Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 60 (2013)

Heft: 3: Fascículo español. Heterodoxias y periferias : la poesía hispánica en el Bajo Barroco

Artikel: Las transformaciones de la voz narrativa en Balún Canán, de Rosario Castellanos

Autor: Dorra, Raúl / Filinich, Marí Isabel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-391133

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Las transformaciones de la voz narrativa en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos

Entrando en materia

En la contraportada de la Edición Conmemorativa de la novela de Rosario Castellanos[1], realizada en 2004 por el Fondo de Cultura Económica para celebrar los 70 años de la fundación de tan importante casa editorial, se reproduce la presentación de esta obra hecha por Lucía Melgar. Sin vacilaciones, tal presentación comienza inscribiendo a *Balún Canán* en la corriente literaria indigenista y asociándola con *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias[2], y *Los ríos profundos*, de José María Arguedas[3]. Aun en una enumeración tan breve como esta, creemos que habría que mencionar la novela de Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*[4], editada en 1941, sin duda una obra clásica del género que, traducida a varias lenguas, fue precursora no solo del auge de la novela indigenista, sino, en general, de la literatura hispanoamericana. A este respecto, nos interesa decir que la agrupación y clasificación de una serie de obras literarias en una corriente definida como «indigenismo» no carece de legitimidad y está justificada por profundas necesidades históricas. Sin embargo, como toda otra clasificación, esta no deja de ser una sugerencia de la forma de lectura que ha de hacerse de la obra –o de las obras– así definidas y por lo mismo una forma previamente orientada de lectura. Al iluminar un aspecto –incluso el aspecto tenido como más importante– de una obra, o de un conjunto, la clasificación inevitablemente deja en la sombra, o en todo caso posterga, otros recorridos de la mirada.

Las clasificaciones son sin duda necesarias, pues ellas introducen un principio de orden en un campo que puede ser caótico. Pero con la misma frecuencia con que introducen el orden introducen también el límite y, por lo tanto, es siempre preferible ver en ellas un principio de

[1] Rosario Castellanos, *Balún Canán*, México, Fondo de Cultura Económica (Edición Conmemorativa 70 Aniversario), 2004 [1957]. Todas las citas están tomadas de esta edición.
[2] Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Buenos Aires, Losada, 1949.
[3] José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1958.
[4] Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*, Santiago de Chile, Ercilla, 1941.

Raúl Dorra y María Isabel Filinich, «Las transformaciones de la voz narrativa», *Versants* 60:3, fascículo español, 2013, pp. 165-185

inteligibilidad, no un obligatorio programa de lectura. Las obras literarias, como se sabe, contienen diversas posibilidades de recorridos interpretativos. *Balún Canán*, *Hombres de maíz* y *Los ríos profundos*, así como muchos otros relatos redactados alrededor de la década de los cincuenta, están fuertemente atravesados por la dolorida visión de confrontaciones en la que una cultura avasalla a otra decidida a creer que la violenta apropiación de vidas y de bienes que tiene como objetivo no hace sino responder a un orden impuesto por la propia naturaleza. En el caso de la colonización española, sin embargo, tal apropiación –escudada en la encomienda de una evangelización– fue, en sus orígenes mismos, objeto de un cuestionamiento doctrinal y ello más de un vez aparece como un trasfondo en la construcción de personajes y de situaciones, lo que supone un agregado de conflictividad en la elaboración de las narraciones caracterizadas como «indigenistas». Dedicados a describir, interpretar y valorar más o menos programáticamente esta confrontación, dichos relatos, pues, con toda justicia pueden ser incorporados a un mismo ciclo temático. Pero lo que no puede ignorarse –lo que ya no se ignora– es que de estos relatos el tiempo se encargó de hacer una selección, y dicha selección ya no tomó en cuenta tanto ese factor temático cuanto los valores propiamente literarios. Aunque para algunos críticos la novela indigenista tiene su primera expresión en *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner[5], de fines del siglo XIX, hay consenso en establecer que propiamente el ciclo comienza con *Raza de bronce*, de Alcides Arguedas[6], obra aparecida en 1919. De una o de otra manera, si esas novelas (sobre todo la de Alcides Arguedas) fueron seleccionadas para iniciar un ciclo al que se le acordó tanta importancia, ello ocurrió, evidentemente, para poner de relieve el referente histórico y sociológico que dichas novelas reproducen, así como para difundir los valores ideológicos por ellas defendidos. De ahí se deriva la propensión a ver en la novela indigenista una narración caracterizada por el realismo. Françoise Perus explica –y se explica– que

> la adscripción de la primera novela de Rosario Castellanos a la corriente del indigenismo, obedece sin duda a la modalidad de la narración realista. Narrado [el relato central] en tercera persona y en pasado, orientado hacia la reconstitución de

[5] Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, Lima, Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1889.
[6] Alcides Arguedas, *Raza de bronce*, Buenos Aires, Losada, 1945.

> un conflicto social centrado en la propiedad de la tierra, y enmarcado en un periodo histórico concreto (el del Cardenismo), dicho relato descansa en la configuración de 'personajes típicos en situaciones típicas', y reproduce [...] lo que podía entenderse entonces como las tendencias del proceso histórico[7].

Parece claro que la autora está lejos de quedarse en esa simplificación. Su estudio, por el contrario, problematizando de manera por momentos explícita y por momentos implícita esta clasificación, está dedicado a descifrar cuestiones de composición narrativa como las técnicas de enunciación, la reconstrucción de la memoria, la forma en que «el texto instaura una zona intermedia entre la narración y la escritura»[8], entre otros de no menor interés. Realista en un sentido profundo, la llamada «novela indigenista» frecuenta una estética en la que vemos reaparecer diversas formas de la estilización. Por ello, los escritores que confiaron en que un realismo militante y una pasión justiciera eran suficientes para legitimar una obra literaria dieron a luz relatos efectistas pero poco perdurables como desgraciadamente ocurrió con *El Tungsteno*, única novela conocida de ese insigne poeta que fue César Vallejo[9]. Pero incluso algunas de estas obras se convirtieron en algo así como clásicos del mal ejemplo: Zum Felde se refirió a la «crudeza espantosa de *Huasipungo* (novela de Jorge Icaza), uno de los libros que –según apunta este crítico– pueden marcar un récord en ese sentido»[10]. Estamos lejos, pues, de la incesante riqueza estilística de *Hombres de maíz*, una obra que se esfuerza por analizar y denunciar la desgarradora condición social de los habitantes originarios de Guatemala y también se esfuerza por entregar una obra maestra del arte verbal que incluso excede al género narrativo para ingresar en los espacios de la lírica. Vista también como precursora del «realismo mágico», esta novela de Asturias (como ocurre con *El señor presidente*[11]) comienza con una suerte de recitativo donde la reiterativa, acompasada sonoridad de las frases –al modo de versículos– construyen una atmósfera poética que progresivamente va cediendo paso a una minuciosa propuesta

---

[7] Françoise Perus, «Historia y memoria en la poética de *Balún Canán*», *Poligrafías*, vol. 4, 2003, p. 53.
[8] *Ibidem*, p. 63.
[9] César Vallejo, *El Tungsteno*, Madrid, Cenit, 1931.
[10] Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, México, Editorial Guarania, 1959, p. 261.
[11] Miguel Ángel Asturias, *El señor Presidente*, Buenos Aires, Losada, 1946.

visual de la que poco a poco emerge una narración que nunca abandona el cuidado por la construcción de un estilo. En cuanto a *Los ríos profundos*, su eficacia, la eficacia de su propuesta social, radica en el fuerte dramatismo de situaciones y personajes, en esa estructura teatral (aunque *estructura dramática* sería la expresión más exacta) propicia para un espacio de confrontaciones y desgarramientos que si bien no alcanza aún el extraordinario poder de la prosa de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*[12], sí nos pone ante un escritor dotado de suficientes recursos como para mantener una tensión siempre activa.

Por su parte, aunque con una resolución narrativa acaso más frágil que las novelas con las que Lucía Melgar ha asociado a *Balún Canán*, la obra de Rosario Castellanos pervive en sus morosas estampas, en el aliento poético de sus acompasadas descripciones, así como en el ritmo de la voz narrativa –no siempre sostenido, es cierto– un ritmo que hace de la voz una forma de la mirada.

Primera parte: la forma de la voz

El acto de narrar, aquel por el cual un yo se apropia del lenguaje para dirigir su discurso a otro, se configura mediante dos recursos centrales: la *voz* que enuncia para otro (la enunciación es siempre un *decir para*, es un acto eminentemente transitivo) y la *perspectiva* o posición frente a lo dicho, adoptada por el enunciador y ofrecida al enunciatario para que él también la adopte.

Ya Genette[13] había sugerido separar entre quien habla y quien percibe en el interior del texto. Esta operación de deslinde ha permitido dar cuenta de manera más clara y más amplia tanto de los fenómenos de voz como de aquellos que remiten a la perspectiva que orienta la narración de los sucesos. Pero mantener este deslinde (para poder apreciar, en los textos, la diversa procedencia de la voz y del ángulo de visión, o percepción en sentido amplio) no implica desconocer el estrecho vínculo que mantienen.

---

[12] José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1970.

[13] Véanse Gérard Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972, p. 203, y del mismo autor, *Nuevo discurso del relato*, vers. esp. M. Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998, p. 45.

La categoría de *voz*, en el ámbito narratológico, remite a la de sujeto de la enunciación: aquel que enuncia, el *narrador* en el caso del relato, posee una voz, esto es, una particular forma de articular su discurso para destinarlo a otro, el *narratario*. La forma que asume su voz se advierte, como ha sido señalado, en «el ritmo y la extensión de sus frases, sus preferencias léxicas y sintácticas, sus estrategias retóricas»[14]. Este conjunto de aspectos observables en la materialidad de la voz, contribuyen en la conformación de una imagen de sujeto.

Por su parte, la *perspectiva*, o más bien, la actividad perceptiva desarrollada en el curso de una narración, constituye el otro componente enunciativo que modela tanto al enunciador como al enunciatario. La percepción implica no solo la adopción de un ángulo focal para dar cuenta del objeto de discurso (esto es, la determinación de la procedencia de las percepciones puestas en discurso, o en otros términos, del *sujeto* de la percepción) sino también la consideración de aquello que se percibe, o bien, del *objeto* de la percepción, el cual puede colaborar o resistirse al despliegue perceptivo y, además, puede pertenecer a ámbitos diversos (no solo es objeto de la percepción la conciencia de los personajes sino también el espacio, el tiempo y demás elementos de composición de la historia).

En la tradición de los estudios literarios estos dos componentes de la enunciación fueron considerados como formando una sola entidad: al hablar del papel del narrador se hacía alusión tanto a actuaciones de la voz (centrar la narración en la primera, la segunda o la tercera persona) como a efectos de perspectiva (tener o no acceso a la conciencia de los personajes). A partir del mencionado deslinde postulado por Genette entre quien habla y quien percibe en el relato, fue posible reconocer en la llamada *perspectiva narrativa* un fenómeno mucho más abarcador que la posibilidad por parte del narrador de acceder o no a la conciencia de los personajes. Y, además, el campo de la *voz narrativa* se vio enriquecido con el reconocimiento de la pluralidad de voces que conforman la narración.

Este deslinde entre voz y perspectiva no desconoce, como ya hemos dicho, su estrecha relación: precisamente Stanzel[15] ya tiempo atrás, había

---

[14] Raúl Dorra, *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdés / BUAP, México, 1997, p. 25.

[15] Franz Stanzel, *A Theory of Narrative*, vers. ing. C. Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 4 y ss.

acuñado el concepto de *situación narrativa* que integra, sin confundirlos, ambos componentes de la enunciación. En un trabajo más reciente, titulado «Parler et percevoir», Wagner[16], heredero de Genette y de Stanzel, recupera, tanto el reconocimiento de la diferencia entre las cuestiones de voz y las de modo (en las que Genette incluye la perspectiva) como la necesidad de considerar el juego complejo de relaciones entre ambas que los textos contemporáneos proponen.

El lazo existente entre voz y perspectiva se asienta en la interrelación observable entre narración y descripción. En el capítulo titulado «La función descriptiva de la narración»[17], siguiendo la observación de Genette[18] según la cual mientras se puede describir sin narrar no se puede narrar sin describir, se ha tratado de explicar la existencia de este sustrato descriptivo en que descansa todo relato. Así, una frase como «La calle está desierta» es pura simultaneidad mientras otra como «La niña cruza la calle», aunque informe de un acontecer sobre la línea de la sucesividad, no deja de proponer una imagen que la mirada recoge como un todo. Imprescindible, dicho sustrato es el que permite que el relato verbal –o sea lo enunciado por la voz narrativa– pueda ser recogido por otras sustancias expresivas como la pintura, el dibujo, la tira cómica, el cine, etc. Así, la actividad del *narrador* no puede estar sino continuamente acompañada y hasta sostenida por la de un *observador*.

En una perspectiva semiótica del discurso, el concepto de *observador*[19] intenta recubrir todos aquellos procesos involucrados por el despliegue de la percepción: adopción de un punto de vista (espacial, temporal, axiológico...), selección orientada de la información, puesta en circulación de grados de saber, configuración y manipulación de la competencia del destinatario, entre otros. De aquí que el observador sea entendido como una función autónoma, cuyo anclaje no necesariamente coincide con el lugar de procedencia de la voz. Precisamente intentaremos mostrar cómo, en la novela que nos ocupa, la voz que narra (cuya procedencia es variable) articula estrategias de observación diversas cuya variabilidad no

[16] Frank Wagner, «Parler et percevoir», *Poétique*, vol. 150, 2007, pp. 217-237.
[17] En Raúl Dorra, *Hablar de literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 260-271.
[18] Gérard Genette, «Frontières du récit», en *Figures II*, París, Seuil, 1969, pp. 49-69.
[19] Véase Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, París, Hachette, 1989.

necesariamente coincide con los cambios de voz. Así puede afirmarse que la voz del narrador, cuya forma se moldea mediante la acción del observador, hace visible los hechos que narra y el lector se va haciendo continuamente una imagen de lo narrado.

A esta incidencia de la percepción sobre la voz habría que agregar también otra dimensión que contribuye a darle una forma particular y que es la carga pasional o afectiva que se proyecta sobre lo narrado. Diríamos que es en los momentos predominantemente descriptivos del relato literario cuando las modulaciones perceptuales y la carga afectiva de la voz adquieren mayor relieve y se vuelven el centro mismo de la narración[20].

Mientras algunos relatos literarios prefieren la velocidad de la acción otros optan por tomar distancia y describir no solo los escenarios donde transcurre la acción sino la acción misma convirtiendo de ese modo a la acción en un espectáculo. Prefieren, pues, reunir en la voz la forma de una mirada –o más bien darle voz a la mirada– y hacer que la memoria se encargue de reunir lo sucesivo con lo simultáneo. En el primer caso, dado que el relato se ostenta como una sintagmática, predominarán los verbos terminativos de movimiento y en general las forman verbales que sitúan los hechos en un tiempo pasado y acentúan el efecto de sucesividad. En el otro, predominarán los verbos de carácter durativo, o bien los que sitúan la acción en un tiempo presente, esto es, que muestran que la acción está ocurriendo al mismo tiempo que ocurre la voz que los registra. En general, en este segundo caso existe en la composición del texto un poderoso ingrediente destinado a persuadir de que hay un mayor interés en mostrar que en narrar y la demora descriptiva de la voz introduce una atmósfera proclive a las connotaciones poéticas. Podemos decir que, en términos generales, *Balún Canán* se inclina hacia este registro.

Si observamos con cierta atención el andar de su prosa, advertiremos que la novela alcanza su mejor equilibrio en los momentos en que predomina el tiempo presente. Este recurso al presente nos permite al

[20] Un desarrollo detallado del sustrato perceptivo de la descripción, del despliegue de los puntos de vista y de la manipulación del saber, así como de la proyección de los estados de ánimo del sujeto sobre lo percibido, que sirve de sustento a esta afirmación, puede verse en María Isabel Filinich, *Descripción*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 2003.

mismo tiempo advertir –observar– cómo acontecen los hechos que van conformando la historia y cómo acontece la voz que se hace cargo de los hechos, pues si hay una peripecia de los personajes hay también una peripecia de la voz. Se diría que el acontecer de la voz es un hecho más de la historia narrada y que asistimos, en consecuencia, a una historización de la propia voz. Por otra parte, la historia, tanto la historia global como la historia de cada personaje, produce el efecto de una espacialización, de un entramado de movimientos ofrecidos a la contemplación y que muestran tanto un estado del sujeto cuanto un estado del mundo.

La novela de Rosario Castellanos está dividida en tres partes, cada una de las cuales, a su vez, se divide en secciones de desigual extensión, pero que constituyen una unidad narrativa. De las tres partes que estructuran el texto sin duda la primera es la más *pregnante*, es decir, la que más decisivamente se adhiere a la memoria del lector, por lo cual, al volver en el recuerdo sobre la novela de Rosario Castellanos, hay una casi inevitable tendencia a pensar que todo el relato está estructurado como esta primera parte. También de ello habría que deducir que es la parte más lograda en cuanto a concepción y técnica narrativas y la que define los términos de la novela. Puede afirmarse que, no digamos en la primera parte o el primer capítulo de una novela sino ya en su primera página, encontramos las claves de su posterior desarrollo, pues para escribir esta primera página –estas primeras líneas– el escritor ha debido tomar las fundamentales decisiones que organizarán su relato: por ejemplo, quién tendrá a su cargo la narración –si un narrador heterodiegético o bien un personaje de la historia–, qué voz será la suya, a qué distancia se situará de los hechos, cuáles serán los límites y los ángulos de su visión, cuáles serán sus valores estéticos, su concepción del mundo, su sistema axiológico y, por lo tanto, cuál será el suelo y cuál el horizonte de la narración. Desde luego, en las páginas posteriores, esta voz puede ser reemplazada o matizada por otra y con ello producirse un cambio en el sistema de valores y en la estructura de funciones, pero tal cambio será siempre medido en relación con las decisiones originales. En las primeras líneas de *Balún Canán* ya está la prefiguración de lo que será la primera parte e incluso de lo que será esencialmente la novela. Hay, como veremos de inmediato, tres elementos: una memoria histórica que es también un mito de origen, luego un diálogo que describe dos modos de situarse ante el otro y que funciona como un pasaje (esto es, un rito), y finalmente la presentación del yo que

tendrá a su cargo la función narrativa: ese yo cuya conciencia, sin asidero todavía, es sin embargo nítida. La novela comienza así:

> –...Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria. Desde aquellos días arden y se consumen en el leño de la hoguera. Sube el humo en el viento y se deshace. Queda la ceniza sin rostro. Para que puedas venir tú y el que es menor que tú, y les baste un soplo, solamente un soplo...
> –No me cuentes ese cuento, nana.
> –¿Acaso hablaba contigo? ¿Acaso se habla con los granos de anís?
> –No soy un grano de anís. Soy una niña y tengo siete años. Los cinco dedos de la mano derecha y dos de la izquierda.Y cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto. Mi madre es diferente. Sobre su pelo –tan negro, tan espeso, tan crespo– pasan los pájaros y les gusta y se quedan. Me lo imagino nada más. Nunca lo he visto. Miro lo que está a mi nivel. (p. 11)

Primero, pues, la narración de origen que es en verdad narración de una ruptura, una desposesión de la palabra, la negación de una conciencia original y colectiva que sin embargo sigue afirmándose desde su negación y hace del presente un tiempo ominoso sobre el cual ese origen gravita sin descanso. Luego, el breve diálogo entre la niña y su nana que funciona como una instancia de pasaje en el que se reúne un mundo con otro a través de dos personajes oscilantes que nunca alcanzan a acomodar su afectividad, su siempre conflictiva afectividad, en un espacio o en el otro: por un lado, la nana –personaje central y emblemático que merecería un estudio que no podemos dedicarle en el presente artículo– quien, de hecho, está instalada, pero nunca asimilada, en el mundo de sus patrones y en cuya conciencia aquel violento origen, que ella está destinada a difundir, pesa como una culpa; y, por otro, la niña que, permeada por la voz de la nana y por ello convertida en una concavidad donde anidan las voces que la nana le transmite, lucha por aferrarse al mundo de sus padres, pero no lo consigue, pues toda ella es el difuso presentimiento de una condición (es al cabo mujer) que la segrega y de una culpa heredada. Finalmente, la auto-presentación de la niña («No soy un grano de anís. Soy una niña»...), momento en el que propiamente comienza el relato y en el que se definen el ángulo y los límites de la mirada, una mirada que en lo inmediato la sitúa frente a las figuras del padre y la madre, figuras de las que –como de todas las figuras del mundo– puede ver solo una parte

y, a partir de ella, imaginar el resto. La mirada, ese núcleo del que brota la voz narrante, está severamente acotada y esto es lo que le da no solo su fuerza y su precisión al relato, sino también su eficacia poética.

En esta primera parte, la mirada de la niña va apropiándose del mundo, ubicando cada cosa en su lugar como quien asimila una lección. Esa voz moldeada por esa mirada, diríamos didáctica, puntual, es la que permite al lector ir, por su parte, apropiándose también de cada cosa que la voz señala. Así, el ciclo de los días jalonado de faenas domésticas, los paseos con los padres, las salidas con la nana por el pueblo, las ferias, los oficios de obreros, los servicios de los indios, la escuela, los juegos, las primeras proximidades de la muerte, el atisbo del sentido de las conversaciones y acciones de los mayores, todo es tocado por la voz como por vez primera. Releamos el siguiente pasaje:

> ¡Qué alrededor tan inmenso! Una llanura sin rebaños donde el único animal que trisca es el viento. Y cómo se encabrita a veces y derriba los pájaros que han venido a posarse tímidamente en su grupa. Y cómo relincha. ¡Con qué libertad! ¡Con qué brío!
> Ahora me doy cuenta de que la voz que he estado escuchando desde que nací es ésta. Y ésta la compañía de todas mis horas [...] Pero nunca, hasta hoy, había yo venido a la casa de su albedrío. Y me quedo aquí, con los ojos bajos porque (la nana me lo ha dicho) es así como el respeto mira a lo que es grande. (p. 24)

En un paseo fuera del pueblo, por el llano de Nicalococ, mientras los demás niños remontan sus papalotes, la niña tiene, a través de la experiencia del viento, la de la libertad, una libertad que anida en los elementos de la naturaleza y con la que se identifica. La destinataria de este asombroso descubrimiento será la nana, a quien le comunicará a la llegada a la casa: «—¿Sabes? Hoy he conocido al viento». Más que la forma animada atribuida al viento aquello que da muestras de esa captación primera de las cosas es la colocación sorprendente de los términos en la frase: el adverbio «alrededor», al sustantivarse por ocupar el lugar de núcleo del sujeto, adquiere una densidad semántica de la que carece en la lengua; *alrededor* designa, en el sistema de la lengua, algo que circunda a aquello de lo que se habla, algo periférico, sin embargo aquí, al tener una posición sintáctica central, se carga de semas de centralidad, de magnificencia delimitada; asimismo, en el sintagma «la casa de su albedrío», el término *albedrío*, colocado en posición de genitivo produce el efecto de enfatizar la relación de pertenencia, de posesión, y de esa manera la casa

del viento, el inmenso alrededor, se vuelve un espacio inconmensurable que es la morada proporcionada a su propia voluntad. El lector no puede tampoco omitir las referencias explícitas a la voz y a su poder de configuración: la del viento y la de la nana, de las cuales ella no es una destinataria pasiva sino, por el contrario, un resultado consciente. En esta primera parte de la novela, como hemos visto, la niña mira y habla, pero también escucha, deja pasar en su voz la voz de los mayores aunque con frecuencia no pueda medir el alcance que las palabras tienen.

La eficacia de esta voz virgen reside también, en buena medida, en la parquedad. Las escenas conjugan descripciones y diálogos que contienen parlamentos lacónicos que, en su brevedad, convocan toda una cosmovisión. Detengámonos en el fragmento que cierra el primer apartado de la novela:

> Todas las tardes, a las cinco, pasa haciendo sonar su esquila de estaño una vaca suiza. (Le he explicado a Mario que suiza quiere decir gorda.) El dueño la lleva atada a un cordelito, y en las esquinas se detiene y la ordeña. Las criadas salen de las casas y compran un vaso. Y los niños malcriados, como yo, hacemos muecas y las tiramos sobre el mantel.
> –Te va a castigar Dios por el desperdicio –afirma la nana.
> –Quiero tomar café. Como tú. Como todos.
> –Te vas a volver india.
> Su amenaza me sobrecoge. Desde mañana la leche no se derramará. (p. 12)

La concisión de la escena no impide recoger varios derroteros de significación que más adelante se irán recorriendo: la conciencia de superioridad de la niña frente al hermano pequeño, la impronta de la vida cotidiana (el paso de la vaca cada tarde), la autoridad de la voz de la nana que sabe encontrar el punto vulnerable de la niña para ejercer la sanción: la nana no vacila en ponerse en el lugar de los blancos, en adoptar su sistema de valores para hacer efectiva la amenaza aunque, al mismo tiempo, al hacerlo, deja exhibida una sociedad que reparte el mal y el bien por la vía del color de la piel.

En esa voz forjada por la mirada está lo conocido y lo presentido, los espacios de Comitán que le son familiares, pero también los enigmáticos anuncios de una inminente descomposición o un cambio en el estatuto de las relaciones sociales. Tales anuncios –indios que se atreven a hablar en castellano y sobre todo que, aquí y allá, se atreven a resistir la mirada del patrón– son a la vez la promesa de un retorno mítico que se vuelve

posible –diríase paradójicamente– por la firmeza histórica de la política progresista del Presidente Lázaro Cárdenas.

El relato de la niña se demora en la descripción de las formas de vida en Comitán, pero también en el desplazamiento de su familia hacia Chactajal donde su padre, César Argüello, tiene su hacienda. Los preparativos para esta larga travesía son una ocasión más para mostrar la minuciosidad con que se emprenden los quehaceres domésticos:

> En el horno de barro las criadas están cociendo el pan; amarillo, cubierto con una capa ligeramente más oscura, sale, oliendo a abundancia, a bendición, a riqueza. Lo guardan en grandes canastos, acomodándolo cuidadosamente para que no se desmorone y cubriéndolo con servilletas blancas y tiesas de almidón.
> Allá están las planchas de fierro, pegando su mejilla con la de la brasa, las dos fundidas en un mismo calor, como los enamorados. Hasta que una mano las separa. Humean entonces las sábanas que no han perdido su humedad. Sueltan esa fragancia de limpieza, esa memoria de sus interminables siestas bajo el sol, de sus largos oreos en el viento.
> Hasta el fondo del traspatio están beneficiando un cerdo que mataron muy de madrugada. La manteca hierve ahora y alza humo espeso y sucio. Cerca, los perros lamen la sangre que no ha acabado de embeber la tierra. Los perros de lengua ávida, acezantes al acecho de los desperdicios, gruñidores entre los pies de los que se afanan.
> La casa parece una colmena, llena de rumores y de trabajo. (p. 60)

El acento puesto en el prolijo proceso de realización de las tareas casi omite o, en todo caso, deja en un segundo plano a los agentes de las acciones descritas, ya sea fundiéndolos mediante la pluralización, ya desviando la nominación mediante la sinécdoque, o bien borrándolos mediante la impersonalidad de la frase: «las criadas cuecen el pan», «una mano separa la plancha de las brasas», «están beneficiando un cerdo». La mirada que recorre la escena se solaza en la contemplación de imágenes que, observadas desde la perspectiva de los beneficiarios de ese orden estable, fecundo y protector, muestran un mundo armónico en el apogeo de su realización. Pero de la solícita servidumbre que lo mantiene, aquí, nada se muestra: se desdibujan los actores que se tornan invisibles y se privilegia, se realza, las acciones, estas últimas destinadas a satisfacer con creces las necesidades de los favorecidos por un orden social que los ha colocado del lado del poder. Estas imágenes asociadas al inicio del arduo viaje, del alejamiento de la casa, no solo ponen en escena la forma de un espacio que se está a punto de abandonar sino también la de un orden

social que comenzará a quedar atrás en el tiempo: la plenitud de la prosperidad y la abundancia se vuelve un signo de su probable e inminente desmoronamiento.

El propósito señalado del traslado a Chactajal es la pretensión, por parte de César, de instalar, mañosamente, a un maestro de indios para fingir que está dando cumplimiento al decreto presidencial. El maestro será Ernesto, un sobrino bastardo, escaso de letras, a quien César ha convencido que aceptar ese puesto es no solo labrarse un porvenir sino ser reconocido como un Argüello. Todas las escenas que la niña describe se cargan de un incesante simbolismo. Sería tema de un largo y minucioso trabajo esta percepción de cada hecho de la realidad como el signo de una inminencia ominosa. En un alto en el camino a Chactajal, los viajeros reponen fuerzas con una breve comida. Un pequeño ciervo, que «venía perseguido por quién sabe qué peligro», se detiene al borde del mantel. Frente a ese animal silencioso, Ernesto decide improvisarse también como manejador de armas. Situado a una mínima distancia, desenfunda la pistola y dispara sobre la frente de aquella trémula criatura. Pasado el sobrecogimiento, la niña y Mario, su hermano menor, se aproximan compasivamente. Ella relata esa circunstancia del siguiente modo:

> Mario y yo nos acercamos con timidez hasta el sitio donde yace el venado. No sabíamos que fuese tan fácil morir y quedarse quieto. Uno de los indios, que está detrás de nosotros, se arrodilla y con la punta de una varita levanta el párpado del ciervo. Y aparece un ojo extinguido, opaco, igual que un charco de agua estancada donde fermenta ya la descomposición. (p. 67)

Esta minuciosa imagen es también una metáfora y sobre todo un presentimiento: el largo dominio de los Argüello y de la clase social que ellos representan, ha empezado ya a descomponerse.

Segunda parte: de lo uno a lo múltiple

La voz narrativa, en la primera parte de la novela, está de tal modo controlada y alcanza tal grado de eficacia que la crítica, basada en el principio de la condensación, de la unidireccionalidad, ha tendido a olvidar que la segunda parte de la novela, si se quiere relajada, sigue como llevada por la inercia una deriva diferente y hasta opuesta: lo que era una

concentrada voz narrativa es ahora una pluralidad de voces y también una pluralidad de miradas. Sin método aparente, se pasa de un habla homodiegética a un habla heterodiegética, como se pasa del presente al pretérito indefinido.

Así comienza esta segunda parte:

> *Esto es lo que se recuerda de aquellos días:*
>
> I
>
> El viento del amanecer desgarra la neblina del llano. Suben, se dispersan los jirones rotos mientras, silenciosamente, va desnudándose la gran extensión que avanza en hierba húmeda, en árboles retorcidos y solos, hasta donde se yergue el torso de la montaña, hasta donde espejea el río Jataté.
>
> En el centro del llano está la casa grande, construcción sólida, de muros gruesos, capaces de resistir el asalto. Las habitaciones están dispuestas en hilera como por un arquitecto no muy hábil. Son oscuras, pues la luz penetra únicamente a través de las estrechas ventanas. Los tejados están ennegrecidos por la lluvia y el tiempo. Los tres corredores tienen barandales de madera. Desde allí César señalaba a Ernesto los cobertizos que servían de cocina y trojes. Y, al lado contrario de la majada, los corrales. (pp. 73-74)

La frase que enmarca toda la narración justifica y anuncia el vuelco que dará la situación narrativa: ya no estará restringida a los límites de una sola voz y de una conciencia única sino que asistiremos a la multiplicación de las voces, pues el narrador básico no siempre se hará cargo de la narración sino que, unas veces delegará, en personajes diversos, la narración parcial del curso de los acontecimientos, y otras, hará confluir su propia voz con la de algunos personajes (como veremos más adelante). Y en cuanto a la percepción de aquello que es objeto de la narración, la diversificación es aún mayor puesto que el observador, o bien, el conjunto de estrategias de observación, asume las más variadas formas, como enseguida trataremos de mostrar.

Así, en el fragmento citado, parece claro que hemos salido de los límites del ángulo de visión de la niña y podríamos preguntarnos ¿quién percibe y cómo son percibidos el llano y la casa grande? Hay, evidentemente, una posición ubicua del ángulo desde el cual se percibe, lo que permite ampliar el alcance de la visión y abarcar una dilatada extensión; primero se ofrece una visión panorámica, a distancia, del llano, para luego acercarse a este y poder dar cuenta de las características de la casa: la solidez de sus muros, la disposición de las habitaciones, los tejados oscure-

cidos. A medida que se acorta la distancia entre el ángulo focal y el objeto percibido, el ángulo se va desplazando para terminar depositándose en uno de los personajes, César, quien dirige la mirada de Ernesto. Se advierte también que ya desde la descripción de la casa se anuncia el ángulo focal de este personaje, al seleccionarse aquellos atributos que, para César, resultan dignos de destacarse. Esta movilidad del ángulo focal que incide en los valores atribuidos a aquello que se observa y en la construcción de una imagen del objeto puesto en perspectiva será la estrategia dominante en esta segunda parte de la novela.

En cuanto a la voz narrativa, esta se manifiesta ahora como un habla impersonal pero siempre móvil y cuyo desencadenamiento es a veces bruscamente interrumpido para hacer lugar al discurso interior de ciertos personajes como Zoraida o Matilde. Veamos algunos de estos pasajes:

> Estas mecedoras de mimbre ya están muy viejas. ¡Y cómo las ha comido la polilla! Deberíamos comprar un ajuar moderno, como ese que tiene en su sala Jaime Rovelo y que le dicen pulman. Pero César [...] Se aburre conmigo porque no sé platicar. Como él se educó en el extranjero. Cuando éramos novios me llegaba a visitar de leva traslapada. Y me quería explicar lo de las fases de la luna. Nunca lo entendí. Ahora casi no habla conmigo. No quiero ser una separada como Romelia. [...] Gracias a Dios tengo mis dos hijos. Y uno es varón. (pp. 86, 89)

> Al abrir la puerta apareció en el vano la figura de Ernesto. No se turbó de que lo encontraran allí. Soportó la mirada inquisitiva de Zoraida sin inmutarse, como si no lo hubiera sorprendido escuchando. Qué hipócrita. Bastardo tenía que ser. (p. 113)

> No lo haré, no soy capaz de hacerlo, se dijo. Y siguió caminando, jugando aún con el peligro, sin tomar todavía el rumbo de la casa grande. No soy capaz de hacerlo. Una sonrisa de burla, de desprecio para sí misma afeaba su cara. No lo haré. Soy demasiado cobarde. Los que hacen esto son valientes. Y yo tengo miedo al dolor, no quiero que los animales me muerdan. No quiero que me desgarren otra vez, no quiero que me hieran. Ni una gota de sangre más. Es horrible [...] Aquí se detuvo largo rato con delicia, saboreando esta consideración. Y la abandonó con disgusto quedando más necesitada, más vacía que antes. Porque era cobarde y nunca sería capaz de herir a Ernesto así, en mitad del corazón, con una herida definitiva, brutal. Seguiría atormentándolo con pequeños alfilerazos: esquivar su presencia, negarse a hablar con él. (pp. 134, 135)

El primer fragmento citado corresponde al inicio y al final del capítulo II de esta segunda parte, el cual está enteramente ocupado por el discurso

interior de Zoraida. Aquí, el narrador básico no aparece y ha cedido la voz al personaje, el cual deja por momentos fluir su conciencia mediante asociaciones libres y frases breves, sincopadas.

En cambio, en el segundo fragmento, la voz del narrador básico, quien tiene a su cargo la descripción de la escena en la que intervienen Zoraida y Ernesto, se ve interrumpida por las palabras no pronunciadas de Zoraida, que irrumpen bajo la forma de un discurso directo libre.

En el tercer fragmento, hay primero una alternancia entre el discurso interior de Matilde (en discurso directo, a veces regido, a veces libre) y la voz del narrador que se limita a la narración de acciones y a la descripción de gestos del personaje y del espacio en el que se encuentra. Posteriormente, ambas voces se funden en un discurso indirecto libre: «Porque era cobarde y nunca sería capaz de»..., discurso que conserva la tercera persona gramatical pero asume el léxico, el estilo, las valoraciones del personaje y fusiona, mediante los deícticos temporales (el pretérito imperfecto y el potencial), el tiempo presente y futuro del personaje con el pasado del narrador.

En otras ocasiones, si bien la voz proviene de una instancia indeterminada, la focalización se centra en la subjetividad de algún personaje como, por ejemplo, Ernesto, figura llamada a cumplir una función especialmente significativa por su inestable ubicación social, un joven ambicioso y vulnerable, ganado por sentimientos en los que se mezclan el odio, el complejo de inferioridad y el orgullo.

Hay además, en esta parte, otras transformaciones evidentes: lo que serían los dos bandos enfrentados (indios *versus* patrones blancos) muestran estar integrados por una multiplicidad de caracteres, lo cual sería una prueba de realismo sociológico y sobre todo psicológico si estos caracteres estuvieran más firmemente trazados. Pero los personajes revelan con frecuencia aspectos no solo desconocidos sino también inesperados y aun incongruentes (César es ahora un hombre locuaz, Zoraida una mujer temerosa); todo ello en medio de una situación que visiblemente ha cambiado: ahora los indios tienen la iniciativa y los antiguos patrones se sienten progresivamente inermes, sus propósitos fracasan, sus personalidades se deterioran irremisiblemente, sus bienes no dan fruto, lo que debió ser una cosecha termina en un incendio que devora no solo cañaverales sino árboles y pájaros, bestias y jacales. Ante el desastre, César Argüello, envía a Ernesto con una carta al Presidente

Municipal de Ocosingo confiando en que, por ser su compadre y deudor de favores, vendría sin vacilación en su defensa. Pero Ernesto regresa solo, atado a su caballo y con un tiro entre las cejas. Esta muerte es, pues, una confirmación de lo que la niña había visto en el ojo del ciervo. La anunciada descomposición es ahora una evidencia: todo ha sido trastocado y es como un tortuoso regreso a los orígenes. Uno podría preguntarse si hay alguna relación en el desorden de las formas narrativas y en esta desestructuración del universo narrado. Y podría inferir que aquí la autora de la novela ha perdido el control de la narración pero con esta inferencia –además de que estaríamos enunciando un juicio de valor que no nos compete– estaríamos perdiendo de vista que en esta segunda parte nos encontramos ante un problema narratológico de gran interés: ¿cómo se establecen las relaciones entre la voz narrativa y el universo narrado? ¿podemos pensarlas como dos dimensiones autónomas o debemos considerar que, aunque en la novela de la que nos estamos ocupando, si bien la solución puede en algún momento no ser satisfactoria, ella estaría de todos modos indicando que a una transformación del universo narrado ha de corresponderle necesariamente una transformación de la voz narrativa?

Tercera parte: la voz y la escucha

Tal vez la respuesta a la pregunta que nos hemos planteado podría rastrearse en la tercera parte. Aquí la niña vuelve a tener a su cargo la narración, pero aunque esto podría indicarnos un retorno a la posición inicial, sin embargo, no es así. Porque si bien la voz que narra organiza el relato alrededor de la primera persona gramatical, esa voz está allí para dar cabida a las voces de los otros. Diríase que ahora, de manera más insistente, el lugar de la voz se llena con la actividad de la escucha: si en la primera parte, la niña proyectaba sobre su discurso los límites de su comprensión, en esta, como si se hubiera querido mezclar los procedimientos vocales de la primera y de la segunda parte, reaparece la voz en primera persona no tanto para asumir la narración de los graves acontecimientos por venir como para que los demás personajes desplieguen sus sistemas de creencias, sus valores, esperanzas y temores, en constantes diálogos que tienen lugar ante la maleable conciencia de una niña que

absorberá, sin mediación alguna, los miedos, el sentido de los presagios y, sobre todo, la culpa. Así se expresa la niña en su creciente angustia:

> Y Mario apretando los dientes, resistiendo en medio de sus dolores y pensando que yo lo he traicionado. Y es verdad. Lo he dejado retorcerse y sufrir, sin abrir el cofre de mi nana. Porque tengo miedo de entregar esa llave. Porque me comerían los brujos a mí; a mí me castigaría Dios, a mí me cargaría Catashaná. ¿Quién iba a defenderme? Mi madre no. Ella sólo defiende a Mario porque es el hijo varón. (p. 264-265)

Ya no se trata de la niña cuya mirada solo puede llegar hasta las rodillas de su padre, sino de un sujeto que tiene otra carga pasional, una niña que, sin dejar de serlo, tiene ahora una mirada compleja y por momentos tortuosa, como si hubiera incorporado a la suya la mirada de la nana y con ella un universo de sombras en el que prospera el poder de la brujería.

A veces su relato es incluyente –esto es, incorpora el punto de vista de los demás– y en esos casos suele abandonar la propensión a describir con ingenuidad así como suele instalar la acción no en el presente sino en un pretérito. En la ocasión en que oye a su padre decir unas palabras que serán decisivas para el posterior desarrollo del relato, la niña hace la siguiente observación: «Por la seriedad con que había pronunciado estas palabras, supimos que eran irrevocables» (p. 212). La observación, como puede verse, está hecha en la primera persona del plural (un plural que no describe, como solía ocurrir en la primera parte, la actividad y los sentimientos compartidos con su hermano, sino que ahora la incorpora al mundo de los adultos) y en formas terminativas del pretérito, lo que refuerza el sentimiento de la irreversibilidad. César Argüello parte ahora hacia Tuxtla decidido a conseguir el apoyo de su «amigo» el Gobernador y con ello la narración sugiere un universo bipolar o si se quiere dos universos: Tuxtla, donde César, antes astuto, fuerte y siempre eficaz en el manejo de la situación, se muestra ahora progresivamente ingenuo, progresivamente inhábil para manejarse en la lógica del poder político; y Comitán, un mundo progresivamente oscuro porque ha sido ganado por la sigilosa actividad de los brujos. Tuxtla es el *allá* y Comitán es el *aquí*. De *allá* llegan las cartas de César trayendo noticias de su inocente y cada vez más insostenible autoengaño, es decir cartas que en verdad anotician acerca de su «irrevocable» decadencia, mientras que *aquí*, donde operan los brujos, se despliegan las ominosas señales de la muerte.

Desde el punto de vista de la composición narrativa, la incorporación de las cartas del padre –única forma de presencia del padre en esta parte final de la novela– constituye una suerte de desliz focal o, como lo denominara Genette, una *paralepsis*[21], procedimiento por el cual se hace saber más de lo que autoriza el ángulo focal elegido en la narración. Es la madre quien lee las cartas y, en una ocasión, le da a leer una carta a Romelia, pero la niña no tiene acceso a las misivas del padre, sin embargo la narración muestra textualmente, entrecomilladas, las dos cartas: dos alteraciones menores del ángulo focal que se justifican por la necesidad de dar a conocer, *de viva voz*, el inminente derrumbe de un orden insostenible.

Al desdoblamiento espacial que mencionábamos se le agrega otro, menos visible pero igualmente decisivo: una vez anunciado por la nana el futuro sacrificio de Mario, ella comprende que, sin dejar de ser hermanos, él es varón y ella mujer y que, por lo tanto, sus propios padres preferirían cambiar la suerte de su hermano por la suya con lo que adquiere conciencia de que hay un privilegio otorgado al varón, privilegio del cual ella debe defenderse. Ahora la niña conoce esa trascendental rivalidad, ahora es asaltada por oscuras sensaciones y frecuenta el sentimiento de la culpa. Así, ella se siente cómplice de la muerte del hermano, una muerte decidida y operada por los brujos, pero en la cual ella, de algún modo, ha colaborado. Desdoblada su conciencia, desdoblado el mundo que su mirada cubre, la narración, sostenida por la perspectiva de la niña, sufre progresivas torsiones. Después de la muerte de Mario, en pleno duelo, la niña cerrará su relato con estas palabras:

> 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. (p. 277)

La letra inhábil, torpe, es la que ha trazado la niña en el ya lejano pasado. El deseo de ser perdonada es un deseo de la mujer que perdura en un presente sin término.

---

[21] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 211 s.

Observaciones finales

Siempre, pues, en relación con el universo narrado, la voz narrativa se desplaza y transforma. Esta voz, hemos dicho, es actuada, en la primera parte, por la niña, en la segunda, por una pluralidad de narradores y, en la tercera, si bien en su apariencia gramatical es nuevamente asumida por la niña, no vuelve sin embargo al punto de partida, pues aquí voz y escucha se entrelazan para privilegiar a la escucha frente a la voz.

Estas transformaciones que se aprecian en la voz que da cuerpo a lo narrado podríamos describirlas como una progresiva emancipación del universo infantil, como una voz que va de la expresión prístina de una sensibilidad floreciente, a una voz cada vez más permeada por las voces de los otros, más ganada por el universo de los mayores.

Tal es la puesta en escena de la voz narrativa y el curso de sus transformaciones, el modo como la voz invita a escuchar la historia, el pacto que las estrategias enunciativas proponen para acceder a universos de otro modo vedados al conocimiento ajeno.

Pero ciertamente no es esta la única forma que asume la presencia de la voz en este relato: aparecen convocadas en el texto otras voces, de procedencia diversa[22]. Estas enunciaciones, de sustancia también diversa (algunas tomadas de fuentes escritas, de textos coloniales de la cultura maya, y otras, narraciones orales, con rasgos híbridos de culturas indígenas y del cristianismo) ocupan lugares de distinta jerarquía en el espacio textual, que van desde la periferia del texto, como epígrafes, hasta su centro mismo como parte del parlamento de algún personaje. Indudablemente, estas voces esparcidas a lo largo de la narración constituyen un murmullo sostenido que no es ajeno a la escucha de la niña pues su voz se nutre, ya lo hemos dicho, de voces ajenas (muchas veces en conflicto y hasta contradictorias).

Sin desconocer la importante función de estas voces en la narración, hemos querido aquí concentrarnos en las variaciones enunciativas de los narradores básicos (la voz y la perspectiva de la niña y la del narrador

[22] Para un análisis puntual de cada una de las citas presentes en la novela, véase el minucioso trabajo de Edith Negrín Muñoz, «Voces y documentos en *Balún Canán*», *Literatura Mexicana*, vol. XIX, 2, 2008, pp. 57-75.

impersonal de la segunda parte) con el propósito de mostrar que las alteraciones de la voz pueden ser vistas como la manifestación de las transformaciones del orden del universo narrado.

RAÚL DORRA Y MARÍA ISABEL FILINICH
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
rauldorra@yahoo.com.mx
marisafilinich@gmail.com