

FORMAS NARRATIVAS EN *BALÚN CANÁN*, DE ROSARIO CASTELLANOS

Françoise Pérus

EL PROBLEMA DE LA HETEROGENEIDAD FORMAL

Balún Canán (1957), la primera novela de Rosario Castellanos¹, es sin duda una obra desconcertante, cuya lectura plantea dificultades hasta ahora poco o mal resueltas por la crítica especializada. A primera vista, la narración se caracteriza por una indudable unidad temática, que gira en torno a la ruina de una familia de terratenientes chiapanecos a raíz de una rebelión indígena alentada por la política agraria del gobierno de Lázaro Cárdenas. Muestra asimismo una distribución más bien clásica de los elementos espacio-temporales: la confrontación entre hacendados e indígenas, relatada en la parte central, ocurre en Chactajal, mientras que la primera y la tercera parte evocan la vida de los Argüello en la ciudad de Comitán (“Balún Canán” en lengua indígena), antes y después de los sucesos que llevan a la pérdida de la hacienda familiar. Sin embargo, y junto con esta unidad temática y esta organización a la vez cronológica y arquitectónica de los hechos relatados, la novela presenta en otros niveles una marcada y sorprendente heterogeneidad formal. La utilización de convenciones narrativas distintas para las tres partes (en primera o en tercera persona según los casos), y la alternancia de tiempos verbales asimismo diferentes (presente primero, pasado después, y conjugación de ambos en la última parte), no dejan de llamar la atención por cuanto rompen con los anteriores principios de unidad composicional.

¿Fallas de una escritora novel, poco fogueada en el arte de narrar e impedida, por la cercanía vivencial de su tema, de asumir la distancia necesaria para la adopción de una verdadera decisión poética? Esta seudoexplicación, por demás

1. Rosario Castellanos, *Balún Canán* (México: Fondo de Cultura Económica y Secretaría de Educación Pública, Colección Lecturas Mexicanas, 1983). Todas las citas son extraídas de esta edición.

recurrente, siempre que la experimentación o la innovación vienen a romper con el horizonte de expectativas de lectores y críticos, resulta demasiado cómoda. Deja entera la problemática que consiste en desentrañar el por qué —con torpeza o sin ella— de estas insólitas rupturas formales. “Fallida” o no, toda obra artística resulta siempre de una pugna entre cierta unidad de propósitos y unas formas que se revelan más o menos aptas para la concreción de aquella, mediante el trabajo de la escritura. La coherencia formal de *Balún Canán*, y la unidad de propósitos que le subyace, siguen siendo entonces el problema obviado por la crítica, extraviada a nuestro modo de ver por horizontes de expectativas hasta cierto punto engañosos: el de la autobiografía por un lado, y el del indigenismo por otro.

Sin duda el recuento del pasado en primera persona, asentado en elementos provenientes de la biografía de la propia autora (partes I y III principalmente), y el realismo indigenista, manifiesto ante todo en el relato central, se hallaban presentes en la mente de la narradora chiapaneca al emprender su novela. Sin embargo, las relaciones que el texto entabla con dichas formas, no van sin un profundo cuestionamiento de sus implicaciones cognitivas, éticas y estéticas, como trataremos de mostrarlo a continuación.

LA RELACIÓN CON EL INDIGENISMO Y EL REALISMO

Las tres partes que componen la novela constan de veinticuatro capítulos cortos, la primera y la última, y de veintiocho, algo más largos, la parte central. Aunque puramente técnica, al menos en cierto nivel, esta repartición equilibrada de los capítulos y de la materia textual, atestigua de la búsqueda de cierta proporción entre las tres partes, destacando la del medio, tanto por el número de capítulos como por el de las páginas: setenta, ciento cuarenta, setenta aproximadamente.

La confrontación central entre el hacendado y los indígenas, está relatada en pasado y en tercera persona por un narrador “externo” que “conoce” las acciones y los pensamientos de sus personajes. Estos se caracterizan ante todo por su “tipicidad”, vale decir por su pertenencia a sectores sociales y grupos étnicos específicos. Y como en la novela indigenista más tradicional, la acción, “típica” también, gira en torno a la tenencia de la tierra. En la reconstitución de este conflicto y el conjunto jerárquico de los personajes involucrados, tampoco faltan los representantes del poder político, o los personajes intermedios, tráfugas o descastados, que buscan pescar a río revuelto y se ven arrastrados por la creciente.

Todos estos aspectos composicionales —la forma del narrador, la de los personajes y de la acción— recuerdan sin duda la tradición del realismo social, de modo que el vínculo de esta parte de la novela de Rosario Castellanos con dicha tradición es indudable. La presencia en el texto de monólogos internos para delinear las contradicciones con que pugnan ciertos personajes, o la de algunos

elementos que pueden considerarse propios del llamado realismo mágico para la configuración de la mentalidad indígena, tampoco desmiente esta filiación. Dan cuenta del dominio de las posibilidades y la evolución de una misma corriente narrativa.

Ahora bien, en la confrontación entre terratenientes e indígenas, llama la atención la ausencia de señalamiento de las tendencias de un proceso histórico y colectivo que, como en la novela indigenista, privilegiara el hipotético ascenso de la conciencia indígena. Sin duda la rebelión y el liderazgo indígenas están presentes en este relato central de *Balún Canán*, pero antes que en una reivindicación de los sublevados, el conflicto desemboca aquí en una doble dispersión: la de los indígenas primero, que por lo demás no llegaron nunca a convertirse en el centro de la atención del narrador, y la de los Argüello después, cuya identidad familiar y de casta aparece definitivamente rota, no solo por la pérdida de la hacienda en que aquella se sustentaba, sino también por los "extravíos" de su rama femenina. Aunque estemos ante un orden señorial que se deshace, no por ello el narrador asume la reivindicación del indígena y sus luchas sociales o políticas: la perspectiva ideológica que alimentaba y orientaba el movimiento indigenista y su literatura está como ausente de esta parte de la novela de Rosario Castellanos. De este movimiento, o mejor dicho de la novela indigenista y realista, la narradora chiapaneca retiene la forma composicional y su prurito de objetividad, mas no la perspectiva ideológica que los alentaba.

Esta disolución manifiesta del vínculo orgánico entre la forma composicional de la novela indigenista y la perspectiva ideológica que presidía a la orientación de sus contenidos, impide ver en el relato central de *Balún Canán* la simple reiteración de temas y modalidades narrativas que ya para entonces daban evidentes signos de agotamiento. Antes bien, convierte a este relato central en una *estilización* (no paródica) de la novela indigenista, mediante la acentuación y el desvío de sus principales rasgos composicionales.

Implícito en toda estilización, el carácter deliberado del distanciamiento del sujeto de la escritura, respecto de la forma estilizada encuentra su corroboración en otros aspectos del relato. En primer lugar, en la ruptura de la narración en primera persona que hasta entonces caracterizaba la novela, señalada de entrada mediante la impersonalidad del "se" de la frase en bastardilla con que se inaugura esta segunda parte: "*Esto es lo que se recuerda de aquellos días*" (p.75). Y, en segundo lugar, por la ausencia manifiesta de la niña, protagonista de la primera parte, en los sucesos y acontecimientos de este relato central. El alejamiento de la niña respecto de los sucesos y acontecimientos que construye y reconstruye dicho relato, encuentra su figuración simbólica en la escena en que Matilde la encuentra extraviada, reducida a llanto y sorda ante cualquier razonamiento: "Quiero irme a Comitán. Quiero irme con mi nana" (p.142).

Quedaría sin embargo por precisar a quién podría estar representando el "se" de la frase inaugural, y de quién pudiera ser este recuerdo del que se deslindan

formalmente la narradora en primera persona de las otras dos partes de la novela y el sujeto de la escritura novelesca. Un examen detenido del estilo que prima en este relato intermedio muestra una combinación sutil de un estilo “objetivo” — en la descripción, la anotación de los comportamientos de los personajes y la reproducción “pictórica” de los diálogos (marcas todas éstas de la narración realista)—, con resonancias varias de una suerte de discurso colectivo (el “se” de la frase inaugural), cuyos juicios valorativos parecen adherirse al orden señorial en contienda. La descripción y la caracterización del comportamiento de los indios en la celebración del día de Nuestra Señora de la Salud en el capítulo VIII, o el tratamiento que recibe el personaje de Matilde a lo largo del relato, son buena muestra de esta adhesión implícita. Por otro lado, la capacidad del sujeto tácito de la narración por adentrarse en la subjetividad de los personajes que pertenecen al mundo de los terratenientes (a quienes corresponden las formas del monólogo interior), y el contraste con la imposibilidad correspondiente de penetrar en la interioridad de los indígenas, confirman la ubicación y la perspectiva de este enigmático sujeto, portador de una memoria colectiva a la que el sujeto de la escritura da por vigente todavía, no sin dejar entrever al mismo tiempo su sesgo particular: “*Esto es lo que recuerda de aquellos días*”.

Esta ubicación del sujeto implícito de la narración y la “focalización” que la caracteriza no se contradicen, a nuestro modo de ver, con ciertas aperturas hacia el “realismo mágico”, como en el capítulo XVI:

Los que por primera vez conocieron esta tierra dijeron en su lengua: Chactajal, que es como decir lugar abundante de agua.

El gran río pastor llama, con su voz que suena desde lejos, a los riachuelos tributarios. Ocultan su origen. Se manifiestan después cuando vienen resbalando entre las peñas musgosas de la montaña, cuando abren su cauce arando pacientemente la llanura. Pero desde que nacen llevan su nombre, su largo nombre líquido — Canchanibal, Tzaconejá—, para entregarlo aquí, para perderlo y que se enriquezca la potencia y el señorío del Jataté. [...]

Los que por primera vez nombraron esta tierra la tuvieron entre su boca como suya. Y era un sabor de mazorca que dobla la caña con su peso. Y era la miel espesa y blanca de la guanábana. Y la pulpa lunar de la anona. Y la aceitosa semilla del zapote. Y el lento rezumar del jugo en el tronco herido de la palmera. Pero también hálito, niebla madrugadora que deja seña de su paso en el follaje.[...]

Los que por primera vez se establecieron en esta tierra llevaron cuenta de ella como de un tesoro. La extensión del milperío y las otras cosechas. La zona para la persecución del ciervo. La encrucijada donde el tigre salta sobre su presa. La cueva remota donde amenaza el hambre del leoncillo. Y el llano que ayuda la carrera cautelosa de la zorra. Y la playa donde deposita sus huevos el lagarto. Y la espesura donde juegan los monos. Y la espesura donde los muchos pájaros aletean huyendo del más leve rumor. Y la espesura de ojos feroces de pisada sigilosa, de garra rápida. Y la piedra bajo la que destila su veneno la alimaña. Y el sitio donde sestea la víbora [...]

Los que vinieron después bautizaron las cosas de otro modo. Nuestra Señora de

la Salud. Este era el nombre de los días de fiesta que los indios no sabían pronunciar. Les era ajeno. Como la casa grande. Como la ermita. Como el trapiche (pp.192-193).

En boca del narrador, y no en la de los indígenas, el estilo que prima en este capítulo —en su primera parte más que nada— consiste en la reelaboración expresamente poética y *literaria* de una memoria indígena más supuesta y mítica que “real”. Como tal, dicha reelaboración forma parte también de la estilización de lo que venía siendo hasta entonces la tradición narrativa dominante en América Latina, al menos tratándose de estos temas.

Así, la diferenciación explícita entre el sujeto de la escritura novelesca (o autor implícito de la novela) y el portador de esta memoria a la vez familiar y colectiva, reelaborada en el marco de una tradición literaria estilizada y distanciada, convierte a la parte central de *Balún Canán* en el ámbito de un doble cuestionamiento: el de la estructura social y cultural del mundo evocado, y el de la tradición narrativa que la venía formalizando.

El mundo evocado presenta una estructura social ante todo agraria, heredada de la colonia, y profundamente marcada, culturalmente hablando al menos, por el predominio de los terratenientes y la “ley del Padre”. Esta “ley” conlleva el imperio del varón, y entraña una lógica de la confrontación asociada con el ejercicio de la fuerza, cuando no de la violencia pura y simple, y por ello no atañe solo a la casta de los Argüello y a sus relaciones con los indígenas. Conciérne también las relaciones de éstos con los primeros, y las que priman entre los mismos indígenas: la caracterización de Felipe, su líder, y la forma de la confrontación planteada, subrayan esta correspondencia estructural entre los dos mundos contrapuestos y en pugna.

Por otro lado, y al inscribirse en el marco de la tradición literaria realista —en sus dos vertientes, “social” y “mágica”—, la reelaboración, estilizada y distanciada, de esta memoria familiar y colectiva, sienta la discusión en torno a las relaciones implícitas entre una “mentalidad” que podríamos llamar “señorial”, y una tradición literaria que, con todo, se había propuesto impugnar el predominio de los terratenientes y reivindicar la causa indígena. Como la “ley del Padre”, el prurito de “objetividad”, devuelto ahora el sustrato social y cultural concreto que le confiere su sesgo particular, y el monologismo que caracterizan la tradición realista, presuponen la “universalidad” de una forma de verdad que excluye cualquier posibilidad de diálogo entre tradiciones culturales en otros muchos aspectos distintas y separadas. La invocación del Chilam-Balam de Chumayel, que sirve de liminar a este segundo capítulo, da fe —como los cuentos de la nana o el tío David en la primera parte— de la posibilidad de otros marcos de referencia para la interpretación de los sucesos narrados: “Toda luna, todo año, todo día, todo viento camina y pasa también. También toda sangre llega al lugar de su quietud, como llega a su poder y su trono” (p.75).

En esta invocación liminar, no ha de verse una simple paráfrasis de los

contenidos del relato que encabeza. Se trata más bien de la contraposición de otra “mentalidad”, de otra manera de concebir el mundo y el despliegue de la temporalidad, y por consiguiente también de otra posibilidad de narrar y guardar memoria. Esta contraposición contribuye sin duda a reforzar el distanciamiento ya señalado del autor, implícito respecto de la memoria familiar y colectiva. Pero al introducir la posibilidad de otros marcos de referencia para la interpretación de los hechos relatados—y en particular la de su elaboración en un marco acorde con los ciclos naturales y con la materia, ajena a la lógica de la confrontación y las pugnas por el poder— subraya también el carácter relativo de la universalidad objetivista y monológica del relato que encabeza.

LA RELACIÓN CON LA AUTOBIOGRAFÍA

La forma del capítulo central conduce a una problematización de las relaciones entre el pasado (o la memoria) y el lenguaje (o los lenguajes) que las formaliza. Esta problemática, que el primer capítulo cuestiona también, aunque desde otra perspectiva, se hallaba planteada desde el inicio mismo de la novela: “...Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: *la palabra, que es el arca de la memoria*” (p.9; el subrayado es nuestro). Así empieza contando la nana, y sentando ella la problemática central de la poética narrativa.

La primera parte de *Balún Canán* está narrada en primera persona y en presente, con lo cual instaura una relación muy particular entre la memoria y el lenguaje que le da forma. La ficción autobiográfica tradicional, en primera persona, suele recurrir a tiempos verbales pasados y sentar con ello, entre el protagonista de los sucesos y acontecimientos de ayer y el sujeto de la enunciación presente, una forma de continuidad específica. En efecto, entre la trayectoria pasada del protagonista y la perspectiva del narrador actual, la identidad de persona, implícita en el “yo”, conlleva una forma de “explicación” más o menos especular: la reconstrucción del pasado es al mismo tiempo, y de modo sin duda problemático, la historia de la construcción del sujeto. La forma especular de esta relación tiende así hacia una coincidencia entre *historia* (relato) y *memoria*.

Ahora bien, el uso que hace Rosario Castellanos del presente para referirse a sucesos y acontecimientos pasados, rompe deliberadamente con esta forma especular de construcción y reconstrucción del sujeto y su objeto. Y si decimos deliberadamente, es porque la problemática está señalada desde el primer capítulo también:

“Pero si comer es horrible. Ante mi plato mirándome sin parpadear. Luego la gran extensión de la mesa. Y después... no sé. *Me da miedo que del otro lado haya un espejo*” (p.10; el subrayado es nuestro), dice la niña. Pero ¿quién dice? ¿La niña o la narradora actual? ¿Y de qué “espejo” y de qué “otro lado” se trata?

Contrariamente a lo que podría dejar suponer una lectura apresurada de esta primera parte, si bien es la niña y protagonista la que “dice” sus vivencias, no es ella la que está narrando, sino el sujeto actual de la enunciación. Un análisis estilístico más o menos detenido no deja lugar a dudas al respecto: en los enunciados propios de la niña se entrometen constantemente, a modo de comentarios, la voz de la narradora, quien no busca la reproducción “pictórica” de un lenguaje supuestamente infantil sino la exploración de reminiscencias sueltas, de imágenes y escenas fragmentarias que la vuelven a la memoria y cuyos significados, a la vez pasados y presentes pero siempre inacabados y abiertos, intenta desentrañar otra vez.

Esta forma de devolver al pasado una forma presente y de restituir la vivencia en su carácter puntual, inacabado y abierto —en vez de ordenar los sucesos y sus significados en función de un proceso que culminara con la enunciación presente, como en la novela de aprendizaje—, conlleva una forma de relación con el pasado en la que éste permanece vivo, semánticamente inacabado y abierto. En otras palabras, la memoria deja aquí de confundirse con el relato y la historia para *confrontarse* en cada momento con ellos.

El doble cuestionamiento —del objeto de la representación y del sujeto de la enunciación— que entraña esta modalidad narrativa particular, encuentra su corroboración en la fragmentación del relato en una multiplicidad de evocaciones puntuales e inconexas, es decir sin relación causal-temporal entre sí. Esta fragmentación y yuxtaposición de imágenes y escenas que la narradora vuelve a vivir con la niña que fue y en la cual vuelve a deslizarse, muestra a las claras que la modelización artística de esta primera parte no obedece a la lógica del relato autobiográfico tradicional que reconstruye el pasado, al mismo tiempo que construye el sujeto de la enunciación, sino que responde a la del funcionamiento azaroso y sorpresivo de la reminiscencia y la memoria sin cristalizar.

Ahora bien, en el interior de esta primera parte, dos capítulos próximos y paralelos —el XVIII y el XX— plantean en forma expresa la relación entre relato y memoria, prefigurando el lugar y la perspectiva del sujeto de la enunciación novelesca. El capítulo XVIII se refiere al manuscrito apócrifo que atribuye a una indígena el historial de las tierras de Chactajal, de sus habitantes y sus dueños, desde los orígenes de los tiempos hasta la actualidad, incluyendo la genealogía completa de los Argüello. Dicho documento asume por ello la forma de un relato histórico y genealógico. El capítulo XX, en cambio, evoca el momento en que la nana se despidе de la niña, encomendándola a Dios, antes de la partida de los Argüello para Chactajal. Como todas las escenas que evocan a la niña, ésta tiene la forma de una remembranza en la que se recrea una situación, hasta cierto punto confusa para la niña de entonces. Sin embargo, la narradora no la relata, sino que la recrea, reproduciendo las palabras de la nana y el azoro de la niña. El paralelismo entre ambos capítulos está dado por una misma apelación “al hermano mayor”. “Yo soy el hermano mayor de mi tribu, su memoria”, empieza el manuscrito

apócrifo (p.57). “Tú le reservarás también el ánimo de hermano mayor, de custodio, de guardián. Tú le reservarás la balanza que pesa las acciones”, pide a Dios la nana para su niña (p.63). Este paralelismo explícito es entonces y al mismo tiempo la fuente de una contraposición esencial entre dos formas de “memoria”.

En efecto, además de apócrifo —dictado por el padre como “prueba” eventual de la legitimidad de su dominio sobre las tierras de Chactajal ante indios y funcionarios de gobierno—, el relato histórico-genealógico moviliza un pasado cuyo ordenamiento cronológico cierra el significado de los hechos relatados, dándoles por sucesivos e incontrovertibles, y confiriendo a la violencia que los caracteriza una significación “universal”, mediante la apelación reiterada a ciertos valores cristianos como la culpa y la expiación. Dictada por la ley del Padre, esta historia de exacciones y supuesta “memoria de la tribu” constituye de hecho una forma más de *usurpación* del pasado indígena. Puede por lo mismo entrar a formar parte de “la herencia de Mario. El varón”, con la que no le es permitido “jugar” a la niña (p.60).

Muy otro sin duda es el “hermano mayor” que se desdibuja en la mezcla de ofrenda y plegaria que pronuncia la nana dirigiéndose a Dios al despedirse de “su niña”:

Vengo a entregarte mi criatura [...] Guárdala, como hasta aquí la he guardado yo, de respirar desprecio. Si uno viene y se inclina ante su faz que no alardee diciendo: yo he domado la cerviz de este potro. Que ella también se incline a recoger esa flor preciosa —que a muy pocos es dado cosechar en este mundo— que se la llama humildad.

Tú le reservaste ciervos. Tú le reservarás también el ánimo de hermano mayor, de custodio, de guardián. Tú le reservarás la balanza que pesa las acciones. Para que pese más su paciencia que su cólera. Para que pese más su compasión que su justicia. Para que pese más su amor que su venganza.

Abre su entendimiento, ensánchalo, para que pueda caber la verdad (pp.62-63).

El legado de la nana indígena, que habrán de recoger y custodiar la niña y la narradora, ya no es la “memoria” —la historia, hecha, relatada y escrita— de exacciones pasadas, sino una *enseñanza vital*, una *disposición de ánimo abierta* (“el ánimo de hermano mayor”). Esta disposición de ánimo conlleva a su vez una redefinición de los valores cristianos invocados: a la culpa y la expiación —demasiado prontas a trocarse en cólera y venganza (con lo que entraña también de deseo o voluntad de justicia)— responden aquí la humildad, la compasión, la gratitud, y el peso justo de las acciones. Este legado —¿esta herencia?— consiste pues en una concepción de la verdad “otra”, en una disposición y una postura vitales, abiertas lo mismo hacia lo pasado que hacia lo presente y lo por venir.

Temática y formalmente hablando, esta posibilidad de una verdad “otra” se contraponen a la ley y al dictado del Padre, del conquistador, el hacendado y el varón que, además de sentar la confrontación y la fuerza como supuesto de

cualquier forma de relación, privan a indios y mujeres de identidad y voz propias. A la exploración de esta verdad “otra”, fundada en el legado de la nana y prefigurada desde el inicio de la novela con aquella intuición de que pudiera haber “un espejo del otro lado de la gran extensión de la mesa”, se aboca la escritura particular de *Balún Canán*.

Desde luego, la naturaleza de este “espejo” no está precisada de entrada (“Y después... No sé”). Pero en la medida en que el “miedo” presupone la no coincidencia del ser consigo mismo ni con la “ley” que aquel “espejo”, imagen invertida de la “gran mesa”, deja entrever (la noción de “injusticia” previamente incorporada, “una vez cae sobre mí todo el peso de la injusticia” —p.10— permite inferir la presencia de dicha “ley” en relación con el espejo), dicha imagen introduce una doble problematización, que es la que habrá de anudarse en torno al lenguaje: la de la identidad del sujeto, desgarrado desde la escena inicial entre dos mundos y dos sistemas de valores unidos y contrapuestos, primero; y la del objeto de la representación novelesca, indisociable del anterior, luego. El uno bien pudiera “estar parpadeando”, y el otro no ser tan liso como “la gran extensión de la mesa...” A esta doble problematización responden a nuestro modo de ver las modalidades narrativas de la primera y la segunda parte de la novela: la ruptura con la forma de la autobiografía tradicional y su reemplazo por una forma abierta que rehúye la continuidad y la coherencia del relato histórico-biográfico, por un lado, y el distanciamiento respecto del realismo indigenista mediante su estilización, por otro.

HETEROGENEIDAD CULTURAL Y MULTIDIMENSIONALIDAD DE LO REAL

Ahora bien, el deslinde de las dos partes anteriores respecto de las formas tradicionales que les subyacen, conlleva una redefinición de los alcances cognitivos y éticos de estas mismas formas. Hemos señalado ya la relativación de la objetividad y la universalidad de la narración realista, con la estilización de sus principios compositivos y su contraposición con otros universos posibles de representación e interpretación. De ambos procedimientos se desprenden el carácter necesariamente problemático de la relación entre el objeto de la representación y los lenguajes que lo formalizan y una concepción del objeto como “lugar”, si no exactamente de confrontación y debate, al menos de entrecruzamiento de perspectivas diversas.

En el caso concreto de *Balún Canán*, el objeto se define a partir de la contraposición entre las dos partes primeras, como relación entre el pasado y su recuento, y la memoria —o las formas de la memoria—, de tal suerte que la problematización del objeto conlleva al mismo tiempo la del sujeto y de los lenguajes que lo formalizan. La figuración, en la primera parte, de los mecanismos

de la memoria como conjunto de reminiscencias sueltas e inciertas en cuanto a sus significaciones, y la superposición o el engarce de dos perspectivas y dos temporalidades distintas (las de la niña con las de la narradora) que no se anulan mutuamente sino que se complementan para dejar las significaciones abiertas, sientan una forma de relación viva e inacabada con el propio pasado. Y éste, al dejar de ser pasado cristalizado, fijado por la coherencia de algún *relato*, conlleva a su vez la forma de un sujeto que deja de fundarse en la consolidación progresiva de su propia identidad para restituir la fluidez y el inacabamiento de las vivencias pasadas en su asociación con el presente.

Las concepciones que presiden a estas redefiniciones de las formas del sujeto y el objeto, a partir de la problematización de las modalidades de su formalización con sus implicaciones cognitivas y éticas, vuelven a encontrarse en la tercera parte de la novela. Esta gira en torno a la muerte de Mario, el hermano menor de la niña y narradora, virtual heredero del dominio paterno sobre las tierras de Chactajal, con todo y lo que ello pudiera conllevar de perpetuación de un orden social y cultural, caracterizado por la “ley del Padre”. Cronológicamente hablando, este nuevo episodio se ubica después del drama de Chactajal, y se caracteriza por la ausencia del padre de la familia Argüello, empeñado en conseguir en Tuxtla los apoyos políticos necesarios para salvar algo de sus dominios. En el lado simbólico, la ausencia del padre y la muerte del niño varón figuran la irremediable extinción de aquel orden señorial que evocaba al principio la narradora.

El debilitamiento de dicho orden señorial, da lugar a la configuración de un ambiente en el cual priman ante todo las mujeres, todas ellas presas de una serie de contradicciones al parecer inherentes a su condición: la de pertenecer a un orden que les confiere identidad social y que las priva al mismo tiempo de existencia e individualidad propias. Sin embargo, lo que estas contradicciones —exacerbadas por la situación de tensión social, política y familiar, y por la ausencia del jefe de familia— ponen de manifiesto, por un lado, el empeño de las mujeres en perpetuar el orden que las legitima y, por otro, las mil maneras que encuentran de contravenirlo. Así, y en conjunto, con sus rebeldías, sus herejías, sus subterfugios y sus tretas, los personajes femeninos de esta tercera parte sacan a relucir todas las heterogeneidades culturales y los sincretismos que subyacen por debajo de la aparente unidad y cohesión del orden señorial que ahora se deshace.

En todas estas conductas erráticas o paradójicas, la única excepción es sin duda la de la nana. No por participar de dos mundos culturales a la vez —que terminan ambos por marginarla— ésta vive su doble participación de modo errático. En ella, los valores éticos, integrados en la “disposición de ánimo” por sabiduría vital y ancestral, priman por sobre los deseos de integración social o los imperativos ligados a la propia sobrevivencia.

Ahora bien, en esta tercera parte, la narración vuelve a asumir la forma de la narración en primera persona. Pero esta vez conjuga una mezcla sutil de tiempos pasados y presentes que marcan, con sus alternancias a ratos abruptas, los

desplazamientos subjetivos de la narradora: la cercanía de la remembranza, con el empleo del presente, siempre que la niña es partícipe de la escena o el suceso evocados o se involucra afectivamente en ellos; y el distanciamiento, con la vuelta al pasado, cada vez que la niña o la narradora se alejan interiormente de las actitudes, los comportamientos o las escenas relatados. Los entrelazamientos entre estas dos temporalidades retoman así, desde otra perspectiva, las modalidades narrativas de la primera y la segunda parte: la actualidad y vigencia de remembranzas semánticamente abiertas, y el distanciamiento objetivista que fija los hechos que registra y clausura sus posibles significados.

A base de la exploración de las heterogeneidades culturales que autoriza el resquebrajamiento del orden señorial, y en los desplazamientos subjetivos de la narradora, el recuerdo de la enfermedad y la muerte súbitas del hermano, adquiere así la forma particular de un cruce entre las dos modalidades narrativas anteriores: la del relato más o menos cronológico de una serie de sucesos que desembocan en la enfermedad y muerte del niño, y la evocación de una serie de escenas, actitudes y comportamientos contradictorios e inconexos que, no solo privan al acontecimiento central de toda posibilidad de explicación unilateral, sino que contribuyen a multiplicar los puntos de vista y las interpretaciones posibles: ¿"venganza de los brujos"? ¿"castigo divino"? ¿impericia del médico? ¿deseo inconsciente de la niña de suprimir al hermano al esconder la llave en el baúl de la nana? ¿concurso de circunstancias malhadadas? ¿encuentro de supersticiones y fatalismo con la confianza ciega en la Divina Providencia? o ¿irresponsabilidad colectiva? Todo aquí —lo relatado y lo evocado, lo expresado y lo tácito o sugerido— se suma y se contrapone para dejar la significación del acontecimiento sin resolución semántica definitiva.

Y es que, para la narradora de hoy, no se trata en esto de establecer causalidades objetivas, ni de adjudicar culpabilidades a posteriori. Lo que ella busca es restituir y explorar la vivencia pasada en lo que aún conserva de vigencia, para fincar en esta restitución y esta exploración del origen y la forma de una escritura que prefiguraba ya el final de la novela:

Quando 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 quisiera pedirle perdón". (p.291).

Con todo, estas líneas finales —en tiempo pasado— vinculan el origen de la escritura en un agudo sentimiento de culpabilidad en vías de apaciguamiento. Mediante una vuelta a la imagen inicial del espejo, ora "inpávido" (p.277), ora acusador (p.288), dicho sentimiento aparece claramente asociado, en la imaginación de la niña, con el orden señorial y la "ley" del padre; con este orden y esta "ley" que llevan a su propia madre (la misma que se mira complaciente en el espejo

al ponerse las joyas) a ofrecerla a ella en sacrificio con tal de salvar al hijo varón, y que a su vez la conducen a ella a desear la muerte de su hermano con tal de sobrevivir también. En su remembranza de los sucesos y acontecimientos pasados, la narradora no soslaya la participación inconsciente de la niña en las contradicciones del universo de las demás mujeres. Antes bien, explora y recrea el clima social y cultural en donde se gestaron su deseo fratricida y su rebeldía, sin exculparse ni descargar culpabilidades en otros. Y al explorar y recrear este clima social y cultural, busca sopesar actitudes, comportamientos y acciones —propias y ajenas— desde aquel “ánimo de hermano mayor” que tiempo atrás le legara y encomendara su nana.

La heterogeneidad cultural y la multidimensionalidad de lo real, plasmados en esta tercera parte a base del entrelazamiento de dos modalidades narrativas antes consideradas opuestas y excluyentes, no desembocan entonces en la disolución de lo “real” en una multiplicidad de puntos de vista subjetivos y más o menos equivalentes, es decir indiferentes. Sienta más bien las bases de un dialogismo social y cultural que confronta, en torno a un mismo acontecimiento, actitudes, comportamientos y puntos de vista que descansan en universos de representaciones sociales y culturales heterogéneos y diversos. La contraposición entre la memoria viva y el relato histórico-biográfico, con la subordinación de éste a la primera, apuntan así hacia el cuestionamiento de los supuestos cognitivos y éticos de una forma literaria objetivista que, al cancelar la relación viva y siempre problemática entre el pasado y la memoria, bloquea la asimilación de la experiencia vital, la discriminación entre los valores en juego en nuestras actitudes y acciones más cotidianas, y la insustituible —personalísima— asunción de los valores propios.

En este sentido, *Balún Canán* sigue siendo una “novela de formación”. Pero, como tal, su principal característica radica en que —lejos de construir el sujeto mediante la reconstrucción del pasado y de ubicar la problemática en torno a la “degradación desigual entre el héroe y el mundo” a la manera del *Bildungsroman* europeo— coloca el inacabamiento semántico del sujeto y el mundo, en torno a unos ejes cuya definición guarda estrecha relación con la historia de países cuya modernidad parte de una insoslayable herencia colonial. La heterogeneidad cultural, por un lado, y la discontinuidad entre pasado y presente, o el divorcio entre el discurso de la historia y la memoria viva, por otro, son rasgos propios de países que advinieron tarde a la vida independiente, y de naciones en proceso de formación que siguen pugnando por una definición y una expresión propias. En este marco, el aprendizaje individual y la asunción de los valores propios adquieren necesariamente la forma de una discriminación entre elementos culturales, histórica y socialmente diferenciados —separados y enfrentados—, y la de una confrontación entre el relato que congela la historia y la memoria viva que restituye toda su actualidad a un pasado en muchos sentidos activo todavía.

La comprensión de esta peculiaridad de la dimensión histórica y cultural del

aprendizaje individual, no podía entonces menos que desembocar en un cuestionamiento de las formas narrativas tradicionalmente asociadas, por un lado, con el relato histórico-biográfico —lo que Marthe Robert llamó alguna vez “la novela de los orígenes y lo orígenes de la novela”— y, por otro, con el relato autobiográfico tradicional, heredado de la tradición europea. En esta comprensión radica a nuestro modo de ver el indudable aporte de *Balún Canán* a la narrativa mexicana y latinoamericana: en la búsqueda experimental de una nueva poética narrativa, cuyo sentido nuclear se halla inscrito en la cita liminar extraída de *El libro del consejo*:

Musitaremos el origen. Musitaremos solamente la historia, el relato.

Nosotros no hacemos más que regresar; hemos cumplido nuestra tarea; nuestros días están acabados. Pensad en nosotros, no nos borréis de vuestra memoria, no nos olvidéis. *