

## Límites de la representación de la voz del sujeto subalterno, en *Balún Canán*.

Su-Hee Kang.  
Universidad Nacional de Seúl

Rosario Castellanos en su primera novela *Balún Canán* (1957) describe el mundo indígena desde una perspectiva infantil. Esta obra, la más reeditada y traducida, junto con *Ciudad Real* (1960) donde habla de la

coexistencia entre indígenas y blancos, y su libro de cuentos *Oficio de tinieblas* (1962) que trata sobre el levantamiento de los indios chamulas en San Cristóbal en 1867, forman “la trilogía indígena más importante de la narrativa mexicana del siglo XX” (Alvarado 1998: 47). Joseph Sommers afirma que con estas obras Rosario Castellanos consigue afirmar la dignidad y el valor humano en el indio, cualidades que ella descubre en el respeto por la tradición, la responsabilidad cívica y la esperanza que brota eternamente en la tradición juvenil (Sommers 1964: 87). Por ello, a las novelas primarias de Castellanos se les ha denominado como pertenecientes a la novela indigenista.

La narrativa indigenista se ha desarrollado siguiendo la búsqueda de la representación más auténtica de la voz del indígena y la superación de la visión de los vencidos. La novela indigenista en México, como en otros países latinoamericanos, ha pasado también por un proceso que llega hasta la publicación de la narrativa que el indígena mismo escribe en su lengua nativa. De este modo, la novela (neo)indigenista es paralela a algunas de las metas de los estudios subalternos originarios de la India que luego llegan a América Latina.

Los estudios subalternos se concentran en la representación de la voz del subalterno anulada y acallada por la hegemonía política y social. Con la influencia de estos estudios, *Balún Canán* se revalorizó en términos de la representación del subalterno indígena, a partir de los años noventa.<sup>1</sup> No pocos críticos evaluaron positivamente la representación del subalterno indígena en *Balún Canán*, además de que Castellanos misma afirmó que tenía una vocación como escritora para dar la voz a los marginados. En este contexto, el presente artículo tiene como primer objetivo

cuestionar desde una relectura de la novela en esta dirección, si *Balún Canán* como narrativa sobre el subalterno indígena cumple cabalmente encontrando las estrategias para dar la voz a los indígenas silenciados mediante los personajes protagonistas, según se afirma en consenso. En un segundo objetivo, revisaremos los principios de la narrativa testimonial en la medida en que se ajustan o no a esta novela para señalar, en la tercera parte, los límites que tendrían dichas estrategias: la representación de la subalternidad en *Balún Canán*, como narrativa de testimonio.

### **1. La niña y la nana en la representación del subalterno indígena**

En *Balún Canán*, la niña y la nana han sido presentadas en los estudios críticos como sujetos subalternos representativos. Son los únicos personajes de los que no conocemos su nombre en la obra, son simplemente la niña y la nana, lo cual es un elemento significativo y también un mecanismo intencionado. El hecho de que estos personajes anónimos se ubiquen en el lugar principal de la obra nos obliga a concentrarnos en su marginalidad y, a la vez, en el poder hegemónico que las oprime.

La niña protagonista es un personaje entre dos mundos. Y aunque pertenece a la familia de los patrones ladinos, está excluida de la familia Argüello. Su apellido representa el linaje del que proviene su padre, César Argüello, que significa el honor, el poder de su familia y también un símbolo patriarcal en esta obra. Pero como ella es 'la hija', se queda al margen porque no tuvo la fortuna de nacer 'varón'. Su hermano menor, Mario, es el heredero de los Argüello y para los padres, la niña es un ser invisible. El personaje de la niña abre y cierra la narración como sujeto construido a partir de múltiples posiciones subalternas, de las cuales Yolanda Martínez comenta principalmente su condición femenina que le impide el acceso a la historia oficial de la familia, la excluye de la línea legal de herencia y la margina de la mayoría de los eventos que afectan el futuro económico y político de la familia Argüello. Su condición de niña. Su corta edad le permite narrar desde una perspectiva que se contrapone a los valores del sector social y económico al que pertenece, pues se halla en un momento de aprendizaje incompleto de su procedencia de clase

social. Su crianza mestiza. La niña recibe sus primeras enseñanzas de dos madres, la nana indígena y su madre legítima, Zoraida. Estas tres posiciones de marginalidad hacen que la perspectiva de la niña al narrar los eventos de la novela se constituyan en un “otro saber” derivado de la experiencia misma de marginalidad (Martínez, 1995: 166).

Por su parte, la nana indígena está marginada por su etnia pero es el personaje con quien la niña se halla en relación afectiva. La nana ha cuidado a la niña desde la etapa de mantillas y, en realidad, el papel de la madre le ha correspondido más a la nana que se ha encargado de su crianza y educación. Asimismo, para la niña la nana es una mediadora que la conduce al mundo indígena.

De esta manera, la crítica afirma que la posición subalterna de la nana y de la niña ayuda a dar voz al subalterno, reduciendo la distancia con los indígenas. De hecho, la niña como narradora-protagonista junto con la nana tienen el papel y la función principal en el plano de la estrategia de la representación del subalterno indígena, apareciendo como hablante y transcritora de la memoria colectiva indígena. La primera y la tercera partes de la novela son relatos que asumen el discurso de la niña como narradora en primera persona, presentado como monólogo interior, lleno de inocencia y de lógica infantil como correspondería a una niña de siete años. Como focalizadora, la niña escucha los diálogos entre personajes y describe lo que ve introduciendo al lector en el contexto social de la novela, que no es otro que la situación de explotación sufrida por los indígenas y sus resistencias.

Entre las voces que la niña transmite, el discurso de la nana es el más notable y el que ejerce influencia absoluta en la niña. La niña narradora en cierto modo sigue siendo amamantada. Su personalidad no está definida y, además, todavía no se ha formado su autoconciencia. Le corresponde a la nana el papel de la madre y la niña comparte buen tiempo con ella en muchas escenas. Entretanto, las historias de la nana y su visión nutren a la niña con todo su repertorio de cultura indígena y forma su conciencia.

La nana confronta la socialización de la niña por los prejuicios que le enseñan en la escuela, ofreciéndole otra visión del mundo y una norma de valor alternativa. Su medio de confrontación son los relatos mayas. En el proceso de su aprendizaje, los mitos que la nana le cuenta se confunden con la incipiente ideología de clase que le transmiten sus padres, según señala O'Connell. A partir de esta nueva conciencia la niña aprende a mirar a su familia y a su entorno con otros ojos:

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. Yo no puedo soportar su rostro y corro a refugiarme en la cocina. (141)<sup>2</sup>

El acceso que la niña tiene a la sabiduría de la nana no solo la acerca a este conocimiento nuevo para ella sino también a la emotividad, lo cual se cumple por primera vez cuando la niña identifica con sus sentimientos y sensaciones la voz del viento:

Ahora me doy cuenta de que la voz que he estado escuchando desde que nací es ésta. Y ésta la compañía de todas mis horas. Lo había visto ya, en invierno, venir armado de largos y agudos cuchillos y traspasar nuestra carne acongojada de frío. [...] Pero nunca, hasta hoy, había yo venido a la casa de su albedrío. Y me quedo aquí, con los ojos bajos porque (la nana me lo ha dicho) es así como el respeto mira a lo que es grande. [...]

-¿Sabes? Hoy he conocido al viento. [...]

-Eso es bueno, niña. Porque el viento es uno de los nueve guardianes de tu pueblo. (149)

De este modo, lo que la niña comprende sobre la naturaleza del viento que había estado siempre con ella se puede entender como que la niña empieza a sentir el mundo y la cultura maya como suya, de la misma manera que la nana se refiere a “los nuevos guardianes de tu pueblo”. De hecho, el significado de *Balún Canán* es nueve guardianes o nueve estrellas, en lengua tzeltzal. En este contexto de interacciones, desplazamientos y apropiaciones, la niña recibe ambas culturas y se ubica en medio de ellas en una posición que no se resuelve. La niña está tanto del lado de los indígenas como del lado de los ladinos en una asimilación parcial y asimétrica de la otra cultura, con la cual se halla en una constante confrontación (Guerra, 2007: 105). De este modo, la crítica interpreta esta instrucción de la nana como la intención de revitalizar la herencia y la memoria colectiva del indígena en la conciencia de la niña.

Por otra parte, la nana se aprovecha de la niña para transmitir de manera subrepticia la historia del subalterno indígena, ubicada en el espacio donde no se oye, esto es, en el mundo indígena. De esta manera, la niña narradora funciona como mediadora y transcriptor de la nana que sería la narradora-informante. Esta operación se revela desde el principio de la novela, en la conversación con la niña:

-...Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca del 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... (133)

Este mito que se conecta con el epígrafe del *Libro del Consejo* se refiere a la palabra arrebatada, a la historia olvidada de los mayas. Con el uso de la primera persona del plural, la voz de la nana aparece como portavoz de la comunidad de indígenas mayas a los que les fue arrebatada la palabra por “ustedes”, los que les arrebataron lo suyo, los que los desposeyeron. La conjunción al

inicio junto con otras marcas de continuidad léxica y gramatical como la copulativa y el adverbio “entonces”, remiten a un texto previo. Cabe recordar que, por lo general, el mito se basa en la narrativa y en la metáfora para transmitir su mensaje: “Myth, like our dreaming, uses the symbolic language of Image and Metaphor [...] to reveal truths, rather than the language of Literalness, which is the only language we expect and respect in this age of mathematical and scientific exactitude” (Wilshire 1990: 97). Así, el mito maya que la nana trasmite a la niña se constituye en un medio que lleva la intención de recuperar la voz arrebatada.

A lo largo de la novela, los discursos indígenas y el sistema de creencias diferente al hegemónico se oyen a través del diálogo, de los cuentos mayas que la nana informa y reproduce, así como mediante el raro documento que la niña encuentra y lee en la biblioteca de su padre. De esta manera, la niña focalizadora aparece como interlocutora y, a la vez, como oyente en varias situaciones discursivas, especialmente como mediadora de los discursos subalternos indígenas, puesto que la voz marginal no puede hacerse oír por sí misma, como afirma Spivak, ya que el subalterno es un sujeto que no ocupa una posición discursiva desde la que pueda hablar o responder (1988: 297). Hasta aquí, *Balún Canán* parece cumplir con su misión de representar a los subalternos, en los papeles desarrollados por la niña y la nana.

## 2. *Balún Canán* como narrativa de testimonio

La narrativa de testimonio constituye una alternativa para representar la voz del sujeto subalterno. En *Balún Canán* se encuentran algunas características de la narrativa testimonial. Además, como afirma Cecilia Luque, desde el punto en que esta obra tiene un carácter biográfico basado en la memoria de la escritora misma, se acerca más a la narrativa testimonial (2003: 17-34).

Diversos estudios sobre *Balún Canán* tienden a mirar a la niña marginada por su género y su edad como una mediadora alternativa para transmitir la voz de los subalternos indígenas como testimonio, y leen su posición marginada como estrategia para superar la distancia entre

interlocutor y hablante. Gil Iriarte yuxtapone la definición de la niña como subalterno por género con la búsqueda de la propia voz del pueblo indígena (1999: 158). Asimismo, Dora Sales dice que su conciencia solidaria como subalterno permite superar el conflicto de relación entre la niña y la nana que están en clases sociales diferentes:

[...] la relación afectiva entre la niña ladina y su nana india, pues supone un desafío al patriarcado y a las fronteras étnicas. [...] Socialmente, ambas pertenecen a dos estamentos diametralmente opuestos: el de los amos y el de los siervos. Pero la marginación, la soledad interior, las une -de modo indesligable- en el plano emotivo, el único que puede superar el conflicto socioeconómico e intercultural que recorre la acción. (2004: 25)

En dirección semejante, Martínez San Miguel afirma que el punto de vista de la niña inmadura tiene un efecto que ofrece un espacio al subalterno para expresar su voz:

Pero en el caso del subalterno, su acceso a la escritura implica, también, una ruptura con el género tradicional de la novela, para construir un texto que vacila entre la perspectiva infantil y su "saber incompleto", y las múltiples perspectivas subalternas y falibles que pugnan por ocupar el espacio narrativo del cuerpo de la novela. (1995: 180)

Lee Crumley (1984) muestra cómo la voz de esta niña es también un medio de acceso para el lector a ese otro conjunto de voces silenciadas, las de los pueblos indígenas, y compara este mecanismo de *Balún Canán* con el uso de Arguedas de un narrador niño en *Los ríos profundos*, aunque la crítica no repara en que ahí se trata de un varón. En *Balún Canán*, la visión del mundo

indígena tiene un valor especial para la niña porque ella lo recibe a través de la figura de la madre amorosa que es su nana.

En contraposición a esa propuesta, Martin Lienhard señala que más bien la voz de la niña se confunde con la de la escritora adulta, haciéndose impura:

La primera y la tercera parte de esta novela-retablo se cuentan a partir de la perspectiva directa de una niña ladina, hija de los hacendados. Las condiciones ficticias de la producción de texto se aproximan por lo tanto, salvo en cuanto a la edad de la narradora, a las reales: una autora ladina, hija de hacendados también, que escribe sobre el mundo indígena y ladino. Esta situación narrativa sufre, sin embargo, una serie de derogaciones o inconsecuencias. Por un lado, la niña testigo es capaz de reproducir, sin teñirlos de su visión infantil, discursos de adultos ladinos e indios, como también cartas y otros documentos escritos distintos aunque indisociables: la infantil de la niña y la adulta de una especie de “cronista”. (1990: 213)

En el subgénero del testimonio, la posición del transcriptor intelectual es uno de los puntos de debate en que se han concentrado los estudios subalternos. En el discurso del subalterno, generalmente, el intelectual poscolonial investiga y teoriza acerca de los espacios periféricos desde un lugar aún localizado dentro de los centros metropolitanos. Como afirma Lucía Guerra, situarse en la metrópoli implica el peligro de continuar utilizando una epistemología fundada todavía en los paradigmas de un saber producido por el colonialismo que oculta e ignora hibridaciones culturales, espacios heterogéneos e identidades transversas (2007: 101).

De este modo, la propuesta teórica de Spivak resalta igualmente los peligros del trabajo intelectual que actúa, consciente o inconscientemente, a favor de la dominación del subalterno, manteniéndolo en silencio sin darle un espacio o una posición desde la que pueda hablar (1988: 299). De esto se desprende que el intelectual no debe ni puede, siguiendo a Spivak, hablar “por” el subalterno, ya que esto implica proteger y reforzar la subalternidad y la opresión sobre ellos.

Entretanto, Jean Franco refiriéndose a otros textos testimoniales clásicos afirma que es evidentemente un problema ético, problema que enfrenta toda obra escrita desde una posición diferente que la del hablante, una diferencia que puede ser de clase, de etnia o de género sexual y que en el pasado ha hecho de los subalternos materia prima o personajes de relatos que no son suyos (2002:116). Así se muestra que la obra publicada conserva las trazas de la lucha por la interpretación, sobre todo en la explicitación de la superioridad técnica del experto:

El término, testimonio, se ha usado de manera general para incluir una variedad de textos. En esta ponencia tomo en cuenta textos en que un testigo habla para contestar a un interlocutor implícito. Esta forma de composición supone una distancia y un diálogo desde posiciones diferentes -intelectual/activista, extranjero/indígena, escritura/oralidad, clase media/clase trabajadora-, como se puede apreciar de una lectura de *Si me permiten hablar, testimonio de Domitila*, y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. (Franco 2002: 111)

Entonces, a pesar de que la niña y la nana se posicionan como subalternos cada una desde su situación, ¿se podría decir que están en la misma jerarquía de subalternidad?

Jean Franco afirma que las editoras de *Me llamo Rigoberta Menchú* y *Si me permiten hablar, Domitila*, Elizabeth Burgos-Debray y Moema Viezzer, son también mujeres, lo que excluye una

posible relación jerárquica basada en la diferencia de género sexual, pero son intelectuales y en el caso de Elizabeth Burgos-Debray hay una diferencia de etnia entre ella y Rigoberta Menchú. En otras palabras, la sonoridad y las simpatías políticas no pueden anular otras diferencias. Franco agrega que Jesusa -en *Hasta no verte, Jesús mío* de Elena Poniatowska-, Rigoberta y Domitila son conscientes del uso de la información. Si por un lado establecen una alianza con la editora en la tarea común de combatir la desinformación, por otro, sus silencios marcan ciertos límites que no pueden ser superados (Franco 2002: 117). En este mismo punto, podemos afirmar, se encuentra el caso de la niña y la nana en *Balún Canán*.

Aunque la niña está aislada por su género en la familia patriarcal, ella es ladina de la casa grande como la escritora de esta novela. La niña misma también muestra la mirada estereotipada del ladino hacia la nana aunque de una manera distinta a la de sus padres, como cuando describe el uso de la ropa de la nana: “No sabe nada. Es india, está descalza y no usa ninguna ropa debajo de la tela azul del tzec. No le da vergüenza. Dice que la tierra no tiene ojos” (134). Esta caracterización aunque es bastante bondadosa, representa a la vista como ignorante e inferior a la nana.

En una relectura de la novela, podremos ver que el privilegio étnico en la relación con la nana significaría que la niña no tendría por qué respetar los mandatos de esta. Entonces, para hacerla obedecer, la nana le da la más efectiva amenaza, mejor que otro castigo, al decirle: “Te vas a volver india” (135). Su resultado es inmediato y eficaz, la niña hace como le ha mandado su nana. La niña muestra también el punto de vista del ladino que sus padres observan hacia el indígena, porque aunque quiere mucho a su nana dice: “No sabe nada. Es india” (134). La categorización decisiva se muestra en la conclusión de la novela. Después de que la niña y la nana se separan, la niña encuentra a una india que se le parece. Al verla, la niña corre a su encuentro, pero se detiene porque la indígena no la reconoce, no era su nana:

Ahora vamos por la calle principal. En la acera opuesta camina una india. Cuando la veo me desprendo de la mano de Amalia y corro hacia ella, con los brazos abiertos. ¡Es mi nana! ¡Es mi nana! Pero la india me mira correr, impasible, y no hace un ademán de bienvenida. Camino lentamente, más lentamente hasta detenerme. Dejo caer los brazos, desalentada. Nunca, aunque yo la encuentre, podré reconocer a mi nana. Hace tanto tiempo que nos separaron. Además, todos los indios tienen la misma cara. (374)

Estos dos personajes, la niña y la nana, a pesar de estar unidos por un fuerte vínculo y a pesar de las estrategias narrativas que se acercan al testimonio, finalmente, se separan por un conflicto de etnia, el cual remite a la diferencia de creencias.<sup>3</sup> La frase de la cita “nos separaron” implica que no fue voluntario ni a causa de algún conflicto entre la niña y la nana, pero a través de la última frase típica del vencedor, “todos los indios tienen la misma cara”, prevalece la idea de que para el ladino conquistador todos los indios son seres anónimos, sin identidad.

De este modo podemos afirmar que la niña no es la misma que antes y que ella ya ha decidido pertenecer al mundo del ladino hegemónico completamente, perdiendo con ello la perspectiva entre dos mundos sobreponiéndose a la condición (aparente) de subalterna del inicio. Además, tiene un peso importante la interpretación de la última escena de la novela cuando, después de la anterior referencia significativa, la niña escribe el nombre de su hermano muerto repetidamente:

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. (375)

Sobre esta actitud, Gil Iriarte interpreta que la niña sigue dando la voz a los callados indígenas con el hecho de escribir:

La niña, que durante toda la novela ha atesorado las palabras de su nana indígena, va a asumir, ahora que ésta ha desaparecido, su voz. Para no borrar de la memoria y no olvidar a los primeros indígenas, la niña va a escribir. Por tanto, en la propia novela se hace explícita la intencionalidad etnoficcional, así como el rescate de las otras voces de la periferia. (1999: 167)

En esta línea, Yolanda Martínez afirma también que la niña empieza a escribir para sí misma con base en el “otro saber” que la nana le ha plantado en su conciencia:

La niña ha perdido la presencia de la nana, pero se ha quedado con el residuo improcesable de experiencia y traición de su sector social, en la medida en que se convierte en sujeto que habla por sí misma. Con este doble gesto la niña evoca la figura de la Malinche, en su traición del rol maternal, cuando empieza a hablar por y para sí misma a través de la escritura. De esta forma, su “otro saber” se convierte en el discurso de la posposición constante de las diversas subalternidades, y la visión de la otredad desde una condición marginal afín -aunque nunca sea idéntica-. (1995: 181)

Sin embargo, al ver la referencia a la nana desde la visión hegemónica oficial, aquellas interpretaciones nos parecen cuestionables. Más bien, la actitud de la niña se destaca en el acto de llamar la presencia del hermano que “está lejos” y, a la vez, significaría que a pesar de su ausencia todavía la hegemonía patriarcal sobrevive agudamente y la opresiona con la conciencia de culpabilidad para con su familia, en este caso.<sup>4</sup> Por lo tanto, la representación del mundo indígena no es eficaz del todo, sería mejor considerar solamente la toma de conciencia de la niña, nada más.

El caso de la nana india también es cuestionable. Este personaje funciona como un mediador para transmitir la memoria colectiva maya, el discurso indígena subalterno que sería transcrito por la niña en un sentido de testimonio. Sin embargo, ¿la nana puede denominarse como representante auténtica del mundo indígena? Aunque su etnia es igual que ellos, la nana habla español “castilla” que opera el poder hegemónico en el texto y trabaja para ladinos en la casa grande.

En el texto, el grupo de los indígenas está dividido: los que trabajan en la casa grande y los que trabajan en la hacienda. La posición de los sirvientes de la casa grande se percibe como más alta y, a la vez, como traidora de su etnia: “Mis hijos son servidores de la casa grande. Se han enemistado conmigo” (219). El primer indicio del cambio es la lucha al interior de su grupo de los propios indígenas que se dividen en dos, los que están a favor del patrón y los rebeldes. Los primeros son atacados por los segundos. Los indígenas que continúan con su fidelidad ciega al patrón son obedientes por miedo y porque desconfían de las leyes de otros hombres blancos.

Además, hay un caso especial con referencia a la india Juana, en donde podemos notar su diferencia de clase en comparación con las indígenas de la hacienda: “No voy a aguantar más, dijo Juana. Me voy a ir con los patrones cuando se vayan a Comitán. Voy a ser la salera. Voy a hablar castilla delante de las visitas. Sí, señor. Sí, señora. Y ya no voy a usar tzec.” (282). Por otra parte, la amenaza y el daño de los brujos de Chactajal hacia la nana muestran el punto vista del indígena autóctono:

-Mira lo que me están haciendo a mí.

Y alzándose el tzec, la nana me muestra una llaga rosada, tierna, que le desfigura la rodilla.

Yo la miro con los ojos grandes de sorpresa.

-No digas nada, niña. Me vine de Chactajal para que no me siguieran. Pero su maleficio alcanza lejos .

-¿Por qué te hacen daño?

-Porque he sido crianza de tu casa. Porque quiero a tus padres y a Mario y a ti. (141)

De este modo, se infiere que el discurso de la nana, a pesar de su fundamento indígena, no puede ser la voz propia del subalterno indígena porque se ve afectada por su posición o clase diferente. En el estudio de Leah Strobel, la figura de la nana se identifica como otra Malinche que tiene el doble rol de traductora de un saber distinto proveniente de las culturas indígenas de tradición oral sin escritura, a la vez que se constituye como traidora de su raza al proteger a la familia Argüello (2010: 104). Este doble rol de traductora/traidora se puede leer desde la figura de la Malinche que, como señala Norma Alarcón, se convierte en un símbolo del mestizaje que da origen a la cultura mexicana y que se apropia y se reinventa para definir una discursividad alterna:

To speak independently of her maternal role, as Malintzin [Malinche] did, is viewed in such a society as a sign of catastrophe, for if she is allowed to articulate her needs and desires she must do so as a mother on behalf of her children and not of herself. Because Malintzin the translator is perceived as speaking for herself and not their community, however it defines itself, she is a woman who has betrayed her primacy cultural function -maternity. (1989: 62-63)

La nana es como Malinche, un símbolo doble de transculturación y traición. Por un lado está su rol maternal hacia la niña, quien aprende a percibir los elementos de la realidad desde el “saber” y la concepción del mundo indígena, y por otro su función como traductora del habla indígena en servicio de los intereses de los opresores.

Nuestra conclusión es que la voz del indígena subalterno se refracta por lo menos dos veces, pasando a través de la voz de la niña y de la nana. ¿Aun así se puede hablar de auténtica representación de la voz subalterna?

### 3. La voz narradora de la segunda parte

La segunda parte de la novela es un relato articulado por un narrador a la manera tradicional de carácter omnisciente, que desde un punto de vista adulto nos cuenta los hechos en tercera persona. Según Martin Lienhard, una especie de “cronista” (1990: 213). El tiempo está en pretérito y el discurso se presenta en forma de diálogos y de monólogos interiores de distintos personajes, tanto ladinos como indígenas: Zoraida, Matilde, Juana, César y Ernesto. Se puede deducir la causa del cambio del narrador de la niña testigo en adulto cronista, por dos circunstancias cruciales.

Primera, el lugar se mueve de Comitán a Chactajal donde no está la nana, con lo cual desaparece uno de los dos hablantes. En la primera parte, el discurso indígena se oye por medio de la voz de la niña focalizadora, pero ella depende del discurso de la nana en el fondo. Sin embargo, Chactajal es un lugar donde no está nana y, a la vez, está más cerca del mundo indígena que Comitán. Pero sin la nana, la niña no toma el papel como narradora:

La niña se separa de su nana para emprender el viaje iniciático, para tomar conciencia de sus verdaderos progenitores, de la ausencia, de la prohibición y de la muerte. Es necesario y muy acertado el narrador omnisciente porque al tratarse la primera parte de una suerte de diálogo, si falta un interlocutor, la nana, éste queda roto. La niña no puede asumir la palabra porque todavía está en fase de formación. [...] La parte central se desarrolla en un espacio ajeno, la finca Chactajal, espacio más relacionado con el mundo indígena. Por ser un lugar extraño a la narradora y por faltar la intermediaria entre ella y el pueblo indígena, la voz es asumida por el narrador omnisciente, ya que el conflicto de razas tampoco puede ser narrado por los propios tzetzales. (Lienhard 1990: 213)

Segunda, los indígenas tampoco pueden hablar por sí mismos. Según María Luisa Gil (1999), en esta segunda parte los indios inician el camino hacia la autoconciencia, pero no son todavía plenamente capaces de revelarse.

Por otro lado, a causa de que en la segunda parte de la novela se despliega una mayor confrontación entre indígenas y hacendados se relata a través de una voz anónima para tomar distancia del conflicto. De este modo, podemos pensar que el narrador omnisciente también funciona como interlocutor y mediador del mundo indígena. El hecho de que la segunda parte esté basada en la memoria apoya esta interpretación. La segunda parte se inicia con esta frase que aparece después del epígrafe: *“Esto lo que se recuerda de aquellos días:”* (193), terminando en dos puntos. Esta tercera voz narrativa, según O’Connell, configura el relato como memoria actual y colectiva:

In part two, the situation of enunciation is established by a sentence that appears between the epigraph and the chapter number: *“Esto es lo que se recuerda de aquellos días”*. *“Se recuerda”* is the impersonal reflexive, not the first person, and can be translated as *“is remembered / one remembers / people remember / we remember”*; there is no clearly identified source of the enunciation. This assimilates the narration into either a written account in which the recorder transcribes memories, not necessarily her own, or perhaps into an oral account of the kind the *nana* gives. (1995: 84)

Así, en la narración de esta parte se escucha la voz de la narradora en el momento actual que rememora el pasado, trayéndolo al presente de la narración. De este modo, el narrador funciona como testigo con base en la memoria y, a la vez, como transcriptor del discurso indígena.

Sin embargo, *Balún Canán* no es una historia oficial, en muchos aspectos está estructurada de acuerdo con la narración hegemónica de los terratenientes, sin que la autora lo reconozca. Jean Franco señala que la voz omnisciente la coloca fuera de las culturas (transmitidas oralmente) de las comunidades indígenas y femeninas, y la encierra en la estructura de la novela nacional, donde no hay heroínas, solo héroes (1994: 187).

Ahora bien, cuando la presencia del narrador omnisciente se lee como un mediador del discurso indígena, ¿su representación de la voz marginada sería transparente? Yolanda Martínez dice que la distribución textual del monólogo y el discurso indirecto libre en la novela resulta central como construcción de un discurso indirecto narrativo de marginalidades fragmentarias que problematizan la noción, puesto que en el discurso indirecto libre se funden las voces del personaje y del narrador omnisciente en tercera persona. Para ello, toma como base el principio del discurso libre indirecto de Rimmon-Kenen:

Grammatically and mimetically intermediate between indirect and direct discourse. [...] Even when different segments can ultimately be attributed to identifiable speakers and more so when they cannot, FID (Free Indirect Discourse) exchanges the bivocality or polyvocality of the text by bringing into play a plurality of speakers and attitude. (1995: 110 y 165)

Martínez afirma que este uso resulta más significativo, pues en esta instancia textual la confusión de las voces de los personajes y el narrador implica que de cierta forma el personaje se apropia de la autoridad absoluta que se le asigna a la información ofrecida por el narrador omnisciente. Entonces, la narración se postula desde el espacio de una autoridad relativa, pues el narrador omnisciente tradicional no modela la totalidad del espacio narrativo. Es decir, con esta estrategia de la narración Martínez confirma que la representación de las voces subalternas es eficaz:

Al final del texto, ninguna de las voces narrativas logra imponerse como autoridad absoluta, ninguna domina a los otros completamente, pues la libertad de monólogo interior expresa la diferencia irreductible de las diversas posiciones de subalternidad en la novela. El proceso de representación novelesco se torna en un proceso fragmentario donde predomina nuevamente este gesto de la irrepresentabilidad, la indecibilidad unívoca del otro. (1995: 166)

Sin embargo, esta interpretación puede ser ambigua y contradictoria. El estilo indirecto libre es un tipo de discurso que se presenta a primera vista como un estilo indirecto pero que está penetrado, en su estructura semántica y sintáctica, por propiedades de la enunciación que corresponden al discurso del personaje. Mieke Bal apunta tres condiciones o características del estilo indirecto libre: 1) Las señales de una situación de lenguaje personal referida al personaje. 2) Un estilo sorprendentemente personal, referido a un autor. 3) Más detalles sobre lo dicho de lo estrictamente necesario para el transcurso de la fábula (1990: 145).

En la novela, podemos apreciar que este tipo de discurso indirecto libre no funciona de manera igual en todos los personajes. Veamos dos casos que aparecen en esta segunda parte de la novela que está contada por un narrador omnisciente. El primer caso es de César Argüello, el dueño de la hacienda:

- A). César quería hacer de su hijo un hombre y no un nagüilón como Ernesto. A la edad de Mario él, César, ya sabía montar a caballo y salía a campear con los vaqueros y lazaba sus becerritos. Hubiera querido que su hijo lo imitara. Pero Zoraida ponía el grito en el cielo cada vez que hablaban del asunto. Trataba a su hijo con una delicadeza como si estuviera hecho de alfeñique. Claro. Como ella no había sido ranchera no quería que Mario le saliera ranchero. Hasta estaría haciéndose ilusiones de que iban a mandarlo a estudiar a

México. Sí, cómo no. Para que le resultara una alhaja como el famoso hijo de Jaime Rovelo que nos sale ahora con la novedad de que los patrones somos una rémora para el progreso y que deberían arrebatarnos nuestras fincas. (Parte 2. Frag. XVII, 302, las negritas son mías)

La voz del narrador y la del personaje se entretajan. Empieza un narrador omnisciente en tercera persona con algunas marcas de estilo indirecto libre (“nagüilón”, “becerritos”, “ponía el grito en el cielo”). A medida que avanza el párrafo, la marca del estilo del personaje es más evidente en la voz del narrador como discurso indirecto libre que, hasta ese momento, se mantiene igualmente en tercera persona y omnisciente (“claro”, “sí, cómo no”). A partir de ahí, el narrador cambia a la primera persona y se transforma en el monólogo de César.

En la narración en primera persona, “el narrador está implicado en su objeto. Su lenguaje es personal en el sentido de referirse a la posición del propio narrador. Al hacerlo, se sitúa en un nivel igual que el narrador en el mismo enunciado. Así, se ha convertido a sí mismo en un actor virtual. Podemos decir que, en este caso, los niveles narrativos comienzan a entretajarse” (Bal 1990: 143). Cuando un personaje habla a otro, que puede ser él mismo (monólogo), “nos encontramos con una ‘mezcla’ de los dos niveles narrativos, a la cual podemos llamar *interferencia textual*” (Bal 1990: 143). En este caso, estaríamos de acuerdo con la propuesta de Martínez, porque podemos identificar el estilo particular del personaje cuando César habla en forma directa, ya sea en diálogos o en monólogos como el anterior.

Pero veamos ahora un segundo caso. Se trata de Juana, indígena y oprimida hasta por su esposo, según se puede apreciar en algunas citas tomadas también de la segunda parte de la novela:

B). 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. (Parte 2. Frag. XIV, 281, las negritas son mías)

C). Desde un rincón, la mujer de Felipe observaba con hostilidad a los reunidos. [...] Todos estos que habían enloquecido a Felipe con su sumisión, con su obediencia. ¡Fuera de aquí, malvados! (Parte 2. Frag. XIV, 284, las negritas son mías)

En estas citas podemos ver que el narrador omnisciente no se comporta de igual manera con Juana que con el personaje de César. Primero se refiere a Juana de manera que marca su marginalidad: “la mujer de Felipe” en B y C; “Juana, la sumisa”, “era como una sombra sin voluntad”. La primera condición para hablar de narración libre indirecta es que “las señales de una situación de lenguaje personal” estén “referidas al personaje”. Las marcas de estilo que destacan en B y C (“se había atrevido”, dos veces, las amenazas “sabrían a qué atenerse”, “¡Fuera de aquí, malvados!”) nunca se oyen directamente en voz de Juana. El narrador siempre habla por ella y nos dice lo que piensa o lo que quisiera decir, como podremos ver enseguida en D, aunque a veces se ponga un guión como si fuera un diálogo:

D). El cerdo se abalanzó a la comida y la devoró en un instante.

-No va a estar cebado para la fiesta de Todos Santos -pensó Juana-. No va a ser posible venderlo a los custitaleros. (Parte 2, Frag. XIV, 278, las negritas son mías)

Las pocas veces que Juana habla directamente en diálogo son para decir frases cortas de poca importancia:

E). -Comadre María, qué milagro que te dignaste venir a esta tu humilde casa.

Juana prefirió interpretar de otra manera esta mirada de inspección y dijo:

-¿Buscabas a tu compadre Felipe? [...]

-Tu compadre Felipe no está. ¿Se te ofrecía algo? [...]

-¿No quieres una taza de café? (278)

Aquí se presenta un problema, ¿cómo podemos saber que el estilo personal que aparece en el narrador se refiere a Juana si casi no ‘escuchamos’ como habla ella? En la cita C hay una amenaza que no llega a cumplir. La intención de Juana es echar fuera de su casa a los que van a buscar a Felipe para que los ayude, pero su acción se paraliza por la mirada de su esposo que la obliga a quedarse quieta y en silencio:

F). Todos estos que habían enloquecido a Felipe con su sumisión, con su obediencia.

¡Fuera de aquí, malvados!

Juana hizo un movimiento en dirección a la escoba. Alargó la mano para cogerla y arrastrarla delante de todos y arrojarla por la puerta. Pero la mano se le quedó en el aire, inútil, temblando. Porque Juana sintió sobre ella la mirada implacable de Felipe. Se fue empequeñeciendo delante del hombre. Y su fuerza la abandonó. Juana fue derrumbándose hasta quedar de rodillas en el suelo, sacudida como un arbusto por un viento de sollozos. (284, las negritas son mías)

El discurso indirecto libre también puede presentar “un estilo sorprendentemente personal, referido a un autor” (Bal 1990: 145). Aquí, el narrador omnisciente se acerca a Juana y habla por ella, pero en este caso en que hay interferencia textual, la voz del narrador y la del subalterno en el

discurso indirecto libre, no significa que la voz sea la misma del subalterno. En el caso de Juana encontramos una voz afectada por el discurso omnisciente dominante que narra la segunda parte de *Balún Canán*.

## Conclusión

Numerosos críticos han evaluado positivamente la representación del subalterno indígena en *Balún Canán* y, además, la misma Rosario Castellanos afirmó que tenía una vocación como escritora para dar la voz a los marginados. Podemos leer las posiciones marginales de la niña y de la nana junto con la aparición del narrador omnisciente que narra la segunda parte de la novela como la estrategia principal para transmitir la voz de subalterno indígena. Sin embargo, nuestro trabajo ha tratado de mostrar que las posiciones marginales de la niña y la nana están en diferente grado y además que la nana no puede ser la voz propia del subalterno indígena porque se ve afectada por su posición o clase diferente, por lo cual la voz del subalterno indígena se refracta dos veces pasando por boca de la nana y de la niña.

En la misma línea se encuentra la configuración del narrador omnisciente, dominando y controlando la voz de los marginados.

Rosario Castellanos es una figura notable en la historia de la narrativa indigenista de México por su primera novela *Balún Canán*. Sin embargo, esta obra revela ciertos límites para representar al indígena subalterno, señalaríamos que *Balún Canán* por su carácter autobiográfico basado en la experiencia de la autora misma no podía evitar la influencia del espectro de Castellanos como ladina intelectual.

Como afirma Jean Franco con base en su estudio sobre el testimonio de Domitila, en el plano de la transmisión de la voz del subalterno estos límites son un problema evidente que enfrenta toda obra escrita desde una posición diferente que la del hablante por clase, etnia o género sexual,

además de que no puede representar la voz de ellos mismos auténticamente (2002: 116). Entonces, ¿es imposible la representación del subalterno por medio de un transcriptor intelectual?, ¿es posible solo por el subalterno mismo?

Spivak es contundente en su propuesta teórica: “El subalterno no puede hablar”. Si el subalterno pudiera hablar, entonces ya no sería más subalterno. Porque con el solo hecho de convertirse en representante de los subalternos significa que ya no está en igualdad de condiciones que los otros que se habrán quedado debajo de él. Esta eticidad que tiene conciencia de la diferencia con el otro ayudaría para representar la voz del subalterno de manera más trasparente. Desde el momento en que trata de representar a los subalternos debe reconocer la distancia con ellos, y en *Balún Canán* es justamente lo que sucede.

## Bibliografía

- Alarcón, Norma (1989), "Traductora, Traidora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism" *Cultural Critique* 13: 62-63.
- Alvarado Moguel, Javier A. (1998), *La narrativa indigenista como referencia antropológica*. México, INAH-SEP.
- Bal, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid, Cátedra.
- Blålid, Odd Inge (2007), *Subalternidad, hegemonía y resistencia en Balún Canán y Oficio de tinieblas de Rosario Castellanos*. Oslo, Universidad de Oslo.
- Castellanos, Rosario (2004), *Balún Canán*. México, Cátedra.
- Castillo, Debra (1992), "Rosario Castellanos: Ashes without a Face." En *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Ed. Sidonie Smith. Minneapolis, University of Minnesota, 242-269.
- Franco, Jean (1994), *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (2002), "Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo", en *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala, Revista Abrapalabra-Universidad Rafael Landívar, 111-128.
- Gil Iriarte, María Luisa (1999), *Testamento de Hécuba: mujeres e indígenas en la obra de Rosario Castellanos*. Salamanca, Universidad de Sevilla.
- Guerra-Cunningham, Lucía (1996), "Pluralidad cultural y voces de la otredad en la novela latinoamericana", en *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Eds. José Antonio Mazzoti y Ulises Juan Zevallos. Filadelfia, Asociación Internacional de Peruanistas, 259-271.
- (2007), *Mujer y escritura, fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Lee Crumley de Pérez, Laura (1984), "Balún Canán and the Narrative Structure of an Indigenous View of the World: Mesoamerican Myth in Rosario Castellanos", *Revista Iberoamericana*, vol. 50, núm. 127, 491-503.
- Lienhard, Martin (1990), *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana, Casa de las Américas.
- Luque, Cecilia Inés (2003), "Balún Canán de Rosario Castellanos: un ejemplo de memorias pseudo-testimoniales." *Contribuciones desde Coatepec II*, núm. 4, 17-34.
- Martínez San Miguel, Yolanda (1995), "Balún Canán y la perspectiva femenina como traductora y traidora de la historia", *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 22, 165-184.
- O'Connell, Joanna (1995), *Prospero's Daughter: The prose of Rosario Castellanos*. Austin, University of Texas.
- Rada Herrera, Walter (2005), *Balún Canán: Documento histórico y novela testimonial*. Cali, Ed. Sin Frontera.
- Sales, Dora (2004), "Balún Canán: Toma de conciencia", en *Balún Canán*. Madrid, Cátedra, 60-114.
- Sommers, Joseph (1964), "Rosario Castellanos: Nuevos enfoques del indio mexicano", *La Palabra y el Hombre*, núm. 29, 83-88.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003), "Puede hablar el subalterno?" (1988), *Revista Colombiana de Antropología*, núm. 99, 297-394.
- Strobel, Leah (2010), *Can Silence Speak? Reading the Marginalized Woman in Three Novels of Female Development*. Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- Valdés, María Elena de (1996), "The Discourse of the Other: Testimonio and Fiction of the Maya", *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 73, 79-90.
- Ward, Ruth (2010), "Communicative Functions of Language in *Balún Canán*", *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, vol. 93, núm. 2, 198-207.
- Wilshire, Donna (1990), "The Uses of Myth, Image, and the Female Body in Re-Visioning Knowledge", en *Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. Eds. Alison M. Jaggar y Susan Bordo. New Brunswick, Rutgers University, 92-114.

---

<sup>1</sup> Entre los estudios desde el enfoque de la subalternidad, con los cuales entablamos un diálogo, destacan: Castillo (1992), Guerra-Cunningham (1996), Valdés (1996), Luque (2003), Rada (2005).

<sup>2</sup> Cito por la edición de *Balún Canán* (1957), México, Cátedra, 2004.

<sup>3</sup> En cuanto a la diferencia de creencias para interpretar un mismo hecho, tenemos como ejemplo cuando Zoraida echa a la nana de la casa sospechando que Mario murió por la maldición de los brujos de Chactajal. En el plano de interpretación de la muerte de Mario, se refleja una visión distinta según su posición. Desde la oficialidad del discurso, Mario muere a causa de un apendicitis. Para los indígenas, muere por un castigo de los brujos de la tribu. Para la niña, su hermano muere porque ella deseaba sus privilegios, para la lógica narrativa, muere para no perpetuar el poder de los terratenientes.

<sup>4</sup> Ruth Ward afirma que Rosario Castellanos escribe esta novela para aliviar su culpabilidad personal: "Castellanos's crafting of the novel was driven by the cathartic need to bring to light her private burden, to reveal her previously undisclosed, selfish wish that her brother, rather than she, would be given over to the vengeful Catashana for her theft of the oratory key. [...] She wrote her narrative in an effort to wipe the slate clean and thus purify herself of her imagined wrongdoing. More than twenty years after the fact, Castellanos as an author did clear her conscience, but with an adult understanding" (2010: 205).