

LEER *BALÚN-CANÁN* SIN ABRIR EL LIBRO: LA BIBLIOGRAFÍA MATERIAL EN EL ANÁLISIS DE LA OBRA LITERARIA¹

HACIA UNA CONCEPTUALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LA LECTURA

Hay un número relativamente importante de disciplinas cuyos nombres en ocasiones resultan peregrinos para el campo de los estudios de literatura mexicana. Etiquetas disciplinarias como las de *titrología* (el estudio de los títulos en su tensión entre el lector y la obra que presentan u ocultan o pre-presentan o representan), *estudios peritextuales* (todo aquel material paratextual que circula fuera del contexto de la obra, dentro del mismo volumen: formato, portada, colección, etc.), *estudios epitextuales* (todo aquel material paratextual que circula fuera de la materialidad del mismo volumen, pero dentro de un espacio editorial y socialmente delimitado, como los suplementos literarios, las reseñas sobre el libro, las entrevistas, etc.) resultan buenos ejemplos, aunque algo sabemos al respecto gracias a los *Seuils* de Gérard Genette². Desde la sociocrítica, con cierto éxito entre los

¹ La preparación del presente artículo hubiera sido imposible sin la amable colaboración de Rosario Martínez Dalmau, responsable de la Biblioteca Gonzalo Robles del Fondo de Cultura Económica, a quien agradezco todas las facilidades concedidas durante varias sesiones de trabajo en dicha biblioteca. Una versión muy temprana de este material fue presentada, como comunicación, durante el *XXII Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana* convocado por la Universidad de Sonora, en la ciudad de Hermosillo, pero permanece inédita; agradezco también los comentarios de los colegas asistentes a dicho congreso. De los errores, por supuesto, soy el único responsable.

² Du Seuil, Paris, 1987.

estudios de literatura latinoamericana, Claude Duchet o Andrea del Lungo nos han enseñado a leer los *incipit* de los obras literarias como zonas estratégicas para la condensación de sentido en las que se pre-anuncian los principales rumbos narrativos que ha de seguir la obra³ (y que Juan Bruce-Novoa aplicó en 1987, con éxito, a su lectura de *La sombra del caudillo*⁴). Consecuentemente, si nos ocupamos de los *incipit*, otra vez de la mano de Bruce-Novoa, habría que referirnos al estudio de los finales, como ha hecho en “La novela de la Revolución mexicana: la topología del final”⁵ o, de forma panorámica, como sucede en *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, de Marco Kunz⁶. Esto, sin olvidar el pionero y todavía no superado (pero tampoco continuado por nadie) estudio de Luis Monguió sobre crematística: la forma en que los medios económicos determinan ciertas pautas creativas en los escritores⁷.

Estas disciplinas, pese a su diversidad, tienen algo en común: expresan tensiones generadoras de sentido entre la obra leída y la no leída, la obra leída de manera parcial y la obra leída en su totalidad; entre el texto leído perimetral o transversalmente y el texto leído de una tapa a la otra sin interrupciones, entre la lectura discontinua y la lectura continua; terrenos fundamentales, todos estos, que enfrenta el lector en su primer acercamiento a cualquier texto y que el autor sabe aprovechar para sorprenderlo, desorientarlo, embaucarlo o encaminarlo, según convenga a sus propósitos creativos; se trata, en el fondo, de distintas perspectivas metodológicas que podrían coincidir, vistas desde una perspectiva muy general, en una pragmática de la comunicación literaria y, en última instancia, escalar hasta una teoría de la recepción (condicionada por un fundamento empírico, lo que la distingue de la teoría de la recepción especulativa). En este espacio, por supuesto, confluyen varias voluntades, no

³ CLAUDE DUCHET, “Idéologie de la mise en texte”, *La Pensée*, 215 (1980), 95-107 y “Pour une socio-critique ou variations sur un incipit”, *Littérature*, 1 (1971), 5-14; ANDREA DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, Du Seuil, Paris, 2003 y “Pour une poétique de l'incipit”, *Poétique*, 94 (1993), 131-152.

⁴ “Estudio introductorio”, en *La sombra del caudillo. Versión periodística*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, pp. vii-lxx.

⁵ En *Hispania*, 74 (1991), 36-44.

⁶ Gredos, Madrid, 1997.

⁷ “Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX”, *RHM*, 17 (1951), 111-127.

sólo la omnipresente voluntad autoral que estamos acostumbrados a privilegiar, sino la del editor que intenta beneficiarse con la venta del ejemplar; la del artista plástico que procura volver atractivo el volumen y destacar al mismo tiempo sus principales cualidades intrínsecas⁸; la del diseñador que organiza los espacios para ofrecer una visión armónica de título, logotipo de la editorial, nombre del autor, viñeta, dibujo, grabado o cualquier otra expresión artística dispuesta para hacer más atractiva la portada del libro, los datos legales, como el ISBN o el código de barras, etc.; la disposición interior del texto, que va desde la página con aire y numerosas viñetas que alegran la experiencia de la lectura hasta las agobiantes páginas con tipos reducidos y apretados que, al contrario, pueden hacer que nuestro pasatiempo se vuelva miserable; la del autor de la cuarta de forros, cuyo breve texto, de apenas unas pocas líneas, debe suplir la lectura completa de la obra durante el corto tiempo que pueden durar los titubeos de un potencial comprador en una librería; el precio tasado por el vendedor y lo que en última instancia puede determinar la compra y el disfrute posterior del ejemplar o su eventual abandono.

Ante la dificultad de deslindar unas intenciones de otras, consideramos que todos estos factores provienen de voluntades ajenas a la factura de la obra y poca o ninguna vez les concedemos la atención necesaria en nuestros estudios. Sin duda, se trata de aspectos independientes de la voluntad autoral; pero no se apartan de los indicios semióticos que afectan la recepción de la obra y que, ya sea en un sentido o en otro, la orientan. Si el autor no eligió la portada de su libro, es muy probable que el lector sí haya elegido leer ese libro atraído en alguna medida por el diseño de su portada; si el autor no redactó en la cuarta de forros ese resumen seductor, sí es lo primero que el lector conoce de la obra, del autor mismo y, en algunos casos, incluso de los principales núcleos narrativos del texto. En fin, se trata de indicios significativos que no involucran esa sacralizada figura de autor a la que nos hemos referido, pero que sí impactan de

⁸ Y de forma subrepticia, comunicar él mismo alguna de sus inquietudes artísticas, con discreta libertad respecto al volumen que ilustra, como un medio para difundir un mensaje plástico con implicaciones sociales, de protesta política, de identidad con una escuela gráfica, etc.; pensemos, sólo para ilustrar este punto, en la identificación que hubo entre los grabados en madera y la vanguardia mexicana, hasta consolidarse como un rasgo de identidad.

modo directo en el deseo lector y, con toda probabilidad, en la experiencia total de lectura a la que será sometido el material. Un lector promedio, podemos aventurar, no leerá igual una “novela histórica” que una “novela” a secas, según los indicios materiales con los que cuente; un lector universitario con pretensiones rara vez abrirá las tapas de un *best-seller*, bien identificado por una portada vistosa según los códigos semióticos de moda: resaltado y doradura de algunas imágenes, tipo de letra, formato en octavo y cierta extensión característica, etc.

Para la sociocrítica, la *textología* de Roger Laufer resulta fundamental⁹, aunque sus principales derivaciones se han orientado por el lado de la pragmática en los estudios de textología semiótica o por el de la filología en los estudios de crítica textual. En el ámbito de las academias inglesa y norteamericana, sin embargo, resulta frecuente encontrar estudios con una orientación diferente, más cercana al análisis bibliográfico en el sentido en el que lo entiende Gérard Genette, como *bibliologie*¹⁰, y que nosotros conocemos mejor como *bibliography*, bibliografía analítica, bibliografía material o bibliografía textual, disciplina desarrollada al amparo de los magníficos *Principios de descripción bibliográfica* de Fredson Bowers¹¹. El propósito principal de la disciplina, con enorme provecho para nuestros estudios literarios como espero exponer en las próximas páginas, es recordar que cada ejemplar de una obra fue único e irrepetible en su contexto de recepción; histórico y, por ello, sujeto a cambios sutiles, pero, en la medida en la que ilustran la historicidad del proceso de lectura empírica, importantísimos.

Se trata de una disciplina ideada e implementada para fines muy distintos a los que deseo ilustrar aquí, pero que puede resultar de mucha utilidad para recabar y conservar información que nos ayude a entender mejor el complejo proceso de significación de la obra literaria en el curso de la lectura empírica. Este propósito, aunque ha sido contemplado por uno de los autores principales de la disciplina, sólo cobra importancia para nosotros desde la perspectiva de la crítica literaria:

La bibliografía analítica trata de los libros y sus relaciones solamente como objetos materiales, y en sentido estricto no tiene nada

⁹ *Introduction à la textologie*, Larousse, Paris, 1972.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 20.

¹¹ Trad. de Isabel Balsinde, Arco/Libros, Madrid, 2001 (trad. de la ed. de 1994; 1ª ed. original, 1949).

que ver con las consideraciones históricas o literarias sobre el tema o contenido. Los hallazgos de la bibliografía analítica sirven para clarificar estas consideraciones, pero la historia o la crítica literaria no es en sí misma bibliográfica¹².

Las aplicaciones inmediatas pueden resultar impenetrables para algunos lectores, acostumbrados como estamos a leer en cualquier edición y dejar para el bibliófilo las *editiones principes* y otros caprichos que parecen de erudita exquisitez. La información que ofrecen todos estos materiales, sin embargo, no puede seguir pasando inadvertida, con el riesgo siempre constante de perderla para siempre. Si, como señala Fredson Bowers, “la bibliografía analítica... en sentido estricto no tiene nada que ver con las consideraciones históricas o literarias sobre el tema o contenido” (*id.*), no podemos obviar su utilidad como una herramienta poderosa para conservar la memoria histórica de ese primer momento en el que un libro no es importante para el lector por sus valores intrínsecos, absolutos e intemporales más allá de las páginas que lo contienen, sino por su cubierta y cualquier otro accidente ligado a su primera difusión durante el proceso de la lectura empírica. Aunque en principio parecería que me refiero a una teoría de la recepción, no hay que dejar de lado un rasgo distintivo: mientras la teoría de la recepción sólo analiza el proceso de lectura con una perspectiva de mercado, donde la obra de arte se vuelve un bien de consumo, la conceptualización del objeto artístico que propongo desde sus raíces materiales nos permite identificar, analizar y conservar información sobre estrategias materiales de comunicación que de otra manera se perderían; no sólo hablo de una teoría de la recepción, sino que también subrayo enfáticamente la necesidad de conservar información material interpretable para incluirla en la ecuación de los procesos de lectura como indicios semióticos importantísimos, pero perecederos de no someterse a un adecuado proceso de conservación.

Si acaso algo sorprende de todo lo anterior es que, mientras en los estudios literarios de las academias inglesa y norteamericana los estudios bibliográficos como herramientas para la crítica literaria son algo común, en el caso de la literatura mexicana seguimos a la zaga en cierto sentido. Ya en 1928, por ejemplo, Ronald B. McKerrow, pionero en esta disciplina, señalaba:

¹² *Ibid.*, p. 59.

Los métodos con los que los estudiantes se enfrentaban a los problemas literarios, especialmente a los del período shakesperiano, jamás experimentaron un cambio tan significativo como en los últimos años. Gracias a los métodos “bibliográficos”, hoy podemos observar con todo detalle cualquier mínimo indicio de alteración en la transmisión correcta de un texto, clasificando, con sutiles e ingeniosos métodos, la primera, segunda o tercera etapas de la composición, el borrador original, la primera redacción completa, la revisión con uno u otro fin, etc.¹³.

Se trata, sin duda, de un filón técnico que, poco atendido hasta ahora, espera pacientemente su descubrimiento. Ojalá en un plazo no muy lejano podamos repetir, pensando en nuestra literatura mexicana, esta experiencia.

DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA DE *BALÚN-CANÁN*

Definir la importancia de estas disciplinas, en general, y de la bibliografía analítica, en particular, excede por mucho los propósitos de este artículo, pero me parece que un ejemplo concreto puede ilustrar con más detalle los beneficios de esta perspectiva de análisis y ayudarnos a entender cómo la descripción bibliográfica de un ejemplar arroja una cantidad importante de información que, debidamente interpretada y contrastada, puede inaugurar nuevas líneas de investigación desde la perspectiva de su lectura empírica y su recepción temprana. La descripción, por sí misma, puede resultar técnica y pesada, pero si somos pacientes, los beneficios superan a las fatigas. Durante septiembre del 2004, la descripción bibliográfica del ejemplar de la primera edición conservado en la Biblioteca Gonzalo Robles del Fondo de Cultura Económica, dirigida y atendida por Rosario Martínez Dalmau, sirvió para recabar los siguientes datos, contrastados con otros ejemplares (uno de mi colección particular y otros de distintas bibliotecas públicas, aunque sólo en el caso del ejemplar de la Biblioteca Gonzalo Robles se conserva la camisa de papel que, como se verá, registraba información muy importante). La descripción es la siguiente:

¹³ *Introducción a la bibliografía material*, introd. de David McKitterick, trad. de Isabel Moyano Andrés, Arco/Libros, Madrid, 1998 (trad. de la 2ª ed. de 1928), p. 42.

Rosario Castellanos, *Balún-Canán*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957 (*Letras mexicanas*, 36).

1.1) [Dentro de doble filete, 140×84, interior 138×82:] *Balún-Canán* [formato mayor]]por[ROSARIO CASTELLANOS][filete]]*letras mexicanas*[filete]] FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

1.2) *Pies de imprenta especiales*: p. [6]: Primera edición, 1957 [Derechos reservados conforme a la ley]© Fondo de Cultura Económica, 1957[Av. de la Universidad, 975 – México 12, D.F.]Impreso y hecho en México[*Printed and made in Mexico*
p. [295]: Este libro se acabó de imprimir el[día 4 de noviembre de 1957 en los ta-lleres de GRÁFICA CERVANTINA, S.A.,]Cedro 269, México 4, D.F. Se tira-ron 3,000 ejemplares y en su compo-sición se utilizaron tipos Baskerville[de 10:11. La edición estuvo al cuidado de Carlos Villegas y Enrique González Pedrero.

1.3) *Colación*: (186×114): [sin signatura, 1-18⁸ 19⁴], 148 hojas, pp. [1-8] 9-292 [293-296]

1.4) *Contenido*: p. [1]: en blanco. p. [2]: en blanco. p. [3]: portadilla: “*letras mexicanas* [36] [BALÚN-CANÁN”. p. [4]: en blanco. p. [5]: portada. p. [6]: pie de imprenta. p. [7]: dedicatoria: “A[EMILIO CARBALLIDO]A[MIS AMIGOS DE CHIAPAS”. p. [8]: epígrafes. pp. 9-292: texto. p. [293]: índice. p. [294]: en blanco. p. [295]: colofón. p. [296]: en blanco.

1.5) *Tipografía*: 1 col. con paginación en los márgenes inferiores externos. 34 líneas + línea de paginación 130 (136)×85 mm; baskerville redonda, 79 mm. para 20 ll.

1.6) *Papel*: papel color crema, sin marcas de agua, con todos los bordes cortados.

1.7) *Encuadernación*: encuadernación en tela color crema. Cubierta delantera: “[estampado en dorado:] [logotipo del Fondo de Cultura Económica, formado por las letras “cf” en un cuadrado de 15mm]] *letras mexicanas* [36”. Lomo: “[estampado en dorado:] BALÚN-CANÁN”. Cubierta trasera: en blanco. Hojas de guarda delantera y traseras en papel color crema ligeramente más grueso que las hojas de texto.

1.8) *Camisa*: papel color crema impreso en negro y verde. Frente: “[Dentro de doble filete, 159×95, interior 155×89:] *Balún-Canán* [formato mayor, tinta verde]]por[ROSARIO CASTELLA-

NOS [tinta negra]][[filete]][[viñeta de Celia Calderón, nana indígena en el margen interior, con peinado y ropas indígenas, y niña ladina en el margen exterior, con peinado y ropas occidentales, en actitud de mostrar su edad a la nana con los cinco dedos extendidos de la mano derecha y dos de la izquierda, según se indica en I, i: “ Soy una niña y tengo siete años. Los cinco dedos de la mano derecha y dos de la izquierda”]] *letras mexicanas* [tinta verde]][[filete]]FONDO DE CULTURA ECONÓMICA [tinta negra]”. Lomo: “Rosario|Castellanos |BALUN |CANAN |36 |[logotipo del Fondo de Cultura Económica, formado por las letras “f_c” en un cuadrado de 10 mm]”. Parte trasera: “LETRAS MEXICANAS [tinta verde]]1. ALFONSO REYES: *Obra poética* |2. J. J. ARREOLA: *Confabulario y Varia invención* (2ª ed.)|3. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ: *El nuevo Narciso* |4. FRANCISCO ROJAS GONZÁLEZ: *El diosero* (2ª ed.)|5. ERMILO ABREU GÓMEZ: *Tata Lobo* |6. RICARDO POZAS A.: *Juan Pérez Jolote* |7. JOSÉ MANCISIDOR: *Frontera junto al mar* |8. RUBÉN BONIFAZ NUÑO: *Imágenes* |9. *Sátira anónima del siglo XVIII* |Ed. preparada por José Miranda y Pablo González Casanova |10. SALVADOR NOVO: *Las aves en la poesía castellana* |11. JUAN RULFO: *El llano en llamas* (2ª ed.)|12. ANTONIO CASTRO LEAL: *La poesía mexicana moderna* |13. XAVIER VILLAUURUTIA: *Poesía y teatro completos* |14. ALBERTO BONIFAZ NUÑO: *La cruz del Sureste* |15. VICENTE T. MENDOZA: *El corrido mexicano* |16. RAMÓN RUBÍN: *La bruma lo vuelve azul* |17. MAURICIO MAGDALENO: *El ardiente verano* |18. JAIME TORRES BODET: *Tiempo de arena* |19. JUAN RULFO: *Pedro Páramo* |20. EDMUNDO VALADÉS: *La muerte tiene permiso* |21. MARIANO AZUELA: *La maldición* |22. GASTÓN GARCÍA CANTÚ: *Los falsos rumores* |23. ALÍ CHUMACERO: *Palabras en reposo* |24. MARIANO AZUELA: *Esa sangre* |25. F. MONTERDE: *Teatro mexicano del siglo XX [I]* |26. A MAGAÑA ESQUIVEL: *Teatro mexicano del siglo XX [II]* |27. C. GOROSTIZA: *Teatro mexicano del siglo XX [III]* |28. RAÚL PRIETO: *Hueso y carne* |29. LUIS SPOTA: *Casi el Paraíso* (2ª ed.)|30. JAIME GARCÍA TERRÉS: *Las provincias del aire* |31. MIGUEL N. LIRA: *Una mujer en soledad* |32. V. T. MENDOZA: *Glosas y décimas de México* |33. SARA GARCÍA IGLESIAS: *Exilio* |34. CARMEN BÁEZ: *La roba-pájaros* |35. GUADALUPE AMOR: *Yo soy mi casa* |FONDO DE CULTURA ECONÓMICA [tinta verde]”. Solapa delantera: “*Balún Canán* | Rosario Castellanos, poetisa de acento personal |y depurado de la generación joven, inicia con |este libro una nueva fase de su obra de crea|ción. *Balún Canán* –“Nueve estrellas”– es |el nombre que según la tradición dieron los |antiguos pobladores mayas al sitio donde hoy |se encuentra Comitán, en el Estado de Chia|pas. Esta población, de rancio sabor colonial y |acusada personalidad, ha sido testigo de hondas |diferencias raciales. La autora aprovecha esos |hechos para referir, de acuerdo con sus expe|riencias personales, multitud de epi-

sodios co-|tidianos que en gran parte ella misma ha|presenciado. Ello constituye el marco de esta |novela.||*Balún Canán* elabora literariamente la vida,|las costumbres y los puntos de vista de los dos |actores principales del drama rural comiteco,|blanco e indígena, en un momento difícil de |la historia contemporánea de México cuyas |derivaciones últimas aún no se vislumbran.|Enemiga de dibujar a grandes trazos, la au-|tora capta los hechos concretos y los refiere |con la dimensión justa, situándolos en su ambiente propio, con un inteligente dominio de |las situaciones y los personajes.||El ritmo del relato, sobrio y sostenido, se |halla impregnado de un sabor regional que |en ningún momento diluye su intensidad ni |atenúa su colorido. Lo primero contribuye en |buena parte a perfilar la obra, y lo segundo le |presta una característica claramente definida.|(Viñeta de CELIA CALDERÓN)". Solapa trasera: "FONDO DE CULTURA ECONÓMICA |*Algunos títulos de la BIBLIOTECA AMERICANA* [tinta verde]|FR. BARTOLOMÉ DE LAS CASAS |*Historia de las Indias* |J. BERNARDO COUTO |*Diálogo sobre la historia de la pintura* |en México |SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ |*Obras Completas: I, Lirica personal; II, Vi-|llancicos y letras sacras; III, Autos y loas; IV, Comedias, sainetes y prosa* |JOAQUÍN GARCÍA ICAZBALCETA |*Bibliografía mexicana del siglo XVI* |*El libro de los libros de Chilam Balam* |HERNANDO COLÓN |*Vida del Almirante* |PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA |*Las corrientes literarias en la América |hispanica* |*Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché* |BRANTZ MAYER |*México, lo que fue y lo que es* |INCA Garcilaso |*La Florida* |\$20.00 m./mex."

La información recuperada durante la descripción de un ejemplar puede resultar apabullante, pero no escapa al crítico literario su función como un banco informativo que vuelve sobre detalles que, tras la lectura del mismo material, quizá pasaron inadvertidos en un primer momento. Esta información, en todo caso, recuerda la imagen del detective que vuelve, tras varios años, sobre las primeras evidencias de un crimen sin resolver. En nuestro caso, por supuesto, la invitación consiste en volver, como lectores ingenuos que no pueden prever cuál será el alcance de esta primera novela escrita por la entonces poeta Rosario Castellanos, a los meses que siguieron a su publicación un 4 de noviembre de 1957, pero que hoy parecen irremediablemente perdidos para quien lea *Balún-Canán* en la *Colección Popular* del Fondo de Cultura Económica o en el primer tomo de las *Obras* preparadas por Eduardo Mejía para la misma editorial, sólo por el cambio del soporte material.

LA VIÑETA DE CELIA CALDERÓN Y LAS PORTADAS POSTERIORES

Quien se asome a las bibliotecas públicas en busca de una primera edición de *Balún-Canán* encontrará, con apenas muy pocas excepciones, un ejemplar de reducidas proporciones (174×120) cuya encuadernación en cartón forrado de tela color crema no se distingue en nada de sus hermanos de colección, salvo por el número, pues la portada escuetamente mostraba un estampado en dorado con el logotipo del Fondo de Cultura Económica, formado por las letras “cf_e” en un cuadrado de 15mm, al que seguía el nombre de la colección y el número, “*letras mexicanas* | 36”; sólo en el lomo notará cierta particularidad, pues ahí reza, también estampado en dorado, en grandes letras que cruzan el lomo de abajo a arriba: “BALÚN-CANÁN” (Imagen 1). En algunos fondos, esta encuadernación se sustituyó por otra genérica en cartón y keratón. En noviembre 1957, las cosas eran muy distintas: el volumen, del que se tiraron 3000 ejemplares, salió a la venta con una camisa en papel color crema (Imagen 2) de la que ningún rastro ha quedado en las bibliotecas públicas mexicanas, toda vez que ha sido sistemáticamente removida de los ejemplares conservados para evitar robos o uniformar sus acervos, de modo que los sellos del Fondo y las etiquetas para su identificación se han colocado directamente sobre la encuadernación original o sobre la genérica en keratón.

El frente de dicha camisa indicaba en grandes caracteres verdes el título (“Balún Canán”, así sin guión, aunque en el interior del libro siempre se escribió con guión “Balún-Canán”¹⁴) y el nombre de Rosario Castellanos en tipo menor, con tinta negra; pero lo que más llamaba la atención de esta sobrecubierta es la viñeta de la reconocida grabadora Celia Calderón (Imagen 2.1) en la que se representaban dos figuras femeninas, una de más edad y corpulencia y otra menor y más joven, sentadas ambas en el piso, con los cuerpos ligeramente inclinados hacia afuera de un eje vertical ascendente, formando una V sutil (véanse las

¹⁴ Este error habría de corregirse en la segunda edición, pero hoy no es infrecuente que los lectores duden sobre la forma correcta de escribir el título. El origen de la confusión es meramente editorial: además del error en la sobrecubierta de la primera edición, a partir de las reimpresiones en la *Colección Popular* luego de 1979, los diseñadores de las portadas distribuyeron el título en dos líneas, de modo que no fue necesario escribirlo con guión, pues quedó *Balún* sobre *Canán*; de ahí que en los trabajos críticos sobre la novela se encuentra indistintamente *Balún Canán* y *Balún-Canán*.

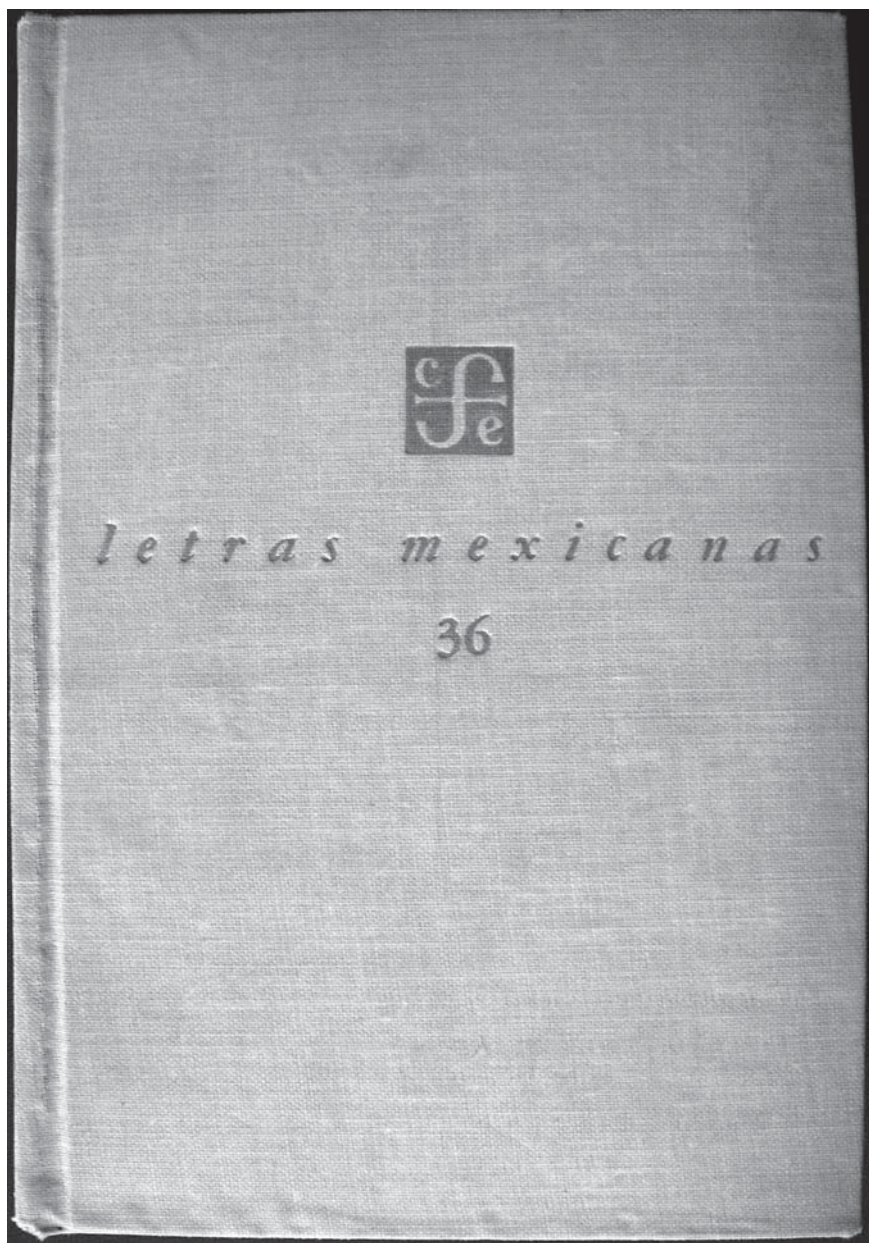


IMAGEN 1. Encuadernación. Cortesía de la Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica.

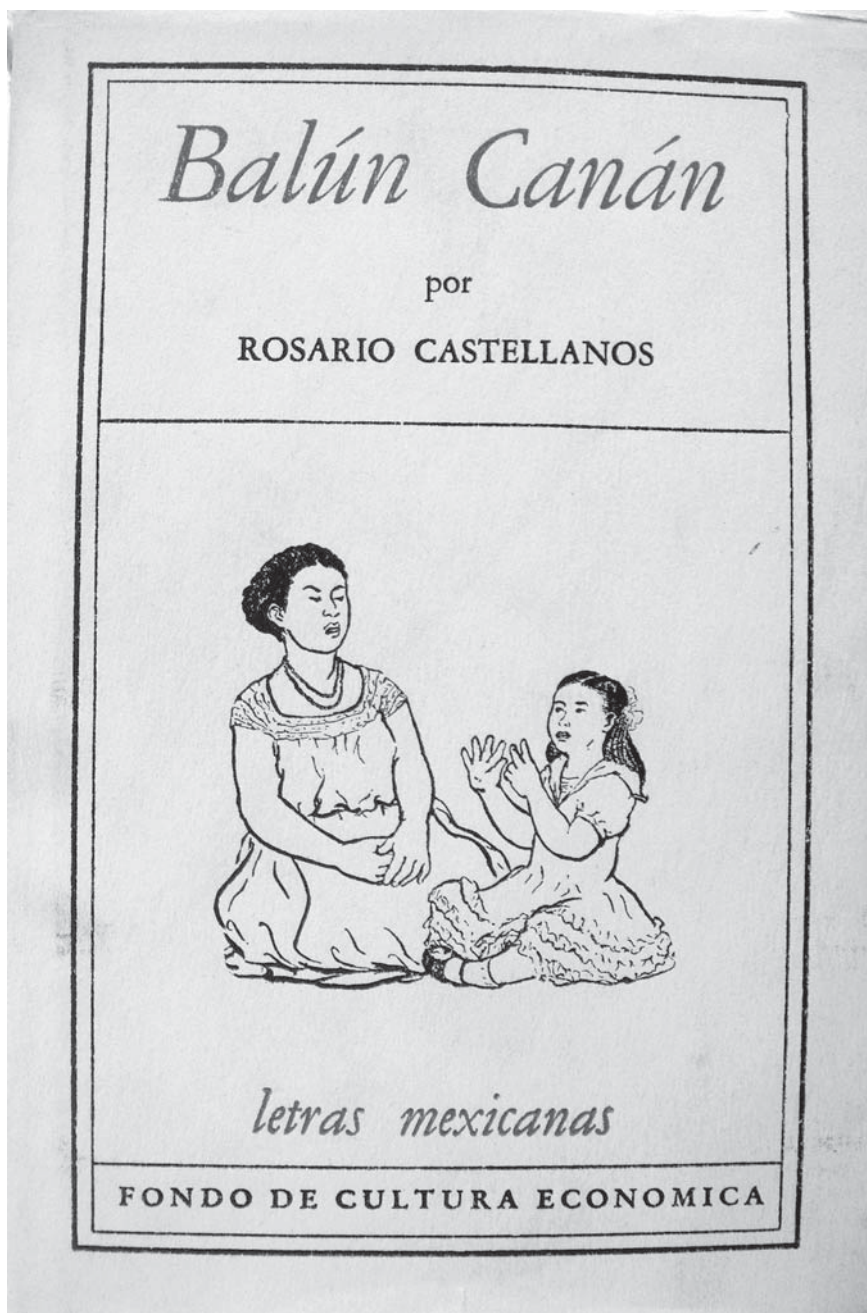


IMAGEN 2. Portada sobre la camisa de la editio princeps. Cortesía de la Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica.

líneas continuas en la Imagen 2.1); este mismo eje expresa bien la distancia entre ambas, aunque la composición insiste en un origen común en las faldas de la niña y la mujer mayor, superpuestas en la base del eje central ascendente. El distanciamiento se acentúa en el remate superior de las figuras: el contacto visual entre ellas genera desconcierto, pues se da en el tramo de mayor separación del ángulo señalado, en las cúspides de esta V simbólica. El centro de la imagen en su mitad superior permanece vacío, lo que impide conferir mayor peso visual a un personaje o a otro, y la principal línea horizontal que podemos advertir es precisamente el de las miradas cruzadas, aunque se trata de un eje imperfecto, pues se inclina de izquierda a derecha por la diferencia de altura entre un personaje y otro (línea punteada superior en la Imagen 2.1). En sentido inverso, si trazamos otra línea imaginaria desde las manos extendidas sobre el regazo del sujeto en tamaño mayor hasta las manos en movimiento de la niña, se comprueba una línea inclinada en sentido inverso, que se eleva de izquierda a derecha perpendicularmente a la línea entre las miradas y confluye justo en el rostro de la niña (línea punteada baja en la Imagen 2.1). El desequilibrio aparente tiene un propósito específico: orienta el interés del espectador hacia el rostro de la niña, que no es central en la composición de una forma obvia, sino por la confluencia de las líneas principales de la composición. Celia Calderón ha ordenado los componentes espaciales con inteligente sutileza y ha logrado que, pese a su tamaño menor, la verdadera protagonista de la escena sea la niña en ese momento específico de tomar la palabra y expresarse por medio de señas, frente a la pasividad expresada por su contraparte. Esta relevancia del personaje infantil se confirma si atendemos al uso de los planos: el sujeto menor está superpuesto al mayor, en un primer plano absoluto, y deja al personaje mayor en un segundo plano apenas perceptible a primera vista.

Las formas destacan de manera absoluta por la falta de un fondo y por la omisión de juegos de luz y sombras, lo que inhibe cualquier sensación de profundidad y obliga al espectador a considerar con sumo cuidado el plano en el que interactúan las figuras, único visible. La total ausencia de sombras elude el dramatismo y obliga al espectador a centrarse en los aspectos compositivos y no en los afectivos; la viñeta apela a su razón y no a su emotividad como un efecto perseguido de modo explícito. La ausencia de profundidad en la viñeta, tanto por la carencia de fondo como por la omisión de sombreados (ambientales y

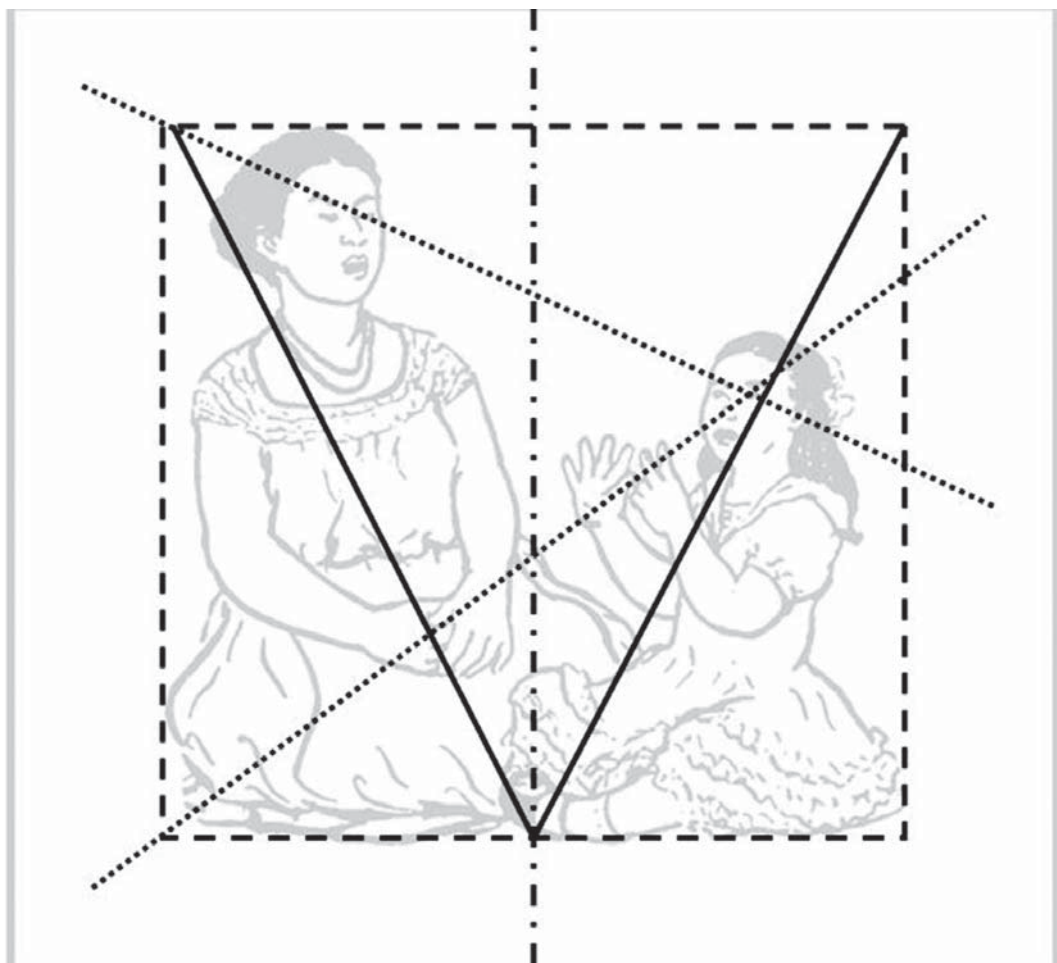


IMAGEN 2.1. *Detalle de la viñeta de Celia Calderón. Cortesía de la Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica.*

también sobre el volumen de las figuras), reorienta la atención del espectador de forma casi exclusiva hacia la niña en un primer plano dominante y a la mujer mayor en un plano medio inmediato, lo que nuevamente contribuye a destacar al personaje infantil en una atmósfera de cierto antagonismo.

Las diferencias compositivas entre ambos personajes se refuerzan por la indumentaria de cada una: mientras la mujer mayor lleva una blusa de vuelo sin mangas, con bordados distribuidos en una cenefa que abarca el cuello y los hombros, y una falda amplia, la niña viste una blusa de hombros abombados, cuello marinero, falda corta con holanes, calcetas y zapatos, indumentaria que retrata el “traje de marinerito” con el que universalmente se identifica a los niños (pues igual se usó como uniforme en las escuelas en Japón que sirve todavía para hacer la primera comunión en España). Estas diferencias se completan con los peinados de una y otra: la mayor, con un típico peinado de trenza enrollada sobre la cabeza; la niña, con dos coletas bajas. Hasta aquí, por supuesto, la caracterización define a la mujer mayor como una indígena y a la menor como una niña ladina o mestiza. El gesto severo de la indígena, con el ceño fruncido hacia el centro, y su tamaño mayor en relación con la niña, ofrecen indicios ineludibles de las contradicciones sociales entre indígenas y ladinos que serían el motor narrativo de *Balún-Canán*.

Si atendemos a los trazos que forman ambos rostros, puede percibirse con facilidad que en la conformación del rostro indígena dominan por mucho los trazos rectos en relaciones angulares (Imagen 2.2), mientras que para el rostro infantil se han privilegiado los trazos curvos (Imagen 2.3). La impresión de severidad que provocan los trazos rectos y angulosos en el rostro de la nana indígena contrastan de forma natural con las líneas curvas y suaves del rostro infantil. El rostro infantil, hacia el que convergen algunos de los ejes principales de la composición (la mirada de la nana y la inclinación de las manos de uno y otro personaje), termina por resultar más cálido y predisponer positivamente al espectador. La contraparte indígena, al contrario, parece huraña y mira con una carga de desprecio. Las diferencias entre ambos personajes resultan explícitas dentro de la composición (en ese esquema de V al que ya he aludido), pero lo interesante quizá radica en esa cierta inclinación que despierta la niña ladina de cara al espectador. Las diferencias entre los dos personajes de la composición resultan irreconciliables, pero quien mira la viñeta sabe de alguna manera que la niña en

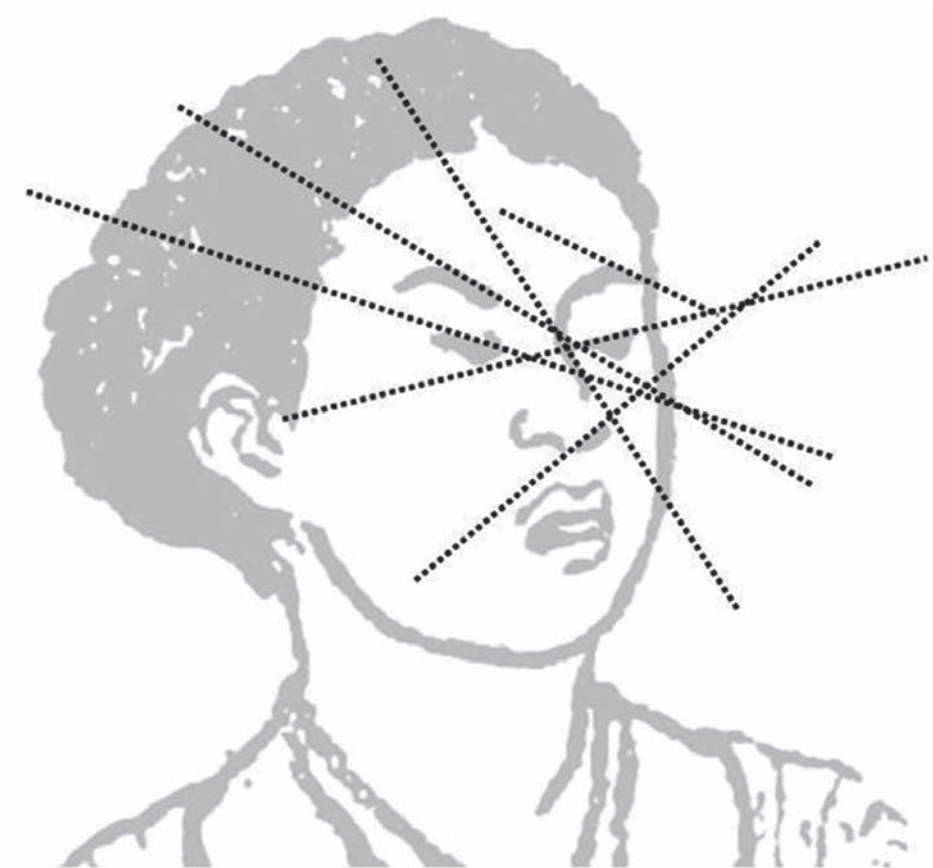


IMAGEN 2.2. *Detalle del rostro de la nana indígena. Cortesía de la Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica.*



IMAGEN 2.3. *Detalle del rostro de la niña ladina. Cortesía de la Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica.*

primer plano, centro de la atención y cuyos trazos naturalmente despiertan una mayor simpatía, se ha granjeado, junto con su interés, una mayor estima.

La composición de la escena se completa por la mímica de la niña: frente al silencio empecinado de la nana indígena, la niña expresa su edad con las manos, siete años, y se instaure desde la propia portada como la voz narradora de la novela frente al silencio enigmático de una nana indígena que la juzga negativamente desde su altura secular, pero cuyas manos descansan sobre el regazo en señal de pasivo abandono y equilibran la imagen, pues si la figura de la nana indígena llama la atención por su tamaño mayor, lo cierto es que el personaje de la niña termina por destacar. El sujeto central, siempre en primer plano y destacado sutilmente de modos diferentes, es la niña narradora; el conflicto, por supuesto, deriva de la otra presencia en el medio plano.

Este tipo de composición, donde se representa la interacción de dos sujetos de distintas edades, fue resuelto de modo diferente por la misma artista en otras composiciones (por ejemplo, en “La muñeca”, de la década de 1940, y en un óleo del mismo título en 1966). La comparación resulta significativa por las diferencias con la portada de *Balún-Canán*: en ambos cuadros, el sujeto mayor sostiene en brazos al menor, niña o bebé, para equilibrar el eje horizontal que se traza de una mirada a la otra; aunque las miradas se perciben enfrentadas, la proximidad física en ambos casos confirma un vínculo afectuoso y protector y no, como en la viñeta de *Balún-Canán*, un enfrentamiento irreconciliable. En “Maternidad”, la disposición física de los dos personajes permite que el desequilibrio de este eje exprese una cierta emotividad y movimiento, pues el cuerpo de la madre parece envolver al de la niña en una actitud juguetona; la calidez que se desprende de ambas miradas (de orgullo en el caso de la madre y de curiosidad en el caso de la niña) crea un ambiente de comunicación afectiva al que la viñeta de *Balún-Canán* resulta refractaria. En estos casos, la identidad étnica (siempre indígenas) y plástica de las parejas (vestidas con túnicas claras de factura semejante) contrasta con las marcas enfrentadas de identidad de la portada de *Balún-Canán*.

Resulta difícil asegurar el grado de participación que tuvo Rosario Castellanos en la selección de esta viñeta de Celia Calderón, pero a la luz de los números anteriores de la colección *Letras mexicanas* del Fondo de Cultura Económica, se trataba

de trabajos plásticos solicitados *ex profeso* para cada ejemplar; la portada de *Exilio* de Sara García Iglesias presenta a una familia y un caballo en primer plano, tres árboles en segundo plano y, como fondo, un extenso paisaje montañoso; para *La roba-pájaros*, de Carmen Báez, se utilizó un pájaro escapando de un par de manos, con un sol brillante al fondo; en *Yo soy mi casa*, de Guadalupe Amor, se usó un retrato de la autora, dedicado y firmado por Diego Rivera, precisamente en el mismo año de su muerte. Por otro lado, la misma composición nos permite suponer que el trabajo fue solicitado de forma expresa para esa edición, pues Celia Calderón tuvo que leer las primeras líneas de la novela: la sección representada plásticamente corresponde a las primeras trece líneas del primer capítulo, cuando la nana hace algunas revelaciones a la niña y ésta no quiere escuchar; la nana le recuerda que no habla con ella y la niña se queja, exhibiendo una ridícula madurez: “soy una niña y tengo siete años. Los cinco dedos de la mano derecha y dos de la izquierda” (p. 9). Las dos manos levantadas de la niña en actitud de contar son una clara alusión a este momento y confirman la desproporción expresada por la composición plástica: mientras que la figura de la nana muestra una clara superioridad, incluso desde su plano medio, la autoafirmación de la niña como “mayor”, a los siete años, no hace sino ratificar su inmadurez y el hecho de que su única “grandeza” depende del primer plano que se le ha asignado y en el que ejerce su poder desde una cúspide cognitiva, expresada por su capacidad intelectual (la posibilidad de contar y manejar entidades abstractas como los números).

La composición de la viñeta orientaba la lectura e insistía no en lo poético de la novela (donde habría valido ilustrar la portada con un grano de anís), sino en los conflictos sociales que presentaba y que de algún modo se repetían en el párrafo central de la nota anónima incluida en la solapa de la camisa (párrafo segundo de tres):

Balún Canán elabora literariamente la vida, las costumbres y los puntos de vista de los dos actores principales del drama rural comiteco, blanco e indígena, en un momento difícil de la historia contemporánea de México cuyas derivaciones últimas aún no se vislumbran. Enemiga de dibujar a grandes trazos, la autora capta los hechos concretos y los refiere con la dimensión justa, situándolos en su ambiente propio, con un inteligente dominio de las situaciones y los personajes.

La viñeta de Celia Calderón representaba con fría precisión “los puntos de vista de los dos actores principales del drama rural comiteco, blanco e indígena” y subrayaba lo irreconciliable de este enfrentamiento. Desde la portada, el lector estaba avisado del desenlace de la novela.

Cuando *Balún-Canán* pasó a la *Colección Popular* (núm. 92) de la misma editorial en 1968, la portada sufrió cambios sustantivos que terminaron de perfilarse en las siguientes reimpresiones. La tónica general fue diluir el conflicto entre clases sociales para resaltar valores simbólicos asociados al título y subrayar el género en el que paulatinamente se fue encasillando la novela, contra la propia voluntad de la autora, como novela indigenista. Resulta difícil evaluar los factores que condujeron a esta transformación, pero quizá el más importante fue el éxito de la novela, cuya tercera edición aparecerá precisamente en la famosa *Colección Popular*, caracterizada por sus grandes tirajes y un plan de distribución y venta más agresivo (hasta el día de hoy, se trata de uno de los números más vendidos y reeditados de la colección y de la editorial). Ahora, lo que había iniciado como el primer ejercicio narrativo de una poeta joven, se convertía de forma automática en la primera novela de una autora comprometida con su sociedad desde distintos medios de comunicación periodísticos y que había sumado a su novela de 1957 una colección de cuentos donde denuncia las mismas injusticias, *Ciudad real* (1960), y una novela de mayor aliento y alcance en cuanto a la propuesta inicial, *Oficio de tinieblas* (1962). Enmarcada por esta producción y también por sus valores propios, el ingreso en la *Colección Popular* de Fondo de Cultura Económica daba mayor proyección a su mensaje literario, lo que implicaba mayores compromisos con la sociedad, como quedaba explicitado en la cuarta de forros de las primeras ediciones:

La Colección Popular significa un esfuerzo editorial —y social— para difundir entre núcleos más amplios de lectores, de acuerdo con normas de calidad cultural y en libros de precio accesible y presentación sencilla pero digna, las modernas creaciones literarias de nuestro idioma, los aspectos más importantes del pensamiento contemporáneo y las obras de interés fundamental para nuestra América¹⁵.

¹⁵ Cuarta de forros de la segunda edición de la *Colección Popular*.

Así, en la portada que dibujó Alberto Beltrán para las primeras tres reimpresiones de la *Colección Popular*, entre 1968 y 1978 (Imagen 3), se pueden apreciar, en la parte superior, unas grecas mayas irregulares como marco para el nombre de la autora y el título, mientras que en la parte baja se presentan nueve cerros unidos por su base y entre los que se forman tres lagos irregulares con aguas rojas y verdes; los nueve cerros representan a los Nueve Guardianes de Comitán y los lagos a las Lagunas de Montebello. La imagen corresponde a la propia interpretación que se da a *Balún-Canán* dentro de la novela: “Porque en Tziscac están los lagos de diferentes colores. Y ahí es donde viven los nueve guardianes” (I, p. viii). El conflicto indígena-mestizo quedaba reducido en la portada de Alberto Beltrán a un puro paisaje abstracto, en el que la topografía fantástica se diluía con el exotismo de la greca maya ornamental y la mitología indígena como una marca de exotismo indigenista más que de identidad.

También resulta difícil identificar el grado de participación de Rosario Castellanos en esta nueva orientación de las portadas de *Balún-Canán*. Sin duda, la autora debió haber conocido a Alberto Beltrán durante los años en los que ambos estuvieron vinculados al Instituto Nacional Indigenista. Entre 1956 y 1957, por ejemplo, Rosario Castellanos fue redactora de *Sk'oplalte Mejikolum/La Palabra de México*, revista fundada por Carlo Antonio Castro y donde continuamente aparecían grabados de Alberto Beltrán¹⁶. Tampoco podría haber desconocido su trabajo como ilustrador para otros libros de gran circulación publicados por esos años: en 1948 había ilustrado *Juan Pérez Jolote, biografía de un tzotzil*, de Ricardo Pozas, del Instituto Nacional Indigenista; en 1959, *La visión de los vencidos*, de Miguel León Portilla, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México, y en 1967, una edición del *Canek* de Ermilo Abreu Gómez para la Antigua Librería de Robredo; era el responsable de la portada para la edición del *Popol Vuh* del Fondo de Cultura Económica (1963) o la de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, para la misma *Colección Popular* (1968)¹⁷. En cierto sentido, Alberto Beltrán se había convertido, por esos años, en la primera elección de las editoriales cuando se trataba de representar temas

¹⁶ CARLOS NAVARRETE CÁCERES, *Rosario Castellanos, su presencia en la antropología mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, p. 34, nota 16.

¹⁷ ERNESTO DE LA TORRE VILLAR, *Ilustradores de libros, Guión bibliográfico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, pp. 97-124.

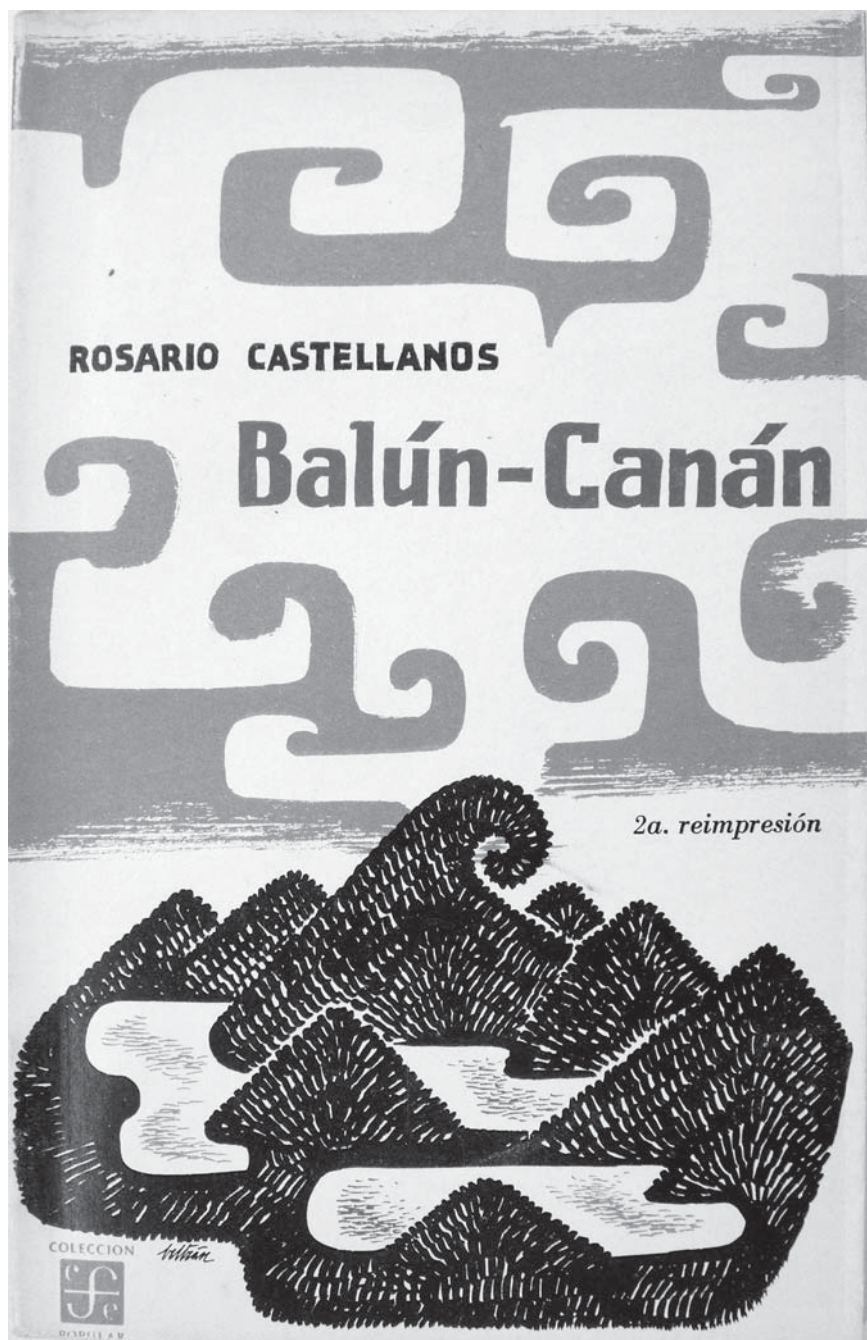


IMAGEN 3. Portada de Alberto Beltrán. Cortesía de la Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica.

indígenas o vinculados al indigenismo, de modo que su portada –sólo por la firma que acompañaba la viñeta– orientaba la recepción de la novela. La compleja y lastimosa convivencia entre indígenas y ladinos, problema medular del texto de Castellanos tan bien expresado por Celia Calderón, se perdía sin remedio en esta visión simbólica unidireccional inaugurada por el trabajo plástico de Beltrán; ahora situado de forma exclusiva en un lado del problema: el lado indígena. El conflicto, como motor narrativo, cedía su lugar a esa visión unilateral de un indigenismo deformado que Rosario Castellanos desestimó siempre por maniqueo. La portada de Alberto Beltrán invitaba a leer una novela diferente a la escrita originalmente por la autora y abría una ventana hacia un conjunto de sentidos bien acotados que apostaban de modo unilateral por lo indígena en sus vertientes mitológica, mágica y territorial, sin advertir al lector de ninguna forma sobre el conflicto social.

No es de sorprender que las portadas sucesivas de las siguientes reimpresiones hayan cultivado y profundizado una estética semejante, en la que el conflicto social está ausente y se subraya más bien el tema de lo indígena desde una perspectiva unilateral: la de Rafael Doniz, para las reimpresiones entre 1979 y 1987, de la 7ª a la 13ª (Imagen 4), representa un primer plano del rostro de un anciano con acentuados rasgos indígenas, coronado por un tocado que lo identifica como uno de los brujos de la comunidad. El diseño de Argelia Ayala, con una fotografía de Carlos Franco, para las reimpresiones entre 1988 y 2005 (Imagen 5), presenta el tronco y parte del regazo de un sujeto no identificado, pero vestido con ropas indígenas, que muestra en sus manos extendidas a ambos lados del cuerpo un conjunto variopinto de hierbas, presumiblemente medicinales, de modo que en cierto sentido prolonga la composición de Rafael Doniz: un sujeto indígena presentado de forma parcial (el rostro o las manos sobre el regazo) cuya identidad mágica se explicita por medio de rasgos de identidad inalienables, como el tocado o las hierbas medicinales (en clara alusión al tema de los “brujos” de la novela como una forma de poder maligno que igual dañan a la nana que al hermano menor). En las siguientes, aunque el referente indígena se presenta disimulado, no por ello desaparece: en la más reciente del 2007, diseñada por Teresa Guzmán Romero (Imagen 7), se ofrece un simbólico batallón de mazorcas (apiladas una al lado de otras como soldados en formación), en la parte baja de la imagen, cuyos cabos superiores parecen

incendiarse y subir quintaesenciados, en recuerdo de la leyenda genésica de los hombres formados de granos de maíz contada en la misma novela (I, p. ix); la prosopopeya se refuerza por cintas de tela alrededor de la “cintura” de las mazorcas, en recuerdo de fajas características de la indumentaria indígena. La portada de la colección *Lecturas Mexicanas*, de Rafael López Castro, de 1983, ofrece un primer plano de un híbrido entre juguete tradicional chiapaneco y una suerte de muñeca vudú, donde las asociaciones lúdicas iniciales del juego infantil se transubstancian en amenazadoras alusiones al poder mágico de los indios.

La insistencia en la vertiente indígena (con el consecuente distanciamiento del conflicto social visto desde una perspectiva bilateral) se acompañaba de otra característica técnica obvia: la tendencia al fotorrealismo. De la fotografía documental de Rafael Doniz (el anciano indígena con un tocado) al fotomontaje de Teresa Guzmán Romero (las filas de simbólicos “hombres de maíz” en llamas), la fotografía transmite imágenes que apelan más a lo afectivo que a lo racional por la cercanía que logran establecer con el espectador. Mientras la viñeta de Celia Calderón apelaba a una intelectualización del conflicto indígena, el grabado de Alberto Beltrán jugaba con el simbolismo mágico de la novela y lo decorativo en porciones iguales; las fotografías de las portadas posteriores, por el contrario, apostaron por un realismo antropológico que borraba las fronteras entre el espectador y la realidad presentada, con respuestas diferentes: respeto o miedo ante la figura del brujo indígena, pero también patetismo por su identidad racial y sus condiciones de pobreza, si se ignoraba que era un brujo poderoso. Si frente a la viñeta de Celia Calderón uno puede pararse a pensar en la distancia que hay entre la imagen y la realidad concreta (muy acentuada por la falta de juegos de luz y sombra que reduce la escena a las dos figuras principales, sin fondo, escenografía ni volumen), delante de la fotografía se borra cualquiera de estos límites: la imagen, concreta y real por un mero recurso técnico, apela ahora a los sentimientos del público. Seguro no se trata de un efecto buscado expresamente por Rosario Castellanos, pero es cierto que coincidiría con un cambio en su poética después de la publicación de *Balún-Canán* en 1957, cuando le parece más necesario ceñir la prosa poética de la primera novela con el propósito de aclarar las cosas, como sucede en *Oficio de tinieblas* (1962), escrita con un estilo menos poético y más documental. Quizá fue en ese marco de recepción que los diseñadores de las



IMAGEN 4. Portada de Rafael Doniz. Cortesía de la Biblioteca Gonzalo Robles.



IMAGEN 5. *Diseño de Argelia Ayala y fotografía de Carlos Franco. Cortesía de la Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica.*

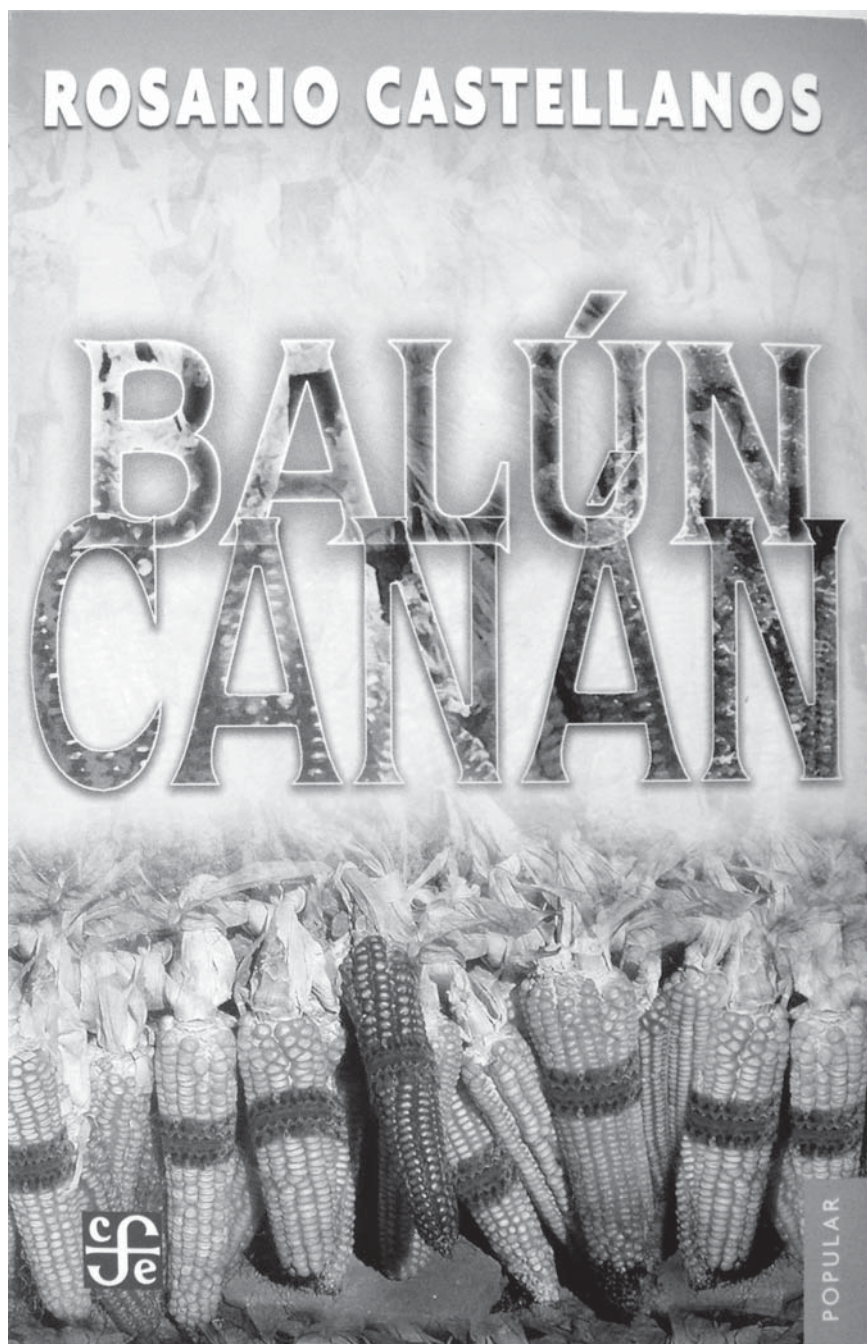


IMAGEN 7. Portada de Teresa Guzmán Romero. Cortesía de la Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica.

portadas –luego de la de Alberto Beltrán– decidieron orientarse por los caminos de la fotografía.

El conflicto social, del que se habían apartado paulatinamente los diseñadores en las distintas versiones de las portadas, se revisará también en la presentación de la solapa (y luego cuarta de forros). En la primera edición, el lector se involucra desde un principio con un problema que no le era ajeno desde una perspectiva cronológica; como se decía en la solapa, la novela estaba ambientada “en un momento difícil de la historia contemporánea de México cuyas derivaciones últimas aún no se vislumbran”, de modo que la anécdota atravesaba el presente inmediato de los lectores. El mensaje de la solapa continuó sin apenas cambios a lo largo de varias ediciones hasta que, después de los acontecimientos de Chiapas en la década de los noventa, la presencia mediática del subcomandante Marcos y la difusión nacional que tuvo el Movimiento Zapatista y el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), la cuarta de forros de 2005 (nueve años después del estallido del movimiento en 1994) cortó de tajo con esta continuidad y situó la acción de la novela en un pasado, si no remoto, sí específico y bien determinado: “un drama que tiene lugar en el México de los años cincuenta”. Esta misma edición a la que aludo, la trigésima reimpresión del 2005 (Imagen 6), tenía una portada anónima en la que pueden verse unas flores un poco fuera de foco, quizá unas margaritas, invasivamente distribuidas sobre un fondo de tierra muy seca y cuarteada, cuyas heridas semejan las ramas de un arbusto amorfo; flores que, por lo menos de modo referencial, no tenían nada qué ver con la historia, ni con Comitán ni con las intenciones de la novela de Castellanos¹⁸. La portada se había preparado con cierta independencia de *Balún-Canán*, pero no debe extrañar, pues la nueva ubicación cronológica de la cuarta de forros tampoco era exacta (“un drama que tiene lugar en el México de los años cincuenta”): si la novela es de 1957, los hechos narrados corresponden a la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940). La reedición de 2005 es un buen ejemplo de cómo el formato puede afectar la lectura de la obra e ir, con toda naturalidad, a contracorriente.

¹⁸ Aunque, con un poco de imaginación, podrían aludir a uno de los municipios cercanos a la ciudad de Comitán vinculado al Movimiento Zapatista, llamado justamente Las Margaritas; esto, por supuesto, sin ningún vínculo directo con la novela.

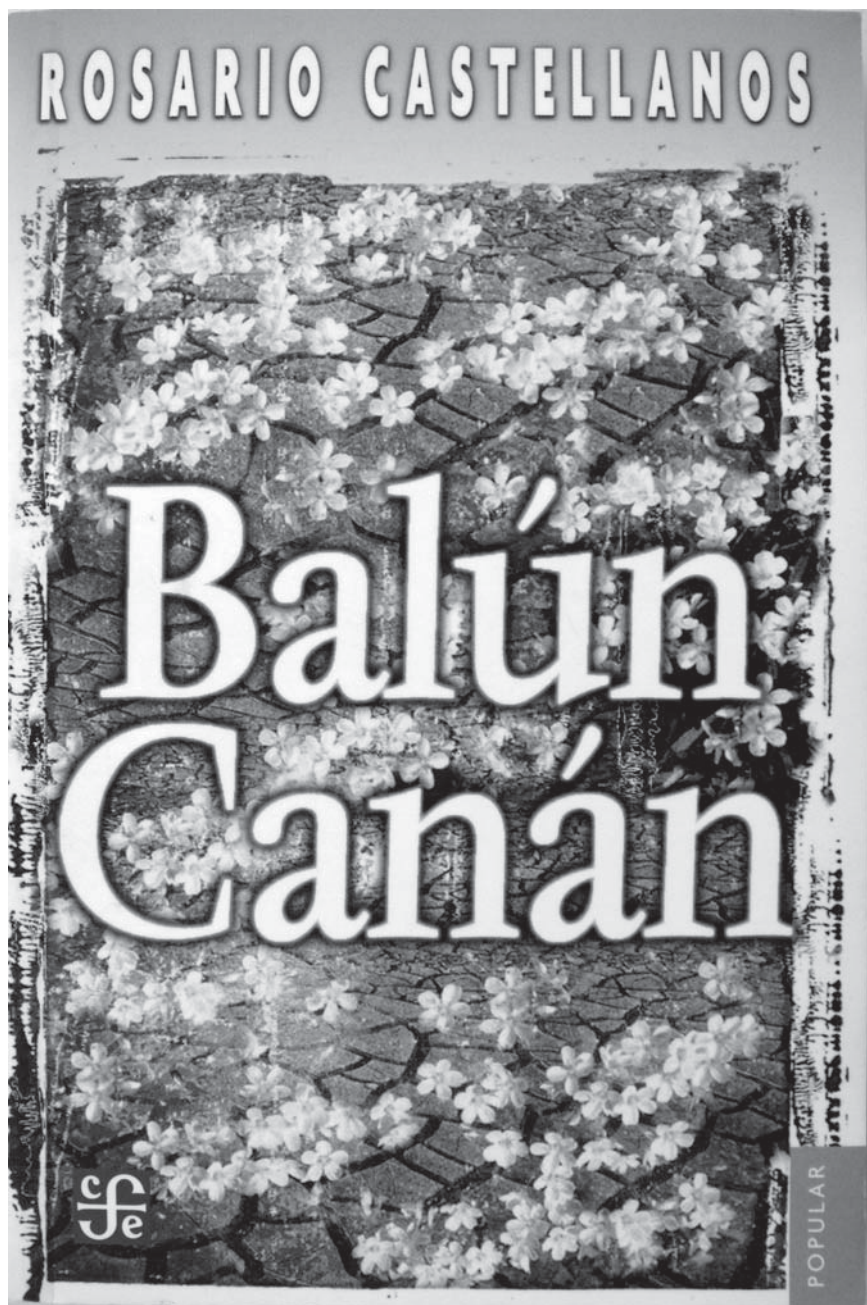


IMAGEN 6. Portada anónima. Cortesía de la Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica.

Entre un ejemplar y otro tenemos que recorrer un intenso camino desde lo que de manera sutil sugería el título de Castellanos (y especifica con lujo de detalles la viñeta de Celia Calderón) a lo que transmite el título cincuenta años después de su publicación y que una portada intenta encubrir con una carga simbólica desestabilizadora –pues rehuye una realidad referencial que podía resultar incómoda después del Movimiento Zapatista, instalado justamente en Chiapas y en zonas aledañas al Balún-Canán descrito literariamente. No podía haber otro ejemplo en el que la semiótica de la imagen fuese más significativa del paso del tiempo y el cambio de perspectiva entre un lector antes y después del movimiento del EZLN.

La relevancia de la viñeta de Celia Calderón puede parecer exagerada para los lectores actuales, pero no hay que perder de vista que su sentido en 1957 estaba magnificado por el título enigmático del libro. *Balún-Canán* sería tanto un nombre lleno de resonancias simbólicas y artísticas, dentro de la novela, como un vacío de referente geográfico real para un lector promedio (aunque lo mismo podría decirse de su contraparte histórica, Comitán). Era evidente que Rosario Castellanos contaba con ello, pues en la novela apenas alude de forma vaga al topónimo en dos ocasiones y, sorprendentemente, contra el dato preciso que expresa la solapa (“*Balún Canán* –«Nueve estrellas»– es el nombre que según la tradición dieron los antiguos pobladores mayas al sitio donde hoy se encuentra Comitán, en el Estado de Chiapas”), no se le atribuye un referente concreto, sino que se le identifica como una región próxima a las Lagunas de Montebello (I, p. viii y III, p. xv); su valor más relevante, por supuesto, parece ser simbólico (con el sentido de “Nueve guardianes”, nombre aprovechado para la traducción inglesa, *The nine guardians*¹⁹). La opacidad del título justificaba bien tantos indicios en la viñeta de Celia Calderón, pues la identificación del topónimo no resultaba significativa para ningún lector en 1957; años después, Castellanos se mofaría de la confusión que generaba el título de su novela: “En 1955 yo redacté, en un estado de absoluta inconsciencia, una novela a la que puse el acertado título de *Balún Canán*, gracias al cual lo confunden invariablemente con *Chilam Balam* y, claro, lo sitúan entre los

¹⁹ ROSARIO CASTELLANOS, *The nine guardians, a novel*, tr. by I. Nicholson, Vanguard Press, New York, 1960.

clásicos mayas”²⁰. El título, falto de sentido para la inmensa mayoría, requería una traducción plástica y nadie más acertado que Celia Calderón en su sencilla pero eficiente interpretación.

LA SOLAPA Y SU IMPACTO CRÍTICO

Hasta aquí, resulta claro que otro gran auxiliar en la primera recepción fue la solapa interna de la camisa (en la que, entre otros datos, se identificaban los dos sentidos principales de *Balún-Canán*, el simbólico de “Nueve guardianes” y el geográfico de “Comitán”). Ahí se perfilaba una rica información que, por distintos caminos, terminaría de orientar la primera recepción de la novela. Creo que pocas veces somos conscientes de la relevancia que tiene una cuarta de forros o una solapa en nuestra primera lectura de un volumen y, claro, de la primera crítica responsable de promocionar el ejemplar en los medios de comunicación. Si revisamos las páginas de *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, el órgano oficial de comunicación y promoción de la editorial, podremos visualizar de modo un poco más concreto la forma en la que dichos materiales epitextuales se alimentan de esta materia prima y la difunden, a veces transformada y a veces en estado bruto, entre los lectores. Durante el mes de noviembre de 1957, por ejemplo, la publicidad de “Nuestras últimas ediciones” repetía completa la solapa de la *princeps*²¹. En enero de 1958, en una sección titulada “Nuestra producción de 1957”, se repetía *verbatim* una buena parte del párrafo central de la misma solapa (que ya he citado antes):

Esta novela elabora literariamente la vida, las costumbres y los puntos de vista de los dos actores principales del drama rural comiteco, blanco e indígena, en un momento difícil de la historia contemporánea de México cuyas derivaciones últimas aún no se vislumbran²².

²⁰ ROSARIO CASTELLANOS, “Carlos Jurado: amigo, compañero, prisionero”, en *Mujer de palabras. Artículos de Rosario Castellanos*, comp., introd. y notas de A. Reyes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006, t. 2, p. 149.

²¹ En *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 1957, núm. 39, p. [4].

²² En *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 1958, núm. 41, p. [3].

Se trata, por supuesto, de textos vinculados a estrategias comerciales explícitas, pero que cobran cierta relevancia por su impacto en la red de pensamientos críticos. En una nota anónima publicada en la misma revista en abril de 1959, titulada “Las letras mexicanas en el extranjero”, se podía leer lo siguiente:

La novela de Rosario Castellanos, *Balún Canán* (Letras Mexicanas 36), fue considerada entre nosotros como la mejor novela de 1957... En el exterior, *Balún Canán* —que elabora literariamente la vida, las costumbres y los puntos de vista de los dos actores principales del drama rural chiapaneco, el blanco y el indígena, en un momento difícil de la historia contemporánea de México cuyas derivaciones últimas aún no se vislumbran— obtuvo entusiasta acogida²³.

Sin duda, pocas veces estaremos dispuestos a aceptar que nuestros juicios críticos no son totalmente nuestros y que, en ocasiones al menos, han estado orientados por la fuerza centrífuga de una humilde solapa o una prescindible cuarta de forros anónima. Si revisamos las reseñas más tempranas fuera del halo de influencia de la editorial, podemos encontrar también muchas semejanzas entre la información de la solapa y las primeras líneas que los reseñistas escribieron como presentaciones “originales” de la obra reseñada. En su primer párrafo, por ejemplo, el autor anónimo de la solapa ofrecía información preliminar que consideraba importante para ubicar al lector promedio:

Rosario Castellanos, poetisa de acento personal y depurado de la generación joven, inicia con este libro una nueva fase de su obra de creación. *Balún Canán* —“Nueve estrellas”— es el nombre que según la tradición dieron los antiguos pobladores mayas al sitio donde hoy se encuentra Comitán, en el Estado de Chiapas. Esta población, de rancio sabor colonial y acusada personalidad, ha sido testigo de hondas diferencias raciales. La autora aprovecha esos hechos para referir, de acuerdo con sus experiencias personales, multitud de episodios cotidianos que en gran parte ella misma ha presenciado. Ello constituye el marco de esta novela.

Así, con cierto orden, se recordaba al lector que 1) la ahora novelista tenía una carrera previa como poeta; 2) se le informaba sobre el contenido del hermético título (*Balún-Canán*,

²³ En *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 1959, núm. 56, p. [2].

nombre maya de Comitán, en el Estado de Chiapas) y 3) sobre su función como telón de fondo de un elenco de acciones comprometidas con la exposición de “hondas diferencias raciales” y sujetas a un estricto contrato de verosimilitud, toda vez que una “multitud de episodios cotidianos que en gran parte ella misma ha presenciado” se narraban “de acuerdo con sus experiencias personales”.

Estos tres tópicos se repetirían en las diferentes reseñas que irían apareciendo entre 1957 y 1958, aunque siempre con enfoques y ampliaciones que daban cierta originalidad al material crítico. En una reseña publicada por Mauricio de la Selva en *Cuadernos Americanos*, su autor decidió centrarse en el cambio de poeta a novelista, tema desarrollado en el primer y último párrafos de su reseña, mientras que en los párrafos centrales se describían someramente algunas acciones principales de la novela:

Esta es una novela que, de golpe, viene a incorporar a su autora entre los buenos novelistas mexicanos. El talento que la poetisa Rosario Castellanos ha mostrado en el cultivo de la poesía, se manifiesta agudo y decisivo en la prosa de *Balún-Canán*. Porque es necesario tener talento para introducirse en los conflictos que imponen los diversos aspectos del tema abordado por la novelista y salir de ellos sin falsear los elementos que sostienen la estructura de la novela...

Rosario Castellanos sale airoso de esta su primera prueba dentro del campo de la novelística²⁴.

Dolores Castro, con mayor destreza literaria y un juicio crítico agudo, ofrece un panorama más amplio de las tareas en las que incursiona la autora, aunque el destino final de este recuento vuelve a ser su primera incursión en los terrenos de la narrativa:

Rosario Castellanos había escrito poemas líricos y dramáticos concebidos con las características que Poe señala a la gran poesía: “...como si los cinco sentidos hubiesen sido suplantados por cinco mil ajenos a la mortalidad”; y escritos con un lenguaje fuerte, incisivo y propio.

Rosario había escrito en prosa ensayos, una tesis sobre cultura femenina, y, también, esporádicamente, algunos cuentos. Le faltaba ensayar la novela²⁵.

²⁴ En *CuA*, 97 (1958), pp. 272-273.

²⁵ En *La Palabra y el Hombre*, 1958, núm. 7, p. 333.

La insistencia en este cambio de género llegó a hiperbolizarse en la reseña de Alfredo Hurtado, como si se tratara de una lucha épica no sólo entre dos géneros distintos, sino entre dos autores diferentes e irreconciliables, una suerte de Dr. Jekyll y Mr. Hyde de la literatura mexicana:

Para la poetisa chiapaneca, Rosario Castellanos, este título representa algo más que su primera obra seria en prosa. Representa, sin lugar a dudas, el encuentro dentro de sí misma de otra faceta de la literatura; un encuentro al que no se arriba muy fácilmente, y si no, que nos desmientan los autores que en crecido número han incursionado por nuevas ramas de la literatura, y cuyos frutos han sido totalmente lamentables...

Rosario Castellanos alcanza un nuevo galardón con *Balún-Canán*. Es necesario leer su novela para entrar en la difícil disyuntiva: ¿es más novelista o más poetisa? En los dos géneros demuestra dominio del oficio. Para mientras, el relato mexicano ha ganado un excelente título: *Balún-Canán*²⁶.

Salvador Reyes Nevares no deja de notar este cambio de género, pero en vez de resaltar las diferencias, intentará reivindicar las semejanzas entre su producción poética y la novelística. Si en la poesía se expresaba un nacionalismo y un indigenismo, sin adoctrinamientos ingenuos, en la novela todo el peso de la tesis defendida recaía en su sugerencia, no en su mención explícita. Como escribe Reyes Nevares,

estos *Testimonios*, que encabezan el libro [se refiere a *Poemas 1953-1955* del año 1957] son la expresión plenamente poética de casi todo el contenido de *Balún Canán*, la novela que la misma autora publicó en 1957. Es el mismo tema, ejecutado en dos voces enteramente diversas: lo que en la poesía resulta palabra desasida de toda acción, desnuda de significados propiamente discursivos, en la novela se convierte en una prosa que mienta, que señala, que designa objetos y pinta movimientos. Los poemas traducen la novela a lenguaje puro²⁷,

por lo que no sorprenden las semejanzas de fondo entre ambas producciones:

²⁶ En *Estaciones*, 1957, núm. 8, pp. 481-482.

²⁷ "La literatura mexicana en 1957", *Las Letras Patrias*, 1958, núm. 6, p. 18.

El nacionalismo y el indigenismo que hemos mencionado no son, en estos *Poemas*, actitudes doctrinales, y ni siquiera están conceptual y directamente enunciadas. Son actitudes de ánimo, que matizan los versos de manera espontánea, sin alterar el espontáneo fluir...

Por otra parte, *Balún-Canán* tiene la virtud de afirmar una tesis sin expresarla. La tesis indigenista que hay en esta novela puede ser desprendida como una conclusión, pero no puede ser leída, porque la autora no la enuncia... La novela es una denuncia, y muy grave, pero se atiene a sus propios recursos. Le basta con narrar. Y los mismos hechos que refiere son de suyo lo suficientemente claros y elocuentes como para que la autora no tenga que romper la fluidez de su cuento.

Al hablar de los *Poemas* de la misma autora dijimos que son algo así como la expresión plenamente poética de lo que en *Balún-Canán* es materia y argumento. Por las líneas que anteceden podrá tal vez aclararse nuestra idea (*ibid.*, pp. 19 y 23).

No es éste el único tema cuyas ramificaciones podemos rastrear en la recepción crítica de la novela. Aspectos aparentemente tan inocuos como el del significado del título se repetirán con insistencia a lo largo de los distintos autores, como un eco de la desambiguación en portada ("*Balún Canán*—'Nueve estrellas'— es el nombre que según la tradición dieron los antiguos pobladores mayas al sitio donde hoy se encuentra Comitán, en el Estado de Chiapas"). En las siguientes citas, los subrayados son míos:

Balún-Canán (1957), la primera producción novelística de Rosario Castellanos, se desarrolla espacialmente *en el Estado de Chiapas (en Comitán —antes Balún-Canán, "Nueve Estrellas"— en la hacienda de Chactajal —próxima a las riberas del caudaloso Jataté— y en Tuxtla Gutiérrez)*²⁸.

Balún-Canán —"Nueve Estrellas"— recoge los recuerdos de Rosario y su infancia. *Lugar fronterizo en razas, costumbres, culturas, es Comitán, escenario de la novela*²⁹.

Ha dado a *Balún-Canán*, *antigua denominación del sitio donde ahora se encuentra Comitán*, la novela que aprisiona entre sus páginas un momento de su historia y un cuadro de su paisaje, sus costumbres y sus creencias³⁰.

²⁸ CÉSAR RODRÍGUEZ CHICHARRO, "Rosario Castellanos: *Balún-Canán*", *La Palabra y el Hombre*, 1959, núm. 9, p. 61.

²⁹ DOLORES CASTRO, art. cit., p. 333.

³⁰ MAURICIO DE LA SELVA, art. cit., p. 273.

*Balún-Canán se desarrolla en Chiapas, lugar de nacimiento de la autora*³¹.

*El estado de Chiapas es el escenario de esta novela de Rosario Castellanos, que recoge las costumbres sobrevivientes de centurias pasadas y los cambios que empezaban a implantarse durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*³².

La cita disimulada y hasta el plagio de la solapa seguirá viviendo subrepticamente en más de una publicación, sin quedarse aislada ni detenida en el tiempo. En una biografía reciente de Castellanos puede leerse todavía, por ejemplo, “*Balún-Canán* o ‘nueve estrellas’ es el nombre que, según la tradición local, dieron los pobladores al sitio donde hoy se encuentra Comitán de Domínguez”³³; no es difícil reconocer que se trata de un pastiche con recortes y sustituciones leves del original de la solapa.

Una solapa no es el lugar para discutir o defender puntos de vista enfrentados ni para iniciar polémicas; por el contrario, se suele ofrecer en ella una visión sintética de una realidad más compleja y que se da por cierta. Algo así puede percibirse respecto al tema del narrador, hecho a un lado en la solapa, cuando atendemos a la palestra crítica. Rodríguez Chicharro, por ejemplo, mezcla en su reseña una extensa reflexión y justificación sobre los fallos que percibe en la narradora infantil, a todas luces inverosímil para él:

Son dos los narradores –lo cual, naturalmente, le resta unidad a la obra– los acontecimientos que se escenifican en los capítulos que conforman las partes primera y tercera con referidos en primera persona por una niña de siete años. Esto es un simple convencionalismo: nadie, a esa edad, puede expresarse como lo hace esta chiquilla; nadie puede calar tan profundamente en el alma de los que la rodean con tan reducido número de años. Estas partes no son otra cosa que la recreación de una infancia realizada por un adulto. Los capítulos que forman la segunda parte están escritos en tercera persona. Es curioso observar que el tono, el estilo de las tres partes es uniforme, lo cual implica una deficiencia en el orden técnico, ya que se sobreentiende que son dos per-

³¹ SALVADOR REYES NEVARES, art. cit., p. 22.

³² ALÍ CHUMACERO, “Chiapas en la novela”, *México en la Cultura suplemento de Novedades*, segunda época, 453 (24 de noviembre de 1957), p. 2.

³³ ANDREA FUENTES SILVA y MARIANO FUENTES SILVA, *Rosario Castellanos*, Planeta-DeAgostini, Barcelona, 2004, p. 56.

sonas las que hablan y jamás dos personas se han expresado del mismo modo...

Se arranca, insistimos, de una mera convención. El error de la autora es no mantenerla hasta sus últimas consecuencias. Si la chiquilla es capaz de comprender lo que nos demuestra que comprende en las partes primera y tercera, puede entender lo que ocurre en la segunda (incluso la escena en que Matilde se entrega a Ernesto, la cual, probablemente, fue la que impelió a la autora a romper la unidad arquitectónica del libro).

Rosario Castellanos debió mantener el tono autobiográfico, de novela en la que aparentemente se relata la infancia de la autora³⁴.

En la reseña de *Estaciones*, Alfredo Hurtado verá esta fluctuación en el uso del narrador, tan injustamente censurada por Rodríguez Chicharro, como una virtud más de la novela y confirmación del virtuosismo novelístico de Castellanos ("La autora logra ágilmente pasar la acción de uno a otro personaje y, con igual maestría, llevar el hilo narrativo de primera a tercera persona"³⁵). Salvador Reyes Nevares advertiría que la presencia de una niña-narradora añadía algo de magia y poesía a la narración:

La novela está escrita en dos partes, la primera en primera persona y en tercera la otra. En aquélla, la niña nos habla directamente de sus impresiones. Sobre todo, de su nana y de las cosas que ésta le dice. Después, el relato adquiere otra fuente. Ya no es la niña la que cuenta, sino la voz impersonal de la mayoría de las novelas... Los parlamentos de la niña no son infantiles sino en las ocasiones en que ello conviene a la intención poética de la autora. Son parlamentos líricos, regidos por una convención muy distinta de la que impera en el realismo. No se trata de reproducir, sino de proponer por hipótesis una determinada niña que habla en determinada manera, y de cuyas palabras podemos deducir todo un mundo de ideas, de confusiones, de bellezas e inquietudes³⁶.

Podemos ver en estas dos posiciones la evolución crítica en torno al problemático narrador de *Balún-Canán*, uno de los mecanismos más originales de la novela y mejor atendido por la crítica temprana. El autor anónimo de la solapa, por su parte, no llegará a desarrollar su tema con tantos matices, pero ello

³⁴ Art. cit., pp. 61-62.

³⁵ Art. cit., p. 481.

³⁶ Art. cit., pp. 22-23.

no quiere decir que deje de ser influyente en otros aspectos. Mientras la crítica explícita carece de cierta autoridad y corre siempre el riesgo de ser revisada y contradicha por enfoques y argumentos contrarios, la humilde solapa representa una síntesis que de forma natural damos por cierta sin discusión. La solapa, por esencia, no puede ser dialógica, pero su monologismo resulta más peligroso justamente por presentarse como una sugerencia sutil, pero siempre asertiva.

Del narrador, lo que interesó al autor anónimo de la solapa fue su posición como testigo presencial de los hechos, en paralelo con la propia autora como personaje de carne y hueso, desde una vertiente que coqueteaba con la autobiografía: “La autora aprovecha esos hechos para referir, *de acuerdo con sus experiencias personales*, multitud de episodios cotidianos *que en gran parte ella misma ha presenciado*. Ello constituye el marco de esta novela” (solapa; las cursivas son mías). La insistencia casi pleonástica en el valor testimonial de la obra habría de recogerse y repetirse, como si hubiese sido su destino natural, en otros textos:

El estado de Chiapas es el escenario de esta novela de Rosario Castellanos, que recoge las costumbres sobrevivientes de centurias pasadas y los cambios que empezaban a implantarse durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas. Veinte años atrás, aquella región todavía guardaba un sitio aparte en cuanto a la aplicación de las leyes relacionadas con la propiedad de la tierra y con el trato a los trabajadores. Las razas y las clases sociales se correspondían de acuerdo con la tradición: blancos o mestizos los amos, indios los campesinos, conviviendo mediante bien establecidas relaciones que aseguraran armónicamente el mandato a los primeros y la sumisión a los segundos. *A Rosario Castellanos tocó presenciar en su infancia cómo el indio, por siglos apegado a la sumisión y al temor, de pronto se transformaba al punto de “perder el respeto” al dueño de las tierras y tomar decisiones por sí mismo*³⁷.

Balún-Canán –“Nueve Estrellas”– recoge los recuerdos de Rosario y su infancia...

Rosario, que ha comprendido a fondo el problema indígena, que lo conoce por haberlo vivido *siendo protagonista, juez y parte del drama*, lo describe en su novela magistralmente³⁸.

³⁷ ALÍ CHUMACERO, art. cit., p. 2.

³⁸ DOLORES CASTRO, art. cit., pp. 333 y 335.

Pocos críticos no cayeron en la trampa y pudieron ver más allá de la estrategia autobiográfica, para insistir en que la relación autor-narrador era una alianza artística y no sencillamente confesional; pese a ello, dichas estrategias artísticas siempre se tejen sobre un telón de fondo autobiográfico:

La diferencia entre un novela autorreflexiva y una de contenido social estriba en la circunstancia de que *la primera parte es la autobiografía y llega al ensimismamiento*; es decir, es como un círculo cerrado, plano, horizontal; en tanto que la segunda, aunque puede partir de la autobiografía, prefiere el documento histórico o social y en todo caso deja de ser una novela sin fin; no es plana, sino vertical; se eleva sobre la experiencia propia o ajena para alcanzar una conclusión de validez constante. Subsume una vida en muchas vidas. La técnica subjetiva conviene a las novelas autorreflexivas; y la objetiva, a las de contenido social. Estos principios tienen notable aplicación en la novela de Rosario Castellanos que se titula “Balún Canán” (tomo número 36 de Letras Mexicanas). *La primera y la tercera partes, netamente autorreflexivas, están escritas en primera persona*. La segunda, en la cual la tendencia se apoya con más hondura, está escrita en tercera persona. Este inteligente cambio de enfoque demuestra que una variación en el propósito lleva siempre aparejada una mudanza en la técnica³⁹.

Rosario Castellanos debió mantener el tono de novela autobiográfica, de novela en la que aparentemente se relata la infancia de la autora. Pero aclaremos que aun cuando así lo hubiese hecho, tampoco sería dable calificar *Balún-Canán* de novela memorialista, confesional, pues la autora, más que mostrarnos su yo íntimo, nos enseña al desnudo el alma ajena...

La niña es, claro, la heroína. Insistimos en que no podemos considerar esta obra una novela autobiográfica. Es absurdo afirmar que esta chiquilla, que narra las partes primera y tercera, sea la autora⁴⁰.

Incluso aquellos que abiertamente se enfrentaron al paradigma de una literatura del yo, como Rodríguez Chicharro, no pueden dejar del todo de lado la fuerte y sugerente condicionante de la cuarta de forros; así, el crítico termina aceptando de mala

³⁹ MARÍA ELVIRA BERMÚDEZ, “La novela mexicana en 1957”, *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior*, *El Periódico de la Vida Nacional*, año XLI, tomo II, domingo 2 de marzo de 1958, núm. 15030, p. 4.

⁴⁰ RODRÍGUEZ CHICHARRO, art. cit., pp. 62 y 67.

gana que, si algo hay de confesional, esta sustancia no basta para conferir a la novela la denominación de “autobiográfica”:

Quizá un buen número de incidentes sean de carácter autobiográfico, probablemente algunos personajes hayan sido tomados de la experiencia personal de Rosario Castellanos –particularmente la Nana–; mas ello no implica que la novela sea autobiográfica, pues si tal se creyera, habría que pensar que todas o casi todas las novelas lo son, ya que los más de los novelistas insertan en sus obras anécdotas de su propia experiencia vital (*ibid.*, p. 67).

El interés en este tópico estaba ligado, por supuesto, al género literario. Como había venido pasando con las novelas indigenistas previas a *Balún-Canán*, mucho o poco de lo que se valoraba en una novela de este tipo tenía que ver con la naturaleza del nexo moral y social entre el autor y la realidad narrada; lo que Victorien Lavou señalaba como

la tendencia desafortunadamente muy difundida en la crítica y que consiste en someter la producción literaria llamada indigenista a un proceso de verificación: comprobar si el texto se ciñe a la realidad, si ‘refleja’ bien al indio, a su mundo⁴¹.

Sin decirlo abiertamente, la solapa ubicaba la obra en unas coordenadas precisas: las del testimonio, en el cruce de la vivencia cercana con la realidad social más descarnada. Esta hiperbólica insistencia en la experiencia personal era una forma de tasar la novela de manera positiva o negativa, de modo que lo que afirmaba la solapa con seguridad habría de ser revisado por la crítica con atención.

La intervención de la solapa o la cuarta de forros en nuestro pensamiento crítico no tiene que ser, por supuesto, consciente y creo que una “solapalogía” o “cuartadeforrología” serías tendrían que incluir un sólido instrumental psicoanalítico que dé cuenta de las complejas relaciones inconscientes en juego. En una nota mencionada antes, por ejemplo, se citaba un fragmento de la reseña de Malkah Rabell publicada en *La Nación*, de Buenos Aires, en el que se recurría a la metáfora plástica para

⁴¹ En *Mujeres e indios, voces del silencio, estudio socio-crítico de Balún-Canán de Rosario Castellanos*, tesis de doctorado, University of Pittsburg, Pittsburg, 1991, p. 48.

explicar la conformación de los personajes de forma original y sin intención de volver a saquear ninguna solapa:

El antagonismo entre indios y blancos –idea central de la obra– lo va pintando la autora a pinceladas leves, como esfumándose en un principio en la espesura de la selva, para después tornarse grito cada vez más ronco, áspero, brutal, como aullido de odio, dominando todo con su voz ancestral hecha de tierra, sangre y selva⁴².

Dolores Castro, en su reseña publicada en *La Palabra y el Hombre*, también recurrirá a la misma metáfora plástica con una intención cercana:

Los setenta y seis capítulos de que consta la novela, son como pinceladas que en su conjunto forman una catedral impresionista. Al principio parecen relámpagos de una visión múltiple y sin verdadera unidad, tal como si viéramos de cerca una de aquellas catedrales. Luego, a medida que avanzamos en su lectura, la unidad se hace evidente (p. 336).

Las coincidencias no dejan de resultar llamativas; para ambas críticas, Rosario Castellanos es una pintora que utiliza trazos vagos e inciertos, con los que al final logra un retrato preciso cuya nitidez reposa sobre la percepción del todo y no sólo de las partes. Las semejanzas de forma y fondo entre ambas autoras podrían ser mera casualidad, pero ante su proximidad, me parece que no podemos descartar que hayan estado sugeridas por un germen común conservado en la solapa de la camisa. Más allá de una poligénesis, creo que hay un claro fenómeno de influencia inconsciente de lo que se apuntaba en la solapa de la *editio princeps*: “Enemiga de dibujar a grandes trazos, la autora capta los hechos concretos y los refiere con la dimensión justa, situándolos en su ambiente propio, con un inteligente dominio de las situaciones y los personajes”. Las observaciones de Malkah Rabell y de Dolores Castro al respecto no hacen sino ampliar una idea que ya podemos seguir, al menos en germen, en los peritextos de una edición cardinal para la difusión y lectura de la obra.

⁴² “Las letras mexicanas en el extranjero”, p. [2].

LISTADOS, CANON Y PUBLICIDAD

En otros casos, la interpretación semiótica de la información conservada no resulta tan obvia. Si nos referimos a información comercial, habría que considerar la publicidad referente a los otros volúmenes de la misma colección. En el ejemplar de 1957, el posible lector podría encontrar en la cara trasera de la camisa un amplio listado con los títulos publicados previamente en *Letras Mexicanas*, desde el número 1 hasta el 35, en el siguiente orden:

1. Alfonso Reyes: *Obra poética*
2. J. J. Arreola: *Confabulario y Varia invención* (2ª ed.)
3. Enrique González Martínez: *El nuevo Narciso*
4. Francisco Rojas González: *El diosero* (2ª ed.)
5. Ermilo Abreu Gómez: *Tata Lobo*
6. Ricardo Pozas A.: *Juan Pérez Jolote*
7. José Mancisidor: *Frontera junto al mar*
8. Rubén Bonifaz Nuño: *Imágenes*
9. *Sátira anónima del siglo XVIII*
Ed. preparada por José Miranda y Pablo González Casanova
10. Salvador Novo: *Las aves en la poesía castellana*
11. Juan Rulfo: *El llano en llamas* (2ª ed.)
12. Antonio Castro Leal: *La poesía mexicana moderna*
13. Xavier Villaurrutia: *Poesía y teatro completos*
14. Alberto Bonifaz Nuño: *La cruz del Sureste*
15. Vicente T. Mendoza: *El corrido mexicano*
16. Ramón Rubín: *La bruma lo vuelve azul*
17. Mauricio Magdaleno: *El ardiente verano*
18. Jaime Torres Bodet: *Tiempo de arena*
19. Juan Rulfo: *Pedro Páramo*
20. Edmundo Valadés: *La muerte tiene permiso*
21. Mariano Azuela: *La maldición*
22. Gastón García Cantú: *Los falsos rumores*
23. Alí Chumacero: *Palabras en reposo*
24. Mariano Azuela: *Esa sangre*
25. F. Monterde: *Teatro mexicano del siglo XX* [I]
26. A. Magaña Esquivel: *Teatro mexicano del siglo XX* [II]
27. C. Gorostiza: *Teatro mexicano del siglo XX* [III]
28. Raúl Prieto: *Hueso y carne*
29. Luis Spota: *Casi el Paraíso* (2ª ed.)
30. Jaime García Terrés: *Las provincias del aire*
31. Miguel N. Lira: *Una mujer en soledad*
32. V. T. Mendoza: *Glosas y décimas de México*
33. Sara García Iglesias: *Exilio*

34. Carmen Báez: *La roba-pájaros*

35. Guadalupe Amor: *Yo soy mi casa*

La intencionalidad de estos listados suele ser doble: o los volúmenes previos sirven como una suerte de “presentación” para el libro recién publicado; o el texto recién publicado sirve como anzuelo para que el lector vaya y adquiera los previos al considerar que entre éste y los anteriores hay una cierta continuidad por pertenecer a la misma colección. En ambos casos, esta lista servía como una rejilla de lectura que la que *Balún-Canán* estaría buscando acomodo. ¿Qué sería lo primero que llamaría la atención del lector de 1957? Creo que podemos pensar en varios aspectos: en principio, una buena nómina de personajes consagrados en los periódicos y revistas literarias de varias generaciones (los más viejos y mejor conocidos: Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Mariano Azuela, Ermilo Abreu Gómez; los de la generación intermedia: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet; los jóvenes, con los dos Juanes a la cabeza: Rulfo y Arreola, pero seguidos de cerca por Rubén Bonifaz Nuño, Edmundo Valadés, Mauricio Magdaleno).

La colección *Letras Mexicanas* se había vuelto muy influyente al paso de pocos años (se había inaugurado apenas en 1952 con la *Obra poética* de Alfonso Reyes) y parecía una columna vertebral del cambio que sobrevendría con la salida de Daniel Cosío Villegas en 1948 y la brillante gestión de Arnaldo Orfila Reynal en el Fondo de Cultura Económica (al menos hasta su defenestración en 1965 por lo que Gabriel Zaid llama “caprichos presidenciales”⁴³). No resulta necesario, por supuesto, abundar mucho sobre el prestigio casi mecánico que alcanzó la colección *Letras Mexicanas* a muy poco de haberse fundado: contribuía a ello, sin duda, el equilibrio armónico entre autores con amplio reconocimiento en el campo cultural y otros más que, por su juventud, serían poco conocidos entonces, pero cuya obra anunciaba un tremendo parteaguas en la literatura mexicana que se había escrito hasta ese momento; como ha señalado Gustavo Sorá, “esta última colección lanzó a Octavio Paz, a Carlos Fuentes, a Juan Rulfo y representó una profunda transformación para el campo literario mexicano y para su con-

⁴³ Véanse “Caprichos presidenciales” y “Elogio de un olivo”, en *Dinero para la cultura*, Random House Mondadori, México, 2013, pp. 139-142 y 114-118, respectivamente.

sagración internacional”⁴⁴. El prestigio del Fondo de Cultura Económica no estaba asentado, sin embargo, en la edición de obras literarias, de manera que el empuje canónico de *Letras Mexicanas* había que buscarlo en la totalidad de las operaciones comerciales de años anteriores en el Fondo de Cultura Económica y no en una colección literaria en particular: si la editorial mexicana iniciaba sus operaciones en 1934 con un ambicioso plan de traducciones de libros académicos que contribuyeran a la modernización de la enseñanza universitaria, muy pronto contó con un catálogo en este rubro que le permitió avanzar en el sentido de una producción americana de carácter local, presente en colecciones como *Biblioteca Americana* y *Tierra Firme*; en ambos sectores, el uso del español permitió que el Fondo de Cultura Económica tuviera una proyección editorial sin precedentes en México, América Latina y España, por medio de un amplio catálogo que transmitía un perfil de renovación académica y científica en sus traducciones y una imagen de hitos consagrados (y por ello, canónicos) en el tema de la identidad americana en sus demás colecciones. Este papel le valió que, incluso hasta hoy, publicar en el Fondo de Cultura Económica se haya vuelto sinónimo de alcanzar la canonización en el ámbito continental; como apunta Gustavo Sorá, “el FCE fue (y tal vez continúe siendo) la empresa más influyente en la difusión de la palabra impresa a nivel continental. De allí que su estudio sea un puntal para conocer la evolución del mundo editorial en Iberoamérica” (*ibid.*, p. 540) y, agregaría, para entender muchas de las condiciones en las cuales se ha gestado el canon de la literatura mexicana en los últimos años, al cobijo de distintas instituciones.

Rosario Castellanos, como escritora y también como lectora, no podía estar ajena a esta realidad; formar parte de este listado equivalía, en cierta forma, a ser una escritora joven tan prestigiosa como los otros consagrados con los que compartía filas. En un artículo de *Excelsior* de 1965, ahora recopilado por Andrea Reyes en *Mujer de palabras*, Castellanos expresa lo que significaba publicar en esta colección:

⁴⁴ En “Misión de la edición para una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el americanismo en Tierra Firme”, en *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, dir. C. Altamirano, Katz Editores, Buenos Aires-Madrid, 2010, p. 565.

Cuando decidí ensayar otro género y escribir mi primera novela fui a ofrecerla al Fondo de Cultura Económica para su publicación. Carecía de influencias, de padrinzos y de antecedentes en este terreno de la prosa. Sin embargo, mi manuscrito fue recibido y después de haber sido examinado se consintió en editarlo. *Balún-Canán*, mi libro, *apareció respaldado por la fuerza de la casa y por el prestigio de la colección de Letras Mexicanas*⁴⁵.

Esta primera vía de análisis, por supuesto, aceptaba otras igualmente significativas para un comprador potencial. Estaba, por ejemplo, la de los más vendidos; Fondo de Cultura Económica acostumbraba indicar el número de edición de sus títulos, de modo que resulta fácil identificar los que para entonces habían agotado ya su primera edición: Juan José Arreola iba por la 2ª edición, igual que *El diosero*, de Francisco Rojas González, *El llano en llamas*, de Rulfo y *Casi el paraíso*, de Luis Spota. También era posible advertir el impulso que tenía en la colección una literatura identificada como nacional o nacionalista de tonos muy distintos; desde los trabajos de Vicente T. Mendoza hasta el testimonio antropológico de un Ricardo Pozas (apenas publicado dos años antes en la revista especializada *Acta Antropológica*, del Instituto Nacional Indigenista). En relación con *Balún-Canán*, las asociaciones con el cuento y la novela indigenista no sorprenderían: desde el pintoresquismo de *Tata Lobo*, de Abreu Gómez, hasta el patetismo efectista de *El diosero* o de *La bruma lo vuelve azul*, había una dirección explícita en este sentido que, por supuesto, coronaba el trabajo antropológico de Ricardo Pozas con su *Juan Pérez Jolote*.

Otro indicio semiótico de esta lista, que hoy nos resulta poco significativo, no pasó inadvertido para los lectores de 1957: los últimos tres autores de la colección eran mujeres, rasgo distintivo frente a la tónica masculina que había dominado en la colección durante 32 volúmenes previos y que permitía vislumbrar cambios importantes para los años por venir. Antes de *Balún-Canán* se habían publicado *Exilio*, de Sara García Iglesias (núm. 33 de la colección), *La roba-pájaros*, de Carmen Báez (núm. 34) y *Yo soy mi casa*, de Guadalupe Amor (núm. 35). Este pequeño conjunto de cuatro volúmenes consecutivos escritos por mujeres demostraba que la colección *Letras Mexicanas* ya estaba

⁴⁵ “Significado y trascendencia: Fondo de Cultura”, en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, comp., introd. y notas A. Reyes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2004, t. 1, pp. 434-435; las cursivas son mías.

bien establecida y contribuía a continuar y a abrir un canon, cimentado en autores “clásicos” varones como Alfonso Reyes o Mariano Azuela, pero con nuevas propuestas como Juan Rulfo y Carlos Fuentes (*La región más transparente* aparecerá en la colección en 1958, como núm. 38) o este segmento de su historia, escrito en su integridad por plumas femeninas. Esta selecta agrupación, conformada por simple azar o con un interés específico por parte de la editorial, consolidó en el imaginario de los lectores la presencia de una literatura mexicana joven escrita por mujeres como ninguna otra forma de publicación fuera de colección o en una editorial menos prestigiosa y con menor fuerza de penetración comercial pudo haberlo logrado. Sin duda, se imprimían aquí y allá novelas y compilaciones de cuentos escritos por mujeres, pero la ausencia de un marco explícito, prestigioso y bien comercializado como el que se podía esbozar en *Letras Mexicanas*, restaba fuerza y dirección a dichas iniciativas aisladas: en 1957 se publicó *Valle Verde* (Juan Pablos, México) y *La cita* (Ediciones de Andrea, México), de Raquel Banda Farfán; *La sequía: novela mexicana* (Aguilar, México), de Rosa de Castaño; *Sombras en la arena: novela* (Libro-Mex, México), de María Luisa Ocampo y muchas otras, pero en ningún caso se advertía una articulación entre ellas que permitiera señalarlas como un movimiento con una trayectoria definida. Para nuestras autoras, su incorporación a un listado prestigioso como éste resultaba un magnífico termómetro de los cambios que se suscitaban en un ambiente regido por el arte “viril” de la Revolución, pero también por el mercado editorial y las demandas de un público que podía comprar un libro o dejarlo pasar en el anaquel de una librería. Las obras escritas por otras mujeres en los años siguientes ayudaron a consolidar este canon en formación y demostraron que el rumbo que había tomado la editorial era el correcto: *Tiene la noche un árbol*, de Guadalupe Dueñas (núm. 41), *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila (núm. 46), *Una luz en la otra orilla*, de María Lombardo de Caso (núm. 47) y *Galería de títeres*, de Guadalupe Amor (núm. 55) serán títulos escritos por mujeres que aparecerán promocionados en la segunda edición de *Balún-Canán* de 1961. La lista sólo se ampliará.

Las notas de simpatía hacia este giro de la colección en 1957 nos confirman también el acierto editorial del Fondo de Cultura Económica. María Elvira Bermúdez, en un recuento titulado “La novela mexicana en 1957”, cerraba su balance editorial del año con esta nota:

“Balún Canán” es sin duda la novela del año, y de muchos años. Con los “Motivos de Caín” [Revueltas] demuestra que, si en el cuento la literatura fantástica tuvo su mejor expresión (“El puente” y “Ejemplario de muertes”), en la novela los mejores frutos pertenecieron a la literatura de contenido social. Y con “Yo soy mi casa” y con “Exilio” prueba que la aportación femenina a nuestra novelística es ya seria e importante (p. 4).

Salvador Reyes Nevares, en un recuento similar (“La literatura mexicana en 1957”), justamente empieza por ahí, aludiendo a los tres últimos volúmenes de la colección: “Es digno de mención el hecho de que las tres novelas más importantes del año se deben a plumas femeninas. Se trata de *Balún Canán*, de Rosario Castellanos; *Yo soy mi casa*, de Guadalupe Amor, y *Exilio*, de Sara García Iglesias” (p. 21). Resulta evidente que la colección era emblemática y que su poder de penetración garantizaba una buena proyección a sus autores. Una serie de novelas escritas por mujeres y publicadas al hilo llamaban la atención de la crítica especializada por sus propios valores, pero resulta obvio que un primer impulso para considerarlas en su conjunto estaba dado por un hecho que hoy consideramos accidental: las tres habían aparecido en la misma colección. Si esto sucedía con la crítica profesional, ¿qué podíamos esperar de los lectores comunes y corrientes, impresionados por la fuerza narrativa de un Juan Rulfo o por la chispa de un Juan José Arreola, cuando se toparan con un librito de título enigmático, pero un formato tan semejante al de sus otras novelas y cuentos preferidos? No podemos, sin duda, culparlos por haber sentido cierta curiosidad hacia una narrativa que de ninguna manera los defraudaría.

Del mismo modo, podemos entender que el gigante que venía en camino haya desplazado rápidamente del centro de interés a una novela con fuerte sabor regional e histórico: el número 38 de la colección *Letras Mexicanas*, producto de un joven autor mexicano también, ofrecía un panorama del México urbano, más reciente, interesante y asequible para la mayoría de los compradores potenciales de la colección, en un momento en el que la literatura regional de tema revolucionario empezaba a dar muestras de agotamiento. Como he demostrado en otro lugar, *Balún-Canán* podría cerrar un ciclo respecto a la novela de la Revolución en México, exactamente

10 años después de la publicación de *Al filo del agua*⁴⁶. Resultaba, pues, difícil, que una novela como *La región más transparente* pasara desapercibida y no opacase cualquier otra novela del año anterior. Las revistas de 1958 se llenaron inmediatamente de reseñas, entrevistas y polémicas en torno a esta nueva novela de Carlos Fuentes, desplazando la discusión sobre los conflictos sociales entre ladinos e indígenas a un plano secundario en la agenda de los problemas nacionales. Así, en el número de marzo de *La Gaceta*, la p. 1 comenzaba con un encabezado de lo más atractivo para cualquier lector de la época: “Novela polémica de Carlos Fuentes. ENJUICIA EL MÉXICO DE LOS ÚLTIMOS AÑOS”⁴⁷. El lector curioso, atrapado por esta prometedora novela urbana, mudaría fácilmente de intereses.

FINAL

Cuando el ejemplar de la *editio princeps* salió a la venta en noviembre de 1957, México era muy distinto a lo que es hoy. La madrugada del 28 de julio de 1957, a causa de uno de los sismos más recordados del siglo, de 7,7 grados en la escala de Richter, cayó el Ángel de la Independencia en Reforma (entonces era difícil predecir el terremoto de 1985). En noviembre de 1957, se proyectaba *Tizoc*, protagonizada por Pedro Infante y María Félix, en varios cines de la ciudad: Alameda, Américas y Mariscal. La entrada personal por función costaba entonces \$4.00 pesos. Era otro México: según la publicidad de los periódicos de la época, tres pantaletas en Meycys de México costaban \$16.50 pesos; un cojín de pluma Pullman de 70 × 50 cms. en Sears Roebuck costaba \$15.95 pesos; el núm. 17 de *Artes de México*, dedicado a la escultura prehispánica, con 72 ilustraciones, costaba exactamente \$20.00 pesos. El billete de \$20.00 pesos de esos años, tenía en su frente el perfil de Josefa Ortiz de Domínguez y en su reverso el Palacio de Gobierno de Querétaro. El costo de *Balún-Canán* ascendía también a \$20.00 pesos, según el precio impreso en la camisa de la edición.

⁴⁶ ALEJANDRO HIGASHI, “Historia y perspectivismo en *Balún Canán*: hacia una poética de la novela”, en *Rosario Castellanos, perspectivas críticas*, coords. P. Popovic Karic y F. Chávez Pérez, Tecnológico de Monterrey-Miguel Ángel Porrúa, México, 2010, pp. 72-81.

⁴⁷ En *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 1958, núm. 43, p. 1.

Enmarcada en estas coordenadas, los primeros tres mil ejemplares de *Balún-Canán* empezaron a circular un noviembre de 1957. Su destino era incierto entonces, pero en pocos meses habría de aclararse su buena estrella, que la guiaría por otra edición más en la misma colección (1961), dos ediciones en la *Colección Popular*, con unas treinta y cinco reimpresiones (algunas con tirajes de varios miles de ejemplares, en México y en España), una más en *Lecturas Mexicanas* (1983), y otra más, conmemorativa, para los 70 años del Fondo de Cultura Económica; se integraría, claro, al volumen de *Obras* preparado por Eduardo Mejía, en dos tomos y en pasta dura; llegaría luego al catálogo de otras editoriales también trasnacionales como Planeta-De Agostini (desde 2003) o Cátedra (como volumen 566 de su prestigiosa colección *Letras Hispánicas*, en una edición crítica y anotada de Dora Sales, en 2004); ello, sin contar traducciones muy tempranas al inglés, francés y alemán (varias de ellas renovadas o reeditadas, de modo que la novela puede leerse hoy fácilmente en estos idiomas). Hoy, a poco más de cincuenta años de su publicación, *Balún-Canán* ya no es un título incierto y su autora no es más una poeta metida a novelista por primera vez; Comitán y Chiapas ya no son dos nombres vacíos de sentido y saturados de exotismo indígena; ni los tzeltales, tzotziles y tojolabales son sólo nombres de una agenda cultural siempre pendiente; esta lectura en el tiempo, aquel frío noviembre de 1957, hoy sin duda merecería también otra lectura. Todos somos seres históricos y ésa es una gran verdad que no escapa a la bibliografía textual y que tampoco escapó a los ojos curiosos e inteligentes de la niña Rosario, allá, en el Comitán de sus recuerdos.

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa