el texto es, en sí mismo su propio origen”²⁹.

Ahora bien, formalmente la obra no es autónoma en la medida en que uno como estudioso al tener un mayor conocimiento de la obra de la autora, infiere que la novela surge de un cuento titulado “Primera revelación” publicado *a priori*, en 1950.

La misma Rosario Castellanos en la citada entrevista con Emmanuel Carballo refiere “escribí dos cuentos: uno de ellos, ‘Primera revelación’, es el germen de *Balún-Canán*”.³⁰ Rosario Castellanos, en el momento que devela la manera en que

²⁹ Jean-Louis Lebrave. “La crítica genética: ¿Una nueva disciplina o un atavismo moderno de la filología”, p. 54.

³⁰ Emmanuel Carballo. *Op.cit.*, p. 506.

surge la novela da la pauta para mostrar ambas obras y hablar sobre ellas, obviamente sin omitir que a su vez la novela surge de los recuerdo infantiles de la escritora. El primer punto sería referir que Castellanos utiliza por un lado la narración corta lo cual no demerita su importancia frente al género por excelencia como lo es la novela. La propia Rosario Castellanos comparte su perspectiva del género novela y del cuento:

el cuento me parece más difícil porque se concentra a describir sólo un instante. Este instante debe ser lo suficientemente significativo para que valga la pena captarlo. En oposición, la novela es capaz de enriquecerse con multitud de detalles. Se pueden mencionar rasgos de las criaturas que no necesariamente condicionan la acción o el sentido de la novela. En el cuento esta oportunidad no halla cabida. El espacio es mucho menor. Es necesario reducir hechos y personas o los rasgos esenciales.³¹

Evidentemente, la posibilidad de narrar algo dentro de los parámetros de lo que se puede considerar un cuento o una narración corta es muy limitado, porque efectivamente una de las características del cuento, como dice Wolfgang Kayser, es que “lo que le da unidad es, en primer lugar, como indica su nombre, el carácter de ser contado o de poder ser contado. La costumbre de intercalar un cuento en otra narración indica que puede ser leído o escuchado ‘en una sesión’, y esto se vislumbra más o menos a través de los cuentos”³². Lo enunciado por Castellanos y por Kayser nos lleva a hablar del núcleo narrativo de “Primera Revelación” y por consiguiente de *Balún-Canán*. Lo que se narra en la *nouvelle* gira en torno del punto de vista de una narración en primera persona por parte de la niña narradora respecto de ciertos aconteceres sociales, familiares y religiosos dentro de los cuales se

³¹ *Ibid.*, p. 509.

³² Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 489.

desenvuelve y que se unifican con ciertos temores que la inquietan y a su hermano Mario. Esos sucesos estarían vinculados con el temor a Dios, por consiguiente, con el bien y el mal, relacionados con el comportamiento frente al Dios omnipresente y como consecuencia, con la muerte de su hermano. El núcleo narrativo que se desarrolla en unas cuantas páginas en el cuento, Castellanos lo retoma, lo recrea y reescribe nuevamente en *Balún-Canán*.

Ahora bien, si Castellanos reelabora lo escrito de un cuento publicado siete años atrás, podemos pensar en términos de crítica genética que “Primera Revelación” es el “pre-texto” de la novela si lo consideramos como:

lo complementario del texto, pero esa complementariedad implica incompatibilidad y exclusión recíproca, y el establecimiento de un marco teórico autónomo para los estudiosos de génesis se resistió ciertamente por esa referencialidad al texto, tan ‘bloqueante’ a mediano plazo como estimulante en lo inmediato³³

Respecto de la historia editorial de “Primera Revelación”, su primera publicación aparece en la revista *América. Revista Antológica*, en el año de 1950. Después, este cuento que se había publicado de manera independiente es recogido en el primer tomo de las *Obras Completas* de Rosario Castellanos que publica el Fondo de Cultura Económica en 1989.

Habría que mencionar que el rasgo del material pretextual es su no publicación por ser exclusivo de los genetista y los filólogos, dado sea el caso para reconstruir el texto. No obstante, la publicación de “Primera Revelación” hace posible un estudio que en última instancia permitiría el enriquecimiento del conocimiento de *Balún-Canán*. Ahora bien, la novela se estructura en tres partes o capítulos donde el primer y el tercer capítulo tienen una secuencia narrativa, además de que el narrador

³³ Jean-Louis Lebrave. Art.cit., p. 54.

también es una niña y la narración es en primera persona. Estas dos partes de *Balún-Canán* están íntimamente ligadas con el cuento, porque como ya lo señalábamos, aquí Castellanos reescribe lo narrado en el cuento y estaríamos hablando de intratextualidad. Además hay otros elementos que se integran como la relación de la niña con su nana que es una india, etc. La narración de la segunda parte de la novela es contada por un narrador en tercera persona. Aquí se habla precisamente de la situación entre indios y blancos, y sobre la familia de la narradora de la primera y la tercera parte. Castellanos al ser cuestionada respecto de la estructuración de la novela señala que:

está dividida en tres partes. La primera y la tercera, escritas en primera persona, están contadas desde el punto de vista de una niña de siete años. Este hecho trajo consigo dificultades casi insuperables. Una niña de esos años es incapaz de observar muchas cosas y, sobre todo, es incapaz de expresarlas. Sin embargo, el mundo en el que se mueve es lo suficientemente fantástico como para que en él funcionen las imágenes poéticas. Este mundo infantil es muy semejante al mundo de los indígenas, en el cual se sitúa la acción de la novela. (Las mentalidades de la niña y de los indígenas poseen en común varios rasgos que la aproximan.) Así, en estas dos partes la niña y los indios se ceden la palabra y las diferencias de tono no son muy mayúsculas. El núcleo de la acción, que por objetivo corresponde al punto de vista de los adultos, está contado por el autor en tercera persona. La estructura desconcierta a los lectores. Hay una ruptura en el estilo, en la manera de ver y de pensar. Ésa es, supongo, la falla principal del libro. Lo confieso: no pude estructurar la novela de otra manera.³⁴

Evidentemente Rosario Castellanos en la novela, como bien lo indica, tiene la posibilidad de ampliar su narración, lo cual le permite la integración y omisión de elementos que no existían en el cuento y viceversa. Además, un rasgo importante es que ya no solamente cuenta con un narrador en primera persona, sino que también

³⁴ Emmanuel Carballo. *Op. cit.*, pp. 506- 507.

existe un narrador en tercera persona que brinda al lector la oportunidad de tener un enfoque distinto de los hechos que se van desarrollando en la novela, lo cual permite que haya una mayor fluidez narrativa; contrario de la narración “cortada” o en partes de la niña.

Finalmente, la historia editorial de *Balún-Canán* permite justificar el nexo entre obras que distan en una pequeña unidad de tiempo, pero que sin un estudio con cierta hondura no hubiera permitido la concretización y seguimiento para un estudio más amplio que brinde un nuevo enfoque de la obra de Rosario Castellanos.

Capítulo II

Capítulo II. Proceso creativo y reescritura en “Primera Revelación” y Balún-Canán

Hablar sobre las similitudes y diferencias que pueden presentarse o, en dado caso identificarse en “Primera Revelación” y *Balún-Canán*, es un tema muy amplio. Cabría añadir que la identificación de mencionadas similitudes y diferencias nos llevaría por un lado, muchas horas de trabajo y por el otro, un sin fin de hojas en blanco por escribir.

No obstante, nuestro mayor problema sobrepasa ese primer paso que sería, esencialmente, hacer notar los cambios y pervivencias entre ambos textos. Después de haber hecho la identificación de las similitudes y diferencias, está la intención de explicar lo ya identificado. Recordemos que uno de los principios de la intratextualidad, retomando las ideas ya expuestas por José Enrique Fernández Martínez, se refiere al proceso de reescritura al cual es sometido el texto o los textos de un autor en función, muchas veces, de las necesidades e inquietudes tanto de la escritura misma como de la autora.

El proceso de reescritura, como ya hemos mencionado, siempre tiende a enfocarse en ciertos aspectos del texto que son parte fundamental para su conformación. De igual manera, dichos aspectos son relevantes para una posible relación dialógica. Concretamente, en el caso de “Primera Revelación” y *Balún-Canán*, los aspectos de mayor relevancia en cuanto a cambios y pervivencias, y que

le dan cierta unidad a ambas obras son los personajes, los espacios y, finalmente, las situaciones.

Los personajes y el narrador

Cuando hablamos de los personajes de una obra narrativa, sabemos que el “personaje” es indiscutiblemente una de las dimensiones fundamentales de la obra. La importancia de los personajes reside no únicamente en que son actantes que realizan una acción o acciones determinadas, sino que son parte esencial dentro de la estructura de toda obra. Oscar Tacca, cuando se refiere a los personajes menciona que “cabría, no obstante, distinguir (con afán categorizador) dos enfoques diferentes: el personaje como *tema*, es decir, como sustancia, como interés central del mundo que se explora, y el personaje como medio, como *técnica*, es decir, como instrumento fundamental, para la visión o exploración de ese mundo”³⁵. La cita de Tacca sirve como justificación a la importancia de los personajes. No obstante, la relevancia que puedan tener éstos dentro de un relato queda supeditada al narrador. Para poder referirme a los personajes, lo haré por mediación del narrador o los narradores. El hecho de que aluda al narrador se debe, como acabo de referir, a que por la mediación de este, el narrador, funciona el mundo de la novela. Como dice Oscar Tacca “toda pregunta, empero, que busca caución para los entes de la novela conduce exclusivamente a la única realidad de un lenguaje, de una voz, a la voz del narrador”³⁶.

³⁵ Oscar Tacca. “El personaje”, p. 131.

³⁶ Oscar Tacca. “El narrador”, p. 64.

Tomando en consideración las afirmaciones de Oscar Tacca, podemos decir que los personajes de “Primera Revelación” y *Balún-Canán* se mueven en ambas direcciones. Lo anterior se debe a que el narrador, o narradora tanto del cuento como de la novela, es un narrador en primera persona. Esto, ¿qué implica? De acuerdo con Anderson Imbert, la narración en primera persona parte de un “yo”. En este caso, la narradora habla en primera persona con relación a lo que le ha pasado. Un dato significativo acerca de la narradora, es que ésta es una niña, lo cual implica que lo que dice o narra es la única realidad del relato. Además, un punto por demás importante, y que es regla general, es que al narrador “no le está permitido falsedad, ni duda, ni interrogación de esa información”.³⁷ Si bien existe un compromiso de verosimilitud en lo que cuenta el narrador, también es cierto que en muchas ocasiones, como lo señala Anderson Imbert “esta clase de narración puede ser objetiva, externa y dramática si el protagonista se limita a contar sus acciones y observaciones. Puede, además, ser subjetiva, interna y analítica si el protagonista también deja traslucir sus pensamientos y sentimientos, fantasías y preferencias”³⁸. Obviamente, cuando la narración de un relato es en primera persona puede sufrir esta clase de implicaciones y complicaciones. No obstante siempre van a presentarse las voces de otros personajes para proporcionar al lector diversos puntos de vista respecto del relato mismo.

Ya que mencionamos el tipo de narrador de nuestros textos, concordamos con el hecho de que la narradora en ambas obras, es una narradora en primera persona.

³⁷ *Ibid.*, p. 67.

³⁸ Anderson Imbert. “Clasificación de los puntos de vista”, p. 78.

No obstante, uno de los cambios que se presentan de un texto a otro y tomando en consideración lo ya dicho acerca de la estructura de *Balún-Canán*; la segunda parte de la novela es contada por un narrador en tercera persona. Es un narrador ajeno a las acciones, no participa en ellas, pero de igual forma no le son indiferentes. Como dice Anderson Imbert “cuando el ‘yo’ se dirige al lector (‘tu, Lector...’) habla de los personajes con los pronombres de la tercera persona, su aparente familiaridad con el lector no quita que su conocimiento de los personajes sea el de un dios. Es un dios capaz de dialogar con el lector sin perder por eso su atributo de omnisciencia”.³⁹ Evidentemente el cambio de narrador hace que el punto de vista de la narración sea distinto. La niña narradora relata con una forma simple, – en cuanto a lenguaje se refiere, – cortada , con frases, en muchas ocasiones, incompletas y, lo más importante es que su narración se origina y se desarrolla a partir del acontecer personal y, en función de aquello que le agrada, de lo que no le agrada, de sus deslumbres, de sus miedos, etc. Al respecto, cuando Castellanos en la citada entrevista refiere que el hecho de que la narradora sea una niña, permite que la narración se distinga por su estilo poético. El narrador en tercera persona utiliza un lenguaje más elevado, más medido y tomando distancia de lo que se narra. Después de todo “es sabido que el verdadero carácter de un narrador no consiste tanto en lo que cuenta (los temas van y vienen), sino en cómo cuenta”.⁴⁰

Personajes

³⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁰ Oscar Tacca. “El narrador”, p. 70.

Retomando el asunto de los personajes, Oscar Tacca menciona que “[...] el personaje como todo lo demás, es obra de un *autor*; segundo, porque en el caso particular de la novela el personaje no nos es presentado directamente, sino a través de un *narrador*”.⁴¹ Si bien es cierto que los personajes actúan por medio de un narrador, también es cierto que gozan de cierta autonomía, lo cual los hace ser “fuentes de información”. La autonomía de los personajes se concentra en que son seres con cierta “complejidad, oscuridad e inescrutabilidad de una conciencia”.⁴²

Ahora bien, adentrándonos en el asunto que nos compete, evidentemente el número de personajes que aparecen en “Primera Revelación” y *Balún-Canán* varía inevitablemente. Esta variación se debe no tan sólo porque se trate de un cuento y de una novela. Nuestro problema parte de esta diferencia genérica, mas no se queda en ello. Aunque es cierto que a partir de “[...] un simple motivo inicial, un situación con dos o tres personajes implicados a partir de la cual nacen multitud de variantes, siendo la ‘forma fundamental’ productora de ‘formas derivadas’”.⁴³ Esto quiere decir que en el momento de la reescritura, esa pequeña estructura narrativa, el cuento, ahora se ve inmerso dentro de un tiempo y espacio diferente y de un género distinto. No olvidemos que la novela se origina a partir del cuento. La autora añade situaciones, espacios, crea ambientes, por consiguiente, crea más personajes, claro está que conservando los ya creados para conformar la obra. No obstante, la aparición y participación de los personajes no es arbitraria. Al contrario,

⁴¹ Oscar Tacca. “El personaje”, p. 133.

⁴² *Id.*

⁴³ Roland Bourneuf. *La novela*, p. 242.

su colaboración dentro de un relato corresponde a la relevancia que tengan dentro de la narración; por ello los personajes están agrupados dentro de una clasificación.

Los personajes podrían ser divididos en primarios y secundarios. Por eso, prestaré mayor atención a los personajes que se sitúan dentro de la esfera protagónica o primaria con el fin de brindar un análisis más preciso donde tengamos un parámetro y oportunidad de mostrar, en primer lugar, las similitudes y diferencias, en segundo lugar, ver el proceso creativo a partir del primer punto.

Presento el análisis de los personajes, a partir de una diferencia genérica: el femenino y el masculino. Sin embargo, esta división en dos mundos va más allá de una simple división de género; porque tanto en el mundo de la novela como en el del cuento existen también diferencias sociales, raciales, ideológicas de los mismos personajes para con los otros, lo cual hace posible su separación. Es así que el mundo femenino está integrado por: la niña narradora, la madre de la niña (Zoraida), la amiga de la madre y la nana. El mundo masculino está integrado por: El padre terrateniente (César), el hijo (Mario), el cura y el médico.

Las mujeres y su reescritura

Comenzaré el análisis por la niña narradora, quien es un “personaje” que se va dando a conocer y conformándose como un ser independiente a partir de su propia voz y con la participación de las voces de los demás personajes.

Un aspecto importante, de carácter formal, es que ni en el cuento ni en la novela conocemos su nombre. Es una narradora sin nombre, una infante que en la primera página de la novela menciona “soy una niña y tengo siete años. Los cinco de la mano derecha y dos de la izquierda”⁴⁴. Este dato sobre su edad en el cuento es desconocido. En el cuento sólo sabemos, por voz de la propia niña, que tiene un año más que su hermano: se llamaba “se llamaba Mario y tenía un año menos que yo”⁴⁵. Podemos ver con esta pequeña muestra de las similitudes y diferencias del cuento a la novela, que la narradora fue dibujándose de manera más precisa en *Balún-Canán*. Un aspecto importante es que en el cuento pocas veces a los personajes se les cede la palabra, porque la narradora es quien lleva el hilo narrativo y quien, en limitadas ocasiones cede a otros personajes la voz. En cambio, en la novela, aunque la narradora sea quien lleva el hilo conductor de la narración, pesa más la intervención de los demás personajes como sus padres, su hermano y la nana quien ejerce una gran influencia en la niña.

Ahora bien, mientras que en novela teníamos un dato numérico respecto de su edad, no conocemos ningún rasgo fisonómico. Sin embargo, en lo que respecta al cuento, la niña proporciona al lector algunos rasgos físicos, por ejemplo la narradora menciona “yo era macilenta, lloraba con suma facilidad y tenía un gesto de asombro tan concentrado que rayaba en la estupidez”.⁴⁶ Evidentemente los escasos rasgos físicos que proporciona la misma niña hace que se imposibilite hablar más de ello. No obstante, a pesar de esta limitación que si bien no aporta una relevante

⁴⁴ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 9.

⁴⁵ Rosario Castellanos. “Primera Revelación”, p. 940.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 941.

significación, produce en el lector la imagen de una niña indefensa y hasta cierto punto ingenua.

Parece ser que el rasgo de mayor peso en la conformación de la narradora y en el resto de los personajes es el aspecto psicológico e ideológico. A medida que avanza la narración en uno y otro texto podemos ver que la narradora presta mayor atención a su percepción del mundo, así como a la forma en que el resto de los personajes la perciben a ella. El primer punto es que la niña, a pesar de ser la primogénita, nota cierto favoritismo por su hermano Mario, que a su vez es presentado por la niña y del cual hablaremos más adelante. Decíamos que este favoritismo por el niño se ve reflejado en la actitud de indiferencia que tiene Mario cuando ésta le da unas lecciones de historia. Este suceso respecto del intento de explicar el hecho del descubrimiento de América es un acontecimiento que se repite en los dos textos. Muestra de esto es el rechazo hacia la infante cuando ella, en su intento por mostrar a Mario un nuevo conocimiento histórico, le dice : “ Colón descubrió 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, todo el peso de la injusticia.”⁴⁷

Este favoritismo por su hermano es algo que la misma niña va a expresar de manera directa y también es algo que le repiten otros personajes, si no de manera verbal, sí en las acciones. No obstante, a pesar de ser central en la obra creo que su calidad de infante imposibilita que la narradora tenga una evolución sobresaliente. Podríamos decir que el hecho de que la niña se vea envuelta en la no evolución se debe ,en gran medida, en que la niña oscila entre dos mundos: el cristiano y el indio,

⁴⁷ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 10.

representado en el texto por la magia y las supersticiones. Consecuencia de esto es el miedo o los miedos que expresa la niña en ambos textos. En el cuento, si bien no se representa el mundo indígena, la presión de la iglesia y la religión hace que el personaje tenga miedo a Dios. En la novela, la fusión de los dos mundos da pie a que la niña tenga miedo al diablo.

Con respecto a la madre del personaje podemos decir que en el cuento es un personaje al cual se alude en varias ocasiones por parte de la niña, no tiene una participación activa dentro de la narración. La conocemos por y a través de la niña. De igual forma es un personaje sin nombre. La carencia de una nominación hace que la figura materna se generalice, haciendo que el personaje no sea simplemente parte del mundo narrativo. No obstante, dentro de lo que es la narración, podemos considerar al personaje como “plano”, en cuanto a que es un personaje “construido en torno a una sola idea o cualidad”⁴⁸. Esto quiere decir que su evolución o transformación dentro del relato es mínima o en dado caso, nula en la medida en que su participación se cierre en unas cuantas líneas. En la novela, en cambio, aunque la madre sea un personaje también presentado por la niña, aquí sí tenemos más datos que nos permitan construirlo.

En primer lugar, disponemos de una descripción física, claro está, por mediación de la niña “mi madre es diferente. Sobre su pelo – tan negro, tan espeso, tan crespo”⁴⁹. Se trata de una descripción aunque mínima, y hasta cierto punto sosa, nos permite tener una imagen, en un principio, desdibujada del personaje en su

⁴⁸ Roland Bourneuf. *Op.cit.*, p. 193.

⁴⁹ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 9.

etapa adulta. Recordemos que la descripción muchas veces “[...] sirve para que el autor transmita cierta información al lector mediante el recurso (dentro de la novela) a un personaje informado que se comunica con otro que no está”⁵⁰. En esta etapa del personaje, la misma narración deja entrever a una Zoraida rígida con sus hijos, sumisa e indiferente ante su esposo César, y a una mujer que denigra en cierta medida a los indios. Evidentemente, pareciera ser que la madre del cuento y la de la novela fueran dos personajes distintos. No obstante, el proceso de reescritura hizo posible que este personaje tuviera un crecimiento y una evolución notable al extremo de no posibilitar la identificación del personaje en su esencia, como ella misma.

Otra de las diferencias es que tanto Zoraida como el resto de los personajes están en constante relación con el mundo indígena, que estaría representado por la nana. En cambio, en el cuento, Zoraida se encuentra inmersa en el mundo familiar y cristiano. Prueba de ello es que en el cuento, la madre de la niña se caracteriza por su religiosidad. Dice la niña “mi madre era muy religiosa pero no era cruel”.⁵¹ En cambio, en la novela podemos apreciar a una Zoraida sin convicciones religiosas. Como cuando Amalia, amiga de la familia, en presencia del cura refiere “– Padre, usted conoce a mi amiga Zoraida, la esposa de César Argüello. – Por referencia no es de las devotas”.⁵² Otra de las diferencias con respecto al personaje, es que en la novela tenemos conocimiento de su juventud. Esta información se brinda al lector por parte del narrador en tercera persona. En esta parte, el narrador le cede la voz narrativa a la propia Zoraida para que refiera episodios de su adolescencia así como

⁵⁰ Roland Bourneuf. *Op.cit.*, p. 136.

⁵¹ Rosario Castellanos. “Primera Revelación”, p. 945.

⁵² Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p.248.

de su historia familiar.⁵³ Parece ser que el hecho de que se nos presenten dos puntos de vista acerca de un mismo personaje brinda la oportunidad de ver y entender el porqué del personaje en su madurez.

La amiga de Zoraida y de la familia en particular funge un papel trascendente tanto para el cuento como para la novela. En principio, aunque hablamos del mismo” personaje” en cuanto a actitud, personalidad y esencia; nos encontramos a un ser a simple vista físicamente distinto. La amiga de Zoraida , Mercedes o Amalia, dado sea el caso, no puede ser considerado como un personaje en sentido estricto. No es un personaje con caracteres particulares que lo diferencian y lo hacen único de manera intrínseca y extrínseca de la novela. Más bien estamos hablando de un prototipo literario que de un personaje. Esto quiere decir que el prototipo de la solterona siempre ha estado presente dentro de la literatura. Dentro de la misma novela tenemos a Matilde, una de las primas hermanas de César Argüello que también es una solterona. Uno de los primeros cambios es el nombre. En el cuento el personaje se llama Mercedes, en la novela se llama Amalia. Así como existe un cambio de nombre, también existen cambios físicos⁵⁴. Si nos detenemos un instante

⁵³ Véase. *Apéndice*, parte E.

En la novela:

Por eso cuando César se fijó en mí y habló con mamá porque tenía buenas intenciones vi el cielo abierto. Zoraida de Argüello. El nombre me gusta, me queda bien. Pero me daba miedo casarme con un señor tan alto, tan formal y que ya se había amañado a vivir solo [...] Yo hubiera querido tener muchos hijos. Alegran la casa. César dice que para qué queremos más. Pero yo se que si no fuera por los dos que tenemos ya me habría dejado. Se aburre conmigo porque no sé platicar. Como él se educó en el extranjero. Cuando éramos novios me llegaba a visitar de leva traslapada. Y me quería explicar lo de las fases de la luna. Nunca lo entendí. Ahora casi no habla conmigo. (90-92)

⁵⁴ Véase. *Apéndice*, parte C

En el cuento:

[...] una mujer a quien mi madre invitaba a merendar y a quien ella y mi padre llamaban amiga cuando en realidad su nombre era el de Mercedes. Era alta, amarilla, con el pelo restirado y encarnizadamente unido en un

podemos ver que Mercedes es una mujer joven; en cambio, en la novela, Amalia es una mujer madura cuyas cabellos “han comenzado a encanecer”.

Si embargo, esta transición de la juventud a la madurez a pesar de traer consigo un correr del tiempo, se logró que ciertos aspectos característicos del personaje no cambiaran como, el hecho de que el personaje independientemente de su situación “vitalicia”, tanto en el cuento como en la novela, se trata de un personaje soltero, dedicado a la vida religiosa y, a la disposición de su amiga Zoraida y, en general de la familia Argüello. Otra de las diferencias es que en el cuento, Mercedes es un personaje sin pasado, sólo nos es presentada como amiga de la familia, devota, y por consiguiente es la que prepara a la niña y a Mario para la primera comunión. En la novela, es recuperado como tal. Sin embargo, sí contamos con un pasado familiar, con una historia del “personaje”. La propia Amalia en un diálogo con Romelia, prima hermana de César Argüello, dice:

- No, no me casé, no tuve hijos, no pude ser monja. Y durante años he estado avergonzándome de ser como un estorbo, como una piedra contra la que tropiezan los que caminan. Pero ahora es distinto. Ahora sirvo para algo.
- Naturalmente. ¿Qué sería de tu madre si tú no la cuidaras?
- No me refiero a mi madre. La pobrecita no me va a durar mucho. Hay otra cosa. Desde que empezó la persecución presté mi casa para las ceremonias del culto y para dar hospedaje a los sacerdotes.⁵⁵

moño, los ojos saltones y las manos gruesas. Y, opacando cualquier otra cualidad, una hermosa voz de barítono que no dejaba de sobresaltar a quienes la escuchaban. (945-946)

En la novela:

Mi madre nos lleva de visita. Vamos muy formales – Mario, ella y yo – a casa de su amiga Amalia, la soltera. [...] Amalia sale a recibirlos. Lleva un chal de lana, gris, tibio, sobre la espalda. Y su rostro es el de los pétalos que se han puesto a marchitar entre las páginas de los libros. Sonríe con dulzura pero todos sabemos que está triste porque su pelo comienza a encanecer. (33)

⁵⁵ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, pp. 251-252.

Parece ser que el hecho de que Amalia vele aspectos de su pasado, nos aclara el panorama del porqué el personaje tiene una tendencia por demás obvia a la religión católica que además será una postura que tendrá a lo largo de los dos textos. No obstante, en la novela el ferviente catolicismo de Amalia se fusiona con una especie de bebedizos bruñeriles. Vemos a Amalia en diálogo con Tío David quien en espera de su comida observa a ésta preparar un té para Mario. Tío David interroga:

- ¿Qué es esto?

Tío David sostenía entre la punta de sus dedos un pequeño y delgado cordón oscuro.

- ¡Devuélvame lo usted, tío David! –gritó Amalia a la vez que hacía un ademán para arrebatárselo.

- Ajá, con que esas tenemos, mañosa. Con que preparando bebedizos.

- No tiene nada de malo - replicó Amalia con vehemencia -. Es agua de Lourdes y este escapulario es de la Virgen del Perpetuo Socorro.

- Pues buen provecho, Amalita. Y apúrate a llevar ese bebedizo al enfermo antes de que se enfríe. Quién quita y Dios haga un milagro y el niño sane.⁵⁶

Podemos ver a una solterona consagrada a la religión y a cierto ocultismo religioso. Además, la importancia mayor de este personaje reside en que es por la mediación de ella que tanto Mario como la niña aniden dentro de sí miedos hacia Dios y al diablo en las clases de catecismo que son impartidas por Mercedes o Amalia.

El último personaje al cual haremos alusión dentro del mundo femenino de “Primera Revelación” y *Balún-Canán* es la nana. Este personaje no aparece en el cuento. Como ya dijimos, este personaje es una mujer india que ha permanecido al servicio, por largo tiempo, de la familia de la narradora. Hacemos el rescate de este

⁵⁶ *Ibid.*, p, 273.

personaje que sin aparecer de manera previa en el cuento, en la novela es sumamente importante.

La única referencia tangible respecto del personaje es que sirve a la familia desde hace mucho tiempo y que es la nana de Mario y de la niña. La nana es un personaje que más allá de ser la que está al cuidado de los dos niños, es la figura materna que la niña no encuentra en Zoraida, su madre. Prueba de ello es cuando la niña corre en busca de la nana “ella, como siempre desde que nací, me arrima a su regazo. Es caliente y amoroso”⁵⁷. La relevancia del personaje dentro de la novela es tal que la obra misma inicia con la voz de la nana, quien le cuenta a la niña pasajes de la tradición y mitos de su pueblo.

-... Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es al arca de la memoria. Desde aquellos días arden y se consumen con el leño en 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...⁵⁸

Además de cuidar a los niños, la nana también ejerce una fuerte carga ideológica en la niña. Esto es reflejo de las enseñanzas que son recibidas por la niña y que giran el torno a mundo indio y a las diferencias de todo tipo con los blancos. Y finalmente la nana es quien avisa a Zoraida de la muerte de Mario.

Los hombres y su reescritura

Respecto del mundo masculino, iniciaré haciendo alusión a César Argüello, el padre de familia. En principio, en el cuento el padre de la niña es presentado como el

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 9.

“padre”, no tiene un nombre. A pesar de representar la figura paterna, existen diferencias en el personaje. En el cuento, el personaje es presentado por la niña como un ser accesible y hasta confidente de travesuras. Como cuando Mario y la niña después de sus clases de catecismo regresan despavoridos a casa, la niña refiere: “el peso de este pavor y de las sucesivas revelaciones de Mercedes era excesivo para nuestros hombros y buscamos con quien compartirlo. Mi padre fue nuestro confidente. Después de escucharnos explotó en una interjección y nos juró que el infierno era un delirio de histéricas”⁵⁹. Vemos que el personaje es un ser accesible, comprensible que tiene una relación íntima, de confidencialidad para sus hijos. A pesar de que es un personaje que en todo momento es presentado por la niña, también nunca se le cede la voz narrativa y a mitad del relato desaparece, nunca más es referido por la niña. Cosa similar sucede en la novela. Aquí nos encontramos con un personaje temido por la niña, por Zoraida, por los indios, por todos. César Argüello representa no tan sólo la cabeza de la familia sino al patriarca de los años 50'. Es un ser reacio, fuerte, que sabe mandar. La misma niña menciona “yo salgo triste por lo que acabo de saber. Mi padre despide a los indios con un ademán y se queda recostado en la hamaca, leyendo. Ahora lo miro por primera vez. Es el que manda, el que posee”⁶⁰. Esta actitud de mando es la que va a caracterizar al personaje durante toda la narración. Sin embargo, igualmente, la figura de César desaparece en la última parte de la novela. Su desaparición u ocultamiento en la novela es justificada. Recordemos que en gran parte de la novela se desarrolla la problemática del Cardenismo en México. Esto lleva a que el

⁵⁹ Rosario Castellanos. “Primera revelación”, pp. 946-947.

⁶⁰ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 16.

personaje impugne el derecho de la educación a los indios, que es el pretexto para que los indios se subleven e incendien la hacienda de Chactajal, que es un acontecimiento que se narra en la segunda parte, el reparto de tierras y el salario a los indios. Cuando la familia Argüello regresa a Comitán, César refiere a su amigo Jaime Rovelo después que éste le interroga:

- ¿Qué tal les fue de temporada en Chactajal?
- Un desastre – responde mi padre con amargura - . Los indios quemaron el cañaveral y mataron a Ernesto. Poco faltó para que también nos mataran a nosotros⁶¹

Este hecho le sirve a César para tomar la decisión de irse a Tuxtla con la intención de que sus peticiones y exigencias sean escuchadas por el gobernador, junto con la firme intención de que éste resuelva el problema de la tierra y el salario. De esta forma es que César deja de aparecer en la narración salvo por las cartas que envía a Zoraida informándole de la situación.

Una diferencia es que también conocemos parte de su juventud por medio del narrador en tercera persona. En esta etapa del personaje se aprecia a un César venido de una familia con cierto acomodo económico. Una familia cuya historia generacional justifica el poderío sobre los otros. El propio César refiere:

yo estaba en Europa. Muy joven. Me mandaron – como a todos los hijos de familias pudientes en Comitán- a estudiar una carrera. No tengo cerebro para esas cosas y no alcancé ningún título. ¡Ah, pero cómo me divertí! Imagínate: a esa edad, con dinero de sobra y en París. Mientras mis padres vivieron, todo marchó muy bien. Pero después vino la mala época y ya no pude sostenerme.

⁶¹ *Ibid.*, p. 220.

El administrador, con pretexto de la bola revolucionaria, me estaba haciendo las cuentas del Gran Capitán ⁶²

Con esta descripción apreciamos a César en su etapa juvenil. Vemos al personaje que por medio del doble registro ve de manera retrospectiva y a distancia su actitud, su comportamiento y su visión del mundo. Más adelante el narrador menciona “César no era de los hombres que se desarraigan. Desde donde hubiera ido, siempre encontraría el camino de regreso. Y donde siempre sería el mismo. El conocimiento de la grandeza del mundo no disminuía el sentido de su propia importancia. Pero, naturalmente, preferiría vivir donde los demás compartían su opinión; donde llamarse Argüello no era una forma de ser anónimo; donde su fortuna era igual o mayor que la de los otros” ⁶³. Podemos ver que el hecho de que César haya sido un joven que gozó y heredó los bienes familiares, estos hicieron de él alguien que desde su visión del mundo fuera superior dentro de una sociedad conformada por los indios y cristianos. Parte de esta visión del mundo es que fue un hombre adúltero que tuvo hijos fuera del matrimonio.

En lo que respecta al personaje de Mario, sabemos en ambas obras que es el hermano de la narradora y que es un año menor que ésta. No obstante, a diferencia de la novela, en el cuento contamos con una pequeña descripción física que produce la imagen de alguien a quien se le tenía cierto reconocimiento.

⁶² *Ibid.*, p. 76.

⁶³ *Ibid.*, p. 77.

Mario en comparación con su hermana “[...] era ágil, revoltoso, alegre, moreno”⁶⁴. Un aspecto relevante del personaje es que a pesar de no ser el primogénito su calidad de varón dentro de una sociedad, por demás machista, hace posible una suplantación respecto a la hermana. Mario es el centro de atención de Zoraida y César. Prueba de ello es cuando llega el circo a Comitán. La narradora pide a su madre acudir al circo, esta se niega, la niña insiste y la conclusión respecto de su insistencia y reacción de Mario como un niño que “[...] no discute . Únicamente chilla hasta que le den lo que pide”⁶⁵. Podemos ver que es un personaje que por medio de los chantajes y la sobreprotección consigue sus objetivos. En el cuento, en cambio tenemos a un Mario que a pesar de su corta edad es un ser independiente que no está sobreprotegido por los padres. Prueba de ello es su inventiva a la hora de los juegos. Cuando la niña dice: “jugábamos. Pero mientras a mí no se me ocurría nada más que sentar en fila a mis muñecas [...] él no cesaba de inventar entretenimientos”⁶⁶. Podemos ver que a pesar que el personaje ha sufrido algunos cambios lo que une al Mario del cuento y al de la novela es el miedo. Un miedo que tiene como origen la religión y que desemboca en un miedo al diablo y a Dios.

El cura es un personaje, que también podríamos considerar como prototipo. Más allá de representar una autoridad eclesiástica funge como un paradigma entre la creencia y la no creencia. Si bien, en ambos textos, el cura es llamado por la madre de Mario cuando éste cae enfermo, su participación en ambas obras tiene

⁶⁴ Rosario Castellanos. “Primera Revelación”, p. 941.

⁶⁵ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 18.

⁶⁶ Rosario Castellanos. “Primera Revelación”, p. 941.

una motivación distinta. En lo que al cuento se refiere Mario cae enfermo cuando él y su hermana están en vísperas de celebrar su primera comunión. Al presentarse este acontecimiento la madre del niño, mujer devota, trae al cura para que visite a Mario. La participación del cura sólo es por medio de la alusión. En ningún momento el personaje tiene una participación activa y mucho menos, en ningún momento tenemos conocimiento de algún pensamiento u opinión respecto de lo que acontece. En cambio, en la novela, el papel que desempeña el cura y su aparición no se debe a una necesidad de últimas esperanzas. Al contrario, la aparición del personaje se debe a la insistencia de Amalia. Zoraida en conversación con Amalia refiere:

-Éste es el fin.

-No. Todavía podemos hacer algo.

-¿Qué?

-El señor cura. Hazme caso, por favor, Zoraida. El señor cura es el único que puede salvar a Mario. Rezaría exorcismos para que el demonio se aleje de esta casa. Porque es el demonio, todos se dan cuenta.⁶⁷

Parece ser que el depositario de una urgente esperanza, es el cura, no por convicción, sino por resignación. El personaje en ambas obras es receptor del rechazo de la niña y Mario. Mencionada recusión es producto de la figura del cura como intermediario de Dios. Esto significa que el cura en contacto directo con Dios sería el que podría revelar las desobediencias de los niños.⁶⁸

⁶⁷ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 276.

⁶⁸ Véase. *Apéndice*, parte N.

En el cuento:

No me oponía al doctor [...] Hasta que vi que mi madre llegaba de la calle, la cabeza cubierta con un chal, acompañada del señor cura. Se dirigían a la alcoba pero antes de que pisaran el umbral me interpuse gritando y colgándome de la sotana para impedir que avanzarán.

- No, no, que no entre, que no entre. (949)

En la novela:

[...]

El último personaje, de lo que hemos designado como el mundo masculino, es el Médico. Este personaje aparece en ambos textos. En el cuento por su parte, es un personaje carente de un nombre, cuya aparición se forja a partir de la enfermedad de Mario. Su figura significa la parte médica, la búsqueda de un diagnóstico ante la enfermedad. En la novela, el médico, es el doctor Mazariegos. El hecho de que tenga una nominación aparenta cierta intimidad y relación con la familia. De igual forma contamos con una descripción física. La narradora menciona “el doctor Mazariegos es un hombre de baja estatura, rechoncho, con una mirada infantil, su sonrisa inocente y mejillas rubicundas y vellosas como las de los duraznos. Usa polainas de cuero y monta en una mula desteñida y vieja que le sirve desde que llegó a Comitán con su título flamante bajo el brazo”⁶⁹. Esta descripción nos presenta a un hombre venido posiblemente de la capital y que con el paso del tiempo se ha convertido en un hombre de edad. En ambos casos, el médico, después de haber hecho una auscultación a Mario da a conocer el mismo diagnóstico.

No obstante, en el cuento, la narradora es quien refiere la enfermedad. “al principio yo iba detrás de todos, preguntando. Me contestaban cosas aburridas y sin sentido: apendicitis, fiebre, operación”⁷⁰. En la novela, el doctor después de haberse adentrado al cuarto y auscultado a Mario insinúa que padece del apéndice. Mazariegos refiere, contestando a Zoraida:

[...] Hizo usted bien en llamarme. Si este caso hubiera caído en manos de un médico joven, un doctor soflamero y atrabancado, no titubearía en darle un

Ve a llamar al señor cura. El señor cura. Yo no voy a entregar la llave. Cuando vengán no podrán abrir el oratorio. Castigarán a Mario creyendo que él es el culpable, y lo entregarán en manos de Catashaná.

-¡Que no venga el señor cura, que no venga!

-Yo no lo dejaré entrar!

⁶⁹ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 266.

⁷⁰ Rosario Castellanos. “Primera Revelación”, p. 949.

nombre, uno de esos nombres nuevos que jamás hemos oído mentar. Prescribiría, tal vez, una operación. [...] Por ejemplo, se ha comprobado que un gran porcentaje de pacientes a los que se extirpa el apéndice resultan después con sordera.

- Entonces, es apendicitis lo que tiene Mario.
- No he dicho eso, doña Zoraida, no hay que precipitarse. Estoy exponiendo la teoría general⁷¹

El doctor Mazariegos si bien da el diagnóstico de una apendicitis, más adelante titubea y duda. En la novela el médico es un ser incompetente que no sabe cómo darle solución a un urgencia médica.

Espacios

El espacio en toda obra narrativa es de suma importancia. Su relevancia no tan sólo se debe a que es el lugar o lugares donde se desarrollan las acciones que son parte de la estructura narrativa. El espacio puede ser definido en palabras de Ricardo Gullón como “[...] una extensión tridimensional en que los objetos ocupan posiciones; cabe pensarlo sin referencias a ellas y entonces se llama espacio absoluto”⁷². Esto significa que el espacio se conforma a partir de los elementos que se integran a éste. En lo que respecta al espacio literario, al que se crea dentro de un relato, podemos decir que:

el espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia. Lo que no está en el texto es la realidad, lo irreductible a la escritura. Una de las funciones del yo narrador consiste en producir ese espacio verbal, un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve; espacio que no es reflejo de nada, sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones (trasladadas a la imagen) le engendran.⁷³

⁷¹ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, pp. 268-269.

⁷² Ricardo Gullón. *Espacio y novela*, p. 243.

⁷³ *Ibid.*, p. 244.

Evidentemente el espacio, los personajes, el ambiente, etc; son creados por medio de la voz del narrador, con la intención de situar a los personajes en un lugar donde se desarrollen las acciones y que muchas veces dichos espacios son “descritos” someramente o minuciosamente. También, puede presentarse el caso donde determinadas acciones de la narración se sitúen en un único punto; otras pueden evolucionar sobre una mayor o menor extensión, en mayor o menor número de lugares. Muchas veces la importancia que se le da al espacio depende del narrador o personajes que lo describan.

La descripción de un espacio es por demás relevante. Hablamos de descripción y no de una narración porque aunque sean dos operaciones semejantes tienen un objetivo distinto. Como dice Roland Bourneuf y Reál Ouellet “la narración restituye ‘la sucesión también temporal de los hechos ‘ la descripción representa ‘objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio’”.⁷⁴

Los espacio más significativos e importantes de “Primera Revelación” y *Balún-Canán* serían: la calle, que representaría parte de Comitán, el oratorio , la casa y, por último, el panteón . Tenemos ante nosotros dos tipos de espacios: espacios abiertos y espacios cerrados. Estos últimos representan un ambiente de intimidad, que corresponde únicamente a la familia Argüello. Los primeros, aunque son del dominio público, tienen una significancia intrínseca. La narración, incluso la descripción de los espacios corresponde a la narradora. En dadas ocasiones, dichas descripciones se forman a partir de un lenguaje poético, en la medida que utiliza

⁷⁴ Roland Bourneuf. *Op.cit.*, p. 124.

figuras retóricas, y muchas otras a partir de la subordinación al análisis psicológico y a la reflexión moral o filosófica.

El primer espacio es la calle. En ambas obras la aparición de este espacio de tránsito aparece en las primeras páginas o líneas, según sea el caso. La calle representa la vida cotidiana, la vida de Comitán. En la descripción proporcionada por la narradora tenemos la impresión de ser un espacio provinciano, con sus aceras de “lajas pulidas y resbaladizas”. La descripción de un espacio a otro tiene muy pocas variantes, casi parece el reflejo de una imagen.⁷⁵

No obstante, a pesar de que el espacio sea detallado y delimitado por la niña, la descripción parte de dos enfoques distintos. En el cuento, la descripción de la calle se crea a partir de supuestos, de aquello que la niña cree saber que hay más allá de su casa. En la novela, la descripción del espacio surge cuando la nana lleva de la mano a la niña por las calles de Comitán. En principio, la descripción parte de un vistazo general donde por medio de cuadros se proporciona al lector la imagen de una acera resbaladiza producto de la lluvia. Apreciamos una acera por donde

⁷⁵ Véase. *Apéndice*, parte B.

En el cuento:

Por el zaguán se salía a la calle. Era suficiente bajar un escalón de lajas pulidas y lisas, resbalosas sobre todo después de los aguaceros, y ya se estaba fuera. De la calle no se más que estaba empedrada, que la transitaban asnos cargados con barriles que resonaban a cada rítmico movimiento empujados por las palabras soeces y puntas de látigos (940)

En la novela:

Mi nana me lleva de la mano por la calle. Las aceras son de lajas, pulidas, resbaladizas. Y lo demás de piedra. Piedras pequeñas que se agrupan como los pétalos en la flor. Entre sus junturas crece hierba menuda que los indios arrancan con la punta de sus machetes. Hay carretas arrastradas por bueyes soñolientos [...]. (11)

transitan animales de carga. En el cuento, la calle toma importancia a partir de la visión del templo, que vendría a ser el lugar más importante por su valor simbólico, seguido de la escuela. El hecho de considerar la escuela se debe a que es precisamente en ese lugar donde la niña puede crearse una identidad propia, además de aparecer en ambas obras. Y más allá de la escuela está el horizonte. Posiblemente, ese horizonte que no es descrito y sólo se alude sean los balcones, el mercado y las tiendas. Cuando en la novela se describe el paseo por la calle y se presta atención a los balcones, su descripción es con un sentido retórico, hasta el punto de utilizar una prosopopeya del balcón cuando la niña refiere “los balcones están siempre asomados a la calle, mirándola subir y bajar y dar vuelta en las esquinas. Mirando pasar a los señores con bastón de caoba; a los rancheros que arrastran las espuelas al caminar; a los indios que corren bajo el peso de su carga”⁷⁶. El hecho de que en la novela se describa la calle y aparezca el mercado o las tiendas se debe a que son lugares bajos donde mercan los indios y personas similares y, no pueden omitirse porque están destinados para cierto sector de la sociedad. Como dice Roland Bourneuf:

una descripción del espacio revelaría el grado de atención que el novelista concede al mundo y la calidad de esa atención: la mirada puede detenerse en el objeto descrito o ir más allá. La descripción hace expresa la relación, tan fundamental en la novela, del hombre, autor o personaje, con el mundo que le rodea: huye de él, lo sustituye por otro o se sumerge en él para explorarlo, comprenderlo, cambiarlo o conocerse a sí mismo.⁷⁷

La cita de Bourneuf estaría íntimamente ligada con otro de los espacios que hemos considerado como trascendentales para el desarrollo de las acciones, el

⁷⁶ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 11.

⁷⁷ Roland Bourneuf. *Op.cit.*, pp. 140-141.

oratorio. La capillita u oratorio más allá de ser un espacio dentro de la narración tiene un valor simbólico. Si bien, el oratorio aparece en ambas obras y a pesar de que la descripción es copia fiel, existen pequeños cambios en la escritura que posibilitan la creación de distintos ambientes.

El oratorio, como espacio interior, forma parte de la casa donde vive la narradora. En el cuento, su ubicación espacial es estar “[...] separado del resto de las habitaciones, en un ala independiente, del otro lado del zaguán [...]”⁷⁸. En la novela, aunque no existe una señalización específica, forma parte del resto de las habitaciones de la casa. En el cuento, el oratorio es descrito como un “cuarto” dedicado a guardar imágenes de vírgenes y santos.⁷⁹ Es un espacio que esta ahí, sin ningún fin de oración, abandonado y que tiene “[...] un olor de flores a medio marchitarse, de tallos tronchados sumergidos en agua vieja [...]”⁸⁰. Esta descripción, producto de una percepción olfativa más que visual, produce al mismo tiempo la imagen de un cuarto que ha estado cerrado de manera indefinida. Sin embargo, al final del cuento, el oratorio es utilizado como habitación de la niña tras la muerte de su hermano.

En la novela, en cambio, aunque la descripción se presta para hacer una afirmación similar, es un espacio que se está preparando para algún tipo de festividad. Es un espacio que se está limpiando, sacudiendo para reacomodar las

⁷⁸ Rosario Castellanos. “Primera Revelación”, p. 939.

⁷⁹ Véase. *Apéndice*, parte J.

En el cuento:

El oratorio con sus muros tachonados de imágenes: la Santísima Trinidad con sus Divinas Personas sostenidas sobre una esfera que navegaba entre dibujos vagos, armoniosa de mares y continentes; Cristos dolorosos, sudando sangre dentro de una bombilla de cristal; vírgenes con los ojos vueltos hacia arriba y las manos afiladas y finas como palomas en vuelo, atravesando, ingravidas, si regazo; y aquí encerrado en este cuarto, un olor de flores a medio marchitarse, de tallos tronchados sumergidos en agua vieja, de aire denso y opaco. Un olor penetrante, obsesivo, tenaz. (939-940)

⁸⁰ Rosario Castellanos. “Primera Revelación”, p. 940.

imágenes. Además de ser un lugar con flores frescas.⁸¹ No obstante, el valor simbólico que se le designa al oratorio no reside en que sea un lugar dedicado a la oración. Su valor reside en que es un lugar que representa el momento de la primera comunión, la presentación ante Dios de la niña y Mario y, por consiguiente, la confesión de los pecados, la visión omnipresente de un Dios que está en todas partes y que ve los malos actos. Recordemos que cuando Zoraida termina la limpieza del oratorio ordena a Vicenta y a Rosalía cerrarlo con llave. Si embargo, las mujeres dejan prendida la llave en la chapa. Este pequeño despiste desata el robo de la llave por la niña, y luego la enfermedad y muerte de Mario. La niña menciona “Mario y yo nos quedamos contemplando como hipnotizados ese pedazo de fierro que separa el oratorio de nosotros, del día de nuestra primera comunión. Empujada por un impulso irresistible fui y arranqué la llave de la cerradura. Mario retrocedió espantado. No quiso acompañarme”⁸². Podemos ver que el oratorio dentro de la novela viene a significar parte de la desgracia familiar, desde una perspectiva de culpabilidad por parte de la niña.

La casa parecería ser el espacio más importante debido a su trascendencia dentro de la narración, así como un paradigma entre un antes y un después. El

⁸¹ Véase. *Apéndice*, parte J.

En la novela:

[...]

Mi madre empezó la limpieza del oratorio. Sacude las imágenes y vuelve a colocarlas en su lugar: el niño Dios, sentado en un risco cuyas agudas puntas están cubiertas por celajes de algodón; San Caralampio, barbudo, arrodillado dentro de un nicho. Las tres Divinas Personas, en conversadora amistad. Vicenta y Rosalía traen el mantel ya planchado. Al trasluz miramos las guirnaldas de flores que se entrelazan en corazones ensangrentados y letras cabalísticas. Cubren el altar con el mantel; lo emparejan estirándolo de las puntas, lo alisan con breves golpecitos. Hasta que por fin quedan satisfechas. (262)

⁸² Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p.262.

cuento da inicio con la descripción detallada de una casa, pasada, en la cual en algún momento vivió la niña y su familia. No obstante, en las últimas páginas o líneas del cuento, la casa es presentada como un espacio de luto. Tenemos ante nosotros una casa abierta de par en par, donde hay hombres y mujeres vestidos de luto y una sala que desborda flores.⁸³ Esta misma parte de la casa es presentada también en la novela. Sin embargo, en la novela a través de sus páginas podemos ver el tránsito de un lugar acogedor a un espacio de muerte. La casa se va conformando poco a poco. La cocina está destinada a las criadas y a los que están al servicio. Más allá, está el escritorio de César Argüello. La niña recuerda “voy detrás de las criadas a la despensa, a las recámaras, al comedor [...] Ahora abro la puerta. Es la del escritorio de mi padre. Ya en otras ocasiones he hurgado en las gavetas que no tienen llave. Hay manojos de cartas atados con listones viejos. Hay retratos. [...] En los estantes muchos libros.”⁸⁴ Podemos notar que la niña muestra un particular interés por aquel sitio que refleja la personalidad de un hombre con cierta educación. Después están las habitaciones y finalmente la casa trasformada en un espacio de duelo. La descripción de ese espacio en el cuento y en la novela es muy similar. En la novela podemos apreciar de la misma manera que en el cuento, que cuando la niña regresa a casa de la mano de Amalia es sorprendida, en primer lugar, por las puertas

⁸³ Véase. *Apéndice*, parte O

En el cuento:

Mercedes vino por mí casi al anochecer. Todavía me sacudían los sollozos. Ella no me regañó cuando le dijeron que había estado escandalizando todo el día. Me quitó el listón que me había amarrado en la mañana y me llevó de regreso a la casa. [...] La puerta de calle abierta de par en par, las ventanas iluminadas y, en el zaguán, multitud de personas extrañas vestidas de negro, charlando en voz baja, disimulando sus sonrisas. La sala debía estar llena de flores porque de allí salían, derramándose, hasta el corredor. Quise asomarme. Debía estar muy bonita así. Pero Mercedes me retiró de allí. (951-952)

⁸⁴ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 56.

abiertas de par en par a altas horas de la noche y, en segundo lugar, por el acogimiento de hombres y mujeres vestidos de luto.⁸⁵

Cuando comenzamos a hablar de la casa, enfatizamos su valor simbólico. Esto se debe a que la casa transformada por el velatorio representa la ausencia de Mario. La descripción sirve como prolepsis de una muerte que durante algunas páginas se había postergado.

El último espacio a considerar es el panteón. El panteón es el espacio donde la narradora toma conciencia, dentro de su visión, infantil, del hecho de la muerte de Mario. La justificación que lleva a los personajes a sitiarse en el panteón se debe a una urgencia, de carácter vitalicio, de la narradora por ver a su hermano. Tanto en el cuento como en la novela, la narradora le pide a la amiga de su madre que la lleve a ver a Mario.

En el cuento, es por medio de consecutivas interpelaciones que la niña logra que Mercedes la lleve al lugar donde está su hermano.⁸⁶

⁸⁵ Véase. *Apéndice*, parte O.

En la novela:

[...]

Volvímos a mi casa. La puerta de la calle estaba abierta de par en par, a esas horas de la noche. En el zaguán, en los corredores, en el jardín, había pequeños grupos de hombres y mujeres enlutados que murmuraban, que cuchicheaban, produciendo un rumor como de agua que hierve. A veces se levantaba un amago de risa, pero pronto volvía a disolverse en el fondo de tantas voces en ebullición. (280-281)

⁸⁶ Véase. *Apéndice*, parte P.

En el cuento:

Un día encontré a Mercedes. Yo había estado ensayando sílabas con la garganta contraída. Luego abrí la boca y las palabras rodaron de ella, cuajadas...

-¿Dónde está Mario?

[...]

-¿Dónde está Mario?

[...]

¿Dónde está Mario?

La niña por su ingenuidad desconoce el lugar donde se haya su hermano. En la novela, es por medio de súplicas que la niña logra convencer a Amalia. Sin embargo, Amalia, no resuelve de manera inmediata la petición sino hasta que sea el tiempo de comer el quinsanto. Después viene la descripción del camino que lleva al panteón. Partimos de un espacio urbano, con calles y banquetas que inmediatamente se convierten en pasto o césped verde sobre el cual se erigen monumentos marmóreos. En su mayoría ángeles con rostro triste e inclinado. Sin embargo, cuando estos dos personajes llegan al lugar donde Mario ha sido sepultado, el panorama cambia significativamente. En el cuento, la niña y Mercedes se encuentran frente a una cruz de mármol. En la novela, el cuerpo de Mario se aloja dentro de un mausoleo familiar. Este espacio es recreado a partir de la memoria de Castellanos.⁸⁷

Podemos decir que la forma en que Mario es enterrado en el panteón es para que la misma narradora reinterprete el vínculo fraternal con su hermano.

-No seas terca. Cállate.

-¿Dónde está Mario?

-¿Quieres saber dónde está? ¿Quieres ir a verlo? (953-954)

En la novela:

[...] yo me acerco a Amalia, suplicante.

Llévame al panteón: quiero ver a Mario.

Ella no parece sorprenderse por este repentino deseo. Me acaricia la cabeza y responde.

Ahora no. Iremos después. Cuando sea tiempo de comer el quinsanto. (286)

⁸⁷ Véase. *Apéndice*, parte, Q

En *Confrontaciones*:

Recuerdo un jardín enorme y abandonado; unos corredores desiertos; unas alcobas clausuradas. Recuerdo la cripta, húmeda, oscura, fragante de flores y de ceras, resonante de sollozos y alaridos. Me recuerdo a mí misma, sola.(89)

Situaciones

El móvil de toda obra es la situación o situaciones que se desarrollan a lo largo de ésta y, por consiguiente las consecuencias que de ella se originen.

Cuando hablamos de la situación de “Primera Revelación” y *Balún-Canán* lo primero que salta a nuestra mente de estas dos obras es el miedo. Hablamos de miedo porque entre las incontables diferencias que puedan presentarse entre Mario y la niña, lo que los une verdaderamente, más allá de una relación sanguínea, es el miedo. La propia niña en “Primera Revelación” dice “ahora me toca decir que estábamos unidos por algo mucho más fuerte que los lazos de sangre, los intereses comunes o las simpatías temperamentales: el miedo.”⁸⁸ Un miedo como lo señala la niña “ignoro si en nuestra más remota infancia lo padecimos en abstracto y si paulatinamente fue concretándose hasta cristalizar en dos objetos sobremanera temibles: uno porque lo conocíamos. Otro, porque nos era desconocido. Estos dos objetos eran, respectivamente, los perros y Dios”⁸⁹. De igual forma, en *Balún-Canán* los personajes están unidos por un miedo, no a Dios, sino a Catashaná o el diablo.

El miedo que los personajes puedan tener a Dios o a el diablo, sea el caso, evidentemente se fundamenta a partir de elementos externos a éstos. En el cuento, por su parte el miedo a Dios era enfrentado en la medida en que a ambos niños se les había inculcado la religión cristiana. Muy a temprana edad su madre les había enseñado:

a rezar y nos familiarizó con los nombres de los santos y con las virtudes y con los milagros. Sus enseñanzas no nos turbaron. Nos parecía muy lógico que Dios, siendo el padre, tuviera unas grandes barbas blancas y que se enojara

⁸⁸ Rosario Castellanos. “Primera Revelación”, p.943.

⁸⁹ *Id.*

cuando sus hijos lo ofendían y premiara a los que merecían premio. Como no conocíamos las leyes de la naturaleza, el hecho de que los milagros las violaran no nos producía ni frío ni calor. Y en cuanto a las virtudes no nos empeñamos en entenderlas sino en practicarlas. Para nosotros todas se reducían a una: la obediencia. Y los mandatos que se nos imponían eran siempre fáciles, provechosos y a menudo modificables. Con esto y nuestros perros cojines bastaba para que nuestra existencia se deslizara plácida, sin contratiempos, venturosa.⁹⁰

Vemos que en este primer acercamiento religioso, no existe tal temor . El elemento externo que produce el caos en el cuento son los sueños y las lecciones de catecismo. Aquí aprenden que Dios está en todas partes.⁹¹ Por lo que respecta a la novela, los factores externos son de igual forma las lecciones de catecismo, los “relatos enmarcados”, las historias de indios y, el robo de la llave del oratorio. En el cuento, el elemento externo que desata una solución posible a este miedo es el sueño con Dios que tiene Mario. Este es el primer detonador al cual se unirá con mayor fuerza el catecismo. Pero detrás de todo esto estaba el buen comportamiento, y la predilección de Dios por Mario. Estos dos elementos acarrearán la enfermedad y la muerte.

En la novela, los elementos detonadores son el mal comportamiento, la mentira, y el engaño ante Dios por falta de una educación sólida en la fe, y que se ve cuando Amalia enseña el catecismo, y la amenaza constante de ir al infierno por

⁹⁰ *Ibid.*, p.945.

⁹¹ Véase. *Apéndice*, parte K.

En el cuento:

Pero Dios estaba en todas partes. Su amenaza era total. En consecuencia había que trasladar todo el miedo que nos inspiraba el infierno al mismo Dios. (947)

En la novela:

Amalia bebió un pequeño sorbo del café y luego, delicadamente, volvió a colocar la taza en el plato. Entonces declaró:

- Dios está en el cielo, en la tierra y en todo lugar.

[...]

¿Dios nos está mirando?

Siempre. (262-263)

causa de un acto malo, que se traduciría en el robo de la llave y, por consiguiente de la enfermedad y la muerte.

Aunque la situación miedo es causado por motivos similares, el resultado de dicho miedo conlleva a dos puntos de vista distintos.

En el cuento, la muerte de Mario significa el descanso del cuerpo y la salvación ante Dios. La narradora cuando está en el panteón buscando a Mario y preguntando por él, refiere:

Yo no vi, en el sitio que Mercedes señalaba, más que una cruz de mármol.

-¿Dónde?

-Abajo.

-¿Cómo entró?

-Iba dentro de una caja

-¿Y no se lastimó?

-Estaba dormido.

-¿Tenía una almohada?

-Sí, una almohada con forma de perro.

[...] Ahora lo comprendía yo todo. ¿Cómo iba Dios a imaginar que él estuviera debajo de la tierra? Si Mario hubiera conocido mis planes se hubiera mofado de ellos ¿A quién iban a despistar las mangas enormes de un vestido ajeno?⁹²

En la novela, en cambio el sentimiento de la narradora en el panteón es de culpa, cuando la niña dice: “pero antes dejo aquí, junto a la tumba de Mario, la llave del oratorio. Y antes suplico, a cada uno de los que duermen bajo su lápida, que sean buenos con Mario. Que lo cuiden, que jueguen con él, que le hagan compañía. Porque ahora que ya conozco el sabor de la soledad no quiero que lo pruebe”⁹³

Evidentemente el final de uno y otro texto deja ver ese sentimiento de culpabilidad y descanso. Aunque los finales son casi idénticos, el sentido es distinto. En el cuento aparece: “[...] al llegar a la casa cogí un lápiz y con mi letra inhábil, tosca, escribí el nombre de Mario en las paredes del corredor. Mario, en los ladrillos

⁹² Rosario Castellanos. “Primera Revelación”, p. 954.

⁹³ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 289.

del jardín. Mario, en las páginas de mis cuadernos. Para que si Dios venía alguna vez a buscarlo creyera que estaba todavía aquí”.⁹⁴

En la novela tenemos: “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.”⁹⁵

La finalidad de la transcripción sirve para hacer notar el sentido, más allá de las palabras, del texto. En el cuento pareciera que la niña sumida en su ingenuidad no alcanza a comprender la cesación de la vida, la muerte. Pero, al mismo tiempo podríamos pensar que por medio de la ingenuidad disimula la culpa y la mentira. En la novela, la escritura, las palabras y su orden, connotarían un sentir de arrepentimiento.

⁹⁴ Rosario Castellanos. “Primera Revelación”, p. 954.

⁹⁵ Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p.291.

Capítulo III. La creación de una memoria.

¿Qué pasaría si un día al despertar no pudiéramos recordar? Posiblemente viviríamos en un mundo despojado de identidad personal y la conciencia de existir. O acontecería algo similar a *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez. Recordemos que en la novela una peste invade la aldea de Macondo, provocando en sus habitantes la pérdida de parte de sus recuerdos. Aquí, los síntomas van apareciendo por etapas. Primero los aldeanos pierden la capacidad de recordar episodios de la infancia, luego olvidan los nombres o las funciones de los objetos y por último, incluso la conciencia de su propio ser. De ahí que un platero al no dar con la palabra “yunque” emprenda la tarea de rotular etiquetas para todos los artículos que contiene su hogar. Inspirado por el aparente éxito, José Arcadio Buendía se propone etiquetar cuanto hay en la aldea. Angustiado ante la idea, construye una máquina de los recuerdos. Buendía se ve librado de esta pesadilla por un desconocido que lo cura de la peste. Solo entonces reconocerá en el desconocido a un viejo y querido amigo.

Este ejemplo literario sirve para mostrar la trascendencia e importancia de la memoria y los recuerdos porque la vida del hombre se forma a partir de aquello que aprende, de lo que retiene a partir de lo ya aprendido y, también de aquello que olvida debido a la falta de retención. No obstante, dentro de este proceso de aprendizaje, retención y olvido, está el proceso por medio del cual la información almacenada se utiliza o recupera. Y es, precisamente en el proceso de la evocación,

recuperación o recuerdo que a todos en algún instante de la vida nos ha pasado que cuando procuramos recordar alguna vivencia, ésta, a menudo viene acompañada de un sin número de añadiduras respecto del hecho original.

Lo primero que habría que tomar en consideración es que para que el hecho recordado pueda ser evocado, sin ninguna duda y en concordancia con las ideas expuestas por William James, en su libro *Principios de Psicología*, debe haber permanecido cierto tiempo en la memoria. Efectivamente, una vivencia perdura en nuestra memoria a través del tiempo y como lo señala James O. Whittaker porque “[...] rememoramos ciertos recuerdos periódicamente”⁹⁶

También es cierto que existen otros episodios que conforman nuestra memoria que perduran unos momentos, unas horas , o días, en tanto que otros dejan vestigios que son indestructibles; por medio de ellos se puede evocar, tanto como dure la vida misma.

Un aspecto por demás relevante es que la mayoría de las veces los sucesos que perviven en nuestra memoria son aquellos que marcaron nuestro existir o formaron un episodio importante y trascendental del mismo. El caso particular que nos atañe es el de Rosario Castellanos. Primero la mujer y después la escritora, el episodio que estigmatizó su vida y que después fue pieza clave para la creación y el desarrollo de *Balún-Canán* y “Primera Revelación” fue la muerte de su hermano Mario. Lo importante aquí más allá de saber cuál es la causa por la cual la mente suele retener ciertos episodios y otros no, consiste en explicar los distintos procesos discursivos que llevan a la reconstrucción literaria de los recuerdos. Una de las vías posibles para intentar dar solución a tan gran incógnita estaría fincada en la

⁹⁶ James O. Whittaker. “Aprendizaje y memoria humanos”, p. 312.

psicología. Una disciplina que entre sus muchos intereses tiene una particular afección por dilucidar ciertos procesos mentales del hombre como lo es la memoria.

Lo primero que debería ser tomado con cierto miramiento respecto de la memoria es precisamente tratar de dar una definición que explicita dicho proceso, pero que al mismo tiempo resulte ser útil desde una visión humanística. De acuerdo con James O. Whittaker la “memoria” es el proceso químico cifrado en el trabajo de neuronas. Él refiere que:

puesto que se supone que la descarga de cualquier célula en particular no puede ser adecuada para representar un tema de información o un suceso, de aquí se sigue que el recuerdo de un suceso no pueda almacenarse de manera que haga necesaria la descarga de cualquier célula o que sea suficiente para su reconocimiento o recuerdo. De esta manera, [se] llega a la conclusión de que el reconocimiento de los estímulos previamente experimentados no puede depender de ninguna célula aislada, sino que debe originarse en la *actividad determinada* de la población de las células nerviosas.⁹⁷

Lo anterior podría resumirse en la capacidad de mantener disponible información para un uso posterior. Esta información penetra en el cerebro como breves impulsos transmitidos por las células nerviosas. No obstante, dicha información, que conforma a la memoria, es distribuida en una “especie” de jerarquización.

Ahora bien, desde una perspectiva psicológica existen varios tipos de memoria. Una memoria primaria y una memoria secundaria. En lo concerniente a la memoria

⁹⁷ *Ibid.*, p. 314.

primaria podríamos decir que existen episodios o “estados mentales”⁹⁸ que no trascienden y que se cierran en su propio momento. No obstante, el hecho de que dichos estados sufran de cierta esterilidad para la conciencia no quiere decir que sean nulos, al contrario. Como lo señala William James “[...] un estado así, aunque no se le recuerde en absoluto, puede muy bien, llegado su propio momento, determinar la transición de nuestro pensamiento de un modo vital y decidir irrevocablemente el curso de nuestra acción. Pero la *idea* de él no puede determinar con posterioridad ni transición ni acción”⁹⁹. Lo anterior quiere decir que el contenido de este tipo de estados no puede ser concebido como permanente de la mente. William James considera que este tipo de estados pertenece a la “posmemoria”¹⁰⁰. Un ejemplo de este tipo de estados corresponde a las sensaciones que se perciben por mediación de los sentidos. Específicamente, podríamos afirmar que la “memoria primaria” atañe a todo aquello que capta nuestra atención de manera subjetiva cuando nos encontramos en un estado de abstracción. De igual manera este tipo de memoria guarda por un breve periodo de tiempo los acontecimientos sensoriales externos que ocupan el foco de nuestra conciencia así como las experiencias pasadas que, por alguna u otra razón, se re-actualizan en el aquí y ahora configurando, globalmente, lo que este autor denomina el ‘presente psicológico’.¹⁰¹

⁹⁸ William James, en el artículo “La memoria”, pp. 520, cuando habla de “estados mentales” se refiere a vivencias o sucesos que forman parte de un pasado, en la memoria de todo individuo.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 516.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 516.

¹⁰¹ *Id.*

La memoria secundaria o la memoria propiamente dicha, de acuerdo con William James, “[...] es el conocimiento de un estado mental anterior, después de que se ha ido de la conciencia; o más bien, es *el conocimiento de un acontecimiento o hecho*, en el cual no hemos estado pensando, *con la conciencia adicional de que lo hemos experimentado o no hemos pensado en él*”¹⁰². Esto quiere decir que este estado mental se encuentra soterrado en alguna parte de la cavidad cerebral y que en una cuestión de segundos reaparece en la mente la imagen o copia del hecho original. Evidentemente, la reaparición de ese estado mental es producto de la aparición de una imagen para, nuevamente, poder constituir la memoria del hecho. Lo anterior implica que los recuerdos o vivencias perduran y se mantienen por y a través de asociaciones. Es como si nuestro sistema neuronal fuera un gran tejido que conecta a un hecho con otro y esto posibilita la memoria.

Como dice William James “[...] una idea no nada más está ‘asociada’ directamente con la que sigue, y a *través de eso* con el resto, sino que está *directamente* asociada con *todo* lo que está cerca de ella, aunque en grados desiguales”¹⁰³, y agrega “pero esta reaparición no es, obviamente, una *memoria*, independientemente de cualquiera otra cosa que pueda ser; no es más que un duplicado, un segundo acontecimiento, que no tiene ninguna conexión con el primer acontecimiento, excepto el hecho de parecerse a él”¹⁰⁴. Al respecto el psicólogo Endel Tuving refiere que:

¹⁰² *Ibid.*, p. 519.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 543.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 521.

el particular estado de conciencia que caracteriza a la experiencia de recordar incluye la creencia del recordador de que tal o cual recuerdo vienen a ser una auténtica réplica del acontecimiento original, aunque se trata sólo de una copia fragmentaria y confusa así como la creencia de que dicho acontecimiento forma parte de su pasado. Recordar, para el recordador, es un viaje mental por el tiempo, es como volver a vivir algo que sucedió en el pasado¹⁰⁵

Entonces, partiendo de lo enunciado por William James y Turving suponemos que el hecho original o estado mental en el momento de ser evocado, por la mente, de un tiempo pasado a un presente, ha dejado de ser en esencia lo que fue porque debe pensarse como en el pasado. Esto quiere decir que cuando pensamos en un hecho como pasado lo debemos de asociar con acontecimiento concretos asociados con el hecho. Obviamente, un punto por demás importante es que la memoria requiere más que situar determinado hecho en el pasado, por el contrario es indispensable situarlo en *mí* pasado.

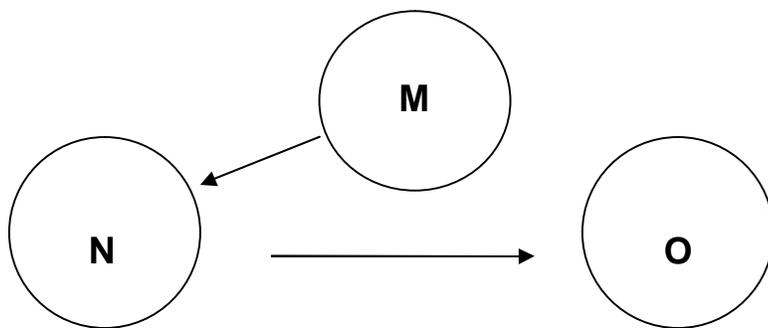
El hecho de enfatizar el carácter vivencial o personal en y a partir de un “yo”, reside en el carácter de intimidad y tibieza. Aunado a que dichas experiencias son caracterizadas como propias. Esto se debe, como lo señala William James a que “una sensación general de dirección pasada en el tiempo, luego una época particular concebida como situada en esa dirección, y definida por su nombre o por su contenido fenomenal, un acontecimiento imaginado como situado allí, y reconocido como parte de mi experiencia: tales son los elementos de cada uno de los actos de la memoria”¹⁰⁶. Evidentemente en esta experiencia del “yo” yuxtapuesto con el aprendizaje, la retención y el olvido está la “percepción, imaginación, comparación y

¹⁰⁵ Endel Turving. *Elements of episodic memory*, p. 127.

¹⁰⁶ *Id.*

razonamiento”¹⁰⁷. Todos estos elementos hacen posible la memoria. Entonces podríamos afirmar que la memoria, más allá de ser un circuito cerebral, es un proceso de aprendizaje, retención y evocación.

Lo anterior podría ser tomado como un primer paso de la memoria. Primero retenemos alguna información, una vivencia, etc., y después recordamos o evocamos por medio de asociaciones, claro está, con cierto orden cronológico y temporal de lo acontecido. El segundo paso, y el cual nos competiría de manera íntima para explicitar la fijación de memoria, sería la reproducción y expresión de los objetos mentales por la mediación del lenguaje tanto oral como escrito. Para explicar este punto utilizaremos el esquema propuesto por William James y el cual presentamos a continuación:



N = acontecimiento pasado

O = su entorno (concomitantes, época, autopresente)

M = hecho presente que se convierte en la ocasión de la recordación.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 522.

Tomando en consideración el esquema de James tenemos, entonces, que **N** es la infancia de Rosario Castellanos. Una infancia de la cual fueron tomados ciertos episodios o, mejor dicho, son vestigios que mencionadas experiencias han dejado en el cerebro. El pasado que Castellanos logra recuperar y recrear literariamente es la muerte de su hermano Mario, y el latente miedo religioso. Prueba de lo anterior es que la propia Rosario Castellanos en varias entrevistas, al ser cuestionada sobre el origen de sus obras y en particular sobre “Primera Revelación” y *Balún-Canán*, inevitablemente remitió a ciertos estados mentales. Esto quiere decir que cuando cierta idea vuelve a ser “reexcitada”¹⁰⁸, se da una reproducción de ésta, y como consecuencia existe en la conciencia un reconocimiento o memoria. Evidentemente como lo indica nuestro esquema, la reexcitación de un hecho no puede llevarse a cabo por si mismo, inevitablemente se requiere la presencia de **M** y **O**. Porque de lo contrario, como lo indica William James “si pudiéramos revivir el acontecimiento pasado sin ningún asociado, excluiríamos la posibilidad de la memoria, y simplemente soñaríamos que estábamos teniendo esa experiencia por primera vez”¹⁰⁹.

Ahora bien, **N** para que pueda ser recordado y no tan sólo sea un producto de la imaginación requiere en primer lugar de la participación de **O**. Porque la relación que pueda formarse entre **N-O** posibilita que **O** como medio circundante de **N** hace que sea recordado. Y la relación **M-N** es la ocasión para que se recuerde.

¹⁰⁸ William James en el mismo artículo cuando habla de “reexcitación” se refiere al proceso de recordar o traer esa experiencia pasada a un presente.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 526.

Queda claro que el episodio de la muerte de Mario, hermano de la escritora, así como el latente miedo religioso es el hecho pasado. No obstante, en el momento en que estos hechos son evocados y relacionados con un hecho presente, **N** obviamente al ser reproducido, no es una copia fiel del hecho original. Sin embargo, lo importante no reside únicamente en clarificar lo antes anotado. Por el contrario, a partir de lo enunciado por la propia Rosario Castellanos y cotejándolo con la obra, podemos ver cómo es que la propia autora crea y recrea su memoria en los textos.

Entonces, mencionado “estado mental” será mejor recordado en la medida de su temporalidad (que tan reciente es), la atención que se le presta y, obviamente la frecuencia de su reproducción. En lo que respecta a la temporalidad del hecho, sabemos por medio de varias entrevistas que cuando muere Mario Benjamín, hermano de la escritora Rosario Castellanos, ambos eran unos niños. Rosario Castellanos, en una entrevista de Samuel Gordon para la revista *Cultura Sur*, menciona que Mario, en su muerte sólo contaba con siete años de edad y ella tenía ocho años.

Revisando algunos datos de la biografía de la autora y cotejando la información, advertimos que efectivamente Mario muere a los siete años de edad. Este dato que conocemos por medio de los biógrafos de la autora es recreado tanto en *Balún-Canán* como en “Primera Revelación”. Y es precisamente en esta recreación de la memoria que hay cambios. Recordemos que en la novela, la narradora refiere su edad. En la primera parte la niña advierte que tiene siete años de edad y su hermano un año menos. Como lo indica William James “aunque, como norma, el tiempo debilita y mengua nuestras sensaciones más fuertes, estas reaparecen enteras e intensas, sin haber perdido una partícula de los detalles o un

grado de fuerza”¹¹⁰. Si es verdad que se debilitan ciertos estados mentales a medida que el tiempo transcurre, diferimos respecto de la supervivencia íntegra de los mismos. Prueba de ello es la inconsistencia en cuanto a la edad. Consideremos las anotaciones anteriores. Recordemos que entre el episodio de la muerte del hermano de Castellanos y el hecho literario han pasado más de veinte años. No obstante, estas pequeñas inconsistencias que podrían ser la simple señalización de cambios en el texto, tiene un propósito estético. Cuando referimos la intencionalidad estética no lo hacemos desde una visión de lo bello, sino de las consecuencias narrativas que dichos cambios pueden aportar al texto.

El móvil que hizo posible que Rosario Castellanos recordara tales estados mentales está íntimamente ligado con el entorno de **N**. Tanto en *Balún-Canán* como en “Primera Revelación” hay vestigios del espacio y del ambiente que rodea a dichas memorias. Recordemos que aunque la autora nace en la Ciudad de México, su infancia y parte de su adolescencia transcurre en Comitán, Chiapas, debido a que varias generaciones que antecedieron a la suya se establecieron en ese lugar. La propia Rosario Castellanos en lo concerniente a la novela asegura que “a medida que avanzaba iba cobrando conciencia de cual había sido la situación en que transcurrió mi infancia, de cuál era la clase a la que hasta entonces había pertenecido y de que el problema indígena, en el que jamás me detuve a pensar, demandaba ahora no sólo mi atención intelectual, sino una actitud moral determinada”¹¹¹. A partir de esto podemos decir que **O** como el entorno del hecho pasado es la unión de

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 537.

¹¹¹ Rosario Castellanos, en *Los narradores ante el público*, pp. 96-97.

varios factores como el espacio y ciertos problemas sociales y raciales dentro del ámbito familiar. En lo que respecta al espacio, recordemos que el “espacio literario” de la novela corresponde al “espacio real” de la infancia de Castellanos. Otro factor sería el problema de los indios íntimamente relacionada a la muerte de Mario en la novela. En lo correspondiente a “Primera revelación”, **O** sería en ambiente familiar.

Hemos dicho que la última pieza que conforma el acto de la memoria es **M**. Es por eso que **M**, o el hecho presente que se convierte en la ocasión de la recordación sería el acto de la escritura. ¿Por qué considerar al acto de la escritura como el elemento conformador de la memoria? Porque si Castellanos no hubiera iniciado la escritura, primero del cuento y después el de la novela, a partir de referentes que le eran familiares, probablemente el acto de la memoria no se hubiera llevado a cabo. Lo que intentamos decir es que sin la escritura, sin el acto de la fijación de hechos ficticios y reales, la autora no habría evocado a la memoria.

Ahora bien, adentrándonos en lo que sería la creación de la memoria propiamente dicha debemos de tomar en cuenta que cuando se narra algún episodio o suceso, éste se cuenta con cierto orden. Lo mismo sucede cuando un escritor decide narrar de manera escrita. Esto se debe a que cuando la mente realiza el proceso de evocación, indiscutiblemente se lleva a cabo mediante un proceso cronológico. Como dice James O. Whittaker, refiriéndose a la evocación de la memoria “es la forma espacio-tiempo de organización de enormes conjuntos de

neuronas”¹¹². Esto quiere decir que hay una selección y ordenamiento del hecho pasado.

Es por eso que podemos esquematizar a continuación el hecho real y el hecho literario para explicitar la creación de la memoria.

Hecho real-Memoria	“Primera Revelación”	<i>Balún-Canán</i>
<ul style="list-style-type: none"> . Premonición . Catecismo . Sueño (miedo religioso) . Enfermedad . Muerte 	<ul style="list-style-type: none"> . Catecismo . Sueño (miedo religioso) . Enfermedad . Muerte 	<ul style="list-style-type: none"> . Premonición . Catecismo (miedo religioso) . Enfermedad . Muerte

Podríamos decir que **N**, tiene sus inicios, siguiendo las memorias de Castellanos a partir de dos factores: el primero sería los juegos espiritistas que realizaba la madre de la autora y, el segundo, la visión proléptica de la muerte de uno de los dos niños por parte de una prima de la familia. Cabe aclarar que en esta memoria o evocación del pasado, no se señala cual de los dos niños va a morir. Sin embargo, Castellanos menciona que su madre reaccionando a lo dicho por su prima exclama que el varón no debe morir. La autora refiere:

hubo un momento, no sé si le he contado antes, pero mi mamá se dedicó a hacer jueguitos de espiritismo con una amiga suya, entonces, en uno de esos juegos, la amiga tuvo una visión. Y recuerdo, ya tenía ocho años- y es una memoria muy viva, porque fue una cosa determinante de todo el resto –, que estábamos desayunando en el comedor, mi hermano, que tenía siete años, mi mamá y yo, cuando entró esta prima, como despavorida, como una especie de medusa, con el pelo blanco, todo así parado, sin peinar, y le dijo a mi mamá que acababa de tener una visión, y que en esa visión se le había aparecido alguien y le había dicho que uno de sus hijos – de mi mamá – , iba a morir.

¹¹² James O. Whittaker. Art.cit., p. 315.

Entonces mi mamá se levantó, como por resorte, y le dijo: ‘¡Pero no el varón! ¿verdad?’. Bueno, eso fue el principio. Después, claro que le dijo a esta mujer que era una imbécil, que estaba loca. Reaccionó con una violencia terrible y la echó de la casa.¹¹³

En palabras de la propia Castellanos, desde su presente, podemos darnos cuenta y ser partícipes, más allá de la premonición de la muerte de su hermano, de una rivalidad de género. Castellanos, la mujer, tomando distancia del acontecimiento, conscientemente hace notar una diferencia de género y, aunado a ello, deja entrever el conflicto personal, que le causó la preferencia por su hermano, que inició en la infancia y no pudo superar en la madurez.

Ahora bien, la recreación literaria de **N** en *Balún-Canán* es muy semejante. En “Primera revelación” la muerte de Mario se recrea desde una perspectiva más religiosa.

En *Balún-Canán*, la presencia y las creencias indígenas cobran importancia. Dicha significación no se finca únicamente en una intención reflexiva de dominio. Al contrario, es precisamente en la yuxtaposición del hombre blanco y el indígena, así como su visión de mundo, que Castellanos logra, por un lado, recrear esa conciencia y preocupación por los indígenas y, por otro, poner en boca de uno de ellos, la nana, la premonición de la muerte de Mario. En esta recreación del hecho pasado, Castellanos consigue mediante el diálogo entre dos personajes, Zoraida y la nana, que esta última sea la portadora de aquello que dijeron otros, producto de un sueño. Un sueño que anunciaba la muerte del infante.

- ¿Quién está ahí?

¹¹³ Samuel Gordón. “El pasado y la ira”, p. 20.

De un rincón sale la voz de mi nana y luego su figura.

- Soy yo, señora.
- ¡Dios me dé paciencia!
- ¿Por qué lloras?
- [...]
- ¿Estás enferma? ¿Te duele algo?
- [...]
- No es por mí, señora. Estoy llorando de ver cómo se derrumba esta casa porque le falta cimientito de varón.

Mi madre vuelve a guardar la tableta. Ha logrado disimular su disgusto y dice con voz ceñida, igual:

- No hace un mes que se fue César. Me escribe muy seguido. Dice que va a regresar pronto.
- No estoy hablando de tu marido ni de estos días. Sino de lo que vendrá.
- Basta de adivinanzas. Si tenés algo que decir, decilo pronto.
- Hasta aquí, no más allá, llega el apellido Argüello. Aquí ente nuestros ojos, se extingue. Porque su vientre fue estéril y no dio varón.
- ¡No dio varón! ¿Y qué más querés que Mario?

Si es todo mi orgullo.

- No se va a lograr, señora. No alcanzará los años de su perfección.
- ¿Por qué lo decís vos, lengua maldita?
- ¿Cómo lo voy a decir yo, hablando contra mis entrañas? Lo dijeron otros que tienen sabiduría y poder. Los ancianos de la tribu de Chactajal se reunieron en deliberación. Pues cada uno había escuchado, el secreto de su sueño, una voz que decía: 'que no prosperen, que no se perpetúen. Que el puente que tendieron para pasar a los día futuros, se rompa'. Eso les aconsejaba una voz como de animal. Y así condenaron a Mario.

Mi madre se sobresaltó al recordar:

- Los brujos...
- Los brujos se lo están empezando a comer.¹¹⁴

Podemos ver que en este diálogo que entablan los personajes, se habla de un sueño como la pieza clave, o el conducto revelador. En "Primera Revelación" también se habla de un sueño, en el cual Mario es llamado por Dios. Este episodio del cuento es recreación de la memoria de Castellanos y del cual hablaremos más adelante.

¹¹⁴Rosario Castellanos. *Balún-Canán*, p. 229-230.

Líneas anteriores, señalábamos dos aspectos inmanentes de la muerte de Mario. Uno sería el conflicto racial, que correspondería a *Balún-Canán* y, el otro, una intención metafísica en correspondencia con “Primera Revelación”. El hecho de que en la novela sea un personaje indígena el portador de una noticia funesta como es la muerte del hijo varón dentro de una sociedad dominada por blancos, que se rige por las ideas impuestas por el patriarcado y por las creencias de la religión católica, tiene ciertas implicaciones. Tomemos en cuenta que aunque la nana sea indígena, dentro del ámbito familiar de los Argüello, ocupa un lugar y una función que va más allá del simple servicio doméstico; es la persona que cuida a la niña y a Mario, el varón, el heredero, aunque no el primogénito. Esto connota un estado de suma confianza que se deposita en un personaje central y racialmente inferior. Este sentir de tensión entre clases sociales se acrecienta en la familia después de que la nana, un personaje sin nombre, anticipa la muerte de Mario.

-Es fácil cuchichear en un rincón oscuro. Habla ahora. Repetí lo que dijiste antes. Atrevete a ofender la cara de la luz. Cuando respondió, la voz de mi nana ya no tenía lágrimas. Con una terrible precisión, como si estuviera grabándolas sobre una corteza, como con la punta de un cuchillo. Pronunció estas palabras:

- Mario va a morir.

- [...]

- Nadie me ha atado las manos, para que yo pueda pegarte.

Con además colérico mi madre obligó a la nana a arrodillarse en el suelo. La nana no se resistió.

-¡ Jura que lo que dijiste antes es mentira!

Mi madre no obtuvo respuesta y el silencio la enardeció aún más. Furiosa, empezó a descargar, con el filo del peine, un golpe y otro y otro sobre la cabeza de la nana. Ella no se defendía, no se quejaba. Yo las miré, temblando de miedo, desde mi lugar.¹¹⁵

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 230-232.

Esta acción lleva a la nana a ser considerada como una traidora. Esta dicotomía entre la confianza y la felonía parte de la premonición de la muerte y termina con el desconocimiento de la nana por la narradora.

En “Primera Revelación”, la noticia de la muerte de Mario está alejada del panorama socio-racial que se presenta en la novela. Aquí, la muerte del infante parte de una visión metafísica. Con esto intentamos decir que la forma en que la narradora da a conocer el episodio de la muerte del personaje responde a aquello que está más allá de la realidad sensible. En otras palabras, tomando en consideración que el objeto de estudio de la metafísica es el ser, el ser supremo, Dios; comprendemos cuan importante resulta para el cuento el sueño revelador y la fe.

Retomando la primera parte, Castellanos refiere que después de que la prima da la noticia de la muerte de Mario, su madre decide por consejo de una amiga que los dos niños tomen clases de catecismo. Pareciera que el hecho de que la madre de la escritora decidiera aproximar a éstos a la religión fuera la estrategia para salvarlos.¹¹⁶ Recordemos que en la novela y en el cuento, Zoraida, decide que los niños acudan a clases de doctrina. Sin embargo, la motivación de esta decisión persigue dos fines distintos. En la novela, aunque el personaje de Zoraida no lo revele, la religión y lo que representa tanto a nivel personal, social e ideológico es el medio para la liberación de la sentencia de los ancianos de Chactajal. A pesar de la poca fe que este personaje profesa.¹¹⁷ Evidentemente una fe dentro de la religión

¹¹⁶ Véase. *Apéndice*, parte H.

En la revista *Cultura Sur*:

Entonces, a otra amiga de mi mamá se le ocurrió que hiciéramos la Primera Comunión, que con eso ya. [...] Vamos a la clase de la Primera Comunión, y lo primero que nos anuncia la catequista es: ‘el infierno existe’. Ya lo sabíamos. ¡Lo habíamos probado durante todo ese tiempo! Pero nos dijo que si uno se portaba bien no había problema, no lo iba a llevar el diablo. (22)

¹¹⁷ Véase. *Apéndice*, parte H.

oficial. En “Primera Revelación”, el factor fe, es un aspecto consolidado. La religión cristiana no se opone a otro tipo de creencia. En el inicio de la narración la religión no presenta un problema mayor. Ésta es parte de la formación moral e ideológica de los personajes. Creemos que el afianzamiento y el acogimiento que los niños encuentran en la fe cristiana se ve amenazada en el momento mismo en que ellos como seres autónomos se enfrenta a la figura convencional de Dios y de la virgen a través de los sueños. Sin embargo, al final la imagen de Dios se ve reivindicada por los propios infantes.

En el cuento, la idea de que los niños acudan a clases de catecismo con la intención de realizar la primera comunión, se plantea como un requisito eclesiástico que debe de cumplirse. Podemos ver que esta recreación aparentemente no tiene algún tipo de nexo con los recuerdo de Castellanos. No obstante, aquí al contrario de

En la novela:

[...]

- Déjame que te ayude. Manda a los niños a mi casa para que les enseñe la doctrina. Esa misma tarde fuimos Mario y yo. Las clases eran en el corredor. Entre las macetas y las jaulas de los canarios estrepitosos. Nos sentaron en unas sillitas de mimbre, bajas. Y Amalia, enfrente de nosotros, en una mecedora. Abrió el catecismo.

- ‘Decid, niños ¿Cómo os llamáis?’

Mario y yo nos miramos con estupor y no acertamos a responder.

- No se asusten así. Es la primera pregunta del Padre Ripalda.

Leyó en silencio durante unos minutos y luego cerró el libro.

- Lo que sigue es muy complicado para ustedes. Mejor voy a enseñarles las cosas a mi modo. No saben nada de religión ¿verdad?

Hicimos un gesto negativo.

- Entonces es necesario que sepan lo más importante: hay infierno.

No era una revelación. Otras veces habíamos oído pronunciar esa palabra. Pero sólo hasta ahora estábamos aprendiendo que significaba algo rojo y caliente donde hacían sufrir de muchas maneras a quienes tenían la desgracia de caer allí. Los bañaban en grandes peroles de aceite hirviendo. Les pinchaban los ojos con alfileres ‘como a los canarios, para que canten mejor’. Les hacían cosquillas en la planta del pie.

Mario y yo habíamos vivido siempre distraídos, mirando para otro lado, sin darnos cuenta cabal uno del otro. Pero ahora adquirimos, repentinamente, la conciencia de nuestra compañía. Con una lentitud casi imperceptible fuimos arrimando nuestras sillas de tal modo que, cuando Amalia nos participó que en el infierno bailaban los demonios bajo la dirección de Lucifer, pudimos cogernos, sin dificultad, de la mano. Estaban sudorosas y frías de miedo. Y más en esta hora. Cuando ya la sombra había ido apoderándose de los ladrillos del corredor, uno por uno, y, nosotros quedábamos reducidos a su dominio. [...] Al infierno van los niños que se portan mal.(253-255)

la novela, es el primer paso hacia la muerte de Mario y no una salida a lo ya anunciado. Ahora bien, lo que Rosario logra recrear, por lo menos en esta parte, es el reconocimiento y conocimiento del otro. Con esto queremos decir que es en este momento del texto donde Mario y la niña narradora se ven como hermanos.¹¹⁸

Aquí, no existe una rivalidad ni fraternal, ni genérica. Cosa contraria al antagonismo latente que padeció la autora en su niñez.¹¹⁹

Retomando la idea Dios oposición Diablo, estas dos figuras religiosas tanto para el hecho real como para el hecho literario cobran importancia a partir de la concientización de Castellanos y de su hermano así como de los demás personajes. Este latente miedo religioso no puede tomarse como otra memoria más que evoca la autora. Al contrario, es un elemento intrínseco de la muerte de Mario y además, es un elemento que deviene de las frases sentenciosas que expresan Amalia y

¹¹⁸ Véase. *Apéndice*, parte H.

En el cuento:

La semana próxima llegó muy pronto, mucho más pronto de lo que deseábamos porque entonces ignorábamos cómo detener el tiempo. Tuvimos pues que sentarnos en el corredor, en unas sillas bajas y cruzar los brazos sobre el pecho y atender a las lecciones de Mercedes. Nos instruía, con delectación, en las características del infierno. Mientras hablaba, su hermosa voz de barítono iba elevándose y sus ojos llameaban y su cuerpo se contorsionaba. Mario y yo nos echábamos a temblar incontinentemente y nuestras manos se buscaban para estrecharse. Pero la severidad de Mercedes nos separaba y permanecíamos, cada uno en su sitio, desfalleciendo de un pavor que nos hacía nudos en la garganta y bolitas de sudor en las sienes. En el instante preciso en que el pavor alcanzaba los límites de lo posible y estaba a punto de rebasarlos, aparecía mi madre [...] Mi hermano y yo nos quedábamos en el corredor que iba cediendo, ladrillo por ladrillo, a la sombra del anochecer. No hablábamos pero, cerca uno del otro, nos defendíamos mutuamente de la amenaza invisible y eficaz. (946)

¹¹⁹ Véase. *Apéndice*, parte A.

En *Confrontaciones*:

Tuve un hermano un año menor que yo. Nació dueño de un privilegio que nadie le disputaría: ser varón. Más para mantener cierto equilibrio en nuestras relaciones nuestros padres recordaban que la primogenitura había recaído sobre mí. Y que si él se 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.(89)

En la revista *Cultura Sur*:

El hecho de que hubiéramos sido únicamente dos hijos; un hombre, 'el hombre', que era un año menor que yo, y yo. Las cosas se equilibraban un poco. Primero, porque yo era mayor, era la primera hija. Pero yo era mujer, entonces, ahí bajaba la cosa, y mi hermano había nacido después, pero era hombre. Pero yo era blanca, él era moreno. (20)

Mercedes, sea el caso, durante las clases de catecismo. En “Primera revelación”, la narradora expresa que lo que la unía con su hermano era el miedo a Dios. Este miedo se agrava al saber del poder omnipresente que Dios podía ejercer sobre ellos.¹²⁰ Esta omnipresencia que tanto afectaba a los personajes, Castellanos lo recupera de sus memorias.¹²¹ Instamos una vez más en las implicaciones que acarrea el factor religioso para ambas obras. En el cuento podemos ver que el miedo religioso, a Dios, es develado por los personajes. Es un miedo que tiene una representación definida y conocida. Del mismo modo es un temor que los personajes saben cómo enfrentar y canalizar. En la novela, el miedo que tiene la narradora y su hermano, en oposición a las memorias de la autora, es una aprensión hacia el diablo. No obstante, la figura del diablo se ve supeditada por Catashaná o el diablo de las siete cuerdas. Aquí, el miedo religioso no corresponde a una figura cristiana propiamente dicha, sino a un entorno mágico-religioso, donde predominan las supersticiones y premoniciones de los indios. Prueba de ello es la imposición de los mitos indígenas que les son contados a los niños. El miedo que llegan a tener los niños es tal que en algún momento todo ese miedo se logra olvidar y trasladar a las figuras “religiosas” indígenas.

No solamente era un miedo físico, sino que era un miedo que había rebasado el límite de lo real, trasladándose a los sueños. Lo importante es ¿por qué Rosario

¹²⁰ Véase. *Apéndice*, parte K.

En el cuento:

Pero Dios estaba en todas partes. Su amenaza era total. En consecuencia había que trasladar todo el miedo que nos inspiraba el infierno al mismo Dios. (947)

¹²¹ Véase. *Apéndice*, parte K.

En la revista *Cultura Sur*:

Pero cuando nos empezó a decir cómo era Dios ¡nos entró un pánico!... El diablo, que nos importaba, nosotros ya lo teníamos domadísimo... Pero Dios...era horrible. Dios en cualquier momento se podía aparecer... ¡Teníamos un pánico! (22)

Castellanos recupera un sueño, el de su hermano? Tomando algunas ideas del psicoanálisis que retoma Whittaker para afirmar que “[...] los sueños son manifestaciones de deseos inconscientes” y agrega “sin embargo, como los deseos son inconscientes, no aparecen en los pensamientos del paciente en estado de vigilia, sino solamente cuando está dormido y cuando sueña”¹²². Parece ser que a través de este sueño y de la simulación de otro, el de Castellanos, es que ésta manifiesta su deseo. Como dice Whittaker “[...] algunos deseos pueden no estar representados en su forma genuina en los sueños, sino más bien como símbolos que tienen que ser interpretados”¹²³.

Las ideas que retoma Whittaker, originalmente devienen de Sigmund Freud. Freud en sus obras dedica un espacio al análisis de los sueños. En *Die Traumdeutung*, o en la traducción *La interpretación de los sueños* hace notar las diferentes acepciones que con el tiempo se ha dado a los sueños. Sin embargo, después de un análisis teórico-experimental, Freud afirma que los sueños son “[...] una especie de sustitutivos de aquellas serie de pensamientos tan significativas y revestidas de afecto”¹²⁴. Esto quiere decir que los sueños muchas veces están relacionados con la vida diaria, con lo que nos acontece o aconteció aunque no lo recordemos; rechazando la idea de que los sueños son simplemente un fenómeno físico. Es por eso que Freud en un intento por explicitar aún más la problemática de los sueños los clasifica en tres categorías. El primer tipo de sueños serían los que poseen sentido y son comprensibles; el segundo tipo pertenece a aquellos que son claros pero que causan extrañeza por falta de inclusión a la vida psíquica; y el tercer

¹²² James O. Whittaker. Art.cit., p. 591.

¹²³ *Ibid.*, p. 592.

¹²⁴ Sigmund Freud. *La interpretación de los sueños I*, pp. 17-18.

tipo son los que carecen de ambas cualidades, esto quiere decir que son embrollados, incoherentes y faltos de sentido.¹²⁵ De esta tipología el que nos interesa es el primero. La razón para considerarlo es que en su mayoría son los sueños que se producen durante la infancia; éstos no son otra cosa que la franca realización de los sueños. Además este tipo de sueños es donde “ los deseos que en ellos se realizan son restos de día generalmente de la víspera y han poseído en el pensamiento despierto una intensa acentuación afectiva”¹²⁶. Recordemos que lo que antecede al sueño del cuento y al del hermano de la autora son las clases de catecismo, de ahí que el sueño sea un resquicio de lo vivido, de los deseos y de los miedos. Sin embargo, “[...] el sueño muestra algo más que este optativo; muestra el deseo realizado ya, ofrece su realización real y presente [...]”¹²⁷. Esto podría llevarnos a pensar que el sueño simboliza el deseo de no ser la niña la que tiene que morir, deseando la muerte de su hermano. Esto nos llevaría a pensar el porqué del arrepentimiento final. En este sueño que recupera Castellanos aparece la figura de la Virgen que intercede por Mario. En el cuento la figura que se le aparece a Mario, es la de Dios. Un Dios que no quiere su salvación, por el contrario lo llama hacia él. ¹²⁸

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 19-20.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁸ Véase. *Apéndice*, parte L.

En la revista *Cultura Sur*:

Un día mi hermano se levantó – porque jugábamos con lo que soñábamos, con lo que inventábamos, y con lo que oíamos, ya con todo, en un nivel de locura completo –, que él había soñado a la Virgen, y que la Virgen le había dicho que no, que a él no, que a él no le iba a pasar nada. Entonces, yo rápidamente soñé a Dios, y le dije que Dios me había dicho que él sí, que él sí se va a morir. (22)

En el cuento:

Una mañana Mario me despertó sacudiéndome. Estaba pálido. Había tenido una pesadilla, un mal sueño. Había soñado a Dios. [...] Pero esta vez agradecí no haber alcanzado el dudoso privilegio de soñar a Dios.

- ¿Y cómo era? ¿Qué te dijo?
- No se cómo era; no lo vi. Solo oí su voz. Me llamaba.
- ¿Y para qué? ¿Qué quería?
- No lo sé tampoco; solo me decía: ‘Mario, ven aquí’.

No obstante, Rosario recrea en el cuento la imagen de la Virgen quizá con la intención de ser ella a quien esa imagen virginal la salve.

Cabría decir que esta recreación del sueño, en *Balún-Canán* es nula. Un posible argumento para justificar el hecho de que Rosario Castellanos haya decidido omitir este episodio se encontraría en el hecho de que en la novela la muerte de Mario se cierne en un entorno mágico-religioso, donde predominan las supersticiones y las premoniciones de los indios. En este binomio Dios-Virgen, una vez más nos enfrentamos a la rivalidad femenino-masculino. Recordemos que desde el inicio hasta el final de la novela la figura materna ejerce una gran influencia, presión y sobreprotección sobre Mario. Sin embargo, se esperaría que la figura masculina tuviera un mayor contacto con el infante. En el cuento también existe esa intención de sobreprotección. Posiblemente este conflicto es reflejo de las memorias de Castellanos.

Es a partir de este momento que la muerte de Mario comienza a ser más palpable y cercana. De acuerdo con nuestro recuadro y dándole seguimiento a la memoria de Castellanos, el miedo religioso es el disparador hacia la enfermedad y, como consecuencia, hacia la muerte. Castellanos refiere que después del sueño

-
- ¿Y qué hiciste?
 - Salí corriendo y corrí y corrí hasta que desperté.

Era cierto. Estaba sudoroso y agitado como después de una carrera. Palpitaba entre mis brazos como un pájaro asustado. Y estaba llorando. Yo no sabía cómo consolarlo: frotaba sus mejillas, alborotaba sus cabellos, lo estrechaba contra mí.

- No te apures. Yo también soñé una noche y no sucedió nada.

Me miró con un poco de esperanza.

- ¿A quién soñaste?
- Pues a ... a la Virgen.

No pude mentir. Tuve miedo de que mi mentira se convirtiera en verdad. Su esperanza se desvaneció.

- Pero no es igual. Esto es peor. (947-948)

que tiene Mario, éste inexplicablemente cae enfermo. Su malestar físico se atribuye a un “ataque de apendicitis”, que lo lleva a la muerte. Tanto en “Primera Revelación” como en *Balún-Canán*, apelando a una explicación científica, el médico refiere que el niño tiene apendicitis. Sin embargo, en la novela, Zoraida, haciendo caso a lo que dicen los indios refiere que “al niño se lo están comiendo los brujos de Chactajal”. La recreación consiste en que el diagnóstico científico es suplantado por una explicación mágica o supersticiosa.¹²⁹ En “Primera revelación” la enfermedad y la muerte de Mario es el alivio a la amenaza latente de Dios. Aunque de igual forma cuando Mario se enferma el diagnóstico es apendicitis.

La muerte de Mario culmina cuando aquella niña convertida ya en mujer y escritora, narra desde ese presente la única forma en que puede liberarse de culpas y fantasmas, escribiendo el nombre “del muerto” en las hojas del cuaderno y en las paredes de cal. Parece ser que éste es el momento más estigmatizante para la autora. Aquí, en este momento es donde verdaderamente existe una concientización de la pérdida, de la muerte. Esos caminos posibles que llevaron a Mario a la muerte, parecen no tener validez, pues ambos se unifican en uno sólo. De ahí que

¹²⁹ Véase. *Apéndice*, parte M.

En la novela:

[...]

Pero no lo es. ¿Quién dice que Mario tenga apendicitis ni que doctor la operación sea necesaria?

- Ya lo sabía yo. No podemos hacer nada. Ni usted ni nadie. Porque a mi hijo se lo están comiendo los brujos de Chactajal. (270)

En el cuento:

Y Mercedes interrogaba sin descanso: ¿Dónde está Dios? ¿Dónde está...?¿Dónde...? Esta pregunta taladraba nuestro cerebro, punzaba nuestro costado, nos crispaba. ¿Dónde? ¿Dónde? ¿Dónde? Hasta que Mario, que apretaba la respuesta entre sus labios obstinadamente mudos, cayó desmayado. [...] Al principio yo iba detrás de todos, preguntando. Me contestaban cosas absurdas y sin sentido: apendicitis, fiebre, operación. (949)

Castellanos recree casi como una copia fiel parte de sus memorias aunque con una intencionalidad distinta. El final es casi igual. En el cuento “Primera revelación”, la intención de la niña al escribir en paredes y hojas el nombre de Mario es una acción de inocencia y juego ante Dios. En *Balún-Canán*, indiscutiblemente, la misma acción de la narradora cumple una acción catártica de alivio de culpabilidad.¹³⁰ La propia conciencia de la protagonista infantil la lleva a culminar de esta manera ambas obras. Evidentemente, el acto de la escritura de la niña parte de una necesidad interna, donde se conjuga la culpa y el perdón.

¹³⁰ Véase. *Apéndice*, parte R.

En la revista *Cultura Sur*:

Para conjurar los fantasmas que me rodeaban yo no tuve a mi alcance sino las palabras. Mas una vez pronunciadas su poder se evaporaba, se diluía en el aire, se perdía. Era preciso fijarlas en una sustancia más firme, en una materia más duradera. La cal de las paredes – donde apuntaba el nombre del muerto – se descascaraba. Las páginas de mis cuadernos se rompían. Pero aun estas catástrofes tardaban más tiempo en producirse y durante este tiempo yo me sentía fuerte y a salvo de quién sabe qué amenazas. (89-90)

En el cuento:

[...] Al llegar a la casa cogí un lápiz y con mi letra inhábil, tosca, escribí el nombre de Mario en las paredes del corredor. Mario, en los ladrillos del jardín. Mario, en las páginas de mis cuadernos. Para que si Dios venía alguna vez a buscarlo creyera que estaba todavía aquí. (954)

En la novela:

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. (291)

CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se analizó el proceso de reescritura y de la creación de la memoria en “Primera Revelación” y *Balún-Canán*. Este proceso creativo se basa en una propuesta metodológica basada en la intratextualidad y la crítica genética.

El quehacer intratextual estuvo enfocado al análisis de las similitudes y diferencias de los textos a partir de varios factores como los personajes, los espacios y las situaciones. El análisis partió desde la presentación de problemas y factores narratológicos. En esta parte del análisis tuvimos la oportunidad de apreciar, a medida que el análisis avanzaba y nuestra escritura fluía, que estos tres elementos constitutivos en *Balún-Canán* gozan de una complejidad mayor. En “Primera revelación”, estos elementos se ven limitados a su más mínima expresión debido a las exigencias y características de la narración corta.

En la parte correspondiente a la creación de una memoria asentamos que existen recuerdos que la memoria puede evocar y otros no. El motivo del proceso de selección se debe, desde una perspectiva psicológica, a la existencia de dos tipos de memoria. La memoria primaria, la memoria secundaria. Esta última es la memoria propiamente dicha. Esto quiere decir que cuando un recuerdo es evocado por nuestra mente, su “reexitación”, no es una copia fiel del hecho original, debido a que la evocación se lleva a cabo por mediación de asociaciones. Para que el hecho pasado pueda ser evocado requiere de la participación de dos factores: el entorno del hecho pasado y el hecho presente.

Rosario Castellanos en su intento por recrear de manera literaria sus memorias, la muerte de su hermano Mario Benjamín, y su miedo religioso, los transforma en su totalidad, logrando la no identificación del hecho pasado dentro de los textos literarios, pero sí su ficcionalización y trascendencia estética.

Apéndice

"Primera Revelación"	<i>Cartas</i>	<i>Balún Canán</i>	<i>Confrontaciones</i>	<i>Sur</i>
<p>A</p> <p>Éramos distintos en todo. Él era ágil, revoltoso, alegre, moreno. Yo era macilenta, lloraba con suma facilidad y tenía un gesto de asombro tan concentrado que rayaba en la estupidez. (941)</p>		<p>Primera Parte</p> <p>I</p> <p>Soy una niña y tengo siete años. Los cinco dedos de la mano derecha y dos de la izquierda. (9)</p>	<p>Tuve un hermano un año menor que yo. Nació dueño de un privilegio que nadie le disputaría: ser varón. Más para mantener cierto equilibrio en nuestras relaciones nuestros padres recordaban que la primogenitura había recaído sobre mí. Y que si él se 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.(89)</p>	<p>El hecho de que hubiéramos sido únicamente dos hijos; un hombre, 'el hombre', que era un año menor que yo, y yo. Las cosas se equilibraban un poco. Primero, porque yo era mayor, era la primera hija. Pero yo era mujer, entonces, ahí bajaba la cosa, y mi hermano había nacido después, pero era hombre. Pero yo era blanca, él era moreno. (20)</p>
<p>El horizonte era también mi hermano. Se llamaba Mario y tenía un año menos que yo. Pero en compensación, sus ojos eran mucho más grandes que los míos y era infinitamente más astuto. Sabía, por ejemplo, sin que nadie</p>		<p>I</p> <p>Y a mi hermano lo miro de arriba 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</p>		

<p>se lo hubiera dicho, sin que fuera preciso repetírselo para convencerlo, que los sucesos que uno veía en el cine eran ficciones. O que cuando se viajaba en automóvil no era el paisaje el que se desplazaba sino uno mismo. Y sabía muchas otras cosas más: que los pétalos de los geranios eran el mejor borrador de pizarras habido y por haber y que, si se enterraba una moneda y se pronunciaba encima del lugar cierta frase cabalística, la moneda se multiplicaba. Yo no podía con él. Su sabiduría innata era sólo comparable con mi ignorancia. Por eso no me sorprendí ni me entristecí demasiado cuando un día, al volver de la escuela, después de arduos</p>		<p>hombros con gesto de indiferencia. La rabia me sofoca. Una vez más cae sobre mi todo el peso de la injusticia. (9-10)</p>		
--	--	--	--	--

<p>esfuerzos, le participé que Cristóbal Colón había descubierto América. Mario, que por su edad, deletreaba todavía en la cartilla y permanecía en la casa durante mi ausencia, me miró con una leve compasión. Una sonrisa medio burlona, medio condescendiente, curvó sus labios. Y me contestó: sí y en un barco. (940-941)</p>				
<p>B</p> <p>Por el zaguán se salía a la calle. Era suficiente bajar un escalón de lajas pulidas y lisas, resbalosas sobre todo después de los aguaceros, y ya se estaba fuera. De la calle no se más que estaba empedrada, que la transitaban asnos cargados con barriles que resonaban a cada rítmico movimiento</p>		<p>II</p> <p>Mi nana me lleva de la mano por la calle. Las aceras son de lajas, pulidas, resbaladizas. Y lo demás de piedra. Piedras pequeñas que se agrupan como los pétalos en la flor. Entre sus junturas crece hierba menuda que los indios arrancan con la punta de sus machetes. Hay carretas arrastradas por bueyes soñolientos [...]. (11)</p>		

empujados por las palabras soeces y puntas de látigos.(940)				
---	--	--	--	--

<p>[...] y a la escuela, donde la maestra se enfermaba constantemente del hígado y las alumnas bordábamos manteles, iluminábamos mapas y aprendíamos maravillas, el significado de la palabra meteoró. (940)</p>		<p>III Las paredes del salón de clases están encaladas. La humedad forma en ellas figuras misteriosas que yo descifro cuando me castigan sentándome en un rincón. Cuando no, me siento frente a la señorita Silvina en un pupitre cuadrado y bajo. La escucho hablar. Su voz es como la de las maquinitas que sacan punta a los lápices: molesta pero útil. Habla sin hacer distinguos, desplegando ante nosotras el catálogo de sus conocimientos. Permite que cada una escoja los que mejor le convengan. Yo escogí, desde el principio, la palabra <i>meteoró</i>. (12-13)</p>		
--	--	---	--	--

<p>C [...] una mujer a quien mi madre invitaba a merendar y a quien ella y mi padre llamaban amiga cuando en realidad su nombre era el de Mercedes. Era alta, amarilla, con el pelo restirado y encarnizadamente unido en un moño, los ojos saltones y las manos gruesas. Y, opacando cualquier otra cualidad, una hermosa voz de barítono que no dejaba de sobresaltar a quienes la escuchaban. (945-946)</p>		<p>XI Mi madre nos lleva de visita. Vamos muy formales – Mario, ella y yo – a casa de su amiga Amalia, la soltera. [...] Amalia sale a recibirlos. Lleva un chal de lana, gris, tibio, sobre la espalda. Y su rostro es el de los pétalos que se han puesto a marchitar entre las páginas de los libros. Sonríe con dulzura pero todos sabemos que está triste porque su pelo comienza a encanecer. (33)</p>		
		<p>XII</p>		

D	<p>Comitán, Chiapas, 7 de agosto de 1950.</p> <p>[...] la novedosa atracción de la rueda de la fortuna. Los pobres están en un estado de maravilla sólo comparable al de su borrachera. Acaban aquí sus ahorros y su trabajo de todo el año. Y se regresan a su casa, crudos, explotados, cansados pero eso sí, convertidos en hombres de mundo. Bueno, pues uno de estos “junes” se subió a la rueda de la fortuna. No tenía la menor idea de cómo era ni de los efectos que producía. Y cuando empezó a funcionar se asustó en una forma tan grande que pretendió tirarse en el momento en que su lugar pasara por el punto más cercano al suelo. Como lo pensó lo hizo pero no alcanzó a calcular la</p>	<p>Pero este año la Comisión Organizadora de la Feria se ha lucido. Mandó traer del Centro, de la Capital, lo nunca visto: la rueda de la fortuna. Allí está, grande, resplandeciente con sus miles de focos. Mi nana y yo vamos a subir, pero la gente se ha aglomerado y tenemos que esperar nuestro turno. Delante de nosotros va un indio. Al llegar a la taquilla pide su boleto.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Oílo vos, este indio igualado. Está hablando castilla. ¿Quién le daría permiso? Porque hay reglas. El español es privilegio nuestro. Y lo usamos hablando de usted a los superiores; de tú a los iguales; de vos a los indios. - Indio embelequero, subí, subí. No se te vaya a reventar la hiel. <p>El indio recibe su boleto sin contestar.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Anda a beber trago y 		
---	---	--	--	--

	<p>velocidad y no le dio mucho tiempo. Quedó entonces prendido de ese palo que tienen los asientos de la rueda para que uno de detenga. La rueda siguió funcionando pero la gente se dio cuenta de lo que sucedía y empezó a gritar. Disminuyeron la velocidad de la rueda y le hacían señas al indio de que se soltara pero él no obedecía. Cuando pararon lo bajaron casi a la fuerza. Quería otra tanda. Pero no ir sentado porque le daba miedo, sino colgado. Así era más bonito y más cómodo para él. No se lo permitieron y se quedó sumamente triste. (32)</p>	<p>déjate de babosadas.</p> <ul style="list-style-type: none"> - ¡Un indio encaramado en la rueda de la fortuna! - ¡Es el Anticristo! <p>Nos sientan en una especie de cuna. El hombre que maneja la máquina asegura la barra que nos protege. Se retira y echa a andar el motor. Lentamente vamos ascendiendo. Un instante nos detenemos allá arriba. ¡Comitán, todo entero, como una nidada de pájaro, está a nuestras manos! Las tejas oscuras, donde el verdín de la humedad prospera. Las paredes encaladas. Las torres de piedra. Y los llanos que no se acaban nunca. Y la ciénaga. Y el viento. De pronto empezamos a adquirir velocidad. La rueda gira vertiginosamente. Los rostros se confunden, las imágenes se mezclan. Y entonces un grito de horror sale de los labios de la multitud que nos contempla desde abajo. Al principio no sabemos qué sucede. Luego nos damos cuenta de que la</p>		
--	--	--	--	--

		<p>barra del lugar donde va el indio se desprendió y él se ha precipitado hacia delante. Pero alcanza a cogerse de la punta del palo y allí se sostiene mientras la rueda continúa girando una vuelta y otra y otra. El hombre que maneja la máquina interrumpe la corriente eléctrica, pero la rueda sigue con el impulso adquirido, y cuando, al fin, pára, el indio queda arriba, colgado, sudando de fatiga y miedo. Poco a poco, con una lentitud que a los ojos de nuestra angustia parece eterna, el indio va bajando. Cuando está lo suficientemente cerca del suelo, salta. Su rostro es del color de la ceniza. Alguien le tiende una botella de comiteco pero él la rechaza sin gratitud.</p> <p>- ¿Por qué pararon? – pregunta.</p> <p>El hombre que maneja la máquina está furioso.</p> <p>- ¿Cómo por qué? Porque te caíste y te ibas a matar, indio</p>		
--	--	--	--	--

		<p>bruto.</p> <p>El indio lo mira, rechinando los dientes, ofendido.</p> <ul style="list-style-type: none"> - No me caí. Yo destrabé el palo. Me gusta ir de ese modo. <p>Una explosión de hilaridad es el eco de estas palabras.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mirá por dónde sale. - ¡Qué amigo! <p>El indio palpa a su alrededor el desprecio y la burla. Sostiene su desafío.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quiero otro boleto. Voy a ir como me gusta. Y no me vayan a mermar la ración. <p>Los curiosos se divierten con el acontecimiento que se prepara. Cuchichean. Ríen cubriéndose la boca con la mano. Se hacen guiños.</p> <p>Mi nana traviesa entre ellos y, a rastras, me lleva mientras yo me vuelvo a ver el sitio del que nos alejamos. Ya no logro distinguir nada. Protesto. Ella sigue adelante, sin hacerme caso. De prisa, como si la siguiera una jauría. Quiero preguntarle por qué. Pero la</p>		
--	--	---	--	--

		interrogación se me quiebra cuando miro sus ojos arrasados en lágrimas. (38-40)		
E		<p>II</p> <p>Por eso cuando César se fijó en mí y habló con mamá porque tenía buenas intenciones vi el cielo abierto. Zoraida de Argüello. El nombre me gusta, me queda bien. Pero me daba miedo casarme con un señor tan alto, tan formal y que ya se había amañado a vivir solo .[...] Yo hubiera querido tener muchos hijos. Alegran la casa. César dice que para qué queremos más. Pero yo se que si no fuera por los dos que tenemos ya me habría dejado. Se aburre conmigo porque no sé platicar. Como él se educó en el extranjero. Cuando éramos novios me llegaba a visitar de leva traslapada. Y me quería explicar lo de las fases de la luna. Nunca lo entendí. Ahora casi no habla conmigo. (90-92)</p>		<p>[...] Mi mamá era una señora- era una muchacha-, que ya se estaba ‘quedando’, lo cual es muy grave. ¿Verdad? Tenía ya veintidós años y no se había casado ¡Que espanto! En un pueblo, eso era mortal. Entonces, mi papá tenía veinte años más que ella, ya era ‘quedado’.El también era un ‘niño quedado’. Mi papá tenía una serie de cosas que mi mamá no tenía. Mi papá tenía veinte años más pero tenía dinero, tenía un posición social más alta, tenía el prestigio de haber estudiado en Estados Unidos y de que era un señor muy respetable. Entonces, absolutamente sin haber mediado entre ellos la menor conversación, él fue directamente a hablar con la madre de mi mamá,</p>

				pidió la mano, se la dieron, se casaron. (19)
--	--	--	--	--

F		<p>Tercera Parte IV</p> <p>- ¿Quién está ahí? De un rincón sale la voz de mi nana y luego su figura.</p> <p>- Soy yo, señora. [...]</p> <p>- ¡Dios me dé paciencia! ¿Por qué lloras?</p> <p>- [...]</p> <p>- ¿Estás enferma? ¿Te duele algo?</p> <p>- [...]</p> <p>- No es por mí, señora. Estoy llorando de ver cómo se derrumba esta casa porque le falta cimientito de varón.</p> <p>Mi madre vuelve a guardar la tableta. Ha logrado disimular su disgusto y dice con voz ceñida, igual:</p> <p>- No hace un mes que se fue César. Me escribe muy seguido. Dice que va a regresar pronto.</p> <p>- No estoy hablando de tu marido ni de estos días. Sino de lo que vendrá.</p> <p>- Basta de adivinanzas. Si tenés algo que decir,</p>	<p>Hubo un momento, no sé si le he contado antes, pero mi mamá se dedicó a hacer jueguitos de espiritismo con una amiga suya, entonces, en uno de esos juegos, la amiga tuvo una visión. Y recuerdo, ya tenía ocho años- y es una memoria muy viva, porque fue una cosa determinante de todo el resto -, que estábamos desayunando en el comedor, mi hermano, que tenía siete años, mi mamá y yo, cuando entró esta prima, como despavorida, como una especie de medusa, con el pelo blanco, todo así parado, sin peinar, y le dijo a mi mamá que acababa de tener una visión, y que en esa visión se le había aparecido alguien y le había dicho que uno de sus hijos - de mi mamá - , iba a morir.</p> <p>Entonces mi mamá se levantó, como por resorte, y le dijo: ‘¡Pero no el</p>
---	--	--	--

		<p>decilo pronto.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Hasta aquí, no más allá, llega el apellido Argüello. Aquí, ante nuestros ojos, se extingue. Porque tu vientre fue estéril y no dio varón. - ¡No dio varón! ¿Y qué más querés que Mario? <p>¡Si es todo mi orgullo!</p> <ul style="list-style-type: none"> - No se va a lograr, señora. No alcanzará los años de su perfección. - ¿Por qué lo decís vos, lengua maldita? - ¿Cómo lo voy a decir yo, hablando contra mis entrañas? Lo dijeron otros que tienen sabiduría y poder. Los ancianos de la tribu de Chactajal se reunieron en deliberación. Pues cada uno había escuchado, en el secreto de su sueño, una voz que decía: ‘que no prosperen, que no se perpetúen. Que el 		<p>varón! ¿verdad?’. Bueno, eso fue el principio. Después, claro que le dijo a esta mujer que era una imbécil, que estaba loca. Reaccionó con una violencia terrible y la echó de la casa. (20)</p>
--	--	---	--	---

		<p>puente que tendieron para pasar a los días futuros, se rompa'. Eso les aconsejaba una voz como de animal. Y así condenaron a Mario.</p> <p>Mi madre se sobresaltó al recordar:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Los brujos... - Los brujos se lo están empezando a comer. <p>Mi madre fue a la ventana y recorrió, de par en par, las cortinas. El sol de mediodía entró, armado y fuerte.</p> <p>-Es fácil cuchichear en un rincón oscuro. Hablá ahora. Repetí lo que dijiste antes. Atrevete a ofender la cara de la luz. Cuando respondió, la voz de mi nana ya no tenía lágrimas. Con una terrible precisión, como si estuviera grabándolas sobre una corteza, como con la punta de un cuchillo, pronunció estas palabras:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mario va a morir. - [...] - Nadie me ha atado las manos, para que yo 		
--	--	--	--	--

		<p>pueda pegarte.</p> <p>Con además colérico mi madre obligó a la nana a arrodillarse en el suelo. La nana no se resistió.</p> <p>-¡ Jura que lo que dijiste antes es mentira!</p> <p>Mi madre no obtuvo respuesta y el silencio la enardeció aún más. Furiosa, empezó a descargar, con el filo del peine, un golpe y otro y otro sobre la cabeza de la nana. Ella no se defendía, no se quejaba. Yo las miré, temblando de miedo, desde mi lugar.</p> <p>- ¡India revestida, quitate de aquí! ¡Que no te vuelva yo a ver en mi casa! (229-232)</p>		
--	--	---	--	--

<p>G</p>	<p>Comitán, Chiapas, 7 de agosto de 1950. Vino también un circo. (Tú sabes cómo son esos circos que llegan a los pueblos. Una familia que emprende un viaje de placer. En el camino se les acaba el dinero y deciden convertirse en circo para ganarlo. El papá se convierte, de la noche a la mañana, en el hombre fuerte que levanta pesas; la mamá es la cancionera y rumbera. Las dos niñas mayorcitas son trapevistas y al niño lo disfrazan de animal salvaje.) Pues ese circo traía una feroz león abisinio llamando Negus. Y anunciaron su primera función diciendo que la ‘Señorita X’ (porque todavía no habían conseguido quien lo hiciera) tomaría un</p>	<p>VIII Después vendrá la marimba y el hombre que se sube a un cajón para anunciar la llegada del circo. De un tren, que han traído especialmente para que lo conozcamos, bajará – contorsionándose – don Pepe. Y las hermanas Cordero ejecutarán esa suerte difícilísima, que no podemos siquiera imaginar, y se llama la sogá irlandesa. Y se desenroscarán tantas serpentinas y lloverá tanto confeti que nos costará trabajo ver el desfile de extranjeros. Mi nana me dirá: ése que va allí es chino. Se le reconoce porque tiene la piel amarilla y va montado en un dragón. El que está pasando ahora es de México. Fíjate no sabe hablar más que de usted y de tú. Ni a mí me trata de vos. Aquél es negro. No, no pases tu dedo con saliva sobre su cara. No se destiñes. Y el otro, con esos tatuajes sobre las mejillas y ese aro en la nariz. (245)</p>		
-----------------	---	---	--	--

	<p>cerveza sentada en las ancas del león Negus. Gran expectación y concurrencia. A la hora de la función todavía los empresarios no tenían a ninguna señorita disponible para el acto. Entonces optaron por hacer un concurso público. Le darían un premio a la señorita que accediera a tomar una cerveza en tan agradable compañía abisinia.</p> <p>Estaba entre el público un señor de un pueblecito vecino, muy peripuesto, acompañado de su familia. Pensó que no había mejor oportunidad para hacerse notable y de paso ganar el premio. Le ordenó a su hija mayor que se metiera a la jaula del león. La hija, naturalmente, se resistía. Pero el señor</p>			
--	--	--	--	--

	<p>insistió. La niña, como era hija obediente, lo hizo. Se metió a la jaula, se sentó en el lugar indicado y se tomó la cerveza. El león estaba tan sorprendido que no hizo nada. Gran ovación del público. El premio era la cerveza que le dieron gratis (32)</p>			
--	--	--	--	--

<p>H La semana próxima llegó muy pronto, mucho más pronto de lo que deseábamos porque entonces ignorábamos cómo detener el tiempo. Tuvimos pues que sentarnos en el corredor, en unas sillas bajas y cruzar los brazos sobre el pecho y atender a las lecciones de Mercedes. Nos instruía, con delectación, en las características del infierno. Mientras hablaba, su hermosa voz de barítono iba elevándose y sus ojos llameaban y su cuerpo se contorsionaba. Mario y yo nos echábamos a temblar incontinentemente y nuestras manos se buscaban para estrecharse. Pero la severidad de Mercedes</p>		<p>X [...] - Déjame que te ayude. Manda a los niños a mi casa para que les enseñe la doctrina. Esa misma tarde fuimos Mario y yo. Las clases eran en el corredor. Entre las macetas y las jaulas de los canarios estrepitosos. Nos sentaron en unas sillitas de mimbre, bajas. Y Amalia, enfrente de nosotros, en una mecedora. Abrió el catecismo. - ‘Decid, niños ¿Cómo os llamáis?’ Mario y yo nos miramos con estupor y no acertamos a responder. - No se asusten así. Es la primera pregunta del Padre Ripalda. Leyó en silencio durante unos minutos y luego cerró el libro. - Lo que sigue es muy complicado para ustedes. Mejor voy a enseñarles las cosas a mi modo. No saben nada de religión ¿verdad?</p>	<p>Entonces, a otra amiga de mi mamá se le ocurrió que hiciéramos la Primera Comunión, que con eso ya. [...] Vamos a la clase de la Primera Comunión, y lo primero que nos anuncia la catequista es: ‘el infierno existe’. Ya lo sabíamos. ¡Lo habíamos probado durante todo ese tiempo! Pero nos dijo que si uno se portaba bien no había problema, no lo iba a llevar el diablo. (22)</p>
--	--	---	---

<p>nos separaba y permanecíamos, cada uno en su sitio, desfalleciendo de un pavor que nos hacía nudos en la garganta y bolitas de sudor en las sienes. En el instante preciso en que el pavor alcanzaba los límites de lo posible y estaba a punto de rebasarlos, aparecía mi madre [...] Mi hermano y no nos quedábamos en el corredor que iba cediendo, ladrillo por ladrillo, a la sombra del anochecer. No hablábamos pero, cerca uno del otro, nos defendíamos mutuamente de la amenaza invisible y eficaz. (946)</p>		<p>Hicimos un gesto negativo.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Entonces es necesario que sepan lo más importante: hay infierno. <p>No era una revelación. Otras veces habíamos oído pronunciar esa palabra. Pero sólo hasta ahora estábamos aprendiendo que significaba algo rojo y caliente donde hacían sufrir de muchas maneras a quienes tenían la desgracia de caer allí. Los bañaban en grandes peroles de aceite hirviendo. Les pinchaban los ojos con alfileres ‘como a los canarios, para que canten mejor’. Les hacían cosquillas en la planta del pie.</p> <p>Mario y yo habíamos vivido siempre distraídos, mirando para otro lado, sin darnos cuenta cabal uno del otro. Pero ahora adquirimos, repentinamente, la conciencia de nuestra compañía. Con una lentitud casi imperceptible fuimos arrimando nuestras sillas de tal modo que, cuando</p>		
--	--	---	--	--

		<p>Amalia nos participó que en el infierno bailaban los demonios bajo la dirección de Lucifer, pudimos cogernos, sin dificultad, de la mano. Estaban sudorosas y frías de miedo. Y más en esta hora. Cuando ya la sombra había ido apoderándose de los ladrillos del corredor, uno por uno, y, nosotros quedábamos reducidos a su dominio. [...] Al infierno van los niños que se portan mal.(253-255)</p>		
<p>I Los días siguientes</p>		<p>XII Mi madre tentó la pechuga de</p>		

<p>estuvieron llenos de ir y venir de los preparativos. En el patio de atrás los guajolotes desplegaban su cola y engordaban. (949)</p>		<p>los guajolotes, los sopesó. - Están flacos marchanta. - Pero de aquí al día de la fiesta tienen mucho tiempo de engordar. Bien valen sus veinte reales cada uno. La marchanta recibió el dinero y se fue. Desde entonces los guajolotes están en el traspatio de la casa, desplegando su cola mientras con el buche hacen ruido como de cántaro que se vacía. (260)</p>		
<p>J El oratorio con sus muros tachonados de imágenes: la Santísima Trinidad con sus Divinas Personas sostenidas sobre una esfera que navegaba entre dibujos vagos, armoniosa de mares y continentes; Cristos dolorosos, sudando sangre dentro de una bombilla de cristal; vírgenes con los ojos vueltos hacia arriba y las manos afiladas y</p>		<p>XII [...] Mi madre emprendió la limpieza del oratorio. Sacude las imágenes y vuelve a colocarlas en su lugar: el niño Dios, sentado en un risco cuyas agudas puntas están cubiertas por celajes de algodón; San Caralampio, barbudo, arrodillado dentro de un nicho. Las tres Divinas Personas, en conversadora amistad. Vicenta y Rosalía traen el mantel ya planchado. Al trasluz miramos las guirnaldas de flores que se entrelazan con corazones</p>		

<p>finas como palomas en vuelo, atravesando, ingravidas, su regazo; y aquí, encerrado en este cuarto, un olor de flores a medio marchitarse, de tallos tronchados sumergidos en agua vieja, de aire denso y opaco. Un olor penetrante, obsesivo, tenaz. (939-940)</p>		<p>ensangrentados y letras cabalísticas. Cubren el altar con el mantel; lo emparejan estirándolo de las puntas, lo alisan con breves golpecitos. Hasta que por fin quedan satisfechas. (262)</p>		
<p>K Pero Dios estaba en todas partes. Su amenaza era total. En consecuencia había que trasladar todo el miedo que nos inspiraba el infierno al mismo Dios. (947)</p>		<p>XIII Amalia bebió un pequeño sorbo del café y luego, delicadamente, volvió a colocar la taza en el plato. Entonces declaró: Dios está en el cielo, en la tierra y el todo lugar. [...] - ¿Dios nos está mirando? - Siempre. (262-263)</p>		<p>Pero cuando nos empezó a decir cómo era Dios ¡nos entró un pánico!... El diablo, que nos importaba, nosotros ya lo teníamos domadísimo... Pero Dios...era horrible . Dios en cualquier momento se podía aparecer... ¡Teníamos un pánico! (22)</p>
<p>L Una mañana Mario me despertó sacudiéndome. Estaba pálido. Había tenido una pesadilla, un mal sueño. Había soñado a</p>				<p>Un día mi hermano se levantó – porque jugábamos con lo que soñábamos, con lo que inventábamos, y con lo que oíamos, ya con todo, en un nivel de locura completo –,</p>

<p>Dios. [...] Pero esta vez agradecí no haber alcanzado el dudoso privilegio de soñar a Dios.</p> <ul style="list-style-type: none"> - ¿Y cómo era? - ¿Qué te dijo? - No se cómo era; no lo vi. Solo oí su voz. Me llamaba. - ¿Y para qué? - ¿Qué quería? - No lo sé tampoco; solo me decía: 'Mario, ven aquí'. - ¿Y qué hiciste? - Salí corriendo y corrí y corrí hasta que desperté. <p>Era cierto. Estaba sudoroso y agitado como después de una carrera. Palpitaba entre mis brazos como un pájaro asustado. Y estaba llorando. Yo no sabía cómo consolarlo:</p>				<p>que él había soñado a la Virgen, y que la Virgen le había dicho que no, que a él no, que a él no le iba a pasar nada. Entonces, yo rápidamente soñé a Dios, y le dije que Dios me había dicho que él sí, que él sí se va a morir. (22)</p>
---	--	--	--	---

<p>frotaba sus mejillas, alborotaba sus cabellos, lo estrechaba contra mí.</p> <p>- No te apures. Yo también soñé una noche y no sucedió nada.</p> <p>Me miró con un poco de esperanza.</p> <p>- ¿A quién soñaste?</p> <p>- Pues a ... a la Virgen.</p> <p>No pude mentir. Tuve miedo de que mi mentira se convirtiera en verdad. Su esperanza se desvaneció.</p> <p>- Pero no es igual. Esto es peor. (947-948)</p>				
<p>M Y Mercedes interrogaba sin descanso: ¿Dónde está Dios? ¿Dónde está...? ¿Dónde...? Esta pregunta taladraba</p>		<p>XIV [...] Pero no lo es. ¿Quién dice que Mario tenga apendicitis ni que la operación sea necesaria? - Ya lo sabía yo. No podemos hacer nada. Ni usted ni nadie</p>		<p>Como una semana después de esta historia, amanece mi hermano gravísimo. ¡Que tiene un ataque de apendicitis...qué barbaridad!... ¿Qué hacemos, lo llevamos a</p>

<p>nuestro cerebro, punzaba nuestro costado, nos crispaba. ¿Dónde? ¿Dónde? ¿Dónde? Hasta que Mario, que apretaba la respuesta entre sus labios obstinadamente mudos, cayó desmayado. [...] Al principio yo iba detrás de todos, preguntando. Me contestaban cosas absurdas y sin sentido: apendicitis, fiebre, operación. (949)</p>		<p>doctor. Porque a mi hijo se lo están comiendo los brujos de Chactajal. (270)</p>		<p>México?... ¿Lo operamos?...Total, en lo que discutían se murió. (22)</p>
<p>N No me oponía al doctor [...] Hasta que vi que mi madre llegaba de la calle, la cabeza cubierta con un chal, acompañada del señor cura. Se dirigían a la alcoba pero antes de que pisaran el umbral me interpuse gritando y colgándome de la sotana para impedir que avanzarán. - No, no, que no entre,</p>		<p>XVI [...] Ve a llamar al señor cura. El señor cura . Yo no voy a entregar la llave. Cuando vengan no podrán abrir el oratorio. Castigarán a Mario creyendo que él es el culpable, y lo entregarán en manos de Catashaná. - ¡Que no venga el señor cura, que no venga! - Yo no lo dejaré entrar! Mi madre se volvió hacia mí,</p>		

que no entre. (949)		<p>impaciente, murmurando:</p> <p>- ¡Faltabas tú! Amalia, por favor, llevate de aquí a esta niña. No va a dejar dormir a Mario con sus gritos.</p> <p>Amalia me tomó de la mano creyendo que yo la seguiría dócilmente. Pero al sentir mi resistencia sus dedos se cerraron, fuertes y duros como garfios, alrededor de mis muñecas. Jalándome, me hizo avanzar unos pasos. Pero yo me dejé caer al suelo. Amalia me arrastró porque no soportaba mi peso entre sus brazos y, ayudada por Vicenta, me llevó hasta el zaguán. Con el vestido desgarrado, despellejándome las piernas en el roce contra los ladrillos yo gritaba más, más alto, porque ahora la distancia era mayor.</p> <p>- ¡No dejen entrar al señor cura! ¡No lo dejen entrar! (276-277)</p>		
Ñ Atravesamos las		XVII Me sentaron en el sofá de la		

<p>calles, mi mano perdida entre las grandes suyas, hasta llegar a una casa. Mercedes cuchicheó algo al oído de la dueña quien instantáneamente me besó, me abrazó y me llamó pobrecita. [...] ¿Qué habría sucedido con Mario? ¿Lo delataría el señor cura? [...] Cuando Dios llegara le diríamos que se había equivocado.[...] Pero si insistía [...] yo lo escondería en mis espaldas. Como Mario era más pequeño que yo no se vería. Además yo podía ponerme uno de los vestidos de mi madre. Extendería los brazos y siendo las mangas tan anchas lo cubriría íntegramente. Mire usted, le diría yo, aquí no está. Se ha ido, tal vez por allá. Y señalaría al azar y Dios se iría detrás del</p>		<p>sala de Amalia y se fueron. [...] Y Mario allá, solo en su cuarto, jadeando de dolor, mientras el señor cura avanzaba hasta él. [...] La viejecita repite una y otra vez: Guatemala, Guatemala. [...] ¿Guatemala? Sí, el lugar adonde uno va cuando huye. Doña Pastora le prometió, hace tiempo, venderle un secreto a mi madre: el punto de la frontera que no está vigilado. Se puede pasar sin que nadie lo detenga a uno. Del otro lado ya no podrían darnos alcance. Ni Amalia, ni el señor cura, ni Dios, ni Catashaná. [...] Sigilosamente me asomo al corredor. No hay nadie. Avanzo de puntillas para no despertar ni al eco. Pero cuando estoy levantando la aldaba de la puerta de calle, una voz cae sobre mí, tremenda, y me deja clavada en el suelo.</p> <p>- ¿Dónde vas?</p> <p>Me vuelvo con lentitud. La que</p>		
---	--	---	--	--

<p>engaño y nosotros quedaríamos felices, libres. [...] Me levanté y caminé en esa casa desconocida hasta que encontré a la dueña.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Señora, yo quiero irme. - ¿Por qué? ¿No te sientes a gusto aquí? - [...] - Sí, te irás pero cuando vengan a llevarte. - No, antes, ahorita. Es muy importante. Por favor, déjeme usted salir. - Considero que debe serlo. [...] Corrí, pero antes de que yo llegara a la puerta, la habían cerrado. Lloré, patalee, supliqué, hasta 		<p>esta frente a mí es Vicenta, con su largo delantal salpicado de grasa. Tengo miedo. Pero algo más fuerte que el miedo me sostiene y digo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quiero salir. - Ningún salir, niñita. A tu lugar. En la sala. - No me dilato. Regreso luego. Por favor... - Yo obedezco a quien tengo que obedecer. Me recomendaron que yo te cuidara ¿y qué cuentas voy a entregar si te dejo salir? Vamos, a la sala. <p>Ya no puedo gritar más. Estoy ronca, tengo moretones en los brazos de donde me jalnearon para traerme hasta aquí. (277-279)</p>		
---	--	--	--	--

<p>quedar ronca, pero todo fue inútil. La puerta no se abrió. (950-951)</p>				
<p>O Mercedes vino por mí casi al anochecer. Todavía me sacudían los sollozos. Ella no me regañó cuando le dijeron que había estado escandalizando todo el día. Me quitó el listón que me había amarrado en la mañana y me llevó de regreso a la casa. [...] La puerta de calle abierta de par en par, las ventanas iluminadas y, en el zaguán, multitud de personas extrañas vestidas de negro, charlando en voz baja, disimulando sus sonrisas. La sala debía estar llena de flores porque de allí salían,</p>		<p>XVIII Amalia me despertó, sacudiéndome bruscamente. Mis párpados estaban pesados de sueño y de la fatiga del llanto.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se ha portado muy mal- me acusó la cargadora. Quiso salir a la calle y cuando la encerré... <p>[...] Pero Amalia no hizo caso de las acusaciones de Vicenta. Aproximó mi cara a la suya y dijo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tienes que ser muy valiente, niña. Mario acaba de morir. <p>[...] Volvimos a mi casa. La puerta de la calle estaba abierta de par en par, a esas horas de la noche. En el zaguán, en los</p>		

derramándose, hasta el corredor. Quise asomarme. Debía estar muy bonita así. Pero Mercedes me retiró de allí. (951-952)		corredores, en el jardín, había pequeños grupos de hombres y mujeres enlutados que murmuraban, que cuchicheaban, produciendo un rumor como de agua que hierve. A veces se levantaba un amago de risa, pero pronto volvía a disolverse en el fondo de tantas voces en ebullición. (280-281)		
---	--	--	--	--

<p>P Un día encontré a Mercedes. Yo había estado ensayando sílabas con la garganta contraída. Luego abrí la boca y las palabras rodaron de ella, cuajadas... -¿Dónde está Mario? [...] -¿Dónde está Mario? [...] ¿Dónde está Mario? -No seas terca. Cállate. -¿Dónde está Mario? -¿Quieres saber dónde está? ¿Quieres ir a verlo? (953-954)</p>		<p>XXI [...] yo me acerco a Amalia, suplicante. - Llévame al panteón: quiero ver a Mario. Ella no parece sorprenderse por este repentino deseo. Me acaricia la cabeza y responde. - Ahora no. Iremos después. Cuando sea tiempo de comer el quinsanto. (286)</p>		
---	--	---	--	--

<p>Q [...] Echamos a andar. Las calles subían y bajaban. Las señoras nos decían adiós desde los quicios o se paraban a platicar con Mercedes mientras me acariciaban la barbilla. Después las calles fueron haciéndose más blandas. En vez de piedras y lajas, pasto, pasto verde, trémulo bajo el rocío evaporándose. Y luego sobre el pasto se irguieron ángeles blancos con el rostro inclinado, columnas truncadas. De pronto nos detuvimos. - Aquí está. Yo no vi, en el sitio que Mercedes señalaba, más que una cruz de mármol. - ¿Dónde? - Abajo. -¿Cómo entró?</p>		<p>XXII Salimos a la calle. Sobre las banquetas avanzan, saludándose ceremoniosamente, cediéndose unas a otras el lugar de preferencia, las familias, que consagran esta fecha del año a comer con sus difuntos. La caminata es larga. Llegamos fatigados al panteón. Los cipreses se elevan al cielo, sin un trino, en sólo un ímpetu de altura. Bordeando las callejuelas angostas y sinuosas, devoradas por el césped, están los monumentos de mármol; ángeles llorosos con el rostro oculto entre las manos; columnas truncadas, nichos pequeños en cuyo fondo resplandecen letras y números dorados. Y, a veces, montones de tierra húmeda, recién removida, sobre la que se ha colocado provisionalmente una cruz. [...] Amalia empujó la puerta de aquel monumento y recibimos, en pleno rostro, una bocanada de aire cautivo, denso y</p>	<p>Recuerdo un jardín enorme y abandonado; unos corredores desiertos; unas alcobas clausuradas. Recuerdo la cripta, húmeda, oscura, fragante de flores y de ceras, resonante de sollozos y alaridos. Me recuerdo a mí misma, sola.(89)</p>	
--	--	--	--	--

<p>-Iba dentro de una caja -¿Y no se lastimó? -Estaba dormido. -¿Tenía una almohada? -Sí, una almohada con forma de perro. [...]Ahora lo comprendía yo todo. ¿Cómo iba Dios a imaginar que él estuviera debajo de la tierra? Si Mario hubiera conocido mis planes se hubiera mofado de ellos. ¿A quién iban a despistar las mangas enormes de un vestido ajeno?</p> <p>- ¿Está solo? - Claro que no. Hay muchos más. Mira. Sí, había muchos otros. El campo estaba lleno de cruces. Que bueno. Así Mario no se aburriría. Además tenía consigo su perro. Lástima que yo no hubiera ido con él . Pero a mí Dios no me</p>		<p>oscuro, que subía de una profundidad que nuestros ojos aún no podían medir. [...] - ¿Dónde está Mario? Amalia alzó uno de los cirios y dirigió el haz de luz hasta un punto de la pared. Allí habían trabajado recientemente los albañiles. La mezcla que usan aún no acababa de secar. - Todavía no han escrito su nombre. Falta el nombre de Mario. Pero en las lápidas de mármol que cubren el resto de la pared están escritos otros nombres [...]. - Vámonos ya, niña, es tarde. Pero antes dejo aquí, junto a la tumba de Mario, la llave del oratorio. Y antes suplico, a cada uno de los que duermen bajo su lápida, que sean buenos con Mario. Que lo cuiden, que jueguen con él, que le hagan compañía. Porque ahora que ya conozco el sabor de la soledad no quiero que lo pruebe. (287-289)</p>		
--	--	---	--	--

había acosado.				
----------------	--	--	--	--

<p>R [...] Al llegar a la casa cogí un lápiz y con mi letra inhábil, tosca, escribí el nombre de Mario en las paredes del corredor. Mario, en los ladrillos del jardín. Mario, en las páginas de mis cuadernos. Para que si Dios venía alguna vez a buscarlo creyera que estaba todavía aquí. (954)</p>		<p>XXIV 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. (291)</p>	<p>Para conjurar los fantasmas que me rodeaban yo no tuve a mi alcance sino las palabras. Mas una vez pronunciadas su poder se evaporaba, se diluía en el aire, se perdía. Era preciso fijarlas en una sustancia más firme, en una materia más duradera. La cal de las paredes – donde apuntaba el nombre del muerto – se descascaraba. Las páginas de mis cuadernos se rompían. Pero aun estas catástrofes tardaban más tiempo en producirse y durante este tiempo yo me sentía fuerte y a salvo de quién sabe qué amenazas. (89-90)</p>	
--	--	--	---	--

BIBLIOGRAFÍA.

Directa:

- Castellanos, Rosario. *Balún-Canán*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- Castellanos, Rosario. *Cartas a Ricardo*, pról. de Elena Poniatowska, CNCA, México, 1996.
- Castellanos, Rosario en. Emmanuel Carballo, *Confrontaciones. Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 87-98.
- Castellanos, Rosario. "Primera Revelación", en Eduardo Mejía (comp., y notas), *Obras I. Narrativa*, Fondo de Cultura Económica, 1989, México, pp.939-954.

Indirecta:

- Borneuf, Roland y Réal Ouellet. *La novela*, (tr. y notas de Enric Sullá), Ariel, Barcelona, 1975.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños* (1), tr. por Luis López –Ballesteros y de Torres, Alianza Editorial, México, 1991.
- García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba. Conversación con Plinio Apuleyo Mendoza*, Diana, México, 1993.
- -----*Cien años de soledad*, ed. de Jacques Joset, Cátedra, Madrid, 1984.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*, Bosh, Barcelona, 1908.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*, Cátedra, Madrid, 2001.

- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1972.

Hemerografía:

- Anderson Imbert, Enrique. "Clasificación de los puntos de vista", en *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, Buenos Aires, 1979, pp. 79-83.
- Campra, Rosalba. "Las técnicas del sentido en los cuentos de Gabriel García Márquez", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburg, PA), 50:1984, núms. 128-129, pp. 937-955.
- Carballo, Emmanuel. "Rosario Castellanos", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México, 1994, pp. 499-511.
- Corral, Rose. "Onetti/Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes", en *Reflexiones lingüísticas y literarias*, COLMEX, México, pp. 251-267.
- Gordon, Samuel. "El pasado y la ira", *Cultura sur* (México), 2:1991, núm. 13, pp. 15-23.
- Gresillón, Almuth. "Qué es la crítica genética", *Filología* (Buenos Aires), 27:1994, núms. 1-2, pp. 25-52.
- Heuser, Carmen. "Los rastros del recuerdo", en Juan Orbe (comp.). *Autobiografía y escritura*, Corregidor, Argentina, 1994, pp. 95-102.
- James, William. "La memoria", *Principios de psicología*, FCE, México, 1989, pp.515-553.

- -----.“La percepción del tiempo”, *Principios de psicología*, FCE, México, 1980, pp. 484-514.
- Lebrave, Jean-Louis. “La crítica genética: ¿Una nueva disciplina o un atavar moderno de la filología”, *Filología* (Buenos Aires), 27:1994, núms. 1-2, pp. 53-73.
- Salinas, Pedro. “La lengua hablada y escrita”, en Ana Elena Díaz Alejo, Beatriz Espejo (comps.). *Antología de textos sobre la lengua y literatura*, UNAM, México, 1999. pp. 22-23.
- Tacca, Oscar. “El narrador”, en *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973, pp, 131-147.
- -----. “El personaje”, en *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 64-112.
- Villanueva, Darío. “Para una pragmática de la autobiografía”, *Ensayos*, Labor, Barcelona, 1995, pp. 70-85.
- Whittaker, James O. “Aprendizaje y memoria humanos”, *Psicología*, Interamericana, México, 1981, pp. 275- 322.

Índice

“PRIMERA REVELACIÓN” Y BALÚN-CANÁN	5
METODOLOGÍA	11
CAPÍTULO I. UNA EDICIÓN QUE CONTAR.....	19
CAPÍTULO II. PROCESO CREATIVO Y REESCRITURA EN “PRIMERA REVELACIÓN” Y BALÚN-CANÁN.....	27
<i>LOS PERSONAJES Y EL NARRADOR</i>	28
<i>PERSONAJES</i>	30
<i>Las mujeres y su reescritura</i>	32
<i>Los hombres y su reescritura</i>	40
<i>ESPACIOS</i>	47
<i>SITUACIONES</i>	56
CAPÍTULO III. LA CREACIÓN DE UNA MEMORIA.	60
CONCLUSIONES.....	84
APÉNDICE	86
BIBLIOGRAFÍA.....	123
ÍNDICE.....	126