

# Balún-Canán, de Rosario Castellanos: la larga gestación de una gran novela

LAURETTE GODINAS

(Instituto de Investigaciones Bibliográficas)



Rosario Castellanos.

PARA MUCHOS, ROSARIO CASTELLANOS fue y sigue siendo la autora entrañable que publicó, en 1957, una novela de una gran calidad estilística capaz de conmover a los lectores ávidos de buena literatura. Parecía aplicarse a esta obra lo que Rosario decía de su propia poesía: que cada poema se iba gestando, paulatinamente, en la mente de la poeta, y su salida al mundo se daba de forma monolítica, como un todo racionalmente armado e indestructible.

Sin embargo, no fue así. Los rasgos autobiográficos que pueblan *Balún-Canán* –si bien reducir a ellos la originalidad de la escritura de la autora chiapaneca es un error desafortunadamente cometido con cierta frecuencia– son prueba indudable de que las vivencias se fueron acumulando hasta que Rosario convirtiera por fin sus obsesiones de la infancia en una verdadera joya de la literatura mexicana. El proceso de gestación de *Balún-Canán* está conformado, claro está, de estas vivencias, pero también encontramos numerosas huellas textuales del mismo en el largo camino que media entre las primeras publicaciones de la autora y la publicación de la novela. De ahí la pertinente aplicación en este caso de la crítica genética, metodología que tiene como fin explícito mostrar la obra como un proceso genético que inicia con los diversos pre-textos de una obra específica y acaba con la última voluntad del autor, es decir, la última edición en la que éste haya podido introducir cambios. Esta tarea es la que emprendimos, junto con Alejandro Higashi, cuando Elena Poniatowska, la coordinadora de la edición de *Balún-Canán* para la Colección Archivos auspiciada por ALLCA y la UNESCO, nos invitó generosamente a participar en esta aventura.

En el caso de *Balún-Canán* encontramos desde siete años antes de la *editio princeps*, la primera edición –de 1957, en la prestigiada colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica– la semilla de algunos episodios que se convertirían en elementos centrales de la novela. Así, el episodio del indio que se sube a la rueda de la fortuna en la fiesta de Santo Domingo, presente primero en una de las *Cartas a Ricardo*, de agosto de 1950, y luego en el cuento “La rueda de la fortuna”,<sup>1</sup> tras ser sometido a los cambios estilísticos y argumentales necesarios para su inserción en la novela deviene en uno de los momentos centrales de la primera parte de *Balún-*

*Canán*: la descripción, desde el punto de vista de la niña, del espacio de la narración, ese pueblo de Comitán en el que se desarrollan tanto la primera como la tercera parte. Del mismo modo, el núcleo argumental de la tercera parte se encuentra en germen en el cuento “Primera revelación”, publicado por la autora en *América*, revista que, bajo la égida de Efrén Hernández, se convirtió en los años cincuentas en un cauce para los nuevos talentos de la literatura mexicana. Salvo el final, que –tanto por el desarrollo argumental de la novela como por el sentimiento de culpa que los acontecimientos provocan en la niña cuya mirada alumbra toda la obra– no podía sino ser un final abierto aunque profundamente triste, y algunos elementos que sostienen el desarrollo narrativo del cuento –como la presencia del perrito y el miedo que éste causa, como contrapeso al miedo de Dios–, la historia es la misma: dos hermanos se ven expuestos a la necesidad de hacer la primera comunión y desarrollan con respecto a Dios un temor que nada puede aplacar; el poder de Dios es tan grande que éste incluso se llevará hacia sí al hermano menor, dejando sola a la niña con un profundo sentido de culpabilidad por no haber podido salvar a su hermano. El cuento que, como entidad cerrada, cierra en 15 páginas el mundo de la niña-narradora, su reconocida inferioridad con respecto a su hermano menor termina de forma casi idéntica a la novela: “Al llegar a la casa cogí un lápiz y con mi letra inhábil, tosca, escribí el nombre de Mario en las paredes del corredor. Mario, en los ladrillos del jardín. Mario, en las páginas de mis cuadernos. Para que si Dios venía alguna vez a buscarlo creyera que estaba todavía aquí”.<sup>2</sup>

Pero no son estos ejemplos, que pertenecen a la etapa pre-redaccional de la obra –es decir, de todos los elementos anteriores a la primera redacción de la obra como conjunto– los únicos que encontramos en este recorrido del texto hacia su fijación como la última voluntad del autor. De *Balún-Canán* se nos han conservado también dos mecanogramas,<sup>3</sup> que pueden ser considerados como representantes respectivamente de las fases redaccional y preeditorial. En efecto, si bien la falta de confianza de la autora en su propia caligrafía impidió se encontrasen huellas de algún borrador manuscrito –sin duda la forma más trabajada de estado redaccional en las teorizaciones sobre crítica genética<sup>4</sup>–, y tal vez sería muy atrevido hablar de un mecanograma borrador, en el que el autor redacta los materiales directamente sobre la máquina de escribir, tenemos en el pri-

mer mecanograma, a la que hemos puesto la sigla A, una copia autógrafa, es decir, hecha por la propia autora desde un manuscrito propio, que ésta confió a su vuelta de Chiapas a su amiga Dolores Castro, quien sigue conservando hoy este valioso testimonio. El segundo mecanograma, al que pusimos como sigla A2, es lo que podríamos llamar un mecanograma apócrifo, una copia hecha por otra persona de un mecanograma original. La relación entre A y A2 consta, entre muchos otros elementos, de la repetición de un error de paginación que hace que se repita la página 271. A2 es el testimonio que llegó al Fondo de Cultura Económica para las labores de edición del texto y representa un estado textual marcado por la superposición de diversos diasistemas:<sup>5</sup> correcciones de la propia autora, enmiendas de los correctores de estilo (en este caso, Carlos Villegas y Enrique González Pedrero) y correcciones posteriores de la propia autora sobre las capas anteriores. Sigue conservándose allí hoy en día.

Por lo que respecta a la materia textual, en el mecanograma autógrafa las correcciones son mínimas –la mayor parte de las veces se trata de letras sobreescritas– y muchas están relacionadas con problemas de paginación. Más interesante desde el punto de vista de la crítica textual es, sin duda, el mecanograma apócrifo. En efecto, este testimonio presenta la doble característica de tratarse de una copia apócrifa del texto, lo cual introduce en el proceso de transmisión un elemento ajeno a la composición del mismo (es decir, una profesional del acto de copia) y de haber formado parte del proceso editorial previo a la primera edición; todo esto hace de esta copia un ejemplo magnífico de la superposición de diasistemas, lo que conforma un testimonio de sumo interés para la génesis de la novela.

Así, la variación que muestra el estudio de las lecciones entre A y A2 revela un cuidadoso trabajo de revisión por parte de la autora, encaminado

hacia una mayor corrección estilística (en la que pule la sintaxis, suprime elementos redundantes, sustituye construcciones con gerundio e innecesarios hipérbaton<sup>6</sup>) y hacia un mejoramiento de la eficacia narrativa mediante el cambio de tiempos verbales (de pasado a presente o de presente a pasado) en capítulos completos o de algunos pasajes, que rescribe por completo. Un buen ejemplo de esta reescritura involucra la llave del oratorio en las distintas ocasiones en las que se menciona su existencia. Desde el primer momento en que aparece, dicha llave gana dimensión simbólica al ofrecer para la mente de la niña narradora y su hermano menor una posible escapatoria al temido rito de iniciación que representa la primera comunión. Mientras en el mecanograma autógrafa la narradora se encarga simplemente de desaparecer el peligroso objeto, en la versión posterior esta llave verá magnificada su carga simbólica al ser asociada con el misterioso cofre donde la nana guarda sus pertenencias:

La versión de A2 pasaría sin cambios a la *editio princeps* y de allí a la segunda edición de 1961, y estos cambios implican una serie de adecuaciones posteriores que muestran el gran retrabado narrativo de Rosario Castellanos con su novela.<sup>7</sup> Si en cambio se estudia el segundo diasistema, al cual nos referimos en la edición como A2RC, podemos ver en él la fusión de un sistema propio con el ajeno de una mecanografía, con el doble fin de subsanar los errores cometidos por ésta, cuya labor dejó a la autora en muchas ocasiones insatisfecha, y de introducir los cambios que juzgó pertinentes para la entrega final del texto. Siempre con pluma fuente azul y una letra de molde cuidada, la autora subsana erratas, a veces con explicación de la corrección, como algunos cambios léxicos y sintácticos que apuntan hacia una mayor precisión estilística y narrativa del discurso prosístico. Del tercer diasistema se puede decir que está directamente relacionado con el proceso editorial

A	A2
Empujada por un impulso irresistible fui y arranqué la llave de la cerradura. –¿Qué vas a hacer? Me preguntó Mario, asustado. –Perderla. No quiso acompañarme. Se quedó allí mientras yo iba, sola, y tiraba la llave entre el montón de hojas secas, de hierbas inútiles que Chepe de Todos había juntado en uno de los ángulos del jardín.	Empujada por un impulso irresistible fui y arranqué la llave de la cerradura. Mario retrocedió espantado. No quiso acompañarme. Se quedó allí mientras yo iba, sin testigos, a esconder la llave en el cofre de mi nana entre su ropa y las piedrecitas de Chactajal.

al que son sometidos los originales una vez entregados al Fondo de Cultura Económica. Además de las evidentes erratas, la mayor parte de las correcciones estilísticas propuestas, por lo que llamaremos A2VGP, fueron aceptadas por la autora y pasaron a la primera edición. Una enmienda muy reveladora es sin duda la corrección de un “Adriana”, nombre real de la madre de Rosario Castellanos, en vez del “Zoraida” del personaje, en la página 114 tanto de A como de A2, que fue corregido en este último por los correctores de estilo de la editorial.

Aplicado a *Balún-Canán*, la crítica genética nos muestra, en fin, que son muchas las etapas en la creación de una gran obra y muchos los interlocutores que acompañaron a su autora en el proceso de creación. Rosario Castellanos merecía sin duda este homenaje. ♦

<sup>1</sup> Rosario Castellanos, “La rueda de la fortuna”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. 10, núm. 1, 1950, pp. 7-8.

<sup>2</sup> “Primera revelación”, en *América*, vol. 2, núm. 63, junio de 1950, p. 23. Las últimas oraciones de la novela presentan una fuerte similitud desde el punto de vista textual, con el cambio final que responde a las necesidades narrativas de la misma: “Cuando llegué a la casa busqué un lápiz. Y con mi letra inhábil, torpe, fui escribiendo el nombre de Mario. Mario, en los ladrillos del jardín. Mario en las paredes del corredor. Mario en las páginas de mis cuadernos. Porque Mario está lejos. Y yo quisiera pedirle perdón”. (“Balún-Canán”, en *Obras completas*. México, FCE, 2004, p. 208).

<sup>3</sup> Sobre la elección del término *mecanograma* para referirme a lo que en francés se suele llamar *tapuscrit*, ahora a menudo *compuscrit*, y en español suele recibir el nombre de *mecanoescrito* –con su variante *mecanuscrito*– remito al artículo de Laurette Godinas y Alejandro Higashi, “La edición crítica sin manuscritos: otras posibilidades de la edición de textos”, en *Incipit*, núm. 25-26, 2005-2006, p. 269.

<sup>4</sup> Jean Bellemin-Noël define implícitamente los *brouillons* o borradores en su dicotomía inédito/édito, la cual a menudo redundante en la oposición manuscrito/impreso que hace del manuscrito el borrador por excelencia (“Psychoanalytic Reading and the Avant-text”, en Jed Deppman, Daniel Ferrer y Michael Groden, eds., *Genetic Criticism, Texts and Avant-Texts*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 29-30). Una revisión de la literatura hispanoamericana del siglo XX muestra que, en los hechos, son mucho menos numerosos los casos en los que se conservan manuscritos que los demás; véase al respecto L. Godinas y A. Higashi, “La edición crítica sin manuscritos: otras posibilidades de la edición de textos”, en *op. cit.*, pp. 268-269.

<sup>5</sup> Entiendo el término, préstamo de la lingüística, como el “supersistema al que pueden remitir dos sistemas afines, o bien el sistema de compromiso entre dos sistemas en contacto” (José Manuel Lucía Megías, “La teoría de los diasistemas y el ejemplo práctico del *Libro del caballero Zifar*”, en *Incipit*, vol. 16, 1996, p. 66).

<sup>6</sup> Como cuando de “Hay niñas que se sientan en el último banco, gordas” (A) pasa a la construcción más económica “Hay niñas gordas que se sientan en el último banco” (A2, p. 9).

<sup>7</sup> Véase al respecto el recuento de estos cambios en L. Godinas y A. Higashi, “La edición crítica sin manuscritos: otras posibilidades de la edición de textos”, en *op. cit.*, pp. 274-277.