

La perspectiva figural en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos

The figural perspective in Balún Canán, by Rosario Castellanos

NOÉ BLANCAS-BLANCAS¹
UPAEP Universidad, México
noe.blancas@upaep.mx

RESUMEN

La alternancia de narradores es uno de los recursos que más llaman la atención en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos. Las partes primera y tercera están narradas en primera persona por una niña de siete años; la segunda, por un narrador omnisciente, en tercera persona. En la segunda parte es posible observar un uso sostenido, aunque no sistemático, de recursos que introducen la perspectiva de los personajes, como el estilo indirecto libre y el monólogo narrado. Estos recursos podrían considerarse elementos de la narrativa realista. Sin embargo, las partes primera y tercera, narradas en homodiégesis, también presentan un fenómeno muy poco atendido no sólo en la novela de Castellanos, sino en la teoría misma: la perspectiva del personaje dentro del discurso figural. Dicho fenómeno, que constituye una de las grandes aportaciones de *Balún Canán*, es el que se pretende analizar, con el apoyo de nociones narratológicas, en el presente artículo.

Palabras clave: Castellanos, *Balún Canán*, perspectiva figural, estilo indirecto libre.

ABSTRACT

The alternation of narrators is one of the most striking resources in *Balún Canán*, by Rosario Castellanos. The first and third parts are narrated in the first person by a seven-year-old girl; the second, by an omniscient narrator, in the third person. In the second part it is possible to observe a sustained, though not systematic, use of resources that introduce the perspective of the characters, such as the free indirect style and the narrated monologue. These resources could be considered elements of realist narrative. However, the first and third parts, narrated in homodiegesis, also present a phenomenon that is very little attended not only in Castellanos' novel, but in the theory itself: the perspective of the character within the figural discourse. This phenomenon, which constitutes one of the great contributions of *Balún Canán*, is the one we intend to analyze, with the support of narratological notions, in this article.

Keywords: Castellanos, *Balún Canán*, figural perspective, free indirect style

¹ ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3191-8108>

Introducción

Balún Canán (1957),² de Rosario Castellanos (1924-1974), cuenta la historia de una familia de hacendados en Comitán (Balún Canán en lengua indígena), Chiapas, que va arruinándose debido a un levantamiento de indios, en la década de los 30, los años de mayor influencia del agrarismo.

César Argüello va con su esposa, doña Zoraida, y sus hijos, de Comitán a su hacienda Chactajal, para dirigir los trabajos de la molienda de caña. Con la familia Argüello va también Ernesto, hijo ilegítimo de su difunto hermano, a quien César ha contratado como profesor en la escuela de los niños indígenas, según lo exigen las nuevas leyes federales y también los indios.

Ernesto acude a la escuela, pero no a dar clases sino sólo a emborracharse y a monologar sobre su propia desgracia: ha embarazado a su tía, la señorita Matilde, y ésta, casi anciana, ha preferido abortar. Sus alumnos no hablan español y, por tanto, no le entienden. Un día golpea a uno de ellos y los indios, siguiendo a su líder, Felipe Carranza, el único indio que sabe leer y escribir, amenazan con no trabajar en la molienda mientras no arribe a la escuela el nuevo profesor. Sólo tras las amenazas de César Argüello vuelven al trabajo. Durante la molienda, se provoca un incendio que sólo la lluvia logra apagar. Don César Argüello sabe que no es un accidente, pero no se decide a tomar venganza; envía a Ernesto –a quien considera culpable del levantamiento– a Ocosingo con una carta para el presidente municipal, pero Ernesto es asesinado durante el viaje.

La familia Argüello vuelve a Comitán y, desde ahí, don César viaja a Tuxtla buscando una entrevista con el gobernador, convencido de que no hay otra salida que ampararse en la ley, a costa de consentir el reparto de sus tierras; pero el gobernador nunca lo recibe. Mientras tanto, doña Zoraida se entera, por boca de la nana de la niña, que los brujos están hechizando a su único hijo varón, Mario. Zoraida recurre al médico y al cura, pero al final, Mario muere. La familia ha perdido la cosecha, parte de la hacienda, la descendencia y, por supuesto, su posición como principal. Se ha arruinado.

Uno de los recursos que más llaman la atención en *Balún Canán* es la alternancia de narradores. Mientras las partes primera y tercera están narradas en primera persona por una niña de siete años –homodiégesis–, la segunda está narrada por un narrador omnisciente, en tercera persona –heterodiégesis.

² Uso la siguiente edición: CASTELLANOS, R., *Balún Canán*, prólogo de Andrea H. Reyes, México: FCE, 2021. Para abreviar referencias, siempre que cito de esta obra, anoto entre paréntesis y a renglón seguido el número de página.

Esta distribución ha sido ampliamente analizada por varios estudiosos. Francois Perus, para citar el estudio más profundo al respecto, advierte que el uso de la primera persona constituye un claro cuestionamiento a la tradición de una narración realista, que se pretende objetiva. Pero esto no sólo puede decirse de la narración homodiegética. La segunda parte, afirma Perus, no necesariamente se somete al realismo, sino que es una “estilización” de aquella “modalidad novelesca”, aunque sin llegar a la parodia.³ Dicha estilización “entraña cierto distanciamiento del sujeto de la escritura respecto de la forma estilizada”, con lo que pierde su “valor de verdad acabada y única”, pues no es sino “otra forma más de la memoria”; pareciera que el relato fuese una reelaboración literaria de una memoria de la que “la narradora –o más bien el sujeto de la escritura novelesca– quisiera deslindarse”.⁴ Incluso ciertos recursos como el monólogo interior de Matilde, en realidad pertenece a la tradición realista que, por este medio, buscaba un efecto de objetividad.

Creo, sin embargo, que no se trata de una desestimación de los recursos utilizados por el narrador heterodiegético de la segunda parte. Uno de los recursos que aún reclaman atención es el estilo indirecto libre,⁵ es decir, el discurso que muestra, en el discurso del narrador, la perspectiva del personaje. Esto, en la segunda parte, vehiculada por un narrador heterodiegético. Pero en las partes primera y tercera, narradas en homodiegesis, también merece atención un fenómeno muy poco atendido no sólo en la novela de Castellanos, sino en la teoría misma. Se trata de la perspectiva del personaje dentro del discurso figural.⁶ Es evidente que la narración homodiegética difícilmente se abisma en reflexiones o en crisis de conciencia, y hablar de estilo libre indirecto o de monólogo interior parecería inexacto. Efectivamente, la niña narra acciones y describe situaciones que apenas comprende. Sin embargo, dicho fenómeno puede distinguirse en *Balún Canán* y constituye una de sus grandes novedades.

³ PERUS, F., “Historia y memoria en *Balún Canán*”, *Poligrafías: Revista de literatura comparada*, núm. 4, 2003, p. 42.

⁴ PERUS, F., “Historia y memoria...”, p. 42.

⁵ Define Verdín Díaz: “[...] en el estilo indirecto libre es el auténtico personaje el que habla de un hecho presente y el autor transcribe su pensamiento recordando sus palabras, viviendo la realidad del momento, alejándola del tiempo como si se tratase de una evocación; de ahí la transposición en las formas verbales y en las formas pronominales (VERDÍN DÍAZ, G., *Introducción al estilo indirecto libre*, Revista de Filología Española, Anejo XCI, Madrid, 1970, p. 80)”. Algunos autores prefieren “discurso indirecto libre”, que se refiere a la misma noción.

⁶ Luz Aurora Pimentel llama “figural” a lo que concierne al personaje, en tanto éste “se constituye como una de tantas figuras narrativas; de ahí que Stanzel llame situación narrativa figural a la perspectiva del personaje”. PIMENTEL, L. A., *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI/UNAM, 1998, p. 61; la referencia a Stanzel corresponde a STANZEL, F., *Theory of Narrative*, traducción de C. Goedsche, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

1. La perspectiva del personaje en el discurso narrativo

El narrador heterodiegético de la segunda parte introduce constantemente discursos de los personajes, como César Argüello, su sobrino bastardo Ernesto, la solterona Matilde Argüello y Felipe, el líder de los indios. Estos discursos abarcan incluso capítulos enteros. El II, por ejemplo, está vehiculado por la voz de doña Zoraida, esposa de Ernesto Argüello. Dado que el narrador suspende su narración, más que de estilo libre indirecto, podríamos considerarlo monólogo interior, en tanto aparecen las reflexiones cercanas al subconsciente. No dejemos de observar, por otro lado, que la pertenencia de este capítulo a la segunda parte, ordenada por un narrador heterodiegético, permite adjudicar la organización de este discurso –los resúmenes, los saltos en el tiempo, la disposición de todo el capítulo en un solo párrafo– a ese narrador.

También se introduce en varias ocasiones el discurso de Ernesto, hijo ilegítimo de don Ernesto Argüello, hermano de César. Ernesto ha sido llamado por su tío para fungir como maestro de los niños indios, los “keremitos”. En tales circunstancias, el tío se digna a hablar con él, a bromear, pero sin considerarlo nunca un igual; incluso le ofrece las mujeres indias, que él considera de su propiedad: “Tengo hijos regados entre ellas” (72), reconoce. Y luego, la voz narrativa resume la conversación, introduciendo el pensamiento del hacendado:

Les había hecho un favor. Las indias eran más codiciadas después. Podían casarse a su gusto. El indio siempre veía en la mujer la virtud que le había gustado al patrón. Y los hijos eran de los que se apegaban a la casa grande y de los que servían con fidelidad (73).

Es evidente la voz en tercera persona: “les había hecho un favor”, como también que las palabras pertenecen a César, y no al narrador; y la omisión de introductores como: “luego agregó que” o “dijo para sus adentros”.

Tras afirmar su repugnancia por las indias: “Tengo malos ratos, pero no malos gustos, tío” (72), Ernesto pregunta: “¿Doña Zoraida lo sabe?”. César contesta: “¿Qué? ¿Lo de mis hijos? Por supuesto” (72) y luego el narrador, otra vez en estilo indirecto libre continúa:

Habría necesitado ser estúpida para ignorar un hecho tan evidente. Además toda mujer de rancho se atiene a que su marido es el semental mayor de la finca. ¿Qué santo tenía cargado Zoraida para ser la única excepción? Por lo demás no había motivo de enojo. Hijos como éstos, mujeres como éstas no significan nada. Lo legal es lo único que cuenta (72-73).

De no ser porque el texto constituye un párrafo aparte, parecería que es el propio César quien ha pronunciado estas palabras.

Más adelante se introduce un fragmento en estilo indirecto libre, pero ahora citando los pensamientos de Ernesto. Puesto a revelar secretos, César revela que su hermano don Ernesto, padre de Ernesto, se ha suicidado: “Estaba hasta el cuello de compromisos y sin manera de solventarlos” (74). Entonces el joven pregunta:

- ¿Murió intestado?
- Dejó una carta con sus últimas recomendaciones.
- ¿No hablaba de mí?
- No. ¿Por qué?
- Porque soy su hijo.
- No eres el único. Además, nunca te reconoció (75).

La voz narrativa vehicula el discurso de Ernesto:

temblando de cólera, no podía contradecir la aseveración de César porque lo que había dicho era verdad. No, no era cierto que perteneciera a la casta de los señores. Ernesto no era más que un bastardo de quien su padre se avergonzaba. Porque cuantas veces pretendió aproximarse a él, siguiendo los consejos de su madre y sus propios deseos, su propia necesidad, fue despedido con una moneda como si fuera un mendigo. [...] Y ahora Ernesto seguía arrimándose a una sombra del difunto; al hermano, que tenía el mismo acento de autoridad cuando hablaba; que hacía ademanes semejantes; que se mantenía a la misma distancia desdeñosa que el otro (75-76).

Evidentemente, se trata de la voz narrativa, pero la perspectiva, las palabras, los pensamientos, son de Ernesto. Y lo mismo sucede en este otro fragmento, en que se revela el repudio del bastardo por la hacienda y por el trabajo agrícola:

Los ricos son los que viven en palacios; los que ordenan a lacayos vestidos de librea; los que comen viandas deliciosas en vajillas de oro. Pero aquí no había más que un caserón viejo. En el cuarto de Ernesto había goteras y sobre las vigas del techo corrían, toda la noche, las ratas y los tlacuaches. Más valía no hablar de la servidumbre. Las criadas y los mozos eran indios. Harapientos (79).

Nótese, una vez más, la voz en tercera persona: “En el cuarto de Ernesto...”, pero, igualmente, que cada juicio, cada palabra, pertenecen al personaje.

Otro de los discursos que más constantemente se presentan en estilo indirecto libre es el de Matilde, la prima casi anciana y soltera de César. Así se narra el encuentro entre ella y Ernesto:

Los labios de Ernesto se posaron en su mejilla y fueron borrando las arrugas, una por una. Volvió a ser joven como antes. Como cuando se sentaba bajo la lámpara de cristal, sosteniendo una copa entre su mano. Amortiguados por

la música de la orquesta se acercaban los pasos. Miró primero los zapatos. Eran viejos. Los pantalones, remendados; el cuello de la camisa abierta, sin corbata. Y por fin el rostro, el rostro de Ernesto. Su mano soltó la copa que fue a estrellarse contra el suelo (114).

Matilde ha caído en una ensoñación, la misma que ha venido experimentando desde niña: en un baile imaginario, mientras bebe de una fina copa, un joven apuesto y rico la invita a bailar. El narrador, aquí, narra aparentemente de manera objetiva, pero en realidad introduce las percepciones más íntimas de Matilde y su ficción a todas luces patética: no es un joven apuesto y rico, sino Ernesto, con sus ropas raídas; y ella no sostiene copa alguna, no hay sino la consabida copa metafórica.

Más adelante, Matilde, embarazada de Ernesto, pero consciente de su edad y de su vulnerabilidad por haberse ya entregado a un hombre, sale corriendo de la casa con la idea de quitarse la vida: “su deseo de morir había rondado, hasta entonces, en una zona de fantasmas, sólo en la imaginación. Pero ahora Matilde estaba caminando hacia su fin [...]. No era tan fácil como cuando lo pensaba” (128). Pero luego, la voz narrativa cede al monólogo interior:

No lo haré, no soy capaz de hacerlo, se dijo. Y siguió caminando, jugando aún con el peligro, sin tomar todavía el rumbo de la casa grande. No soy capaz de hacerlo. Una sonrisa de burla, de desprecio para sí misma afeaba su cara. No lo haré. Soy demasiado cobarde. Los que hacen esto son valientes [...]. Y yo no me puedo arriesgar a quedar viva, a que me hagan curaciones horribles. Y dolorosas. No quiero que se rían de mí, que me señalen con el dedo: se quiso matar (129).

Finalicemos los ejemplos con el caso de Juana, la esposa del líder de los indios, Felipe. Cuando su hermana, María, va a reclamarle a Felipe porque el profesor se ha atrevido a golpear a su hijo, Juana la echa de su casa con un gesto inequívoco:

Por fin Juana había encontrado lo que buscaba. Una escoba de ramas, ya inservible, pero que no había querido tirar hasta no sustituirla por otra. Arrastrándola ostensiblemente, Juana atravesó todo el jacal hasta ir a poner la escoba detrás de la puerta.

María, que había seguido con atención todos los movimientos de Juana, se puso de pie, lívida de cólera. No entendía el motivo de aquel gesto. Pero sabía lo que significaba. Sin despedirse salió del jacal y el niño salió corriendo detrás de ella.

Cuando la mujer de Felipe volvió a quedarse sola se llevó ambas manos al sitio del corazón, porque sus latidos eran tan rápidos y tan fuertes que sentía como si su pecho se le fuera a romper. ¡Se había atrevido a hacer aquello! Juana, la sumisa, la que era como una sombra sin voluntad, ¡se había atrevido a echar

de su casa a María! Ahora, las otras mujeres sabrían a qué atenerse. Y si tenían asuntos que arreglar con Felipe lo buscarían fuera de su jacal (164-165).

Como se ha anotado, Perus afirma que el uso del estilo indirecto libre en *Balún Canán* no se sale de la narración realista, la cual “se asocia por lo general con una narración en tercera persona, que presupone la universalidad objetiva de la representación”:⁷

Aunque [...] la voz enunciativa pertenece sin duda al narrador externo, la adopción de una perspectiva “desde dentro” del personaje y las inflexiones de la “palabra” interna de este último en la voz enunciativa son bastante claras. Lo que, desde luego, no conlleva que, aquí como en el monólogo interior, la configuración del personaje deje de obedecer a los designios del narrador. La contaminación del estilo de este último por la palabra interna del personaje, e incluso la momentánea desaparición del narrador para dejar lugar al monólogo interior del personaje, son recursos que pertenecen a la tradición realista y que no contradicen su prurito de “objetividad”.⁸

Sin embargo, como hemos visto, hay momentos en que el personaje efectivamente se abisma en sus reflexiones y, si bien, el narrador que organiza el relato se mantiene en su “prurito de objetividad”, la subjetividad del personaje es evidente. Por lo demás, el uso del estilo indirecto libre traslada a la escritura la tensión del propio indirecto libre: el narrador omnisciente, ubicuo e intemporal se disputa la palabra con los personajes, y no sólo con los personajes principales, como César Argüello, sino también con los secundarios, como es el caso de Juana, la esposa del indio Felipe. De manera que unos y otros, señores y sirvientes, deben pugnar por hacer oír su voz. Y todos ellos, al final, terminan minando la voz, diríamos, hegemónica, monolítica del narrador tradicional.

2. Perspectiva del personaje en el discurso figural

Abordemos ahora el asunto de la perspectiva del personaje en el discurso en primera persona de las partes primera y tercera. Luz Aurora Pimentel afirma que la perspectiva⁹ del personaje “no se ubica solamente en

⁷ PERUS, F., “Historia y memoria...”, p. 42.

⁸ PERUS, F., “Historia y memoria...”, p. 44.

⁹ Pimentel establece una clara diferencia entre perspectiva y punto de vista (PIMENTEL, L. A., *El relato...*, 96-97). Perspectiva “se define como un filtro, un principio de selección y de combinación de la información narrativa”, y también “en términos de su *origen*, es decir, por una *posición* o *deixis* de referencia”, noción –esta última– que enfatiza el hecho de que “el origen de la perspectiva [...] no necesariamente coincide con [...] el origen *vocal*” del discurso (p. 96,

el discurso figural” –es decir, en su propio discurso– sino que “puede ser otro quien narre y sin embargo la perspectiva corresponder al personaje”.¹⁰ Efectivamente, en el discurso narrativo, la perspectiva figural puede aparecer bajo las formas de “psiconarración consonante, monólogo narrado, discurso indirecto libre, o descripciones focalizadas”,¹¹ en todas las cuales el origen vocal del discurso es el narrador, pero el de la perspectiva es el personaje. Mientras tanto, en el discurso del personaje, la perspectiva figural “asume las formas del monólogo, el diálogo, el diario, entre otras”, y aquí, tal perspectiva, no mediada por el discurso narrativo, “se *infiere*, y en este acto de inferencia entroncan las perspectivas del personaje, la de otros personajes y la del lector [...]”.¹²

Estas observaciones resultan muy valiosas para analizar ciertos fragmentos del discurso de la niña que, evidentemente, narra en primera persona, en discurso directo y, aparentemente, desde su particular y concreta perspectiva. Me refiero a aquellos en que el punto de vista espaciotemporal cambia abruptamente, de manera que la voz narrativa parece dar paso a una voz *otra*. Veamos.

Doña Zoraida, aterrorizada por la inminente muerte de su hijo varón, Mario, decide llamar al sacerdote, a instancias de su amiga Amalia: “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. Hasta el doctor Mazariegos” (257). La niña, a quien las lecciones de doctrina le han infundido terror por el Infierno, teme al cura y por eso ha escondido la llave del oratorio. Al escuchar la súplica de la madre: “¡Entonces corre, Amalia! ¿Qué estás esperando? Ve a llamar al señor cura” (257)”, reflexiona:

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 (257).

nota al pie; cursivas del original). Son cuatro las perspectivas propuestas que Iser: del narrador, de los personajes, de la trama y del lector (ISER, W., *El acto de leer. Teoría del acto estético*, traducción del alemán de J. A. Gimbernat; traducción del inglés de Manuel Barbeito, Madrid: Taurus, 1987; ver PIMENTEL, L. A., *El relato...*, p. 97).

Por otro lado, el punto de vista designa “los diversos planos que expresan, diversifican y matizan esa perspectiva orientada que es la perspectiva narrativa como noción general” (Pimentel, *El relato...*, p. 97). Los puntos de vista podrían agruparse en siete planos: “espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico” (PIMENTEL, L. A., *El relato...*, p. 97).

¹⁰ PIMENTEL, *El relato...*, p. 115.

¹¹ PIMENTEL, *El relato...*, p. 115.

¹² PIMENTEL, *El relato...*, p. 115.

Aparentemente, este fragmento corresponde a la misma deixis de referencia de todo el capítulo. Pero no es así. Obsérvese la diferencia con la narración que la niña había venido construyendo hasta aquí (me ciño al mismo capítulo XVI de la tercera parte): “Mi madre *le tendió* el pliego”, “La soltera *leyó*”, “La esperanza *pugnaba* por salir” (257; cursivas mías); y que continúa después del párrafo citado: “Mi madre *se volvió*” (257), “Amalia me *tomó*” (258). Claramente, la narración aparece en pretérito en todo el capítulo. Y el cambio de tiempo verbal no es anunciado por introductor alguno del tipo: *Y yo pensé: ‘No voy a entregar la llave...’*; sino que el párrafo simplemente se intercala, sin comillas, sin guiones, sin introductores.

La ausencia de marcas señala el cambio espaciotemporal y también perceptual del discurso: no estamos ya ante la narración de la niña, sino ante su conciencia misma. La niña-sujeto de la enunciación ha cedido la voz a la niña-sujeto narrado, de la que está distanciada espacial y temporalmente –recuérdese que se está narrando en pasado–; y ésta enuncia un discurso en presente, con proyección al futuro (“no voy a entregar”, “no podrán abrir”, “castigarán”, “lo entregarán”) que se cumple al menos en parte. Pareciera que ese pensamiento, producido en el momento en que oye la conversación, dialogara con la madre y con Amalia.

La crítica ha observado ya la diferencia entre la niña narradora de la primera parte y la de la tercera. Helena Díaz Page advierte: “Durante la primera parte, la autora adulta lanza la madeja de su memoria hacia atrás, al tiempo de su infancia, de donde abreva recuerdos y sensaciones de niña”, tales “percepciones, emociones y sentimientos expresados y focalizados a través de la niña, fueron recabados durante la infancia”, de manera que muestra una “sensibilidad clara y transparente, inocente, propia de la diafanidad de la niñez”.¹³ En cambio, en la tercera parte, “la narradora-niña ha ‘envejecido’; su interior se ha marchitado a raíz de diversas experiencias traumáticas”.¹⁴

Sin embargo, las partes primera y tercera comparten características formales, como la narración en presente. Françoise Perus observa que no se hace uso del pretérito, como exige el género autobiográfico al que se afilia la narración en primera persona, sino del presente. Las agudas observaciones de Perus merecen citarse ampliamente:

Antes que sucesos y acontecimientos que permitieran acotar las transformaciones sucesivas de la protagonista, las diversas escenas evocadas, en forma puntual y sin aparente relación temporal o causal entre sí, tienen ante todo

¹³ DÍAZ PAGE, H., “La metáfora en *Balún Canán*”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 73, 2010, p. 93.

¹⁴ DÍAZ PAGE, H., “La metáfora...”, p. 93.

el valor de vivencias o de reminiscencias sueltas, que propician relaciones específicas entre la niña de ayer y la narradora de hoy. En la medida en que esta última no se halla reconstruyendo el pasado sino restituyendo y explorando vivencias, libera a la memoria de los constreñimientos del relato; esto es, de la necesidad de ordenar los sucesos y sus significados en función de un proceso que culminara [sic] en la enunciación presente: devuelve actualidad y vigencia a un pasado que permanece semánticamente inacabado y abierto. En otras palabras, la memoria deja aquí de fusionarse con la historia y el relato para confrontarse en cada momento con ellos.¹⁵

Por cuanto a los tiempos verbales, Perus advierte que en la tercera parte de la novela se conjugan a menudo el presente y el pretérito, incluso en una misma escena: “En algunos casos, el empleo repentino del pretérito en medio de una escena evocada en tiempo presente pareciera obedecer a una imposibilidad de la narradora de adentrarse en la subjetividad de la persona cuya acción o gesto registra”.¹⁶ Así se ve —ejemplifica Perus— en el fragmento en que, al regresar de Chactajal a Comitán, en la narración en presente, se introduce, en pretérito, la reacción de César Argüello ante la visita y las palabras de Jaime Rovelo ante la inminencia del reparto agrario: “Mi padre *bajó* la cabeza” “se *quedó*”, “se *dieron*” “*salieron*” (106; énfasis de Perus).¹⁷ Asimismo, cuando Zoraida despide a la nana, luego de que ésta le comunica que los brujos de Chactajal “condenaron a Mario”, “se lo están comenzando a comer” (214), la narración se desarrolla en presente, pero el despido se cuenta en pretérito: “Mi madre se *sobresaltó*”, “*fue* a la ventana y *descorrió* de par en par las cortinas. El sol del mediodía *entró*”, “Cuando *respondió*”, “*pronunció* estas palabras” (214; énfasis mío).¹⁸ En este último caso, Perus observa que el uso del pretérito “parece estar asociado a la violencia de una confrontación que [...] traba cualquier posibilidad de despliegue de la emoción y de exploración de la afectividad”.¹⁹

Como es evidente, en el caso que nos ocupa sucede una alternancia inversa a la observada por Perus: en la narración en pretérito se introduce, súbita y fugazmente, una enunciación presente proyectada al futuro, y no parece asociada a la violencia, aunque sí a la necesidad de adentrarse en la subjetividad del personaje, en este caso, el mismo personaje que narra, la niña.

Cierto que estas introspecciones son características de la narración en primera persona. En la primera parte, la niña narradora se detiene en ocasiones para dar cuenta de sus pensamientos, como ocurre en el capítulo I: “No soy

¹⁵ PERUS, F. “Historia y memoria en *Balún Canán*”, *Poligrafías: Revista de literatura comparada*, núm. 4, 2003, p. 46.

¹⁶ PERUS, F. “Historia y memoria...”, p. 48.

¹⁷ PERUS, F. “Historia y memoria...”, p. 48.

¹⁸ PERUS, F. “Historia y memoria...”, p. 49.

¹⁹ PERUS, F. “Historia y memoria...”, p. 50.

grano de anís. Soy una niña y tengo siete años" (5). O de su estado anímico, como en el capítulo IV de esa misma primera parte: "Yo salgo, *triste* por lo que acabo de saber. Mi padre despide a los indios con un ademán" (12; énfasis mío). Pero aquí es evidente que los pensamientos comparten la deixis de referencia del resto del capítulo y, además, no hay cambios en los tiempos de los verbos. Casos parecidos también los hallamos en la tercera parte. Pero estos pensamientos tampoco alteran el curso de la narración por cuanto aparecen en el mismo tiempo presente que el resto del capítulo y en la misma perspectiva cognitiva, como lo revelan claramente los introductores del tipo: "este nombre *se abre paso hasta mi entendimiento*. ¿Guatemala? Sí, el lugar a donde uno va cuando huye" (259; énfasis mío). Claramente, la niña anuncia que va a referirse a lo que ha experimentado primero inconsciente, pero que, en el momento de expresarlo, se vuelve consciente.

La fuerza de la pasión expresada por la niña al afirmar, en el plano del subconsciente: "yo no voy a entregar la llave", se devela más adelante, cuando comienza a gritar, fuera de sí: "¡Que no venga el señor cura, que no venga! ¡Yo no lo dejaré entrar!" (257), alterando enormemente a la madre. Es necesario que Amalia la saque a rastras del cuarto, con ayuda de Vicenta:

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, despelléjándome las piernas en el roce contra los ladrillos yo gritaba más, más alto, porque ahora la distancia era mayor.

—¡No dejen entrar al señor cura! ¡No lo dejen entrar!" (258).

Esta acción es muy significativa si consideramos que Vicenta ha sustituido a la nana de la niña, y también que ésta termina recluida en el cuarto de la anciana alienada y casi inmóvil que es la madre de Amalia, la amiga soltera de Zoraida, monja frustrada, tanto, que en lugar de lograr que los niños amen a Dios, terminan aterrorizados por la idea del Infierno, y por la presencia del cura, con todo y que Vicenta le ha dicho: "¡Qué bonito habla usted, niña Amalia! ¿Es verdad lo que dicen que ya mero iba usted a ser monja?" (265). Si comparamos la violencia con que Vicenta arrastra a la niña y la aparente serenidad con que formula el pensamiento, puede ser más evidente la distancia cognitiva y perceptual entre el fragmento en cuestión y la conmoción de las acciones, la diferencia entre el subconsciente de la niña y el plano de las acciones.

Dado que el discurso que viene construyéndose posee una deixis de referencia bien definida, por conjugar los verbos en pasado: 'allá'. 'en aquel tiempo', podemos notar una marca evidente del cambio de la deixis. Dice la niña: "Cuando *vengan* no podrán abrir el oratorio" (257; énfasis mío). Esa afir-

mación tiene un aquí y ahora muy diferentes a los del sujeto de enunciación. Es revelador lo que Verdín Díaz observa como marca del estilo indirecto libre dentro de una narración heterodiegética:

Los adverbios experimentan un cambio muy significativo, sobre todo los adverbios de lugar y de tiempo. El “aquí y “ahí” se refugian en el “allí”, alejados de la proximidad de los interlocutores y de la influencia de los mismos. El “ahora”, el “hoy”, etc., sufren el mismo cambio que los adverbios de lugar. El “ahora” tiende al “entonces” y el “hoy” a “aquel o cierto día”, sin matización concreta de temporalidad (Verdín, 1970: 57)

Insisto en que Verdín Díaz habla del discurso indirecto libre introducido por un narrador heterodiegético. Aplicado la función de adverbios a los verbos en el caso que nos ocupa, la deixis muestra un cambio inverso al que apunta Verdín Díaz. Esto tiene sentido porque se trata del discurso de la niña, de una narración en primera, y no en tercera, persona. Entonces, el cambio al tiempo presente y al *aquí*, revelan el cambio respecto del pretérito y *allí* que se había venido sosteniendo.

Un narrador homodiegético, un yo-narrador, que cede la palabra al yo-personaje, como si de pronto se viese en la necesidad de acceder a la subjetividad del personaje (por más que sea él mismo o— ella misma—) de otro espacio-tiempo, constituye, a todas luces, una novedad narrativa de gran trascendencia.

Si Rosario Castellanos se había propuesto dar voz a una figura marginal, como es una niña menor de edad educada con los mitos indígenas por voz de una indígena, al hacer uso de este recurso, aun cuando resultara nada sistemático, revela su capacidad para explorar recursos narrativos que le permitían ir más allá de la tradición realista.

Conclusiones

El uso del estilo indirecto libre en la narrativa mexicana escrita por mujeres en la primera mitad del siglo XX es un tema explorado escasamente. Una revisión somera permite percibir un uso tímido de este recurso y, como bien apunta Perus, en general, más bien apegado a la narrativa identificada con el estilo realista de la época y que “no contradicen su prurito de ‘objetividad’”.²⁰

²⁰ PERUS, F.M “Historia y memoria...”, p. 44.

A los limitados estudios de los recursos de citación en el relato literario en el corpus señalado, es necesario vincular una igualmente escasa atención desde la teoría. Si bien recursos como el estilo indirecto, estilo indirecto libre, monólogo interior, psiconarración y discurrir de la conciencia, han sido atendidos con amplitud, hay que notar que se trata de medios usados por la narración heterodiegética para introducir la perspectiva de los personajes. Esta perspectiva figural, sin embargo, poco se ha estudiado como parte del discurso figural, dando por sentado en la mayoría de los casos que el origen de esta perspectiva, cuando no incorpora la de otros personajes distintos al que enuncia el relato, converge siempre con el origen vocal del discurso. Como hemos podido observar en el ejemplo de *Balún Canán*, esto no siempre es así. La perspectiva figural del yo-personaje no necesariamente coincide con la figural del yo-narrador. La niña de *Balún Canán* introduce eventualmente una perspectiva espacial y temporal de la situación narrada, que resulta diferente a la de la situación en que se ubica la narradora. La niña-sujeto de la acción, así, *escapa* momentáneamente del dominio narrativo de la niña-sujeto de la enunciación y así la subjetividad de la niña-personaje salta al primer plano, cuestionando la pretendida objetividad de la niña-narradora.

La narrativa de Rosario Castellanos permite vislumbrar el camino que falta por andar en la exploración del discurso en primera persona.

Bibliografía

- CASTELLANOS, ROSARIO, *Balún Canán*, prólogo de Andrea H. Reyes, México: FCE, 2021.
- DÍAZ PAGE, HELENA, "La metáfora en *Balún Canán*", *Revista de la Universidad de México*, núm. 73, 2010, pp. 93-94.
- ISER, WOLFGANG, *El acto de leer. Teoría del acto estético*, traducción del alemán de J. A. Gimbernat; traducción del inglés de Manuel Barbeito, Madrid: Taurus, 1987.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, YOLANDA, "Balún Canán y la perspectiva femenina como traductora/traidora de la historia", *Revista de estudios hispánicos*, vol. 1, núm. 22, 1995, pp. 165-183, <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/19942>.
- PERUS, FRANCOISE, "Historia y memoria en *Balún Canán*", *Poligrafías: Revista de literatura comparada*, núm. 4, 2003, pp. 31-51.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998.
- STANZEL, F., *Theory of Narrative*, traducción de C. Goedsche, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.