

01069

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

1
2eg.



ROSARIO CASTELLANOS Y SU CONCEPCION DEL
INDIGENISMO LITERARIO A TRAVES DEL ESTUDIO
DE OFICIO DE TINIEBLAS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS

P R E S E N T A :

MARIA DEL PILAR LEAL FERNANDEZ

MEXICO, D. F.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1998

258435



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres y a Nacho

Deseo expresar mi agradecimiento a la Universidad de Salamanca (España) y a la Universidad Nacional Autónoma de México, gracias a cuyo sistema de becas de intercambio pude realizar y concluir este trabajo. En particular, y sin olvidar a todas esas personas sin cuya colaboración este trabajo no hubiera salido adelante, agradezco la valiosa ayuda y seguimiento de la Dra. Beatriz Espejo, mi directora, y el apoyo, desde Salamanca, de la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo.

Un recuerdo muy especial para la persona que dio inicio a todo, Julio Vélez Noguera, siempre en el recuerdo.

Aquí estoy. Tejedora, lavandera,
desgranadora de maíz y, a veces, en la noche,
cuando el sueño no acude,
relatora de historias.

Cuento la eterna lucha de los dioses
para vencer al caos
y las primeras peregrinaciones
y los que se perdieron o acabaron
antes de presenciar el milagro del alba.

Cuento de las ciudades, gloria de un día y luego
olvido de los siglos.

“El talismán”

Mas he aquí que toco una llaga: es mi memoria.
Duele, luego es verdad. Sangra con sangre.
Y si la llamo mía traiciono a todos.

Recuerdo, recordamos.

Ésta es nuestra manera de ayudar que amanezca
sobre tantas conciencias mancilladas,
sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta,
sobre el rostro amparado tras la máscara.

Recuerdo, recordemos
hasta que la justicia se siente entre nosotros.

“Memorial de Tlatelolco”

Rosario Castellanos

ÍNDICE

<u>Introducción</u>	8
<u>Capítulo I:</u> La narrativa indigenista y el panorama literario en el México de medio siglo.	16
I.- Cuestión de terminología: indianismo, indigenismo, neoindigenismo, recreación antropológica y etnoficción. <i>La literatura indianista, 17; El nacimiento del indigenismo literario, 20; Renovación de la narrativa indigenista, 24.</i>	17
II.- La novela indianista en México	27
III.- El indígena en la literatura postrevolucionaria <i>La revolución y el indio, 32; Cárdenas y el auge del movimiento indigenista, 36; Tendencias y características de la narrativa indigenista mexicana, 38.</i>	32
IV.- El nuevo indigenismo literario y el ciclo de Chiapas <i>Contexto político, 42; La literatura mexicana de medio siglo: un periodo de transición, 44; Hacia una nueva visión del indigenismo literario, 45; El ciclo de Chiapas, 49; El indígena en la narrativa posterior, 56.</i>	42
<u>Capítulo II:</u> Rosario Castellanos y la novela	60
I.- Los inicios literarios: la palabra como tabla de salvación	62
II.- Rosario Castellanos y su concepto narrativo. Un compromiso con la realidad <i>Literatura y compromiso, 70.</i>	69
III.- Indigenismo y literatura en Rosario Castellanos <i>El despertar de la conciencia, 74; Rosario Castellanos ante el indigenismo literario, 84.</i>	74
<u>Capítulo III:</u> Oficio de tinieblas: entre la vieja y la nueva novela	90
I.- Argumento	94
II.- Origen de la trama	95

III.- <i>Oficio de tinieblas</i> dialoga con la obra de Rosario Castellanos <i>El tema de la revuelta chamula, 98; Los principales personajes, 99; Ciudad Real, un ejercicio previo, 102.</i>	98
IV.- La construcción de la novela <i>Una estructura tradicional, 105; Circularidad en la novela, 111.</i>	105
V.- La construcción del personaje y el problema del narrador <i>Las retrospectivas, 115; El narrador, 117.</i>	112
Capítulo IV: Del espacio profano de Ciudad Real al espacio sagrado de San Juan Chamula y Tzajal-hemel	122
I.- Ciudad Real y Chamula: dos mundos al margen de la nación <i>Tras un cerco de montañas, 124; Quien no es de aquí es extranjero, 128; La distancia entre San Juan Chamula y Jobel es larga, 131.</i>	124
II.- Ciudad Real: la ciudad del poder, entre fortaleza y cárcel <i>Una división social del espacio, 136; Viviendo en los márgenes, 137; Espacios exteriores, 143; De puertas adentro, 143.</i>	133
III.- San Juan Chamula: la ciudad de los dioses <i>Una concepción sacra del espacio, 150; La fundación: el establecimiento de un centro, 151; San Juan Chamula: ciudad ceremonial, 155; El centro y el círculo, 157; Una vida marcada por la ritualidad, 159; El templo: la iglesia de San Juan Chamula, la casa de los dioses cristianos, 162; La cueva de Tzajal-hemel y Catalina, la Mujer-Madre, 168; Un lugar no tan celestial: el jacal y el campo, 173.</i>	150
Capítulo V: Perdidos en las vueltas del tiempo. Entre la historia y el mito	181
I.- ¿Qué es el tiempo?	182
II.- ¿En qué día? ¿En qué luna? ¿En qué año sucede lo que se cuenta? <i>La revuelta de 1867, 189; 1937-1940. El gobierno del general Cárdenas, 190; Ciudad Real: época colonial, 192; La conquista, 194.</i>	185
III.- Perdida la cuenta del tiempo <i>La secuencia cronológica, 195; Los saltos en la narración, 198; La experiencia subjetiva del tiempo: el reloj que no avanza, 199; Cuando el pasado es presente, 200.</i>	194
IV.- Viviendo el tiempo: dos experiencias temporales contrapuestas <i>1. Caminando sin tregua para alcanzar el tiempo. El tiempo indígena, 204; Un ciclo temporal: el tiempo como fruto. Viaje redondo, 205; Condenados al sufrimiento, 207; Por fin llegó el tiempo, 210; Tiempo</i>	202

sagrado, tiempo profano, 212; "...nada significa lo que ha sucedido si las palabras no le dan forma". Historia y mito: la memoria oral, 219.

2.- Los dueños de la historia: el tiempo ladino, 223:

Viviendo en el pasado, 225; La Historia la escriben los vencedores, 229; Construyendo el futuro, 231.

3.- Nuestro destino es padecer la noche, 233.

Conclusiones

239

Bibliografía

250

INTRODUCCI6N

Rosario Castellanos es una de las figuras literarias más relevantes de las letras mexicanas de este siglo, aunque le tocó una época difícil, un periodo dorado en el que compartió escena con escritores de la talla de Juan Rufo, Juan José Arreola, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Garro, Agustín Yáñez o José Revueltas. Sin embargo, consiguió abrirse un hueco dentro de este apretado panorama por derecho propio, apoyada por una obra que, si bien pudo no alcanzar la categoría de obra maestra de *Pedro Páramo* ni la significación de *Al filo del agua* o *La región más transparente*, no las desmerece. Poeta, cuentista, novelista, ensayista, dramaturga, fue una escritora en toda la extensión de la palabra; no se conformó con género alguno, quiso experimentar con todos buscando una expresión personal, arriesgando y comprometiéndose con lo que hacía; se ganó así el respeto del mundo intelectual mexicano y se convirtió en un ejemplo para las jóvenes escritoras. Su muerte prematura y trágica la elevó a la categoría de mito: la nueva Sor Juan Inés de la Cruz, la Simone de Beauvoir mexicana; su nombre se volvió casi imprescindible cuando de literatura femenina se habla, referencia obligada que corre el riesgo de perder significado a fuerza de ser repetida. Ahora, recién cumplidos el veinte aniversario de su muerte y el 70 de su nacimiento, Rosario se ha vuelto a poner de actualidad; por otro lado, el conflicto de Chiapas vino a recordar la vigencia de su obra de tema indígena, a la que pertenece *Oficio de tinieblas*, título al que dedicaré este trabajo.

Tal vez alguien se pregunte si a estas alturas todavía se puede decir algo nuevo sobre Rosario Castellanos y en especial sobre *Oficio de tinieblas*, el objeto de esta investigación y quizá uno de sus títulos más estudiados, junto con *Álbum de familia*. Creo que sí, de hecho espero aportar una nueva visión de la novela. La bibliografía crítica puede parecer muy extensa, pero si la analizamos con detenimiento comprobaremos que los estudios verdaderamente serios no son tantos. Contamos con más de una veintena de entrevistas, multitud de semblanzas y testimonios de amigos y conocidos, e infinidad de notas periodísticas sobre homenajes, premios o conferencias sobre su obra y persona. Lo demás son textos casi siempre descriptivos, temáticos, cuando no simples resúmenes de los argumentos como las muchas reseñas que informan sobre la salida o reedición de sus libros. En los estudios más serios casi siempre se abordan los mismos puntos y desde las mismas perspectivas. Dos han sido los principales focos de interés con respecto a su narrativa: la

imagen de la mujer y la del indio, englobados los dos en el estudio de los patrones de dominio. De un lado, la crítica feminista, el estudio de personajes y arquetipos, el feminismo de Rosario; del otro, el estudio sociológico: la creación de los personajes indígenas y la descripción de las ofensas y maltratos que éstos reciben. Esto no quiere decir que no haya estudios interesantes; ciertamente los hay, pero resultan casos aislados, breves por lo general, y de carácter bastante fragmentario. Referidos a *Oficio de tinieblas* destacaría los realizados por Joseph Sommers, Aralia López González, Lourdes Carrasco Ortiz, Aura N. Román, Stacey Chlau y Frances R. Dorward, entre otros.

Esta novela pertenece a una etapa narrativa de Castellanos que ha sido encasillada dentro del indigenismo literario, una etiqueta que ella siempre se mostró reacia a aceptar. Uno de los objetivos de este trabajo será aclarar los motivos de su rechazo, señalar cuál era su postura ante esta corriente, así como establecer sus objetivos y alcances literarios en los títulos en que abordó el tema, descubriendo sus estrategias narrativas. Para ello, creo necesario recordar la trayectoria del indio dentro de la narrativa mexicana, porque sólo así se podrá establecer, más allá de la polémica de su inclusión o no en la corriente, qué es lo que Castellanos consiguió aportar al indigenismo, en qué medida se alejó de él, superándolo al ir más allá del simple planteamiento temático, cuáles son los aspectos sobre los que hace particular hincapié, o cuáles fueron sus limitaciones.

Tradicionalmente se ha entendido la narrativa indigenista como una literatura de tesis, de fuerte contenido social y poca calidad literaria; se esperaba la descripción minuciosa y detallada de todas y cada una de las humillaciones e injusticias que sufría el indígena, hasta el punto de convertirse las novelas en un catálogo de horrores. Del otro lado, estaba el aspecto costumbrista, la colección de estampas exóticas para retratar y plasmar el misterio que encerraban los pueblos indígenas, impregnados de magia y supersticiones que justificaban su impenetrabilidad. Dentro de este contexto, la crítica realizada sobre *Oficio de tinieblas* se ha enzarzado en la discusión ideológica: en resolver si la visión proporcionada del problema indígena es anacrónica, retrocediendo a presupuestos de la narrativa indigenista anterior, o si es propositiva y novedosa; si su visión resulta optimista y esperanzadora o pesimista; si propuso o no soluciones, o si formalmente estaba desfasada, usando una técnica poco "moderna" y tocando una temática ya superada, y esto sirve para condenarla o salvarla. En la mayoría de los casos, se ha recurrido a frases hechas y actitudes manidas, echándose en falta una verdadera profundización y análisis de la novela. Se afirman determinadas cosas, pero raramente se encuentran los porqués.

Creo que *Oficio de tinieblas*, como pretendo demostrar, supera muchas de las limitaciones del indigenismo anterior, pero además se trata de una gran novela que, independientemente de su pertenencia o no a la corriente indigenista, participó del movimiento de renovación que recorre la literatura latinoamericana, emparentándose con escritores de la categoría de José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias o Augusto Roa Bastos. Es cierto que incluye muchos de los elementos tradicionales del indigenismo, pero ahora condicionados por las leyes literarias, poniendo de manifiesto una de las obsesiones de Castellanos: buscar un equilibrio entre el compromiso y el cuidado estilístico, es decir entre contenido y forma. En *Oficio de tinieblas*, Castellanos encuentra un lugar para la denuncia, para presentar las pésimas condiciones a que el indio está sometido, pero sorprende la economía de recursos empleados en este tipo de pasajes: no necesita contar los golpes ni las heridas o humillaciones; tal vez por eso mismo consigue ser más impactante. También hay lugar para mitos y leyendas, pero más importante que las historias concretas que se cuentan, que se rescatan, es cómo se integran en la novela los mecanismos del pensamiento mítico.

Como ya había empezado a hacer con *Balún Canán* y *Ciudad Real*, en *Oficio de tinieblas*, Castellanos intentó huir de los clichés establecidos, de los maniqueísmos tan frecuentes en este tipo de novelas. Quiso dejar a un lado la imagen del indio sufrido, sometido, sumiso, ingenuo y misterioso, así como la del blanco cruel y sin sentimientos. Resulta difícil encontrar en ella la habitual caracterización de buenos y malos; en la novela simplemente hay seres humanos con virtudes y defectos, hijos de una cultura, de una historia particular y colectiva. Lo que presenta Castellanos es la realidad de un país, México, dentro de un espacio concreto, los Altos de Chiapas; dos grupos enfrentados social y culturalmente, con dos formas muy diferentes de ver y entender el mundo. Por eso resulta tan difícil la convivencia, por eso es tan complicado encontrar una solución, una posibilidad de convivencia. No basta la buena voluntad de unos cuantos, no basta con denunciar los abusos. El problema reside en la imposibilidad de comunicación entre indios y ladinos, aislados unos de los otros, aunque paradójicamente estén condenados a vivir juntos. Aparentemente comparten un espacio, un tiempo, hasta pueden llegar a hablar el mismo idioma, pero esto es tan sólo un espejismo que Rosario intenta desenmascarar. En realidad, aunque se toquen, habitan espacios distintos, viven tiempos distintos y hablan lenguas distintas. Dos concepciones del universo frente a frente, tan distintas y tan iguales a la vez: son vías que corren paralelas y que no podrán confluir nunca si no hay comprensión y respeto mutuos. Ésta es la premisa de la que partiré en esta investigación, centrándome en el

estudio de los conceptos de tiempo y espacio en la novela, elementos que Castellanos aprovecha magistralmente para crear un complejo imaginario.

Si hay aspectos claves, dentro de *Oficio de tinieblas*, éstos son el tiempo y el espacio. Están al servicio de la estructura de la novela y a la vez contribuyen a dibujar individual y colectivamente a los personajes. Son elementos reales, concretos, pero tienen, además, una dimensión simbólica e imaginaria. También funcionan como recursos estilísticos en manos de un escritor que los moldea a su antojo. Son conceptos imposibles de definir de manera unívoca porque se escurren entre las manos como agua. ¿Realistas? Difícil de afirmarlo, porque sorprendentemente las descripciones espaciales son escasas y las precisiones temporales ambiguas y confusas, pero sí crean una atmósfera, un escenario creíbles, que ayudan a comprender e iluminar las más ocultas sugerencias del texto.

De estos dos elementos, la crítica tan sólo le ha prestado atención al aspecto temporal. El espacio ha sido un tema abandonado, limitado al listado de lugares: San Juan Chamula y Ciudad Real, repartidos equilibradamente en la novela, el recuento de las casas, la iglesia, la cueva, la plaza... Por supuesto también se constata el predominio de lo cerrado sobre lo abierto, que conduce a una atmósfera opresiva. Pero esto no nos lleva a ningún lado si no se enmarca en un sistema de pensamiento. En cuanto al tiempo se han señalado datos importantes, pero pienso que falta un estudio de conjunto.

Para cumplir con este objetivo, me han resultado de enorme utilidad los estudios de Bachelard en el campo de la poética del espacio, de Gilbert Durand con su estudio de las estructuras antropológicas dentro del imaginario literario y colectivo, pero sobre todo de Mircea Eliade, porque muestra que Rosario consiguió penetrar en los mecanismos del pensamiento de los dos pueblos que protagonizan la novela. Desde la perspectiva de Eliade, en *Oficio de tinieblas* encontramos, de un lado, una sociedad blanca que ha perdido el sentido sagrado de la vida, que cree más en el poder del hombre que en el poder de Dios, que piensa que puede controlar y dominar el tiempo y el espacio, una sociedad que podríamos denominar, aunque con limitaciones, moderna. Del otro lado, está una sociedad indígena que conserva todavía el respeto hacia lo sagrado, hasta el punto que marca toda su existencia; una sociedad todavía "primitiva", sin que esto signifique menosprecio alguno; una sociedad condenada a su desaparición porque no tiene cabida en el mundo moderno, ya que, por mucho que nos pese, sus creencias, su concepción del mundo son aprovechadas por algunos para que las cosas no cambien, para mantenerlos en la situación en que se encuentran. En definitiva, se enfrenta un espacio ordenado para servir al hombre a otro concebido para servir a los dioses, una concepción profana del espacio frente a otra sagrada; se oponen la historia y

el mito, la aspiración a perpetuar el presente frente al profundo deseo de recuperar un pasado que se identifica con un tiempo sagrado y mítico con aires de eternidad; la negación a aceptar un futuro que sea diferente del momento que viven, frente a la esperanza de que en ese futuro se cumpla la promesa pronunciada antaño y que anuncia el fin del sufrimiento presente; el tiempo lineal frente al cíclico, oculto tras el mito del eterno retorno.

Lo más interesante es ver cómo se plasma todo esto en la novela, porque no se trata de un estudio antropológico ni de un tratado de filosofía; Castellanos debe emplear mecanismos literarios, por eso tiene un cuidado exquisito en la construcción de la misma; pone la forma, las estructuras, el estilo, al servicio del contenido, para intensificarlo o iluminarlo. Así, tiempo y espacio sirven como elementos estructurales, pero también ambientan la novela y definen personajes, porque junto al espacio y tiempo colectivos siempre se plantea la experiencia individual de estos conceptos. De hecho, se podría hablar de la construcción en la novela de un lenguaje espacio-temporal que se convierte en más protagonista, en más centro de interés, que la historia misma que se cuenta. Esta perspectiva, el estudio espacio-temporal, permite integrar los otros temas que no dejan de ser secundarios: la explotación, la marginación, la similitud existente entre el indígena y la mujer, el problema de la posesión de la tierra, la parcialidad de la justicia... De alguna manera, a través del análisis de estos conceptos, podemos descubrir una cierta semejanza, una afinidad entre indios y ladinos, porque al aferrarse a sus respectivos sistemas de pensamiento se aíslan del resto de la nación, porque en el fondo todos están presos en sus espacios, perdidos en sus respectivos tiempos.

En definitiva, en *Oficio de tinieblas*, Rosario Castellanos supera las expectativas de la novela indigenista tradicional. Con el presente estudio intentaré mostrar la complejidad y alcances de esta novela que se escapa continuamente a una clasificación que tiende a reducirla y limitarla. Con una propuesta similar a la que encabezó José María Arguedas en Perú, Rosario profundizó en el tema indígena, asomándose a rincones a los que antes apenas nadie en México se había asomado y fue más allá, pero sobre todo fue consciente de que la nobleza del tema no era justificación para abandonar el cuidado de la forma; antes bien, Rosario utilizó la forma como complemento indispensable del contenido.

* * *

Este trabajo está dividido en cinco capítulos, más la conclusión final y la bibliografía. En el primer capítulo, "La narrativa indigenista y el panorama literario en el medio siglo mexicano", trataré de contextualizar la obra narrativa de Castellanos dentro de la corriente indigenista de México y la narrativa de su época, para lo que, en primer término, procuraré aclarar los

conceptos de indianismo, indigenismo, neoindianismo, neoindigenismo, etnoficción y narrativa de recreación antropológica, de modo que se pueda ubicar claramente la producción de la escritora. Posteriormente, realizaré un recorrido por la figura del indio como personaje y tema de interés del pensamiento y la literatura mexicanos. Mostraré las distintas corrientes y ciclos que se pueden observar, haciendo particular hincapié en la narrativa del área mayense (Yucatán, Chiapas y Guatemala), así como en la situación que vivió la literatura mexicana a mediados del siglo XX, periodo de transición de una narrativa rural a otra fundamentalmente citadina y caracterizada por la renovación temática y formal; precisamente estos años acogen un renacimiento y renovación del indigenismo literario dentro del cual se integra Castellanos.

El capítulo segundo, "Rosario Castellanos: un compromiso con la literatura y con el mundo", pretende rescatar la filosofía literaria de la autora, aprovechando los numerosos testimonios que ella misma dejó al respecto. Este acercamiento tiene la intención de iluminar cuáles eran sus objetivos literarios y así poder analizar en qué medida los cumplió. En primer lugar trataré la relación literatura-vida en Castellanos, cómo la palabra se convierte para ella en una tabla de salvación, en un instrumento de conocimiento que le servirá para comprenderse a sí misma y explicarse el mundo que le rodea. De ahí, pasaré a profundizar sobre su concepto narrativo, cómo se encuentra particularmente preocupada por resolver el conflicto entre literatura y compromiso, entre el arte puro que cuida la forma despreocupándose del mundo que le rodea, y el arte comprometido que descuida el cómo se escribe en favor del contenido. En tercer lugar, me centraré en la experiencia de Castellanos respecto al mundo indígena, en su toma de postura ante la política y la literatura indigenistas, así como la plasmación en su obra.

El tercer capítulo, "*Oficio de tinieblas: entre la vieja y la nueva novela*", pretende servir de presentación al texto que nos ocupa, ubicándolo en un periodo de transición en las letras mexicanas. El objetivo es mostrar que no se trata de una novela tan tradicional como podría parecer en primera instancia; una lectura más profunda nos mostrará que participa en buena manera de los movimientos de renovación, pues presenta los mismos intereses e inquietudes que otros escritores considerados más innovadores. Comentaré brevemente el argumento de la novela, así como el origen del mismo, insertándola dentro del conjunto de la narrativa de tema indígena de la autora. Ésta puede ser concebida como un todo, no sólo por la continuidad temática, sino por la insistencia en ciertos modelos de personajes que presentan características comunes (la madre, la nana, la soltera, la estéril...), llegando, incluso, al rescate de algunos de ellos; además se puede encontrar la repetición de anécdotas y pasajes, hasta frases textuales. Todo ello es muestra de un constante ejercicio de reescritura para

descubrir siempre nuevos ángulos, nuevas posibilidades. De aquí pasaré a un acercamiento estructural y técnico: cómo se construyen la novela y sus personajes, así como un análisis de la figura del narrador.

Con el capítulo IV, "Del espacio profano de Ciudad Real al espacio sagrado de San Juan Chamula y Tzajal-hemel", entramos de lleno en el objeto de interés de este estudio. El espacio es el primer elemento del que se vale Castellanos para contraponer las dos cosmovisiones que se enfrentan en *Oficio de tinieblas*. En primer lugar, examinaré los recursos empleados para reflejar el aislamiento real y figurado que caracteriza ambos espacios y que los sitúa al margen de la nación, lo cual no sirve para acercarlos entre sí, sino para separarlos más si cabe. En una segunda parte, me centraré en el análisis del espacio concreto de Ciudad Real, caracterizado como ciudad del poder, oscilando simbólicamente entre la imagen de fortaleza y la de cárcel. El manejo espacial ladino refleja una rígida estructura social, caracterizada por espacios cerrados e interiores, y límites muy marcados. La frase que lo resumiría sería: un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar. Por último, me introduciré en el espacio indígena, caracterizado por el peso de los espacios sagrados, fundamentalmente colectivos, sobre los profanos, y que podrían resumirse en el dominio de dos lugares: la iglesia y la cueva, con una carga simbólica muy fuerte.

El capítulo V, "Perdidos en las vueltas del tiempo. Entre la historia y el mito", se centra en el análisis del tiempo, como segundo elemento para oponer dos formas de entender el mundo. Este punto resulta mucho más complejo, porque en él intervienen tanto cuestiones técnicas como otras pertenecientes al ámbito de lo imaginario, donde además se confunde en ocasiones con el espacio. En primer lugar, intentaré iluminar la cuestión del marco histórico que acoge la novela, dejando constancia del juego de confusiones que Castellanos crea, una confusión que se extiende al manejo del tiempo como sucesión cronológica de los acontecimientos que se narran, así como a la elección de los tiempos narrativos, para llegar a la conclusión de que la escritora pretende desorientar al lector envolviéndolo en las brumas de la atemporalidad. Después pasaré al análisis de este problema como reflejo de dos formas de vivir el tiempo: por un lado la indígena, que traduce un sistema de pensamiento religioso y primitivo, de forma que el individuo rechaza su inserción en la historia, esto es, en el presente que vive, y se encuentra atado a su fe en el mito del eterno retorno; por el otro, la ladina, caracterizada por la voluntad de eternizar el pasado y por su capacidad de dominar y manipular la historia. Por último, me centraré en el análisis de la noche, presencia que engloba y domina toda la novela, afectando a todos los personajes independientemente de su raza o sexo; se convierte en la gran metáfora de un destino individual y colectivo.

CAPÍTULO I

LA NARRATIVA INDIGENISTA Y

EL PANORAMA LITERARIO

EN EL MÉXICO DE MEDIO SIGLO

I.- CUESTIÓN DE TERMINOLOGÍA: INDIANISMO, INDIGENISMO, NEOINDIGENISMO, RECREACIÓN ANTROPOLÓGICA Y ETNOFICCIÓN

Ciertamente, el indio ha sido una presencia constante tanto en el pensamiento como en la literatura hispanoamericana, si bien el trato recibido ha variado de manera considerable a través del tiempo. Centro de intensas polémicas desde la colonia hasta nuestros días, en su veleidosa travesía literaria ha pasado de ser considerado un monstruo que sólo merecía el exterminio, a una víctima digna de compasión; ha oscilado entre la imagen del buen salvaje, dócil, virtuoso e ingenuo, y la de un ser degradado y bárbaro; unas veces satanizado, idealizado otras. Casi siempre distorsionado, se ha convertido con frecuencia en bandera agitada, traída y llevada según las conveniencias, realidad recordada o relegada al olvido de acuerdo a los intereses del momento.

Desde el diario de Colón, pasando por una larga lista de crónicas y relatos coloniales, esta figura misteriosa e impenetrable que resultó ser el indígena tanto para los conquistadores primero como después para los mismos criollos, ha atraído poderosamente la atención de intelectuales y escritores, pues al ser humano siempre parece despertarle curiosidad lo desconocido, lo diferente, y el indio a lo largo de gran parte de la historia ha sido eso, un ser extraño, ajeno incluso, a la realidad de los países en que habita. Sin embargo, no será sino hasta el siglo XIX cuando se convierta en asiduo visitante de las páginas de los libros. La crítica, tan preocupada siempre por poner etiquetas, ha mostrado especial interés en señalar las distintas corrientes que en el tratamiento literario de este personaje se han observado.

La literatura indianista

Con el romanticismo y la ebullición de los movimientos de independencia en América Latina se desarrolla, dentro de la novela, una corriente de corte histórico de marcada influencia francesa¹, que posteriormente será catalogada como "indianista". Concha Meléndez agrupa bajo este apelativo a "todas las novelas en que los indios y sus tradiciones están presentados con simpatía"². Muchos de los elementos de la novela indianista se podían encontrar ya en la literatura colonial: un indio idealizado y estilizado, imagen del buen salvaje, hombre en

¹ Los románticos latinoamericanos tomarán como modelo y guía las obras de Voltaire, Rousseau y muy especialmente de Chateaubriand, en particular de su *Atalá*, con su visión idealizada de los indios como figuras selváticas que habitan un mundo exótico.

² Concha Meléndez. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*. Río Piedras: Universidad, 1961, p. 13.

contacto directo con la naturaleza, alejado de los vicios de la sociedad moderna, bravo guerrero o gran gobernante siempre amado por su pueblo; frente a él, un conquistador y colonizador cruel, sediento de sangre y riquezas; sin que faltara la heroína apasionada y, por supuesto, el buen misionero que había venido a mostrar el verdadero camino de la salvación a través de la fe cristiana, pero sobre todo, un atisbo de queja social en favor del indio y en contra del encomendero que lo esclavizaba³. Es verdad que no todas las obras se ajustaban a estas características; la crítica portorriqueña también señala la existencia de una literatura "antiindianista" que presentaba a un indio holgazán, violento y cruel, viva imagen de la barbarie, y que necesitaba de la figura de autoridad de la conquista como elemento educativo y civilizador.

Bajo este doble y antagónico retrato se descubre la preocupación por el tema civilización-barbarie formulado por Domingo Faustino Sarmiento en su *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1829), y que estuvo tan de actualidad por aquellos años. Para Sarmiento, la civilización era el progreso europeo, la vida urbana, "en última instancia, la imposición del hombre sobre la naturaleza"⁴; con esta concepción, el mundo indígena no podía representar más que la barbarie, atado a las fuerzas naturales, rémora para el progreso de las naciones y, por lo tanto, condenado a su total desaparición. No deja de resultar paradójico que, frente a las ideas de Sarmiento, un criollo, escritores europeos como Rousseau, Voltaire o Chateaubriand rescaten el retrato de algunos testimonios coloniales y encabezan la defensa del indio como buen salvaje, ya que éste, precisamente por su contacto con la naturaleza, se mantuvo alejado de las lacras de las sociedades modernas; desde la lejanía del otro lado del océano, el nuevo continente se convirtió en la materialización del paraíso perdido y el indio en un nuevo Adán que todavía conservaba la pureza e ingenuidad originales. Los románticos latinoamericanos, mientras coincidieron con Sarmiento en la valoración del indio que habitaba su tiempo y espacio, optaron por el modelo exotista del buen salvaje a la hora de representar literariamente el mundo indígena prehispánico. Claros ejemplos de esta tendencia son la novela poemática *Cumandá o un drama entre salvajes* (1879), del ecuatoriano Juan León Mera, y *Tabaré* (1886), del uruguayo José Zorrilla de San Martín⁵.

Pero, ¿por qué este particular interés por el indio antiguo?, ¿por qué éste es elevado a la categoría de héroe? Durante el periodo romántico, el indio se convirtió en símbolo de la

³ Ibid, p. 19.

⁴ Rosalba Campra. *América Latina: La identidad y la máscara*. México: Siglo XXI, 1987, p. 49.

⁵ No señalaré en este apartado ejemplos de la literatura mexicana, ya que dedicaré uno específico para este aspecto.

libertad y la independencia nacional. La ruptura con la vieja España dejó tanto a los políticos como a los hombres de letras necesitados de nuevos héroes; la imagen del conquistador ya no servía como modelo, pues se repudiaba todo lo que proviniera de la "madre patria", y entonces, huérfanos, los intelectuales volvieron los ojos hacia el pasado prehispánico buscando allí las raíces de una nacionalidad perdida, olvidada durante la colonia y recuperada gracias a la independencia. La conquista y el periodo del virreinato se transformaron en sinónimos de barbarie; la verdadera civilización parecía encontrarse en los pueblos que habitaban el continente antes del "descubrimiento", gentes pacíficas, guerreros valientes cuando era necesario, amantes de la cultura y las artes, que lograron mantenerse en armonía con la naturaleza. El resultado fue, finalmente, una imagen distorsionada, falseada; el enorme desconocimiento que existía sobre la realidad y la historia indígenas tuvo como consecuencia que el retrato obtenido fuera superficial, cuando no inexacto; convertido en cliché literario, el indio que reflejaron estaba tan cerca del real como pudieran estarlo los personajes de la novela pastoril renacentista de los verdaderos campesinos. Escritores, pensadores y políticos se apropiaban del pasado prehispánico para construirse una identidad a la medida que los diferenciara de los países europeos. Si éstos contaron con la civilización griega y la romana, América no se quedaba atrás, en ella se asentaron los mayas, los aztecas, los incas; si en Egipto se levantaron impresionantes pirámides, en México se construyeron Monte Albán, Palenque o Chichén-Itzá, y en Perú una impresionante civilización conquistó las cimas del Machu-Picchu.

Sin embargo, mientras se desataba toda esta euforia reivindicadora de lo autóctono, ¿dónde quedaba el indio contemporáneo? Parecía haber desaparecido de la faz de la tierra, quedaba olvidado, escondido en algún recóndito lugar de la memoria. En opinión de Sylvia Bigas Torres:

Los románticos hispanoamericanos no vieron al indio de su época. Condicionados principalmente por un sentimiento antiespañolista, recrearon a los indios que lucharon por su libertad y fueron conquistados y sometidos por el imperio español. Esta actitud evocadora traduce la sensibilidad emocionalmente exaltada del escritor romántico y nos da un indio idealizado, poseedor de virtudes bélicas y cívicas que se oponen a la rapacidad y a la crueldad de los conquistadores.⁶

Y es que, en el fondo, la literatura indianista buscaba la evasión, en ella primaba la mera emoción exótica y un tanto nostálgica. Los escritores cerraban los ojos ante los problemas que vivía el indio de su tiempo, problemas que, lejos de solucionarse, se agudizaban cada vez más. En lugar de preocuparse por mejorar la situación socio-económica

⁶ Sylvia Bigas Torres. *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*. México: Universidad de Guadalajara/ Universidad de Puerto Rico, 1990, p. 22.

en que este grupo social se encontraba, preferían achacar a los españoles, conquistadores y colonizadores de América, todos los males; esta actitud encajaba perfectamente con el antiespañolismo y la pasión nacionalista reinantes. El indio prehispánico se convertía en motivo de orgullo, mientras aquel con el que se convivía sólo provocaba vergüenza; era considerado un lastre en el proyecto de construir y modernizar los países latinoamericanos. De las gentes que habitaban América a la llegada de Colón, Cortés o Pizarro, ya no quedaba nada, sus valores parecían haberse perdido por completo; para los intelectuales del siglo XIX, el indio que había logrado sobrevivir sólo era una triste sombra de lo que fue, heredero de los peores rasgos de aquella civilización brillante; sin posibilidad alguna de rehabilitarlo, para muchos la única solución era el exterminio.

El nacimiento del indigenismo literario

Entre los modernistas, el indio continuó siendo un privilegiado material exótico, un pretexto para las descripciones coloristas, el equivalente americano, autóctono, de los personajes del Lejano Oriente; es el caso de los cuentos de *La venganza del cóndor* (1919), del peruano Ventura García Calderón; o en poesía, de los *Sonetos americanos* ("La chinampa", "El sueño del Inca" y "Caupolicán") de Rubén Darío. Sin embargo, a finales del siglo XIX se produjo un cambio en la visión que los intelectuales proporcionaban del indio. Ya no se podía seguir dando la espalda a una realidad que estaba ahí, aunque se mostraran reacios a verla. Descubrieron al indio contemporáneo y éste se transformó en bandera política: solucionar sus problemas, integrarlo a la vida nacional pasó a ser punto fundamental para lograr el real desarrollo de los países latinoamericanos; como dijera Martí: "O se hace andar al indio o su peso entorpecerá la marcha". El escritor asumió responsabilidades, se comprometió con el mundo que le rodeaba y se encomendó a sí mismo la misión de despertar la conciencia colectiva, de suscitar la indignación y el remordimiento entre los de su raza. En consecuencia, se abandonó la imagen folklórica, exótica e idealizada que se había proporcionado hasta el momento, en favor de otra que buscaba ser más real, presentando al individuo dentro de su contexto social y cultural.

Con frecuencia, sin embargo, sobrevivió la imagen del buen salvaje, ingenuo, confiado, infantil, arraigado a la tierra, a la naturaleza, expuesto a los peligros y vicios que la llamada civilización traía consigo, y necesitado de un guía, de un maestro que le despertara la conciencia y le señalara el camino; en otros casos se cayó en el extremo contrario, se retrató al indígena como un ser degradado, bestializado no por naturaleza, sino por la opresión a que había sido sometido por la sociedad blanca, propenso a los levantamientos violentos pero

fugaces, única vía que conocía para desahogar su rabia contenida; así sucede en *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas y *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, en los que el indio, visto como masa, alcanza una condición infrahumana, y donde los alzamientos no tienen más salida que la muerte. Rosario Castellanos resumió a la perfección la imagen del indígena que se proporcionaba en estas novelas: "Despojados, miserables, desarraigados de sus tierras, olvidados de sus tradiciones, excluidos de las colectividades ajenas, son unos parias en los que se ceba la miseria, la injusticia, la ignorancia y la enfermedad"⁷.

Por lo general fueron frecuentes las visiones dialécticas y un tanto monolíticas de los personajes, en las que el indio era visto con simpatía, totalmente bueno, o inocente en su maldad, víctima inerte de los opresores, mientras el blanco o el mestizo eran terrible, absolutamente malos. En consecuencia, como en la novela histórica indianista, la mayoría de los personajes resultaban planos, acartonados, igualmente falseados pese a las buenas intenciones de los escritores. Por fortuna, algunos novelistas lograron escapar de este esquema simplista construyendo figuras más complejas e individualizadas, dejando de lado los clichés convencionales.

A estas novelas en las que se advierte un exaltado sentimiento de reivindicación social, Concha Meléndez las denomina "neoindianistas", sin embargo la crítica literaria contemporánea prefiere utilizar el término de "indigenista"⁸; César Rodríguez Chicharro considera más conveniente emplear la etiqueta de "neoindianismo" para catalogar a aquellas novelas de corte histórico, ambientadas en la colonia, que, ya iniciada la corriente indigenista, conservan la emoción romántica, el tono exótico y la visión idealizadora del indio⁹.

Se considera que la narrativa indigenista nace en Perú. Manuel González Prada (1848-1918) defendió a través de numerosos ensayos la necesidad de reivindicar a las masas indígenas y de integrarlas a la vida nacional peruana; en un histórico discurso, pronunciado el 29 de julio de 1888, puso en evidencia la explotación del indio por lo que llamó la "trinidad embrutecedora": el cura, el gobernador y el juez; este discurso cobra enorme importancia como punto de partida ideológico de la naciente novela indigenista. Fue una mujer la primera en llevar a la literatura los planteamientos de González Prada: Clorinda Matto de Turner, que escribió *Aves sin nido* (1889), considerada como iniciadora del género, por ser la primera en presentar de una manera crítica los problemas de los indios del momento. Sin embargo, para

⁷ Rosario Castellanos. "El pesimismo latinoamericano", en *El mar y sus pescaditos*. México: SepSetentas, 1975, p. 195.

⁸ Aida Cometta Manzoni será la primera en distinguir entre "indianismo" (pintura de los aspectos externos del indio), e "indigenismo" (valoración de los elementos sociales del mismo).

⁹ César Rodríguez Chicharro. *La novela indigenista mexicana*. México: UNAM (tesis de maestría), 1959, p. 19.

algunos críticos como Alberto Tauro¹⁰ o Carmen Alemany Bay¹¹, esta obra sería tan sólo un antecedente, un acercamiento temático al indigenismo, ya que no logra romper totalmente con el tono romántico y sentimentaloides; pese a la descripción de agravios, domina una cierta idealización del indio: se insiste en destacar su ingenuidad y bondad o se idealiza su belleza, elevándola a la categoría de típicamente "peruana". Por otro lado, está el peso de la historia de amor imposible entre dos jóvenes que resultan ser hermanos, que acaba opacando el aspecto crítico de la novela. Ciertamente la distancia literaria que separa *Aves sin nido* de *Raza de bronce*, por ejemplo, es enorme.

A partir de esta fecha, escritores e intelectuales reconocieron al pueblo indígena como parte importante de la sociedad, como parte fundamental de la nación y de la identidad que se pretendía crear. Los países latinoamericanos no podrían avanzar si no solucionaban antes el problema indígena. La labor de José Carlos Mariátegui en la elaboración del pensamiento indigenista y la identidad latinoamericana fue de enorme importancia. Los escritores procuraron acercarse a la mentalidad, al pensamiento de estos individuos; se pretendía reflejar su realidad tal cual era, en toda su complejidad, sin idealizaciones, aunque como ya señalé, muchos no podían evitar caer en ellas. En palabras de Carlos Monsiváis, la literatura indigenista

{...} se funda en el reconocimiento de la "otredad": quien escribe es esencialmente ajeno al drama que muestra, alguien salvado de antemano del destino trágico, absorto ante las fuerzas elementales y la lírica primitiva y dolida que se desprende de colectividades tan abatidas y abatibles. El narrador es (debe ser) un *ladino*, un mestizo, que califica de *mítica* o de hierática la realidad que describe, y que de los hechos históricos, extrae conclusiones fatalistas sobre la psique indígena.¹²

Es cierto que en muchos de los escritores indigenistas dominó un sentimiento pesimista, pero no fue ésta una actitud única, en muchos casos quedaba un espacio para la esperanza, aunque ésta fuera muy tenue. Literariamente estas obras se caracterizaron por su parentesco con el realismo y, en particular, con el realismo de corte social. Pero el escritor indigenista, en su búsqueda de la veracidad y la fidelidad, se enfrentó a un tremendo problema: se erige a sí mismo en portavoz, en interprete, de la "raza oprimida", toma la palabra en nombre de alguien que es totalmente ajeno a él, a su realidad, a su mundo, de alguien a quien en nuestra sociedad se le ha negado el derecho a alzar su voz, de alguien que para nosotros carece de rostro preciso; desde unas coordenadas mentales y culturales distintas

¹⁰ Alberto Tauro. "Antecedentes y filiación de la novela indianista", en *Mares de Sur*, num. 2, 1948, p. 30.

¹¹ Carmen Alemany Bay. "Revisión del concepto de indigenismo a través de tres narradores contemporáneos: José María Arguedas, Roa Bastos y José Donoso", en *Anthropos*, num. 128, 1992, p. 75.

¹² Carlos Monsiváis. "No con un sollozo, sino entre disparos", en *Revista Iberoamericana*, vol. 55, num. 148-149, julio de 1989, p. 730.

se interpreta a ese "otro" y, por lo tanto, a pesar de la honestidad que presida su intención, lo falsea; por muy buenas intenciones que tenga, un blanco, incluso un mestizo, difícilmente podrá encarnar en sus obras la verdad, la esencia del mundo indígena. Lo más que se logrará será un acercamiento casi siempre externo. Al respecto Marta Portal comenta:

Al escritor indigenista se le niega de antemano esta posible confrontación, del mismo modo que se le niega la penetración íntima en el alma indígena, porque los instrumentos de su cultura sólo le permiten una penetración indirecta.¹³

Sin embargo, tal como advierte José Carlos Mariátegui, no hay que condenar a la literatura indigenista de antemano "por su falta de autoctonismo integral o la presencia más o menos acusada en sus obras de artificio en la interpretación y en la expresión"¹⁴; ésta cumple su papel de denunciar, de poner sobre la mesa una triste realidad.

En este primer momento del indigenismo, la preocupación del escritor se encaminaba más a entender y reflejar la situación social y económica, de marginación, explotación e injusticia que vivía el indio, que a indagar lo que sucedía en su interior. Gran parte de las novelas coinciden en mostrar a un indio maltratado por la sociedad blanca o mestiza. Se hace un minucioso repaso de los daños y ofensas: robos, asesinatos, violaciones, engaños, abusos, desprecios... Una lista que no parece tener fin. En este mundo el cura resulta el más fiel colaborador del poderoso, recomendando al indio obediencia y resignación, y amenazándolo con la condena eterna si se muestra disconforme o se subleva; junto al cura y al hacendado, el ejército y la justicia se alían para ejercer la más dura tiranía sobre estas gentes. La violencia se convierte en un tema recurrente en estas novelas, unas veces ejercida por los blancos sobre los indios, otras presentada como única vía de liberación de los sometidos, pero que, por desbocada e irracional, nunca logra el objetivo de mejorar las condiciones de vida de los que se levantan en armas; más bien, por el contrario, sirve de pretexto para una más feroz represión y sometimiento. El camino de la violencia se vuelve un eterno círculo del que resulta difícil escapar.

Quizá el autor más significativo de esta línea del indigenismo sea Ciro Alegría, quien deja ya algunas marcas de los caminos que seguirá el indigenismo posterior. En su obra *El mundo es ancho y ajeno* (1941), logra una mayor complejidad en el planteamiento del problema, aportando una visión menos negativa y oscura que la ofrecida por Alcides Arguedas e Icaza; sus indígenas son dueños de una cultura, una forma de vida que está en

¹³ Marta Portal. "Narrativa indigenista mexicana de mediados de siglo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 2, num. 298, 1975, p. 197.

¹⁴ José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Santiago: Editorial Universitaria, 1955, p. 252.

armonía con el mundo natural y de la que se destaca el profundo arraigo a la tierra; mientras pueden mantenerse en sus comunidades, lejos de la rapacidad del hombre blanco, viven felices y tranquilos. De lo que tal vez peca Alegría es de idealizar la vida de estas comunidades.

Renovación de la narrativa indigenista

La novela indigenista no ha sido una corriente monolítica, con el tiempo ha sufrido algunas variantes, encaminadas hacia una mayor comprensión del mundo indio, buscando penetrar en su esencia; se ha avanzado desde la denuncia económico-social, dominante en los comienzos, hasta la recreación antropológica. En opinión de Jean Franco, antes de 1920 la novela indigenista insistía en la necesidad de proporcionar educación a los indígenas, en librarlos de las supersticiones, consideradas el verdadero obstáculo para su progreso; en la década de los treinta el indio fue visto como fuerza política, haciendo hincapié en la explotación a la que la sociedad blanca o mestiza lo sometía; con posterioridad se han observado intentos de revalorizar las culturas indígenas y mostrar que había en ellas elementos positivos que justificaban su rechazo del sistema de vida europeo¹⁵.

Los críticos han otorgado diferentes nomenclaturas a esta renovación del indigenismo que tiene lugar a partir de los años 40, y que se caracteriza por un más profundo y directo conocimiento del indio, de su realidad, de su cosmología, de sus mitos y tradiciones. Antonio Cornejo Polar habla de un "neoindigenismo"¹⁶, corriente en la que se opta por la fusión de culturas, y que se enriquece con innovaciones estilísticas como el empleo del realismo mágico, la intensificación del lirismo y una mayor complejidad y perfeccionamiento de las técnicas formales; la cuestión de las interrelaciones culturales —muchas veces choques— y el mestizaje toman una nueva relevancia que, en algunos casos, supera la intención social de las obras. José María Arguedas será considerado el máximo exponente de esta nueva línea con obras como *Los ríos profundos* (1958) o *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), en las que pretende ahondar en el alma indígena, y refleja en forma magnífica el conflicto del mestizaje; el problema de la identidad adquiere un significado particular y destacado. Los pueblos latinoamericanos no pueden dar la espalda a su parte indígena, esa parte que no sólo participa de su pasado, sino también de su presente, y que deberá participar de su futuro.

¹⁵ Jean Franco. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Ed. Ariel, 1990, p. 212.

¹⁶ Antonio Cornejo Polar. "Sobre el neo-indigenismo y las novelas de Manuel Scorza. Proyección de lo indígena en las novelas de la América Latina", en *Revista Iberoamericana*, num. 127, abril-junio de 1984, p. 549.

Aralia López González coincide con Cornejo Polar en hablar de un neo-indigenismo, aunque en su opinión junto a la figura de Arguedas habría que señalar la de Rosario Castellanos. Para ella, esta tendencia presenta la característica de que el indio es tratado como un problema nacional y no exclusivamente regional:

[...] el indígena deja de ser una singularidad absoluta para entrar a formar parte de la pluralidad social dentro de la cual se comporta como una singularidad relativa, interdependiente y, por lo tanto, permeable a otras singularidades que componen la realidad total de la nación.¹⁷

En estas novelas, el indio aparece como parte integrante de la vida social y económica del país y no aislado, encerrado en sus comunidades o en las haciendas, sin ningún contacto con el exterior; se presta, en estas obras, especial atención a las complejas interrelaciones socio-culturales existentes entre blancos, indios y mestizos, y no sólo se centra en el mundo indígena, como lo tiende a hacer la novela propiamente indigenista. Lo cierto es que estos planteamientos no son nuevos, aunque tal vez ahora se expresan con mayor claridad.

Dentro de esta corriente renovadora, Rodríguez Chicharro observa cómo particularmente en México, hacia finales de los años 40, aparece una serie de novelas de tema indígena en las que se pretende un acercamiento ya no al grupo sino a los individuos, presentando personajes completos, profundamente humanos, ya no aquellas figuras de cartón piedra, extraños especímenes dignos de un zoológico o un circo. Estos seres tienen sus particularidades culturales y sociales que los llevan a enfrentarse de una manera determinada con la realidad que los rodea, pero al mismo tiempo experimentan problemas, sentimientos universales, que los acercan al resto de los mortales. Rodríguez Chicharro califica estas novelas como de "recreación antropológica", ya que muestran un conocimiento más profundo de la realidad indígena, basado en las investigaciones de antropólogos¹⁸. Gustavo Correa, en su ensayo "La novela indianista de Mario Monforte Toledo y el problema de una cultura integral en Guatemala", ya señalaba la influencia de estos estudios en las nuevas formas de acercarse al tema:

Modernamente el problema de lo indígena ha ampliado considerablemente su virtualidad significativa al ser enfocado a la luz de otras actividades y disciplinas científicas e intelectuales. La más importante de ellas ha sido la investigación antropológica de campo, la cual por primera vez

¹⁷ Aralia López González. *La espiral parece un círculo. La narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de tinieblas y Álbum de familia*. México: UAM, 1991, p. 312.

¹⁸ César Rodríguez Chicharro. "La novela indigenista mexicana", en *Estudios literarios*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963.

nos ha informado de una manera sistemática y científica del estado actual de muchas comunidades científicas.¹⁹

Estas novelas no se limitan a la cuestión social, sino que se preocupan por reflejar la mitología y la cosmovisión de estos pueblos, las formas culturales que ayuden a comprender su particular modo de enfrentarse al mundo. Tomando en consideración este aspecto, Sylvia Bigas Torres habla, en concreto, de una tendencia "mítico-poética", caracterizada por el "intento por descubrir el misterio que la mente del indio guarda para el occidental"²⁰; para ello el escritor se acerca a la mitología, a las leyendas y a las tradiciones indígenas, situándose en una perspectiva poética a través de la cual pretende captar la realidad mágica del indio. Como puede verse, misterio y magia siguen siendo palabras que acompañan su representación literaria.

Martin Lienhard, refiriéndose a obras que presentan algunos de estos rasgos, habla de novelas "etnoficcionales", ya que en ellas el escritor intenta transcribir con la mayor fidelidad posible los discursos del otro, aprovechando los logros de la etnografía. Según Lienhard:

En la etnoficción, en efecto, surge una contradicción entre las características "occidentales" del texto literario (escritura, idioma, forma global, libro-mercancía) y un discurso narrativo que aparenta ser "indígena" y "oral". El autor, en la etnoficción, se coloca la máscara del otro, empresa no sólo difícil sino, también, a todas luces, discutible.²¹

En su opinión, estas obras se quedan a medio camino entre el testimonio, el estudio antropológico y la novela, pero no logran interpretar de forma verosímil la palabra, la voz, el pensamiento indígenas, ya que no comparten la cosmovisión de estos pueblos. Sin embargo, será precisamente en estas últimas tendencias de la narrativa indigenista donde se alcancen los mayores logros literarios.

En definitiva, esta corriente renovadora de la narrativa indigenista, llámese como se llame, coincide en un particular interés por introducir de una manera u otra el discurso indígena, buscando un alejamiento del realismo social que había abandonado un tanto la forma de la escritura en favor de los contenidos; los nuevos escritores se preocuparon especialmente por el cuidado estilístico de sus textos, aspirando a una renovación de la escritura, más autóctona y sincrética. Dejaron en un segundo plano la denuncia para interesarse más por los individuos, a través de los cuales esa denuncia permanece. En muchos de estos escritores se advierte la tendencia de diluir al indígena dentro de la figura del

¹⁹ Gustavo Correa. "La novela indianista de Mario Monforte Toledo y el problema de una cultura integral en Guatemala", en *Memoria del Séptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Berkeley, Cal., Col Studium, Ediciones de Andrea, México, 1957, p. 106.

²⁰ Sylvia Bigas Torres, op. cit., p. 56.

²¹ Martin Lienhard. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990, p. 290.

campesino, o del mestizo, en una tentativa de universalizar el problema y encontrar la verdadera identidad latinoamericana; lo indígena permanecerá a través de la escritura, en ese intento de incorporar el discurso oral, en la presencia de lo mítico, que no sólo de los mitos, en un particular manejo del tiempo y el espacio narrativos.

El ciclo de la narrativa indigenista parece concluir a fines de los años 60. si bien se encuentran algunos casos aislados con posterioridad a esta fecha; la obra de Manuel Scorza puede ser un ejemplo, con títulos como *Redoble por Rancas* (1970), *Historia de Garabombo, el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) o *La tumba del relámpago* (1979). Además, recientemente han surgido nuevas fórmulas, como el testimonio, en las que la voz del indígena nos llega más directamente: véanse por ejemplo las biografías noveladas de la india boliviana Domitila Barrios, *Si me permiten hablar...* (1971), y de Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985). Más interesante aún, ha salido a la luz una literatura propiamente indígena, de escritores de raza india; éstos al fin toman la palabra, "su" palabra, recobran su voz y reclaman el derecho a interpretarse a sí mismos y a su realidad; sus obras suelen identificarse por un marcado carácter oral y tienen que superar el problema del idioma, ya que aún no existe el lector potencial en lenguas indígenas. Sus textos logran abrirse paso en el mercado editorial gracias, normalmente, al patrocinio de instituciones gubernamentales. Sin embargo, aún no han logrado un verdadero reconocimiento; en la mayoría de los casos, sus obras son consideradas como meros testimonios antropológicos.

II.- LA NOVELA INDIANISTA EN MÉXICO

En un país como México, con un pasado prehispánico esplendoroso, con culturas tan relevantes como la azteca o la maya, en donde la población indígena siempre ha significado un volumen importante²², con una variedad de etnias y lenguas autóctonas impresionante, sería improbable que el indio no hubiera tenido cabida en su literatura.

Hernán Cortés, en sus cartas, ya se muestra enormemente fascinado por la civilización que encontró en México; sus ciudades, el orden y cultura de sus gentes, sólo despertaron en él actitudes de admiración y encomio, hasta el punto de comparar esta sociedad con la propia España y reconocer su derecho a sobrevivir y ser respetada. Encuentra un único punto

²² Según un censo establecido por el Instituto Nacional Indigenista, en 1990 la población indígena de México se acercaba a los nueve millones, aproximadamente un 11.3% del total nacional (Datos publicados en *El Financiero*, el 11 de noviembre de 1993)

criticable, sus creencias religiosas, que, considera, deben ser abandonadas. La misma fascinación que sintieron Hernán Cortes, Bernal Díaz del Castillo o Fray Bernardino de Sahagún, quedará patente en la novela indianista que comenzaron a cultivar los románticos mexicanos. Ésta, igual que en el resto de América Latina, está profundamente relacionada con los movimientos de independencia y con la búsqueda de una identidad propia. Antes de la independencia, los escritores mexicanos sólo disponían de dos características originales para fundamentar su americanidad: lo indígena y lo colonial. En opinión de Luis Villoro, el indio, una vez destruida su civilización y así expiada su culpa, simbolizará la americanidad de México:

Lo indígena es lo más diverso de lo occidental, es lo único que da especificidad y consistencias propias al punto en que las categorías ajenas regresan a su punto de partida. Gracias a él, América no será ya puro espejo, no será ya simple imagen. Por el contrario, se presentará con especificidad y sustancialidad propias ante ella. De tal suerte que el juicio que parte de América dé la impresión de surgir del fondo corpóreo y silencioso del indio.²³

La pasión nacionalista de estos primeros momentos provocó un rechazo absoluto de todo lo colonial, periodo que se transformaría en una etapa oscura de la historia mexicana frente al esplendor del pasado prehispánico; las culturas precortesianas, convertidas en símbolo de resistencia frente al imperio español, se enaltecen, muy en particular la azteca:

Se exalta la estatura moral y guerrera de Cuauhtémoc y se señala a Netzahualcōyotl como arquetipo cultural, se traducen e imitan los antiguos cantos nahuas (José Joaquín Pesado) y se escriben novelas arqueológicas (indianistas) o se remozan las antiguas leyendas precolombinas.²⁴

No deja de ser significativo que el escudo de la nueva nación mexicana sea precisamente la imagen de un águila atacando a una serpiente encima de un nopal, retomando la leyenda prehispánica sobre la fundación de Tenochtitlán, y con ello el inicio del imperio azteca.

En 1826, se publica en Filadelfia *Xicótenca*, novela anónima escrita en español, que describe la conquista de México y la llegada de Cortés a Tlaxcala. Es la primera vez que en una novela de tema mexicano se manifiesta una preocupación declarada por el indio, aunque ésta se queda más bien en lo estilístico, en la línea de *Atalá*, de Chateaubriand. El indio es visto desde una perspectiva favorable, frente a la visión negativa que se ofrece del conquistador. En el fondo se trata de una defensa del independentismo mexicano frente al imperio español.

²³ Luis Villoro. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: SEP, 1987, p. 132.

²⁴ César Rodríguez Chicharro, *Estudios literarios*, op. cit. p. 120.

A partir de esta fecha surge una serie considerable de novelas, bien en prosa, bien poemáticas, que coinciden en presentar historias centradas en la conquista de México o Yucatán. Todas tienen en común la idealización de los personajes indígenas —presentados bajo el aspecto del buen salvaje—, un antiespañolismo dominante, y la defensa de la evangelización. Generalmente, con el trasfondo histórico de la conquista, el argumento se centra en una historia amorosa casi siempre trágica, entre dos jóvenes que suelen pertenecer a distintas razas, indígena o español, lo que nos conduce al asunto de la búsqueda de identidad del criollo y el reconocimiento del mestizaje como característica de lo mexicano, aunque sólo sea en el plano literario. Pese a que la mayoría de las obras tienen como fuentes crónicas y otros documentos históricos, la imagen que presentan del indígena está falseada; los escritores lo reinventan ajustándolo a los modelos del héroe romántico europeo.

En su recorrido por la narrativa indianista mexicana, Concha Meléndez muestra cuáles fueron los principales focos de interés de los escritores. Recoge tres novelas que se centran en la conquista de Yucatán: *El misterioso* (1836), de Mariano Meléndez Muñoz; *La cruz y la espada* (1866), de Eligio Ancona, y *La hija de Tutul-Xiu* (1884), de Eulogio Palma y Palma; y cuatro que reflejan la caída del imperio azteca: *Los mártires del Anáhuac* (1870), también de Eligio Ancona; *Amor y suplicio* (1873) y *Doña Marina* (1883), de Ireneo Paz, y *Azcáxochitl o La flecha de oro*, de J. R. Hernández. Añade la crítica portorriqueña tres novelas poemáticas: *Netzula* (1832), de José María Lafragua; *Historia de Welinna* (1863), de Crescencio Carrillo y Ancona, y *Nezahualpilli o el catolicismo en México* (1875), de José Luis Tercero.

César Rodríguez Chicharro aporta algunos títulos más a la lista: *Los misterios de Chan Santa Cruz* (1864), de Pantaleón Barrera; *El ahorcado de 1848* (1865), de Gregorio Pérez; *La piedra del sacrificio* (1871), de Ireneo Paz, y *Las aventuras de un derrotado de Totul* (1886), de Eulogio Palma y Palma²⁵.

Mientras los indios antiguos se ponían de moda en la literatura, en política las cosas eran diferentes. El presidente Juárez, un indígena adoptado por una familia criolla y educado como correspondía a su nueva condición, no se caracterizó por encabezar reformas en favor de los de su raza. Al contrario, con la promulgación de las Leyes de Reforma de 1856 —concretamente la Ley Lerdo— se expropiaban las tierras de las comunidades, sin que éstas tuvieran posibilidad real de volver a adquirirlas. Más tarde, durante el gobierno de Porfirio

²⁵ Rodríguez Chicharro recoge también algunas novelas que, aunque escritas por autores no mexicanos, tienen las mismas características y tratan un tema mexicano, como *Guatimozín, último emperador de México* (1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, o *Nigromántico mexicano*, del español Ignacio Manuel Pusalgas, publicada en Barcelona en 1838.

Díaz, por cuyas venas también corría sangre india, se multiplicaron los latifundios y grandes propiedades; desaparecieron muchas comunidades indígenas y muchos de sus integrantes se vieron obligados a trabajar, casi en calidad de esclavos, en tierras que habían sido de su propiedad. En estas circunstancias no resulta extraño que se multiplicaran las rebeliones campesinas de marcado signo indígena: los mayas se oponían violentamente al despojo de que eran objeto en 1847 y se desencadenaba la guerra de castas; los indios que eran hechos prisioneros eran enviados a Cuba en calidad de esclavos; por otro lado, los otomíes se morían de hambre en el Valle de Mezquital; los coras se levantaban contra los regímenes liberales de Juárez y Lerdo. Se sucedían las revueltas entre los tomochitecos; los yaquis de Sonora luchaban por sus tierras y eran colgados, deportados o vendidos a Yucatán o al Valle Nacional por Porfirio Díaz. Sobre esto último precisa Cynthia Steele:

[...] entre 1880 y 1908 el gobierno vendió cinco mil yaquis rebeldes a los propietarios de las plantaciones de henequén en Yucatán al precio de sesenta centavos por cabeza; miles más fueron vendidos a los propietarios de plantaciones de caña de azúcar en Oaxaca.²⁶

Durante el porfiriato, el indio fue tratado como lo que se suponía que era, una raza sometida e inferior: se arrasaron comunidades enteras, despojándolas de sus tierras, las deportaciones o incluso la venta estaban a la orden del día para resolver los conflictos, la leva y las tiendas de raya eran algo cotidiano... Ante el afán modernizador y extranjerizante que presidía el régimen, el indio tan sólo constituía un obstáculo, era la imagen viva del México bárbaro, de su atraso secular, una imagen que era preciso borrar por cualquier medio; en el fondo, continuaba siendo un extranjero en su tierra. Como señala Leopoldo Zea, había que hablar en el argot del mundo contemporáneo: civilización, progreso, industria, riqueza, ferrocarriles, caminos... En este vocabulario, el indio no tenía cabida²⁷.

La literatura empezó a reflejar esta situación: con posterioridad a 1886, fecha en que se publicó *Las aventuras de un derrotado de Totul*, y hasta las primeras muestras de novela indigenista, ya en los años treinta, tropezamos con un vacío casi total de obras que aborden, desde cualquier perspectiva, el tema indígena. Los escritores realistas escribieron de espaldas a esta cruda realidad, ignorando y desdénando al indio; tenían cosas más importantes que denunciar. Hay raras excepciones, como Heriberto Frías, quien entre 1893 y 1895 publicó en forma de folletín *Tomóchic*, en la que narra la destrucción de un pueblo indígena por las tropas federales, tras ser sofocado el levantamiento tomochiteco contra el régimen de Porfirio

²⁶ Cynthia Steele. *Narrativa indigenista en los Estados Unidos y México*. México: I.N.I., 1985. p. 20.

²⁷ Leopoldo Zea. *Conciencia y posibilidad del mexicano. El Occidente y la conciencia de México. Dos ensayos sobre México y lo mexicano*. México: Editorial Porrúa, 1974, p. 124.

Díaz; para algunos críticos como Sylvia Bigas Torres, se trata de una novela de transición entre el indianismo y el indigenismo, ya que es una de las pocas que en esos momentos se acerca a un conflicto contemporáneo, y en la que se puede encontrar una presencia espiritual y material del indio; aunque se trata fundamentalmente de una novela de mestizos, se percibe un fuerte influjo cultural y racial de los indios tarahumaras.

Si bien es cierto que la literatura de esta época volvió la espalda a esta dura y conflictiva realidad, resguardándose tras los esplendores de un pasado glorioso, algunos liberales reformistas sí descubrieron, en cambio, un México escindido en dos pueblos diametralmente diferentes y, en gran medida, enemigos. Pensadores como Francisco Pimentel o Francisco Bulnes preconizaron el pensamiento indigenista, advirtieron ese desgarramiento interior que sufría México y propugnaron un ideal de unidad en el que el indio era elemento imprescindible. Estos intelectuales vieron la necesidad de incorporarlo a la cultura nacional, mejorando su situación política, económica y social, aunque para ello no encontraron más salida que su occidentalización; el indígena debería olvidar sus costumbres, incluso su idioma; sobre todo, debería abandonar el sistema de propiedad comunal e implantar el sistema de propiedad individual. Sobre este punto comenta Luis Villoro:

"Incorporar" al indígena quiere decir aquí hacerle abandonar cualquier ideal exclusivo de su raza o de su clase para que —convertido al "mestizo"— acepte la dirección y dominación de éste.²⁸

No será éste, sin embargo, el pensamiento dominante en el momento. En general, como señala César Rodríguez Chicharro, los hombres de la Reforma o compadecían a los indios de su época, admirando a los del pasado (Ignacio Ramírez), o los consideraban un parásito social (Orozco y Berra)²⁹. El indio era un obstáculo para la modernización de México. Dice al respecto Sylvia Bigas:

Alegando la teoría del retraso cultural de los indios y la incapacidad de este núcleo de población para constituirse en elemento positivo de la nación, se pensó en soluciones como el mestizaje, la emigración y en casos extremos el exterminio a través de la guerra a los nativos.³⁰

Habrà que esperar la llegada de la Revolución de 1910 para que, tanto en el pensamiento como en las letras mexicanas, se le otorgue al indio contemporáneo un papel de relevancia.

²⁸ Luis Villoro, op. cit., p. 186.

²⁹ César Rodríguez Chicharro, *Estudios literarios*, op. cit., p. 121.

³⁰ Sylvia Bigas Torres, op. cit. p. 47.

III.- EL INDÍGENA EN LA LITERATURA POSTREVOLUCIONARIA

La revolución y el indio

Si tenemos en cuenta que la primera novela considerada como indigenista, *Aves sin nido*, aparece en 1898, y que en México hay que esperar hasta la publicación de *El indio*, en 1934, cabe preguntarse los motivos de este retraso: ¿qué diferencia a México de Perú que justifique esta tardanza? Porque México, igual que el país andino, cuenta con una masa de población indígena importante, las culturas maya y azteca alcanzaron niveles de desarrollo similares a la inca, si no la superaron en algunos aspectos; ambos países fueron sedes de poderosos virreinos. ¿Entonces? Tal vez la diferencia estriba en que México alcanzó pronto, al menos en apariencia, una expresión liberal. En el artículo duodécimo del Plan de Iguala, de 1821, ya se establecía que

[...] todos los habitantes de la Nueva España, sin distinción alguna de europeos, africanos ni indios, son ciudadanos de esta monarquía con opción a todo empleo, según su mérito y virtud.³¹

El régimen de Juárez y la Constitución de 1857 también reconocieron algunos derechos indígenas. En opinión de Julio Rodríguez-Luis,

[...] las proclamaciones liberales de igualdad civil, el reconocimiento, incluso por los tradicionalistas, de la importancia y el valor de la herencia indígena, y hasta el ser Juárez indio, y don Porfirio mezizo, lo cual parecía confirmar en el presente político aquella importancia, ayudaron a posponer —por lo menos hasta después de 1910— un planteamiento radical de la cuestión indígena del estilo de la de González Prada.³²

Sin embargo esta "atención" hacia el indio se dio sólo sobre el papel, como ya quedó reflejado en el apartado anterior. Los conflictos indígenas, tanto durante el periodo juarista como durante el porfiriato, se multiplicaron, sin que se estableciesen planes importantes para una real integración del indio a la vida nacional.

De todos modos, si aceptamos la opinión de considerar a *Aves sin nido* como precursora y no iniciadora de la corriente, el retraso mexicano no existe realmente, ya que habrá que esperar hasta los años 20, para volver a encontrar en América obras que aborden la cuestión. En México, no será sino hasta la Revolución de 1910 cuando políticos e intelectuales se planteen seriamente la problemática indígena. La participación del indio en las luchas revolucionarias no fue demasiado relevante, los que tomaron parte activa en los levantamientos, lo hicieron, en la mayoría de los casos, sin orientación ideológica, como

³¹ César Rodríguez Chicharro, *Estudios literarios*, op. cit., p. 121.

³² Julio Rodríguez-Luis, *Hermenéutica y praxis del indigenismo*. México: F.C.E., 1980, p. 231.

carne de cañón lanzada a la violencia por su extrema pobreza y servidumbre. Sin embargo, no pocos intelectuales, como, por ejemplo, Leopoldo Zea, insisten en destacar el carácter fundamentalmente indígena del conflicto:

Los grupos indígenas, envolviendo a toda la Nación, encabezarían la nueva Revolución, la de 1910, dándole ese carácter nacionalista que ahora tiene multitud de formas de nuestra cada vez más consistente cultura.

[...] al agudizarse el problema con la actitud del régimen porfirista, los ancestrales dueños de esas tierras, los indios, se lanzaban al campo y exigían al grito de "Libertad y Tierras" los derechos que se les habían negado. Por vez primera esa fuerza reprimida y sorda de los inconquistados indígenas se dejó sentir con una violencia jamás imaginada.³³

Quizá la excepción fue el movimiento surgido en torno a la figura de Emiliano Zapata, uno de cuyos puntos fundamentales era el reparto de tierras. La reforma agraria se convirtió en uno de los principios fundamentales de la Revolución, y en un duro caballo de batalla de los gobiernos revolucionarios que colocó al campesino en el punto de mira de las reformas. De esta manera, la reivindicación del indígena se acogió como una de las propuestas constitucionales; conscientes de que no podían prescindir de la fuerza de trabajo y de lucha que suponía la masa indígena, se plantearon la necesidad de integrarlo, de sacarlo de su miseria, aislamiento y marginación.

Leopoldo Zea recuerda cómo lo indígena "matizó todas las expresiones culturales, sociales, políticas y económicas del país"³⁴; de hecho, a veces confundido con el campesino, se convirtió en el representante de la nación misma. Vasconcelos comenta en *Ulises criollo* (1935) cómo algunos jóvenes intelectuales y políticos habían descubierto una pasión por el indio, incluso antes del estallido revolucionario y explica los motivos:

La ideología oficial, adversa al indio, nos llevaba a exageraciones contrarias. Imaginábamos en el indio virtudes que sólo esperaban ocasión de manifestarse [...] Por falta de ánimo y de sistema, perdura el indio en su atraso, no obstante las periódicas revoluciones que por un instante lo elevan al poder por vía del ejército y el generalato. Se sobreponen de esta suerte unos cuantos que en seguida se convierten en verdugos de su propia stirpe, y el régimen de casta sigue intocado porque no basta remover y vengar como lo hacen los revolucionarios: precisa organizar y educar según criterio de estadista.³⁵

Resulta interesante esta cita por el contraste que se manifiesta entre la mirada idealizada de la juventud y la mirada crítica, ya desde la madurez, que valora el papel de la revolución en el tema indígena. Más adelante vuelve a insistir en la esperanza que representaron los indios

³³ Leopoldo Zea, op. cit., pp. 88 y 91.

³⁴ Ibid., p. 92.

³⁵ José Vasconcelos. *El Ulises criollo*, en *La novela de la Revolución Mexicana*, Tomo II. México: SEP / Aguilar, 1988, p. 690.

en el triunfo del movimiento maderista, pero no deja de ser reveladora la última frase, pasado ya el calor, la emoción del momento:

Los indios eran nuestra esperanza para la rebelión. A Madero lo acababan de recibir en triunfo los de la tribu del yaquí: igual entusiasmo le demostraron los mayas de Yucatán.

Sin duda los indios nos ponían el ejemplo, pensábamos, y el mito autóctono crecía. ¡Desesperado tiene que estar un pueblo que así fía su destino al *elemento salvaje* de su población!³⁶

El indio se convirtió, por tanto, en imagen, en icono del periodo post-revolucionario. El tono oscuro de su tez se transformó en el preferido por los artistas, que lo utilizaron para representar lo auténticamente mexicano. Buena muestra de ello fue el movimiento muralista, auspiciado precisamente por José Vasconcelos, en el que se intentaban reivindicar los valores autóctonos, asimilando el concepto de mexicanidad a lo indígena. Asimismo, se rescató la iconografía prehispánica, con particular atención a las artesanías, integrándola a la pintura del momento, de la que es destacado ejemplo la obra mural de Diego Rivera.

Sin embargo, los mexicanos de estos primeros años del siglo XX sólo pudieron entender al indígena dentro de un esquema dual: lo primitivo frente a lo moderno, o lo que es lo mismo, continúa la eterna dicotomía civilización-barbarie. Si bien comenzaban a manifestarse cambios en el pensamiento indigenista, aún muchos intelectuales consideraban, igual que en el siglo anterior, la lengua y la cultura indígenas como degradadas e inferiores, y se pretendía rehabilitar al indio por medio de la aculturación, con el objeto de transformarlo en un participante activo del proyecto de modernización y progreso del país. El ideal era construir un México íntegro, con una cultura y una sociedad homogéneas, que aunara la espiritualidad indígena con la tecnología occidental. Dominaba el proyecto vasconcelista de *La raza cósmica* (1925), en donde se afirma: "El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el ya desbrozado de la civilización latina"³⁷. El ideal del mestizaje se imponía, elevándose a categoría universal; para Vasconcelos, el mestizo era la "síntesis que ha de juntar los tesoros de la Historia, para dar expresión al anhelo total del mundo"³⁸. En el fondo, se soñaba con un mexicano que no existía, occidental en su físico, pese a lo que propugnaba el muralismo, en sus costumbres y modos, pero que conservara en su alma la esencia del pueblo indígena.

En este proyecto de integración y redención del indio, el maestro rural se convirtió en figura decisiva. Nuevo mesías, reformador idealista de la clase media, misionero con fe

³⁶ Ibid., pp. 726-727. La cursiva es mía.

³⁷ José Vasconcelos. *La raza cósmica*. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1994, p. 25.

³⁸ Ibid., p. 27.

inquebrantable en la superioridad de la cultura mexicana, aunque pecando en muchas ocasiones de un profundo desconocimiento de la realidad y la cultura indígenas, se transformó en un héroe de la labor revolucionaria, portavoz y transmisor del progreso, en cuyas manos se encontraba el futuro de la nación. Su figura tendrá una cabida importante en la literatura del momento, no sólo entre la narrativa indigenista. Los programas educativos fueron uno de los principales instrumentos gubernamentales para lograr la incorporación del indio. Antes de 1933, funcionarios como Moisés y Rafael Ramírez consideraban que la enseñanza del español era el método más importante para conseguir la aculturación del indio, aunque se tuvo especial cuidado en evitar que los maestros rurales se familiarizaran con las lenguas y culturas autóctonas, por temor a que ellos mismos se aculturaran a la sociedad indígena. Pronto se reconoció la ineficacia del procedimiento y se defendió el bilingüismo, que no fue adoptado hasta 1935³⁹.

En este primer periodo post-revolucionario, a pesar de que políticos e intelectuales discutían de manera denodada sobre el problema indígena, éste no parecía llamar particularmente la atención de los literatos. Una vez pasados los fragores de la guerra y alcanzada una cierta estabilidad política, la revolución llenó la mayor parte de las páginas de los libros en los años 20 y 30. De hecho, marcó todas las expresiones culturales de estos primeros años y resultó un elemento de primera magnitud en la renovación de la novela, dando lugar al llamado ciclo de la revolución; adquirida una mínima distancia frente al conflicto, los autores parecían más interesados en analizar sus causas y efectos. De todos modos, es en este ciclo donde se encuentran los gérmenes de la posterior narrativa indigenista. Los campesinos, participantes activos de las luchas revolucionarias y protagonistas destacados de numerosas novelas, tienen mucho de indígenas: masas de hombres anónimos de rostros oscuros y vestidos de manta que recorren los campos revolucionarios; por ejemplo, la participación de los yaquis será recogida, de manera tangencial, en *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán:

Pasó, marchando dentro del marco luminoso, la fila interminable de soldados yaquis, inmovible... Lucían al sol, cual si fueran de bronce, los pómulos bruñidos; los sombreros, adornados de cintas y plumajes, se movían al ritmo felino de sus pasos.⁴⁰

Esos mismos yaquis cuya participación en la lucha revolucionaria destacaron también Gregorio López y Fuentes y el propio Azuela. Así, la novela indigenista surgió como

³⁹ Cynthia Steele, op. cit., p. 66.

⁴⁰ Martín Luis Guzmán. *El águila y la serpiente*, en *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México, Sep / Aguilar, 1988.

prolongación natural del ciclo de la revolución. El indio fue introduciéndose poco a poco, de manera casi solapada, una simple mención al principio, entremezclado entre los variopintos personajes que circulaban por las páginas de estos libros, pero pronto se convirtió en una presencia importante, relacionado casi siempre con la proclama revolucionaria de "¡Tierra y libertad!". *Campamento* (1931) y *Tierra* (1933), de Gregorio López y Fuentes, aunque dentro del ciclo revolucionario, dieron cabida, de manera importante, a la reivindicación del indio contemporáneo, enmarcándolo en este periodo histórico tan conflictivo. En ambas novelas se analiza su papel real en el movimiento y el modo en que éste le afectó y modificó su condición. En *Campamento*, un par de capítulos, agrupados bajo el título de "La muerte del guía", sirven para colocar al indio en el centro de la escena, poniendo de manifiesto cómo fue utilizado como parte del discurso ideológico de la revolución, pero cómo, en el fondo, sufría las mismas humillaciones y maltratos que antes. Uno de los anónimos soldados lanza un interesante discurso en el que plantea este problema:

[...] todos los beneficios que pregona la revolución no parecen comprender al indígena, que sigue siendo el mulo de la llamada gente de razón. Llegamos a una parte donde escasean los forrajes, y lo primero que se nos ocurre es obligar a traernos en sus lomos la pastura. Necesitamos correos que crucen los peligros de un campo enemigo, y ahí está el indio, quien muchas veces no regresa, porque lo sorprenden en una emboscada. ¡Queremos guías, y echamos mano de los indios! ¡Hay que atacar, y echamos por delante a los indios! [...] ¿Se pregonan ideas avanzadas? Pues a ponerlas en práctica sobre la marcha. ¿O vamos a esperar el triunfo para decirle al indio que se trata de reivindicarlo? ¡De una vez trátalos como a iguales, o dejar el arma a un lado del camino, y que las cosas sigan en el mismo estado!⁴¹

Algo similar sucede en *Tierra*, donde se trata el movimiento zapatista y cómo éste afecta la vida de un grupo de campesinos, en el que se mezclan mestizos e indígenas, que trabajan en una rancharía. No hay distinciones en el trato del amo, todos son explotados, todos endeudados de por vida. La revolución llega a sus vidas, pero al final queda una pregunta, aquella que se hacen tras el triunfo de Madero: "¿y qué hemos ganado?"⁴². En la novela se destaca el personaje de Antonio, el único indio que se individualiza, que es quien trae la revolución a la hacienda; al final muere, pero será recordado como héroe entre los suyos.

Cárdenas y el auge del movimiento indigenista

La llegada al poder del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) fue decisiva en el impulso de la narrativa indigenista. Su desarrollo coincidió con un momento en que estaba en boga en el mundo intelectual y político la cuestión de la identidad mexicana, y dentro de ella el indígena

⁴¹ Gregorio López y Fuentes. *Campamento*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1931, p. 85.

⁴² Gregorio López y Fuentes. *Tierra*, en *La novela de la revolución*. México: Promexa, 1985, p. 507.

era una asignatura pendiente. La novela, marcada por el suceso revolucionario, había vuelto los ojos hacia el mundo rural, buscando respuestas. Se pensaba entonces que allí radicaba la verdadera mexicanidad. Así, el campesino y el indígena, figuras que se entremezclan y confunden, se adueñaron de la escena.

Políticamente, el gobierno cardenista prestó una especial atención al problema indígena, asunto que llegó a ser piedra angular del régimen. Entre 1935 y 1938, se introdujeron en el país reformas sociales radicales, entre ellas la reforma agraria. Entre 1939 y 1940, las tierras ejidales aumentaron de un 13 a un 47%. Hacia 1940, aproximadamente la mitad de los campesinos poseían tierra, ya fuera en forma colectiva o privada⁴³. Para el triunfo de estas reformas era necesario atender la problemática indígena; además del reparto de tierras, hubo créditos fáciles para los campesinos y se potenció la campaña de educación rural. Se pretendía convertir al indígena en un ciudadano igual al resto, integrarlo verdaderamente a la marcha del país.

Manuel Gamio, llamado el padre del indigenismo interamericano, fue el principal teórico del periodo; su texto *Forjando patria* (1916) se convirtió en fundamental; otros intelectuales, como Alfonso Caso o Miguel Othón de Mendizábal, también alcanzaron un enorme protagonismo. Se mostraba un mayor respeto y reconocimiento hacia el mundo indígena; había una voluntad de comprender y entender su psicología, para poder ayudarlo mejor. Se admitía que la población indígena tenía necesidades y aspiraciones distintas a los sectores occidentalizados, y que por lo tanto necesitaba leyes que se adecuaran a su pensamiento y tradiciones. La aculturación seguía siendo el objetivo principal, pero se consideraba que la occidentalización debía ser progresiva, no violenta, respetando las peculiaridades de la cultura indígena, aquellos aspectos que pudieran resultar positivos, y que, en consecuencia, había que evitar que desaparecieran.

La política cardenista promovió también la integración del indio en la literatura nacional. No es casualidad que el título que inaugure como tal la narrativa indigenista en México, *El indio*, de Gregorio López y Fuentes, apareciera en 1935, justo un año después del comienzo del mandato de Cárdenas; esta obra plantea los efectos de la revolución en una comunidad de indios nahuas, insistiendo en lo que significa el choque de dos culturas tan diferentes y con valores tan distintos. El trasfondo sigue siendo el enfrentamiento revolucionario, pero ya se concede un mayor protagonismo al indio, a su condición y costumbres. Según Cynthia Steele, López y Fuentes refleja la ideología y las contradicciones del cardenismo; en sus obras se dibuja un indio admirable por su aislamiento, para el que la sociedad mestiza sólo

⁴³ Datos extraídos de Cynthia Steele, op. cit., p. 64.

significa corrupción y destrucción; finalmente concluye que el cardenismo, pese a sus buenas intenciones, no consiguió sino acarrear mayor explotación para el indio. Es decir, por un lado el positivismo cardenista, su fe en la reforma social y en el progreso, pero por otro el pesimismo generado por la dura realidad económica que tiene que enfrentar una nación que se recupera de una guerra y, por tanto, de una profunda crisis.

Por esos años, el cine también dirigió su mirada hacia el mundo indígena. Narciso Bassols, como Secretario de Educación Pública de Abelardo Rodríguez, había creado años antes una Sección de Fotografía y Cinematografía que debía producir anualmente doce películas documentales o educativas, destinadas, en gran medida, a los indígenas. Siguiendo el consejo de Rafael Ramírez, se pretendía educarlos sin desarraigarlos de sus lugares. La política iniciada por Bassols fue seguida por Cárdenas; cinematográficamente hablando, daría como resultado películas como *Janitzio* (1936), de Carlos Navarro; *El indio* (1938), de Armando Vargas y basada en la novela de López y Fuentes; *La india bonita* (1938), de Antonio Helú; *La rosa de Xochimilco* (1938), de César Véjar, o *La noche de los mayas* (1939), de Chano Urueta. Todavía en 1943, el Indio Fernández realiza *María Candelaria*, y en 1945, *La perla*; años más tarde, en 1956, Ismael Rodríguez rueda *Tizoc*, película con la que el ídolo Pedro Infante logrará el Oso de Berlín, por su interpretación del indio que da nombre al film. Pero si la imagen literaria del indio fue falseada, en el cine lo fue más aún. Se buscó la "glamorización" de los personajes, a través de actores como Pedro Armendáriz, Dolores del Río o María Félix, que representaron de cara al extranjero un rostro indígena de México con rasgos mestizos.

En 1940 tuvo lugar un acontecimiento decisivo en el impulso definitivo de la narrativa indigenista; fruto de la política cardenista, se celebró en Pátzcuaro el Primer Congreso Indigenista Interamericano; en ese Congreso, además de estudiarse líneas de acción, como la creación de Institutos Indigenistas, se propuso promover una literatura que ayudara a dar a conocer estas culturas, al tiempo que sirviera para despertar las conciencias.

Tendencias y características de la narrativa indigenista mexicana

La narrativa indigenista mexicana, desde su aparición hasta su decadencia en los años sesenta, presentó distintas tendencias. Aunque la mayoría de las obras mostraban aspectos sociales o ideológicos, algunas novelas se centraron particularmente en ellos. Se insistió en la degradación y explotación que sufría el indio, y se señaló lo poco que la revolución contribuyó al mejoramiento real y efectivo de esta situación, y cómo los políticos se aprovecharon, para lograr un cargo, de la confianza que en ellos depositaron los indígenas,

olvidándose luego de todas sus promesas; el problema de la tierra es una constante en la mayoría de estas novelas. Otros temas que se repiten son el choque de culturas, el mestizaje, la desconfianza del indio hacia el blanco, su estancamiento y aislamiento, su pobreza y explotación, así como el manejo que los políticos hacen del problema indígena. Aunque algunos escritores se mostraron confiados en las reformas cardenistas —reforma agraria y programas educativos—, en la mayoría prevaleció una actitud un tanto pesimista. En estas obras también se dedicará espacio a describir las costumbres y tradiciones de estos pueblos; se dibujan sus formas de vida, pero el acercamiento siempre será externo, meramente descriptivo, y en ocasiones erróneo. Estos escritores no lograron adentrarse en su pensamiento, en la esencia de su ser; el indio tiende a ser tratado como ente social o como masa, y no como individualidad; no obstante, progresivamente van apareciendo caracteres individualizados interesantes. Por lo general, coinciden la mayoría en técnicas realistas, en las que prima el efectismo del contenido sobre el cuidado de la prosa.

Dentro de esta tendencia, además de Gregorio López y Fuentes con *El indio*, título al que ya aludí, y con *Los peregrinos inmóviles* (1944), se encontrarían Mauricio Magdaleno con *El resplandor* (1937); Bruno Traven con *Puente en la selva* (1936), *La rebelión de los colgados* (1939) y *La carreta* (1949); Ramón Rubín con *El callado dolor de los tzotziles* (1949), *El canto de la grilla* (1952), *La bruma lo vuelve azul* (1954) y *Cuando el Táguaro agoniza* (1960); Magdalena Mondragón con *Más allá existe la tierra* (1947); Francisco Rojas González con *El diosero* (1952); Rosa del Castaño con *Fruto de sangre* (1958) —una de las pocas narraciones indigenistas, que sitúa el conflicto en el marco de la ciudad—, y Pimentel Aguilar con *La Tarahumara, sierra de los muertos* (1960). Aunque de manera puntual, también incursionó en el tema José Revueltas, con dos cuentos pertenecientes a la colección *Dios en la tierra* (1944) —“Barra de Navidad” y “El dios vivo”—, otro de *Dormir en tierra* (1960) —“El lenguaje de nadie”—, y dos capítulos de su novela *Los días terrenales* (1949), dedicados a un grupo de indios popolucas.

Otra serie de escritores, aunque conservando preocupaciones sociales o políticas en sus textos, se caracterizaron por un marcado aspecto costumbrista o regionalista. Mostraron un especial interés por los usos y tradiciones de estas gentes, así como por el paisaje que rodeaba sus comunidades, para cuya descripción suelen acudir a un lenguaje lleno de imágenes poéticas con las que se dibuja, por ejemplo, la selva como recinto casi sagrado, se intenta plasmar la unión mítica del indio con la tierra, o su eterna lucha contra las fuerzas de la naturaleza. En algunos casos existe una marcada inclinación a idealizar al indio en su vida de comunidad. En este apartado situaríamos *Nayar* (1940), de Miguel Ángel Meléndez, tal vez el

título más destacado de este grupo; *Donde crecen los tepozanes* (1947), de Miguel N. Lira; *La Guetlaquetza* (1947) y *La mayordomía* (1952), de Rogelio Barriga Rivas, o *Tierra de Dios* (1954), de Concha Villarreal.

A caballo entre estas dos tendencias, aunque más cercana a esta última, podría situarse *Cuentos del desierto* (1959), de Emma Dolujanoff, en los que cuenta, en un tono no exento de solemnidad, pasajes de la vida cotidiana de los indios mayos de Sonora; tradiciones y supersticiones de estas gentes están presentes en los cuentos, aunque tal vez un tanto desdibujados; como fondo, en algunos también se hace eco de la opresión que sufren por parte de los "yoris", los blancos; sin embargo, sus indígenas pecan de ingenuidad, y la escritora penetra poco en la esencia de las creencias de estos pueblos, hasta el punto de que en ocasiones podrían tratarse de simples campesinos; en compensación, logra humanizar a sus personajes, cosa que otros escritores indigenistas no consiguieron.

Otro grupo de novelas se caracterizaría por plantear reivindicaciones sociales o políticas, pero trasladándolas a hechos del pasado más o menos reciente, aunque sin caer en el exotismo de la novela indianista. Por lo general, tratan distintas revueltas que a lo largo de la historia encabezaron los indígenas. Huyen de la imagen del indio estático, resignado, recordándonos toda una tradición de resistencia que no acabó con la conquista. Se recupera la historia india para poder afrontar mejor, desde un mayor conocimiento, la realidad actual. En este apartado podríamos incluir parte de la obra de Ermilo Abreu Gómez: *Canek* (1940) — novela centrada en la figura del indio maya Jacinto Canek, cabecilla de un levantamiento en 1761 —, *Nafragio de indios* (1951) — novela situada en las postrimerías del gobierno de Maximiliano de Habsburgo — y *La conjura de Xinum* (1958) — sobre la guerra de castas en Yucatán —; *Lola Casanova* (1947), de Francisco Rojas González — sobre el rapto de una muchacha criolla por los indios seris a mediados del siglo XIX —, y *Cajeme* (1948), de Armando Chávez Camacho — sobre el levantamiento de los yaquis de Sonora en 1875 —.

No hay que confundir estas obras con el fuerte resurgimiento de una novela de corte indianista, "neoindianista" según la clasificación de Rodríguez Chicharro, que apareció por la misma época. Éstas son obras arqueológicas, que vuelven al pasado prehispánico: la conquista de México, la creación del imperio azteca, descripción y biografías noveladas de personajes como Moctezuma y Cuauhtémoc. Huyen de la realidad de su tiempo y retoman la imagen del indio idealizado y exótico, aunque en algunos casos se observa un mayor conocimiento y respeto históricos que en la novela indianista del XIX. Con estas características encontraríamos: *Nicté-Hu* (1942), de Álvaro Gamboa Ricalde; *Moctezuma II, Señor de Anáhuac* (1943), de Francisco Monterde; *Taetzani* (1946), de Alba Sandoiz; *Isabel*

Moteczuma. Última princesa azteca (1946), de Sara García Iglesias; *Nimbe. Leyenda de Anáhuac* (1947), de Rodolfo González Hurtado; *Quetzalcoatl. sueño y vigilia* (1947), de Ermilo Abreu Gómez, y *Mayapán* (1957), de Argentina Díaz Lozano, entre otros títulos.

Si el indigenismo en México manifestó diversas fórmulas de abordar el problema, de la misma manera no consideró al indígena mexicano como una totalidad homogénea; los escritores fueron, por lo general, conscientes de la diversidad étnica del país. Los distintos grupos nahuas atrajeron la atención literaria, pero fueron particularmente los mayenses quienes tuvieron una mayor presencia —el ciclo de Chiapas se centró en comunidades pertenecientes a este grupo, tzeltales y tzotziles principalmente—, tal vez porque conservaron de manera más fiel sus tradiciones; pese a ello también tuvieron cabida en la literatura los yaquis, mayos, coras, huicholes, otomíes o tarahumaras.

Al margen de la importancia de las obras de López y Fuentes y Mauricio Magdaleno, iniciadores de la corriente en México, entre todos los autores citados hasta el momento, destacaría a Ermilo Abreu Gómez y Ramón Rubín⁴⁴; ellos serán figuras de transición entre las corrientes, en las que, con sus distintas variantes, predominaba la preocupación social o política, y otra que aparecerá hacia fines de los años 40, y que significará la culminación de la narrativa indigenista en México; de ella hablaré más adelante. Las obras de Abreu Gómez y Rubín superaron la mera preocupación socio-política. El primero se interesó en particular por la historia maya, tanto la oficial como la oral, manifestando una enorme sensibilidad para asumir e integrar en su obra la mitología indígena, de modo que sus textos se cargan de un muy especial tono poético que contrasta con el discurso político que conllevan. Particularmente en *Canek* se idealiza el mundo indígena, en contraste con la corrupción y la decadencia que trae consigo la supuesta civilización; en la obra se da por sentado que lo más deseable es el mestizaje: aunar la emoción indígena a la razón occidental. Por el momento no diré nada más de este autor, ya que más adelante tendré que volver sobre él.

Ramón Rubín, por su parte, ha sido incluido por algunos críticos y estudiosos dentro del llamado Ciclo de Chiapas, que vino a renovar, como veremos, la narrativa indigenista mexicana. Efectivamente, con su novela *El callado dolor de los tzotziles*, publicada apenas un año después de la aparición de *Juan Pérez Jolote*, de Ricardo Pozas, Rubín incursiona en el tema chiapaneco. Como afirma Gabriela Beer, en esta novela

⁴⁴ Faltaría mencionar a Andrés Henestrosa, con *Los hombres que dispersó la danza*, obra incluso anterior a *El indio*, de Gregorio López y Fuentes, pero por sus especiales características, hablaré de él en otro apartado.

[...] se perfila un nuevo enfoque, tanto en el esfuerzo del autor por comprender al indio como producto de su propia cultura y de su medio ambiente como por la ruptura con la tradicional protesta social y con el ataque a la corrupción e injusticia del grupo mayoritario.⁴⁵

Rubín mostró un destacado conocimiento, mayor de lo que la narrativa indigenista había acostumbrado hasta el momento, de las tradiciones indígenas. fruto de su observación directa gracias a los múltiples viajes que realizó. Así logró profundizar más acertadamente en sus personajes y sus obras dejan entrever un esfuerzo sincero por comprender al indio; esto se traduce en personajes individualizados más reales, más humanos, "que tienen vida propia, piensan, sienten, aman, odian y se angustian"⁴⁶. Su problema, aquello que lo aleja de los alcances de los autores del Ciclo de Chiapas, es su excesiva intervención en la trama, restando autonomía a los personajes; sigue anclado en una novela de corte tradicional. Por otro lado, en su recreación de las costumbres indígenas comete algunos errores importantes que muestran sus limitaciones en el conocimiento y comprensión de este mundo. Pese a todo, hay que destacar la importancia y popularidad de su obra y reconocer que, junto con Abreu Gómez, quizá signifique uno de los más altos logros literarios dentro de estas primeras tendencias de la narrativa indigenista en México, así como un anuncio de la narrativa indigenista que estaba por venir.

IV- EL NUEVO INDIGENISMO LITERARIO Y EL CICLO DE CHIAPAS

Contexto político

Tras el gobierno del general Lázaro Cárdenas, las cosas, en materia de indigenismo, cambiaron significativamente. Su sucesor, Ávila Camacho (1940-1946), paralizó las reformas iniciadas por Cárdenas, frenando, en particular, la distribución de tierras. Durante su presidencia se reemplazó el nacionalismo optimista y la reforma social cardenista por la institucionalización y el empuje del crecimiento económico acelerado. La acción social y política indigenista quedó restringida a los estudios arqueológicos y etnográficos especializados de las comunidades indígenas. Se inició el periodo del desarrollismo, de la apertura hacia el exterior, imponiéndose una tendencia a la universalización cultural.

Durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), se fundó, en 1948, el Instituto Nacional Indigenista, bajo la dirección de Alfonso Caso; surgió entonces la primera

⁴⁵ Gabriela de Beer. "Ramón Rubín y *El callado dolor de los tzotziles*", en *Revista Iberoamericana*, v. 50, n° 127, 1984, p. 563.

⁴⁶ Sylvia Bigas Torres, op. cit., p. 202.

generación de etnólogos especializados. Desde ese momento y hasta los primeros años de los 60, una buena parte de la narrativa indigenista estará escrita por antropólogos, o al menos por autores que estuvieron en contacto con esta disciplina. En 1950 se creó el primer Centro de Coordinación Regional en el área tzeltal-tzotzil de Chiapas, en San Cristóbal de las Casas. Alrededor de este centro se agrupó, como veremos, un núcleo importante de escritores que renovaron de manera relevante la narrativa indigenista, constituyendo el llamado ciclo narrativo de Chiapas. Pese a estas acciones que parecieran mostrar un cierto interés por la problemática indígena, la obsesión del periodo alémanista fue convertir a México y a los mexicanos en individuos plenamente modernos, alejados de los vicios y anclas del pasado: la ideología extremista, la nostalgia provinciana, el respeto al lema de la Suave Patria, etc.⁴⁷ La ciudad de México comenzaba a manifestar un crecimiento impresionante, al tiempo que se consolidaba una clase media que se reconocía en valores cosmopolitas. Se pasó de idealizar la revolución y su héroe, el campesino, a los modelos culturales europeos; los intelectuales mexicanos empezaron, de nuevo, a destacar el atraso del indio y a contemplarlo como un obstáculo para el progreso del país. El indio volvía a representar la barbarie; significaba el arraigo a la tierra, lo irracional, frente a los deseos de "civilización", de progreso, industrialización y racionalidad; nuevamente la naturaleza se enfrentaba a la ciencia.

El gobierno de Ruiz Cortines (1952-1958) acentuó el espíritu desarrollista; se rechazó la exaltación de lo mexicano, en consecuencia, de lo indígena, en favor del deseo de reproducir el estilo de vida estadounidense. Al menos en política, desde 1940, el problema del indio se consideraba parcialmente resuelto y pasó a un segundo plano. En teoría, la acción agraria había logrado la integración a la sociedad nacional de un buen número de indios que antes vivían enfeudados en las haciendas. El problema quedó reducido así a los indios congregados en comunidades, con lengua y cultura particulares, pero dado el aislamiento en que estas gentes vivían, su problemática fue fácil de olvidar. Se vivía el espejismo del progreso y el nuevo México moderno prefirió dar la espalda a esta realidad, al menos desde las artes.

Pero si el problema del indio se daba como resuelto en política, la literatura indigenista se empeñó en demostrar lo contrario; en los años 40, esta corriente tuvo una enorme fuerza, fruto del impulso dado por el cardenismo, como ya hemos visto, y en los años 50, cuando parecía entrar en un periodo de decadencia, cuando parecía que el tema comenzaba a agotarse, cobró un nuevo impulso; surgió un grupo de escritores que pensaban que aún no se había

⁴⁷ Carlos Monsiváis, op. cit., p. 730.

dicho todo, y que dieron nuevos aires al indigenismo. Este grupo se concentró, en cuanto al interés temático y geográfico, en la zona de los Altos de Chiapas.

La literatura mexicana de medio siglo: un periodo de transición

¿Qué sucedió en la narrativa mexicana de medio siglo, en la que se enmarca tanto la renovación del indigenismo literario gracias al ciclo de Chiapas, como el agotamiento definitivo del tema?

Son muchos los críticos que coinciden en señalar la publicación de *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, como un parteaguas dentro de la novela mexicana contemporánea; para Rosario Castellanos, este escritor es el precursor y maestro de la generación de narradores a la que ella pertenece; lo considera el iniciador en México de la corriente del realismo crítico, "en la que el escritor se sitúa desde una perspectiva para considerar la totalidad de los hechos y sustenta una ideología que le permite juzgar esos hechos y mostrar su relación con los fines buscados"⁴⁸, ella misma se declarará en alguna ocasión seguidora de esta corriente.

En opinión de Julieta Campos, las obras publicadas a partir de esta fecha tienen en común, "la pretensión de interpretar una realidad, de no limitarse a su reproducción, recuento o reportaje"⁴⁹; aparece un nuevo elemento, la perspectiva crítica sobre la realidad. En la década de los 40, la revolución mexicana seguía siendo para la mayoría un trasfondo obvio, cuando no una obsesión angustiosa, prevaleciendo un sentimiento de pesimismo y frustración que también señalará Rosario Castellanos en sus ensayos sobre la literatura mexicana de estos años. Si bien en esta época los grandes escritores del ciclo revolucionario estaban dando por terminada su trayectoria literaria, en muchas novelas, aunque la revolución no fuera el tema principal, no dejaba de estar presente de una forma u otra (en las novelas de tema indigenista, por ejemplo, con frecuencia se aludía al fracaso de ésta para resolver el problema indígena).

En estos años se va a producir la transición entre una novela fundamentalmente rural, en la que se integra la narrativa indigenista, y otra que empieza a cobrar gran fuerza, la urbana. Es una época en la que coexisten el mundo moderno, ciudadano, de burgueses, clase media y obreros, y el mundo campesino, de la provincia mexicana. En muchos de los textos, sin llegar a poder considerarse como indigenistas, ya que el indio no es el personaje o el tema

⁴⁸ *Juicios sumarios*, op. cit., p. 118.

⁴⁹ Julieta Campos. "La novela mexicana después de 1940", en *La imagen en el espejo*. México: UNAM, 1965, p. 142.

principal, éste está presente de alguna forma: en cuentos como "La culpa es de los tlaxcaltecas", de Elena Garro, o "Chac Mool", de Carlos Fuentes⁵⁰; o en novelas como *La feria* (1963), de Juan José Arreola. Junto a éste último, Rulfo con *Pedro Páramo* (1955), Elena Garro con *Los recuerdos del porvenir* (1963), Agustín Yáñez con *Al filo del agua* o *Las tierras flacas* (1962), Rosario Castellanos con *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962), pretendieron interpretar la realidad mexicana a través del mundo rural.

Frente a esta línea, Carlos Fuentes, con *La región más transparente* (1958), intenta hacer lo mismo pero desde el mundo urbano. Todos coinciden en buscar la identidad mexicana; sin embargo, en estos momentos comienza a producirse un mayor interés por los problemas individuales, por las relaciones humanas. En opinión de Joseph Sommers, las nuevas generaciones de escritores "se están liberando de una preocupación nacional que consideran gastada"⁵¹; muchos escritores intentarán huir de lo que consideran una literatura regionalista y aspirarán a un mayor cosmopolitismo. Para Sommers, los escritores jóvenes mexicanos, producto en su mayoría de la cosmopolita ciudad de México, se sienten más cerca de sus contemporáneos de Berlín, París, Chicago o Nueva York, que de las realidades y tradiciones de México y su literatura; pero, ¿esto no forma parte también de la realidad mexicana?; porque México no puede limitarse a lo rural, a sus campesinos, a sus indios; tal vez el problema reside en que no se intentó conjugar ambas realidades, lo moderno y las tradiciones, la vida cotidiana y los problemas nacionales; si antes se cayó en convertir el campo y todo lo que ello conllevaba en signo, en símbolo de lo que era México, ahora esto quedó en el olvido más absoluto.

Hacia una nueva visión del indigenismo literario

Es en este momento de transición que se produce en los años 50 en donde se engloba el proceso de renovación de la narrativa indigenista en México: entre una literatura que parece condenada a desaparecer y otra que viene empujando fuerte. Pero este nuevo indigenismo viene precedido de unos años en los que, en México, se despertó un profundo interés por las culturas autóctonas, especialmente por la náhuatl y la maya.

⁵⁰ Sobre este cuento, Fuentes le comentó a Emmanuel Carballo: "Los datos de la nota roja artística enfocaron mi atención en un hecho evidente para todos los mexicanos: hasta qué grado siguen vivas las cosmologías de un México perdido para siempre y que, sin embargo, se resiste a morir y se manifiesta, de tarde en tarde, a través de un misterio, una aparición, un reflejo", en Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño / SEP, 1986, p. 535.

⁵¹ Joseph Sommers. *Yáñez, Rulfo, Fuentes. La novela mexicana moderna*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, p. 227.

Desde finales de los años 20, se había fomentado el rescate de los mitos y tradiciones autóctonas; buena muestra de ello son las numerosas publicaciones en torno a estos temas. En 1930, Antonio Mediz Bolio hizo una traducción del *Chilam Balam de Chumayel*. En 1942, la Imprenta Universitaria de la UNAM publica *Mitos indígenas*, que recoge una serie de documentos aztecas seleccionados por Agustín Yáñez; éste, en la advertencia inicial, señala que esta obra

[...] se consagra a la meditación del alma indígena como factor de la nacionalidad [...] El interés por el conocimiento del alma y las formas indígenas, estriba tanto en las proporciones que pudieron alcanzar, como en las herencias vivas, que son otros resortes del alma y las formas contemporáneas de México.⁵²

En 1945, Ángel María Garibay saca a la luz *Épica náhuatl*; ya en 1938 había publicado la traducción de poesías náhuas y, más tarde, entre 1953 y 1954, sale bajo su cuidado una *Historia de la literatura náhuatl*. En 1947, se edita una nueva traducción del *Popol Vuh*, realizada por Adrián Recinos, y un año más tarde otra de *El libro de los Libros de Chilam Balam*, esta vez realizada por Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón. Con posterioridad, Miguel León Portilla, en 1959, recopila una serie de textos náhuas sobre la conquista y el fin del imperio azteca: *Visión de los vencidos*.

Son varios los escritores que se dedicaron a rescatar los mitos y leyendas de estos pueblos, ofreciendo una versión personal; en 1956, Antonio Mediz Bolio publica *A la sombra de mi ceiba*; años más tarde, en 1961, Ermilo Abreu Gómez saca a la luz sus *Leyendas y consejas del antiguo Yucatán*. En esta misma línea, un texto significativo había sido *Los hombres que dispersó la danza* (1929), de Andrés Henestrosa, donde plasma al pueblo zapoteca, sus costumbres y modos, conservando su español los tonos de su lengua materna. Tal vez haya que considerar a Henestrosa como el iniciador o inaugurador de la literatura ya no indigenista, sino indígena contemporánea, cuando menos por el reconocimiento alcanzado.

La nueva generación de escritores indigenistas se sentirán enormemente atraídos por estos textos, así como por la tradición oral de estos pueblos, y, de alguna manera, tratarán de incorporar a sus obras tanto esta tradición cultural como su estilo discursivo. Este conocimiento más profundo de la literatura indígena será uno de los pilares en que se apoyará la renovación de esta corriente. El incorporar el aspecto mitológico y mágico de los pueblos indígenas, lo mismo que el intento de enlazarse con su tradición oral, asimilando su tono

⁵² *Mitos indígenas*, estudio preliminar, selección y notas de Agustín Yáñez, México: Ediciones de la Universidad de México, 1942, pp. V-VI.

poético, tomando como modelo el *Popol Vuh* o el *Chilam Balam* fundamentalmente, ya se había producido con anterioridad en la literatura, en el caso especialísimo de Henestrosa, como ya se citó, y particularmente en el área de Yucatán, donde Martin Lienhard⁵³ encuentra un breve "ciclo" narrativo, que precede y acompaña al de Chiapas, y que lo constituirían obras como *La tierra del faisán y del venado* (1922), de Antonio Mediz Bolio, así como *Canek* (1940) y *La conjura de Xinum* (1958), de Ermilo Abreu Gómez.

La tierra del faisán y del venado pretende ofrecer una especie de equivalente moderno del *Chilam Balam*, recreando leyendas y mitos pertenecientes a la tradición oral maya. En el prólogo, Mediz Bolio señala:

[...] he pensado el libro en maya y lo he escrito en castellano. He hecho como un poeta indio que viviera en la actualidad y sintiera, a su manera peculiar, todas esas cosas suyas. Los temas están sacados de la tradición, de las huellas de los antiguos libros, del alma de los mismos indios, de sus danzas, de sus actuales supersticiones [...] y, más que nada, de lo que yo mismo he visto, oído, sentido y podido penetrar en mi primera juventud, pasada en medio de esas cosas y de esos hombres.⁵⁴

En el texto de Mediz Bolio no tiene cabida la reivindicación social del indio, ni la denuncia de las condiciones en que vive en la actualidad. Presenta en cambio un Yucatán intemporal, mítico, al que todavía no han irrumpido los conquistadores. El único interés es recuperar una tradición que se conserva de manera oral entre los pueblos mayas y adscribirse a ella, como heredero natural; el suyo es un intento de acercarse al pensamiento, al sentimiento indígena que, para Lienhard, no oculta sino el robo de la palabra indígena por parte del blanco:

En un Yucatán eterno que no conoció el trauma de la conquista, los ladinos, libres de cualquier sospecha de culpa histórica, pueden atribuirse una borrosa ascendencia maya y hablar, quitándoles la palabra, en nombre de los mayas antiguos y modernos.⁵⁵

Abreu Gómez sí refleja, al contrario de Mediz Bolio, el antagonismo histórico que marca la relación entre ladinos y mayas, pero junto a la denuncia se preocupa, especialmente en *Canek*, por inscribir sus textos en la tradición oral indígena; hay una voluntad estética de plasmar o reflejar la sensibilidad del pueblo maya; busca el sabor de los textos antiguos. Las tradiciones, los mitos, están perfectamente entrelazados en sus novelas, forman parte intrínseca de ellas, ya no constituyen, como en parte de la narrativa indigenista, capítulos o escenas aparte, que únicamente proporcionan un tono costumbrista o folklórico. Miguel

⁵³ Martin Lienhard, op. cit., p. 307.

⁵⁴ Antonio Mediz Bolio. *La tierra del faisán y del venado*. México: Editorial Novaro, 1957, p. 14.

⁵⁵ Martin Lienhard, op. cit., p. 313.

Ángel Asturias, en el prólogo a *La conjura de Xinum*, reivindica la ascendencia indígena de la obra: Abreu Gómez sólo es el portavoz de los vencidos, de aquellos a quienes se niega su palabra y su historia, una historia que se ha conservado, pese a todo, en la memoria colectiva de estos pueblos:

Todavía nuestra historia no está toda escrita, pero está hablada. La escribimos cuando se nos abre una vena y surge el canto, la protesta, o la relación como ésta que nos traza Ermilo Abreu Gómez, de la guerra triste que nos hicieron [...] Sin estas peregrinas explicaciones nadie acabará por penetrar a fondo el texto ya sagrado, porque está escrito, de *La Conjura de Xinum*.⁵⁶

En Guatemala, Miguel Ángel Asturias sigue una línea similar a la iniciada por Abreu Gómez y a la que continúa el ciclo de Chiapas. En 1930, había publicado *Leyendas de Guatemala*, donde junto a la influencia de los movimientos vanguardistas, redescubre la tradición oral de los indios mayas. En *Hombres de maíz* (1949), la combinación de la técnica vanguardista y el mito americano alcanza su máxima expresión. Asturias transforma en lenguaje artístico el conflicto histórico entre indios y ladinos del área maya. Se apropia de la prosodia, de las imágenes y los conceptos inspirados en el *Popol Vuh* y otros textos mesoamericanos que contribuyen, por un lado, a crear esa "magia" de apariencia maya, y por otro, a reclamar el parentesco con la tradición indígena. Convierte Guatemala y su historia indígena en un mito grandioso, elevando la cultura maya a uno de los elementos centrales para crear una identidad cultural guatemalteca. Según Lienhard,

Hombres de maíz resulta un juego dialéctico de mitificaciones, desmitificaciones y remitificaciones, capaz de suscitar en el lector una reflexión liberadora acerca de la naturaleza del "realismo mágico" asturiano.⁵⁷

Asturias construyó el mito de su indianidad, reclamando así su conexión directa con la tradición maya; se erige como continuador, heredero legítimo de esa tradición; se apoya en una supuesta ascendencia maya por línea materna, una niñez en contacto con el mundo indígena en Salamá, así como en sus traducciones al castellano de textos mayas; sin embargo, todas estas pruebas de su "indianidad" han sido muy discutidas.

Miguel Ángel Asturias, al mitificar el mundo maya no deja, en cierto modo, de volver a convertir al indio en un ser exótico, folklórico, alejándolo del indio real, contemporáneo, pese a que su intención es reclamar la cultura maya como parte integrante y fundamental de la identidad guatemalteca.

⁵⁶ Ermilo Abreu Gómez. *La conjura de Xinum*. México: SEP, 1987, p. 11.

⁵⁷ Martin Lienhard, op. cit., p. 320.

El Ciclo de Chiapas

Parece innegable que este breve ciclo yucateco, así como la corriente guatemalteca, aunque tal vez no influyeran directamente en el ciclo de Chiapas, al menos suponen un avance de las líneas que seguirá. No es menos cierto que la fundación del Instituto Nacional Indigenista en 1948, así como la apertura del Centro Coordinador de San Cristóbal de las Casas, fueron decisivos. Desde su fundación, al INI se le encargó la tarea de investigar los problemas de las comunidades indígenas del país, estudiar qué medidas eran necesarias para el mejoramiento de su situación, coordinar o dirigir acciones prácticas de los órganos gubernamentales correspondientes y, finalmente, efectuar programas propios en las comunidades indígenas⁵⁸.

En los años 50 coincidieron en el Centro de San Cristóbal un grupo de jóvenes escritores y antropólogos que tuvieron la oportunidad de entrar en contacto directo con el mundo indígena, descubriendo una realidad a la que los logros de la revolución no habían llegado. Lejos del optimismo modernizador que imponía la política del momento, tropezaron con unas sociedades cerradas, ancladas en usos del pasado, de costumbres y explotaciones dignas de la época feudal y, en medio de ese mundo, un indio para el que las cosas apenas si habían cambiado desde la conquista y colonización españolas; la revolución de 1910 y la reforma cardenista parecían no haber llegado a Chiapas.

El antropólogo Ricardo Pozas abrió un nuevo camino en la narrativa de tema indígena, coincidente con los trabajos realizados en Yucatán y Guatemala en cuanto al respeto y aprovechamiento de la cultura y la tradición de los pueblos indígenas, pero al mismo tiempo muy distinto. En 1948, publicó *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, texto que será considerado el inaugurador del ciclo de Chiapas. Resultado de profundas investigaciones sobre los pueblos de los Altos de Chiapas, esta obra se encuentra a medio camino entre la novela, el testimonio y el ensayo etnográfico; en ella se narran, en forma autobiográfica, las peripecias de un indio tzotzil. En palabras del propio autor

Juan Pérez Jolote es el relato de la vida social de un hombre en quien se refleja la cultura de un grupo indígena, cultura en proceso de cambio debido al contacto con nuestra civilización.⁵⁹

Y es que la intención primera y principal de Pozas no fue realizar una obra literaria; él era un antropólogo y no un escritor; su pretensión consistía en elaborar una monografía de la cultura chamula, a través del testimonio de uno de ellos, Juan Pérez Jolote, elevándolo al

⁵⁸ Ulrich Köhler. *Cambio cultural dirigido en los altos de Chiapas*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1975, p. 20.

⁵⁹ Ricardo Pozas. *Juan Pérez Jolote*. México: F.C.E., 1983, p. 7.

rango de representante de su comunidad⁶⁴. Pero pese a estas intenciones, existe un trabajo literario, ya que debió manipular el testimonio de su informante; a partir de un testimonio seguramente fragmentado, motivado por las preguntas, Pozas construyó una biografía organizada, coherente; el documento no se presenta tal cual, fue necesario pulirlo, embellecerlo.

El valor fundamental de este texto reside en introducir la novedad, de gran importancia para la narrativa indigenista, de un discurso indígena auténtico en apariencia, puesto en boca de un narrador autobiográfico. En principio, Pozas se limita a reproducir un discurso oral cuya autoría pertenece al propio personaje; ya no se trata de un escritor ladino, blanco o mestizo, que interpreta el pensamiento o la realidad indígena, realidad con la que no tiene contacto alguno, sino que hay un testimonio real, auténtico; es un indígena quien cuenta su propia historia, transmitiendo su personal visión del mundo. En esta historia, el escritor cumple más bien una función de transcriptor, de organizador, recomponiendo los fragmentos de un discurso oral.

Por otro lado, se logra plasmar un personaje indígena, más real, más "humano", más profundo; un personaje sin pretensiones, pero que logra marcar una personalidad distinta, un sistema de valores propios, surgido en un ambiente cultural diferente. Su personaje se sale del esquematismo dominante hasta el momento: Juan Pérez Jolote no es ni totalmente bueno ni totalmente malo, no está libre de todo contacto pernicioso con la sociedad blanca, pero tampoco está absolutamente corrompido por ella; es un personaje con sus peculiaridades, sí, pero complejo como todos los humanos, capaz de reír y llorar, de sufrir pero también de divertirse. Pozas presenta un indio que, pese a su contacto con el mundo blanco, logra mantener, en lo esencial, su identidad, totalmente distinto a la mayoría, pero al tiempo con las mismas humanas reacciones. Hoy día el aislamiento de las comunidades indígenas es completamente imposible, pero esto no quiere decir que estén condenadas a perder su idiosincrasia, sus rasgos distintivos. Existe una crítica implícita a la situación, a la condena que el indio sufre por parte de la sociedad blanca, pero sobre todo existe un profundo respeto hacia sus costumbres y tradiciones.

Pozas trabajó durante mucho tiempo en el Centro Coordinador de San Cristóbal, siendo director del mismo en 1953. Por esos años, Carlo Antonio Castro, Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda y María Lombardo de Caso colaboraron, trabajaron o tuvieron algún tipo de contacto con el Centro. Rosario Castellanos, por ejemplo, en 1952 fue coordinadora en el

⁶⁴ Ya sin aderezos literarios, en 1959 publica *Chamula*, estudio extenso y detallado sobre este pueblo, que se ha convertido un clásico de la antropología y la etnografía.

Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, más tarde, en 1956 y 1957, trabajó para el centro de San Cristóbal y con posterioridad, entre 1958 y 1961, en el Instituto Indigenista de México. En definitiva, todos estos escritores tuvieron la oportunidad de conocer de cerca la realidad indígena, y algunos de ellos no sólo por motivos de trabajo; Rosario Castellanos y Eraclio Zepeda son chiapanecos de origen, vivieron durante su infancia o juventud en la zona y tuvieron contacto directo con los indígenas. Rosario Castellanos, en concreto, durante su infancia en Comitán estuvo al cuidado de una nana indígena, Rufina, y su cargadora, también india, María Escandón, la acompañó parte de su vida; a través de ellas, la escritora entrará al mundo de las tradiciones, leyendas y mitos de tzotziles y tzeltales, grupos mayoritarios en la zona de Comitán y San Cristóbal.

Este conocimiento directo, y a la vez científico, de la realidad indígena, les dará una perspectiva particular a la hora de enfrentarse a sus personajes; ésta será una de las características destacadas de la corriente. La mayoría de estos escritores poseen conocimientos antropológicos o etnográficos: Pozas era antropólogo, igual que Carlo Antonio Castro; María Lombardo de Caso colaboró con su esposo, Alfonso Caso, en las exploraciones arqueológicas de Monte Albán, y lo acompañó en sus labores en el Instituto Nacional de Antropología e Historia y en el Instituto Nacional Indigenista; Eraclio Zepeda y Rosario Castellanos colaboraron con el INI.

Según Joseph Sommers, que fue el primero en hablar de la existencia del ciclo de Chiapas:

Los nuevos escritores que toman por tema a los indígenas de Chiapas escogen un punto de partida distinto: el indio mismo, en su propio contexto cultural. Esta serie de novelas y cuentos presenta, por primera vez, personajes indígenas convincentes, retratados en su ambiente específico, con personalidades auténticas.⁶¹

Estos escritores tratarán de penetrar en la psicología y la cosmología indígenas, tomando en cuenta criterios culturales. Para ello intentarán acercarse a la tradición, tanto oral como escrita, de estos pueblos. Hay una voluntad de plasmar el pensamiento y el habla indígena, utilizando para ello diversos caminos: Rosario Castellanos opta por tomar como modelo la tradición escrita, el habla de sus indios estará marcada por la influencia del *Popol Vuh* o el *Chilam Balam*; Carlo Antonio Castro prefiere emplear un "castilla" en el que permanecen estructuras de las lenguas autóctonas; Zepeda, por el contrario, construirá un lenguaje poético que caracterice al indio como campesino.

⁶¹ Joseph Sommers. "El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria", en *Cuadernos Americanos*, num. 2, 1964, p. 247.

En todas estas obras están presentes los conceptos mítico-mágicos de estos pueblos, pero no expresados meramente en descripciones, sino tratados como determinantes de la psicología indígena. Se aprecia la permanencia del mito en la vida de estas comunidades. éste influye en el pensamiento y acciones de los personajes. Hay un interés por las formas y conceptos indígenas: las leyendas, el simbolismo del mito, el papel de lo sobrenatural en la vida actual, el predominio del pasado en el presente...

Intelectualmente, estos autores ponen en tela de juicio los logros de la revolución mexicana; según Sommers:

{...} el ciclo de Chiapas reta las tesis fundamentales del pensamiento "oficial" y forja una visión intuitiva de la realidad, más profunda que la de los estudios antropológicos detallados.⁶²

En Chiapas las metas distan mucho de alcanzarse. Ponen de manifiesto que la mexicanización del indio no sólo consiste en enseñarlo a leer y hablar español; de hecho, estas metas ni siquiera han sido alcanzadas, y cuando lo han logrado el resultado ha sido bastante insatisfactorio, de lo que sería ejemplo la experiencia de los internados, que mostró cómo la mayoría de los muchachos no volvían a sus lugares de origen y perdían en gran medida sus bases culturales sin haber asimilado las de la civilización occidental. La ficción, inspirada en la realidad chiapaneca, revelará las distintas artimañas por las cuales las reformas han sido anuladas y pervertidas, manejadas para seguir beneficiando a los de siempre, hasta perder su propósito original.

Estos escritores se preocuparán menos por la ideología y el folklore y más por la comprensión del indígena en su medio ambiente, de su psicología; tema común será la constante angustia de éste, enfrentado a la pérdida de sus creencias y formas de vida, sin poder integrarse al mundo moderno ni asumir sus valores; su vida se desarrolla en medio de ásperas circunstancias físicas y sociales en las que únicamente lucha por sobrevivir.

Sus personajes serán más reales, más humanos, alejados del tratamiento maniqueísta que se les había dado anteriormente, donde el indio era bueno, ingenuo, la víctima, y el blanco era el malo, el opresor sin escrúpulos; pero se alejan también de la imagen del indio convertido en bárbaro, en un ser bestializado, sin conciencia de su historia ni de su tradición, por la ancestral opresión a que ha sido sometido. Sus personajes son más ambivalentes, la maldad y la bondad se entremezclan en ellos como en cualquier ser humano y, aunque sometidos a unas condiciones de vida terribles, condenados a un proceso de aculturación, no olvidan sus raíces, en ellas buscan el motivo, la razón para continuar; vencidos, aún

⁶² *Ibid.*, p. 260

encuentran fuerzas para la resistencia. La mayor parte de estos narradores inscriben sus textos en el campo de las tensiones entre las sociedades blancas y los grupos indígenas. A través de la ficción todos intentan superar el antagonismo entre ladinos e indios, obstáculo constante para la construcción de sociedades regionales o nacionales integradas.

En general, estos escritores se muestran escépticos ante la posibilidad de un cambio social, decepcionados ante la política indigenista. Ellos han experimentado la dura realidad de vivir entre una masa de gente escandalosamente pobre, profundamente ignorante, y sentirán la frustración de intentar cambios en circunstancias adversas. En cierta medida, son conscientes de que se debe evitar una postura paternalista; la integración del indígena no será posible si no se le toma realmente en cuenta, si éste no toma parte activa en los planes de acción; pero al mismo tiempo es imprescindible un cambio en la mentalidad del ladino, del blanco.

Junto a todas estas características, esta corriente presenta una decidida voluntad estética. El compromiso, la denuncia, la preocupación social, están presentes, pero pasan a un segundo plano; estos escritores quieren hacer literatura y, por tanto, son conscientes de que hay que cuidar la prosa. Introducen técnicas estilísticas novedosas, como el flujo de conciencia; intentan mantener rasgos de oralidad en sus discursos; integran en sus textos tradiciones orales, leyendas y mitos, de manera que presenten una filiación más cercana al discurso propiamente indígena. Quizá pecan de exceso de pesimismo; según Cynthia Steele, tienden a ver al indio estático, aunque, a mi modo de ver, esto no es totalmente cierto. Juan Pérez Jolote acaba en la novela convertido en alcohólico como su padre, aunque afirma: "Pero yo no quiero morirme. Yo quiero vivir"⁶³; *Oficio de tinieblas* finaliza con el arrasamiento total de la revuelta tzotzil, sin embargo, las últimas palabras dejan una puerta a la esperanza: "Faltaba mucho tiempo para que amaneciera"⁶⁴; Carlo Antonio Castro es mucho más optimista y presenta los logros de los internados en la educación de los tzeltales, su personaje acaba regresando a su paraje y seguirá "el rumbo de los hombres verdaderos"⁶⁵. Es cierto que en los personajes indios que presentan parece pesar demasiado el apego a la tradición, pero ésta misma será la que dé fuerzas a su resistencia; asumen como un hecho natural sus constantes derrotas, esperando eternamente la señal que marque el momento de su resurrección. Quizá el problema sea encontrar nuevas fórmulas de resistencia y lucha. Tal vez estos escritores sí caen en un cierto paternalismo, del que no logran deshacerse; del mismo modo, aunque intentan comprender y aceptar la cultura indígena, no pueden evitar rechazar

⁶³ Ricardo Pozas, op. cit. p. 113.

⁶⁴ Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*. México: Joaquín Mortiz, 1962, p. 368.

⁶⁵ Carlo Antonio Castro, *Los hombres verdaderos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959, p. 143.

algunas de sus prácticas, por considerarlas un freno para su progreso: su uso ritual del alcohol, o su particular visión del catolicismo, son vistos con ciertas reticencias, particularmente en el caso de Rosario Castellanos, que no consigue desprenderse de algunos de los prejuicios de los de su clase, pese a sus buenas intenciones y a sus reflexiones intelectuales.

Los distintos integrantes de este ciclo, aunque presentan numerosas características comunes, tienen también sus particularidades. Carlo Antonio Castro es quien más directamente sigue la línea iniciada por Ricardo Pozas. *Los hombres verdaderos* (1959) presenta la autobiografía de un indígena tzeltal. Castro toma como base testimonios reales, a los que une sus conocimientos antropológicos, especialmente los lingüístico-literarios⁶⁶; con estos materiales elabora un discurso indígena verosímil, moldeado en unas imágenes y una sintaxis que trasladan al texto en español las particularidades de una percepción supuestamente tzeltal. El personaje que Castro elabora no es real, su historia tampoco, aunque está basada en muchas historias que sí lo son. Su personaje está construido sobre las experiencias de muchos otros indígenas. Su texto tal vez sea uno de los más optimistas, reconociendo como positiva y exitosa la labor de los internados para indígenas.

Rosario Castellanos, por su parte, contribuye a la corriente con tres obras: *Balún Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962); en ellas aún las líneas de Pozas y Castro, en cuanto a la restitución del discurso oral del otro, y añade un tono polifónico a sus textos; utilizando palabras de Carlos Fuentes en un comentario sobre Bajtín, la obra de Castellanos está dominada "por un diálogo con el mundo y por una palabra orientada hacia la palabra del otro"⁶⁷. Va más allá del indigenismo; en sus novelas y cuentos, tanto ladinos e indígenas como hombres y mujeres se disputan el protagonismo. Frente al resto de las obras del ciclo, destaca en sus novelas, no tanto en sus cuentos, la ausencia de un personaje central, de una voz dominante que lleve el peso de la narración. Lejos de presentar una visión reduccionista del mundo indígena, ofrece una vista panorámica de una zona, que ha pagado con un tremendo retraso el privilegio de seguir explotando a un grupo. Castellanos pretende restituir la palabra arrebatada a los indígenas, al tiempo que intenta dejar al descubierto la estructura de una sociedad regional, con todas sus relaciones y a partir de todas las perspectivas posibles, construyendo así el discurso polifónico. El problema indígena, el problema de la explotación, se plantea desde todos los puntos; se analiza su repercusión sobre

⁶⁶ Castro se permite, incluso, añadir una nota final en la que señala que las palabras tzeltales que aparecen en su obra se ajustan a las reglas de escritura práctica de ese idioma, remarcando algunas otras notas lingüísticas.

⁶⁷ Carlos Fuentes. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori, 1990, p. 36.

todos y cada uno de los tipos que habitan en esta zona, pero además partiendo desde la cultura, desde la visión del mundo de cada uno de ellos. Como comenta Aralia López, en concreto aludiendo a *Oficio de tinieblas*, "Rosario Castellanos no nos presenta la opresión indígena en un mundo estático, como en el indigenismo tradicional, sino que lo percibe desde una perspectiva dialéctica. En *Oficio* es notable la resistencia del indígena a la dominación y la resistencia del dominador a la indigenización"⁶⁸. Estas palabras son aplicables también a *Balún Canán* y a *Ciudad Real*. Quizá sea esta autora la que aporte mayor hondura y alcance a la narrativa del ciclo, reflejando el efecto contagioso que el degradar al indígena ejerce sobre los explotadores.

Zepeda con *Benzulul* (1959), también alcanza grandes logros; en opinión de Lienhard, es quien realmente revoluciona la escritura indigenista y etnoficcional del área. Sus personajes indios son fundamentalmente campesinos; elabora su habla no a partir de textos antiguos, ni sobre la sintaxis y las imágenes del idioma indígena actual, sino que trata de potenciar artísticamente un sociolecto hispánico rural, en la línea de Rulfo. Ciertamente en su obra hay un interés antropológico pero, sobre todo, hay una gran creatividad literaria. Cuentero más que cuentista, la oralidad, característica de la tradición de los pueblos chiapanecos, desborda las páginas que escribe. Jesús Morales comenta al respecto que "el más alto valor en el ambiente de Chiapas es el valor de la palabra, el de su sonido"⁶⁹.

La novela de María Lombardo de Caso, *La culebra tapó el río* (1962), que Joseph Sommers considera como parte del ciclo, se aleja un tanto de la mayoría de las obras. En primer lugar, se centra exclusivamente en el mundo indígena, dejando de lado la interrelación indio-ladino; por otro lado, aunque trata de penetrar en la psicología indígena y muestra un cierto conocimiento de su tradición, se deja llevar por el sentimentalismo; la autora parece más preocupada por despertar las emociones del lector que por estimular sensibilidades intelectuales o artísticas. Frente al derroche de calidad que se observa en el resto de los escritores del ciclo, María Lombardo de Caso llama la atención por su mediocridad.

Si durante un largo periodo la narrativa indigenista pareció carecer de interés alguno para las nuevas generaciones, los últimos acontecimientos en Chiapas la volvieron a poner en el candelero, particularmente a los escritores de este ciclo; las editoriales lanzaron nuevas reediciones, y todos parecieron redescubrir la actualidad y vigencia de sus textos.

⁶⁸ Aralia López, op. cit., p. 316-317.

⁶⁹ Jesús Morales Bermúdez. "Apuntes sobre la narrativa contemporánea de Chiapas", en *CIHMECH* (publicación eventual del Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el Estado de Chiapas), vol. 1, 1987, p. 99.

El indígena en la narrativa posterior

Con la publicación, en 1962, de *Oficio de tinieblas*, de Rosario Castellanos, así como de *La culebra tapó el río*, de María Lombardo de Caso, el ciclo de la narrativa indigenista en México puede darse por concluido. El desarrollismo reinante parece preferir, como ya comenté, una novela más cosmopolita, urbana, más preocupada por los conflictos individuales que por los colectivos; en definitiva, una novela moderna que se ajustara a los nuevos tiempos parecía requerir personajes urbanos de clase media y temas más personales y abstractos, así como un lenguaje más actual, más cercano a la calle. *De perfil* (1966), de José Agustín, marcará el nuevo momento narrativo; surge el llamado movimiento de "la onda". Según José Joaquín Blanco:

José Agustín ayuda a los narradores mexicanos y no sólo a los menores de edad que él, a descubrir el país urbano, el sexo de los sesenta y setenta, las calles y el país actual en que se vive, en lugar de tanto realismo y / o esteticismo como se estilaba, pensando en un país anterior a los cincuenta, y muchas veces hasta anterior al siglo XX.⁷⁰

Son los años del rocanrol y las drogas, y en este mundo el indígena, su problemática, su realidad, no tienen cabida. Como recuerda Monsiváis, había "ansiedad por destruir lo que José Luis Cuevas llamó "La cortina de nopal"⁷¹. En el México moderno, estas cuestiones parecen de otras épocas; lo interesante es mostrar cómo el hombre moderno se enfrenta con el mundo, sus angustias, sus obsesiones, su cotidianidad; triunfa el hombre común, aquel con quien el lector puede sentirse identificado, y el indio queda muy lejos, allí en la Chiapas olvidada, anclada en el pasado. En la ciudad, el indio no tiene lugar; indio y ciudad parecen dos realidades contradictorias. Entonces, ¿qué pasa con él?, ¿queda relegado por completo de la literatura? De hecho, prácticamente sí. Es cierto que de vez en cuando surge, aunque de manera aislada, y casi siempre sin que haya detrás una preocupación social por sus problemas, o una intención de crítica, o de comprensión de su realidad o de su cosmología. En especial, algunos escritores provenientes del sur del país parecen seguir mostrando un profundo arraigo hacia su tierra y sus gentes, por lo que no es extraño encontrar en sus textos la pervivencia del mundo indígena, de sus mitos, de sus tradiciones, así como reflejos de su vida actual. Por ejemplo, Hernán Lara Zavala, en su libro de cuentos *De Zitlchén* (1981), teje la vida cotidiana de un pueblo imaginario del sureste de México, donde blancos e indígenas parecen convivir dentro de una relativa armonía, eso sí, mostrando el choque de la

⁷⁰ José Joaquín Blanco, de Elena Poniatowska, "La literatura de la onda", en *¡Ay vida no me mereces!*; México: Joaquín Mortiz, 1991, p. 177.

⁷¹ Carlos Monsiváis, op. cit., p. 734.

tradición, la leyenda y los mitos con el avasallador impulso de la modernización. En Chiapas, Heberto Morales escribió una novela, *Jovel, serenata a la gente menuda*, en la que pretendió reconstruir desde sus orígenes la historia de San Cristóbal de las Casas; Roberto López Moreno, en 1983, publica *El arca de Caralampio*, y Jesús Morales Bermúdez, en 1992, *Ceremonial*. Otros autores jóvenes, como David Martín de Campo con *Todos los árboles* (1987) y, sobre todo, Silvia Molina con *Ascensión Tun* (1981), novela histórica que recrea la guerra de castas de Yucatán, también recordaron en sus páginas al indio. En todos estos textos, el indígena está presente de una manera muy particular, pero ya no es posible hablar de indigenismo como tal; la crítica social, la denuncia, ya no son el motivo que origina esta literatura; muchos sólo pretenden retratar un mundo que está ahí, con el que convivieron; el principal interés es el rescate de historias que han escuchado y vivido y de las cuales han formado parte.

Si el indígena como tal no es un tema muy frecuentado, salvo las excepciones señaladas, lo que sí parece haberse puesto de moda, en algunos círculos intelectuales y literarios, es el rescate de los mitos y la religiosidad prehispánicos, particularmente lo azteca. Ya Carlos Fuentes, en *La región más transparente*, había integrado lo prehispánico a lo moderno y urbano, intentando la conjunción de todo ello, con el fin de descubrir la verdadera identidad mexicana. Parte de la obra de este autor mantendrá un fuerte componente de mitología prehispánica, pero sin que su idea sea reflejar el conflicto ni la cosmología de los indios contemporáneos. Su personaje de Ixca Cienfuegos se convierte en un hombre-mito, encarnación de la esencia mexicana, entre héroe épico, filósofo o chamán; como dice Rosario Castellanos, encarna "una vuelta al origen, un renacimiento de los ídolos prehispánicos, una purificación de los enormes pecados de nuestra historia al través del sacrificio humano"⁷². El elemento prehispánico —concretamente el azteca, en obras como *Los días enmascarados* (1954), *Zona sagrada* y *Cambio de piel*, ambas de 1967— aflora como rasgo de identidad y fusión, "como alternativa, sistemática o no, de mestizaje cultural"⁷³. Como Fuentes, Carlos Castaneda y algunos escritores chicanos se vuelven hacia la filosofía y creencias antiguas, rescatando, por ejemplo, el mito de Aztlán, como hace Amoldo Carlos Vento en *La cueva de Naltzatlán* (1987), en la que un muchacho de nuestra época cumple un viaje iniciático hacia un pasado mítico y legendario, trasponiendo la barrera del tiempo.

Llevado a su extremo, y en una literatura que podríamos denominar "bestsellera", se encuentra *Regina*, de Arturo Velasco Peña, que tendría como objetivo recuperar la fuerza

⁷² Rosario Castellanos. *Juicios sumarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966, p. 123.

⁷³ José Carlos Rovira. "Zona Sagrada: una reflexión sobre el mito", en *Anthropos*, num. 91, 1968, p. 59.

espiritual y la potencia sagrada del saber prehispánico. Este autor se inscribe en un movimiento, el de la "mexicanidad", que en estos últimos años parece estar de moda; aparecería como una doctrina de raigambre básicamente urbana y mestiza que aspiraría a la recreación de la identidad mexicana partiendo de los valores y la espiritualidad de un pasado más o menos idealizado que encuentra su fundamento en el mundo prehispánico⁷⁴.

El indio contemporáneo, en la mayoría de los casos, parece haber quedado relegado a la antropología y al estudio social. En este aspecto destacan los estudios de Fernando Benítez, que en algunos de sus títulos, como *Los hongos alucinantes* o *En la tierra mágica del peyote*, une lo antropológico con lo literario.

Quizá lo más interesante de la producción de los últimos años en cuanto al tema del indio, es el nacimiento, o mejor dicho, el reconocimiento, de una literatura no indigenista sino indígena. Instituciones gubernamentales han impulsado la creación entre los pueblos indígenas, instaurando becas y talleres literarios a lo largo y ancho del país. Por ejemplo, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, junto con la Dirección General de Culturas Populares, ha instituido una serie de becas para escritores en lenguas indígenas, tanto para la producción en prosa como en verso. También han proliferado, en los últimos años, los encuentros de escritores indígenas. El mayor problema de estos nuevos escritores reside en las dificultades para la publicación de sus obras, por lo general bilingües. Por el momento, son las propias instituciones, muchas de ellas regionales, quienes se ocupan de la edición de estos textos, que tienen una distribución muy limitada; las grandes casas editoriales aún no les han abierto sus puertas, por lo que el conocimiento que se tiene de estos escritores es mínimo. El único interés que se concede a esta producción sigue siendo, en la práctica, el antropológico. Entre esta nueva generación de escritores indígenas destacaremos la figura del ya mencionado Jesús Morales Bermúdez, organizador del I Congreso Indígena de Chiapas, y participante en el Primer Encuentro Mundial de Pueblos Indígenas; en su novela *Ceremonial*, pretende contar la gesta de colonización llevada a cabo, durante siglos, en Chiapas, convirtiéndose en la biografía, en la memoria, de las gentes de la selva chiapaneca, tzotziles sobre todo, pero también tzeltales y choles.

* * *

Éste es el presente del indio en la literatura mexicana. Sumido en el olvido, había dejado de ser un personaje literario interesante, atractivo. Hoy, vuelve a la memoria, al recuerdo.

⁷⁴ Francisco de la Peña Martínez. "La construcción imaginaria de la mexicanidad", en *La Jornada Semanal*, 4 de julio de 1993, pp. 33-34.

gracias al levantamiento zapatista del primero de enero de 1994, que vino a recordarnos que en este México que quiere subirse al carro del primer mundo, el problema indígena está aún sin resolver. La sociedad se ha dado cuenta de que el indio todavía forma parte de la realidad de este país, y de que vive en unas condiciones que se pensaban superadas. Convertido de nuevo en bandera política, vuelve a ser centro de discusiones y reflexiones en todos los ámbitos; tal vez, incluso la literatura vuelva a poner en él sus ojos, tal vez alguien se decida a tomar la antorcha que dejara Rosario Castellanos, aunque sea utilizando nuevas fórmulas, buscando nuevos objetivos, explorando nuevos caminos. Por el momento, los últimos acontecimientos han servido para mostrar la actualidad y vigencia de la ya considerada caduca narrativa indigenista mexicana, particularmente de los autores del ciclo de Chiapas y, muy en especial, de Rosario Castellanos, ya que no han sido pocos quienes comenzaron a ver bajo una nueva perspectiva su obra, considerándola como visionaria. Quizá todo esto contribuya a que la narrativa indigenista sea juzgada con mayor objetividad y deje de ser considerada como una literatura menor. Es cierto que, en muchos casos, se convirtió en un simple vehículo de denuncia, pero también lo es que hay dentro de esta literatura ejemplos suficientes para reivindicar su calidad. Buena muestra de ello es Rosario Castellanos, como pretendo demostrar con este estudio.

CAPÍTULO II

ROSARIO CASTELLANOS:

UN COMPROMISO CON LA LITERATURA

Y CON EL MUNDO

Rosario Castellanos vivió por y para la literatura. En su persona encontramos a una de las primeras escritoras mexicanas que tomó la literatura como profesión de tiempo completo, como una forma de ganarse la vida y darle un sentido. Su vocación fue tan fuerte que a ella se entregó en cuerpo y alma, anteponiéndola a cualquier otro interés, como ella misma reconoció ante Ricardo Guerra en una de sus numerosas cartas:

[...] soy un ser asexuado que cree, nada más, y con cierta ferocidad y encarnizamiento, en su vocación. Y que esa vocación no es maternal ni amorosa sino desconsoladoramente literaria. Y que hasta ahora siempre que ambos aspectos han entrado en conflicto, el primero ha quedado completamente *knocked out*.¹

Voluntariosa y perseverante, lejos de ser autocomplaciente, fue su más severa crítica. Su constancia dio frutos y logró convertirse en una de las figuras literarias más relevantes del medio siglo mexicano. Respetada y admirada por las jóvenes generaciones, marcó un hito en las letras femeninas, hasta el punto que algunos críticos, como Aralia López, aseguran que su obra marca un antes y un después en la literatura escrita por mujeres². No se limitó a género alguno, probó con todos: poesía, novela, cuento, verso dramático, teatro, ensayo, periodismo e infinidad de cartas a los amigos, entre las que destacan las dirigidas a Ricardo Guerra, recientemente publicadas. Rosario parecía sentir un impulso constante que la impedía permanecer en silencio. Porque si fue una excelente escritora, también fue brillante conversadora. Dolores Castro recuerda cómo, tras un viaje a Comitán, regresó una Rosario nueva, que dejó su timidez a un lado y se convirtió en centro de atención entre las compañeras del colegio: "oíamos ávidamente sus narraciones, sus aventuras que hacían patente los tonos falsamente dramáticos, o solemnes. Así iluminaba personajes, los detenía en el tiempo, y se iniciaba en la narrativa, en forma oral primero, como ha sido siempre"³. Su travesía literaria apenas si acababa de comenzar.

Adentrarse en su obra resulta un viaje apasionante a través del cual podemos descubrir a la mujer que se escondía tras los cortinajes de la palabra, sus miedos, sus anhelos, sus preocupaciones, sus obsesiones. Porque tanto sus poemas como sus novelas o cuentos están

¹ Rosario Castellanos. *Cartas a Ricardo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 177.

² Aralia López. "De un cuento propio a un cuerpo, una conciencia y una reflexión propios", en *Blanco móvil*, nums. 42-43, mayo-junio de 1990, p.4.

³ Dolores Castro. "Las palabras como supervivencia", en *Revista del Consejo* (Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas), num. 7, verano 1992, p. 32.

plagados de experiencias personales. Literatura y vida fueron para ella un binomio inseparable, hasta el punto que en alguna ocasión afirmó: "Así yo, a semejanza de la protagonista de la última de mis novelas —*Rito de iniciación*— no doy por vivido sino lo redactado"⁴. Sí, Rosario nos fue dejando su vida a retazos entre las páginas de sus libros, se desnudó en un afán de explicarse, de reconstruirse, incluso, se podría decir, de reinventar su propia historia a través de la escritura.

Mente lúcida como pocas, fue capaz de enjuiciar su obra. Sus testimonios, tanto en ensayos como en artículos periodísticos o entrevistas, son numerosísimos y nos darán la clave para penetrar en sus textos. A través de ellos podemos reconstruir qué pensaba sobre la literatura, la narrativa o el indigenismo, cómo se enfrentaba con la escritura y lo que ésta significaba para ella. Acercarnos a su pensamiento será fundamental para comprender mejor los alcances de su obra.

I.- LOS INICIOS LITERARIOS: LA PALABRA COMO TABLA DE SALVACIÓN

Escribo porque yo, un día, adolescente
me incliné ante un espejo y no había nadie.⁵

Rosario Castellanos parece asociar de manera casi obsesiva su pasión por la palabra con vivencias infantiles, muy particularmente con la muerte de su hermano Mario Benjamín, un año menor que ella. Educada dentro de una familia de hacendados chiapanecos de costumbres conservadoras, pronto tomó conciencia de lo que significaba ser mujer en el México que le tocó vivir. Primero experimentó la rivalidad con el hermano, el preferido, aquel en el que se depositaban todas las esperanzas familiares, aunque los padres trataran de equilibrar las relaciones recordándole que ella era la primogénita y "que si él se ganaba las voluntades por su simpatía, por el despejo de su inteligencia y por la docilidad de su carácter, yo, en cambio, tenía la piel más blanca"⁶.

La sorpresiva muerte de Benjamín acabó con este aparente privilegio, condenándola durante un tiempo a la soledad más absoluta y apartándola del campo de visión de unos

⁴ Rosario Castellanos. *Los narradores ante el público*. México: Joaquín Mortiz, 1966, p. 89. Rosario nunca llegó a publicar *Rito de iniciación*; debido a críticas negativas de algunos amigos retiró en el último momento el manuscrito de la editorial donde lo había presentado. Recientemente, el manuscrito de la novela fue hallado y ha sido editada por Alfaguara.

⁵ Rosario Castellanos. "Entrevista de prensa", en *Poesía no eres tú*. México: FCE, 1991, p. 293.

⁶ *Los narradores ante el público*, op. cit., p. 89.

padres que no hacían sino llorar la muerte del varón. En varias ocasiones tuvo que escuchar: “¡Sí por lo menos hubiera sido la niña ...!”⁷ Del olvido total de los primeros momentos pasó a la más férrea y opresiva sobreprotección por parte de sus padres, que sólo veían en ella el reflejo del muerto; esto no hizo sino aumentar su soledad, sensación que será su eterna compañera, como quedará de manifiesto a lo largo de toda su obra, en su narrativa plagada de personajes solos, en su poesía, donde será tema privilegiado:

Nací en la hora misma en que nació el pecado
y como él fui llamada soledad.⁸

Soledad que adquiere tonos autobiográficos que remiten a esa niña que recorre una casa vacía marcada por el duelo; soledad que parece exorcizarse a través de la escritura:

En mi casa, colmena donde la única abeja
votando es el silencio,
la soledad ocupa los sillones
y revuelve las sábanas del lecho
y abre el libro en la página
donde está escrito el nombre de mi duelo.
La soledad me pide, para saciarse, lágrimas
y me espera en el fondo de los espejos
y cierra con cuidado las ventanas
para que no entre el sol.
Soledad, mi enemiga. Se levanta
como una espada a herirme, como sogas
a ceñir mi garganta.
[...] Estoy sola: rodeada de paredes
y puertas clausuradas;
sola para partir el pan sobre la mesa,
sola en la hora de encender las lámparas,
sola para decir la oración de la noche
y para recibir la visita del diablo.⁹

La palabra fue un refugio, una forma de romper el aislamiento. Ante un mundo que no entendía “con sus apariciones súbitas e inexplicables y sus desapariciones repentinas y misteriosas”, los libros eran “una especie de remanso tranquilo en el que se reflejaban las formas y permanecían inmutables, ofrecidas a la contemplación, invitando a su

⁷ Alaide Foppa. “Adiós a Rosario Castellanos”, en *Los Universitarios*, num. 31, 15-31 de agosto de 1974, p. 6. En una entrevista con Samuel Gordon, Rosario recuerda cómo una prima de su madre que se dedicaba al espiritismo entró un día en su casa gritando que acababa de soñar que uno de los niños iba a morir. Su madre se levantó y exclamó: “Pero no el varón! ¿verdad?”. (Samuel Gordon. “Rosario Castellanos: cuando el pasado mancha la pluma con ira”, en *Cuadernos de Jerusalén*, nums. 2-3, noviembre 1975, p. 39.)

⁸ “Trayectoria del polvo”, en *Poesía no eres tú*, op. cit., 17.

⁹ “Dos poemas”, en *Poesía no eres tú*, op. cit., p. 55.

desciframiento"¹⁰. Junto a ellos se sentirá acompañada. Enfermiza, tratada, cuando reparaban en ella, como si fuera una muñeca de porcelana que en cualquier momento pudiera quebrarse en mil pedazos, su infancia se pobló de fantasmas. En su mente infantil crecía la idea de que era a ella a quien la muerte debía haber elegido; en cambio, se llevó al mejor, a su hermano, y ella seguía viva y se sentía culpable por ello. El miedo a morir, a que alguien se diera cuenta del error y regresaran por ella, se convirtió en algo cotidiano; así se lo comentó en otra carta a Ricardo Guerra:

Sucede que yo era flaca y horrible. Pero tan flaca que casi no tenía yo cuerpo y entonces me sentía yo vagando por el aire como un puro fantasma. Luego en las noches me dedicaba yo a soñar que estaba muerta y al día siguiente no podía acertar a sentirme viva. Después engordé, después dejé de soñar esas muertes. Pero la sensación de ser un fantasma, de estar a punto de desvanecerme en el aire persiste. Y como la existencia se la dan a uno los demás al pensar en uno, mi existencia la recibo de usted.¹¹

Pero, recién fallecido Benjamín, la pequeña Rosario sentía que nadie se ocupaba de ella, nadie parecía percibir que estaba ahí, que seguía viva. Esta experiencia quedó reflejada en el cuento "Tres nudos en la red", donde Águeda, alter ego de la escritora, es hija única, aunque con el trauma de haber dejado imposibilitada a su madre de volver a procrear. Igual que la niña Rosario, la protagonista sueña con frecuencia que ha muerto, siente que su lugar es ocupado por otro, el que realmente debió nacer. Nunca habla con los mayores, porque, en realidad, "ella no estaba allí"¹². Esta misma idea de inexistencia ante los ojos de los demás la plasmará Rosario en otro de sus poemas:

Se olvidaron de mí, me dejaron aparte.
Y no sé quién soy
porque ninguno ha dicho mi nombre, porque nadie
me ha dado el ser nombrándome.¹³

La palabra adquiere connotaciones casi mágicas; convoca a los objetos, les concede realidad, de ahí la importancia del nombrar. Resulta significativo que, lo mismo que en el poema citado, en *Balún Canán* nunca se pronuncie el nombre de la niña protagonista ni el de su nana, porque ellas no son nadie, no cuentan, ante los demás no existen. Su sexo y su raza las margina, las condena al olvido. En el nombre se esconde lo más profundo y verdadero del ser, al menos así lo creen los indios de Castellanos en sus novelas y cuentos, por eso ocultan el nombre de su chul'el ante el extranjero, para protegerse. Tener un nombre, pero un

¹⁰ Rosario Castellanos. "Lecturas tempranas", en *Mujer que sabe latín...* México: SepSetentas, 1973, p. 187.

¹¹ *Cartas a Ricardo Guerra*, op. cit., p. 33.

¹² Rosario Castellanos. "Tres nudos en la red", en *Obras I. Narrativa*. México: FCE, 1989, p. 694.

¹³ "Monólogo en la celda", en *Poesía no eres tú*, op. cit., p. 176.

nombre propio, es ser, existir, tener una identidad, algo que le niegan a Reinerie en "Vals Capricho", anulándola bajo los distintos nombres que cada quien se siente con derecho a ponerle: Gladys, Claudia, María, Alicia. Pero ella no es ninguna de éstas, éstas son otras a quienes no conoce, son lo que los demás quisieran que fuera¹⁴.

La palabra se convirtió para Rosario en el único instrumento a su alcance para conjurar esa sensación de inexistencia. Niña todavía, descubrió que la palabra hablada no era suficiente, pues la memoria era frágil. A las palabras se las llevaba el viento; se perdían si no había auditorio, y por aquel entonces no tenía con quien conversar. Había que buscar la manera de darles permanencia, para así vencer al tiempo:

[...] las palabras [...] una vez pronunciadas su poder se evaporaba, se diluía en el aire, se perdía. Era preciso fijarlas en una sustancia más firme, en una materia más duradera. La cal de las paredes – donde apuntaba el nombre del muerto– se descascaraba. Las páginas de mis cuadernos se rompían. Pero aun estas catástrofes tardaban más tiempo en producirse y durante este tiempo yo me sentía más fuerte, a salvo de quién sabe qué amenazas.¹⁵

Era el poder de la palabra escrita, ese poder que separa en sus novelas a ladinos de indígenas, el lenguaje oral frente al escrito. Rosario aprendió pronto que la escritura era dominio de los privilegiados, era lo que garantizaba la verdad: lo que está escrito sucedió, es real, por eso, en *Balún Canán*, el padre de César Argüello quiso que se dejara por escrito la crónica de la hacienda, "para probar la antigüedad de nuestras propiedades y su tamaño"¹⁶; por eso los indígenas esconden los títulos de propiedad que guardan desde la colonia, porque aprendieron que sólo "el papel que habla" puede garantizar sus derechos. En una entrevista con Beatriz Espejo, Rosario reitera que comenzó a escribir sus pensamientos para otorgarles mayor solidez, dándose cuenta de que eso disminuía su angustia, su soledad, su sensación de inexistencia¹⁷.

Ésa fue la función de la palabra a lo largo de toda su vida. A través de sus poemas, sus novelas, sus cuentos, sus artículos, sus cartas, no hizo sino evadir esa sensación de soledad que la acompañó siempre. La literatura fue una vía de escape para todas sus angustias, sus tentaciones de suicidio, sus depresiones; un enorme intento de comprenderse a sí misma y al mundo que le rodeaba. Escribir era una forma de sentirse viva, de fijar esa imagen que se diluía cuando se contemplaba ante el espejo. Escribe, luego existe. Era la garantía de que

¹⁴ Este cuento pertenece a la colección *Los convidados de agosto*.

¹⁵ *Los narradores ante el público*, op. cit., pp. 89-90.

¹⁶ Rosario Castellanos, *Balún Canán*, México: FCE, 1990, p. 82. Todas las referencias a esta novela pertenecen a esta edición.

¹⁷ Beatriz Espejo, Entrevista con Rosario Castellanos, en *Palabra de honor*, México: Gobierno del Estado de Tabasco, IC-T Ediciones, 1990, p. 137.

tenía un lugar en este mundo. Escribía para fijar la memoria, para que los demás no se olvidaran de que 'era', para estar segura ella misma de su propia existencia. Sus primeros escarceos con el idioma le habían descubierto el camino para autoafirmarse y habían conseguido devolverle la confianza en sí misma:

[...] no soy aquella a quien la muerte ha desechado para elegir a otro, al mejor, a mi hermano. No soy aquella a quien sus padres abandonaron para llorar, concienzudamente, su duelo. No soy esa figura lamentable que vaga por los corredores desiertos y que no va a la escuela ni a paseos ni a ninguna parte. No. Soy casi una persona. Tengo derecho a existir, a comparecer ante los otros, a entrar a una aula...¹⁸

Es curioso lo que puede conseguir el dominio de la palabra. Igual que Rosario, sus personajes Felipe Carranza Pech, en *Balún Canán*, y Pedro González Winiktón, en *Oficio de tinieblas*, cambian notablemente una vez que aprenden a hablar, leer y escribir castilla.

La literatura se transformó para la escritora en una búsqueda constante, en una forma de conocimiento, en un intento de encontrar y comprender su identidad, una manera de descubrir esa "otra forma de ser humano y libre" con la que siempre soñó. Es como si, a través de la palabra, Rosario se fuera construyendo a sí misma, como si se fuera reencontrando en las líneas que surgían de su mano. De un modo u otro, siempre estaba detrás de todo lo que escribía. Ella era su principal personaje:

Soy yo misma la que quiero verme representada para conocerme, para reconocermé. ¿Pero cómo me llamo? ¿A quién me parezco? ¿De quién me distingo? Con la pluma en la mano inicio una búsqueda que ha tenido sus treugas en la medida que ha tenido sus hallazgos, pero que todavía no termina.¹⁹

En esta constante búsqueda de sí misma a través de la palabra no se consideraba distinta del resto de las escritoras latinoamericanas que, en su opinión, cuando toman la literatura entre sus manos lo hacen como si tomaran un espejo, para contemplar su imagen²⁰:

Y cuando el cristal de las aguas se enturbia y los ojos del hombre enamorado se cierran y las letanías de los poetas se agotan y la lira enmudece, aún queda un recurso: construir la imagen propia, autorretratarse, redactar el alegato de la defensa, exhibir la prueba de descargo, hacer un testamento a la posteridad (para darle lo que se tuvo pero ante todo para hacer constar aquello de lo que se careció), evocar su vida.²¹

Esto es lo que hizo Rosario Castellanos, observarse detenidamente, desnudarse ante el lector, evocar su vida, plasmar sus inquietudes. Pero eso sí, sin dejarse llevar por las emociones del momento; es consciente de la necesidad de dejarlas descansar en el cajón para

¹⁸ "Escrituras tempranas", en *Mujer que sabe latín...*, op. cit., p. 193.

¹⁹ *Ibid.*, p. 196

²⁰ "María Luisa Bombal y los arquetipos femeninos", en *Mujer que sabe latín...*, op. cit., p. 144.

²¹ "La mujer ante el espejo: cinco autobiografías", en *Mujer que sabe latín...*, op. cit., p. 41.

someterlas al severo tratamiento de la recreación literaria. Para contemplarse, Rosario no sólo dirigió su mirada hacia dentro, sino que se abrió al mundo. Descubrió la existencia del "otro", tan distinto y al mismo tiempo tan semejante. La misma soledad que experimentó ella, la viven muchas otras mujeres; la misma marginación que sufren las mujeres, la padecen los indígenas. Su propia soledad y marginación, su experiencia personal de la injusticia la llevaron a interesarse por las condiciones de otros marginados. Mujeres e indígenas en este país viven, comparten y soportan el mismo sistema de poder que a ambos grupos somete, margina y anula. Penetrar en el mundo indígena, explorar la condición de la mujer mexicana, le sirvieron para poder entenderse mejor a sí misma, porque indígenas y mujeres formaban parte de su realidad. No se apartó de sí misma, porque, en sus palabras, "retratar esas vidas, delinear esas figuras conforma un proceso que conserva una trayectoria autobiográfica"²². La literatura se convirtió así, ya no sólo en una forma de desahogo personal, sino en una vía para reflexionar sobre la realidad del país en que vivió, en una forma de entenderlo, pero también de despertar las conciencias. Pero ante todo, sobre todo, la literatura era una forma de luchar contra el olvido. Así resumió Rosario lo que para ella significaba la escritura:

La literatura fue, al empezar, un conjuro para aplacar potencias que rugían en un mundo que me parecía incomprensible. Más tarde, fue la vía para reflexionar en torno a ese mundo y tratar de entenderlo, de ordenarlo, de jerarquizarlo; después la posibilidad única —para mí al menos— de rescatar del olvido, del deterioro del tiempo, de la destrucción, ciertos instantes luminosos, ciertos objetos privilegiados, ciertos nombres que amé ...²³

Nombres que amó y que corren el riesgo de desaparecer, como el suyo, como el de Benjamín. Nuevamente la asociación de la palabra con esta figura. El hermano muerto, episodio constante en su obra. Aparecen referencias en múltiples testimonios y entrevistas, incluso llegó a literaturizarlo, primero en el cuento "Primera revelación" y, más tarde, en su novela *Balún Canán*, transformándose simbólicamente en el episodio inaugural que marcaba su ingreso al territorio de las letras:

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 pedirte perdón.²⁴

²² Beatriz Espejo, op. cit., p. 137.

²³ Hilda Pino de Sandoval. "Seis etapas en la vida fructífera de Rosario Castellanos".

²⁴ *Balún Canán*, op. cit., p. 291. Este mismo pasaje aparece, con ligeras variaciones en el cuento "Primera revelación", antecedente directo de la novela (*Obras I. Narrativa*, México, FCE, 1989, p. 954.):

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 buscarto creyera que estaba todavía aquí.

En la mente de la niña, la escritura se erige como instrumento para descargar su sentimiento de culpabilidad, pero sobre todo le permite fijar el nombre del muerto; es la única arma a su alcance para combatir el olvido y combatir el olvido es luchar contra la muerte y el tiempo. No olvidemos que la novela comienza, precisamente, con un relato de la nana indígena en el que se hace referencia a la conexión palabra / memoria:

... Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria.²⁵

De la palabra oral de la nana indígena a la palabra escrita de la niña. Dos formas diferentes con el mismo fin. Norma Alarcón señala que para Rosario Castellanos la memoria se transformó en una forma de conocimiento para salvaguardar la experiencia y rescatarla del olvido²⁶. La memoria, gracias a la palabra, cumple la misión de rescatarla de sí misma y de su mundo, y le ayuda a dar coherencia al caos de los sucesos del pasado. A través de la escritura Rosario se esfuerza por entenderse a sí misma y a la realidad que le rodea, intentando reconciliarse con ambas. Su convicción filosófica respecto a la memoria se vio reforzada con la lectura de *Materia y Memoria* de Henri Bergson. En su tesis *Sobre cultura femenina* recoge la siguiente cita del autor:

La memoria representa la abolición de la barrera temporal más inmediata. Conservar el pasado y mantenerlo vivo, disponible constantemente, actuando a nuestra voluntad, es elasticar nuestro sentido del tiempo más allá del presente, es infundir coherencia a nuestro desenvolvimiento, a nuestro desarrollo. Pero también [...] el primer rescate que pagamos a la forma más elemental de la muerte: el olvido.²⁷

Y Rosario pagará ese rescate. Su obra es un enorme esfuerzo por fijar la memoria, memoria de sí misma, de su infancia, de sus seres queridos, pero también memoria de la historia, memoria de las injusticias para poder luchar contra ellas. Porque no se puede, no se debe olvidar. El olvido es sinónimo de muerte. Por eso escribe, para que no le ocurra lo mismo que a sus personajes indígenas, para que nadie pueda robarle la palabra, para preservar la memoria. Esta conexión palabra-memoria-identidad enfrentados al olvido que es muerte, que es la fugacidad del tiempo, será constante en toda su obra, y eje en torno al cual girará su narrativa. La palabra, una tabla de salvación para poder enfrentarse con la vida:

²⁵ Bahín Candú, op. cit., p. 9.

²⁶ Norma Alarcón. *Ninfomanía: El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*. Madrid: Editorial Pliegos, 1992, p.31.

²⁷ Rosario Castellanos. *Sobre cultura femenina*. México: Ed. de América, 1950, p. 73.

Porque soy algo más ahora por fin lo sé,
que una persona, un cuerpo y la celda de un nombre.
Yo soy un ancho patio, una gran casa abierta:
Yo soy una memoria.²⁸

II.- ROSARIO CASTELLANOS Y SU CONCEPTO NARRATIVO. UN COMPROMISO CON LA REALIDAD

Rosario Castellanos se adentró en la novela buscando nuevos caminos: en un principio sólo fue un complemento de la poesía, donde parecía haber encontrado su medio de expresión, pues como le comenta a Emmanuel Carballo: "Las palabras poéticas constituyen el único modo de alcanzar lo permanente en el mundo"²⁹. Sin embargo, una vez considerada la literatura como profesión, tomó conciencia de que necesitaba una continuidad que la poesía no le proporcionaba: "Es imposible sostener, por ejemplo, afirmaciones como ésta: "Mañana voy a escribir un poema"³⁰. Así, el ejercicio de la prosa suponía una forma de mantener la disciplina de sentarse a escribir. Por otro lado, pensaba que la prosa podría acercarla al teatro, género que practicó insistentemente, aunque nunca alcanzó resultados satisfactorios para ella³¹.

Fue Emilio Carballido quien la animó a plasmar en una novela los recuerdos de infancia que cada vez se hacían más presentes en sus conversaciones: "[...] salía de boca de ella, con recuerdos y descripciones inusitadas de su infancia, de la vida de Comitán; con escenas del pueblo, retratos de familia, evocaciones y atmósferas, situaciones, un mundo extraño, un límite de México"³². Fruto de este consejo nació *Balún Canán* que sería publicada en 1957. En el terreno de la narrativa, Rosario escribió dos novelas más, *Oficio de tinieblas* (1962) y *Rito de iniciación* —ésta no llegó a publicarse—, a las que se suman tres libros de cuentos *Ciudad Real* (1960), *Los convidados de agosto* (1964) y *Album de familia* (1971). A través

²⁸ "Toma de conciencia", en *Poesía no eres tú...*, op. cit., p. 203.

²⁹ Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP-Ediciones del Ermitaño (Lecturas mexicanas. Segunda serie), 1986, p. 520.

³⁰ *Ibid.*, p. 527.

³¹ En una de sus cartas a Ricardo Guerra se muestra muy dura consigo mismo sobre una comedia que está escribiendo: "Aparte de todo tiene un pésimo estilo; todos los personajes son iguales y cuando se reúnen en una escena de gran conjunto, hablan dos y los demás tienen que dedicarse a deshojar margaritas, a darse aire con un abanico, a mirar por las ventanas, a contar las vigas del techo, etc. Porque no se les ocurre hacer ninguna otra cosa. Eso, cuando me acuerdo de ellos. Cuando no, simplemente se están estáticos.", en *Cartas a Ricardo*, op. cit., p. 30.

³² Jorge Luis Espinosa. "Rosario Castellanos encontró el modo de llegar con el canto poético al interés más refinado del relato", en "Sábado", supl. de *Unomásuno*, 21 de octubre de 1995, p. 22. Testimonio de Emilio Carballido.

de todos estos títulos, dejó entrever cuál era su concepción de la narrativa, algo que se preocupó en aclarar en numerosos ensayos y entrevistas; a partir de estos testimonios podemos adentrarnos en sus preocupaciones teóricas: podemos ver cómo intentó llevar a la práctica aquello que propugnó, y podemos apreciar en qué medida lo logró.

Literatura y compromiso

Rosario Castellanos se mostró especialmente preocupada por el conflicto entre los defensores del arte puro y los del arte comprometido, sobre todo en el terreno de la narrativa. *Juicios sumarios* contiene varios artículos en los que se comenta este aspecto. Aunque se reconocía más cercana al arte comprometido, no podía dejar de ver problemas en ambas posturas. El arte por el arte no la convencía, no le parecía válido. No comprendía a esos escritores para quienes lo importante es el estilo, la técnica, el dominio de los recursos, que se dedican a pulir la belleza de la forma, para entregar a una minoría un producto preciosamente elaborado, y que dejan de lado los temas, olvidando la conflictiva realidad que los circunda. Así criticó, por ejemplo, al escritor porfirista que “para huir de sus condiciones mezquinas de vida, se refugia en una torre de marfil en la que se da a imaginar un mundo en el que nada exótico le es ajeno”³³. Pero, en su opinión, frente a este artepurismo, el escritor comprometido muchas veces cae en el extremo contrario. Éste trata de mejorar el mundo que le rodea a través de la denuncia. El problema es que en ocasiones se deja dominar por las ideologías, “enarbola una teoría cualquiera y se convierte en su propagandista”³⁴, transformando su obra en un instrumento de lucha. Se compromete con una causa a la que sirve con tal entusiasmo que se siente eximido de intentar la perfección formal: “Las páginas se redactan a vuela pluma, como si el destinatario [...] tuviera urgencia inaplazable por recibir las consignas adecuadas, por enterarse de las ideas correctas, por explicarse lo que ocurre”³⁵. Esto es lo que les sucedió a muchos de los escritores de la época revolucionaria: “los hechos los espolean, los urgen y no les conceden espacio para pulir las páginas, para meditar sobre ellas, para elevarse por encima del caos en que México estaba debatiéndose”³⁶. Sin embargo, es esta última tendencia la que parece haber dominado la narrativa mexicana, al menos para Rosario Castellanos:

³³ “Ideología y literatura”, en *Juicios sumarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966, p. 80.

³⁴ “El escritor y su público”, *ibid.*, p. 403.

³⁵ “Tendencias de la narrativa mexicana contemporánea”, en *El mar y sus pescaditos*, op. cit., p. 137.

³⁶ “Ideología y literatura”, op. cit., p. 81.

La novela mexicana, desde el momento mismo de su aparición [...] ha sido, no un pasatiempo de ociosos ni un alarde de imaginativos ni un ejercicio de retóricos, sino algo más: un instrumento útil para captar nuestra realidad y para expresarla, para conferirle sentido y perdurabilidad. En suma, la novela se ha concebido en México de igual manera a como lo hizo Thomas Mann: como una aspiración al conocimiento lúcido.³⁷

Para Rosario Castellanos es necesario buscar el justo equilibrio entre estas dos opciones literarias. Piensa que al escoger un sólo aspecto de la creación y descuidar los otros, "ambas mutilan sus capacidades, cercenan la realidad expresada y excluyen virtuales interlocutores"³⁸. El escritor auténtico debe aspirar a la plenitud creadora que, para Rosario, sería compromiso con la realidad y cuidado estilístico. Así se lo comenta a Elías Nandino en una carta que le escribe en 1956:

Lo que queremos es apoderarnos de esa realidad, hacerla entrañablemente nuestra y pronunciarla en una palabra. Una palabra bella. Porque tampoco debemos confundir el realismo con la falta de destreza, el desmenamiento, la despreocupación por la forma. Alguien me decía alguna vez que en México existen dos tendencias: la de los escritores que inventan mentiras pero que escriben muy bien y la de los escritores que reflejan verdades pero que escriben muy mal. ¿No será posible una síntesis?³⁹

Esa síntesis será la que busque Rosario, aunque cuando le pedían colocarse de algún lado, afirmaba sentirse más cercana del arte comprometido. Ahora bien, ¿comprometido con qué? Ella misma aclarará este aspecto:

Esencialmente con lo que uno considera que es la realidad. El compromiso es transcribir con los medios estéticos más adecuados, más ricos, más llenos de matices, esa realidad que nosotros alcanzamos a contemplar, a descubrir, y que queremos transmitir a los demás; entonces, el compromiso esencial del artista no debe ser hacia una consigna dictada desde fuera por nadie, ni por ningún partido político, ni por una doctrina religiosa, ni por una escuela estética, sino por sus propias experiencias.⁴⁰

Es decir, ante todo, el escritor debe conservar su autonomía, tener un criterio propio que huya de cualquier atadura ideológica o literaria, sólo así podrá cumplir su misión "de iluminar los abismos del ser humano, de reflejar sus relaciones con el universo y con los otros seres humanos"⁴¹. Rosario pretende mostrar, sobre todo en su narrativa, una realidad con la que no está conforme y quiere ayudar a cambiarla. Sin embargo, es consciente de la limitada influencia que puede ejercer la obra literaria sobre la sociedad, "pero de alguna manera va a crear conciencia de una, dos gentes, tres, ahora, dentro de veinte años, dentro de

³⁷ "La novela mexicana y su valor testimonial", en *Juicios sumarios*, op. cit., p. 114.

³⁸ "El escritor y su público", op. cit., p. 404.

³⁹ "Cartas a Elías Nandino", en *Revista de Bellas Artes*, num. 18, noviembre-diciembre 1974, p. 20.

⁴⁰ María Luisa Cresta de Leguizamón. "En recuerdo de Rosario Castellanos", en *La palabra y el hombre*, nº 19, julio-septiembre 1976, p. 4.

⁴¹ "El escritor y su público", op. cit., p. 407.

un siglo, pero va a crearla de todas maneras". Es cierto, el escritor no tiene una influencia directa en el país, por lo tanto difícilmente podrá convertirse en su ángel salvador, pero "si entra en contacto con la realidad de este país y lo convierte en su tema entrañable salva lo que más le importa, su obra"⁴².

Aun así, Rosario tiene una duda, se pregunta si la función de la literatura de denuncia, "de ese testimonio enardecido, de ese catálogo de ignominias"⁴³, es en verdad útil o si, en cambio, puede llegar a ser contraproducente, ya que puede darse el caso de que al describir ciertas situaciones o ciertos personajes a los que se pretende criticar, se les conceda un prestigio del que en realidad carecen, prestándoles un atractivo demoníaco. Rosario se pregunta "si la catarsis estética no consiste tanto en purificarnos por medio del espanto que produce la contemplación del horror, cuanto en liberarnos de la fascinación del abismo y apartarnos de la tentación del aniquilamiento."⁴⁴

Entre estos límites se desarrollará su narrativa: apego a la realidad, compromiso con ella, pero también compromiso con la literatura y por tanto búsqueda de perfección estética, porque estaba convencida de que "el arte tiene ante todo, el deber de ser arte", y que ninguna propaganda sería eficaz si no se subordinaba a sus exigencias.⁴⁵

Teniendo en cuenta estos planteamientos previos, Rosario Castellanos optó por el realismo como fórmula narrativa, pero por una determinada forma de realismo, el realismo crítico, pues éste le parece "el más profundo, porque primero nos da la imagen de las cosas, pero no se queda en esta imagen sino que busca los mecanismos que están ocultos detrás de las apariencias que se nos dan a los sentidos, las leyes que son constantes en la conducta humana, los elementos que regulan las relaciones entre las cosas y las relaciones entre los hombres, tanto del punto de vista social como del punto de vista meramente subjetivo. Entonces, un realismo que sea capaz de traspasar la mera apariencia y penetrar en la ley, en lo constante de las cosas, ése es el que a mí me parece válido"⁴⁶. Rosario Castellanos no quiere tan sólo narrar, describir con todo lujo de detalles aquello que contempla; eso es lo que en su opinión hace Faulkner. Aspira a entender la realidad a través de la escritura, quiere desentrañar sus mecanismos, analizarla desde todas las perspectivas posibles, pues comprenderla en su totalidad, abarcarla por completo es también una forma de comprenderse

⁴² "La novela mexicana contemporánea", en *Juicios sumarios*, op. cit., p. 113.

⁴³ "Notas al margen: nunca en pantuflas", en *Mujer...*, op. cit., p. 185.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁵ Margarita García Flores. "Rosario Castellanos. La lucidez como forma de vida", en *Cartas marcadas*. México: Difusión Cultural de la UNAM, 1979, p. 173.

⁴⁶ María Luisa Cresta de Leguizamón, op. cit., p. 4-5.

mejor a sí misma. No se trata sólo de crear conciencia en los demás, sino sobre todo, hacerse ella misma consciente.

Thomas Mann se convirtió en uno de sus modelos, ya que representaba "la aspiración al conocimiento lúcido". En un artículo que le dedica al autor —"Thomas Mann y las figuras paradigmáticas"—, comenta que su obra "es la ambigüedad erigida en sistema"⁴⁷. *El Doctor Faustus*, *Carlota en Weimar* y *La montaña mágica* significaron para ella una fuente constante de riqueza, ejemplos de análisis de los objetos y de reflexión sobre los fenómenos. Junto a Mann, León Tolstoi y *La guerra y la paz* representaban la cumbre del realismo crítico. También admiró el realismo de escritores españoles como Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán. Todos estos autores desmenuzaron la realidad en que vivieron, no contaron los hechos en bruto, sino que prefirieron iluminarlos desde diversas perspectivas buscando las causas, los motivos. Eso mismo es lo que ella se propondrá en cuanto al ejercicio de la narrativa se refiere.⁴⁸

De los autores mexicanos destaca a Yáñez, ya que éste "aúna, al mérito de ser iniciador de una corriente (la del realismo crítico [...]), el haber tenido siempre a su disposición una serie de elementos técnicos que van, desde las complejidades del monólogo interior, a la manera de Joyce, hasta la yuxtaposición de situaciones y tiempos, aprovechando las experiencias de Huxley, hasta el uso del lenguaje popular y de sus giros más característicos"⁴⁹. Lo considera precursor y maestro de toda una generación de narradores, entre los que se incluye ella misma: una generación de medio siglo que se embarcó en la difícil empresa de buscar, a través de la literatura, la identidad de México; que pretendía explicar, explicarse, qué era verdaderamente México. Detrás de muchos de ellos se escuchan los ecos, las influencias, de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Algunos se centraron en el tema de la Revolución, intentaron analizar sus logros, sus fracasos; para unos lo mexicano se encontraba en el mundo rural; para otros, como Fuentes, México y lo mexicano se podía definir a partir de una ciudad de México que es resumen y compendio del país; algunos aspiraban a plasmar todo México; otros fijaban su mirada en grupos marginales, que tal vez no podían considerarse como representativos del conjunto de la nación, pero que formaban parte imprescindible de ella; ésta no podía ser entendida sin aquéllos.

Entre estos últimos se encuentra Rosario Castellanos. Los indígenas serán protagonistas destacados de su obra narrativa. En su opinión para alcanzar esa identidad mexicana tal vez el primer paso sería reconocer y valorar los antecedentes indígenas, pero

⁴⁷ "Thomas Mann y las figuras paradigmáticas", en *Juicios sumarios*, op. cit., p. 315.

⁴⁸ Emmanuel Carballo, op. cit., p. 531 y María Luisa Cresta de Leguizamón, op. cit., p. 9.

⁴⁹ "La novela mexicana y su valor testimonial", op. cit., p. 118.

también es necesario analizar y entender en toda su complejidad las causas que motivan la actual situación que este grupo padece.

III.- INDIGENISMO Y LITERATURA EN ROSARIO CASTELLANOS

El despertar de la conciencia

Cuando Rosario Castellanos se adentró en el terreno del indigenismo literario, ya había iniciado una prometedora trayectoria poética. El tema indigenista parece estar ligado a su tránsito de la poesía a la narrativa. Rosario Castellanos dedicará a la cuestión indígena, como ya se ha visto, dos novelas, *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas* y un libro de cuentos *Ciudad Real*. Su segundo libro de cuentos, *Los convidados de agosto*, aunque se centra en la región chiapaneca, ya no plantea esta temática. Pero ¿cómo se despertó en ella el interés por el indio?, ¿por qué el paso del intimismo que domina su poesía, al reconocimiento del otro?

Aunque durante su infancia estuvo al cuidado de una nana indígena que le contaba historias y leyendas de su pueblo, a pesar de que María Escandón, su cargadora, la acompañó durante su infancia y juventud, como correspondía a una hija de una importante familia de hacendados chiapanecos, nadie le había enseñado a respetar a aquellos que no pertenecían a su clase, y los indios eran menos que nada. Así que era natural que no mostrara una particular conciencia social. De hecho, cuando en 1950, el Instituto de Cultura Hispánica le concedió una beca para estudiar en Madrid durante un año, se ganó la desaprobación de Leopoldo Zea, quien no estaba de acuerdo con que aceptara una beca proveniente de un gobierno con el que México había roto relaciones. Rosario reconoció que por aquel tiempo su sensibilidad política era prácticamente nula y señaló que "de haber tenido alguna ideología, hubiera sido reaccionaria. Nada más lógico dada mi estructura económica y mental"⁵⁰. Sin embargo, su falta de 'conciencia' no era tanta. Con su tesis *Sobre cultura femenina*, había mostrado que era consciente de la marginación que sufría la mujer mexicana. Como afirmó en numerosas ocasiones, la conciencia de su condición de mujer la llevó a interesarse por los otros marginados. Además, no sería extraño que hubiera hecho mella en ella la preocupación por el tema de la identidad nacional del grupo Hyperion, con algunos de cuyos miembros tuvo contactos en la Facultad de Filosofía: Jorge Portilla, Luis Villoro, Emilio Uranga y

⁵⁰ *Los narradores ante el público*, op. cit., pp 95-96.

Ricardo Guerra, quien más tarde se convertiría en su marido. Estos jóvenes filósofos eran discípulos de Leopoldo Zea, de quien también ella fue alumna.

Rosario había abandonado Chiapas cuando apenas tenía dieciséis años, todavía demasiado joven como para percibir en su total dimensión la realidad que le rodeaba. Es más, ella misma creyó, como le comentó a Emmanuel Carballo, que el hecho de trasladarse a la ciudad de México la impulsaría a escribir sobre cuestiones más "intelectuales", sobre temas más cosmopolitas. Sin embargo no fue así:

La gente que en mis escritos pugnaba por surgir era la de Chiapas. En los tres libros no creo haber agotado el tema: es una realidad compleja, rica, sugerente y, hasta ahora, prácticamente intacta. Me interesa conocer, en esas tierras, los mecanismos de las relaciones humanas.⁵¹

Chiapas parecía atraerle cada vez más, hasta el punto que a su regreso de España a finales de 1951, volvió a su región natal. Se instaló en Chapatengo, hacienda que había heredado de sus padres y único vestigio de las antiguas propiedades. No es probable que tuviera la intención de establecerse allí definitivamente. Acababa de terminar sus estudios y había iniciado una prometedora carrera literaria; además, tenía planes de matrimonio con Ricardo Guerra. Las cartas que por esas fechas le envía a Ricardo revelan que su relación no marchaba del todo bien, lo que pudo haberla impulsado a permanecer en Chiapas. En una carta fechada el 22 de diciembre de 1951 le escribe lo siguiente:

[...] considera si te resulto o no satisfactoria. Si no, prefiero que me lo digas ahora. (En ese caso mi estancia en Chiapas se prolongaría indefinidamente) Si me aceptas yo vuelvo toda feliz y tratamos de llevar adelante las cosas.⁵²

En otra carta, ésta ya fechada en enero de 1952, Rosario daba por concluida la relación. Por lo tanto pudo ser un mal de amor, unido al creciente deseo de ser útil y a un naciente sentido del compromiso, lo que provocara su decisión. Pronto encontró trabajo como promotora de actos culturales del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, en Tuxtla Gutiérrez, al tiempo que impartía clases de literatura hispanoamericana en la preparatoria del ICACH. Esta Rosario era muy distinta de aquella muchachita que partió años antes. La vida la había hecho madurar; ahora era una mujer sola que enfrentaba su destino, que observaba detenidamente lo que la rodeaba y que tomaba postura ante lo que veía. El primer resultado de su estancia en Chiapas fue la publicación de un libro de poemas, *El rescate del mundo*

⁵¹ Emmanuel Carballo, op. cit., p. 528.

⁵² *Cartas a Ricardo*, op. cit., p. 179.

(1952), en el que plasmaba su redescubrimiento del folklore y las tradiciones indígenas, pero en el que también dejaba entrever las primeras denuncias:

El indio sube al templo tambaleándose,
ebrio de sus sollozos como de un alcohol fuerte.
Se para frente a Dios a exprimir su miseria
y grita con un grito de animal acosado
y golpea entre sus puños su cabeza.⁵³

Muy revelador de lo que Rosario estaba sintiendo en esos momentos resulta el poema "Silencio cerca de una piedra antigua"; algo estaba fermentando en su interior, una rebeldía ante la imposibilidad de comunicarse, de comprender a quienes ya identificaba como sus antepasados:

[...] Los fragmentos
de mil dioses antiguos derritados
se buscan por mi sangre, se aprisionan, queriendo
recomponer su estatua.
De las bocas destruidas
quiere subir hasta mi boca un canto,
un olor de resinas quemadas, algún gesto
de misteriosa roca trabajada.
Pero soy el olvido, la traición,
el caracol que no guardó del mar
ni el eco de la más pequeña ola.
[...] Pero yo sé: detrás
de mi cuerpo otro cuerpo se agazapa,
y alrededor de mí muchas respiraciones
cruzan furtivamente
como los animales nocturnos en la selva.
Yo sé, en algún lugar,
lo mismo
que en el desierto el cactus,
un constelado corazón de espinas
está aguardando un hombre como el cactus la lluvia.
Pero yo no conozco más que ciertas palabras
en el idioma o lápida
bajo el que sepultaron a mi antepasado.⁵⁴

Ella estaba dispuesta a convertirse en "la garganta sin dueño" que había de darle voz a su pueblo, como lo hiciera hace siglos Sor Juana Inés de la Cruz⁵⁵. Ya no podía permanecer

⁵³ "La oración del indio" (de *El rescate del mundo*), en *Poesía no eres tú*, op. cit., p. 67.

⁵⁴ "Silencio cerca de una piedra antigua" (de *El rescate del mundo*), en *Poesía no eres tú*, op. cit., p. 61. Ecos del tema indígena en su poesía todavía se pueden encontrar en algunos textos de *Poemas 1953-1955*, publicado en 1957. En "La profecía", por ejemplo, parece que se hace referencia a la llegada de los españoles y la caída del imperio azteca: "Lo dijeron los sabios./ Muchas señales hubo, hasta que al fin / el término del tiempo hubo llegado. / Y nosotros confusos, de rodillas, / presenciando." (en *Poesía no eres tú*, p. 72)

⁵⁵ En "Asedio a Sor Juana", ensayo recopilado en *Juicios sumarios*, Rosario comentaba sobre la monja: "Lo profano y lo sagrado se mezclan en sus letras y poco a poco se va aproximando la multitud de su pueblo para pedir prestada esa garganta sin dueño que ha de darle voz. El indio con "las dulces cláusulas del

impasible ante las injusticias que contemplaba. Pero la nueva experiencia fue corta; pronto tuvo que abandonar el lugar, ya que cayó enferma de tuberculosis y se vio en la necesidad de regresar al D.F. para su tratamiento. Un año de reposo absoluto que aprovechó para leer a Mann, Tolstoi y Proust, autores que, tal como reconoció, habrían de marcarle en su estilo narrativo. Sin embargo, el mundo chiapaneco no quedó en el olvido; durante su convalecencia escribió *Salomé*, poema dramático que sitúa su acción en San Cristóbal de las Casas, durante una sublevación chamula. Aunque el asunto principal es la conflictiva relación madre-hija, son numerosas las alusiones al problema indígena que sirve de marco. Es interesante señalar que en este poema aparece por primera vez el personaje de la nana, figura ubicada en medio de dos mundos, sin que pueda integrarse a ninguno de ellos:

He de morir hasta una muerte ajena
puesto que amamanté hijos que no eran míos
y me crié en el patio de las huérfanas
[...]
Aunque te salves tú, aunque no toquen
de tu madre un cabello,
a mí me arrastrarán por los zaguanes
y ahogarán mi resuello.
Porque me odian como a renegada
¡y aún se cumplen en mí sus sortilegios!⁵⁶

Este pasaje remite de inmediato a otro que aparecerá más tarde en *Balún Canán*, novela que comenzó a escribir hacia 1955. Aquí, la nana indígena también sufre el maleficio de los brujos de Chactajal, porque "he sido crianza de tu casa. Porque quiero a tus padres y a Mario y a ti", porque "es malo querer a los que mandan, a los que poseen. Así lo dice la ley"⁵⁷. Ella, al igual que la nodriza de *Salomé* o Teresa Entzín López en *Oficio de tinieblas*, sufrirá el desprecio de unos y el rechazo de otros, quedando en una especie de "nepantla", de tierra de enmedio.

Fue la redacción de *Balún Canán* la que precisamente le hizo tomar conciencia de la problemática indígena. En *Los narradores ante el público*, Rosario recordó cómo a medida que avanzaba en su escritura se iba dando cuenta de cuáles habían sido las circunstancias en las que había transcurrido su infancia y de cuál era la clase a la que había pertenecido. Se sentía en deuda como individuo y como clase con los indígenas, y *Balún Canán*, superando la intención autobiográfica inicial, se convirtió en el primer fruto para saldar esa deuda.

mexicano lenguaje", el negro balbuciente como un niño; el bachiller pedante, el poeta pobre, el campesino inocente" (op. cit., p. 20-21)

⁵⁶ "Salomé", en *Salomé y Judith* (Poemas dramáticos). México: Editorial Jus, 1959, p. 23.

⁵⁷ *Balún Canán*, op. cit., p. 16.

Supone el rescate de la infancia perdida, pero también de la memoria y dignidad de un pueblo que estaba redescubriendo. Desde ese instante el problema indígena no sólo demandaría su atención intelectual, sino que también le exigiría una determinada actitud moral. Según le contó a Elías Nandino en una carta, esa primera novela le planteó muchos problemas, por lo que decidió escribir otra para resolverlos. *Oficio de tinieblas*.

Consciente de que necesitaba ambientarse, buscó un contacto íntimo con la realidad chiapaneca; no quería que ésta se viera deformada por intermediarios, quería conocer de primera mano la mentalidad, las costumbres, las esperanzas de los indígenas⁵⁸. Buscó un trabajo que le permitiera ser útil, al tiempo que le ayudara a profundizar en esta realidad. Así que regresó a Chiapas, en esta ocasión para colaborar con el Instituto Nacional Indigenista, en el Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil de San Cristóbal de las Casas, donde conoció a Carlo-Antonio Castro. Lo que se encontró allí la impactó profundamente. En San Cristóbal, el tiempo daba la impresión de haberse detenido; aunque pareciera mentira, a mediados del siglo XX a los indígenas todavía les estaba prohibido caminar por las banquetas, la práctica de las atajadoras ("que consiste en arrebatar a los indígenas los productos que van a vender a la ciudad y arrojarles después unas monedas que no representan un precio equitativo ni menos acordado por las dos partes"⁵⁹) era algo cotidiano, incluso en muchas farmacias seguían vendiendo a los indios el "aceite guapo", un remedio para aprender castilla⁶⁰.

La lectura de Simone Weil le había marcado, y le sería de enorme importancia a la hora de enfrentarse con la realidad chiapaneca. Gracias a ella, Rosario tomó conciencia de que la injusticia era un arma de doble filo, que no sólo hería a la víctima, sino también al victimario, porque "la corriente del mal [...] va de los fuertes a los débiles y [...] regresa otra vez. Esta especie de contagio, me pareció dolorosa y fascinante"⁶¹.

Rosario permaneció en Chiapas dos años, de 1956 a 1958, durante los cuales se encargó del Teatro Guiñol Petul. Su misión era redactar pequeñas obras a través de las cuales se pretendía transmitir un mensaje, con el fin de educar a los indígenas de la zona en diversas cuestiones como los beneficios de la educación o la higiene; se planteaban aspectos médicos, agrícolas... Se trataba de hacer comprender a estas gentes cuál era su situación dentro de una

⁵⁸ "Cartas a Elías Nandino", op. cit., p. 21.

⁵⁹ Rosario Castellanos. "El idioma en San Cristóbal Las Casas", en *Juicios sumarios*, op. cit., p. 135.

⁶⁰ Carlo-Antonio Castro atestigüa estos hechos en "Diario de Chiapas: Ecos de los Altos", en *La palabra y el hombre*, num. 92, octubre-diciembre de 1994, pp. 101-124. En el libro de cuentos *Ciudad Real*, Rosario aborda estos problemas, en "Modesta Gómez", el de las atajadoras, y el del aceite guapo en el cuento del mismo título.

⁶¹ Emmanuel Carballo, op. cit., p. 529.

sociedad que los explotaba y los iba aniquilando poco a poco. La experiencia, tal como reconoció Rosario, fue un éxito:

El guiñol se convirtió en el arma más eficaz de propaganda y en la manera más inmediata para entrar en contacto con la mentalidad indígena. Las campañas educativas, de higiene, de mejoramiento económico, se auxiliaron y se llevaron a cabo en el Instituto con la colaboración del guiñol. Me encargaron redactar textos y los técnicos me explicaban los puntos que debían divulgar. Los convertía en 'obra dramática', en el sentido etimológico, que tuviera movimientos y despertara interés entre el auditorio. Los indígenas traducían mis textos a sus respectivos dialectos. A la hora de representarlos se improvisaba bastante [...] me interesa que sirvan para la castellanización de los indios. Empleé un lenguaje elemental y claro, útil para conversar.⁶²

Los indígenas se identificaron hasta tal punto con Petul, su mujer y su rival Xun, que hablaban con ellos, les exponían sus dudas y problemas. Xun representaba al hombre retrógrado que se oponía al progreso. Petul era todo lo contrario, era el que aconsejaba; a través de sus palabras y aventuras se intentaba abrir paso a la civilización. Frente a los muñecos la tradicional desconfianza del indio hacia el blanco desaparecía. Petul era indio como ellos, vestía como ellos, hablaba como ellos. La elección de los nombres no era casual, Petul y Xun eran adaptaciones tzotziles de Pedro y Juan respectivamente, nombres muy comunes por aquellos lugares. Además, el nombre de Pedro era muy respetado; ése había sido el nombre del cabecilla de un importante levantamiento chamula ocurrido en 1869, Pedro Díaz Cuscat. Con estos antecedentes era natural la simpatía de los indios hacia este personaje.

A Petul le regalaban naranjas, porque las caminatas tal vez le daban sed. A Petul le barrían los atrios de los templos o los patios de las escuelas para que su recibimiento fuera digno de su rango. A Petul se le solicitaba para padrino de los niños, para influencia benéfica sobre los animales. Petul hubiera sido huésped de honor de las celebraciones religiosas, hubiera presenciado los ritos secretos, hubiera presidido las ceremonias últimas. Petul, en quien veían a un protector de la fertilidad de la tierra y de los hombres. Petul, de quien quisimos hacer un *hombre de razón* y se nos convirtió en un mito y en una fuerza natural.⁶³

El personaje los había rebasado. La tarea era difícil: un trabajo colectivo en el que Rosario tenía que colaborar de cerca con varios indígenas que manejaban los muñecos, y que traducían a sus lenguas los borradores que ella escribía. Sólo había que superar el problema de la comunicación: ellos hablaban un español muy rudimentario, mientras que ella no sabía sino palabras aisladas de sus dialectos. Se llevó a cabo una gran labor con los llamados promotores intentando despertar su ambición por aprender; se les enseñaba geografía e historia de México; practicaban la escritura; leían el *Popol Vuh* como forma de acercarlos a su

⁶² Beatriz Espejo, op. cit. p. 139.

⁶³ Rosario Castellanos. "Teatro Petul" (fragmento), en *Proceso*, num. 905, 7 de marzo de 1994, p. 61.

propia tradición; les llevaban a museos y exposiciones. Rosario soñaba con un futuro mejor para ellos:

Si alguna vez dejan su empleo de 'guiñoleros', bien pueden aspirar a conseguir el de secretario municipal de sus comunidades. Y qué bueno sería que un indígena consciente desplazara, en su propio terreno, al blanco explotador y sin escrúpulos.⁶⁴

Elevando sus ingresos, cuidando su salud, educándolos, se conseguiría que los indios tuvieran una mayor confianza en sus propias capacidades, que aumentara su autoestima; entonces "el "ladino" ya no se les aparece con el prestigio inalcanzable del vencedor y dueño cultural, sino con la medida que sus defectos y cualidades dan a un hombre"⁶⁵.

Durante todo este periodo, Rosario recorrió los Altos de Chiapas acompañando a los guiñoleros en los viajes a comunidades remotas y aisladas, a las que sólo se podía acceder a pie o a caballo, o cuando bien les iba en jeep, por las tortuosas veredas de la sierra. Si por lo general ella era la maestra, en estas ocasiones se convertía en la alumna, mientras sus ayudantes se transformaban en sus guías y protectores; le abrían las puertas a un mundo desconocido para ella. Esta experiencia fue fundamental; le permitió conocer la situación real de estos pueblos, pudo convivir con sus gentes y descubrió que eran muy distintos de cómo se pensaba. En una carta a García Cantú le comenta:

Nos han invitado a los ensayos de teatro guiñol y pueden observarse, al través de él, cosas muy curiosas. La que es más evidente es la que el temperamento de nuestros indios dista mucho de ser reservado, seco, inexpresivo, como hemos acostumbrado a imaginarlo. Todo lo contrario. Están siempre próximos al desbordamiento en los ademanes, en la voz, en los efectos. Exageran (en el arte por lo menos) igual que los japoneses [...] Y la risa es jocunda y se comunica fácilmente a los espectadores que ríen también y no sólo con la boca.⁶⁶

Le sorprendía igualmente la facilidad con que se desataba entre ellos la violencia. Una chispa era suficiente para que ardiera todo. En apariencia, los indígenas parecían haber caído en la apatía; no luchaban por mejorar sus condiciones de vida; uno tenía la sensación de que daban la batalla por pérdida de antemano. Sin embargo, esto no era totalmente cierto. Cada cierto tiempo la paciencia parecía coimarse, llegar al límite y entonces la tormenta se desataba violentamente. Sangre y muertos que al final no servían para nada:

Las ofensas se acumulan hasta que rebasan los límites de lo tolerable. Sobreviene entonces una reacción violenta por parte de los oprimidos, que varias veces, han alcanzado proporciones de 'guerra de castas'. Pero a la violencia responde el fuerte con una violencia mayor. Triunfa y la victoria no lo

⁶⁴ Beatriz Reyes Nevares. *Rosario Castellanos*. México: Secretaría de la Presidencia, 1976, p. 46.

⁶⁵ "El idioma en San Cristóbal Las Casas", en *Juicios Sumarios*, op. cit., p. 136.

⁶⁶ Martha Robles. "Rosario Castellanos", en *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. Tomo II, México, Diana, 1989, p. 174.

hace generoso. Como escarmiento dicta represalias contra sus adversarios. Tales métodos no logran más que empeorar la situación.⁶⁷

Un círculo vicioso. Rosario no creía que ésta fuera la solución, ya que finalmente resultaba contraproducente para los indígenas, pero éstos recurrían a ella periódicamente y siempre con los mismos resultados. Entonces, ¿por qué insistían? Tal vez es una válvula de escape, un desahogo fugaz que pronto pierde sus verdaderos objetivos, o, como diría la propia Rosario, “un arrebato dionisiaco, una orgía de sangre, una embriaguez colectiva de violencia que no quería ir más allá, que no tenía ningún plan posterior”⁶⁸. Y es que en su opinión, al indígena le faltaba constancia, pero sobre todo organización. Cualquier iniciativa indígena estará destinada al fracaso si no logra superar estas limitaciones. “La tregua”, cuento de *Ciudad Real*, así como *Oficio de tinieblas* fueron clara expresión literaria de este problema⁶⁹.

Rosario no se conformaría con el trabajo en el centro. Comenzó a dar clases de literatura hispanoamericana en la escuela preparatoria de San Cristóbal, y de derecho en la escuela de Leyes, como lo hará Fernando Ulloa, personaje de *Oficio de tinieblas*. Como él, tenía un interés muy específico al aceptar esta labor y sus objetivos no eran sólo literarios. Para reducir la distancia que separaba al indígena del blanco, Rosario era consciente de que no bastaba con la labor educacional en las comunidades, también era necesario cambiar la mentalidad del ladino y por algún lado había que comenzar:

No quiero únicamente despertarte el gusto de la literatura sino también hacerles cambiar de opinión acerca de lo indígena, al través de la creación estética. Para los prejuicios que estas gentes tienen, es inconcebible que exista una poesía (y de las más acendradas y perfectas) escrita por indios. Con el mismo propósito de, por lo menos, turbar sus conciencias, estoy dando otra clase en la escuela de Leyes: filosofía del derecho. Tengo que estudiar mucho porque es una materia que no domino, pero es muy importante hablar con quienes ya van a salir a ejercer su profesión, en este ambiente en que la injusticia es una tradición.⁷⁰

⁶⁷ “El idioma en San Cristóbal Las Casas”, op. cit., p. 135.

⁶⁸ Martha Robles, op. cit., p. 174.

⁶⁹ En *Oficio de tinieblas* encontramos también un pasaje donde se explica perfectamente la idea de la violencia, no sólo colectiva sino también individual, como desahogo al dolor, al sufrimiento y la impotencia acumulados, cuando Felipa golpea brutalmente a su hija: “Por fin toda la energía que las horas de espera habían acumulado en el corazón de aquella mujer, se descargaba ahora en el castigo. También la decepción. Y no sólo de este día. Los años de paciencia ante el infortunio; los años de sufrimiento soportados sin una queja; toda la memoria amarga que el indio adormece en la embriaguez y en la oración, pesaba en el puño cerrado de Felipa” (*Oficio de tinieblas*. México: Joaquín Mortiz, 1962, p. 27. Todas las referencias a esta novela pertenecen a esta misma edición). Se trata de la misma violencia sin sentido desatada en la revuelta final. En cierto modo, Castellanos está justificando de antemano el comportamiento posterior de los indígenas. Un caso particular que también explica un comportamiento colectivo.

⁷⁰ Cartas a Elías Nandino, op. cit, pp. 22-23.

Poco se podía avanzar en la integración del indio cuando los que ejercían el poder, los que tenían el control, aún no habían logrado superar sus prejuicios ancestrales, mientras el 'caxlán' siguiera considerando como 'indio alzado' a cualquier indígena que se atreviera a ponerse en pie de igualdad con él. En otra carta a García Cantú insistió en esta necesidad de educar también al hombre blanco:

Hemos estado insistiendo en que la política del Instituto respecto a San Cristóbal es equivocada. No es buena medida aislarse. Además uno de los factores que hay que modificar para que mejore la situación del indio, es la conciencia del blanco. Mientras sigan considerando que el indio no es una persona sino una cosa, y que robarlos, despojarlos no es delito; y que la superioridad de una raza sobre la otra justifica todos los abusos, poco habremos ganado. Porque por desgracia los indios tienen que estar en un contacto directo y continuo con la gente de aquí y sujetarse a las injusticias que ellos cometen. ¿Y cómo ejercer influencia sobre unas personas a las que no queremos hablar, ni comunicarnos con ellas en ninguna forma?⁷¹

No sería ésta la única vez que Rosario cuestionara la política del INI. Consideraba que, en México, las teorías habían fracasado por su unilateralidad. En ocasiones se había considerado suficiente educar al indígena para incorporarlo a la corriente histórica del país, haciendo de lado la cuestión económica. Rosario estaba segura de que mientras no se cambiara la estructura social y económica del país, el indio no podría integrarse en la cultura nacional⁷². Pero la solución tampoco estaba en abordar el aspecto económico, ya que esto no garantizaba que el indígena dejara de ser considerado como un ciudadano de segunda clase. Había que buscar soluciones globales, atender los aspectos educativos, sanitarios, económicos, agrícolas técnicos, etc, pero, sobre todo, había que romper las estructuras tradicionales de pensamiento y organización social de los blancos, y este aspecto el INI lo había olvidado por completo. Se producía un choque violento entre lo que propugnaba el Instituto entre los indígenas y lo que éstos enfrentaban luego en la vida cotidiana:

[...] entonces al indio se le dice en su casa y en sus terrenos que él es igual que el blanco, que él es digno de un mejor trato, igual que el blanco, que él está absolutamente en las mismas circunstancias en que está el blanco. El indio, en primer lugar, no lo cree, porque no es verdad, y porque peculiarmente el indio de Chiapas fue, antes que esclavo de los españoles, esclavo de otros indios; entonces es una historia de esclavitud que se remonta hasta la noche de los siglos. Pero en cuanto sale de su ámbito, este hombre que es respetado, que es estimado por los demás en su tribu y entra en contacto con el blanco, recibe un trato absolutamente brutal, el trato que podría recibir un animal.⁷³

Rosario con sus clases, y sobre todo con su obra quería poner su granito de arena en ese intento de despertar la conciencia del ladino, paso imprescindible para alcanzar la

⁷¹ Martha Robles, op. cit., p. 175.

⁷² María Luisa Cresta, op. cit., p. 12.

⁷³ Ibid., p. 11.

definitiva solución del problema. Sus novelas y cuentos no están dirigidos a un indio que difícilmente podría acceder a ellos, sino a los de su especie, a los de su raza, a esa otra parte de la historia de este conflicto.

Pese a su fuerte compromiso con el trabajo del INI, con el paso del tiempo acabaría sintiéndose frustrada. Sentía que los logros eran escasos y costosos, y que, a pesar a la nobleza de las pretensiones del centro, siempre se interponían otros intereses:

He llegado a sentir que mi conciencia moral, en los casi dos años que llevo de trabajar en el Instituto, se me ha ido cargando de pus como si fuera un tumor. [...] Describirle la atmósfera que respiramos, atmósfera de vileza, espionaje y delación, no es posible en una carta. Son mil pequeños detalles, repetidos hasta la exasperación. Es la autoridad, transformada en injusticia, premiando a los logreros, exaltando a los mediocres, pisoteando a los débiles. Es la ley, degenerada en capricho insano. Es el interés de unos cuantos individuos, sobreponiéndose al beneficio de aquellos a quienes el INI se comprometió a ayudar. Es la intriga, el rencor, el escarmio, la soberbia, erigidos en norma de conducta.⁷⁴

No podía dejar de preguntarse cuáles debían ser las prioridades. Era indispensable realizar una labor educacional entre estas gentes, pero había tantas limitaciones intelectuales y lingüísticas... ¿Cómo llegar a las comunidades cuando los promotores que colaboraban con ellos apenas si se defendían para hablar castilla? ¿Tenía sentido gastarse miles de pesos en libros de lectura cuando ella había visto morir de hambre a niños, cuando las clínicas no tenían suficiente presupuesto para atender toda la demanda que recibían? Rosario no supo responder a sus preguntas, y le quedó una duda, como a otro de sus personajes: "Lo que quiero que usted me diga es ¿si yo como profesionista, como hombre, incurrí en alguna falta? Debe de haber algo. Algo que yo no les supe dar"⁷⁵. Finalmente, abandonó su trabajo en Chiapas y volvió a la capital. Sin embargo, no pudo desvincularse de la problemática indígena; siguió colaborando con el INI desde el D.F. y, pese a las dudas planteadas en su carta a García Cantú, redactó *Mi libro de lecturas*, una serie de textos sencillos para los indios, en los que se recogía parte de la historia y cultura de México. También realizó una versión adaptada y simplificada de la Carta Magna mexicana. Pero sobre todo terminó dos nuevas obras que había iniciado durante su estancia en Chiapas, su libro de cuentos, *Ciudad Real* y la novela *Oficio de tinieblas*, que ocupará esta investigación. En ambos casos se percibe un mayor pesimismo que en *Balún Canán*. Toda esta amargura acumulada, todo este pesimismo, acabó dejando huella en personajes como Alicia Mendoza de "La rueda del hambriento"⁷⁶, José Antonio Romero de "El don rechazado". Arthur Smith de "Arthur Smith

⁷⁴ Martha Robles, op. cit. p. 175.

⁷⁵ Rosario Castellanos. "El don rechazado", *Ciudad Real*, en *Obras I*, op. cit., p. 320.

⁷⁶ El personaje protagónico de este cuento tiene mucho de autobiográfico. El segundo nombre de Rosario era Alicia, como el de la protagonista. Ésta, igual que Rosario, es huérfana y se lanza a Ciudad Real para

salva su alma", o Fernando Ulloa de *Oficio de tinieblas*. En todos ellos domina esa sensación de que la buena voluntad no basta cuando uno se enfrenta a una barrera infranqueable de prejuicios, cuando resulta imposible acceder a aquellos a quienes se pretende ayudar, además de tener que soportar las hostilidad del resto, de aquellos que pretenden que nada cambie, que quieren que todo continúe igual.

Rosario Castellanos ante el indigenismo literario

Hasta el momento sólo hemos señalado cómo Rosario descubrió la problemática indígena y cómo tomó una decidida postura moral ante ella. Esta toma de conciencia se expresó en su compromiso con los trabajos del INI, pero también tuvo, como hemos visto, sus consecuencias literarias. Una persona como Rosario, que se planteaba la literatura como forma de comprenderse a sí misma y, por ende, al mundo que la rodeaba, no podía dejar fuera de su labor como escritora las experiencias vividas en los Altos de Chiapas. Éstas tenían que plasmarse en papel para poder racionalizarlas; escribirlas era la única manera que conocía para poder explicarse, y de paso explicar a los demás, esa realidad que había descubierto. Como le comentó a Emmanuel Carballo, al crear a sus personajes, ya fueran blancos o indígenas, al describir sus acciones intentó "iluminar los móviles, las circunstancias, las consecuencias que cada acto pueda producir"⁷⁷. Pero no sólo buscaba entender el mundo, la cultura indígena, sino la totalidad de la realidad chiapaneca, porque este problema era imposible de abordar si no se analizaba también a la sociedad blanca, ya que, en Chiapas, indígenas y blancos estaban obligados a convivir, existían entre ellos unas relaciones de poder y de interdependencia.

Rosario se enfrentó al problema de cómo trasladar este tema a la literatura, cómo hacer literatura, verdadera literatura con estos materiales, con estas experiencias. La crítica coincidió desde el principio en clasificar sus obras —*Balún Canán*, *Ciudad Real* y *Oficio de tinieblas*— dentro de la corriente indigenista, tal vez porque, como le comentó a María Luisa Cresta, los personajes que protagonizaban estos libros eran indígenas, mestizos, o blancos, pero siempre en relación con los indígenas⁷⁸. Sin embargo, ella siempre se mostró reticente a dejarse encasillar bajo esta etiqueta; es más, se mostró bastante crítica ante el indigenismo literario tradicional. Pese a este rechazo, en algunos artículos en los que ella misma analizó la

ayudar a los indios, colaborando en una clínica, aunque "en realidad se soñaba viviendo la gran aventura en la jungla con un profesional soltero, apuesto y enamorado" (*Ciudad Real*, en *Obras I*, op. cit., p. 292)

⁷⁷ Emmanuel Carballo, op. cit., p. 532.

⁷⁸ María Luisa Cresta de Leguizamón, op. cit., p. 4.

literatura mexicana de medio siglo, su nombre y sus obras aparecen dentro del apartado que dedica al resurgimiento del indigenismo durante la década de los cincuenta. Para comprender esta actitud es interesante recoger un comentario que hace Sergio Galindo sobre la obra de Rosario y el indigenismo:

Yo jamás pensaría que es un libro indigenista [*Ciudad Real*] [...] Además hubo un tiempo en que se decía eso ("novela indigenista") con cierto sentido peyorativo también. Yo creo que hay novelas buenas y malas y que el tema que toquen está por encima de ello, es decir, no se le puede conceputar a un libro de Rosario Castellanos como novelas o cuentos indigenistas.⁷⁹

Sergio Galindo es claro. La literatura indigenista estaba minusvalorada por aquellos años, y tal vez con razón. Rosario, con su negativa a ser incluida en la corriente, intentaba evitar un encasillamiento que, muy posiblemente, habría de provocar que se contemplara su obra con ciertos prejuicios. Además, ella quería ir más allá; en todos sus textos "indigenistas" la temática desborda lo que sería este calificativo. Narrativa rural, de la Revolución como las de Rulfo o Arreola, autobiográfica, feminista..., la verdad es que su obra tiene múltiples caras. Si hubiera que elegir un aspecto que unificara su narrativa quizá sería el de la opresión, un análisis de los ejes y estructuras de poder dentro de la sociedad y el momento que le tocó vivir: el indio oprimido por el blanco, la mujer por el hombre, el niño por el adulto, el de la clase social inferior por el de la superior... En "Satisfacción no pedida", Rosario señaló el que ella consideraba su hilo conductor:

Y que si hay un hilo que corra a través de las páginas de *Balún Canán*, de *Oficio de Tinieblas*, de *Ciudad Real* y de *Los Convidados de Agosto* no son las tierras altas de Chiapas, en las que se desarrolla la anécdota ni la inconformidad y rebeldía de un grupo contra sus opresores ni, menos aún, esos opresores encerrados en una cárcel de prejuicios que no son capaces de abandonar porque fuera de ella su vida carece de sustento y sus acciones de justificación.

No, la unidad de esos libros la constituye la persistencia recurrente de ciertas figuras: la niña desvalida, la adolescente encerrada, la solterona vencida, la casada defraudada.⁸⁰

Es cierto. Muchas de estas figuras aparecen también en su poesía, en sus textos teatrales y en su otro libro de cuentos *Álbum de familia*. Rosario parecía tener la voluntad de remarcar el profundo carácter femenino de su obra. Volvemos entonces a la idea, tantas veces señalada, de que el hecho de sentir en carne propia la marginación de ser mujer, le llevó a buscar, a encontrarse con sus semejantes, otras mujeres oprimidas, sometidas, pero también con otros seres, como los indígenas, que vivían una situación similar.

⁷⁹ Beth Miller. *A la sombra del volcán*. México: Universidad de Gualajara/Xalli, Universidad Veracruzana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990. p. 148 (Entrevista con Sergio Galindo).

⁸⁰ "Satisfacción no pedida", en *El uso de la palabra*, op. cit., p. 229.

A la hora de no aceptar el calificativo de indigenista también influyó su rechazo a ciertas prácticas que solían ser habituales entre los escritores de esta corriente. En primer lugar, Rosario se mostraba contraria al maniqueísmo dominante en estos libros:

[...] lo que se entiende por literatura indigenista corresponde a una serie de esquemas, a una concepción del mundo maniquea, en la cual se dividen los buenos y los malos por el color de la piel; y naturalmente los buenos son los indios porque son las víctimas, y los malos son los blancos porque son los que ejercen el poder, tienen la autoridad y el dinero; y no creo que estos esquemas sean válidos.⁸¹

Tradicionalmente, el escritor siempre había contemplado al indígena desde la distancia y la incompreensión. Su desconocimiento de la realidad que pretendía plasmar tenía la consecuencia lógica de que sus observaciones no eran fructíferas, por lo que el escritor indigenista, en opinión de Rosario Castellanos, en la mayoría de los casos optó por inventar al indio⁸². Esto provocó que se dejara llevar por imágenes preconcebidas que lo convertían en un ser exótico. Unas veces fue un monstruo que suscitaba horror, repugnancia y rechazo. Otras, los escritores se dejaban ganar por el sentimentalismo y la lágrima fácil y repetían clichés heredados, como "su 'dignidad en la humillación' y su 'imposibilidad ante la desgracia'"; nadie parecía entender que el indio era "un ser humano, capaz de odios, de generosidades, de rencores, de ternura, de rebeldía"⁸³. Para Rosario, hubo que esperar a la aparición de figuras como Ermilo Abreu Gómez con su *Conjura de Xinun*, pero sobre todo de Ricardo Pozas con *Juan Pérez Jolote*, para que estos clichés comenzaran a quebrarse, sólo que esto se logró por medios no puramente estéticos, sino a través de la antropología⁸⁴.

Rosario intentaría poner de manifiesto la ambigüedad de todos los seres humanos, cualquiera que fuera su raza, su cultura o tradición. Se negó a aceptar al indígena como un ser exótico, enigmático e impenetrable:

Lo veo como un hombre que sostiene sus formas peculiares de expresión, que se encuentra en una circunstancia determinada a la que responde como, en general, los hombres responden a sus propias circunstancias. Se trata de analizar el ambiente, describir los actos y de allí, intuir los procesos internos que han servido como punto de partida de esos actos.⁸⁵

Es cierto que es muy fácil caer en las simplificaciones. A simple vista parecería evidente que el papel de víctima correspondería al indio y el del verdugo al otro, pero Rosario nos recordó que "las relaciones humanas nunca han sido tan esquemáticas y las sociales menos

⁸¹ María Luisa Cresta, op. cit., p. 4.

⁸² "José María Arguedas y la problemática indigenista", en *El mar y sus pescaditos*, op. cit., p. 178.

⁸³ "La novela mexicana contemporánea", en *Juicios sumarios*, op. cit., p. 112.

⁸⁴ Cfr. "La novela mexicana contemporánea", p. 112 y "La novela mexicana y su valor testimonial", p. 126; ambos textos se encuentran en *Juicios sumarios*.

⁸⁵ Beatriz Espejo, op. cit., p. 139.

aún. Las máscaras se cambian a veces, los papeles se truecan"⁸⁶. En su entrevista con Emmanuel Carballo profundizó en este aspecto:

Los indios son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, sólo que colocados en una circunstancia especial y deplorable. Como son más débiles, pueden ser más malos (violentos, traidores e hipócritas) que los blancos. Los indios indios no me parecen ni misteriosos ni poéticos. Lo que ocurre es que viven en una miseria atroz. Es necesario describir cómo esa miseria ha atrofiado sus mejores cualidades.⁸⁷

Se trataba de construir personajes que no fueran de una sola pieza, sino complejos, de múltiples caras, con sus aspectos agradables, pero también con su lado oscuro. Sólo así verían la luz personajes verosímiles. Ésa fue su mayor preocupación, crear personajes creíbles, con los que el lector pudiera identificarse. No pretendía retratar al indio tal cual era, reconocía sus limitaciones; lo importante era que el escritor lograra que aquellos que leyeran su obra pudieran ponerse en el lugar de sus personajes, que pudieran reconocerse en ellos. Dentro de las enormes diferencias que separaban al indio del hombre blanco, teniendo en cuenta que tenían dos visiones totalmente distintas del mundo, había que buscar los aspectos comunes, sólo así se podría despertar la conciencia del ladino, del 'caxlán', si éste era capaz de contemplar al indígena como a un semejante. Porque Rosario era realista; sus libros no estaban dirigidos a un indio que no podía acceder a ellos; sus lectores pertenecían a la misma raza, a la misma cultura que los opresores y a ellos iban destinados:

Falta el lector indígena. ¿Se reconocería en mis novelas? Ya no se trata de un problema literario sino antropológico. Pasarán años antes de conseguir la respuesta. Además, ¿cuándo existirá un lector indígena? Tardará largo tiempo en nacer.⁸⁸

No estaba de acuerdo con Mariátegui en cuanto a la imposibilidad de una visión real y auténtica del indio hasta que no apareciera el escritor indígena. Tal vez fuera cierto que un blanco o un mestizo nunca podría acceder a los más recónditos rincones de la mentalidad indígena, aunque sí conseguiría proporcionar una imagen verosímil. Lo que Rosario consideraba prácticamente imposible era la aparición de un escritor indígena. Sobre este espinoso tema comentó:

[...] yo pienso que es una cuestión de aptitud, de capacidad estética [...] No se trata de que el indio haga su propia literatura, porque tendríamos que esperar para eso a que el indio se mestizara, dejara de ser indio para que usara, además, un idioma que no fuera demasiado regional y se diera el caso de una literatura de minorías, como es la literatura catalana, por ejemplo, que no nos sacaría de ningún apuro [...] cualquier artista puede hacerlo, siempre que tenga la capacidad de intuir la realidad ajena, de penetrarla y de no considerarla exótica; creo que éste ha sido el gran error de todos los indigenistas

⁸⁶ "La novela mexicana y su valor testimonial", en *Juicios sumarios*, op. cit., p. 126.

⁸⁷ Emmanuel Carballo, op. cit., p. 531.

⁸⁸ Beatriz Espejo, op. cit., p. 140

hasta ahora, el creer que el indio es un ser de otro planeta. Desde el momento en que lo consideramos un ser humano, podemos hacer un personaje literario.⁸⁹

Difícil tarea para el escritor: conjugar la objetividad, con la búsqueda de la individualidad de su personaje, sin que eso lo convierta en un ser ajeno a nosotros. Penetrar en la esencia, en la cultura indígena, desentrañar sus mecanismos de actuación, aquello que los hace diferentes y que nos puede ayudar a entender, a asumir su diferencia sin convertirlo en un ser exótico.

Hay otro aspecto de la narrativa indigenista tradicional con el que Rosario Castellanos fue muy crítica, y que marcó su distancia respecto a esta corriente: el estilo, la preocupación por la forma, por las estructuras. Pensaba que el escritor no sólo tenía un compromiso con la sociedad, también lo tenía con la literatura y ese compromiso era buscar siempre la calidad. La bondad del tema no exime al escritor del cuidado estilístico, es más, para Rosario "precisamente por medio del estilo [...] van a manifestarse situaciones que son excepcionales, pensamientos y conductas con las que aún no nos hemos familiarizado"⁹⁰. La forma, el estilo debe ser un medio para apoyar, para potenciar aquello que se pretende transmitir. Al respecto le comentó a Emmanuel Carballo:

[...] los autores indigenistas descuidan, y hacen muy mal, la forma. Suponen que como el tema es noble e interesante, no es necesario cuidar la manera como se desarrolla. Como se refieren casi siempre sucesos desagradables, lo hacen de un modo desagradable: descuidan el lenguaje, no pulen el estilo...⁹¹

Debajo de esta crítica, está la eterna preocupación de Rosario Castellanos, la búsqueda del equilibrio entre el contenido y la forma, entre el compromiso social y el literario o estético. Quería poner bajo los reflectores una realidad con la que no estaba conforme y quería contribuir de alguna manera a su transformación, pero sabía que su obra tendría más impacto si iba acompañada de calidad, si tenía valor en sí misma, como obra literaria. Para Rosario, sólo José María Arguedas había logrado conjugar lo que ella buscaba: el compromiso con la realidad, el conocimiento íntimo del mundo indígena y la posesión de una gran intuición estética⁹². Si de indigenismo literario hablamos, tal vez sea, precisamente, José María Arguedas quien más se acerque al ideal literario que Rosario propugnaba.

Es cierto que Rosario Castellanos se marcó unos objetivos mucho más altos que los de la literatura indigenista tradicional, pero no se la puede desligar totalmente de esta corriente, a

⁸⁹ María Luisa Cresta, op. cit., p. 4.

⁹⁰ "La novela mexicana y su valor testimonial", op. cit., p. 126-127.

⁹¹ Emmanuel Carballo, op. cit., p. 531.

⁹² "José María Arguedas y la problemática indígena", *El mar y sus pescaditos*, op. cit., p. 178-179.

la que sin lugar a dudas supera. Hay que ubicarla como el máximo exponente del movimiento de renovación que tiene lugar en la década de los cincuenta, en la línea que inició Ricardo Pozas en *Juan Pérez Jolote*. Ella, al igual que Carlo-Antonio Castro con *Los hombres verdaderos* y Eraclio Zepeda con *Benzulul* aprovecharon la línea antropológica abierta por Pozas, pero sólo como un instrumento más que les permitía un mejor acercamiento a la realidad que pretendían retratar, pero ellos sí tenían pretensiones literarias. Intentaron conjugar la investigación antropológica, con los medios estéticos. Ante todo quisieron hacer literatura, y buena literatura, por eso su obra se escapa continuamente a una clasificación que no hace sino encasillarlos, limitando sus alcances reales.

CAPÍTULO III

OFICIO DE TINIEBLAS :
ENTRE LA VIEJA Y LA NUEVA

NOVELA

Oficio de tinieblas, la segunda novela de Rosario Castellanos, salió a la luz a finales de 1962; había sido el tercer título elegido para lanzar una nueva casa editorial, la pronto prestigiosa Joaquín Mortiz, en la colección "Novelistas contemporáneos". Le habían antecedido *Las tierras flacas*, de Agustín Yáñez y *La compasión divina*, de Jean Cau. Aunque no todas las críticas fueron totalmente positivas¹, la novela fue bastante bien recibida y supuso la consagración de Castellanos como novelista, colocándola entre las figuras más destacadas de la narrativa mexicana del momento. La mayoría de las reseñas coincidió en valorar la novela como la muestra de la madurez literaria alcanzada. Ramírez de Aguilar, en una nota publicada en *Excelsior* el 30 de diciembre de 1962, llegó a calificarla como la mejor novela del año. Tal vez la valoración fue un tanto exagerada; ese mismo año se publicaron otras dos grandes obras, *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes² y la ya mencionada *Las tierras flacas*, de Agustín Yáñez, que, de hecho, la opacaron con el tiempo. Estos tres títulos fueron considerados por Raúl Leiva, como los más sobresalientes de 1962. Corrían tiempos buenos para la novela mexicana, que al igual que en el resto de Latinoamérica estaba viviendo un periodo de renovación. Al año siguiente salieron a la luz otros dos títulos importantes: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro y *La feria*, de Juan José Arreola, y en 1965, *Los albañiles*, de Vicente Leñero y *Los errores*, de José Revueltas. Como puede verse la competencia era dura, más teniendo en cuenta que Rosario abordaba una temática que ya comenzaba a ser considerada como caduca. A pesar de ello, *Oficio de tinieblas* fue un éxito en el mercado. Isidro Mendicuti, en "México en la Cultura", suplemento del diario *Novedades*, escribía el 11 de noviembre de 1962: "En una semana, *Oficio de tinieblas*, de Rosario Castellanos, rompe todos los récords de venta". Gracias a este título, la escritora se haría acreedora del premio Sor Juana Inés de la Cruz.

La buena acogida de *Oficio de tinieblas* no se debió tan sólo a su valor social; Rosario, tal como ya lo había hecho anteriormente con *Balún Canán* y *Ciudad Real*, había demostrado que una novela de denuncia, comprometida con la realidad, no tenía por qué estar reñida con

¹ Emmanuel Carballo en *Protagonistas de la literatura mexicana*, comenta sobre su prosa en general que no es "la más hermosa, la más significativa ni la más innovadora", pero sí "la mejor construida e ideológicamente orientada" de su generación, al tiempo que señala como una de sus mayores deficiencias narrativas el propósito didáctico (op. cit., pp. 519-520 y 533). Por su parte, Mario Benedetti en *Letras del continente mestizo* afirma que el acontecer de la novela "es lento, moroso, sin delectación" y confiesa que su "interés como lector languideció en varios capítulos" (Montevideo: Edit. Arca, 1969, p. 168)

² Ese mismo año Fuentes también publicó su novela corta *Aura*, otro de los grandes títulos del autor.

la calidad, con el cuidado estético y formal, elemento que destacaron varias de las reseñas. Isidro Mendicuti, en el artículo antes señalado, comentaba: "[...] su elegante dominio del idioma le permitió componer una prosa cincelada que en algunos pasajes parece de filigrana y que no obstante siempre da el matiz exacto, el tono que es preciso para despertar en el lector las emociones y las reacciones que han de llevarlo a penetrar en lo profundo del difícil tema que aborda". Sin embargo, en los años siguientes a la publicación de la novela, la crítica se desinteresó en buena medida de ella. Determinadas figuras consagradas copaban el interés, al tiempo que la "literatura de la Onda" era la que marcaba la moda, era lo actual, lo moderno.

Lo cierto es que Castellanos, pese a lo que el tema pudiera dar a entender, también participó del movimiento renovador que estaba viviendo la narrativa del momento. Aunque no alcanzó los niveles de experimentación de otros escritores, el considerar *Oficio de tinieblas* como una "novela galdosiana, al estilo tradicional del XIX", como lo hace Marta Portal³, me parece algo exagerado. Es verdad que en algunos momentos nos recuerda títulos como *La Regenta* de Clarín; la atmósfera de Ciudad Real guarda muchas similitudes con la de Vetusta, y en la Alazana podemos encontrar ecos de Ana Ozores o *Madame Bovary*. Pero estas semejanzas no hacen sino potenciar uno de los objetivos de Castellanos: mostrar cómo Ciudad Real es un lugar anclado en el pasado, por donde el tiempo parece no transcurrir. Por otro lado, resulta difícil encontrar en la novela las minuciosas descripciones tan características del realismo.

La ruptura entre la vieja y la nueva novela no radica en el cambio de marco geográfico, aunque la aparición de la ciudad como escenario sea un aspecto importante de la narrativa de esos años; en opinión de Marina Gálvez, la diferencia real estriba "en la diferente perspectiva con que se presenta el conflicto entre el hombre y su entorno: en la nueva novela predomina la interiorización de ese conflicto [...] y, desde ella, se trasciende a un ámbito más universal"⁴. En este sentido, *Oficio de tinieblas* podría formar parte de esa corriente innovadora; a diferencia del indigenismo anterior, Castellanos no aborda la cuestión indígena como un simple problema social o económico, de injusticia y marginación, sino que da prioridad a la vivencia personal, interiorizada, de los distintos personajes, tomando en cuenta su cultura, su particular visión del mundo, pero también su individualidad. Además, intenta trascender lo local, lo particular; independientemente de su raza o cultura, los personajes se enfrentan a problemas universales como la soledad, la incomunicación, la injusticia, la esterilidad, las difíciles relaciones entre hombres y mujeres, entre padres e hijos... Por otra

³ Marta Portal, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980, p. 250.

⁴ Marina Gálvez, *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1987, p. 72.

parte, en *Oficio de tinieblas* se intenta hacer un poco lo que Carlos Fuentes hizo en *La región más transparente* o en *Las buenas conciencias*, proporcionar un visión globalizadora, en toda su complejidad, de la vida e historia de los personajes que habitan una determinada región perteneciente a este país llamado México, sólo que Fuentes lo realizó tomando como base la capital, y Castellanos una región apartada del país. La pregunta es ¿cuál es el verdadero México?, ¿dónde reside la verdadera esencia de la mexicanidad?

Formal y estructuralmente, Rosario optó por los modelos tradicionales, tal como lo afirmó ante Emmanuel Carballo en una entrevista:

De acuerdo con el tema, respeté la ordenación cronológica de los sucesos. La historia es de por sí, complicada y confusa para agregarle dificultades arquitectónicas y estilísticas. Por el contrario, la construcción arroja claridad sobre los hechos.⁵

Es cierto que, en líneas generales, la novela se ajusta al patrón clásico de planteamiento, nudo y desenlace, y que es más o menos lineal, que no hay una fragmentación del discurso como en otras novelas que se consideran más renovadoras; sin embargo, si realizamos un detallado análisis veremos una enorme preocupación por la arquitectura de la novela, por su estructura, por la forma, que no es ajena a los intereses de sus contemporáneos más innovadores. De hecho, comparte con algunos de ellos la ausencia de protagonistas definidos; en *Oficio de tinieblas* no hay un héroe, una heroína; es una novela coral, en la que predomina la interiorización en los personajes, la multifocalización, el uso de diversas voces narrativas, de distintos registros, logrando construir un discurso polifónico donde no existe una verdad única, sino distintas versiones que se van superponiendo, enfrentando y contrastando. De igual manera, Rosario ejerce en su novela un manejo más profundo de los conceptos de espacio y tiempo —el tema que nos ocupa—, que van más allá de ser simples marcos de referencia; contribuyen a dibujar dos visiones enfrentadas del universo. Carlos Fuentes señala la especial atención de los escritores sobre estos dos elementos como una de las principales características de la novela hispanoamericana contemporánea:

Sólo entonces [bien entrado el siglo XX], la novela hispanoamericana hace explícito que no hay narración sin tiempo y espacio conscientes, críticos. Que tiempo y espacio son conceptos relativos y creaciones del lenguaje. Que así como hay muchos tiempos y espacios, hay muchos lenguajes para nombrarlos. Que el pasado tiene una presencia y que la literatura es la forma potencial donde tiempos y espacios se dan cita imaginaria, se conocen y se recrean. Variedad de tiempos — divergentes, convergentes, paralelos—; variedad de espacios —Tlon, Uqbar, Orbis Tertius—; variedad de culturas —azteca, quechua, greco-romana, medieval, renacentista—; y variedad de

⁵ Emmanuel Carballo, op. cit., p. 530.

lenguajes para representar la variedad misma de tiempo, espacios y culturas. Variedad genérica, asimismo, para dar cabida a la variedad lingüística: épica, drama, novela, poesía, mito.⁶

Creo que todo eso a lo que hace referencia Fuentes está presente de un modo u otro en *Oficio de tinieblas*. Por eso, y por los demás elementos señalados, más algunos otros que iremos estudiando con más profundidad, pienso que puede afirmarse que Rosario Castellanos se aleja de la narrativa tradicional, acercándose más a lo que sería la "nueva novela hispanoamericana".

I.- ARGUMENTO

Oficio de tinieblas insiste en la temática que ya se había planteado en *Balún Canán* y *Ciudad Real*. Rosario quería profundizar en una serie de aspectos que no creía haber agotado, intentando abandonar el tono poético e intimista que había dominado *Balún Canán*, en busca de una mayor objetividad. Algunos críticos emparentaron la novela con otros títulos. Martin Lienhard afirma que "podría parecerse, a primera vista, a un "remake" de *La conjura de Xinum*", aunque luego aclara que "tanto el tratamiento de la historia como las articulaciones internan revelan un proyecto distinto"⁷. Por su parte, Martha Robles la compara con *La rebelión de los colgados*, de Bruno Traven, a quien considera "el mayor novelista de la vida de los indios de Chiapas"⁸, afirmación bastante cuestionable. Lo cierto es que el tema de los levantamientos indígenas no resulta muy novedoso dentro de la tradición de la narrativa indigenista, lo interesante será la perspectiva que Castellanos ofrece⁹.

La novela recrea las motivaciones y consecuencias de un levantamiento de los indios chamulas en Chiapas, en el que se mezclan los aspectos políticos y sociales, con los culturales y religiosos. La acción se ubica durante un gobierno postrevolucionario de características cardenistas, en un intento de llevar a cabo la reforma agraria en la zona de los Altos de Chiapas. A esta zona aislada del resto de la república, parecen no haber llegado los logros de la Revolución, sigue anclada en usos y costumbres del pasado. La novela plantea la difícil convivencia entre la sociedad blanca de Ciudad Real y la indígena del valle de

⁶ Carlos Fuentes. *Valiente mundo nuevo*, op. cit., p. 45.

⁷ Martin Lienhard. *La voz y su huella*, op. cit., p. 327.

⁸ Martha Robles. *La sombra fugitiva*, op. cit., p. 165.

⁹ *Oficio de tinieblas* también guarda una cierta relación con *El callado doctor de los tzotziles*, de Ramón Rubín; en ambas novelas se plantea el problema de la esterilidad en una mujer indígena y las repercusiones que esto tiene en su relación con la comunidad.

Chamula, penetrando en las condiciones de vida y conflictos personales de los distintos personajes, que ayudarán a entender el desarrollo del conflicto.

La llegada de Fernando Ulloa, comisionado del gobierno para hacer efectivo el reparto de tierras, y su mujer Julia Acevedo, viene a romper el frágil e injusto equilibrio establecido entre las dos comunidades. Fernando tropezará con la oposición de los hacendados que harán todo lo posible no sólo para no perder sus privilegios, sino para salir fortalecidos del enfrentamiento. Por otro lado, su presencia se convertirá en el detonante de la revuelta chamula. Catalina Díaz Puiljá, esposa de Pedro González Winiktón, ha recuperado antiguos cultos idolátricos al encontrar en Tzajal-hemel unos ídolos de piedra. La recuperación de viejas creencias será motivo de inquietud en Ciudad Real, donde se teme que la actitud de los indios desencadene un ataque a la ciudad. La situación se crispa con el asesinato del padre Mandujano en Tzajal-hemel, cuando éste intenta interrumpir el culto. El levantamiento, que adquiere tintes mesiánicos, se desencadenará con la crucifixión de un niño, Domingo, propiciada por Catalina. Finalmente, el levantamiento fracasará; los indígenas serán aniquilados y condenados de nuevo a las tinieblas en espera de un nuevo amanecer.

II.- ORIGEN DE LA TRAMA

Rosario Castellanos tomó como punto de partida de su novela un hecho real: un levantamiento de los indios chamulas ocurrido en tiempos de Juárez, en 1868. Así lo señaló en una entrevista con Emmanuel Carballo:

Este hecho culminó con la crucifixión de uno de estos indios, al que proclamaron como el Cristo indígena. Por un momento, y por ese hecho, los chamulas se sintieron iguales a los blancos [...] Intenté penetrar en las circunstancias, entender los móviles y captar la psicología de los personajes que intervinieron en los acontecimientos.¹⁰

Este episodio apareció recogido en un libro de Vicente Pineda, publicado en Chiapas en 1888, *Historia de las sublevaciones indígenas en Chiapas*. Parece que Rosario pudo leerlo; Marco Antonio Moreno, el creador del teatro Petul, conservaba un ejemplar en el mismo baúl donde guardaba los guñoles. Según cuenta Carlo Antonio Castro, la lectura de este libro le había dado la idea a Marco Antonio Moreno de escribir una pieza teatral sobre la revuelta de 1868:

¹⁰ Emmanuel Carballo, op. cit., p. 529.

[...] piensa escribir una pieza teatral sobre la rebelión chamula de 1868 (Pedro Díaz Cuscat, Ignacio Fernández Galindo, Agustina Gómez Checheb, etc., son los personajes acariaciados por mi amigo).¹¹

Además, como ya comenté con anterioridad, el personaje de Petul estaba basado, precisamente, en Pedro Díaz Cuscat, el líder de la revuelta. Al menos así lo explicó Teodoro Sánchez S., uno de los guñoleros indígenas, en su autobiografía, cuando habla del por qué del nombre del muñeco:

¿Había alguna razón para escoger otro apelativo? Sí, la había. En los anales de la historia regional, se encontró un personaje indígena que fue famoso. [...] Se trata de Pedro Díaz Cuscat, que fue un visionario, indígena chamula que en 1869 dirigió una sublevación. Por eso el nombre de Petul es muy popular y apreciado entre los Tzotziles y Tzeltales. Llamado así el muñequito animador y conocedor, se aseguró una inmediata simpatía de parte de los indígenas chiapanecos.¹²

El libro de Pineda daba una versión muy parcial de los hechos; calificaba el levantamiento como "la guerra del salvajismo contra la civilización; es la guerra de las tinieblas a la luz, es la guerra que los mochuelos querrían hacer al sol, porque sus rayos les apaga la vista"¹³. Los planteamientos de Domingo Faustino Sarmiento, como vemos, todavía tenían una enorme vigencia.

La crónica recoge cómo Pedro Díaz Cuscat, fiscal de Chamula, ayudado por su mujer, Agustina Gómez Checheb, construyó unas figuras de barro e hizo correr el rumor de que los viejos dioses habían regresado. Se instalaron en el paraje de Tzajal-hemel, que pronto se convirtió en lugar de peregrinación. Agustina hacía de intérprete de la voluntad de los ídolos, y se hacía pasar por madre de los dioses. Enterado el cura de Chamula, Don Miguel Martínez, acudió al lugar e intentó disuadir a los indígenas, quienes acabaron por asesinarlo. Más tarde crucificaron a un niño, pensando en convertirlo en el Cristo indígena, con lo cual alcanzarían el poder de los blancos. Los indígenas sitiaron San Cristóbal y fueron ayudados por un hombre blanco proveniente de la ciudad de México, Ignacio Fernández Galindo, que aparece como el organizador de la revuelta.

Como se puede ver, el paralelismo entre el conflicto histórico y la anécdota central de *Oficio de tinieblas* es enorme, aunque no la interpretación del mismo. Rosario Castellanos plantea su propia versión de los hechos. Recrea la historia, la transforma, intentando penetrar en los distintos protagonistas para descubrir cuáles fueron los móviles, buscando ser

¹¹ Carlo Antonio Castro. "Diario de Chiapas: Ecos de Los Altos", en *La Palabra y el Hombre*, num. 92, octubre-diciembre de 1994, pp. 103-104.

¹² Teodoro Sánchez S. *Alma del teatro Petul. Autobiografía de Teodoro Sánchez S.* Tuxtla, Ch: Gobierno del Estado de Chiapas/ Instituto de Cultura Chiapaneco, 1993, p. 59.

¹³ Vicente Pineda. *Historia de las sublevaciones indígenas habidas en el estado de Chiapas.* México: Tipografía del Gobierno, 1888, p. 71.

objetiva. Conserva los personajes principales del conflicto, aunque modifica sus nombres, pero intentado mantener una cierta semejanza; así, Pedro Díaz Cuscat se transforma en la novela en Pedro González Winiktón; Agustina Díaz Checheb será Catalina Díaz Puiljá; Domingo Gómez Checheb, el niño sacrificado, se convertirá en Domingo Díaz Puiljá; el cura Miguel Martínez se transforma en Manuel Mandujano; Ignacio Fernández Galindo, en Fernando Ulloa; su mujer, Luisa Quevedo, en Julia Acevedo¹⁴. Se pueden apreciar diferencias entre el comportamiento de los personajes de la crónica y los de *Oficio de tinieblas*. Rosario concede una mayor relevancia al papel que juegan en la historia los personajes femeninos, que en el texto de Pineda son más pasivos; por otra parte, Pedro y Fernando están marcados en la novela, de una manera u otra, por el paso de la Revolución. Al trasladar los acontecimientos del periodo juarista al cardenista, la perspectiva es necesariamente distinta; le permite introducir como parte del conflicto la cuestión de la propiedad de la tierra, en el marco del único intento serio que se llevó a cabo para cumplir con la reforma agraria y restituir a los indios sus tierras. Así, el levantamiento se presenta no como un hecho de violencia aislada y sin sentido, fruto del salvajismo de estos pueblos, sino que se inscribe dentro de un proceso histórico. Rosario intenta desmontar lo que durante mucho tiempo fue la versión oficial, para dar cabida también a la visión de los vencidos.

Junto a los personajes "históricos", Rosario introduce otros salidos de su propia pluma; Leonardo Cifuentes, Isabel Zebadúa o Idolina, son creaciones suyas que le permiten retratar el comportamiento de una parte de la sociedad ladina, y que ya tenían antecedentes en su propia obra. Y es que, pese a basarse en un hecho histórico, en una crónica escrita, Rosario no hace historia, ni siquiera novela histórica; no pretende ajustarse con fidelidad a los hechos tal como sucedieron; lo suyo no es una simple relectura o recreación. Más bien, reinventa, ajustándose fundamentalmente a la lógica literaria, porque ésta, no hay que olvidarlo, es muy distinta de la lógica de la Historia. Los hechos en sí, su veracidad o no, son lo de menos, lo que le interesa es crear, reconstruir de forma verosímil a los protagonistas del suceso. Por eso reinventa sus propias historias, les concede una vida interior, una complejidad que la Historia no puede darles. Por eso mismo, antes que blancos o indígenas, sus personajes son seres humanos, con conflictos universales, aunque vividos desde la cultura y circunstancias particulares de cada uno de ellos. Rosario no hizo un documento; lo suyo tampoco es, aunque haya críticos que lo propaguen, una narración

¹⁴ Aralia López, en su libro *La espiral parece un círculo* (op. cit., pp. 116-134), realiza un detallado análisis de las semejanzas y diferencias entre los personajes del libro de Pineda y los de *Oficio de tinieblas*, así como del distinto planteamiento e interpretación de los hechos entre la crónica y la novela, por lo que no abundaré en este aspecto.

testimonial: *Oficio de tinieblas* es ante todo ficción, ficción basada en un hecho real, comprometida con la realidad, pero que por su misma ficcionalidad consigue romper el localismo y alcanzar un valor universal.

III.- OFICIO DE TINIEBLAS DIALOGA CON LA OBRA DE ROSARIO CASTELLANOS

Oficio de tinieblas no es una obra independiente del resto de la producción de la autora, en especial de aquella en la que aborda el tema chiapaneco. Comparte con *Bulín Canán* y *Ciudad Real* la preocupación por el mundo indígena, la intención de retratar y comprender una sociedad escindida en dos realidades contrapuestas, la ladina y la indígena. Sin embargo, el "parentesco" no se queda ahí, es mucho más profundo. Los temas se repiten, pero también personajes, escenas, incluso frases. Entre los distintos libros se tejen vasos comunicantes, lo que en uno aparece como algo embrionario se desarrolla en otro, se rescatan personajes, se establecen lazos familiares. Es como si Rosario realizara un constante ejercicio de reescritura, como si al final estas obras pudieran constituir un todo.

El tema de la revuelta chamula

El levantamiento indígena que centra la trama de *Oficio de tinieblas* había dejado sus huellas en textos anteriores. El poema dramático *Salomé*, escrito hacia 1952, contiene una interesante alusión que nos remite de inmediato al levantamiento de 1869:

Tienen pastor. Un hombre
que a gritos pide *la crucifixión*
y exige su martirio.¹⁵

Más tarde, en un cuento de *Ciudad Real*, "La suerte de Teodoro Méndez Acubal", Rosario menciona abiertamente este suceso histórico, junto a otros de la misma índole, aunque de manera breve:

[...] quince mil chamulas en pie de guerra, sitiando Ciudad Real. Las fincas saqueadas, los hombres asesinados, las mujeres (no, no, hay que ahuyentar estos malos pensamientos) las mujeres... en fin, violadas. [...] Ahora su espanto no encontraba justificación. Los sucesos de Cancuc, el asedio de Pedro Díaz Cusecat a Jobel, las amenazas del Pajarito, no podían repetirse.¹⁶

¹⁵ Rosario Castellanos. *Salomé*, en *Salomé y Judith*, op. cit., p. 21. El subrayado es mío.

¹⁶ Rosario Castellanos. *Ciudad Real*, en *Obras completas I. Narrativa*, op. cit., pp. 261 y 262. Los sucesos de Cancuc hacen referencia a un levantamiento tzetel de características similares al de Pedro Díaz Cusecat, pero anterior, en 1712. En cuanto al Pajarito, fue un líder religioso chamula que encabezó otro movimiento en torno a 1910.

La perspectiva del conflicto que aquí se proporciona es, naturalmente, de un personaje ladino, Don Agustín Velasco, y coincide con la versión de Pineda, como coincidirá en *Oficio de tinieblas* la de todos los personajes coletos que recuerdan anteriores rebeliones:

- ¡Defenderlos! ¿Defendería usted a quien asesinó a su padre, a quien violó a sus hermanas?
- ¿Defendería usted a quienes lo han reducido a la miseria?
- ¿Es su caso, licenciado?
- ¡Es mi caso y el de cualquier otro coletito! (OT, p. 242)

Es, sin embargo, en *Balún Canán* donde se puede apreciar un mayor paralelismo con *Oficio de tinieblas*, en este sentido. En primer lugar, en la novela se hace referencia a una revuelta en la que se crucificó a un indio, evidentemente la encabezada por Pedro Díaz Cuscat, presentada como ocurrida con anterioridad al conflicto que tiene lugar en Chactajal:

Masticaban hojas amargas antes de decir sus oraciones y, ya desesperados, una vez escogieron al mejor de entre ellos para crucificarlo. Porque los blancos tienen así a su Dios, clavado de pies y manos para impedir que su cólera se desencadene. Pero los indios habían visto pudrirse el cuerpo martirizado que quisieron erigir contra la desgracia. Entonces se quedaron quietos y todavía más mudos. (BC, p. 106)

Este levantamiento será el que se desarrolle más tarde en *Oficio de tinieblas*, aunque trasladado al periodo cardenista, mismo en el que tiene lugar la acción de *Balún Canán*. Pero, además, en esta novela se encuentran los gérmenes de algunos de los principales personajes de *Oficio de tinieblas*.

Los principales personajes

Para la construcción de Pedro González Winiktón y Catalina Díaz Puiljá, Rosario no sólo tomó en cuenta la crónica de Pineda; es evidente que también se apoyó en su propia obra. Felipe Carranza Pech y su mujer Juana, de *Balún Canán*, son sus más claros antecedentes. Tanto Felipe como Pedro se alzan como líderes del descontento de sus comunidades; ambos salieron a trabajar a las fincas cafeteras de Tapachula, donde aprendieron a leer y escribir en castilla. Allí conocieron al presidente de la república, Cárdenas, cuyo apretón de manos es considerado como el sello de una promesa: la llegada de la justicia¹⁷. Este pasaje es muy similar en ambas novelas. En *Balún Canán*, Rosario escribe:

¹⁷ El detalle del encuentro de Cárdenas con los indígenas y el apretón de manos se encuentra también recogido en uno de los textos que Rosario Castellanos escribió para el Teatro Petul, titulado precisamente "Lázaro Cárdenas": "Dice que cuando Cárdenas estuvo aquí habló con todos; comió lo mismo que comían todos. Y al despedirse le dio la mano a cada uno, como un amigo" (En *La Palabra y el Hombre*, num. 76, octubre-diciembre de 1990, p. 52).

Él había conocido a un hombre, a Cárdenas; lo había oído hablar. (Había estrechado su mano, pero éste era su secreto, su fuerza). Y supo que Cárdenas pronunciaba justicia y que el tiempo había madurado para que la justicia se cumpliera. Volvió a Chactajal para traer la buena nueva. (BC, p. 105)

La misma escena se repite, casi con las mismas imágenes, en *Oficio de tinieblas*, sólo que un poco más ampliada. La justicia ya no es una palabra abstracta, sino que se materializa en la posesión de la tierra:

Pero le impresionó vivamente oír en los labios presidenciales una palabra que despertaba en él tantas resonancias: la palabra justicia. Incapaz de representársela en abstracto, Pedro la ligó desde entonces indisolublemente con un hecho del que tenía una experiencia íntima e inmediata: el de la posesión de la tierra. Esto era lo que el ajwalil había venido a anunciarles. Y en el apretón de manos con el que el presidente se despidió de cada uno de los congregados Pedro vio el sello de un pacto. (OT, p. 60-1)

A su regreso a sus comunidades, ambos personajes tendrán que romper la desconfianza de su gente, pues llegan aladinados, e intentan promover la lucha. En los dos casos, el dominio del castilla resulta determinante, pues se convierte en un elemento subversivo. Ambos se enfrentarán a los representantes del poder en la lengua de los señores, abandonando la actitud de sumisión. En este sentido, la escena en que Felipe se presenta ante César Argüello para exigirle, en castilla, el cumplimiento de la ley¹⁸, es equivalente a la de Pedro frente a Manuel Mandujano en la iglesia de San Juan Chamula¹⁹.

Por su parte, Catalina Díaz Puiljá no es sino el desarrollo de un personaje apenas apuntado en *Balún Canán*, Juana, la mujer de Felipe. Ambas son estériles y tienen que soportar la marginación que cae sobre ellas por este motivo, son mujeres marcadas; pese a su tara, no han sido abandonadas por sus maridos, pero viven con el continuo temor de perderlo. Las dos se muestran desconfiadas ante la actitud crítica que toman sus maridos. Sin embargo, hay una gran diferencia entre ellas. Juana adopta una postura pasiva ante los problemas que enfrenta y se queda en un plano completamente anecdótico, mientras que Catalina alcanza un mayor protagonismo; lucha contra la marginación a que ha sido condenada, buscando un lugar en su comunidad; por eso se convierte en ilol primero, y más tarde en sacerdotisa, en paridora de dioses, tomando un papel activo en la sublevación que encabeza Pedro, pero que ella hace estallar.

Éstos no son los únicos personajes que guardan paralelismos entre las dos obras: Gonzalo Utrilla, enviado del gobierno y ahijado del hacendado, no puede dejar de recordarnos a Fernando Ulloa. De la misma manera, la familia de hacendados presenta un

¹⁸ Capítulo III de la segunda parte de *Balún Canán* (pp. 92-100)

¹⁹ *Oficio de tinieblas*, op. cit., pp. 123-4.

esquema similar en ambas novelas, aunque con divergencias importantes. César Argüello y Leonardo Cifuentes son en cierta manera equivalentes, pero con una enorme diferencia: el primero proviene de una familia de renombre, mientras el segundo es un advenedizo. César representa un mundo en extinción debido a la política cardenista; Leonardo, la continuidad del mismo, capaz de adaptarse a los nuevos tiempos, integrándose a la política del régimen. César, pese a todo, ama la tierra; Leonardo sólo busca el interés, el poder.

Zoraida Argüello e Isabel Zebadúa guardan la misma relación que los dos personajes anteriores. En ellas se trastocan los papeles sociales: en *Balún Canán*, la advenediza es Zoraida, mientras en *Oficio de tinieblas* el abolengo lo aporta Isabel. Pese a la distinta condición de ambas, las dos representan a la esposa sumisa, engañada, sufrida, que no comprende la actitud del marido y obsesionadas por la pérdida, en el primer caso, o la ausencia en el segundo, de un hijo varón.

El esquema del matrimonio es el mismo en las dos novelas: un matrimonio desigual; la diferencia estriba en quién es el advenedizo, haciendo surgir una interesante lectura: el hombre puede superar su origen, ser admitido entre la "aristocracia", si consigue dinero y poder; a la mujer siempre le quedará ese estigma.

Idolina, hija de Isabel en *Oficio de tinieblas*, parece ser una evolución de la niña de *Balún Canán*. Las dos están marcadas por la soledad y el rechazo de los padres, particularmente de la madre. En Idolina, esta situación ha desembocado en un personaje enfermizo y amargado. La conflictiva relación madre-hija, y la sustitución de la madre por la nana indígena, también aparecía ya en *Salomé*. En este punto estas tres obras presentan paralelismos muy interesantes, es como si Rosario hubiera construido la historia de Idolina y su nana recogiendo elementos de los otros dos textos. Por ejemplo, el comienzo de *Balún Canán* es muy similar al del capítulo en que Idolina y Teresa, su nana, aparecen por primera vez. Las dos mujeres indias están relatando una historia y la respuesta de las niñas es similar. En la primera, leemos:

... 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 con el leño en la hoguera. Sube el humo en el viento y se deshace. Queda la ceniza sin rostro. Para que puedas venir tú y el que es menor que tú y los baste un soplo, solamente un soplo ...

— No me cuentes ese cuento, nana. (BC, p. 6)

La misma escena se repite en *Oficio de tinieblas*:

— Y andando de noche se les apareció el ije'al.

Idolina se tapó las orejas. Su ceño se había fruncido. Las lágrimas, que no trataba de reprimir, arrasaron sus ojos.

— Cállate, nana. No quiero más historias. (OT, p. 79)

La diferencia es que en el primer ejemplo la nana todavía domina la relación, tiene más peso, más influencia sobre la niña; en el segundo, Idolina ha crecido y ha tomado conciencia de su papel: ella es el ama y ejerce su voluntad sobre Teresa.

El tema de los augurios sobre el destino de la familia puestos en boca de la nana indígena también aparece en los tres textos. En *Balún Canán*, es la nana quien predice la muerte del varón de la casa. En *Salomé*, la nodriza había anunciado a ésta la llegada de un hombre que la llevaría consigo, aunque luego afirma que todo había sido un juego. En *Oficio de tinieblas*, Teresa lee en las cenizas la ruina de la casa y la muerte de los padres de Idolina. Igual que en *Salomé*, cuando Idolina reclama el cumplimiento de la promesa, Teresa afirma: "Era juego, niña"²⁰. En *Oficio de tinieblas* es en el único lugar donde la profecía no se cumple, aparece claramente como una forma de mantener la atención de la muchacha.

Ciudad Real, un ejercicio previo

Creo que con lo expuesto hasta el momento resultaría evidente la profunda interrelación que existe entre la obra de Rosario Castellanos. Pero todavía podemos encontrar algunos ejemplos más que acercan, particularmente, *Ciudad Real* y *Oficio de tinieblas*, de forma que el libro de cuentos se podría entender como una prueba, un ensayo de lo que luego iba a plasmar en la novela. En primer lugar el escenario es el mismo: la ciudad ladina, que en los dos casos conserva su nombre antiguo —Ciudad Real—, y los parajes indígenas que la rodean. El primer cuento del volumen, "La muerte del tigre", presenta interesantes puntos de contacto con la novela, en especial con el capítulo VI de la misma, donde se narra el enganchamiento de Pedro González Winiktón para trabajar en una finca cafetera, de tal manera que parece tener su origen en el cuento. La llegada de los indios a Ciudad Real presenta en ambos casos una pequeña, aunque significativa diferencia. En "La muerte del tigre" se plantea la mirada del indio hacia el ladino, mientras en *Oficio de tinieblas*, Castellanos recoge la perspectiva contraria, la mirada del ladino al indígena. Por otra parte, la descripción que se hace de la ciudad coleta en el cuento —un lugar, ordenado y con historia, que muestra el dominio del hombre sobre el espacio— completa y anuncia la que se ofrecerá más tarde en la novela, donde no hay una descripción tan concreta, tan concentrada, pues cuenta con más páginas para transmitir la misma imagen. Se repite en los dos textos una imagen en particular, la de los indios sentados espulgándose:

²⁰ Ibid., p. 81. En *Salomé* la nodriza dice: "Todo era juego, niña" (op. cit., p. 26). La respuesta tanto de Idolina como de *Salomé* es la misma: "No era juego", sólo que la primera lo dice en un tono imperativo, señalándose que se opone enérgicamente (OT, p. 81).

Se habían alejado de los puestos para ir a buscar un sitio vacío en las gradas de la iglesia de la Merced. Encucillados, los indios se espulgaban pacientemente y comían los piojos. (CR, p. 239)

Para aguardar su turno se sentaron en la orilla de la banqueta donde algunos se espulgaban pacientemente y comían con rapidez los piojos capturados. (OT, p. 52)

A todo esto se podría añadir que Don Remigio Flores (OT), el enganchador, no es sino una variante de don Juvencio Ortiz (CR). En ambos casos, los indios se enfrentan ante el problema de tener que decir su nombre verdadero, el "waigel" o el "chul'el", aunque la resolución es distinta en los dos casos. En el cuento, los indígenas como creen encontrarse ante un brujo, no se atreven a ocultarlo: "Lo entregaron, pusieron a su waigel, al tigre herido, bajo la potestad de estas manos manchadas de tinta"²¹. En cambio, en *Oficio de tinieblas*, Pedro opta por callarlo para protegerse: "Calló el nombre de su chulel, salvaguardó su alma del poder de los extranjeros, dejó al margen de este trato lo más profundo y verdadero de su ser"²². De todas formas, más tarde, cuando el enganchador les toma los datos y unas fotos, éste les asegura que "había entrado en posesión del chulel de cada uno"²³. Por si fuera poco, el cambio que experimentan los Bolometric cuando se alejan de su región, para adentrarse en la tierra caliente es similar al de Pedro en la misma situación; el pasaje que describe el tránsito de un paisaje a otro es muy parecido. En "La muerte del tigre", leemos:

Conforme iban dejando atrás la fiereza de la serranía, un aire tibio, amoroso, los envolvió, quebrando la rigidez de su ascetismo. (CR, pp. 242-243)

Mientras, en *Oficio de tinieblas*, encontramos un fragmento un poco más largo, pero con importantes coincidencias:

La sierra había ido dejando atrás sus moles abruptas, donde ni los ojos podían descansar, para resolverse en colinas suaves y por último en llanuras dilatadas, henchidas de un aire caliente de una densidad casi carnal.

Pedro contemplaba el nuevo paisaje con una turbación que no sabía definir. Alguna rigidez interior, que la montaña mantenía tensa, cedió aquí. (OT, p. 54)

Todavía podemos encontrar otro pasaje del cuento que es retomado en la novela casi literalmente, el de la huida de los Bolometric que es rescatado para retratar la huida final de los chamulas en *Oficio de tinieblas*:

El paraje se instaló en un terraplén alto, tan alto, que partía en dos el corazón del cañón aunque es tan duro. (CR, p. 237)

²¹ *Ciudad Real*, en *Obras completas I. Narrativa*, op. cit., p. 242.

²² *Oficio de tinieblas*, op. cit., p. 51.

²³ *Ibid.*, p. 52.

Los sobrevivientes suben hasta el terraplén más alto, donde se respira un aire filosófico, donde el corazón del castilán, aunque es tan duro, se rompe. (OT, p. 362)

De alguna manera, Castellanos parece recuperar, con algunas modificaciones, aquellos fragmentos que considera afortunados. Pero además, podemos establecer otros lazos familiares. Entre los acompañantes de Pedro en su travesía hacia Tapachula, encontramos nombres que nos resultan conocidos. Uno de los indios, por su nombre, pertenece a la tribu de los Bolometric de "La muerte del tigre", Antonio Pérez Bolom. También hay un Manuel Domínguez Acubal, que inmediatamente nos remite al cuento "La suerte de Teodoro Méndez Acubal". El nombre verdadero de Domingo Juárez —Bequet— es similar al de otro personaje de los cuentos de *Ciudad Real* ("La tregua"), Rominka Pérez —Taqibequet—; evidentemente no se trata de los mismos personajes, pero la utilización del nombre de familia da cierta cohesión a las obras. Lo mismo sucede con los nombres de algunas familias ladinas. Por ejemplo, en *Oficio de tinieblas* se alude a un tal Sebastián Rovelo, un personaje importante de Comitán; el nombre nos conduce de inmediato a Javier Rovelo, hacendado amigo de César Argüello en *Balún Canán*. En otros casos sí se trata del mismo personaje que salta de una obra a otra. Por ejemplo, el sacristán de la iglesia de San Juan Chamula, en el cuento "Aceite guapo", Xaw Ramírez Paciencia, es recuperado en *Oficio de tinieblas* en un papel con mayor protagonismo.

Todavía podemos encontrar algunas otras coincidencias. La escena de la atajadoras, al final del primer capítulo de *Oficio de tinieblas*, nos hace recordar el cuento "Modesta Gómez", sólo que aquí se presenta desde la perspectiva de las atajadoras. En otra ocasión, en la novela, durante el testimonio ante Fernando Ulloa de las ofensas recibidas, se habla de un paraje, Majomet, arrasado por los blancos por haber instalado alambiques para destilar trago. Lo mismo sucedió en el paraje de Mukenjá, en "La tregua". Por último, la frase que da fin a *Oficio de tinieblas*, no es la única vez que aparece en su obra. Rosario la había utilizado para concluir el cuento "La niña Nides": "Todavía faltaba mucho para que amaneciera"²⁴.

Este recorrido por algunos de los paralelismos entre *Oficio de tinieblas* y otros textos de Rosario, parece mostrar una concepción global de su obra. No se conforma con rescatar un pasaje, una frase afortunada, una misma anécdota, sino que la reescribe, la plantea desde otra óptica, para así sacarle un mayor partido. Insiste sobre los mismos temas, los mismos tipos de personajes, y todo ello junto con una constante revisión que le permite descubrir nuevos ángulos. Por eso quizá sea difícil contemplar la obra de Rosario de manera aislada:

²⁴ *Ciudad Real*, op. cit., p. 288. En *Oficio de tinieblas* la frase exacta es: "Faltaba mucho para que amaneciera".

no importa cuál sea el título, siempre aparecerán referencias a otros. Al final, todos los textos del ciclo de Chiapas, al que habría que unir *Salomé*, se podrían leer como una gran y única novela que nos contaría la vida entera del lugar, desde distintas perspectivas.

IV.- LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOVELA

Rosario Castellanos optó, en *Oficio de tinieblas*, por respetar los moldes tradicionales, a riesgo de ser considerada poco innovadora. Ciertamente huyó de las complicaciones formales, tal como ella misma lo reconoció, pero no por ello descuidó el aspecto formal o estructural. Antes al contrario, tras la aparente sencillez de la construcción se esconde una labor casi artesanal. Ningún hilo queda suelto; todo parece ajustarse perfectamente a un plan preestablecido. Todo está calculado hasta el último detalle, nada parece dejado al azar, todo responde a un motivo, a un fin.

Una estructura tradicional

La novela puede resultar un tanto complicada dada la diversidad de personajes y la ausencia de un protagonista que aglutine la trama. Ésta da la impresión de organizarse en dos historias paralelas, con algunos puntos de contacto: la protagonizada por los personajes indígenas que giran alrededor de Pedro González Winiktón y Catalina Díaz Puijía, y la que tiene como eje a los personajes ladinos de Ciudad Real, organizados en torno a la familia Cifuentes. Es como si hubiera en el fondo dos novelas distintas, unidas por un acontecimiento: el levantamiento chamula. Dos perspectivas, dos enfoques sobre lo que rodeó a ese suceso, sus antecedentes, sus causas, su desarrollo, su vivencia, sus consecuencias.

Rosario buscó el equilibrio entre dos mundos que por momentos parecen discurrir paralelamente. Personajes y espacios de uno y otro lado se reparten de manera proporcionada, para evitar el mayor protagonismo de alguna de las partes. Por regla general cada capítulo se centra en uno de los espacios (el valle de Chamula o Ciudad Real); tan sólo en once capítulos, la mayoría agrupados al principio (capítulos I-III-VI) o en la parte central de la novela (XIX-XX-XXI-XXIII-XXIV-XXV-XXVI), se transita de un lugar a otro, aunque sea brevemente. En todos los casos un personaje sirve de guía, conectando ambos espacios. De igual manera, cada capítulo suele girar en torno a un personaje determinado, desde cuya perspectiva se narran los hechos correspondientes. En los casos en que hay una multifocalización, se salta de la perspectiva de unos personajes a otros, éstos suelen

pertenecer a la misma raza. Quizá el capítulo II podría constituir una excepción, ya que comienza focalizado en la figura de Marcela, la indígena violada, para acabar focalizado en el de Isabel, la mujer del violador. (En los capítulos de Fernando Ulloa en Chamula, aparecen personajes indígenas y ladinos, pero domina la perspectiva de Ulloa y César Santiago).

Espacio, tiempo y personajes son los elementos de los que se vale Rosario para estructurar la novela y dibujar la dicotomía existente. La novela presenta tres partes más o menos definidas, que se ajustan a las tradicionales categorías de planteamiento, nudo y desenlace, y que guardan una distribución simétrica: doce capítulos para el planteamiento, dieciséis para el nudo y de nuevo doce para el desenlace. Además, Rosario tiende a organizar el desarrollo de la trama en bloques de tres capítulos que presentan algún tipo de unidad: temporal, espacial, de personajes, de anécdotas...

* Planteamiento. A lo largo de los doce primeros capítulos, conocemos a los principales personajes, su pasado y su presente, sus problemas e interrelaciones. Se nos plantea una situación histórica y social establecida, perfilándose los conflictos que más tarde van a desencadenarse. La presentación del mundo indígena de San Juan Chamula y Tzajal-hemel (capítulos del I al VI), y el ladino de Ciudad Real (del VII al XII) se realiza en dos partes marcadas por un salto temporal de unos diez años. En el primer bloque vemos la realidad chamula, sus costumbres, sus tragedias personales, sus condiciones de vida, así como su relación con el mundo ladino²⁵, aspecto aprovechado para dar entrada a los principales personajes ladinos, aunque tan sólo de forma circunstancial, ya que la perspectiva dominante es la indígena. Esta parte se subdivide en dos momentos narrativos marcados por un diferente manejo temporal. Los tres primeros capítulos transcurren durante un mismo día: desde el amanecer (cap. I), hasta el anochecer (cap. III). El motivo que los aglutina y da unidad es el breve viaje de ida y vuelta de las mujeres indígenas a Ciudad Real, durante el cual se produce un acontecimiento clave: la violación de Marcela, que ocupa el centro del tríptico (cap. II). Se trata de un pequeño ciclo tanto temporal (del amanecer al anochecer), como espacial (de San Juan Chamula a Ciudad Real, y de allí nuevamente a San Juan Chamula).

Entre estos tres capítulos y los tres siguientes se produce una distancia temporal. Entre el capítulo III y el IV transcurre aproximadamente un mes. En este segundo momento no existe una unidad temporal que aglutine; aquí el discurrir temporal se acelera, abarcando todo

²⁵ Incursión de Marcela de Ciudad Real en los capítulos II y III, y la experiencia de Pedro en Tapachula en una hacienda cafetera en el VI.

el embarazo de Marcela, hasta que Domingo, su hijo, cuenta con un año aproximadamente. El embarazo y posterior alumbramiento de Marcela son los hechos que unifican el tríptico, donde el acontecimiento clave es el nacimiento de Domingo, que ocupa el lugar central (cap. V). Gráficamente el desarrollo de esta primera parte del planteamiento podría ser el siguiente:

I de San Juan Chamula a Ciudad Real	s	IV
II violación de Marcela	a	V nacimiento de Domingo
III de Ciudad Real a San Juan Chamula	l	VI viaje a Tapachula (hacienda)
tiempo concentrado	t	tiempo expandido
	o	

Este primer bloque está separado del siguiente por una distancia temporal, aunque sólo con el transcurso de la novela tendremos conciencia de que éste se ha producido. Hay algunas marcas textuales, pero un tanto engañosas, como veremos en el capítulo dedicado al aspecto temporal. El tiempo no es lo único que indica la separación de estas dos partes, también se produce un cambio de escenario y de perspectiva. Se abandona el mundo indígena para trasladarse a Ciudad Real. Es la contraparte de los seis primeros capítulos, ya que ahora se presenta la perspectiva ladina, así como las circunstancias que rodean las vidas de los personajes, que habían aparecido ya antes, pero ahora tratados con mayor profundidad, como centros de este bloque. A los personajes ya conocidos se incorporan las figuras de La Alazana (Julia Acevedo) y Fernando Ulloa, que vienen a romper el equilibrio establecido, son elementos desestabilizadores, uno en el plano social y moral, y el otro en el plano político y económico.

Al igual que el bloque anterior, éste se puede dividir en dos momentos narrativos, siguiendo un modelo similar: cada uno de ellos está conformado por tres capítulos (cap. VII-VIII-IX y cap. X-XI-XII); el primero se desarrolla dentro de una unidad temporal concreta, mientras que en el segundo el tiempo se expande, se acelera. El primer tríptico transcurre durante el periodo que va de la mañana de un día, hasta la mañana del día siguiente. Los tres capítulos giran en torno a una misma anécdota que sirve de eje: la fiesta celebrada en casa de los Cifuentes²⁶. Son tres perspectivas distintas de la misma (la de Isabel, la de Idolina y la de Manuel Mandujano), que sirven de pretexto para plantear otros conflictos y presentar así el cuadro de relaciones dentro del mundo ladino. Se centran en la figura de La Alazana, alrededor de la cual giran todos los comentarios. Su encuentro con Idolina en el capítulo

²⁶ En el capítulo VII se nos cuenta lo que sucede antes de la fiesta; el VIII transcurre durante la misma, en el IX se recogen algunas impresiones sobre la misma al día siguiente.

VIII, el central, tendrá gran importancia para el desarrollo de la novela y supone su primera aparición significativa dentro de la misma.

Tras estos tres capítulos la unidad temporal se rompe, produciéndose un nuevo e impreciso salto temporal. Mandujano, a quien en el capítulo IX destinan a San Juan Chamula, en el X ya se encuentra allí desde hace algún tiempo. Curiosamente, el capítulo X transcurre durante una sola noche, aunque gracias a una amplia visión retrospectiva que ocupa casi todo el capítulo, el tiempo se expande, abarcando toda la estancia de Mandujano en Chamula hasta ese momento. Entre dos noches se enmarca este tríptico, porque el capítulo XII también comienza en escenario nocturno, aunque la mayor parte del mismo se desarrolle a la mañana siguiente. El capítulo central abarca un periodo temporal amplio e impreciso (varios días). Viene a ser una continuación de lo apuntado en el capítulo VIII (recoge el desarrollo de la amistad entre Julia e Idolina), con lo cual vuelve a producirse una estructura simétrica. En este tríptico confluyen tres elementos desestabilizadores, cada uno en un ámbito distinto: Manuel Mandujano que irrumpe en el espacio indígena, poniendo en peligro el equilibrio religioso establecido entre el catolicismo y los viejos ritos; la Alazana, que continuaría como elemento de ruptura en el aspecto de las costumbres; y Fernando Ulloa, que hasta el momento sólo había aparecido por referencias, que supone un elemento desestabilizador en el plano político, entre las fuerzas de poder. El encuentro de Fernando Ulloa y Leonardo Cifuentes en la hacienda puede servir de contrapunto al capítulo en que Pedro viaja a Tapachula (cap. VI): en uno, la política cardenista frente a los hacendados; en el otro, la política cardenista frente a los indígenas. Gráficamente, esta segunda parte podría verse así:

	salto temporal	
VII antes de la fiesta (mañana)	s	X
VIII durante la fiesta: <i>encuentro Julia-Idolina</i>	a	XI desarrollo de la relación
IX después de la fiesta (día siguiente)	l	XII viaje a san José Chiuptik
tiempo concentrado	t	tiempo expandido
	o	

Con estos doce capítulos quedan planteados ya todos los conflictos que a partir de este momento comenzarán a desarrollarse, así como las relaciones y enfrentamientos entre los distintos personajes.

* Nudo: A partir de este momento, el desarrollo de la trama rompe un poco la rigidez estructural a la que Rosario la había sometido, aunque continúa la tendencia a organizar la

acción en bloques de tres capítulos, que de una manera u otra conservan cierta continuidad. En este apartado los conflictos se van tensando y comienzan a estallar, produciéndose varios momentos climáticos o de crisis: el encuentro de los ídolos en la cueva por parte de Catalina (capítulo XVI), el robo de los mismos por Manuel Mandujano (capítulo XIX); el nacimiento de los nuevos ídolos (XXII), y el asesinato de Manuel Mandujano (XXV). Si se analiza, estos momentos de crisis se van produciendo cada tres capítulos.

El nudo está enmarcado por dos tríadas que sirven de transición. Tres con respecto al planteamiento (cap. XII-XIV-XV) y tres respecto al desenlace (XXVI-XXVII-XVIII). La primera tríada supone la transición entre el mundo chiapaneco, tanto ladino como indígena, y la modernidad que representa Fernando Ulloa, que marca con su presencia los tres capítulos, desencadenantes de los posteriores acontecimientos. Se comienza a plantear el conflicto entre éste y la sociedad ladina (despido del instituto, renuncia de su ayudante en el cap. XIII) y se recoge su primer encuentro con los indígenas, en el que tiene que vencer su desconfianza hacia el hombre blanco (cap. XV). Entremedias se inserta una digresión, la historia de César Santiago, el nuevo ayudante, que sirve para comprender mejor los mecanismos de la sociedad ladina, no sólo de Ciudad Real, sino de otros lugares de la zona, en este caso Comitán. La acción se desarrolla en un periodo de tiempo amplio e impreciso; los días se van sucediendo. El caso del capítulo XIV es diferente, ya que el tiempo de la narración se ralentiza: es una conversación en la que el tiempo se abre gracias a la retrospectiva de César.

Los capítulos del XVI al XXV constituirían en sí en núcleo de la novela, el nudo. Los conflictos se suceden; se producen continuos saltos del espacio indígena al ladino, así como un cambio de las perspectivas. En esta parte es donde se multiplican las escenas en que los personajes transitan de un espacio a otro en un mismo capítulo. Manuel Mandujano viaja de Tzajal-hemel a Ciudad Real, para volver a regresar a Tzajal-hemel; Catalina es llevada desde su paraje hasta Ciudad Real para encarcelarla; por su parte, Pedro y Fernando Ulloa abandonan Ciudad Real para ir hasta Tuxtla; Teresa huye de la casa de los Cifuentes y se instala con los Gómez Oso, en uno de los parajes del valle, para acabar regresando a Ciudad Real, llevando la noticia de la reanudación de los cultos en Tzajal-hemel.

En el capítulo XVI se aclara la distancia temporal que separaba los seis primeros capítulos del resto. El narrador nos resume a través de los pensamientos de Catalina lo sucedido con los personajes indígenas durante ese periodo, así como su percepción personal de lo que ha significado la llegada de Ulloa, frente a la de Pedro. (Recordemos que los personajes indígenas tan sólo habían aparecido incidentalmente después de los seis primeros capítulos, pero a través de la perspectiva ladina).

En los capítulos XVI y XVII se ponen en marcha los mecanismos que desencadenarán todo el conflicto. Tanto Catalina (cap. XVI), como Idolina (cap. XVII) se sienten traicionadas y reaccionarán buscando una salida: para Catalina será el reencuentro con los viejos dioses perdidos, para Idolina a través de anónimos que acabarán teniendo su trascendencia, ya que contribuirán a enriquecer el ambiente de Ciudad Real, y sus relaciones con la capital Tuxtla.

El momento álgido lo constituye el capítulo XXV, con el asesinato de Manuel Mandujano. A éste le sigue la segunda tríada de transición (cap. XXVI-XVII-XXVIII). La novela cae en un impás, se centra en Ciudad Real, que tras la muerte de Mandujano se prepara para lo peor, azuzada por Leonardo Cifuentes. Son momentos de espera, la ciudad vive alerta, en espera de que suceda algo. El capítulo XXVIII acaba con una mención temporal concreta, la noche, una noche que parece anunciar algo: "Una noche desmedida se desparramaba por el cielo. Julia la contempló con los ojos dilatados de espanto" (OT, p. 290). Es el anuncio del comienzo del fin.

En este apartado, no encontramos unidades temporales claras, ya que el tiempo se acelera y desacelera continuamente, alternándose los momentos de resumen, con los de crisis. La duración de los acontecimientos es imprecisa.

transición				transición	
XIII	<u>XVI</u> *	<u>XIX</u> *	<u>XXII</u> *		XXVI
XIV	XVII	XX	XXIII	<u>XXV</u> *	XXVII
XV	XVIII	XX	XXIV		XXVIII
	* crisis Catalina	* destruc. ídolos	* ídolos de barro	* muerte M.M.	

* **Desenlace:** Se vuelven a separar los espacios, cada capítulo se centra en uno determinado. Podríamos distinguir dos bloques: uno que conduce al clímax de la novela (cap. del XXIX al XIV), que culmina con la crucifixión de Domingo y el estallido de la revuelta; y otro que contendría el desenlace en sí, las historias se cierran en forma de anticlímax. Los seis primeros capítulos se centran en San Juan Chamula, dividiéndose en dos tríadas: en las tres primeras domina la sensación de espera, se palpa en el ambiente que algo se está fraguando; se destaca el aspecto político a través de la presencia de Fernando Ulloa y Pedro. Se cambia de perspectiva, ya que comenzamos viendo a través de la mirada de Fernando Ulloa y César Santiago (de hecho en el capítulo XXIX, no aparece ninguno de los personajes indígenas), para cambiar progresivamente hacia la perspectiva indígena, que acaba dominando el final del

capítulo XXXI. El tiempo se ha ralentizado: comienza en la "noche de los indios", víspera de Jueves Santo; le sigue la madrugada de ese día, para acabar a su anochecer.

En los siguientes tres capítulos el tiempo se ralentiza aún más, todo sucede en la iglesia, durante la celebración del Viernes Santo, para luego estallar en el XXXV, con el grito de Domingo, que desencadena el levantamiento; los indios se dispersan y el tiempo se expande no sabemos cuánto. El centro de la tríada lo ocupa la crucifixión de Domingo, descrita en el capítulo XXXIII, número significativo, ya que coincide con la edad de Cristo a su muerte.

En los siguientes seis capítulos se va alternando el espacio ladino con el indígena, predominando el primero, ya que son ellos quienes alcanzan la victoria. Se cierran las historias: se concluye la relación entre Leonardo y Julia; triunfa Leonardo, que es aclamado como héroe, y se sugiere su futuro político; se descubren algunas claves, como la influencia de las cartas de Idolina en el comportamiento del gobierno del estado; los indígenas derrotados vuelven a las tinieblas, y a modo de epílogo, Teresa, la nana de Idolina, reinventa la historia de Catalina, convirtiéndola en leyenda.

San Juan Chamula

XXIX noche XXXII XXXV Ciudad Real XXXVII Ciudad Real XXXIX Cham.
XXX mañana XXXIII crucifixión XXXVI Chamula XXXVIII Ciudad Real XL C. R)
XXXI noche XXXIV

Con esta descripción de la manera en que Rosario Castellanos construyó su novela, creo que se puede ver claramente el cuidado que tuvo a la hora de hacerlo. Da la impresión de que trabajó sobre un esquema previo, para que la compleja historia no se le escapara de las manos, para que ninguna de las partes, el mundo indígena o el ladino, consiguiera un mayor protagonismo que rompiera el equilibrio y la objetividad que pretendía conseguir.

Circularidad en la novela

Aunque la novela tenga un desarrollo lineal aparente, vista en su conjunto, dada la utilización de algunos elementos, presenta una estructura cerrada que servirá a los intereses de la escritora, al mensaje último que quiere transmitir, y que está enormemente relacionado con el manejo de la categoría temporal, como se verá en su momento. Subyace la idea de que mientras no cambien las condiciones, las actitudes de todos los protagonistas del problema chiapaneco, éste no se solucionará, y conflictos similares están condenados a repetirse. La

estructura cerrada potencia una idea de circularidad, de ciclo, reforzando la concepción mítica que planea sobre *Oficio de tinieblas*.

La novela comienza al amanecer y termina durante la noche. El cierre también se consigue con personajes que parecen volver al punto de partida; así, por ejemplo, en el último capítulo, Idolina, la muchacha enferma, regresa a su encierro, a la cama, y repite la misma postura con que la encontramos la primera vez, vuelta hacia la pared, velando: "Acostada en su lecho, con la cara vuelta hacia la pared, Idolina vela." (OT, p. 365). Del mismo modo, Teresa, la nana indígena, a quien viéramos al inicio contando un cuento de espantos, al final vuelve a cumplir con su papel de memoria oral, esta vez transmitiendo la historia de Catalina.

La imagen de ciclo se refuerza con la construcción de la novela en torno al número tres. Como vimos, la novela se divide claramente en tres partes y la trama tiende a organizarse en grupos de tres capítulos. Los ídolos que encuentra Catalina son tres; el conflicto religioso se desarrolla en tres momentos: primero, el reencuentro de los viejos ídolos; segundo, el nacimiento de los nuevos ídolos, y tercero, la crucifixión. Esto puede interpretarse como una especie de reescritura de la creación del hombre en el *Popol Vuh*, llevada a cabo en tres momentos y utilizando tres materiales distintos; aquí se trata del nacimiento de los dioses también en tres intentos y con tres materiales: la piedra, el barro y la carne. Temporalmente, el clímax de la novela se centra en la Semana Santa: vísperas de Jueves Santo, Jueves Santo y Viernes Santo (tres días distintos); queda subyacente, además, la idea de la resurrección, que en el caso de Cristo sucedió al tercer día. El número tres conlleva en sí mismo la idea de ciclo: nacimiento, muerte y resurrección, que en la novela resulta un ciclo trunco, ya que la resurrección nunca se produce; este paso queda en suspenso. Este aspecto de la estructura cíclica es de suma importancia. Pone de manifiesto la voluntad de Castellanos de utilizar la forma como iluminadora del contenido.

V.- LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE Y EL PROBLEMA DEL NARRADOR

Oficio de tinieblas resulta una novela coral; los personajes se multiplican y resulta difícil hablar de un protagonismo claro, aunque es cierto que se destacan algunos nombres por su presencia en la historia y por el manejo que de ellos se hace; es el caso de varias de las

figuras femeninas, destacando particularmente el caso de Catalina, una de sus mejores creaciones.

Las descripciones físicas no son abundantes, se reducen a una serie de rasgos claves. Generalmente se encuentran en la primera aparición del personaje y no se limitan a datos físicos; se sugiere ya la personalidad del mismo. En el caso de los personajes indígenas, éstos suelen presentarse directamente por su nombre, seguido de una breve descripción (por ejemplo, Pedro y Catalina); en el caso de los ladinos, hay veces en que éstos aparecen en acción, pero sin que su identidad quede establecida sino hasta más adelante, es el caso de doña Mercedes Solórzano y Leonardo Cifuentes; en otros, se presentan indirectamente antes de salir a escena, a través de las referencias de otros personajes que nos van proporcionando una configuración previa y creando un expectativa, es el caso de Julia Acevedo y Fernando Ulloa.

Rosario Castellanos osciló entre la individualización y la representación de tipos. Cada uno de sus personajes representa una distinta clase social o una diferente realidad cultural, un aspecto distinto del mismo problema: la aristocracia y la nueva burguesía (Leonardo Cifuentes e Isabel Zebadúa), la iglesia (el Obispo y Manuel Mandujano), la burocracia o el funcionariado (Fernando Ulloa y César Santiago), los más humildes o marginados (las atajadoras, Mercedes Solórzano); los indios que ocupan distintos cargos en su comunidad: el juez, la ilol, el sacristán, el martoma. Juega con las oposiciones y paralelismos que se dan entre ellos en distintos ámbitos. Así la cuestión política del conflicto tiene tres claros representantes: Pedro González Winiktón, Fernando Ulloa y Leonardo Cifuentes; Ulloa vendría a significar el intento de conciliar los dos extremos que suponen el mundo ladino y el indígena; lo mismo sucede en el plano religioso, donde entre los extremos de Catalina D'jaz Puijía y Manuel Mandujano, habría que ubicar a Xaw Ramírez Paciencia. Pedro y Catalina escenifican dos formas distintas de buscar la solución al conflicto indígena, uno desde un punto de vista más racional, desde el aspecto político: la justicia, el reclamo de la tierra, etc; mientras la otra representaría el aspecto religioso, más irracional. También se da un interesante juego de paralelismos y oposiciones en el tema de la maternidad; tenemos el triángulo indígena, Catalina-Marcela-Felipa, que acaba por convertirse en el triángulo Catalina-Domingo-Marcela, donde Marcela, en el primer caso y Domingo en el segundo, juegan un papel pasivo, como instrumentos y objetos de deseo para los otros dos elementos. En el mundo ladino se observa un esquema similar, donde Idolina ocupa ese lugar central en las relaciones entre tres mujeres: Isabel (la madre física), Teresa (la madre simbólica) y Julia, que viene a desplazar a ambas en el corazón de Idolina. Junto a los personajes principales,

Hay otros que juegan el papel de intermediarios: César Santiago y doña Mercedes Solórzano en el mundo ladino, y Xaw Ramírez Paciencia y Teresa Entzín López en el indígena. Su misión es poner en contacto realidades distintas.

Sin embargo, los personajes no son de una sola pieza, esquemáticos, prototípicos, sino que tienen su individualidad, se van construyendo progresivamente por lo que piensan, por lo que dicen, por lo que hacen y por cómo los ven los demás. Rosario Castellanos penetra en ellos, nos muestra su psicología, su subjetividad. Curiosamente el trabajo de interiorización resulta más frecuente en los personajes indígenas, donde los diálogos son escasos y generalmente limitados a frases breves, concretas, con mucha carga ritual. Los personajes ladinos tienden a definirse más por posiciones contrapuestas en los diálogos. Destaca la figura de Leonardo, ya que sabemos muy poco sobre lo piensa, sobre cómo es en realidad. Todos los personajes tienen un conflicto personal que marca sus actos, su actitud, su percepción de los problemas: Catalina, cuya condición de mujer estéril la margina dentro de su comunidad; Pedro, obsesionado por la búsqueda de la justicia, y marcado por una experiencia traumática: la violación de su hermana menor; Marcela, con su violación y posterior embarazo; Xaw, que experimenta la pérdida de poder dentro de su comunidad; Idolina, con su soledad y la extraña muerte de su padre; Isabel, acosada por un sentimiento de culpabilidad que afecta su relación con Leonardo y con Idolina; Teresa, con la pérdida de una hija y el rechazo de su gente; Mandujano, con su deseo de destacar, de olvidar sus orígenes; el Obispo, que vive el conflicto entre ostentación y compromiso con los pobres, y que envidia la vitalidad de Mandujano; César Santiago, que experimenta el rechazo por su origen humilde y una fortuna familiar mal habida; Fernando, con su confianza en la justicia y su incompreensión hacia aquellos que quiere ayudar; Julia, con deseo de superación, de ser aceptada, viviendo el conflicto del adulterio. Leonardo es el único que parece no tener conflicto interior alguno. Sabe lo que quiere y lo consigue. No tiene remordimientos, no sufre por nada ni por nadie. Nunca sabemos lo que realmente vive por dentro. La definición del personaje la recibimos por boca del narrador:

Leonardo, en cambio, no había recibido casi, sobre el brío de su naturaleza, el sello de los prejuicios de una clase a la que sólo ingresó por adopción. Su carácter de advenedizo le dio un punto de vista crítico. Y cada vez que sus deseos entraban en conflicto con las normas que la sociedad proclama como intangibles Leonardo pasaba por encima de ellas dando preferencia y satisfacción a sus deseos. Gracias a tal sistema Cifuentes podía considerarse a los cuarenta y tres años de edad, dichoso. Y mañoso también, agregaba con un guiño picaresco. Porque la maña me da lo que la suerte me niega. (OT, p. 67)

En prácticamente todos los personajes, incluso en los secundarios, se ofrece una visión retrospectiva de su vida que nos ayuda a comprender los mecanismos de actuación del personaje, los antecedentes y circunstancias que han marcado su comportamiento. Generalmente la retrospectiva está interiorizada, vista desde la perspectiva de un personaje. En el mundo ladino, en la familia Cifuentes por ejemplo, se ven distintos ángulos de ese pasado, con una excepción, no conocemos la versión de Leonardo, no tiene retrospectiva interiorizada; conocemos lo sucedido, anécdotas de su vida, a través de otros personajes, Mercedes, Idolina, Isabel. Su imagen, por lo tanto, es fundamentalmente externa, se va definiendo por sus acciones, por sus diálogos, pero no hay una verdadera penetración psicológica. Al final, resulta para nosotros un enigma. En todos los demás observamos un ansia de ser, de encontrar su lugar en el mundo.

Las retrospectivas

El manejo de las retrospectivas en la novela es una muestra más del virtuosismo que Rosario alcanza en algunos momentos, ya que éstas se encuentran perfectamente integradas a la narración. Unas veces el recurso es sencillo, ya que se incorporan dentro de las conversaciones entre distintos personajes. Por ejemplo, en una ocasión Isabel Zebadúa le cuenta a Julia Acevedo parte de la historia de Teresa Entzín, la nana de Idolina, para demostrarle que es a la india a quien está robando el cariño de la joven y no a ella (OT, pp. 139-142); es el mismo caso de César Santiago, quien en su primera entrevista con Fernando Ulloa le confía la historia de su vida: "una historia de mezquindades y humillaciones que César contó con llaneza y sin ocultar ningún detalle" (OT, p. 166), aunque aquí aparece de forma indirecta a través del discurso del narrador; la retrospectiva acaba cuando se alude al fin de la conversación: "Fernando había escuchado con atención las palabras de César y aunque sus móviles siguieron pareciéndole confusos, lo aceptó como ayudante" (OT, p. 176).

En otras ocasiones la retrospectiva no forma parte de un diálogo, sino que éste despierta ciertos recuerdos en alguno de los interlocutores. Es lo que sucede, por ejemplo, en el encuentro que mantienen Pedro y Catalina con los padres de Marcela; cuando Catalina propone el matrimonio de ésta con su hermano Lorenzo, Felipa se ríe, porque conoce el pasado de Lorenzo, que es contado de manera indirecta: "Pero sabía. Sabía que Lorenzo Díaz Puiljá era un idiota y que Catalina, para despreocuparse de él cuando sus padres murieron, arregló su casamiento" (OT, pp. 39-40). La historia de Lorenzo se completará en el mismo diálogo, Catalina tiene que explicar por qué su hermano "está como ido". Algo similar sucede

con Manuel Mandujano, cuyo pasado conocemos a través de lo que le sugieren ciertos comentarios; por ejemplo, la censura del Obispo ante la actitud que Mandujano tuvo frente a la Alazana, desencadena los pensamientos de éste: "¿de qué sirve tener ímpetu, sentirse capaz de todo cuando se es pobre, cuando se es nadie?" (OT, p. 101). Éste es el punto de partida de la retrospectiva, que acabará con una nueva intervención de Don Alfonso:

— Me harás el favor de no pensar que te he llamado para que comentemos el baile de anoche. Manuel pareció despertar ante la frase de don Alfonso. (OT, p. 103)

Esto es, la retrospectiva responde a un proceso interior del personaje, que se ausenta por un momento del mundo que le circunda, para sumergirse en sus pensamientos. La vuelta al pasado volverá a producirse ante un nuevo comentario del obispo sobre sus actividades:

— Se trata otra vez de tu carácter, hijo mío. Esa vehemencia, esos arrebatos... Yo personalmente los admiro. Pero la autoridad civil no entiende de sutilezas y encuentra que tus actividades son sediciosas.
¿Las actividades de Manuel? La parroquia de San Diego no era de las más céntricas. (OT, p. 103)

Así comienza la retrospectiva, que concluye con la reanudación del diálogo; Mandujano vuelve a la realidad y responde:

— No hice nada fuera de lo común. Una plática dominical... (OT, p. 106)

En los dos casos, las retrospectivas se presentan como parte del fluir del pensamiento del personaje, aunque recogidas de manera indirecta a través del discurso del narrador.

Más interesante resulta otra fórmula de la que hecha mano Rosario Castellanos para integrar las retrospectivas; éstas aparecen convocadas por frases o acciones a las que se vuelve a recurrir para cerrarlas, como si el tiempo se detuviera para abrirse al pasado. Éste es el caso, por ejemplo, de Pedro González Winiktón. Gracias a una visión retrospectiva conoceremos la historia oculta de Pedro, el origen de su obsesión por la justicia: su hermana fue violada, como Marcela, por un caxlán, y la comunidad no hizo nada. La frase pronunciada por Catalina: "Un caxlán abusó de ella" (OT, p. 29) se convierte en el desencadenante de los recuerdos, y será la vuelta a esa misma frase, la que nos devuelva al momento presente: "Y he aquí, hoy, esta frase — 'un caxlán abusó de ella' — se enroscaba como una sogá al testuz de la injusticia y la entregaba a Pedro con la misma figura que le mostró la primera vez" (OT, p. 31).

Destaca particularmente la simbólica manera en que se integra la retrospectiva asociada a la figura de Idolina. El personaje que ha vivido encerrado durante mucho tiempo está a

punto de romper su encierro y entreabre la puerta del cuarto para salir. Ésta es la señal para que dé comienzo el flash-back: el tiempo se detiene cuando el personaje se dirige hacia su futuro. Al abrir la puerta se abre también un espacio al pasado, como si estuviera abriendo la puerta de otra dimensión. La retrospectiva recoge la historia de la enfermedad y el encierro de Idolina hasta regresar de nuevo al punto de partida, a la puerta, repitiéndose la misma frase que la originó: "Sigilosa, Idolina entreabrió la puerta" (OT, pp. 82 y 90). El círculo se cierra.

En otro caso, el motivo que convoca la retrospectiva es la redacción de una carta. Mandujano se encuentra ante el papel en blanco, quiere contarle al Obispo su experiencia en San Juan Chamula, pero no consigue escribir. Los pensamientos de Mandujano divagan, recuerdan todo lo que le ha sucedido desde su llegada, y cuando queremos darnos cuenta la carta ya está escrita: "Y allí estaba la carta, ya doblada, más concreta, más real que los hechos que no mencionaba [...] " (OT, p. 122). Así, de golpe, Rosario nos devuelve a la realidad, al momento presente.

No son éstas las únicas retrospectivas que se pueden encontrar en el texto, pero estos ejemplos bastan para demostrar la maestría de Castellanos, cómo se preocupa de los detalles, de no dejar cabos sueltos, para no caer en rupturas del ritmo narrativo, para no caer en digresiones innecesarias.

Las retrospectivas y las elipsis temporales son los únicos aspectos que rompen la continuidad de la novela; Rosario elige la sucesividad sobre la simultaneidad, aunque al plantear dos historias en gran medida paralelas, hay momentos en que no sabemos si determinados capítulos se suceden en el tiempo o transcurren simultáneamente; en otras ocasiones, al retomar un personaje, como por ejemplo el de Teresa, se hace desde el momento en que se le dejó, en este caso desde que abandonó la casa de los Cifuentes, con lo cual hay una evidente vuelta atrás. Pese a todo esto el tiempo general de la narración siempre tiende a avanzar, aunque varíen los ritmos temporales de acuerdo a la tensión de la novela; en los momentos de crisis, la narración se ralentiza, se demora, para luego volver a avanzar rápidamente, el tiempo se acelera y se vuelve menos preciso. Narrativamente, Rosario optó por el orden, por la continuidad; temía dificultar en exceso la lectura si se metía en complicaciones formales. Sin embargo, eso no significaba descuido o falta de trabajo.

El narrador

La cuestión del narrador es un tanto compleja en *Oficio de tinieblas*. En principio, podríamos decir que se trata de un narrador omnisciente, todopoderoso, situado por encima de todo, controlador absoluto, capaz de penetrar en los más recónditos rincones de sus personajes, de

desnudarlos ante nosotros. Alcanza a contemplar sus sueños, como aquel de Catalina en que habla con el agua y ésta responde con el rostro de su hermano Lorenzo (OT, p. 34). Es una mirada que va de arriba a abajo, de lo exterior a lo interior. Sin embargo, el asunto no es tan sencillo. En primer lugar, porque este narrador se debate entre la onmisciencia absoluta y la selectiva; por momentos parece tener un control total sobre lo que sucede, es capaz de valorar, de juzgar, de explicar lo que ni los propios personajes entienden, llega a saber más de lo que éstos saben sobre sí mismos; por ejemplo, en el caso de Idolina es el narrador quien nos sugiere el origen psicológico de la enfermedad de la muchacha, antes de que ella misma se dé cuenta. El hecho de que ningún médico logre establecer las causas de su mal, acaba influyendo sobre ella:

Sin conciencia de ello cedió poco a poco a la convicción de que su caso era tan excepcional que ninguno sería capaz de diagnosticarlo. Y mientras más grande era la confianza que los demás depositaban en un nuevo tratamiento, con mayor intensidad se recrudecían en Idolina los síntomas y se agravaban las molestias, pues había hecho un punto de honor no dejarse curar. (OT, p. 83)

Es también el narrador quien pone de manifiesto la incapacidad de Manuel Mandujano de comprender la hospitalidad indígena, sus errores, que a la larga le costarán caro:

Manuel no advertía que su actitud (dictada por el asco hacia todo lo que proviniese de los jacales inmundos, y por pereza para sentir gratitud) iba a provocar resentimientos. Continuaba entregado a su quehacer sin percatarse del vacío y la reserva que medraba en torno suyo. (OT, p. 115)

Pero en otros casos trata de circunscribirse a la óptica de los diferentes personajes que trata; no es su opinión lo que plantea, sino la de éstos, se intenta ajustar a su visión y, aunque le cuesta darle voz propia a sus personajes a través de monólogos interiores directos, utiliza el recurso del estilo indirecto libre, acercándose a la forma del monólogo o de la corriente de conciencia; intenta ajustarse, incluso, a sus propias formas de expresión. Consigue así que no haya una interpretación o valoración única de la historia, ya que se presentan distintas perspectivas, todo depende del punto de vista, de la focalización elegida. No tenemos una percepción global de lo que sucede, pues ésta se encuentra fragmentada, se va construyendo poco a poco, a medida que algunas claves se van resolviendo. Así sucede por ejemplo con la anécdota del chal de Julia. Éste desaparece, sin que se sepa qué ha sucedido con él; la visión que se presenta al lector está limitada por la información de que disponen los personajes implicados. Más tarde el chal reaparece envolviendo a uno de los ídolos de Tzajal-hemel. ¿Cómo llegó hasta allí? Lo ignoramos, tan sólo sabemos lo que informa una voz anónima:

Es un chal. Vino de lejos, de Guatemala; fue tejido allá por manos de indios. Tiene además una virtud: ha sido propiedad de una mujer que tiene fuego en la cabeza; llamaradas le brotan, se le derraman por la espalda y no la queman. No receles maldad de ella, no es coqueta, no es de Ciudad

Real. Es extranjera y esposa de nuestro protector y padre Fernando Ulloa. Se llama Julia Acevedo. (OT, p. 210)

Será mucho más tarde cuando descubramos lo que sucedió. César Santiago, el ayudante de Ulloa, lo robó para entregárselo a los indios como si fuera un presente de parte de éste, y así vencer la desconfianza de aquellos.

De la misma manera, los personajes no tienen un sólo rostro, aquel que les proporciona el narrador; es cierto que éste nos concede algunas descripciones, algunas pistas sobre cada uno de ellos, que dirigen o marcan nuestra percepción del mismo. Sirve de ejemplo la primera imagen que se ofrece de Leonardo Cifuentes, antes de que sepamos incluso su nombre:

Un hombre de complexión robusta, de mediana edad, sacaba brillo al cañón de una pistola con un relajo de gamuza. Vestía traje de dril, calzaba botas de campo. Se reclinaba perezosamente en el respaldo de un sillón giratorio. Al entrar las mujeres alzó levemente la cabeza. Un ojo rapaz y certero valió a la muchacha indígena. Hizo un imperceptible guiño de consentimiento. (OT, p. 20)

Es la imagen del hacendado, del explotador, la imagen del poder. Sus acciones responderán perfectamente con ese primer retrato que va seguido de la violación de Marcela, la muchacha indígena. Sin embargo, pese a estas pequeñas intervenciones del narrador, los personajes se van construyendo poco a poco, a través de sus acciones, de sus pensamientos, de sus diálogos, pero también, y sobre todo, a través de los ojos de los otros. El narrador evita cualquier valoración personal sobre sus conductas, son los demás personajes quienes juzgan. De esta manera cada uno de ellos tiene distintas caras, es varios al mismo tiempo. Pedro no es el mismo para Catalina, que para Fernando o para César; Xaw presenta distintos rostros según lo contemplan Manuel Mandujano o Pedro González Winiktón, imagen distinta a la que él tiene de sí mismo. No es la misma la Julia de Fernando Ulloa, que la de Idolina o la de Leonardo o la de Isabel. Catalina se nos presenta con una imagen muy distinta de acuerdo a los ojos a través de los que la miremos: los de Pedro, los de Marcela, los de Domingo, los de Xaw, los de su comunidad, los de Teresa, los de los ladinos.

El caso de Julia Acevedo y Fernando Ulloa resulta particularmente interesante, ya que la primera imagen de ellos es parcial, responde a los comentarios del pueblo, a las expectativas que ha creado su llegada, antes incluso de que hayan aparecido en escena. Su interioridad, sus preocupaciones, sus anhelos, los descubriremos bastante más adelante. A Julia, por ejemplo, la conocemos primero a través del apodo que el pueblo le ha puesto, la Alazana, y no con su nombre real, así como por haberse convertido en objeto de deseo de Leonardo Cifuentes.

El narrador no sólo se ajusta por momentos a la perspectiva de sus personajes, intentando permanecer neutral. En general, se pueden distinguir en él dos voces distintas. Una, la dominante, corresponde a la del narrador tradicional, cuya visión se ajustaría al mundo racional ladino; pero, en ocasiones, cuando penetra en el ámbito indígena, se contagia de esa cierta manera de ver el mundo y su voz cambia, adquiere un tono más solemne, ritual casi; las comparaciones con elementos de la naturaleza se multiplican, abundan las repeticiones, las frases se acortan, la narración se vuelve más poética, más simbólica, menos objetivo o realista²⁷. Sin embargo, el tono de esta segunda voz no logra ser homogéneo; a veces el narrador ladino deja escapar sus pensamientos, no puede evitar algunos juicios de valor sobre una realidad que no es la suya. Por ejemplo, cuando en una ocasión afirma que Pedro creía en la verdad de lo que se estaba manifestando en Tzajal-hemel, se está dejando caer la idea de que puede ser una mentira, fruto de la superstición, de una alucinación colectiva (OT, p. 214). Lo mismo sucede con Xaw Ramírez Paciencia, a través del cual también se cuestionan algunas prácticas indígenas:

Honradamente creía que las alucinaciones del alcohol, que los absurdos caprichos de una mente confusa por la senilidad, eran consejos inspirados, avisos de las divinidades benéficas. (OT, p. 215)

Evidentemente este párrafo responde a una mente ladina, ya que un indígena nunca pondría en cuestión estos aspectos. El narrador no puede evitar juzgar prácticas que no comprende, la voz de la escritora ladina se deja entrever en estas líneas; es imposible permanecer totalmente neutral y, al fin y al cabo, responde a los presupuestos de una cultura que es la suya.

En cuanto a las modalidades de narración, tampoco resulta tan simple como pudiera parecer en principio. Es cierto que domina la narración en tercera persona, tanto en estilo indirecto normal, como en el libre como forma de reflejar la subjetividad de sus personajes. El estilo directo es menos frecuente; cuando presenta el pensamiento de algún personaje en forma directa suele anunciarlo o explicarlo, bien con guiones, bien con los tradicionales "pensó", etc. Pero hay un uso que será muy explotado por algunos de sus contemporáneos considerados renovadores, particularmente por Carlos Fuentes, la narración en segunda persona, que Rosario también utiliza, sobre todo en los apartados en los que domina lo onírico, la religiosidad desbordada, hasta cierto punto casi irracional: en los delirios de Catalina que le conducen a la cueva de Tzajal-hemel, en las descripciones del culto. Consigue

²⁷ Véase, por ejemplo, el primer capítulo, los capítulos que describen el culto de Tzajal-hemel (XVI-XVIII-XXII), los capítulos de la celebración de la Semana Santa (XXXI-XXXII-XXXIII-XXXIV), o el de la destrucción del pueblo chamula (XXXIX)

así pasajes de gran fuerza y riqueza, transmitiendo toda la tensión, el misterio de esos momentos, al combinar las distintas modalidades narrativas, de la tercera a la primera persona, y de ahí a la segunda, para volver a la tercera. En todos estos casos, la narración se aproxima a la corriente de conciencia, se intenta plasmar la falta de orden lógico en el curso del pensamiento. Al tiempo, se produce una confusión temporal, la narración salta continuamente del pasado al presente; esto sucede también en los capítulos que describen el proceso que conduce a la crucifixión de Domingo, o en el delirio de Idolina cuando descubre la traición de Julia.

* * *

Como se puede ver Rosario Castellanos mostró un cuidado especial en la construcción de su novela, en los aspectos de forma, de estructura, de organización. Aunque de manera general, prefirió las técnicas narrativas tradicionales, no fue ajena a ciertas innovaciones que enriquecen el texto, sin convertirlo en ejemplo de renovación. Rosario no rechazó ninguna técnica que pudiera servirle a sus intereses narrativos. La multiplicidad de personajes, la diversidad de voces narrativas, la poco frecuente segunda persona, la corriente de conciencia, la interrelación entre textos consiguen crear esa atmósfera tan densa en los capítulos claves. No es la innovación por la innovación, la técnica por la técnica; esto no es nada si no está al servicio del texto. En este sentido, Castellanos se rebela contra el estilo realista crudo y descuidado de buena parte de la narrativa indigenista tradicional.

CAPÍTULO IV

DEL ESPACIO PROFANO DE
CIUDAD REAL AL
ESPACIO SAGRADO DE CHAMULA

Uno de los elementos narrativos al que Rosario Castellanos presta especial atención en la novela es el espacio, que no funciona como simple marco o escenario intrascendente en el que transcurren los hechos, sino que adquiere valor simbólico, se tematiza e influye sobre la trama. El hecho de que ésta se desarrolle en los lugares escogidos es tan importante como el cómo son esos lugares, pero más importante aún es la percepción que del espacio tienen los distintos personajes, y lo que eso nos comunica. Refleja una determinada organización social, pero también permite contemplar dos concepciones del universo contrapuestas. Esto nos ayudará a comprender, en parte, el porqué de las complejas relaciones indoladinas. La imposibilidad de una convivencia pacífica y respetuosa entre ambas comunidades no sólo está determinada por la injusticia que domina sus relaciones, por la explotación a que el indio es sometido, por el desprecio con que es tratado; hay de por medio un problema cultural difícilmente salvable: dos sociedades que hablan idiomas distintos y no sólo porque unos lo hagan en castilla y otros en tzotzil, sino porque conceden un valor distinto a la palabra; por si fuera poco viven tiempos distintos y su relación con los espacios que habitan es diferente.

No ocurre en Rosario lo mismo que en la novela naturalista, donde el lugar en que nacían o que habitaban los personajes determinaba inexorablemente sus destinos. En Castellanos, el espacio marca, pero no determina; es, más bien, un reflejo. En un momento determinado una referencia espacial puede iluminarnos, por ejemplo, sobre la psicología de un personaje. De hecho, en la novela escasean las descripciones y las que encontramos no son demasiado detalladas, salvo algunas excepciones. Joseph Sommers comentó al respecto:

No por accidente se nota la relativa ausencia de paisaje y descripción poética de los Altos de Chiapas. La interpretación de la autora insiste en que el eje existencial para tzotzil y ladino es la relación entre seres humanos. La novela constituye un estudio en paisaje humano, más bien que físico.¹

Efectivamente no se trata de una novela regionalista; sin embargo, no hay que minimizar la importancia del espacio; en la novela, éste refuerza, completa y profundiza el paisaje humano al que hace referencia Sommers. Los espacios presentados, la casa, el palacio, la cueva o el templo, sus características de abiertos o cerrados, iluminados o tenebrosos, fríos o cálidos, tienen su trascendencia. Las escasas descripciones no son gratuitas, tienen un sentido más allá de proporcionar una nota de color. Nos dirán sobre

¹ Joseph Sommers. "Rosario Castellanos: nuevo enfoque del indio mexicano", en *La palabra y el hombre*, num. 29, enero-marzo 1964, pp. 85-86.

los personajes que allí se desenvuelven, sobre las relaciones que se establecen. En definitiva, el espacio no es en la novela un adorno estilístico, sino un elemento más para iluminar el texto, que además conlleva una compleja carga simbólica.

I.- CIUDAD REAL Y CHAMULA: DOS MUNDOS AL MARGEN DE LA NACIÓN

El aislamiento es la principal característica de los espacios elegidos por Rosario Castellanos para el desarrollo de su novela. Aislamiento real, geográfico, pero también figurado, que refleja simbólicamente el estado de incomunicación que domina las relaciones entre ladinos e indígenas, entre hombres y mujeres, entre las distintas clases sociales, y que se plasma en *Oficio de tinieblas*, como lo percibió Aura Román, en una especie de "juego de cajas chinas", de espacios que se cierran dentro de otros²; espacios sin comunicación posible, habitados por personajes encerrados en sí mismos, donde la convivencia real y pacífica es una ilusión. Todo está en contra, hasta la geografía, esa geografía hostil que resulta ser el marco perfecto de la realidad que acoge.

Tras un cerco de montañas

Dentro del apartado estado de Chiapas, que históricamente ha vivido alejado del resto de la república, a donde, como le recuerda Leonardo Cifuentes a Fernando Ulloa, los franceses no llegaron porque no había caminos³, a donde apenas si alcanzaron los ecos de la Revolución, en el lugar más inaccesible, rodeados de montañas, se encuentran dos valles separados por un macizo montañoso. En uno se levanta del municipio de Ciudad Real, pequeño pueblo bajo dominio de los ladinos; en el otro, San Juan Chamula, pueblo indígena. La aparición de estos paisajes entre sombras, entre la niebla, en mitad de las montañas, les confiere un aspecto un tanto atemporal, irreal, casi mítico, pese a tratarse de lugares que sabemos que existen.

Lejos de cualquier parte, su aislamiento queda de manifiesto en la novela, al centrarse ésta únicamente en estos dos espacios. Tan sólo en dos ocasiones se abre a otros horizontes, dos lugares de la misma región, remarcándose en ambos casos las dificultades orográficas y el contraste de paisajes. En una de ellas, varios personajes (Fernando Ulloa, César Santiago y Pedro González Winiktón) se trasladan a Tuxtla, esa lejana ciudad que le ha robado la

² Aura Román. "La cosmovisión indígena en la estructura lingüística de *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos", *Atenea*, 1982, año II, 3ª época, num. 1, p. 33.

³ *Oficio de tinieblas*, op. cit. p. 152.

capitalidad a Ciudad Real y a la que los coletos no pueden evitar mirar con desconfianza y envidia. Un abismo real y figurado las separa:

El camión en el que viajaban iba dando tumbos por un camino de lodo y piedras. Al lado derecho se abría un despeñadero. (p. 243)

No sólo los ladinos experimentan esa sensación de lejanía hacia la capital del estado; para los indígenas, Tuxtla es algo ajeno a su realidad cotidiana, tan sólo significa el lugar a donde, de vez en cuando, los llevan a escuchar al Gobernador, ese hombre que lanzaba discursos que no entendían:

No ignoraban qué era eso de Tuxtla [...]. Recordaban los tumbos del camión de carga en que los habían transportado, su inmovilidad frente a un kiosco o un balcón, la moneda con que los recompensaron. (p. 303)

De nuevo, una mínima indicación aún más escueta que en el caso anterior, "los tumbos", que vuelve a poner de manifiesto las pésimas condiciones de los caminos. Pero no se trata nada más de dificultades orográficas. En la descripción que Rosario hace del trayecto que separa Ciudad Real de Tuxtla queda reflejado un contraste paisajístico que resulta enormemente iluminador. Frente a las montañas la llanura, frente a las tinieblas la luz, frente a la frialdad lo cálido; en definitiva, el nuevo paisaje transmite un aire de libertad:

Ya habían pasado el punto más alto del trayecto y de la niebla no quedaban más que jirones deshilachados y dispersos. La llanura se extendía allá abajo, verde, caliente. (p. 244)

Y es que Tuxtla es la representación de México, del nuevo México cardenista que es una puerta a la esperanza, visualizada en esa llanura verde y cálida. Los personajes se dirigen allí porque Ulloa, enviado del gobierno, todavía tiene confianza en las instituciones, en la justicia de los gobernantes.

El mismo contraste de paisajes se observa entre Ciudad Real y Tapachula: de un espacio cerrado a otro abierto, de la dureza a la suavidad. Para Pedro González Winiktón, este viaje, el primero fuera de los Altos, supondrá una experiencia trascendental en su vida. El indio percibe cómo el cambio de paisaje repercute en su estado de ánimo, sufre una transformación interior:

La tierra había ido dejando atrás sus moles abruptas, donde ni los ojos podían descansar, para resolverse en colinas suaves y por último en llanuras dilatadas, henchidas de un aire caliente de una densidad casi carnal.

Pedro contemplaba el nuevo paisaje con una turbación que no sabía definir. Alguna rigidez interior, que la montaña tensa, cedió aquí. (p. 54)

Este viaje supone una especie de rito iniciático, de aprendizaje: el salir de los reducidos límites en que se había desarrollado su vida le dará a Pedro la oportunidad de tomar conciencia real de su condición, descubrirá que las mujeres blancas “no eran aquellos seres míticos hechos de una substancia diferente a la suya” (p.61); aprenderá a leer y escribir en castilla, y conocerá al presidente. Todas estas experiencias harán que regrese a su comunidad un ser distinto; ha nacido el futuro cabecilla del levantamiento. No es casualidad que sea éste el único personaje indígena que traspasa las fronteras de San Juan Chamula y Ciudad Real⁴. La distancia le proporciona una perspectiva de la que carece el resto.

La novela nunca se acerca a la capital de la república, a la ciudad de México, aunque ésta está presente a través de algunas referencias, siempre haciendo alusión a su lejanía. Cuando en un capítulo se comenta la cantidad de médicos que visitaron a Idolina, se dice que vinieron “también de Guatemala y aun de México, aquel remoto México” (p. 82); en esta apreciación, más que el calificativo de *remoto*, es el adverbio *aun* el que remarca la enorme distancia, al señalar el carácter extraordinario del hecho. Más adelante, cuando ya se ha desencadenado el levantamiento chamula, Leonardo no espera ayuda del exterior, ya que “México está muy lejos” (p. 337). Para los indígenas, la distancia que los separa de la capital de la república resulta casi inimaginable; sirve como punto de referencia. Para indicar que Ulloa es un hombre de mundo, dirán que viene “de más allá de México” (p. 167), como si lo hiciera del otro confín del mundo.

Ciudad Real y San Juan Chamula viven de espaldas al país, pero además no parecen resentir este hecho, y poco hacen por remediarlo. Su encierro, su incomunicación geográfica, se ve reforzada por su determinación de mantenerse aislados, aunque los motivos sean diferentes en cada caso. Los coletos encuentran en su aislamiento un motivo de orgullo, como si eso les hubiese permitido mantener la limpieza de sus ilustres linajes:

Los pechos se dilataron por el orgullo de haber nacido en este valle cercado de altas cimas; orgullo de descender de varones famosos por sus hazañas y la limpieza de su nombre; orgullo de hablar el idioma de los elegidos. (p. 272)

La montaña fue para ellos durante mucho tiempo “su obstáculo y su defensa, su baluarte y su reto” (p. 106), porque como dice Rosario en “El idioma en San Cristóbal las Casas”, la falta de comunicaciones les permitió conservar sus usos y costumbres dentro de un mundo en el que ya resultaban anacrónicos⁵; el aislamiento favoreció la pervivencia de su forma de vida, pero sobre todo de sus privilegios: nadie se acercó a poner un alto a sus

⁴ Recordemos que Pedro también acompaña a Fernando Ulloa en su viaje a Tuxtla.

⁵ “El idioma en San Cristóbal las Casas”, en *Juicios sumarios*, op. cit., p. 132.

desmanes; allí ellos eran dueños y señores de tierras y gentes. El precio fue vivir de espaldas al progreso, a los cambios que vive la nación, hecho que queda reflejado en la novela en ese aire atemporal que domina la ciudad, en la escasez de datos, de información precisa que nos ubiquen en un periodo histórico concreto, pero de este punto hablaré con más profundidad en el siguiente capítulo. En el momento en que transcurre la trama de la novela, la situación empieza a cambiar, el mundo moderno parece empeñado en llegar a Ciudad Real y eso se traduce en el mejoramiento de las comunicaciones:

Ciudad Real ya no era una ciudad cerrada. El Gobierno había abierto caminos y los caminos los acercaron a otros pueblos [...] El viaje dejó de ser aquel proyecto remoto [...] para convertirse en una posibilidad inmediata, en una experiencia accesible y fácil. (p. 105-6)

La experiencia no resultó gratificante. Los que salieron descubrieron que fuera de los límites de Ciudad Real no eran nadie; su apellido no valía nada, se diluían en la masa, convirtiéndose en seres anónimos. Esto es lo que ocultaron, el insecto que roe los cimientos de una casa, como dice la novela. Esto no le resultaba ajeno a la propia Rosario; como ya dije, ella pertenecía a una familia de hacendados, que como tantas otras, tras la reforma cardenista decidió emigrar a la capital; en el artículo "El hombre del destino", comenta más claramente lo que la novela sólo sugiere, el choque del hacendado con la gran ciudad:

Allá, en sus tierras, en sus propiedades, en sus dominios eran señores de abolengo y sus antepasados habían hecho historia y sus descendientes conservarían los privilegios [...]. Pero aquí, en la ciudad, carecían de relevancia, se perdían en la multitud, no se distinguían de los otros. Y cuando alguien los observaba era para sonreír ante las vestimentas estrafalarias, los desusados modismos del lenguaje, las tímideces, las torpezas del payo.⁶

Los coletos experimentan en carne propia lo que tantas veces han sentido los chamulas cuando se ven obligados a abandonar sus parajes para ganarse la vida. Entonces se produce en los indios una transformación perfectamente descrita en la novela, donde el paso del espacio indígena al ladino es el escenario del cambio:

Eran solamente una huella digital al pie de un contrato. En su casa dejaron la memoria, la fama, la persona. Lo que andaba por los caminos era un hombre anónimo, solitario, que se había alquilado a otra voluntad, que se había enajenado a otros intereses.

Pedro resintió vivamente este cambio. Desde el momento en que entró a formar parte del grupo de enganchados la mirada de los otros se posó en él con una indiferencia que lo despojaba de su prestigio, de sus atributos y lo reducía a cosa, cosa útil tal vez para algo, pero sin valor en sí. (p. 51-2)

La diferencia es que los coletos pueden conservar su aislamiento, permanecer encerrados en su ciudad, en sus casas, donde todavía son alguien; no necesitan del exterior.

⁶ "El hombre del destino", en *El uso de la palabra*, México: Ediciones de Excelsior, 1975, pp. 205-6.

En cambio, los indígenas tienen que salir, no pueden evitar mantener contactos con el mundo ladino que los desprecia, que los humilla, que los ningunea. La novela pone de manifiesto que el aislamiento total, absoluto, es imposible, no es real; el indígena depende del comercio con el ladino para sobrevivir. Sin embargo, éste puede prescindir del indio, sólo es parte de su ganado, si crea algún problema siempre puede exterminarlo, la opción que plantea Leonardo en la novela: "Hay que cortar el mal de raíz [...]. El mejor indio, como dice el refrán, es el indio muerto" (p. 340). Precisamente, para evitar esta posibilidad el indio se encierra en su espacio, cierra las puertas al exterior. San Juan Chamula vive aislado, en la medida que las condiciones actuales de vida se lo permiten, para protegerse, para conservar lo que queda de sus costumbres, de sus tradiciones, para defender su dignidad, su forma de vida. Se aísla como forma de supervivencia. Chamula cierra sus puertas al blanco, pero paradójicamente necesita mantenerse cerca de él. La vida indígena aparece marcada en la novela por la continua huida, como recuerda Pedro González Winiktón ante Fernando Ulloa:

Pedro recuerda los éxodos de su infancia. Sus padres tenían un jacal, su mitpa, en un paraje que ahora ya no existe y de pronto vinieron las tropas y a culatazos los arrojaron de allí y los soldados se llevaron los cameros y las gallinas y los dejaron a ellos en mitad de un camino con las pocas pertenencias que habían podido salvar, durmiendo a intemperie y buscando en el cerro más alto y más pelón un lugar donde quedarse. Hasta que de nuevo eran expulsados de allí. (p. 185)

Como los echarán del valle de Chamula, convertido al final de la trama en un valle de humaredas. Se refugian entonces en el lugar más inaccesible, el más incomunicado:

Los sobrevivientes suben hasta el terraplén más alto, donde se respira un aire filoso, donde el corazón del caxlán, aunque es duro, se rompe. (p. 362)

La conclusión de la novela no parece ser muy alentadora. Para los indígenas no parece haber más alternativa que el aislamiento o la aniquilación, pero ese aislamiento les impide integrarse a la cultura nacional. Para los coletos, el aislamiento es una fortaleza que les permite conservar sus privilegios, seguir manteniendo unas relaciones de injusticia y explotación; prefieren permanecer en el olvido, lejos de las miradas del resto del país.

Quien no es de aquí es extranjero

El intento de mantenerse alejados del resto del mundo como forma de defensa provoca en ambos espacios el rechazo, el recelo ante todo lo que viene de fuera. Quienes no pertenecen a San Juan o a Ciudad Real son considerados extranjeros. No sólo forasteros, blancos, caxlanes, sino "extranjeros", con todo lo que la palabra implica, una distancia, un muro, una frontera, y para los coletos, hasta un dejo de desprecio. Para ellos, los que llegan del exterior

no hacen sino romper el orden establecido. Son gente "curiosa que se asombra de todo, que se alarma, que juzga. Gente boquisfloja que comenta y hace aspavientos. Gente inflexible que desdeña, como ese Fernando Ulloa" (p. 106). Son un elemento perturbador que sólo trae problemas, agentes viajeros que alborotan, que provocan riñas y pependencias. O empleados de gobierno, como Ulloa, que no puede pretender nada bueno, cuando viene a instalarse en este lugar "tan remoto y apartado de todos los caminos" (p. 125). Llegan a imponer leyes, a erigirse en la voz de la justicia, se atreven a criticarlos cuando no saben nada de sus vidas, de los trabajos pasados para levantar sus casas, sus haciendas; no entienden, como le reprocha Isabel Zebadúa a Julia Acevedo, ante un comentario que le hace ésta:

Ustedes, los extranjeros, vienen de otro mundo y no entienden lo que sucede en Ciudad Real. [...] Así, de lejos y en frío, como usted, puede uno escandalizarse, hacer aspavientos. (pp. 140-1)

Siempre que el gobierno se ha acercado hasta este perdido lugar de la república ha sido para perjudicarlos, como le recuerda Leonardo Cifuentes a Fernando Ulloa⁷. Por eso, ahora que el gobierno ha abierto nuevos caminos, que la montaña ha dejado de ser un obstáculo, para defenderse de estas intrusiones perturbadoras, los coletos levantan otras invisibles barreras, se cierran vivificando viejos prejuicios (p. 106). Y no dejan ningún resquicio abierto, levantan un círculo de exclusión, expresión que será frecuentemente utilizada, frente a Fernando Ulloa y su mujer, Julia Acevedo; ante ellos todas las puertas se cierran. Leonardo le avisará a Ulloa a modo de amenaza: "los dueños de las fincas no van a quererles abrir las puertas a quienes vienen a perjudicarles" (p. 154). Frente al otro se levanta un muro, porque ese otro siempre es considerado como enemigo; el otro, el diferente, el distinto, el que no piensa igual, el que no siente igual, como Fernando, pero también como los indios.

La respuesta de Fernando y Julia ante la hostilidad de todo Ciudad Real es totalmente opuesta. Ulloa opta por aislarse, se aparta de "una sociedad que le había declarado la guerra" (p. 163), se encierra en su despacho y se entrega a sus ocupaciones. En cambio, Julia se empeñará en romper el cerco que han levantado en torno a ella; se impone como objetivo ser admitida en el selecto círculo de las buenas familias.

Ulloa es el signo del nuevo México que busca la integración, que quiere luchar contra los privilegios, que busca la justicia, por eso afirma:

⁷ Cifuentes le echa en cara a Fernando el abandono en que los había dejado el gobierno en tiempos de crisis, recordando la sublevación de 1869, curiosamente la misma en que se basa la novela. Para el hacendado la situación está clara: "No sería por el apoyo del Gobierno, que siempre ha tratado de perjudicarnos" (p. 152).

Ciudad Real no es ya lo que ustedes creen: el coto cerrado de unos cuantos señores y leguleyos. Ciudad Real es México y en México hay leyes justas y un Presidente honesto. (p. 242-3)

Pero los hechos mostrarán lo equivocado que está. Ciudad Real prefiere perder el tren de la historia a perder sus privilegios, y luchará por conservar su coto de poder.

Para los indígenas, el extranjero es ante todo el blanco, el "caxlán"⁸, otra palabra que sirve para establecer diferencias, distancias. De él no se puede esperar nada bueno. Los caxlanes sólo les han traído la desgracia, de ahí la desconfianza ante las promesas de Fernando: "desconfiaban de ellos y en su interior estaban dispuestos a resistir" (p. 182). Pero también despiertan curiosidad entre los niños, por ejemplo: "Éstos, que causaban la mayor curiosidad de los extranjeros, eran también quienes los contemplaban con mayor asombro e iban detrás de ellos, riendo a hurtadillas, imitando sus palabras y sus ademanes" (p. 295). Son los jóvenes como Pedro quienes están más dispuestos a acercarse a ellos, a creer en ellos y en sus palabras. Sin embargo, la concepción mítico-mágica del universo que domina en el hombre primitivo, lleva a que éste contemple al extranjero, ya no sólo como el "Otro", distinto, diferente, sino como una especie de divinidad, asociada casi siempre con el mal, un demonio, como explica Mircea Eliade:

Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el "Mundo" (con mayor precisión: "nuestro mundo"), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de "otro mundo", un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de "extranjeros" (asimilados por lo demás, a demonios o a los fantasmas)⁹

Por eso no es extraño que piense Xaw que "estos extranjeros eran pukujes, diablos que habían venido para perderlos y condenarlos" (p. 183). De la misma manera, Catalina también resiente la llegada de estos extraños que la alejan de Pedro y Domingo, por lo que comienza a prègonar "que la estancia de los dos caxlanes en Chamula no tenía más fin ni propósito que dañar a la gente de la tribu" (p. 189). Como vemos hay una enorme diferencia entre el rechazo al otro dentro del mundo ladino y dentro del mundo indígena; en el primero el que viene de fuera es un enemigo, pero siempre considerado inferior, es despreciado; entre los indígenas es mirado con recelo, pero influye su concepción sagrada del universo. Aunque

⁸ Según Alfonso Villa Rojas, la palabra *caxlán* es una corrupción de castellano, y los indios la usan para referirse a los ladinos de cualquier clase o condición. Si para indicar alguna distinción o autoridad, entonces emplean *ajwail* o *ajwail* como aparece en la novela, que quiere decir "persona de respeto", "amo", "caballero". En la novela, Pedro designa con esta palabra al Presidente y, en ocasiones, a Ulloa. Alfonso Villa Rojas en *Etnografía tzeltal de Chiapas*. México: Gobierno del Estado de Chiapas-Miguel Ángel Porrúa Editor, 1990, p. 65.

⁹ Mircea Eliade. "El espacio sagrado y la sacralización del mundo", en *Lo sagrado y lo profano*. Colombia: Ed. Labor, 1994, p. 32.

Ulloa consigue ganarse en cierta manera la confianza de los chamulas, la barrera que los separa nunca acabará por derribarse, tal como quedará de manifiesto al final de la novela.

La desconfianza del indígena hacia todo lo que viene de fuera se extiende hasta aquellos de su misma raza que pasan un tiempo entre los caxlanes; éstos vuelven aladinados, se sienten superiores, traen ideas nuevas y peligrosas, se vuelven irrespetuosos, como Pedro González Winiktón, como los jóvenes que lo acompañan:

[...] los nuevos amigos de Pedro eran jóvenes, irrespetuosos como él. Eran los que regresaban de las fincas de la costa, insolentes a causa de su viaje; los que habían ido más lejos, al Istmo, al mero México, los que ya no encontraban bueno seguir viviendo como habían vivido hasta entonces. (p. 190)

Para volver a ser aceptados entre los suyos, tienen que abandonar todo rasgo externo que los diferencie, los zapatos, el reloj, los pantalones y chompas de mezclilla; así, Pedro, aunque en su interior el viaje le haya dejado una huella indeleble, aunque a escondidas repase sus cuadernos y libros, "cedió rápidamente a la presión de su grupo y en ningún signo externo se notaba en él rebeldía contra las tradiciones indígenas o criterio independiente para juzgar los hechos o "aladinamiento" (p. 62). Pero cuando intente comunicar su experiencia a los mayores, cuando les trasmita la promesa de justicia del Presidente, lo considerarán un advenedizo; en la junta que se celebra con Ulloa y los principales en Semana Santa, cuando intente controlar los ánimos soliviantados, los mayores lo rechazarán recordando su pasada incursión en territorio de los blancos:

Winiktón se apartó de Ulloa y fue a mezclarse con los principales. En vano trató de hacerse oír. Estaban excitados y no tenían miedo. ¿Qué quería de ellos este aladinado? (p. 304)

Aladinado, una palabra que lo separa, que lo margina de sus compañeros, que lo aísla. La distancia que separa al indígena del ladino parece en la novela insalvable; años de violencia de explotación, de soportar humillaciones e injusticias no se pueden borrar fácilmente.

La distancia entre San Juan Chamula y Jobel es larga

El común aislamiento que viven Ciudad Real y San Juan Chamula respecto al mundo exterior no los acerca, sino que los separa más si cabe. Chamula se encuentra a tan sólo ocho kilómetros de Ciudad Real, pero en la novela esta distancia resulta casi insalvable. Los dos municipios viven de espaldas uno del otro, aunque haya un trasiego constante (concentrado en la parte central de la novela), sobre todo desde el mundo indígena al ladino. Tan sólo

Pocas referencias más que sirvan de transición de un espacio a otro. El narrador no vuelve a detenerse en ese paisaje intermedio. Por lo general, cada capítulo se centra en un único espacio, saltando de uno a otro de manera normalmente brusca, como mucho hay una continuidad en el personaje (el mismo personaje que acaba, comienza el siguiente, aunque en un espacio distinto, por ejemplo en los capítulos IX-X, con Manuel Mandujano). En los capítulos en los que se transita de Ciudad a San Juan o viceversa (aproximadamente unos diez), el cambio de escenario se resuelve en una línea, con la que se reubica al personaje conductor, una sutil manera de marcar la separación que domina ambos espacios, ambas realidades. Cuando Marcela regresa a San Juan Chamula con Catalina, el narrador no se detiene en el camino:

Marcela se limpió las lágrimas con el dorso de la mano y fue a colocarse detrás de Catalina. Así anduvieron. Así llegaron a San Juan Chamula. (p 28)

Magistral me parece cómo se resuelve el salto espacial en un momento cumbre de la novela, cuando se va a producir la muerte de Mandujano; una imagen, el fueite, es el elemento que sirve de transición; al salto espacial se une el temporal:

Mandujano asentía, ya sin oír. Con sus dedos atormentaba el fueite con que iba a hostigar a su cabalgadura. El fueite que levantó en la cueva de Tzajal-hemel y que no pudo descargar porque Catalina se interpuso entre él y los ídolos y se lo arrebató. (p. 263)

Esta ausencia de espacios intermedios, salvo para remarcar el aislamiento y los obstáculos geográficos erigidos como insalvables, muestra la imposibilidad de un espacio de convivencia pacífica. La integración espacial aparece lejana, no hay una realidad intermedia: San Juan o Ciudad Real, blanco o negro, ladino o indígena, luz o tinieblas. No hay lugar para el diálogo, tan sólo obstáculos, barreras, abismos... A pueblos aislados y sin comunicación entre ellos, les corresponden espacios aislados, inaccesibles, cerrados.

II.- CIUDAD REAL; LA CIUDAD DEL PODER, ENTRE FORTALEZA Y CÁRCEL

No resulta casual que Rosario haya elegido como nombre del municipio ladino en donde se desarrolla parte de la trama, no su nombre actual, San Cristóbal las Casas, sino el que se utilizó hasta el siglo XIX, Ciudad Real¹⁰. De esta manera se refuerza la imagen de un lugar

¹⁰ Según recoge Aralia López en su libro *La espiral parece un círculo*, fue en 1829, tras la Independencia, cuando Ciudad Real cambió su nombre por el de San Cristóbal (p. 59)

anclado en el pasado, cerrado a los cambios, en concordancia con una concepción del espacio casi feudal. Por otro lado, permite establecer una contraposición con el espacio indígena, San Juan Chamula. Desde los nombres se pone de manifiesto el enfrentamiento de las dos concepciones del universo. Uno nos remite al ámbito del poder, identificando el lugar como la ciudad de los dominadores, donde residen los "reyes", donde radican las instituciones. El otro nos ubica en el ámbito de lo sagrado, sería el lugar de los dioses.

Si tuviéramos que elegir una imagen que resumiera lo que representa Ciudad Real en la novela, la encontraríamos en cualquiera de esas quintas que Rosario ubica a las afueras de la ciudad:

A veces, con la insolencia de su aislamiento, se yergue una quinta. Sólidamente plantada, más con el siniestro aspecto de fortaleza o cárcel que con el propósito de albergar la molición refinada de los ricos. (p. 15)

Ciudad Real, fortaleza y cárcel, refugio y prisión, dicotomía que se repite continuamente en todos los espacios de este lugar. Ciudad protegida de toda acechanza exterior por invisibles muros. Para penetrar en ella es necesario pagar un precio, un peaje, atravesar ese foso imaginario infestado de bestias que constituyen las atajadoras que aguardan ante las puertas de la ciudad. Inamovible, eterna, Ciudad Real permanece al final de la novela: el castillo no ha podido ser destruido, apenas si se ha agrietado:

Jobel vuelve a levantarse, amurallada en la injusticia, ciudad a la que sólo se puede penetrar al través de la puerta de los rebaños. (p. 326)

Es en esta imagen, donde Rosario deja entrever más claramente esa idea de la ciudad como construcción medieval. Aunque nunca se precisa, por su carácter de ciudad cerrada, amurallada, respondería, imaginariamente, a una figura cuadrada o rectangular. Según explica Gilbert Durand en *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, "las figuras cerradas cuadradas o rectangulares hacen hincapié simbólicamente en los temas de la defensa de la integridad. El recinto cuadrado es el de la ciudad, es la fortaleza, la ciudadela"¹¹. En efecto, Ciudad Real defiende la integridad de su poder, de sus privilegios. Representa el orden; fuera de sus límites reina el caos: el mundo indígena. Mircea Eliade explica este valor ordenador de las murallas:

¹¹ Gilbert Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1982, p. 236.

[...] antes de ser obras militares, son una defensa mágica, puesto que reservan, en medio de un espacio "caótico" poblado de demonios y de larvas [...], un enclave, un espacio organizado, "cosmizado", es decir provisto de un "centro"¹².

Ese centro es, en la novela, el Palacio Episcopal, centro de poder político y religioso, pero poder terrenal más que espiritual, lugar en torno al que se reúne la población en busca de consejo y orientación en los momentos de crisis, como cuando la ciudad se siente amenazada tras el asesinato del cura Manuel Mandujano en Tzajal-hemel. Curiosamente no se dirigen al Palacio Municipal, porque un "presidente municipal es una institución que se acepta, que se tolera y que se necesita en circunstancias normales. Pero en una emergencia, como la de ahora, un presidente municipal no tenía nada que hacer" (p. 271). Es cierto que allí se reúnen las "personas visibles", encabezadas por Leonardo Cifuentes, para organizarse, pero pronto las reuniones se trasladarán a la casa de éste último, otro centro de poder, el de una nueva aristocracia adinerada que busca posiciones políticas. Sin embargo, al final de la novela, el Palacio Episcopal, volverá a ser centro, a él se dirige el Gobernador, para reunirse con los notables de la ciudad y entrevistarse con el Obispo.

La ciudad, al mismo tiempo que protege a sus habitantes, los asfixia, porque no sólo vive cerrada al exterior, sino también hacia dentro de ella misma, poblada de casas cerradas, donde los principales inquilinos son las tinieblas y los secretos, donde se esconden grandes tragedias, grandes mentiras, miserias y esperanzas frustradas; se convierte así en una ciudad de murmuraciones, de ocultamientos:

En el traspaso de una casa, en cuya puerta principal se ostentan escudos de nobleza y pruebas de linaje, está encerrado revolcándose entre sus propias inmundicias, el loco, que se enfurece ciertas noches y quiebra los barrotes de su jaula y se pone a aullar como un animal herido.

En una habitación sin ventanas yace una criatura cuyos huesos no se endurecieron nunca lo suficiente como para tenerla erguida. (p. 288-9)

Casas con cuartos cerrados y oscuros que parecen anunciar el desmoronamiento, el fin de una época que está empeñada en permanecer de pie; una época representada en esas viejas familias, "sin otro patrimonio que el apellido" que "se encerraban en casas ruinosas". Tras las regias fachadas se oculta un interior miserable, los cimientos de un mundo que se tambalea:

[...] el padre Mandujano traspasó los umbrales de estas moradas y había visto los jardines devorados por la maleza, los patios interiores donde las mujeres se desollaban las manos en la lejía, las oscuras habitaciones en que se acumulaban objetos inútiles. (p. 103)

¹² Mircea Eliade. "El espacio sagrado: templo, palacio, "centro del mundo", en *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1991, p. 332.

Las ideas de encierro, de interioridad, de penumbra, van a ser las pinceladas con las que Rosario Castellanos va a dibujar el espacio ladino. Destaca la insistencia en dos elementos: la constante alusión a las puertas que se abren y cierran, sirviendo de frontera entre espacios y remarcando la impresión de clausura, de cárcel; y por otro lado, el predominio de los espacios tenebrosos, poco iluminados. Se construye así una atmósfera opresiva, que ahoga a sus personajes, la misma que respira Fernando Ulloa en Chiuptik:

De pronto Fernando sintió un hormigueno en los pies, una asfixia, una opresión, un ansia de irse, de romper esta cárcel de lluvia, de lodo, de cerros. (p. 156)

Ciudad Real deja de ser fortaleza, para convertirse en cárcel. Por eso no resulta extraño que Julia sienta que se pudre en este lugar, "donde no hay más que llover y llover" (p. 203). Idolina, encerrada en su cuarto, sueña con el momento en que se cumpla la promesa de las cenizas y su casa arda y ella pueda huir, ir "a rodar tierras" (p. 81).

La acción de la novela, en la parte que transcurre en Ciudad Real, se desarrolla básicamente en interiores; la calle es un lugar de tránsito, no de paseo, no de disfrute; no se vive la calle, se vive de puertas adentro. Esta situación sólo se ve alterada tras el asesinato de Mandujano. Se declara una especie de estado de excepción. Se produce entonces una extraña apertura, las rígidas normas sociales se relajan, la ciudad vive inmersa en una aparente fiesta.

Porque en Ciudad Real hay normas, hay límites. Como corresponde a una ciudad feudal, el espacio refleja la sociedad que la habita y, por tanto, éste está jerarquizado, se acota, se ordena reflejando una rígida estructura social: cada quien tiene su lugar dependiendo de su posición en la sociedad coleta y no debe traspasar los umbrales, las fronteras; quien ose penetrar en donde no le corresponde, tendrá que enfrentar el círculo de exclusión levantado a su alrededor, el mismo que intenta romper a toda costa y a cualquier precio Julia, aunque a veces dude y se pregunte: "¿Valía la pena empeñarse en penetrar un mundo tan cerrado, subir a una jerarquía tan inaccesible?" (p. 285). La ciudad, cerrada geográficamente, también lo está socialmente. En Ciudad Real, los indios tienen su lugar; las mujeres, el suyo; como también lo tienen las clases populares o los aristócratas. Puntos que no se tocan. ¡Cuántos límites, cuántas fronteras dentro de un único espacio!

Una división social del espacio

Rosario Castellanos retrata muy bien cómo se organiza socialmente el espacio de Ciudad Real. La división de barrios es significativa; vivir, pertenecer a uno determinado implica una forma de vida y tiene un valor para los demás. Las personas son juzgadas según la zona que

habitan. Cambiar de barrio conlleva una aspiración a subir en la escala social (algo imperdonable dentro de la comunidad coleta), o denuncia la decadencia de un linaje. Sólo el dinero puede hacer olvidar el origen, aunque siempre perduren los recelos hacia esos advenedizos, como Leonardo Cifuentes, persona de origen turbio (un recogido) y pasado tormentoso, que es admitido en el selecto círculo de las buenas familias de Ciudad Real “gracias a su fortuna, cada vez más opulenta” (p. 66), aunque con reservas. Pero Ciudad Real no es la única que establece estos estrictos límites sociales, el relato de César Santiago sobre su vida en Comitán, nos mostrará que no se trata de un caso excepcional en la zona:

La familia de Santiago era comiteca y en tiempos no muy remotos había sido propietaria de un floreciente negocio de carne en el barrio de la Pila. Barrio de gente arrechta. Gente de posibles y jacarandosa también [...]. Pero que no pretendiese un pileño salir de su barrio, querer formar parte de la sociedad del centro porque era ignominiosamente rechazado. Pileño naciste, pileño te quedas. (p. 166)

El centro, el lugar en que viven las buenas familias, los comerciantes de prestigio, los finqueros de estirpe. Donde se levantan las imponentes casonas. Muy posiblemente, ahí se encuentre la casa de Leonardo Cifuentes e Isabel Zebadúa, también la de Julia Acevedo y Fernando Ulloa, aunque nunca se especifique. Es en esta zona donde se desarrolla la mayor parte de novela. Aquí se concentra el poder: el Palacio Municipal, el Niñado (la cárcel), pero sobre todo el Palacio Episcopal. Signo del deterioro de los nuevos tiempos, es la llegada al centro de los advenedizos, de los nuevos ricos. El poder abrir una tienda en la calle Real de Guatemala, por ejemplo, se convierte en signo inequívoco de ascenso social.

Un barrio menos céntrico es la parroquia de San Diego, lugar que sólo conoceremos por referencias, por los recuerdos de Manuel Mandujano, ya que él estuvo a cargo de esta parroquia. Allí conviven familias de antiguo abolengo con artesanos, pero son “como el agua y el aceite. Vecinos transeúntes de la misma calle, asistentes a la misma iglesia, ni se hablaban ni se conocían” (p. 104). Los ricos venidos a menos viven encerrados en sus casas, consumiéndose en el recuerdo de sus pasadas glorias, escondiendo su actual miseria. En cambio, las familias humildes tienen sus puertas abiertas de par en par. Porque los pobres viven más en la calle; cuanto más abajo en la escala social tendrán más presencia en este espacio. La calle es el lugar del comercio, de los mendigos, de los indios...

Viviendo en los márgenes

En la novela, resulta interesante el manejo de la idea de “las orilladas”, palabra que es casi insulto, pronunciada con desprecio, con la que los coletos se refieren a los lugares donde

habita la población más marginal. Las atajadoras que aguardan en las entradas de la ciudad a las indígenas. Los Barrios de Mexicanos y Tlaxcaltecas en Custitali y San Felipe, "barrios miserables que rodeaban la ciudad y que servían de tránsito, casi imperceptible, entre el mundo de los ladinos y el de los indios" (p. 280). Esta gente de las orillas, al igual que los indígenas, cuando acceden al centro lo hacen para comerciar o para mendigar; tienen su límite en los umbrales, contemplando la vida ajena siempre desde afuera, a través de puertas entreabiertas, cuando no se las cierran:

Las mendigas golpeaban con insistencia, con estrépito, el llamador de hierro. Alguna criada se asomaba apenas. Al través del resquicio abierto llegaban ecos de risas, fragmentos de conversación [...]. Y la menesterosa se quedaba afuera con el portón bruscamente cerrado ante su cara. (p. 279)

Afuera. Gente que carece de un lugar en esta sociedad cerrada y clasista de Ciudad Real. Gente que vive en los márgenes, en el borde, en el filo. Gente digna de desprecio, gente que molesta con su sola presencia. Ante el peligro indio que amenaza la ciudad, los habitantes de los arrabales invaden el centro en busca de protección, como sucedía en las ciudades medievales. Las atajadoras se lanzan a mendigar por las calles. Las familias de las orillas se instalan en la noche bajo los arcos del Ayuntamiento. "Quedaba allí un hacinamiento de cáscaras y desperdicios, un olor de leche rancia—;había tantas criaturas!— de sudor viejo, de lana usada, que se renovaba antes de que hubiese acabado se extinguirse" (p. 281). Los indios también molestan a la vista, estorban. Julia no será ajena a estos prejuicios de los coletos:

¡Los indios! Los odio a todos, sucios, miserables, torpes. No se puede caminar por las calles de Ciudad Real sin tropezarse con indios tirados de borrachos, sin recibir la embestida de una carga con la que corren a ciegas, sin resbalar en las cáscaras y desperdicios que van dejando tras de sí. (p. 199)

Curioso. La expresión "cáscaras y desperdicios" se repite en los dos casos. Tal vez porque así es como se considera a toda esta gente, basura, desperdicios de la sociedad, lo desechable, lo último, lo que afea a la vista y debiera esconderse o, por qué no, aniquilarse.

Para los indios. Ciudad Real es un lugar hostil, como lo muestra la actitud de Marcela mientras recorre sus calles, tras escapar de las atajadoras:

Con movimientos furtivos y rápidos, como de animal avezado a la persecución y al peligro, Marcela se deslizaba por las calles empedradas de Ciudad Real. (p. 17)

Los indios caminan por en medio de la calle, por el arroyo, "porque a las personas de su raza no les está permitido transitar en las aceras"(p. 17). Su lugar es la calle, el mercado, pero en las casas de los poderosos el límite, la frontera, está en los umbrales, en los

zaguanes, como el de la casa del enganchador, donde se permite dormir a los indios que van a ir a trabajar a las fincas de la costa. Si logran pasar más adelante, tal vez alcancen los dominios de la servidumbre: los patios, la cocina. Desde esos límites privilegiados, Pedro consigue conocer la ciudad de Tapachula; convertido en mozo de estribo de don Adolfo, traspasa las puertas "que de otro modo hubieran permanecido cerradas para un indio. Conoció desde los zaguanes, desde las cocinas, desde los patios en que aguardaba a su amo, la casa de los ricos; aprendió los vericuetos de los edificios municipales y entrevió los salones de los casinos"(p. 58). Siempre tras bambalinas, asomándose por los resquicios, desde afuera, ninguno de los de su clase puede entrar al recinto sagrado de los amos. Su lugar es el filo hostil de la banquetta en que Marcela se sienta a olvidar (p. 24), en donde los indios aguardan pacientemente la llegada del enganchador (p. 52). Si no, el rincón que eternamente parece ocupar Teresa Entzín López en la casa de los Cifuentes. Este espacio, el más sórdido de los refugios según Bachelard¹³, merece una atención especial, es el lugar donde Teresa se enrosca tras las ofensas, en una especie de regreso al protector vientre materno; pero también es el más humilde, aquel donde intenta pasar desapercibida, especial aptitud de la indígena (p. 142); espacio que la coloca siempre al margen de la escena principal, como cuando Idolina forcejea con Julia tras ser descubierta en el desván: "Inmóvil, Teresa observaba el episodio desde un rincón" (p. 93). Si al rincón le añadimos un brasero, es decir, el fuego, y una figura inmóvil, una india que pronuncia palabras ininteligibles, se transforma en un espacio de misterio, mágico, el espacio donde se puede pronunciar el augurio. Ése es el escenario que observa Idolina, que comienza a sospechar, "con más expectación que miedo, si aquella mujer de traza tan insignificante, de aspecto tan humilde, no sería una "canán", la poseedora de un nahual de fuego, dotada del poder suficiente para convertirse en este elemento y para dictarle sus mandatos" (p. 86).

Pero el lugar del indio en la casa del amo no es seguro. Teresa, al escaparse de la casa de sus amos, perderá el suyo; cuando regrese dormirá en el suelo, "porque su antiguo estrado servía ahora a una criada que siempre se lo había envidiado" (p. 258). Esta pérdida del espacio físico resulta simbólica, ya que Teresa también ha perdido su lugar en el corazón de Idolina. La situación en que se encuentra la india resulta trágica, habita una especie de "nepantla", esa tierra de en medio, ya que no pertenece a ningún lugar. Habita el último rincón de la casa, donde "hubieron de transcurrir varios días antes de que nadie notara que la nana había abandonado la casa de los Cifuentes" (p. 142), pero ya es incapaz de vivir entre los suyos; cuando se ve obligada a hacerlo no soportará la miseria y recuerda con nostalgia el

¹³ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. México: F.C.E., 1975, p. 172.

lugar del que huyó, allí siente que está "su lugar", "su hogar" (p. 254). Cuando vuelva, sin embargo, le asaltarán la misma pregunta que se hacía cuando estaba en Majomut: "¿qué tengo yo que hacer aquí?" (p. 258). Éste es el drama de la indígena, la ausencia de un espacio propio al cual pertenecer. Porque a la pregunta citada, se añade otra que está implícita en ella: ¿quién soy?, ¿qué soy? Ya no es una india cualquiera, está aladinada, pero los blancos nunca notarán la diferencia, no la aceptarán como igual. Teresa se enfrenta realmente al problema de la pérdida de la identidad. Sin embargo, siempre le quedarán sus historias, esos cuentos y leyendas que le narra a Idolina, en los que se entremezcla realidad y ficción, lo autóctono, lo heredado, con la influencia de los dominadores, en definitiva, el mestizaje.

A los mismos márgenes y orillas está condenada Mercedes Solórzano, vieja prostituta y actual celestina de Leonardo Cifuentes. A su puerta no se detienen las gentes que se precien y los señores la saludan "con gesto furtivo" (p. 21). Vive arrimada a la casa del hacendado, ocupando unos cuartos significativamente *exteriores*, donde montó un negocio que sirve de mampara para ocultar las correrías de Leonardo. Las puertas de la calle abiertas de par en par, permitiendo la entrada de Marcela, una india, son un llamado a la desconfianza, más cuando la puerta posterior, "—que daba acceso al fondo del la casa— estaba sólo entornada" (p. 18). Transmite una idea de ocultación, de algo turbio, como más tarde se comprobará. Doña Mercedes es otro personaje en la frontera, en los límites, sirve de contacto entre Leonardo y Julia, la extranjera, pero también tiene acceso al mundo indígena, a donde marcha, bajo de disfraz de salera, para espiar.

Las mujeres, en general, están condenadas a los márgenes, aunque a unos márgenes muy distintos a los hasta ahora expuestos. Están condenadas al encierro, a contemplar desde afuera, tras los visillos de una ventana, como en esa significativa primera imagen que tenemos de Isabel Zebadúa:

Atraída por el escándalo una mujer recorrió el visillo de una ventana. Era Isabel Zebadúa, la esposa de Leonardo Cifuentes. Por un instante su rostro se dibujó tras los vidrios. Un rostro trabajado por el sufrimiento, roído de ansiedad, troquelado de desdén. (p. 22)

Contemplar la vida tras una ventana es también el destino de las solteras, al que escapan durante unos momentos, ante el estado de excepción de la ciudad, que les permite un poco de libertad, participar:

Las solteras abrieron la puerta de su encierro. Por fin ahora podían moverse, actuar, servir, sin que las paralizara la burla o la desaprobación de los demás. Miraron la calle, por primera vez en años, ya no al través de un vidrio, de un batiente entornado, sino a plena luz. (p. 274)

Porque el lugar de la mujer es la casa, permanecer al margen del mundo, inmóviles, inactivas, sólo contemplando desde las orillas. Como dice Rosario, el aire libre, la naturaleza, el campo no le corresponde a la mujer; para ella es el salón, "el templo donde recibe los homenajes de sus fieles con la impavidez de un ídolo"¹⁴. El salón, "con su exigencia de distancia y ceremonia" (p. 130), lugar de las visitas, de reuniones, donde las mujeres descuartizan prestigios, comparten secretos, juzgan vidas ajenas, como en las que tienen lugar en casa de Julia. Pero también el lecho "del amor y del parto, el sitio donde el macho las humillaba y las exaltaba, el trono de su pereza, el refugio contra la destemplanza del clima" (p. 274). En definitiva, la inmovilidad, siempre al margen, sin tomar parte del curso de la historia, de los acontecimientos, tan sólo dejándose llevar. Por eso, Julia viene a romper las normas, es un aire de libertad, un rayo de luz entre tanta tiniebla, una mujer que quiere tomar las riendas de su destino:

Una figura femenina que se pasea sola por las calles; una voz, una risa, una presencia sonora que se eleva por encima de los cuchicheos; una cabellera insolentemente roja, a menudo suelta al viento. No es necesario más para que las beatas, pálidas de encierro, se santigüen detrás de las ventanas. (p. 126)

Julia tiene que enfrentarse a una sociedad que le cierra sus puertas. No se resigna y busca ser aceptada; queriendo formar parte de aquellos que la desprecian, se convierte en amante de Leonardo Cifuentes, para acabar en una mujer como las demás, una mujer que permanece en su caserón, aguardando sola y casi a oscuras al hombre (p. 197). Leonardo acabará percibiendo el cambio:

Había capturado, pues, al gavilán, veloz, asustadizo y rapaz; lo había cebado pacientemente y ahora pesaba, se movía con dificultad; había adquirido hábitos sedentarios. (p. 339)

De la mujer activa que aparecía al principio, a la pasividad final. ¿Pero cuál es el fin de Julia? La novela nos da a entender que abandona a Leonardo y parte de la ciudad; sin embargo, queda una duda, los anónimos que recibe el gobernador afirman que Leonardo fingió su partida y que la mantiene encerrada en un escondite (pp. 360-1). ¿Cierto o simple imaginación febril de una mente enferma que desea a Julia, que fue una imagen de libertad, su propio destino?

Idolina, "criatura desequilibrada por la enfermedad y el encierro", como la define Leonardo Cifuentes resulta el caso extremo de esta mujer que vive en los márgenes. La

¹⁴ "La mujer y su imagen". en *Mujer que sabe latín...* op. cit., p. 11.

ventana es para ella una puerta al mundo, el único aire de libertad; a través de los ecos que le llegan de fuera, la vida entra en su cuarto:

Acuchaba en cada eco de los que resonaban en la acera, el paso de quien vendría a libertarla. Había aprendido a distinguir, con esa agudeza terrible de los solitarios, la prisa de los jóvenes, de los gozosos, de los que van en busca de la felicidad, y la prisa de los angustiados, de los que corren a detener el destino. En la autoritaria rudeza con que posaban el bastón sobre las losas conocía el rango de los señores y la gallardía de un hombre por el rasgueo de sus espuelas. Y en el más furtivo, en el más imperceptible roce, adivinaba la humildad descalza de un siervo, de un indio. (p. 89)

Este personaje está condenado a contemplar la vida desde afuera, “desde el extremo opuesto a la asamblea de los satisfechos, de hartos” (p. 201). Su destino parece ser no participar nunca, ser un simple espectador. Su cuarto, esas cuatro paredes entre las que se pudre son los límites de su mundo. Entre tanto, se le pasa la vida consumida en la enfermedad y el odio. Mientras es testigo de la traición de su padrastro, de su madre, de Julia, ella “se está sentada en un rincón, impotente, mientras la sangre le golpea las entrañas y un ahogo le entrecorta la respiración” (p. 201). Nuevamente el rincón como refugio, como cuando Idolina era niña, que cada vez que su padre salía de viaje “se enroscaba en el lugar donde una prenda de ropa, un libro abierto, un papel a medio escribir le hablaba del ausente. Se enroscaba allí, a llorar como perrito abandonado” (p. 76). En Idolina, el rincón es soledad, es abandono, es inexistencia para los demás.

La primera vez que se atreve a traspasar la puerta de su cuarto, será para contemplar la fiesta que se celebra en su casa desde la ventana de un desván que da al patio. De nuevo se sitúa al margen, como simple espectadora, incapaz de tomar un papel activo, de vivir por ella misma y no a través de los personajes que pasan ante sus ojos:

En ellos [los vidrios de la ventana] apoyó la enferma su frente abrasada de emoción y fatiga. Lo que estaba más allá de aquellos vidrios, era la vida, era el mundo. (p. 90)

Idolina es un ansia de ser, un personaje en busca de su lugar, un espacio donde sentirse libre. Acabará trasponiendo los muros de su casa gracias a la influencia de Julia, que para la muchacha se convierte en un sinónimo de libertad; sin embargo, será algo temporal, al final de la novela la volvemos a encontrar encerrada en su casa vacía, en su cuarto en tinieblas, postrada en su lecho, con el rostro vuelto hacia la pared, encerrada en sí misma, en su locura. Ya no hay más espacio para ella que su mismo cuerpo, su mente, lo demás no existe.

Espacios exteriores

A diferencia de las mujeres, el lugar de los hombres es la calle, el casino, la hacienda, porque "los hombres no pueden estar encerrados, prendidos de la pretina de una mujer". Los hombres son actores de la vida, es el movimiento, la acción, frente al inmovilismo a que la mujer está condenada. Ellos siempre están en la escena, no en el patio de butacas. Sin embargo, en la novela los personajes blancos, aunque sean varones, no aparecen al aire libre, en escenas exteriores, salvo las de pánico ante el palacio Episcopal, tras el asesinato de Mandujano, una situación excepcional. Hay otra escena que transcurre en la calle, donde encontramos por primera vez al Obispo y a Manuel Mandujano, pero el personaje central, desde cuya perspectiva se descubre, es Marcela, una indígena, por lo tanto es natural que se sitúe en el exterior, en su espacio natural. Vemos cómo se mueve esta ciudad a su alrededor, una ciudad hostil:

La ciudad entera, con sus ruidos, zumbaba a su alrededor, martirizándola. Esa puerta batida por un golpe de viento, esas campanadas perezosas y lúgubres, el chasquido del fuste al restallar en el anca del caballo; la insistencia irritante del mendigo. Y el insulto, saliendo a borbotones, torciendo la boca de oro de una prostituta. (p. 24)

O más adelante:

A su hora pasaron, con su paso lento procesional, las otras gentes. La mujer que va a entregar el pan de casa en casa; la beata que acude a los oficios vespertinos; el aprendiz que sale de su trabajo; la modista que acaba de cerrar, con varias vueltas de llave su taller. Señores de bastón con empuñadura de oro que van de paseo, entre dos luces, silbando para ocultar sus intenciones. (p. 26)

Estos dos fragmentos, de los pocos que nos dan una imagen abierta, viva, luminosa de la ciudad, son un perfecto resumen de lo que significa, de lo que transcurre por las calles de Ciudad Real. Clases trabajadoras, clases humildes, pobres, señores y beatas. Lugar de paso. Fuera de esto nada más. Interiores. Casas. Muros. Ciudad Real, ciudad amurallada: fortaleza y cárcel, ciudad de espacios delimitados, de umbrales y puertas que marcan los límites, que separan las fronteras. Protegidos dentro de sus muros, los poderosos, los amos; afuera, los pobres, los indios, los marginados.

De puertas adentro

Los espacios elegidos por Rosario Castellanos no son gratuitos. En Ciudad Real, la trama se centra en tres espacios interiores principalmente, que corresponden a los lugares en los que se desenvuelven los personajes más destacados: la casa de Leonardo Cifuentes e Isabel

Zebadúa, la de Julia Acevedo y Fernando Ulloa, y el Palacio Episcopal, que reflejan tres estamentos distintos, tres grupos de poder enfrentados: una nueva aristocracia adinerada con pretensiones políticas, una clase media citadina perteneciente al funcionariado y la Iglesia como institución.

Resulta interesante ver cómo Rosario elimina casi por completo la idea de la casa como hogar, como espacio vital de intimidad. La casa es aquí muralla antes que morada. Es refugio, ciertamente, pero sobre todo cárcel; también es un símbolo de poder, una posesión que otorga un lugar en la sociedad. No hay una nostalgia del hogar; domina la idea de encierro, una visión negativa potenciada por la oscuridad con la que se rodea estos espacios.

Sorprende también la poca atención prestada a las descripciones; se privilegian algunos espacios, las alcobas, el costurero, los corredores, pero poco más, a excepción de la casa de los Cifuentes, donde los personajes tienen actitudes concretas frente al espacio que ocupan: tienen lugares preferidos, sienten rechazo hacia otros, etc. En el resto de los casos, son más bien escenarios que enmarcan la trama, por eso los pequeños detalles que proporcionan información espacial son importantes, si están ahí es por algo.

Las casas en sí no son sino un reflejo de la organización social externa, si la ciudad está organizada en compartimentos estancos y se caracteriza por los límites y las fronteras, lo mismo sucederá en las casas. Igual que en toda Ciudad Real, en la casa cada quien tiene su lugar, su espacio propio.

La casa de los Cifuentes

Aunque Castellanos reparte de manera equilibrada la presencia de los tres espacios principales, es sobre éste sobre el que se proporciona más información. Parte de siete capítulos transcurren tras sus muros (II / VII / VIII / XI / XVII / XXIV / XL). Esta casa acoge a los representantes de las clases acomodadas, en las que se une la vieja aristocracia (Isabel Zebadúa), con una nueva clase económicamente fuerte, aunque de turbios orígenes (Leonardo Cifuentes), una clase que busca instalarse en el poder para mantener sus privilegios. La suya es una casa caracterizada negativamente. Cerrada al exterior durante largo tiempo, donde apenas si se reciben visitas, ya que está marcada por el luto (la muerte en circunstancias extrañas de Isidoro) y la enfermedad de Idolina, pero también por el misterio y el recelo; es una casa que oculta secretos (como la posible implicación de Leonardo en la muerte de Isidoro) y vergüenzas (el segundo matrimonio de Isabel con el posible asesino). Julia describe el ambiente un tanto fantasmagórico de este lugar:

¡Este caserón es tan grande, tan oscuro! De noche, las sombras de los árboles en el jardín parecen almas en pena. Y luego esas historias de fantasmas que cuentan las criadas junto al fogón; historias de espantos, de aparecidos... de asesinados. (p. 137)

Bajo los muros de esta casa se esconde una familia deshecha, de esposos distanciados que "aún vivían bajo el mismo techo. Pero ya no les ligaba la complicidad de antaño" (p. 84). Y una muchacha, encerrada en su cuarto, que odia a su madre y a su padrastro, y rechaza su presencia. A su cuarto sólo entran Teresa, su nana, y los médicos; su madre en contadas ocasiones, pero siempre es mal recibida, y Julia, que se convierte en una esperanza de libertad para la muchacha.

No se percibe en este espacio el concepto de hogar, de arraigo. Para Leonardo es una propiedad más, el símbolo de su condición, con el que puede obrar a su antojo, marcado por ese "mi casa", según Isabel "tan posesivo como inexacto" (p. 68). Pero para Isabel también es un escenario de poder, le proporciona un dominio, un lugar en la sociedad, ella es la dueña de la casa. Porque se trata ante todo del dominio-cárcel de la mujer; el hombre casi no para aquí. A Leonardo lo encontramos más en casa de Julia, en su hacienda, en el Palacio Episcopal o en el Ayuntamiento reunido con los notables, como hombre que es.

Los demás personajes de la casa, mujeres todas ellas (Idolina e Isabel), viven encerradas, cada una en su propio espacio físico y figurado. La figura de Isabel está ligada con la del costurero, su refugio, su lugar favorito, aquel donde se encierra cuando está molesta, un espacio que invita a la reflexión, al recuerdo, a retomar el pasado. Sin embargo, curiosamente, la descripción proporcionada no nos llega a través de Isabel, sino de Julia Acevedo, que poco a poco va invadiendo la casa de los Cifuentes, penetrando hasta los últimos rincones; la muestra de su completo triunfo será la conquista del último reducto, el rincón sagrado de Isabel, el costurero:

Julia entraba y salía de casa de los Cifuentes como si hubiera sido la dueña. Por derecho de conquista había invadido hasta el último rincón. Su lugar favorito era el costurero. ¡Se estaba tan bien allí, con una atmósfera tan tibia y recogida! Los muebles invitaban a quedarse, no tenía ese envaramiento del ajuar de la sala. Y la alfombra, desgastada por el uso, había perdido noblemente sus colores. Con razón, Isabel prefería también este sitio. (p. 136)

No es la única ocasión en que las descripciones, las vivencias más íntimas, positivas de la casa provienen de personas ajenas a ella. Teresa, desde el jacal de Felipa, recuerda con nostalgia el lugar que ha abandonado: "La alfombra del costurero, se decía, rememorando la blandura, la tibieza en que tantas veces se regocijaban sus pies. Y hecha un ovillo para calentarse, Teresa murmuraba en castilla los nombres de las cosas por las que sentía nostalgia: las macetas del corredor, la aldaba de la puerta de la calle, las lajas donde lavaba

ropa, el estrado donde dormía" (p. 252); esta breve descripción, salvo la mención a la alfombra del costurero, nos muestra cuáles son los sitios propios de la servidumbre, los mencionados márgenes, las orillas que también existen dentro de una casa. Para Teresa, este lugar que no es el suyo, se ha convertido en su hogar, mientras que para su ama, Idolina, tan sólo es el espacio que encierra su drama, su tragedia, su sufrimiento; ella sólo sueña con su destrucción. Curiosamente, su cuarto, ese lugar caracterizado por las tinieblas, por la enfermedad y el encierro, es la primera imagen que tenemos de la casa de los Cifuentes, es donde entra Isabel tras haber contemplado tras los visillos la huida de Marcela, que acaba de ser violada por su esposo. Del cuarto sólo se destacan tres objetos: un armario, unos sillones y una cama con dosel, en la que Idolina, de cara a la pared, vela. En este mismo cuarto presenciaremos el fin de la novela, cuarto de nuevo en tinieblas, con Idolina postrada en el lecho mirando a la pared. El cuarto es el mundo de Idolina, un mundo del que quiere escapar, convirtiéndose en un espacio ambivalente, refugio y cárcel al mismo tiempo:

El aislamiento le había sido soportable hasta entonces porque su alcoba le ofrecía un refugio contra la proximidad de gentes, como su padrastro, que le eran odiosas. Pero desde el fondo de su reclusión, Idolina añoraba siempre la compañía, la ternura, la confianza, la amistad. (p. 89)

La casa, el cuarto, se transforman para la muchacha en una especie de tumba, el lugar donde, en la noche, llega el delirio, donde tras descubrir la traición de Julia, sueña con su muerte y se ve a sí misma dentro de un ataúd (p. 202), ataúd en el que se convierte simbólicamente la casa deshabitada y silenciosa al final de la novela.

La idea de interioridad, de encierro, se potencia gracias a los ruidos, las noticias que siempre llegan de fuera. Fuera está la vida, el movimiento; dentro, la muerte lenta, el silencio, el tiempo detenido. Idolina sigue el curso de los acontecimientos a través de los sonidos que le llegan desde la ventana, desde el resto de la casa; de fuera le llegan a Isabel las murmuraciones, pero también sonidos capaces de traerla de nuevo a la realidad, cuando medita, cuando recuerda en su costurero.

Signo de esa vida es la fiesta que se celebra en el patio. Llama la atención la profusión con que Rosario describe el escenario y los personajes que lo ocupan. Dos motivos parecen estar en el fondo. Primero, porque consigue reflejar la intensidad con que una muchacha que ha vivido ajena al mundo quiere absorber este momento tan especial para ella. El encierro a que ha estado condenada también se refleja en la subjetividad, la relatividad del espacio. Idolina se desilusiona al compararlo con sus recuerdos:

¡Qué mezquino era lo que veía ahora si lo comparaba con sus recuerdos o con sus imaginaciones! El patio, sí, era grande. Pero no tan grande como el que recorrió en su infancia. Entonces lo único que

alcanzaba a cubrirlo era el cielo abierto. Ahora bastaba un toldo de lona, remendado con grandes puntadas, resonante, batido por los furiosos vendavales de marzo. (pp. 90-1)

En su imaginación, el patio se había transformado en una imagen de libertad, un espacio amplio y abierto, frente a su propio encierro.

En segundo lugar, la fiesta del patio es una ocasión privilegiada para mostrar reunida a la buena sociedad coleta; sus movimientos, sus actitudes, sus vestimentas, los grupos que forman, nos permiten construir un cuadro social perfecto de Ciudad Real: en las orillas, los asientos para las personas mayores, para “las más reposadas y respetadas, las que no debían exponerse a las traiciones del climas” (p. 91), ancianos y señoras embarazadas; de pie los hombres; los trajes que traicionan a los nuevos ricos; los sacerdotes rodeados de solteronas y señoras “que hacían alarde de influencia sobre su marido al obligarlo a pagar los diezmos eclesiásticos” (p. 92) y de “hombres tímidos”, que no gustan de las conversaciones de los otros hombres y no se atreven a juntarse con las mujeres; las muchachas que bailan en el centro, o las que no pueden, como la casada, que perdidos “los derechos a cualquier esparcimiento juvenil, permanecía al margen y miraba bailar a los demás con los ojos dilatados de envidia” (p. 93). Todo Ciudad Real reunido entre estos muros.

En definitiva, la casa de los Cifuentes está marcada por el encierro y la opresión.

La casa de Julia Acevedo y Fernando Ulloa

Muy poca información tenemos sobre este espacio, aun cuando parte de otros siete capítulos (XIII / XIV / XV / XVII / XXIV / XXVIII / XXXV) transcurre en él. Es la casa de los extranjeros, de los llegados de fuera. Como hombre que es, Fernando no tiene ninguna relación con la casa, su espacio es el despacho donde se encierra a rumiar el rechazo que sufre de los hacendados, pero igual que Leonardo, casi siempre lo encontramos fuera de estos límites: en Chamula, en Tuxtla, en la hacienda de Leonardo, en el Instituto, en el despacho de Tovar. La casa, esa casa “demasiado amplia para una pareja sin hijos, y muchos de sus cuartos estaban cerrados por falta de utilidad”, es el territorio de Julia, curioso en una mujer que ha provocado las murmuraciones por su exterioridad. Y es que la actitud de Julia tiene otros motivos, más allá de una real voluntad de luchar contra las normas:

Julia buscaba, fuera de sí misma y de su casa, distracciones, un estruendo que la aturdira para no pensar en sus problemas, en sus decepciones (p. 126)

Cuando César Santiago sea invitado por Fernando a vivir en su casa, Julia lo verá como un intruso, alguien que irrumpe en sus dominios, porque “se había acostumbrado a vagar sola por el caserón, a disponer a su antojo hasta el último de sus rincones” (p. 178).

En el fondo, Julia busca una seguridad, un lugar donde recalar, donde acabar su periplo, un lugar donde permanecer, algo a lo cual aferrarse, y eso simboliza para ella su casa:

Miraba a su alrededor, con la agudeza dolorosa de las despedidas. La amplitud, la solidez de este cuarto, uno entre los muchos de los que disponía en su casa. El arreglo, en el que se aliaban la riqueza y el gusto. El poder mandar a una servidumbre incondicional, sumisa. La seguridad de tener más dinero que necesidades. El prestigio de ser esposa de funcionario y amante de finquero. Había encontrado en Ciudad Real el término de una peregrinación azarosa que no quería volver a reanudar. (p. 260)

En esa misma búsqueda, hay que situar su obsesión por el orden, éste le proporciona seguridad (p. 285 y p. 290).

Pero la casa de Julia es también el lugar secreto, el nido de los amantes, donde se esconde lo prohibido, lo que busca la protección de la oscuridad, de las sombras. Así, encontramos a Julia, sola, en silencio, en tinieblas, aguardando al amante. El nerviosismo que le produce a Julia su situación, la angustia de la espera, se traduce en movilidad, en un poder permanecer quieta: se asoma al corredor, va a la cocina, vuelve a la sala (p. 198).

El espacio también adquiere características premonitorias. El capítulo XXVIII acaba con la imagen de Julia contemplando la recámara vacía de Fernando y cerrándola con llave, en mitad de una noche que le produce espanto, como previo anuncio de que no volverá a ser ocupada. La casa quedará vacía, Fernando será ajusticiado y Julia anuncia su partida.

El Palacio Episcopal

En este espacio transcurren otros siete capítulos (IX / XIX / XXV / XXVI / XXVII / XXVIII / XXXVII / XXXVIII). Se convierte en el lugar de reunión de la ciudadanía ante los momentos de crisis, donde se reúnen los principales, a donde llega el Gobernador, reconociendo, de esta manera, su carácter de autoridad en Ciudad Real.

El Obispado se caracteriza por el lujo, por la ostentación inicial. Rosario presta una especial atención a los detalles que indican el lujo. Una riqueza que es justificada por don Alfonso Cañaverál:

La soledad, el ocio, el miedo a la vejez, me hicieron persistente como un pájaro que arranca, de donde puede, las pajitas para hacer su nido. Nada de esto me pertenece. (p. 98)

Pero, además, los obispos tienen obligaciones, deben mantener el rango que su posición les impone. El Palacio se ha convertido para el Obispo en una jaula de oro que ha apaciguado al joven enérgico y batallador que fue. Ahora, contempla desde afuera lo que sucede, sin atreverse a intervenir con decisión. Los acontecimientos lo sobrepasan. Al final

de la novela lo encontramos encerrado en su cuarto, en medio de una austeridad contrastante con el lujo inicial, en la oscuridad, solo, lleno de remordimientos, pero elige el aislamiento a la acción. Deja el Palacio en manos de los "políticos", de los curas con aspiraciones, de los hacendados, de las fuerzas que han acabado con los indios.

Resulta llamativo que en la novela aparezca el palacio, pero ninguna iglesia, ni siquiera la catedral; tal vez Castellanos quiso enfatizar así el carácter terrenal, no sacro, no hay una verdadera religiosidad en Ciudad Real. La Iglesia es un poder más, lucha con el estado por su cota de poder, por el control de sus respectivos vasallos. La visita del Gobernador puede interpretarse como el triunfo de los poderes tradicionales.

Otros espacios

Éstos no son los únicos espacios interiores que aparecen en la novela, aunque el resto son ocasionales. El Instituto donde Fernando Ulloa trabaja se caracteriza, como todos los espacios de Ciudad Real, por su aspecto de cárcel; se trata de un antiguo convento, poco apropiado para su actual función. Rosario ni siquiera utiliza el nombre de aulas para definir los lugares en que se imparten las clases, sino celdas, "celdas oscuras, estrechas, húmedas —instrumentos para mortificar el cuerpo—[...]” (p. 157). La hacienda de San José Chiuptik es una construcción "maciza, de piedra, cal y hierro" (p. 143), con techos altos, sólidos muros, fría, donde Fernando Ulloa se encuentra con Leonardo Cifuentes. El despacho del abogado Virgilio Tovar, a donde Ulloa va a pedir ayuda para las mujeres indígenas, refleja el carácter de su dueño: la "desnudez de las paredes era hostil; la altura del techo desmesurada. Los muebles severos, incómodos. Y las ventanas obstruían el paso de la luz con visillos espesos" (p. 239). También está el Niñado, la cárcel con sus celdas oscuras y malolientes, donde se apiñan las mujeres de Tzajal-hemel. Espacios todos negativos, marcados por la oscuridad y el encierro, donde no hay un espacio por donde pueda entrar una bocanada de aire fresco.

* * *

En definitiva, Ciudad Real es una ciudad marcada por el encierro, ciudad de poder, jerárquicamente estructurada, fortaleza, que finalmente acaba siendo sobre todo cárcel para todos sus personajes. Ciudad que asfixia, que aprisiona a sus habitantes. Sólo Leonardo, acompañado de Isabel, el verdadero triunfador de la novela, la abandonará. El destino de Ciudad Real no parece muy halagüeño, los tres principales espacios en que se ha

desarrollado la novela son una muestra palpable de lo que le espera a la ciudad si persevera en su conducta: la casa de los Cifuentes abandonada, silenciosa, alojando entre sus tinieblas la locura, el delirio, sirviendo de tumba en vida; la casa de los Ulloa también abandonada, cerrada; el Palacio Episcopal tomado por los poderosos, con un Obispo que como Idolina, se aísla en su mundo, en la oscuridad total.

III.- SAN JUAN CHAMULA; LA CIUDAD DE LOS DIOS

Una concepción sacra del espacio

Si Ciudad Real representa la ciudad del poder, y por tanto, un espacio fundamentalmente profano, San Juan Chamula responde a la imagen de la ciudad sagrada; domina en ella una concepción sacra, ritual, del espacio. Mircea Eliade comenta que el deseo del hombre de constituir y habitar los espacios sagrados delata siempre la 'nostalgia del paraíso', es decir, expresa su deseo de "encontrarse *siempre y sin esfuerzo* en el corazón del mundo, de la realidad y de la sacralidad, y [...] de rebasar de modo natural la condición humana y recobrar la condición divina, un cristiano diría: la condición de antes de la caída"¹⁵. Entre los indígenas tzotziles de San Juan Chamula se trata más bien de recuperar la condición anterior a la conquista, de recuperar su antiguo esplendor, cuando los dioses estaban de su lado.

En Ciudad Real, los hombres dominan el espacio, lo controlan, lo organizan, lo ponen a su servicio. Mientras, en Chamula todo está supeditado a las potencias superiores, hasta el mismo destino de sus habitantes. El indígena que Rosario dibuja en su novela está abierto a la trascendencia, necesita estar en continua comunicación con los dioses, y es el espacio sagrado el que le permite estar en contacto con la divinidad, establecer pactos, aguardar sus señales. Será este aspecto de la sacralidad el que Rosario destaque en su planteamiento espacial dentro del ámbito indígena. Quizá por eso su espacio se carga de simbolismo y resulta menos preciso, más ambiguo que el de Ciudad Real. Allí dominaba la geometría, el orden racional, la "inteligencia"; era el triunfo de lo profano. En cambio, los límites de Chamula nos resultan imprecisos, lo sagrado lo inunda todo, proporcionando un orden distinto que a nosotros nos resulta desorden, asimetría. Los límites no separan aquí clases ni hombres, sino dos realidades contrapuestas; los umbrales son la frontera "que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se

¹⁵ Ibid., p. 343.

puede efectuar el tránsito del mundo profano al sagrado”¹⁶. Más que las diferencias sociales, los espacios indígenas servirán para enmarcar los choques culturales, a través de dos ejes en torno a los que se desarrolla la vida de Chamula y que muestran los efectos de la transculturación, del sincretismo: el templo que acoge un culto católico no asimilado y la cueva donde se intenta recuperar el culto de raíces prehispánicas.

Los dos espacios, tanto el ladino como el indígena, pese a sus radicales diferencias, acaban transmitiendo la misma sensación de aislamiento, de encierro, de asfixia, de trampa, aunque por distintos motivos. En Ciudad Real, son la rigidez de las normas sociales, los prejuicios, los que establecen límites y levantan fronteras. En San Juan Chamula, ahoga la densidad de las atmósferas, enmarcadas por la tiniebla, por los olores, las aglomeraciones; es el peso de lo sacro, de lo misterioso, de lo mágico, de lo que supera al hombre, de lo irracional, de lo trascendente en una palabra. Los dioses en lugar de liberar atan, condenan al hombre al inmovilismo o a la continua repetición de un destino que se encuentra fuera de su control.

La fundación: el establecimiento de un centro

Si la imagen que resumía Ciudad Real era una de esas quintas de las afueras, mitad fortaleza mitad cárcel, la que le correspondería a San Juan Chamula sería la de la iglesia, constituida en centro real e imaginario del lugar. “Éste lugar es el centro. A él se arriman los tres barrios de Chamula [...]” (p. 10), dice la novela en su primer capítulo. Pero además se deja entrever una determinada concepción del universo que resulta común entre las sociedades primitivas, y que Rosario apunta, aunque no profundiza, no intelectualiza sobre ella. La iglesia de San Juan se convierte simbólicamente en centro del mundo, en su ombligo o, lo que es lo mismo, en su origen, porque como señala Mircea Eliade:

[...] nada puede comenzar, *hacerse*, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por esta razón, el hombre religioso se ha esforzado por establecerse en el “Centro del Mundo”. Para vivir en el Mundo hay que fundarlo [...]. El descubrimiento o la proyección de un punto fijo —el Centro— equivale a la Creación del Mundo [...].¹⁷

Por eso no es casualidad que la novela empiece, precisamente, con el relato mítico de la fundación, del levantamiento del templo, esto es, de la marcación de ese centro y, con ello, la consiguiente consagración del espacio habitado. El relato se ajusta a las premisas tradicionales de las fundaciones míticas. Dentro de una mentalidad religiosa, el hombre nunca

¹⁶ *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 28.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

escoge el punto en que se ubicará ese espacio sagrado; tan sólo lo busca y lo descubre a través de la revelación¹⁸. Siempre hay un signo que indica la sacralidad del lugar (un águila devorando una serpiente encima de un nopal en el caso de Tenochtitlán, por ejemplo). Ese punto se convertirá en el ordenador, el poste, el eje cósmico, alrededor del cual “el territorio se hace habitable, se transforma en *mundo*”¹⁹. Así, San Juan Chamula se erige, gracias al relato inaugural, en el lugar elegido por la divinidad, en este caso un santo católico, San Juan Fiador. En la descripción del santo se observa la pervivencia de la cosmovisión indígena tras las formas católicas; en San Juan respiran aún viejas divinidades:

San Juan, el Fiador, el que estuvo presente cuando aparecieron por primera vez los mundos; el que dijo el sí de la afirmación para que echara a caminar el siglo; uno de los pilares que sostienen firme lo que está firme, San Juan Fiador, se inclinó cierto día a contemplar la tierra de los hombres. (p. 9)

Rosario, a diferencia de otros escritores indigenistas, no se detiene a explicar o analizar las creencias particulares sobre el universo indígena, prefiere plasmar lo que éstas tienen de universales, lo que tienen en común con las de otros pueblos premodernos, pero no lanza un discurso antropológico o etnológico, sino que pretende hacerlo literariamente, con imágenes y sugerencias, creando atmósferas, dejando pequeñas marcas, datos que apuntan hacia ellas o las reflejan; pero es necesario leer entre líneas. Centrémonos, por ejemplo, en la frase “uno de los pilares que sostienen firme lo que está firme”, que sirve para identificar al santo. Subyace en ella la imagen con que los indígenas de la zona se representan el universo: la tierra es un plano cuadrado sostenido por cuatro pilares más uno central; sobre ella, el cielo es otro plano sostenido por otras tantas columnas. Según recoge Miguel León-Portilla en su libro *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, entre los tzotziles actuales se conservan algunas antiguas creencias:

Los tzotziles conciben el mundo cuadrado; el cielo y la tierra están juntos y unidos en las esquinas. Los kuch Vinagel-Balumul son los dioses de las cuatro esquinas que sostienen el mundo en sus hombros. Su más ligero movimiento produce temblores y aun terremotos.²⁰

Aunque esta cita se refiere concretamente a los tzotziles de Larrainzar, esta creencia parece estar bastante extendida por la zona; Calixta Guiteras Holmes en *Los peligros del alma. Visión de un mundo de un tzotzil*, recoge una descripción similar a partir de los testimonios de su informante, un tzotzil de San Pedro Chenalhó: el mundo o ‘Osil-balamil es cuadrado, “como la casa o la sementera”, y el cielo está sostenido por cuatro pilares “como

¹⁸ *Tratado de historia de las religiones*, op. cit., p. 330.

¹⁹ *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 35.

²⁰ Miguel León-Portilla. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. México: UNAM, 1986, p. 132.

los postes de una casa" y rodeado de agua" ²¹. En *Etnografía tzeltal de Chiapas*, Alfonso Villa Rojas comenta al respecto: "Existe la creencia de que la Tierra es plana y es soportada por cuatro gruesas columnas. La Tierra, a su vez, soporta el plano del cielo mediante otras cuatro columnas"²². Por lo tanto, el San Juan de la novela conecta con esta creencia, se habría identificado con uno de esos "kuch Vinagel-Balumil" de los que habla León-Portilla, uno de los dioses que sostienen el mundo o uno de los guardianes de sus esquinas; lo que resulta inobjetable es que esa característica del santo no corresponde al culto católico. Rosario presenta desde el comienzo un ejemplo de transculturación.

El santo contempla el mundo desde arriba y su mirada se detiene en el valle de Chamula, descendiendo sobre él; es el lugar que elige para ser reverenciado. La mirada se concentra, se focaliza en este punto como una cámara cinematográfica. El valle es representado con características paradisiacas, celestiales, de hecho se trata de un rincón cerca del cielo, propio de dioses más que de hombres comunes; su aspecto más destacado es su proximidad con las alturas:

Se complació en la suavidad de las colinas que vienen desde lejos (y vienen como jadeando en sus resquebrajaduras), a desembocar aquí. Se complació en la vecindad del cielo, en la niebla madrugadora. (p. 9)

La señal, "la seña de su voluntad", es un promontorio de piedras, en las que transformó a todas las ovejas del paraje para que sirvieran de material de construcción. La imagen del promontorio, unida a la altura del lugar, nos remite de inmediato a la montaña cósmica que expresa el vínculo, la conexión entre cielo y tierra; según Eliade, ese sentimiento de proximidad al cielo también es muy común entre las religiones primitivas:

[...] "nuestro mundo" es una tierra santa porque es *el lugar más próximo* al Cielo, porque desde aquí, desde nuestro país, se puede alcanzar el cielo; nuestro mundo, según eso, es un lugar alto.²³

San Juan Chamula se ajusta perfectamente a esta premisa, por tanto. Allí, en el promontorio, se levantará la iglesia, que no es sino una réplica de la misma montaña cósmica, reafirmando el estrecho vínculo entre lo divino y lo terrenal. Pero además la iglesia de la novela no es una iglesia cualquiera, no fue levantada por las manos del hombre; el mismo santo tuvo que empujar las piedras, hasta reunir las en el lugar elegido (p. 10).

²¹ Calixta Guiteras Holmes. *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*. México: FCE, 1986, p. 220.

²² Alfonso Villa Rojas. *Etnografía tzeltal de Chiapas. Modalidades de una cosmovisión prehispánica*, op. cit., p. 748.

²³ *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 39.

Montaña, promontorio, iglesia-campanario, imágenes todas ellas ascensionales, escalas para alcanzar el cielo. Durand, en su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, señala que “los símbolos ascensionales nos parecen marcados por la preocupación de la reconquista de un poder perdido, de un tono degradado por la caída”²⁴. Esto nos remite a una idea que subyace en la novela, desde el epígrafe inicial, que los indígenas viven una condena y esperan un nuevo renacer. Lo suyo es una caída eterna que anuncia una futura, aunque siempre lejana, ascensión. Detrás de todo esto se encuentra la cuestión del tiempo mítico, del tiempo sagrado, aspecto del que me ocuparé en el siguiente capítulo, pero que resulta difícil de deslindar cuando se aborda el tema del espacio sagrado.

Esta consagración del espacio indígena, su sacralidad, es lo que explica en parte el arraigo del chamula a la tierra. Ésta es sagrada, es la madre por antonomasia. No otorga poder, no es una posesión más como ocurre entre los ladinos. En la posesión de la tierra radica en la novela la recuperación de su dignidad, de su identidad como pueblo y como individuos. Para Pedro estará indisolublemente ligada a la palabra justicia. Además, Chamula es el hogar de san Juan, “cuyo doble está en el cielo y vigila cuando la imagen de Chamula descansa” (p. 305), y por eso los tzotziles están obligados a defender el lugar que les fue concedido en custodia:

¿Y Chamula iba a quedar desamparada? ¿Y en esta comarca inmensa ya no podría reinar el espíritu de San Juan, su ánimo de constructor y dueño de rebaños? ¿Se envilecería la tierra donde brotaban tantos manantiales, donde la niebla bajaba a posarse con tanta frecuencia? ¡Qué indignos habían sido de vivir aquí, si no eran capaces de disputar al ladino esta posesión! (pp. 309-10)

Derramar la sangre por defender la tierra no hace sino aumentar su sacralidad como ocurrió con el Sumidero (“El sacrificio de tantas almas santificó cada piedra, cada rama, cada declive del abismo”, p. 309). “¿Qué sería del cielo si los chamulas entregaban su tierra?”, se preguntan los principales; esta frase resulta enormemente significativa de la concepción espacial indígena. Chamula, como todo espacio sagrado, no hace sino reproducir la creación del universo por los dioses, más aún, es un reflejo del mismo cielo. Sin uno es imposible que el otro exista. Cielo y tierra están conectados, el fin de Chamula significaría también el fin del cielo y viceversa; cualquier alteración en uno de los mundos afecta al otro, por eso cuando el Padre Mandujano se atreve a profanar los ídolos de Tzajal-hemel, los indígenas están seguros de que el firmamento va a derrumbarse (p. 226). En la conciencia del indígena el espacio no tiene una función pasiva, sino que tiene vida propia; así es normal que los espacios o los elementos de la naturaleza adquieran características mágicas o premonitorias; el

²⁴ Gilbert Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit., p. 136.

eclipse que tiene lugar el día en que nace Domingo anuncia oscuros presagios. El sol y la luna luchan en el cielo y el gran pukuj anda suelto dispuesto a hacer daño, todos, gentes y animales, andan revueltos, porque "habían olfateado el desastre" (p. 48)²⁵. En otra ocasión, los elementos del paisaje se unen para defender al santo en peligro:

En los caminos cada piedra se convertía en un guardián, cada peña en un obstáculo, cada arboleda en un ejército. Tal es el poder de San Juan [...] (p. 305)

Los espacios sagrados proporcionan fuerza al hombre para luchar contra la adversidad. Ante la amenaza coleta, los indios cegados por la bebida y el fanatismo se crecen: "¿Dónde está la fuerza? ¿En las armas, en los cañones? No, dentro de los manantiales sagrados. En esta cabeza donde penetran las emanaciones del pom. En estas manos que sostienen las andas de los santos (...) ¿Qué pueden sus balas de plomo contra esta carne a la que ha comunicado sus atributos lo divino?" (p. 305). Por eso, cuando tengan su propio Cristo se creerán invencibles, inmortales.

San Juan Chamula: ciudad ceremonial

Como vimos, a través del santo, es la mano de Dios quien señala el lugar que será el principio, el "Axis mundi", convirtiéndolo en sagrado. Este carácter sagrado del lugar se extiende por contigüidad a todo San Juan, concediéndole sus características especiales, de

²⁵ El cuadro que presenta Rosario en la novela sobre el eclipse no parece del todo correcto, no se ajusta exactamente a las creencias de los pueblos de la zona. Éstos distinguen entre el eclipse de sol y el de luna, que parece ser el más peligroso. No se trata de una lucha entre los dos elementos de la que sale triunfador el más fuerte, como presenta la novela; en los dos casos el sol o la luna luchan contra demonios o pukujes concretamente llamados *kibales*. Dice Ricardo Pozas sobre el eclipse de luna: "en estas luchas entre la luna y los kibales, Chulmetic [la luna] está en peligro de perder la vida; si tal ocurriera, desaparecería la humanidad, moriríamos todos, porque Chulmetic es la madre de la humanidad y es, también, la Virgen María, madre del Sol (...) Los gritos de la gente, el toque de *cachos*, los disparos de escopetas, los repetidos golpes sobre el *boch*, el correr a los pozos y depósitos de agua para ver mejor a la luna, es una desesperada lucha para acabar con los kibales que atacan a la Metic"; en cuanto al eclipse de sol señala: "Cuando hay eclipse, Chultotíc se muere por un rato; entonces, mueren muchos hombres. Si los pukujes vencieran al sol, moriríamos todos. Los pukujes kibales son chuleles de hombres que quieren arrebatar al sol, pero no le hacen nada, porque lo atacan de día. Nosotros tenemos miedo, pero Chultotíc no muere nunca", en *Chamula*. México: INI, 1987, pp. 206-7. Los ruidos y estruendos de las gentes parecen estar asociados al eclipse de luna, no al de sol. Calixta Guiteras Holmes en *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*, sólo recoge este detalle cuando habla del eclipse de luna, como Ricardo Pozas; a la pregunta de qué es un eclipse su informante responde: "El eclipse es nuestro delito que carga la Virgen. Al eclipse se le llama Poslob. Nos muestra cómo sería la muerte de la Luna. Si la Luna muere, morirán muchas mujeres. Los hombres lloran pensando en sus mujeres y sus hijas. Las mujeres lloran más aún. He visto a mi madre llorando, hincada, rezando, en tanto nosotros tocábamos palos y tablas haciendo ruido grande. Dejábamos sólo de tocar cuando se aclaraba la Luna", op. cit., p. 133. Sobre el eclipse de sol Alfonso Villa Rojas tan sólo recoge un testimonio: "El eclipse de sol sólo sirve para anunciar a la gente que Dios va a mandar algún castigo", op. cit., p. 747. Por tanto, Rosario parece mezclar un tanto las características de los dos tipos de eclipses.

centro de todo el valle, de "pueblo de función religiosa y política, ciudad ceremonial" (p. 10). En esa especie de resumen que supone el colofón de "ciudad ceremonial" se trasluce el dominio del aspecto religioso sobre lo político o jurídico; éstos dos se supeditan siempre al primero, se impregnan de él, por eso Rosendo Gómez Oso se siente superior a Pedro González Winiktón, porque ser mayordomo significa mucho más que ser juez:

No quería excitar la envidia de personas menos afortunadas que él. Porque el cargo de juez es ciertamente un título honorífico. Pero eso no obsta para que sea sólo de funcionario civil. Mientras que una mayordomía es un cargo religioso (p. 37).

La custodia de lo divino confiere a las autoridades una marca indeleble, que permanece incluso llegado el término de su cargo, y que los señala como "los escogidos", como "la flor de su raza", revistiéndolos de dignidad y prestigio entre los suyos. El trasfondo religioso de todos los cargos, incluyendo los civiles, se constata en la novela en la alusión a que la investidura y el juramento se realizan ante la cruz del atrio de la iglesia, como lo hizo Pedro González Winiktón cuando recibe su nombramiento de juez (p. 11). Es en Chamula donde los principales reciben su cargo, allí se trasladan a vivir transitoriamente, "ocupan las chozas en las laderas y llanuras" (p. 11), aunque eso signifique dejar abandonado el jacal en su paraje, para encontrarlo a la vuelta, derrumbado como le sucede a Pedro:

Todo, en el jacal, en los chiqueros, en la milpa, hablaba de abandono. La palma del techo se había luido en grandes desgarraduras por las que silbaba el viento y escurría la lluvia. Las puertas no se ajustaba bien y, en los rincones, telarañas sucias, espesas, y rotas, se mecían (p. 50)

Los beneficios del cargo son, por tanto, nada más de prestigio, ganarse el respeto de la comunidad, ya que en ocasiones suponen la ruina económica de las familias; Pedro, por ejemplo, acaba de enganchado en una finca cafetera de Tapachula. En Ciudad Real, los cargos proporcionaban beneficios materiales, riqueza, poder, la posibilidad de conservar privilegios, como se manifestaba en la ostentación del Palacio Episcopal y en el deseo de Leonardo de alcanzar la gubernatura. Es tal vez al principio de la novela, en la parte en que describe el funcionamiento de las autoridades indígenas, donde Rosario se deja arrastrar por la necesidad de explicar algo que puede resultar desconocido para el lector, en perjuicio del ritmo narrativo. El pasaje (final de la página 10 y casi toda la página 11) se convierte en una especie de digresión que rompe brutalmente con el estilo del relato mítico inicial; el ritmo no vuelve a retomarse hasta la frase "Amanece tarde en Chamula", con la que se pasa del relato de la fundación a la vida cotidiana, para acabar focalizándose en el jacal de Pedro y Catalina, los principales personajes indígenas.

San Juan es el centro de todo tipo de actividades de los parajes de la zona; la iglesia es el centro religioso, donde tienen lugar las principales ceremonias y celebraciones, antes de ser sustituido por la cueva de Tzajal-hemel; la plaza que rodea la iglesia es el centro comercial, allí los domingos y otras festividades "hasta los más remotos pobladores de la comarca, confluían de madrugada, doblados de la carga de los productos que pensaban vender o cambiar" (122); el centro político y jurídico lo constituye el Cuarto del Juramento del Cabildo Municipal, allí donde se reunirá Ulloa en varias ocasiones con los principales chamulas.

El centro y el círculo

En la novela se insiste en remarcar la idea de centro, reforzando de esta manera la concepción sagrada del espacio. Todo en Chamula tiene un centro: San Juan Chamula es el centro del valle; en el centro de San Juan está su plaza, cuyo centro ocupa la iglesia, el centro primordial, primigenio, y dentro de ella, en el centro del altar, se encuentra la imagen de San Juan. Detengámonos en este punto concreto; la fijación de este último centro no es gratuita, nuevamente subyace la cosmovisión indígena. Entre los grupos tzeltales y tzotziles de la zona parece que está extendida la idea de que el centro del mundo pasa por sus iglesias, precisamente por detrás del altar del santo patrón; al menos así se lo cuenta Juan Gómez Nich a Alfonso Villa Rojas:

Algunos viejos me han contado que precisamente en el altar de Santo Tomás, allá en la cabecera, es donde pasa el centro del mundo.²⁶

Durante la Semana Santa, una imagen de Cristo yacente ocupa el centro de la iglesia; el cuadro que presenta Rosario viene a reincidir en una representación espacial propiamente indígena; el Cristo se sitúa en el centro como reflejo del lugar que le corresponde en el cielo²⁷, pero además está custodiado por cuatro indígenas armados que remedan a los pilares que sostienen el universo o a los guardianes de las cuatro esquinas del mundo.²⁸

²⁶ Alfonso Villa Rojas, op. cit., p. 748. Juan Gómez Nich, el informante de Villa Rojas, es un indígena Tzeltal del municipio de Oxchuc, cuyo patrón es Santo Tomás.

²⁷ Gómez Nich, también le comentó a Villa Rojas que "el Tatik Jesucristo está en el centro del Cielo", op. cit., p. 748

²⁸ Esta escena del Cristo que presenta Rosario coincide con bastante exactitud con el testimonio que recoge Ricardo Pozas, hasta el punto que podría pensarse que lo tomó como base para reconstruir la atmósfera de la Semana Santa chamula. Comparemos simplemente los siguientes fragmentos:

"En el centro de la iglesia, dentro de un enrejado de madera y cubierto con orquídeas salvajes, yacía una imagen de Cristo con las manos cruzadas sobre el pecho y el perfil agudo y pálido de los agonizantes.

Resguardándolo, en la cabecera y a sus pies, había dos rifles cruzados y cuatro hombres con unas especies de cartucheras simuladas por sus paliacates" (*Oficio de tinieblas*, p. 296)

Más adelante, el Cristo es sustituido por la cruz, que se convierte en nuevo centro de la iglesia, en "centro del remolino", sembrada en el "centro del altar", cual nueva representación de la ceiba sagrada, el *Axis mundi*, la columna central, el sostén del mundo, justo en el centro, uniendo el inframundo y el cielo con la tierra, atravesando los tres planos. Esta identificación entre la cruz y la ceiba ya la notaron los padres franciscanos entre los pueblos mayas: "[...] la cruz que vemos dentro de su recinto (o choza) no es la cruz cristiana, sino el descendiente directo de este *Yaaxché*, el árbol que pide agua para vivir. También se le adoraba debido a la creencia de que de sus raíces había surgido la casta de los mayas"²⁹. Para Eliade, esta asociación es natural y no únicamente entre los mayas; la cruz está hecha de la madera del árbol, es "la madera derrumbada a hachazos, es la contradicción y el nudo y la parálisis", como dice la novela (p. 317). Cruz y árbol comparten el arquetipo ascensional, así como el símbolo de la totalización; la cruz es la totalización espacial, la unión de contrarios, mientras el árbol es más la totalización cósmica, aúna la síntesis de ambos sexos: el Hijo³⁰. Ese Hijo que es crucificado, porque la cruz "es la carencia total", necesita de algo que cubra su vacío, "para ser, no el símbolo inerte, sino el instrumento de salvación de todos" (p. 317).

Domingo, el elegido, es quien llenará el vacío de la cruz y se convertirá en centro del mundo: "Qué pequeño es el mundo si un niño se convierte en su centro" (p. 318). Todos éstos son puntos de enorme importancia en la novela, insisten en fijar, marcar el centro del mundo, y todos ellos están relacionados con la iglesia, pero no son los únicos; en la novela se insiste en precisar el centro de casi todos los espacios que aparecen, con lo cual se refuerza el carácter sagrado de todo Chamula: en el Cuarto del juramento una mesa rectangular marca su centro; más tarde, la cueva de Tzajal-hemel se convertirá en centro de peregrinaciones; en el centro de la cueva se levanta una caja de madera "una especie de altar donde reposa el ídolo" (p. 210); Catalina se convierte, dentro del ritual instaurado, en el "centro de los homenajes"; en la cueva final, donde se reúnen los sobrevivientes, en el centro de la cueva,

"En el centro del templo y dentro de un enrejado de madera, totalmente cubierto de flores, han colocado una imagen de Cristo (San Mateo) en posición horizontal.

Cuatro hombres, sin chamarro, con pañuelos atravesados sobre los hombros y las axilas, a manera de cartucheras, custodiaban al Cristo.

En la cabecera y en los pies del ataúd, había dos rifles cruzados." (Ricardo Pozas, *Chamula*, op. cit., p. 184)

Sin lugar a dudas, el paralelismo es evidente, sólo que Rosario introduce un estilo más literario, lo adorna. Efectivamente Rosario podría haber utilizado el libro *Chamula*, ya que éste se publicó en 1959 dentro de la serie "Memorias" del Instituto Nacional Indigenista.

²⁹ Miguel León-Portilla, op. cit., p. 144.

³⁰ Gilbert Durand, op. cit., p. 313.

algo que la comunidad reconoce por iniciativa propia, responde a una concepción ritual de la vida. La proximidad al altar es garantía de respeto entre los indígenas, como le ocurre a Xaw Ramírez Paciencia: "Les bastaba verlo llegar para que todos, hasta los principales, inclinaran la cabeza solicitando el roce de sus dedos sobre la frente" (p. 215). Xaw resentirá la pérdida de influencia entre los suyos, en beneficio de Catalina Díaz Puiljá, convertida en sacerdotisa de los cultos de Tzajal-hemel. Este hecho iniciará una sorda lucha entre ambos personajes, que se disputan un lugar de privilegio en su comunidad.

La situación de Catalina es, desde el comienzo, especial, y no por su condición de mujer de una autoridad, sino en su calidad de "ilol" (curandera o bruja), de ser superior porque está en contacto con lo sobrenatural: "Era ya de las que se atreve a mirar de frente el misterio" (p. 13), dice la novela; por eso, las mujeres se reúnen en torno a su choza, aguardando su salida cuando se dirigen a Jobel (Ciudad Real), al mercado; su condición le concede el privilegio de encabezar la marcha, tras cumplir la ceremonia del saludo:

Una por una desfilaron ante ella, inclinándose para dar muestra de respeto. Y no alzaron la frente sino hasta que Catalina posó en ella unos dedos fugaces mientras recitaba la cortés y mecánica fórmula de salutación.

Cumplida esta ceremonia echaron a andar. Aunque todas conocían el camino ninguna se atrevió a dar una paso que no fuera en seguimiento de la ilol [...]. Así pues Catalina iba a la cabeza de la procesión de tzotziles. (p. 14-5)

El lugar que ocupa Catalina dentro su comunidad, así como su influencia, queda de manifiesto simbólicamente en otra escena. Marcela, tras ser violada se reúne con los suyos y es agredida por su madre, entonces interviene Catalina en su defensa:

Desde su sitio, el escalón más alto, habló. Y no fue necesario más que ser escuchada para ser obedecida. (p. 27)³⁵

Marcela, entregada a la custodia de la ilol, se situará detrás de ella. Siempre en el lugar más alto o la primera, la que abre los caminos, la que guía a su pueblo; esta imagen de Catalina encabezando la marcha de mujeres no deja de adquirir un valor premonitorio; a la imagen real se sucederá otra simbólica: convertida en paridora de dioses, en sacerdotisa del nuevo culto, seguirá guiando, esta vez a todo su pueblo, en su camino hacia su liberación, como se resume en la novela en otra imagen altamente significativa: "Otra vez, entre su pueblo y ella, no había desgarradura. Catalina lo volvía a tomar de la mano, como a un niño, para conducirlo" (p. 250). Sin embargo, la condición de ilol o de sacerdotisa, de ente sagrado, no resulta en la novela algo liberador; es cierto que Catalina se convierte en centro de atenciones

³⁵ La cursiva es mfa.

y cuidados, unas atenciones y cuidados que ella busca para combatir su soledad, pero que al tiempo la atan, la asfixian, la convierten en un ser pasivo, estático, inmóvil: "Catalina se entregaba a la solicitud de los otros, a la sumisión, con una pasividad total./ Catalina se había convertido en algo peor que una inválida porque gozando de la aptitud de ejercer cualquier acción, cualquier movimiento, se negaba a ello" (p. 214). Además se crea un círculo de aislamiento a su alrededor, porque no cualquiera puede acercarse a lo sagrado, eso conlleva sus riesgos, sólo los elegidos, los privilegiados pueden hacerlo, por eso cuando entra en la cueva después que Mandujano arrebatará de allí los ídolos, y tras ser liberada de la cárcel de Ciudad Real, las mujeres que allí le siguen rezando a los dioses ausentes, se apartan al percibir su presencia, "con esa mezcla de reverencia y temor que suscita lo sagrado" (p. 247); su condición de persona en contacto con las potencias superiores acabará siendo para ella una pesada carga que la condena a otro tipo de aislamiento, distinto de aquel del que pretendía huir; por eso el desastre final se convierte para ella en algo similar a una liberación, ahora por fin deja de estar aparte, se confunde con el resto de los mortales:

No la colocaba, aparte, ningún signo de exención ni esa marca arbitraria y terrible, que todos adivinaban aunque la ocultase como se oculta la lepra (p. 345)

Catalina experimenta en torno de sí el mismo círculo inviolable que Domingo cuando éste es descubierto como el Cristo indígena; identificado como su dios de carne, su cuerpo se ha transformado en algo sagrado, intocable, al que nadie, salvo "las madrinan del sacramento" puede tener acceso (p. 320). El círculo mágico se levanta a su alrededor:

La multitud que ahora lo rodea pero que no se atreve a traspasar cierto límite, un límite que no se sabe quién le ha marcado (p. 318)

Es la frontera que separa lo profano de lo sagrado, el umbral que sólo los privilegiados pueden traspasar. Porque sólo ellos pueden mirar de frente lo sagrado, y no bajar sus ojos, como Catalina, como Xaw, como los mayordomos.

Esta actitud de respeto hacia los que están en contacto con lo sagrado se extiende también a los mayores, a los principales, pero también hacia el extranjero, el ladino, representado en la novela en la figura de Fernando Ulloa, a quien se le concede el discutible honor, al menos para él, de dormir en el Cuarto del Juramento, "pues era el sitio que las autoridades chamulas destinaban a sus huéspedes" (p. 183). A Ulloa, como hombre de más respeto, le destinan la mesa que ocupa el centro de la sala, "grande, sólida y que resiste su peso" (p. 183), a su acompañante le basta un montón de juncia. Ulloa ocupará por tanto el centro, el lugar sagrado por excelencia, remedando la imagen del Cristo yacente en mitad de

la iglesia, durante la Semana Santa; igual que Cristo, Ulloa también será sacrificado por los suyos, aunque su muerte será algo más inútil. Los blancos tienen algo de dioses, de potencias oscuras, de pukujes, por eso lo chamulas muestran respeto hacia ellos, por eso durante la Semana Santa, cuando Ulloa y Santiago se cruzan con los indígenas éstos se hacen a un lado respetuosamente para permitirles el paso (p. 295).

Así pues, también en la sociedad indígena cada cual ocupa el lugar que le corresponde, pero no, como en Ciudad Real, por su poder político o económico, sino que responde a la ritualidad que marca su vida; la distancia que se toman unos personajes respecto de otros responde, más bien, al peso de lo sagrado, que convierte a algunos de ellos en intocables.

El templo: la iglesia de San Juan Chamula. La casa de los dioses cristianos

Como ya indiqué, la iglesia de San Juan Chamula constituye uno de los espacios más significativos dentro del ámbito indígena, junto con otro, la cueva de Tzajal-hemel, que le servirá de contrapunto. Este lugar es la representación por excelencia del espacio sagrado, constituye el centro del mundo; pero se trata de un espacio impuesto, marcado por el signo de la conquista.

Aquí transcurren tres escenas de gran importancia dentro de la novela: la iglesia es el marco primero, el escenario que abre la trama (cap. I). La segunda es la visita de Manuel Mandujano al templo, que sirve para presentarnos un interesante cuadro: la descripción del lugar se realiza desde la perspectiva del cura, un ladino, y nos muestra las características especiales del culto indígena, que lo alejan de la ortodoxia y lo acercan al fruto de la transculturación (cap. X). El tercer momento, el más importante y significativo, tiene lugar durante la celebración de la Semana Santa, cuando la iglesia cobra su peso real como espacio sagrado; allí tendrá lugar la crucifixión de Domingo y con su muerte, el desencadenamiento de la revuelta indígena.

La novela, como dije, se inicia con el relato sobre la construcción mítica de la iglesia. Según la leyenda, los chamulas no entienden las señales de San Juan, tuvieron que llegar los españoles para interpretar sus signos; éstos, aunque tampoco entendieron completamente el enigma, se convierten en la cabeza, mientras los indios serán las manos en la tarea de cumplir con los mandatos divinos, en una perfecta imagen que resume la tragedia de la conquista. La iglesia, que podría ser el fruto de la colaboración de dos pueblos, acaba siendo un signo más de la explotación y el dominio de los caxlanes, e incluso un espacio en el que se manifiestan las diferencias:

Y en el aire—que consagró la bóveda— resuenan desde entonces las oraciones y los cánticos del caxlán, los lamentos y las súplicas del indio. (p. 10)

Rosario plasma con maestría la atmósfera que reina en el lugar, una atmósfera asfixiante, donde lo sobrenatural y la mezcla de culturas son primordiales. En primer lugar, está la profunda ironía que esconde el hecho de que el edificio sea blanco, “tal como San Juan Fiador lo quiso”, porque blancos son los rostros de los conquistadores, porque su blancura contrasta con la permanente oscuridad o penumbra que parece reinar eternamente sobre Chamula. Los olores son la segunda nota destacada, olores que parecen asociados a lo sagrado y que se reiterarán en varias ocasiones, creando un ambiente denso, sofocante:

Arde la cera en total inmolación de sí misma; exhala su alma ferviente el incienso; refresca y perfuma la juncia. (p. 10)

Velas que intensifican el dominio de las tinieblas, incienso, juncia. En la primera visita a la iglesia, se hace también un recuento de las imágenes que la ocupan, porque, antes que nada, como señala Durand, la iglesia es el hogar de los dioses: “El templo cristiano es a la vez sepulcro-catumba o simple relicario sepulcral, tabernáculo donde descansan las santas especies, pero también matriz, regazo donde renace Dios”³⁶. Es cierto, en la novela, en la iglesia de San Juan es donde nacerá el Cristo indígena, aquel que con su muerte, con el derramamiento de su sangre, les transmitirá la fuerza para vencer al blanco. Pero mientras tanto, allí viven los otros dioses, los dioses fuertes que trajeron los extranjeros, potencias oscuras a las que conceden curiosas características que manifiestan la pervivencia de viejos cultos; dioses con los que el hombre debe estar en comunicación constante para establecer pactos, alianzas que le permitan sobrevivir. La iglesia, según Mircea Eliade es el recinto donde se hace posible la comunicación con los dioses:

El templo constituye, propiamente hablando, una “abertura” hacia lo alto y asegura la comunicación con el mundo de los dioses³⁷.

Es, por tanto, el lugar de lo trascendente, donde se encierran los misterios del universo, de la vida y de la muerte. Pero el indio, para entrar en contacto con los seres superiores, necesita de una serie de ritos iniciáticos ajenos al catolicismo. El alcohol es un elemento imprescindible: la ceremonia del cambio de vestiduras de los santos exige la ebriedad (p. 121); para atreverse a reclamarles los agravios también hace falta el valor que

³⁶ Durand, op. cit., p. 230.

³⁷ *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 29.

imprime el alcohol; Xaw cree que las alucinaciones del alcohol "eran consejos inspirados, avisos de las divinidades benéficas" (p. 215). Durand explica acerca de esta situación:

El brebaje embriagador tiene por misión abolir la condición cotidiana de la existencia y permitir la reintegración orgiástica y mística³⁸.

Rosario, sin embargo, no puede evitar enjuiciar este papel de la bebida; deja un breve resquicio por el que penetra la crítica: esta costumbre ha resultado perjudicial para el indígena, ya que en muchos casos ha derivado en el alcoholismo, como el caso del martoma Rosendo Gómez Oso; las obligaciones del cargo le sirven de perfecto pretexto que legitima su afición a la bebida, además de incrementarla con la asiduidad del consumo. El trago es también el perpetuo invitado en toda reunión de los chamulas, en las deliberaciones de las autoridades, en las visitas para cerrar tratos, como la boda entre Marcela y Lorenzo, el hermano de Catalina. Forma parte de todos sus ritos.

En la descripción inicial de las imágenes que habitan la iglesia, cada santo se hace acompañar de algún rasgo particular; no resulta casual que, precisamente al final de la enumeración, se cite la cruz, que tan importante será para el desenlace de la novela, en una especie de anticipación:

Y la imagen de san Juan (madera policromada, fino perfil) pastorea desde el nicho más eminente del altar a las otras imágenes: Santa Margarita, doncella de breve pie, llovedora de dones; San Agustín, robusto y sosegado; San Jerónimo, el del tigre en las entrañas, protector secreto de los brujos; la Dolorosa, con una nube de tempestad enrojeciendo su horizonte; la enorme cruz del Viernes Santo, exigidora de la víctima anual, inclinada, a punto de desgajarse igual que una catástrofe (p. 10).

Éstos rasgos especiales de los santos, que los distingue de los católicos al uso, se completarán más adelante, cuando los chamulas busquen a una divinidad capaz de enfrentar a la Virgen de la Caridad, la protectora de los caxlanes. Su patrón, San Juan, es pastor, no tiene espada; Santiago cura los caballos pero no quiere pelear; La Dolorosa, convertida en una representación de la Llorona, "vagaba por la tiniebla de las noches, lamentándose de sus hijos muertos. Triste, loca, madre, ¿cómo los podría defender?" (p. 309). La concepción de la divinidad dentro del pensamiento mítico-mágico indígena resulta totalmente ajena al catolicismo tradicional. Dios no es el padre bueno que perdona, la Virgen no es la intercesora del hombre ante dios; no hay una clara jerarquía que separe a Dios del resto de los santos; todos son dioses, pero en cierto modo muy humanos, que reciben el amor, el respeto, pero también el odio de sus fieles, como muestra Rosario en una significativa escena:

³⁸ Durand, op. cit., p. 248-9.

Potencias hostiles a las que fue preciso atar para que no desencadenasen su fuerza. Vírgenes anónimas, apóstoles mutilados, ángeles ineptos, que descendieron del altar a las andas y de las andas al suelo y ya en el suelo fueron derribadas. Materia sin virtud que la piedad olvida y el olvido desdeña. Oído duro, pecho indiferente, mano cerrada. (p. 10)

Una imagen sobre la que se insistirá más tarde, gracias a la incursión de Manuel Mandujano en este recinto sagrado. En contraste con la iglesia, el curato que ocupa el sacerdote es "un caserón ruinoso" (p. 115), un edificio totalmente abandonado; ése es su lugar, el espacio que va a ocupar, porque en la iglesia no será sino un intruso, allí no tiene poder real, hecho que se refleja en que nunca aparece celebrando sino refugiado en sus habitaciones; su experiencia en los días que permanece en el lugar, como recuerda en la noche ante un papel en blanco, es "una misa resonante en un iglesia vacía, pues era la hora en que todos los vecinos estaban dedicados a sus labores" (p. 119); su única incursión en el templo es para asombrarse de la idolatría reinante y para enfrentarse a Pedro González Winiktón. Mandujano no ve en la iglesia más allá de las apariencias:

Su primera visita a la iglesia le dejó estupefacto. Lo que halló en San Juan sobrepasaba en mucho todo lo que hubiera supuesto y delataba un estado absoluto de paganía. (pp. 116-7)

Los nuevos y los viejos ritos se mezclan; a través de los ojos de Mandujano encontramos una extensa y detallada descripción, el retrato de la iglesia que no se detiene en detalles arquitectónicos, sino que nos muestra un catolicismo distinto, con características propias, que lo convierte en peculiar, en un ejemplo de transculturación. Se conservan los ritos ancestrales. Todo esto, las imágenes, la música salmódica, "una música bárbara, con un tema infantil, repetido hasta la exasperación, que se hinchaba extrañamente al revestirse con la sonoridad enorme y hueca del órgano"; las velas agonizantes resguardadas por las manos de los indios; los chamulas tambaleantes por el alcohol, increpando a las imágenes (pp. 122-3), detalles que dibujan un cuadro que nos sobrecoge, que dan un toque de magia, de misterio, de algo que nos resulta inaccesible, una atmósfera propicia para la comunicación con lo trascendente. Esta escena culmina con el sordo enfrentamiento entre Mandujano y Winiktón, frente a frente, cara a cara, de poder a poder, como símbolo de dos culturas enfrentadas. La iglesia es el marco que acoge el choque.

Curiosamente, esta nueva descripción del interior de la iglesia a través de los ojos de un extraño se limita a las imágenes, a la música, a la iluminación, a los olores, pero poco más; se transmite una imagen de deterioro, de abandono, que contrastará con la vida, con la multitud que aglutinará durante la celebración de Semana Santa. Unos santos derribados, maltratados; otros, los que son de la preferencia de los chamulas, cubiertos por metros de

telas, cubiertos de adomos: "Sombreros de palma, diminutos espejos que centelleaban entre la profusión de las ropas, pequeñas jícaras, trastecillos de barro" (p. 117). Imágenes y cuadros tapados con lienzos. Rosario no se detiene a explicar el por qué de estos comportamientos, simplemente los expone, le sirven para plasmar la incomprensión del blanco. Tan sólo apunta hechos que sugieren un sentido de la religiosidad totalmente opuesto al cristiano. Lo importante del espacio "iglesia" es su significado como lugar sagrado, como receptáculo de lo trascendente, como hogar de dioses, como lugar en el que el hombre reactualiza su pacto con las divinidades, pero no interesa una descripción detallada externa.

La Semana Santa es trascendental, espacio y tiempo confluyen aquí con una enorme fuerza. Por primera vez la iglesia aparece viva, como lugar de culto, visitada por la gente. De nuevo tenemos la intermediación de un blanco, de un ladino, que nos introduce en este escenario, proporcionando así una imagen externa, más fría y distante. La entrada de Ulloa en la iglesia tiene un doble valor, por un lado el recelo del blanco ante un lugar inundado de indios, pero también representa el rito del traspasar los umbrales, la frontera que separa lo sagrado de lo profano, el mundo conocido de lo desconocido, de lo incomprensible, de lo que está más allá de la razón; ante el umbral que separa lo sagrado de lo profano siempre hay dudas, recelos, miedos que vencer: cruzar es arriesgarse dentro de lo desconocido: "Se detuvieron un instante en el umbral. Con tal fuerza los había asaltado el olor de flores, de resinas quemadas, de ceras ardiendo, de muchedumbre ardorosa y compacta" (p. 297). Fuera de la iglesia, los ladinos respiran libertad, un aire "frío y puro", que contrasta con el interior. No es la primera vez que Ulloa experimenta esa sensación de asfixia, es la misma del Cuarto del Juramento, donde Rosario también juega con la oposición interior-exterior, esta vez a través de unas puertas abiertas:

La atmósfera era irrespirable; el apiñamiento, los olores mezclados de la resina, de los cigarrillos de última clase, del sudor, de la lana húmeda, se condensaban en el ambiente. Se abrieron de par en par todas las puertas y una ráfaga de aire fresco alivió el malestar. (p. 182)

En la iglesia, el espacio se cierra aún más por el peso de lo sagrado; allí tendrá lugar la revelación, allí el pueblo indígena recibirá su mensaje. Rosario insiste en la atmósfera densa, opresiva. El uso del lenguaje, el manejo temporal de la narración que pasa a un presente de frases cortas, con un tono febril similar al que dominará en la escena previa al descubrimiento de los ídolos en la cueva, contribuyen a la caracterización del espacio, anunciando el advenimiento de algo, el clímax de la novela con la crucifixión de la Domingo. Las salmodias quejumbrosas de las mujeres; el remolino de fieles en el que se introduce Catalina; la descripción minuciosa, primero de los rituales con la cruz, y después de los detalles de la

crucifixión; la insistencia en los olores: los sahumeros, el pom que “se consumía en las brasas y se difundía en el aire haciendo surgir, en quienes lo respiraban, la evocación de los grandes bosques de coníferas, la altura y la soledad de la cordillera” (p. 313); el sudor... Multitud de sensaciones acumuladas que contribuyen a crear la atmósfera, que proporcionan ese aire de irrespirabilidad, de asfixia, que se conjuga en un sólo personaje, en Catalina que se desmaya, que percibe la llegada del momento trascendente. Rosario nos transmite maravillosamente lo que siente Catalina, su experiencia de lo sagrado, con imágenes que remiten al abismo, al vacío: ese ahogo, ese “pozo oscuro de la inconsciencia” en el que cae (p. 314), ese despeñarse en el vacío (p. 315); ese mundo que se desmorona ante ella, que se hunde en ese silencio “que es la boca del abismo” (p. 317). Ya no nos encontramos ante un espacio exterior, hemos entrado en el espacio interior de Catalina.

El dueño del espacio “iglesia”, el personaje que se asocia a él, es Xaw Ramírez Paciencia, el sacristán, un “hombre solo que vivía en la torre del campanario, que chupaba a hurtadillas la punta de sus dedos impregnados de pabilo, de aceite, de barniz” (p. 30). Es otro desubicado de la novela, que asume a su modo la religiosidad católica, pero más en las formas que en el contenido: “Se impuso, caricaturizándola con su torpeza, la gesticulación de los sacerdotes” (p. 30). La iglesia se erige, en definitiva, como un espacio fundamentalmente masculino: Xaw es el personaje que se identifica con ella; durante la Semana Santa, aunque éste es desplazado por Catalina, el verdadero protagonista es Domingo, ese niño que la ilol alza en sus brazos mostrándolo a la comunidad, y que será crucificado, porque ha sido ungido como el elegido. Templo, hombre y cruz que se alzan en el centro del recinto, todos ellos símbolos ascensionales, frente a la cueva, la gruta, que es dominio de una mujer, Catalina: figuras femeninas, imágenes de la matriz, como veremos en seguida. En la novela, se produce el enfrentamiento entre Xaw y Catalina, traducido también en el enfrentamiento de los dos espacios, como símbolo del choque entre los nuevos y los viejos ritos. Para Xaw, los verdaderos santos “viven en la iglesia de chamula. Ésos sí pueden apartar el daño de los brujos, pueden ayudar a que la milpa crezca y los rebaños abunden” (p. 220). Cuando resurge el culto de Tzajal-hemel, la iglesia está descuidada, la plaza vacía, mientras la cueva está llena de ofrendas y los alrededores vivos, llenos de gente; durante la Semana Santa ocurrirá lo contrario. Los indios chamulas intentan contentar a todos sus dioses, cada cual tiene su momento y su lugar. La iglesia es el hogar de los dioses cristianos, los que ahora son poderosos; los viejos ídolos todavía no han logrado manifestar su fuerza.

La cueva de Tzajal-hemel y Catalina, la Mujer-Madre

La cueva adquiere, en *Oficio de tinieblas*, una importancia simbólica de múltiples significados que rebasan el papel y trascendencia de la iglesia de San Juan Chamula. Dentro de la multiplicidad de centros, en la novela se establece uno nuevo que le roba protagonismo a la iglesia: la gruta de Tzajal-hemel. Es aquí donde el espacio alcanza una mayor densidad. Frente a la iglesia cristiana, imagen viva del trauma de la conquista, representa un intento de vuelta al origen, al vientre materno: es el reino de los dioses primigenios. Frente a la idea de ascensionalidad que transmite la iglesia, en la gruta domina la idea de refugio, de intimidad; se busca el centro mismo de la tierra, de la existencia, el lugar primero. Por eso si en la iglesia se erigió la cruz, en la cueva está el arca; en el trasfondo está la imagen del descenso en busca del origen, se desciende para poder encontrar luego la salida.

En la novela no hay una sola cueva: está la cueva de los recuerdos de infancia, la cueva de los ídolos de la madurez, la cueva transformada en vientre donde renacen los ídolos de las manos de Catalina, pero también está la cueva-refugio en que se esconde Teresa con su hija y la cueva final en la que los chamulas guardan el arca de la esperanza. La cueva aparece asociada a la figura femenina, a la mujer. Gilbert Durand percibe esta conexión que considera ya arquetípica, muy interesante para comprender toda la complejidad que encierra esta figura dentro de la novela:

Toda cavidad está sexualmente determinada [...]. Uno de los primeros jalones de este trayecto semántico está constituido por el conjunto caverna-casa, tanto hábitat como continente, tanto refugio como granero, estrechamente ligado al sepulcro materno [...] el traumatismo del nacimiento impulsaría espontáneamente al primitivo a huir del mundo de peligro, temible y hostil, para refugiarse en el sustituto cavernoso del vientre materno. Tanto que un artista intuitivo puede sentir de modo natural una correlación entre la caverna "oscura y húmeda" y el mundo "intrauterino" [...]. La gruta está considerada en el folklore como matriz universal y está emparentada con los grandes símbolos de la maduración y de la intimidad, tales como el huevo, la crisálida y la tumba.³⁹

Por eso no resulta extraña la importancia que adquiere la matriz en el texto, matriz-cueva desdoblada en el vientre vacío de Catalina, "cerrado como nuez", y el lleno de vida de Marcela, representado en imágenes en las que domina la idea de viscosidad, del lugar que encierra al monstruo:

Instintivamente se llevó las manos al vientre como para detener eso que iba creciendo, implacable, dentro de ella, hora tras hora, más y más, y que terminaría por devorarla. Empezó a sentirlo: eso se movía, golpecaba, asfixiaba. Un espasmo de asco, último gesto de defensa, la curvó. Un ansia incontrolable de arrojar la masa gelatinosa que pacientemente rofa sus entrañas para alimentarse; un

³⁹ Ibid., p. 229-30.

deseo de destruir esa criatura informe que la aplastaba ya con el pie del amo [...]. Y la cosa, aquella cosa, continuaba allí, abultando de una manera grotesca su vientre, pesando. (p. 46-7)⁴⁰

Marcela, la Chingada, la madre violada, nueva Malinche según lo expresado por Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad*, la que dará el fruto del mestizaje, degradada versión de la Virgen María, la madre del salvador, el que dará la vida por todos; pero paradójicamente Marcela no es pura, no es "inmaculada"; su hijo será el fruto de la violencia. Para Catalina, la de las "caderas baldías", la estéril, el vientre colmado de Marcela es la imagen del cofre que guarda el tesoro, y que convierte a la mujer en su depositaria (p. 46).

La frustración de Catalina la lleva a convertirse en "ilol", como forma de llenar su vientre vacío, porque el regazo de una ilol "es arcón de los conjuros". Vientre-arca-gruta-mujer-madre, imágenes que responden a un mismo arquetipo. Dentro de los mitos tradicionales de la mujer se encuentra el de la Mujer-Madre, que tan perfectamente cumple Catalina, convertida a lo largo de la novela en "receptáculo, dócil para albergar lo sobrenatural, transparente para dejar que se manifestara el milagro" (p. 314). Ella, transformada en madre de dioses, pues, tras el rapto de los primeros ídolos, se vuelve a encerrar en la cueva y allí sus manos reconstruyen en barro lo que le dicta la memoria, en una especie de parto simbólico: "Y no fue descanso lo que tuvo Catalina cuando, al fin, la obra de sus manos correspondió —aunque imperfectamente— a las exigencias de su memoria. No fue descanso, sino un frenesí, ese jadeo de la hembra que está a punto de dar a luz" (p. 249). Parto simbólico que en la memoria colectiva se convertirá en real.

Catalina se engaña a sí misma, y para vencer su frustración, no sólo se inventa como hijos a los ídolos de barro, ya desde antes se había considerado la verdadera madre de

⁴⁰ Esta visión gelatinosa del feto, convertido en enemigo, está presente en Simone de Beauvoir: "Esa gelatina temblorosa que se elabora en la matriz (la matriz secreta y cerrada como una tumba), evoca demasiado la blanca viscosidad de las carroñas, como para que no se vuelva con un estremecimiento. La vida provoca desagrado en todas partes donde está en camino de hacerse, porque sólo se hace deshaciendo; el viscoso embrión abre el ciclo que termina en la podredumbre de la muerte" (Simone de Beauvoir. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, p. 194).

En un párrafo similar al de la novela de Rosario Castellanos, Inés Arredondo expresa ese terror hacia el embarazo en un cuento, "Canción de cuna", publicado en *La señal*, libro que data de 1965, tres años después de *Oficio de tinieblas*: "...en el vientre de la niña un ser extraño se ha desparejado. Rasca y mueve las entrañas ciegamente. Ella siente la satisfacción bestial del ser informe que la habita sin conciencia; la lejanía insalvable en que busca acomodo, placer; estos pequeños saltos de reptil con que la hace ajena a sí misma. Y grita y sigue gritando. Empuja con las dos manos el vientre apenas curvo, lo oprime, trata de suprimir, de aquietar siquiera al habitante del pantano que es de pronto su vientre. Está segura de que va a devorarla sin darse cuenta, con la misma sensual indiferencia con que ejercita sus miembros deformes. (...) Su madre entra. La muchacha se abalanza contra ella y convulsamente le dice que "aquello" está dentro y se mueve" (Inés Arredondo. "Canción de cuna", en *La señal*, México: UNAM, 1980, pp.71-2). Para Inés Arredondo, el feto es "aquello", para Castellanos es "eso", "la cosa", algo informe. El vientre convertido en cueva del terror, en origen de la vida.

Domingo: "No fue Marcela quien lo llevó en sus entrañas. Envidias de brujos hicieron que la apariencia de las cosas engañase a todos" (p. 193). Por eso es ella quien lo entrega a la Cruz, a la muerte, al sacrificio; ella, que le dio la vida, es la única que puede arrebatarla.

Simone de Beauvoir realiza una semblanza de esta figura de la Mujer-Madre mítica que nos puede ayudar a entender el complejo simbolismo que encierra la figura de Catalina:

Así, la Mujer-Madre tiene un rostro de tinieblas: ella es el caos del cual todo ha surgido y al cual todo ha de volver un día; ella es la Nada. En la Noche se confunden los múltiples aspectos del mundo que revela el día: noche del espíritu encerrado en la generalidad y opacidad de la materia, noche de sueño y de nada. En el corazón del mar es de noche: la mujer es el *Mare tenebrarum* temido por los antiguos navegantes; en las entrañas de la tierra es de noche. Al hombre le espanta esa noche, en la cual padece la amenaza de hundirse y que es el reverso de la fecundidad. Aspira al cielo, a la luz, a las cimas llenas de sol, al frío puro y cristalino del azul, y bajo sus pies hay un abismo húmedo, cálido, oscuro y dispuesto a apresarlos; una gran cantidad de leyendas nos muestran que el héroe se pierde para siempre al caer en las tinieblas maternas: caverna, abismo, infierno.⁴¹

Esto parece responder al esquema de la novela: en el templo, en la cruz —ventanas hacia lo alto—, domina la presencia de los hombres; sólo la mujer se atreve a introducirse en la gruta, a traspasar el umbral del misterio, de lo prohibido, a asomarse al abismo, ella, Catalina, la condenada por siempre a las tinieblas: "Así para Catalina fue nublándose la luz y quedó confinada en un mundo sombrío, regido por voluntades arbitrarias". Por eso se repliega sobre sí misma, busca cada vez más adentro, en los recuerdos, caminando a oscuras en medio de su soledad; como recordaba Durand, huye de un mundo hostil para refugiarse en la falsa matriz que resulta la cueva. El viaje alucinante, febril que experimenta Catalina buscando llegar al centro mismo de sí, en su ansia de regresar a la infancia, la conduce a través del espacio real hasta la cueva de Tzajal-hemel. Se mezcla magníficamente el estado interior del personaje, que se siente atrapado en un callejón sin salida que conduce a la nada, al vacío —"Voy a pudrirme aquí, en la tumba, en la cueva" (p. 191)—, con el recuerdo y con el hecho real de la búsqueda del paraíso perdido que viene a significar la cueva. Cueva, que es matriz, origen, pero también tumba y muerte, principio y fin, paraíso e infierno simultáneos. Esta asociación cueva-matriz versus tumba se repite a lo largo de la novela y no sólo relacionada con Catalina. Bajo el aspecto de regreso al útero materno se presenta el suicidio de Límbano, el hermano de César Santiago: "(...) nostálgico de la infancia perdida, de la tibia oscuridad del seno materno, Límbano asumió la postura fetal de los cadáveres, se ovilló en el regazo de la tumba" (p. 170).

De alguna manera, como indiqué antes, la recámara de Idolina es también simultáneamente vientre materno, pues le sirve de refugio, y tumba, ya que se convierte en

⁴¹ *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, op. cit., p. 195.

su prisión. Pero regresemos a Tzajal-hemel, donde Catalina encuentra su cueva interior, así como la gruta que esconde la promesa del renacer de su pueblo; cuevas que como todas tienen un valor ambivalente; pueden ser la gruta maravillosa, allí donde Catalina busca la infancia perdida, allí donde encuentra a los viejos dioses, allí donde sucede el milagro y la mujer estéril da a luz a los ídolos de barro, pero también se trata de la caverna del terror, que encierra el misterio, lo oculto, por eso la niña Catalina duda ante el umbral: "Se queda aquí, ante la boca de la caverna. Sabe oscuramente, que el día en que transponga este umbral, morirá" (p. 193).

La doble descripción del viaje que conduce a Catalina hasta la cueva, tanto del primer encuentro infantil, como del reencuentro en la madurez, remiten a la figura del laberinto, la prueba que hay que superar para alcanzar el premio, rito de iniciación para acceder a ese centro sagrado que constituye la cueva. "El camino es arduo, sembrado de peligros, porque se trata de hecho de un rito de paso de lo profano a lo sagrado, de lo efímero y de lo ilusorio a la realidad y a la eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad", dice Eliade sobre el acceso al centro⁴². Por eso no es casual que en medio del relato delirante de Catalina, en el que el tiempo se anula, mezclando dos momentos distintos, pasado y presente, abundan las menciones al andar por los montes, al trepar peñas, a las zarzas en las que se enreda, las caídas, los guijarros y los espinos que la lastiman, a la maleza que oculta la entrada de la cueva; porque para Catalina es como si retrocediera al vientre materno y tiene que violar la puerta, apartar la maleza y penetrar:

Avanza, retrocede. Tropieza, la ropa se le rasga, los cardos la muerden. [...] Desciende por esta ladera sin camino; esquivo esta ramazón, asómate por la abertura. El olor—¿no te acuerdas?—la bocanada de aire húmedo y malsano. Atraviesa el umbral, penetra. No ves nada aún. Espera a familiarizarte con la tiniebla. Ahora sigue. [...] Allí están las piedras: son tres como antes. Tres. Eres dueña del mundo. (p. 195)

Tzajal-hemel se convierte en un santuario, en punto de peregrinaje. La cueva de Catalina adquiere un valor colectivo, representa la vuelta al origen para el pueblo indígena, la recuperación de cultos primitivos, "¡los dioses antiguos han resucitado!"; la esperanza de un pueblo se vivifica; el abismo y la tiniebla que ocultan a los ídolos sólo parecen anunciar un nuevo renacer, es la promesa de la ascensión. Igual que Catalina los peregrinos tienen que recorrer un camino difícil, tienen que cumplir una especie de rito de expiación, purificarse antes de penetrar en la gruta. Porque como señala Eliade, el peregrinaje a los lugares santos debe ser difícil, un camino largo:

⁴² *Tratado de historia de las religiones*, op. cit., p. 341.

Camina tú adelante, venteador. En la vereda angosta te seguiremos. Detente aquí, a respirar, porque la cuesta es áspera y no termina pronto. Defiéndete del aguacero al cobijo de aquellos árboles copudos, en aquella enramada bajo la que se guarecen las ovejas. ¡Cuidado! No vayas a resbalar en el fodo ni a tropezar con la piedra. Acomódate bien el fardo para que la ofrenda llegue cabal; incienso silvestre, pom, el humo que se deshace en alabanzas; velas de cera, lentas para arder; medidas de aguardiente que suscitan en quien las bebe la fluidez de la oración. (p. 209)

Ofrendas para aplacar las iras de los dioses, para que no destruyan el mundo, para establecer una alianza con ellos. En la cueva se produce un fenómeno similar al que ocurría con los cultos de la iglesia. Si allí los cultos católicos estaban contagiados de los cultos prehispánicos, en la cueva el culto idolátrico incorporará parte de la ritualidad católica, porque los indígenas han olvidado cómo hablar con sus antiguas deidades. Catalina será su portavoz, su lengua, inventará una "liturgia compleja y delirante en la que el centro de los homenajes gravitaba sobre la propia ilol" (p. 214). Catalina encuentra su lugar en la cueva, allí está su razón de ser, de existir, pero este contacto con lo sagrado no la libera, sino que la ata aún más, la convierte en un ídolo, en esa figura cargada de adornos, "hierática como cadáver", con que se encuentra Teresa.

La cueva, lejos de representar la liberación de su pueblo, aparece, igual que la iglesia de San Juan, como un lugar asfixiante, opresivo. Vuelven las mezclas de olores, el mareo de las oraciones, las aglomeraciones de gentes. El interior está "limpio, regado y oloroso de juncia" (p. 210), pero resulta "asfixiante por su pequeñez y por las emanaciones de las flores y de cirios consumiéndose, de los que estaba atestado" (p. 218); es el lugar en que se producen los éxtasis de Catalina, por su boca hablan los dioses que anuncian que llegó el término de su sufrimiento; el altar "rodeado de sahumerios y velas prendidas" (p. 255), la multitud peregrina, la oscuridad iluminada por las velas.

La llegada de la Semana Santa acaba con la atracción de Tzajal-hemel, triunfa la iglesia de San Juan; los fieles abandonan la gruta. Sin embargo, tras la revuelta volverán a ella, tal vez no la misma, pero cueva al fin. Movimiento circular, descienden a la gruta en busca de la fuerza para subir, para remontar; llegan a la cúspide con la crucifixión, seguros de su triunfo, para volver a caer. Condenados, convertidos nuevamente en bestias, se refugian en las cuevas, regresan al comienzo buscando la protección del vientre materno, transformado una vez más en santuario:

La búsqueda de la tiniebla los conduce a las cuevas. Las limpian de alimañas, las adornan con ramos silvestres, llenan su recinto con las emanaciones del pom. Y allí se congregan ciertas noches que el coyote aúlla desesperado y que la luna se alza lívida y sin sangre. (p. 363)

"Se desciende", señala Gilbert Durand, "para remontar el tiempo y volver a encontrar la calma prenatal [...] el abismo transmutado en cavidad se convierte en una meta y la caída

convertida en descenso se transforma en placer⁴³. En el mundo indígena de Rosario parece que el círculo está condenado a caminar en sentido contrario. Se desciende, se penetra en la cueva para salir triunfante, pero sucede lo contrario, el descenso se transforma en caída y la cavidad en abismo, el mismo abismo interior que experimentan muchos de los personajes.

En una especie de juego de cajas chinas, la cueva final encierra el arca de la alianza; dentro del arca, la palabra divina, la "promesa que conforta los días de la incertidumbre y de la adversidad" (p. 363), el nuevo cuerpo divino que, irónica y cruelmente, Rosario descubre como el libro de las *Ordenanzas militares*, que sirvieron para destruirlos.

Cueva, mujer, matriz, tumba; lo sagrado que mantiene viva la llama de la esperanza; espacio cerrado que asfixia y oprime más que libera, compleja imagen que parece resumir el destino de los chamulas, un eterno caminar para ocultarse en la gruta-refugio, volver siempre al principio para volver a empezar, un eterno círculo, salir a la luz para volver a la tiniebla, a la noche. De la iglesia que inicia la novela a la última imagen del pueblo chamula reunido en torno al arca en una cueva. Lo sagrado que sigue dirigiendo sus vidas.

Un lugar no tan celestial: el jacal y el campo

Pese a tratarse de un lugar sagrado, elegido por los dioses, el poblado de San Juan Chamula no tiene, como pudiera esperarse, una imagen paradisiaca; no es la tierra de la leche y la miel, antes al contrario sus tierras son pobres y esquilgadas, como las de Winiktón en Tzajalhemel: "Aquellas laderas demasiado pendientes; aquella extensión breve, irregular y pedregosa, ya no daban más de sí." (p. 50). En realidad, aparece como una tierra hostil; la niebla, que indica la cercanía con el cielo, no anuncia precisamente un lugar propicio para la vida del hombre; una "niebla madrugadora" (p. 9), a la que se hace referencia en más de una ocasión a lo largo de la novela (en el viaje a Tuxtla, p. 244; en la mañana del Jueves Santo, p. 294); valle de niebla transformado al final de la novela en valle de humaredas, como imagen de destrucción. Junto a la niebla, el viento, el frío, la lluvia, la oscuridad y la miseria como notas dominantes que caracterizan el paraje en la mayoría de los capítulos. Frío constante que se acentúa con la insistencia en la ropa de abrigo, los "oscuros y gruesos chamarros" que cubren a las mujeres que se dirigen a Jobel (p. 15); los hombres en Semana Santa con sus "gruesos chamarros de lana negra" (p. 295); pero también con la insistencia en el fuego; contribuye a crear algo de calor de hogar, contrastando con el frío exterior, se convierte en un refugio: en el fuego se prepara, se calienta, la comida; cuando Catalina llega

⁴³ Durand, op. cit., p. 193.

de Jobel, acompañada de Marcela, lo primero que hace es reavivar el fuego, reforzando la impresión de interioridad, de lugar seguro; Pedro al llegar se sienta junto al rescoldo, como el martoma Rosendo Gómez Oso; junto al fuego Catalina rumia su frustración (p. 191); junto al fogón colocan a Catalina cuando ésta enferma tras la destrucción de los ídolos (p. 229); Teresa, cuando escapa de la casa de los Cifuentes y se instala con los Gómez Oso, duerme arrimada al rescoldo (p. 251); cerca del fuego que les ofrece doña Mercedes Solórzano se instalan Ulloa y Santiago en la víspera de Jueves Santo (p. 293); una Catalina final, aterida de frío, se acerca a la fogata semiextinguida en torno a la cual Ulloa y Santiago discuten sobre lo sucedido (p. 345). Pero en ocasiones, la presencia del fuego también sirve para potenciar la idea de comunidad; en torno al fuego se reúnen los hombres, circula la bebida, salen las quejas, los reproches, las confidencias; en torno a la fogata los indios de San José Chiuptik se reúnen a combatir el frío y soledad; alrededor del fuego se sientan también con Fernando Ulloa, compartiendo la botella.

Tras la historia de la fundación mítica, la imagen real y cotidiana de San Juan: un amanecer tardío, todavía en sombras, hombres y mujeres que se levantan para cumplir con sus labores y una imagen significativa: "Alrededor del jacal ronda el viento. Y bajo la techumbre de palma y entre las cuatro paredes de bajareque, el frío es el huésped de honor" (p. 11). Viento y frío. Contrasta la fragilidad, la pobreza de estas construcciones ("cuatro paredes de bajareque") con la seguridad y fortaleza que transmiten las quintas y casonas de Ciudad Real, reflejando dos estilos de vida, dos realidades diametralmente opuestas. Este contraste se hace evidente al comienzo del capítulo XII, ubicado en la finca de San José Chiuptik; el escenario es una noche hostil: neblina, frío y aguacero; los indios afuera ateridos de frío, agrupados en torno a una fogata, porque "Sus jacales no les defienden lo bastante de la intemperie y buscan ese calor breve y huidizo, y la compañía y la conversación" (p. 143); al lado, la casa del patrón, "esa construcción maciza, de piedra, cal y hierro que es la casa grande de la hacienda" (p. 143). Palma y bajareque frente a la piedra y el hierro.

Dos son los jacales en los que penetra la trama de la novela, el de Pedro y Catalina (más bien "los", porque son varios, el de San Juan y el de Tzajal-hemel), así como el de Rosendo y Felipa (también dos, el de San Juan y el de Majomut, su paraje). En todos ellos se destacan las tinieblas, la oscuridad en que viven, así como la pobreza. Catalina se guía en el suyo por el tacto y la costumbre, ya que "la luz penetraba únicamente al través de los agujeros en la pared y la habitación estaba impregnada de humo" (p. 13). Ni siquiera ventana, "agujeros", Castellanos consigue ser enormemente sugerente de esta manera. En el jacal de Rosendo, la luz exterior no hace sino cegar, contrasta con la oscuridad interior:

“Viniendo de la luz de afuera [...] el penumbroso interior se hacía absolutamente impenetrable” (p. 35). En los jacales no hay sitio para una habitación propia, en la que los personajes puedan preservar su intimidad. Marcela se acomoda en un rincón para pasar desapercibida, como Teresa en el jacal de Gómez Oso. Tan sólo Catalina en su condición de sacerdotisa parece tener un espacio propio, una especie de sancta sanctorum, el aposento principal que conduce “a la intimidad de Catalina” y a donde pocas mujeres tienen acceso (p. 221). Pero lo normal es que los objetos se amontonen en una única pieza; la primera descripción del jacal de Catalina resulta significativa, un repaso por los objetos presentes, destacando su deterioro o su impropiedad; todos y cada uno de los objetos presentes está acompañado de una adjetivación degradante; se insiste también en la acumulación en un pequeño espacio, potenciado por la enumeración. La descripción de los objetos le permite también recoger el oficio de sus personajes; un recorrido que nos refleja una vida pobre, de personajes que trabajan:

Ollas de barro, desportilladas, rotas; el metate, demasiado nuevo, no domado aún por la fuerza y la habilidad de la molendera; troncos de árboles en vez de sillas; cofres antiquísimos, de cerradura inservible. Y reclinadas contra la fragilidad del muro, cruces innumerables. De madera una cuya altura alcanzaba y parecía sostener el techo; de palma entretejida las demás pequeñas, con equívoco aspecto de mariposas. Pendientes de la cruz principal estaban las insignias de Pedro González Winiktón, juez. Y, desperdigados, los instrumentos del oficio de Catalina, tejedora. (p. 13-4)

El hecho de que las insignias de Pedro cuelguen de la cruz principal, mientras las cosas de Catalina están desperdigadas, tiene importantes connotaciones; manifiesta un aspecto de la organización social, resulta una manera sutil de expresar el predominio del hombre sobre la mujer dentro de la sociedad indígena; en esto no hay mucha diferencia con respecto a la ladina, exceptuando que las mujeres de Ciudad Real (Isabel, Idolina, Julia) no trabajan. La presencia de las cruces, por otra parte, insiste en la profunda influencia de lo sagrado en la vida de lo chamulas.

En el jacal de los Gómez Oso no se destacan objetos, sino la distribución de los personajes dentro del espacio, lo cual resulta sumamente interesante:

Rosendo estaba acurrucado junto al rescoldo. Dormitaba. La esposa, de rodillas, hacía girar el huso que, a cada movimiento de rotación, se engrosaba de lana. Los niños— sucios, desgrefiados, llorones— se arrastraban por el suelo. Y uno, el menor, hinchado, déforme por la envoltura de los trapos, dormía en una hamaca (¿o era sólo una red?) suspendida de los travesaños del techo. (p. 35)

El marido descansando y la mujer trabajando, imagen del sometimiento de ésta. Destaca en este fragmento la habilidad de Rosario para sugerir a través de los paréntesis o los

guiones, con los que remarca el deterioro de las condiciones de vida de estas gentes. No será ésta la única vez, es un recurso bastante utilizado por la escritora.

El jacal de Catalina no es un jacal cualquiera, es el jacal de una ilol, por tanto un espacio mágico, el dominio de alguien que está en contacto con las potencias oscuras, por eso Marcela se detiene ante el umbral, dudando, cual si fuera el umbral de una iglesia; tras la puerta está lo desconocido: "Marcela no traspasó el umbral, temerosa de arriesgarse a oscuras en un sitio que jamás había visitado" (p. 25). Cuando Catalina encuentre los ídolos, su jacal se convertirá en centro de peregrinación, se verá invadido por mujeres desconocidas, atentas a sus más mínimos deseos (p. 213); su jacal, marcado por su carácter de habitación de la sacerdotisa, se distingue, incluso, de los demás "por los adornos que pendían de las paredes y las puertas y por la cantidad de personas que pretendían entrar" (p. 220).

Tras ser liberada de la cárcel de Ciudad Real, las esperanzas de su pueblo vuelven a depositarse en ella, la señal son las ofrendas, "manojos de hortalizas, huevos, pollos manidos" (p. 246), que aparecen a la puerta de su jacal, así como nuevos peregrinos que aguardan en silencio.

En cierto modo se repite el esquema ladino del interior, el jacal, la casa, para las mujeres y el exterior para los hombres, aunque las mujeres indígenas, dadas las condiciones económicas y el sistema de subsistencia, tienen mayor acceso a los espacios abiertos: el mercado de Ciudad Real o San Juan, el pastoreo, el ir por leña o agua, actividades propias de la mujer rural, no sólo de la indígena. Una escena resulta representativa del distinto espacio, y por tanto papel, que juegan mujeres y hombres: Domingo ha crecido y se escapa de las faldas de Catalina, Pedro se lo lleva consigo "al monte, a la milpa" (p. 189); el muchacho se distancia, pero ella entiende, es el destino del niño que se hace hombre: "estos renunciamientos de Catalina, esta distancia, eran la tierra en que estaba germinando la hombría del muchacho" (p. 189). Más adelante comprobamos cómo la mujer está al margen de las discusiones importantes; el ambiente está revuelto por la llegada de los Ulloa y César Santiago y Catalina se siente marginada: "La conversación continúa fuera del jacal, en el paraje, en el campo. Catalina los sigue desde lejos, ansiosa, rechazada. ¿Qué dicen ahora? Palabras de hombres, juramentos" (p. 191).

La misma distancia entre hombres y mujeres se repite una vez iniciado el culto de Tzajal-hemel; las reuniones de fieles les sirven a los hombres para plantear problemas de fondo, para las mujeres está el cuidar el rito, la comida:

Pedro González Winiktón atiende a los hombres. Los lleva aparte y discute con ellos [...]
En el interior del jacal se afanan las mujeres. Muelen el maíz en el metate, echan las tortillas al comal, vigilan el condimento de las viandas (p. 221)

Esta separación de funciones se establece claramente entre Pedro y Catalina. Pedro, el hombre, tiene una función política, razona, intenta ir más allá de los sucesos de Tzajal-hemel; Catalina representa la función religiosa, lo irracional, como dice Pedro: "entre el hombre y el dios, pensaba Pedro, la mujer no es más que un instrumento sin conciencia" (p. 249). Es él quien pone en los oídos de Catalina la palabra tierra, la reivindicación de su pueblo.

En los jacales predomina la sensación de encierro, de opresión. La oscuridad, la miseria, contribuyen a ello, pero se une también el espacio interior de los personajes, que se sienten prisioneros, que se ahogan dentro del jacal por distintos motivos y hace que éstos deseen huir. La situación interior se conjuga y encuentra eco en la exterior. Pedro, abrumado por el peso de descubrir que es incapaz de luchar contra la injusticia, tras enterarse de la violación de Marcela, siente que la casa se le viene encima y necesita salir, respirar el aire:

Ahora que la derrota estaba consumada Winiktón no quiso más que huir. No podía soportar esa ronda lenta de los objetos familiares, astros sin luz, cuyo centro de gravitación era él. Sigiloso, ganó la puerta. El viento de la medianoche azotó su mejilla. (p. 33)

Algo similar le ocurre a Catalina en varias ocasiones. Por ejemplo, tras el rapto de los ídolos por el cura Manuel Mandujano, la ilol cae enferma, pero tan pronto mejora empieza a sentir una inquietud interna, un ansia de libertad, de recuperar lo perdido, que se traduce en el texto en una sensación de ahogo:

Catalina se ahogaba en aquel jacal turbio de humo, quería salir al campo, sí, a la luz. Ya no se sentía culpable sino traicionada. [...] Yacía en un rincón de la choza, viendo ir y venir a los demás, envidiándolos su libertad y su salud. (p. 230)

Subjetivamente, para estos personajes el interior, los espacios cerrados, equivalen a una cárcel, mientras el exterior significa libertad; responde más bien a un paisaje interior, traduce un estado de ánimo. Sin embargo, la atmósfera que construye Castellanos en San Juan Chamula resulta, tomada en su conjunto, opresiva, aunque a diferencia de Ciudad Real, hay una gran presencia de espacios abiertos. Si los ladinos viven de puertas adentro, los indígenas lo hacen más de puertas afuera, en y con la colectividad, de ahí que incluso en los espacios cerrados predominen aquellos que connotan comunidad: la iglesia, la cueva, el Cuarto de Juramento, incluso el jacal de Catalina en Tzajal-hemel convertido en lugar de peregrinación. Su forma de vida, mucho más rural, frente a la urbana Ciudad Real (aunque se trate de un pueblo), exige una vida más externa, más en contacto con la naturaleza. Por eso son frecuentes las escenas a la luz del día, en el campo, en la calle. Sin embargo, este contacto con el aire libre no alivia la sensación de encierro, los espacios más destacados son cerrados, incluso asfixiantes por el peso de lo sagrado, por la mezcla de olores, por los

rumores y músicas repetitivas, por la aglomeración de gentes, que abarca incluso los espacios exteriores más próximos, la plaza de San Juan y los alrededores de la cueva. Por si fuera poco la oscuridad resulta la nota dominante, no sólo en los interiores; muchos capítulos transcurren durante la noche, o al amanecer o atardecer, y cuando hay plena luz del sol, Rosario Castellanos suele dejar referencias a que ésta ciega, molesta; recordemos la frase, no por casualidad colocada entre paréntesis, como para destacarla: "aquí la luz anda desnuda y al mediodía su desnudez parece la de una espada" (p. 35); tan sólo una vez se menciona la presencia del sol, para indicar que Fernando Ulloa y César Santiago deben protegerse "bajo el amparo de la manta que cubría a los comerciantes del sol agudo y fuerte de la mañana" (p. 297).

Con frecuencia las escenas se desarrollan en días de frío, viento y lluvia, con lo cual el paraje se convierte en un encierro, resultando hostil para quienes vienen de fuera, como Mandujano o Ulloa. Para el primero, lo hostil del espacio indígena queda reflejado en la repetición de escenarios de lluvia y frío en varias ocasiones en que él aparece, así como en el abandono de la casa que ocupa en Chamula:

La lluvia se colaba al través de las tejas rotas del techo, escurría por las paredes manchándolas, impregnándolas de una humedad en la que verdeaba el moho. Ratones, murciélagos, tlacuaches, habían encontrado allí cómodo amparo. Y el viento glacial de Chamula batía las puertas desventajadas, las ventanas sin vidrios. (p. 115)

Los ojos de Mandujano transmiten siempre una imagen negativa, que contrasta con la idea del lugar elegido por los dioses: "Más allá de los vidrios, se extendía un paisaje brumoso, de colinas estériles, de caseríos desparramados, de animales vagabundos" (p. 225). La mención a la ventana me parece interesante ya que se convierte en un elemento simbólico que marca la distancia entre Mandujano y el mundo que contempla, que se repite en otro momento. En la noche que escribe la carta al obispo, una noche nuevamente de lluvia y frío, escucha un ruido, una música: "A tientas buscaba algo con lo que alumbrarse y al no hallarlo abrió con impaciencia la ventana. La lluvia, el viento, se le abalanzaron como fieras al acecho. Con dificultad pudo distinguir, más allá, la iglesia débilmente iluminada" (p. 122). Cuando sale por primera vez hacia Tzajal-hemel, para tener constancia de la idolatría, es también un día de aguacero, de lluvia "monótona, siempre recomenzada" (p. 222). Ulloa también tropieza con días de las mismas características, recordemos la visita a San José Chiuptik ["la tormenta aúlla", "Los caminantes que avanzan entre la oscuridad y los relámpagos se internan entre las chozas", "Un chorrillo de agua escurrió del ala de su sombrero forrado de hule" (p. 143)], la primera estancia en San Juan ["A veces un aguacero

repentino los hacía correr a refugiarse bajo la sombra de un árbol" (p. 185)] o esa imagen final de Ulloa acompañando en su huida a los chamulas.

Entre las imágenes externas que presenta Rosario, dominan las escenas costumbristas más que la preocupación por pintar el paisaje: el pueblo chamula en su vida cotidiana, regresando del trabajo, en la plaza de San Juan, en los alrededores de la cueva. Son escenas festivas unas, tranquilas otras, positivas incluso, contrastando con la oscuridad reinante:

A media tarde se sentaban las dos mujeres bajo el alero de palma de la choza con el telar extendido frente a ellas, como un breve horizonte. [...] Al través de su transparencia ¡qué maravilloso parecía el paisaje! Por los caminos del crepúsculo regresan los hombres: con la azada en la mano, con el bastón de autoridad, según haya estado en la milpa o en el cabildo. Xaw Ramírez Paciencia, el sacristán, tañía los bronces de la iglesia. Del techo de los jacales brotaba humo, un humo tímido, hesitante, de cocina pobre. Brillaban, aquí, allá, como ojos de bestia fugitiva, las luminarias. Después la noche era la potencia única. (p. 46)

En este caso la escena tiene un doble valor, refleja la paz interior de Marcela, una paz fruto del olvido, del no pensar, del vacío en el que se abandona tras su violación y posterior casamiento con Lorenzo. Seguimos a los personajes cuando van por agua o por leña, cuando caminan hacia Ciudad Real para ir a vender sus mercancías. Gracias a estos cuadros Rosario nos descubre la vida de los chamulas, al margen de los personajes principales, siempre son imágenes de colectividad, de comunidad, como la visión que proporciona a través de los ojos de Mandujano de la plaza de San Juan en un día de mercado:

Sobre el suelo, sin importarles el todo ni la lluvia incesante, se enroscaban, extendían la mercancía, abandonaban a los niños para que jugaran. Conforme avanzaban las horas se veía a aquella multitud moviéndose como un animal torpe, por su tamaño, por su pesantez. Iban y venían los hombres, ya sin finalidad, tambaleantes por el alcohol ingerido en el momento de cerrar los tratos, apoyándose en la esposa, tan borracha como ellos, en los hijos pequeños que caían arrastrados por la fuerza de los mayores. Lodo. Allí se revolcaban en pleitos, en lascivia, salpicando a su alrededor la sangre y la suciedad. (p. 121)

Se insiste en una imagen degradada poco acorde a la condición de ciudad sagrada de San Juan Chamula; lodo y lluvia, miseria y alcohol, un pueblo que por momentos parece haber perdido la dignidad que todavía conservan los personajes de Pedro y Catalina. Pueblo que se mueve en función de la voluntad, del destino que le marcan los dioses, pueblo animado y bullicioso cuando se reúne para adorarlos, para rendirles respeto, como el que se aglomera en torno a la cueva de Tzajal-hemel:

Tzajal-hemel, que antes fue la triste ladera de un cerro en la que se desparramaban algunas chozas miserables, mostraba hoy un aspecto animado y bullicioso. Gente de todos los puntos de la zona se congregaba aquí. Tenejapanecos, con su largo algodón de rayas verticales; huistecos, defendidos del viento por su sombrero ladeado; pabieños de largas mangas rojas. Se escuchaba el tzotzil, con todas sus variaciones dialectales, en las conversaciones de la multitud.

Los comerciantes descargaban su mercancía; redes estallantes de naranjas; pequeños montículos de sal; telas ásperamente tramadas; utensilios de madera y de barro. Y la chicha y el aguardiente retumbando en el interior de tecomates y cántaros. (p. 218)

Rosario sigue prefiriendo el paisaje humano, aunque llama atención la profusión de detalles, el colorido, la variedad que intenta presentar, en contraste con la austeridad que suele caracterizar sus incursiones en Ciudad Real; en cierto modo es evidente que se deja llevar por el costumbrismo, por los detalles de una cultura que le es ajena, como la celebración de la Semana Santa, deteniéndose en detalles como la danza del Bolonchón; es una mirada externa, no vivencial de este paisaje.

Los últimos capítulos centrados en el escenario indígena transcurren al aire libre, salvo la incursión en la cueva, pero nada más lejos que significar libertad. Es la huida, la huida sin sentido y sin fin, dar vueltas en círculo sin llegar a ninguna meta, no puede haber cárcel peor, aunque no tenga muros. El ser la ciudad de los dioses no ha salvado a San Juan Chamula.

* * *

Creo que con lo expuesto ha quedado de manifiesto la complejidad del tratamiento espacial en la novela, sus múltiples significados y connotaciones. Un paisaje humano marcado por encierro, encierro físico, pero también interior; de hecho, el aislamiento espacial que caracteriza tanto a Ciudad Real como a San Juan Chamula no hace sino remarcar la soledad que invade a la mayoría de los personajes, que viven al borde del abismo, aislados unos de otros, aunque compartan los mismos espacios, encerrados en sí mismos. Distancias físicas que traducen distancias psicológicas, como la que separa San Juan de Ciudad Real, como la que separa a estos dos lugares de Tuxtla, de Tapachula, del resto del país, pero también que separa unos personajes de otros, incapaces de abrirse, dándose unos a otros la espalda; como Pedro a Catalina cuando se acuesta a su lado; como Idolina ante su madre o ante Teresa, su nana; como esa Marcela que mira desde lejos siempre indiferente, ausente; Lorenzo está más lejos aún, perdido en su locura. Personajes que se repliegan en sí mismos, impenetrables, reservados, refugiados en su rincón. Ciudad Real, ciudad cárcel, ciudad fortaleza, la de los límites, la de las normas, la de las jerarquías, habitada por gentes que viven anclados en el pasado, en un pasado histórico glorioso, resistiéndose a entrar en la modernidad. San Juan, ciudad sagrada, de los dioses y sus vasallos, templo, cueva que acaba convertida en tumba; ciudad de un pueblo que conserva sus características de sociedad primitiva, que sólo es capaz de contemplar el mundo desde una perspectiva mítico-mágica, un pueblo que lucha contra el olvido para no perder del todo su identidad, para dejar de ser sombras y transformarse en entes reales, pero el peso que lo sacro tiene en sus vidas acaba siendo un lastre.

CAPÍTULO V

PERDIDOS EN LAS VUELTAS

DEL TIEMPO.

ENTRE LA HISTORIA Y EL MITO

I.- ¿QUÉ ES EL TIEMPO?

Como sucedía en relación al espacio, en *Oficio de tinieblas* el tiempo no es un elemento narrativo más, ajustado a unas reglas, a unas normas, sino que adquiere una importancia fundamental dentro del imaginario de la novela, ya que Rosario también se sirve de él para construir las dos visiones del mundo contrapuestas e irreconciliables que se plantean. Su relevancia va más allá de la precisión o no con que se reflejan los hechos que sirven de marco histórico o de la fidelidad en retratar una época; no se limita tampoco a la coherencia temporal, al modo como se plasma el paso del tiempo, a si hay visiones retrospectivas o anticipaciones y cómo éstas se integran en el texto, o si se trata de un continuo fluir lineal y progresivo. Ciertamente, la escritora cuida estos detalles, pero es necesario interpretarlos, descubrir su verdadero sentido. Esto es, no se trata de un simple recurso formal, sino que tiene una particular trascendencia dentro del mundo narrativo de la novela. En este sentido, Castellanos se acerca a los planteamientos de la novelística moderna, frente al tradicional discurso del realismo o el costumbrismo:

[...] con obras como las de Proust, Thomas Mann, Virginia Woolf y Michael Butor, el tiempo no es sólo un tema o la condición de una realización, sino también el tema mismo de la novela. [...] el tiempo está a punto de convertirse en el héroe mismo de la historia.¹

Rosario Castellanos no llega a esos extremos, el tiempo no es *el tema*, pero por momentos sentimos que se trata de un personaje más o, al menos, una fuerte presencia que planea con peso propio. Su tratamiento, las diferentes formas de enfrentarse a él, de vivirlo los personajes nos darán claves fundamentales para la lectura del texto.

A diferencia del abandono o superficialidad con que la crítica ha abordado el tema del espacio en *Oficio de tinieblas*, muchas veces limitado a la enumeración y descripción de lugares o a la simple constatación del predominio de lo cerrado sobre lo abierto, el tiempo ha despertado mayor interés. Sobresalen por su profundidad y acierto los estudios de Joseph Sommers, Aralia López, Lourdes Carrasco de Félix y Aura N. Román, entre otros. Todos ellos coinciden en destacar la contraposición historia-mito como una de las claves para interpretar el conflicto indígena-ladino, al margen de la cuestión social. Por lo general, acaban insistiendo casi siempre en el segundo punto, lo mítico, asimilado con la perspectiva

¹ R. Bourneuf y R. Ouellet. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1981, p. 147.

indígena, y dejan en un segundo plano el manejo del tiempo ladino —esto es, occidental—, limitado a precisar el marco histórico y la sucesión cronológica de los acontecimientos. Fue Joseph Sommers uno de los primeros en percibir la importancia y significado de la dimensión temporal en la novela. En uno de sus ensayos sobre *Oficio de tinieblas* comenta:

El expediente más acertado que emplea Rosario Castellanos para subrayar el contraste de cultura y la dicotomía fatal que engendra la tragedia, es contraponer dos concepciones del tiempo. Conforme con la mentalidad occidental, la novela entraña un determinado ambiente histórico, el periodo de Cárdenas y los años siguientes —la maduración de la Revolución y la reforma agraria—. Pero para el tzotzil, el tiempo y la historia que registra su paso, se miden según otro fenómeno: la transformación, dentro de la conciencia colectiva indígena, de realidad a mito. Este proceso mental capacita al indio para vivir de acuerdo con creencias mágicas y sobrenaturales, heredadas y elaboradas a través de siglos, interpretando presente y futuro a la luz turbia de un pasado de misterio y terror.²

Los breves análisis de Sommers encuentran una limitación: más que historia y mito, lo que enfrentan es realidad y ficción; así, la historia, el punto de vista occidental, se convierte en sinónimo de realidad, de verdad, mientras lo mítico acaba identificado con la capacidad indígena de transformar los acontecimientos en leyendas, y por lo tanto resultan carentes de credibilidad. Por otra parte, el acercamiento a la perspectiva occidental se limita a determinar el marco histórico que acoge la novela. En otro de sus ensayos apuntó un aspecto interesante de la temporalidad ladina sobre el cual yo insistiré: su capacidad de manejar y controlar los acontecimientos; los ladinos “han asimilado las lecciones de la historia y aprendido de ellas las tácticas necesarias para imponer y mantener el control”³. Aralia López coincide con algunos de los puntos abordados por Sommers, principalmente en lo que respecta al tiempo mítico como característica del pensamiento y vida indígenas, pero percibe dos temporalidades distintas dentro del tiempo ladino:

[...] una anacrónica (¿ahistórica?), tradicional pero no mágica, caracterizada como “colonial”. En ella viven los naturales de Ciudad Real, los “señores” también llamados “coletos”. Y otra temporalidad, la moderna, caracterizada como posrevolucionaria, a cargo del gobierno central, referida al espacio nacional y concretamente al Distrito Federal.

La concepción del tiempo mítico y la del “colonial” se refuerzan y se muestran como regresivas; el tiempo posrevolucionario se presenta como progresión.⁴

En resumidas cuentas se opondrían los tiempos de Chiapas (coletos e indígenas) al de Ulloa, que representaría el proyecto de nación, y que, aunque progresivo, finalmente en la novela fracasa porque es incapaz de entender tanto a unos como a otros; es incapaz de penetrar en sus coordenadas de pensamiento.

² Joseph Sommers. “El ciclo de Chiapas. Nueva corriente narrativa”, en *Cuadernos Americanos*, vol. CXXXIII, num. 2, marzo-abril 1964, p. 258.

³ Joseph Sommers. “*Oficio de tinieblas*”, en *Nexos*, num. 2, febrero de 1978, p. 16.

⁴ Aralia López. *La espiral parece un círculo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, p. 57.

El estudio de Aura N. Román hace algunas aportaciones más; insiste en la articulación de *Oficio de tinieblas* en dos planos —histórico y mítico—, que se enfrentan y entremezclan. Pero va más allá, percibe una nueva división temporal que me parece particularmente interesante: distingue entre la vivencia colectiva y la individual e interiorizada; el tiempo psíquico e individual sirve, en la novela, para desarraigar durante un momento a los personajes de su realidad, deteniendo imaginariamente el paso del tiempo⁵. Por otro lado, hace hincapié en el manejo de los tiempos narrativos a la hora de construir el tiempo mítico o sagrado; por ejemplo, analiza el uso del presente, “que interrumpe el fluir del tiempo profano, creándose un ambiente sagrado que adquiere aura de eternidad”⁶.

Por su parte, Lourdes Carrasco Ortiz⁷, al estudiar las estructuras míticas de la narrativa de la escritora, aborda su connotación temporal, aunque éste no es su principal objeto de interés; en concreto, en *Oficio de tinieblas* contraponen los conceptos “sagrado” y “profano”, insistiendo en el primer término de la dicotomía. Destaca el aspecto de la actualización del tiempo mítico y la presencia del mito del eterno retorno en la novela. Tiene el acierto de realizar el análisis desde la perspectiva de Mircea Eliade que resulta sumamente iluminadora; partiendo de Eliade, la separación realidad-mito que hacía Sommers carece de sentido, porque para quienes tienen un sistema de pensamiento mítico, el mito es la realidad absoluta. Aunque el trabajo es interesante, pienso que presenta la limitación de que se centra única y exclusivamente en la transformación de la historia en mito y en la concepción sagrada del mundo que domina la vida indígena. El universo ladino apenas si aparece y sólo por contraposición al indígena.

Por mi parte, retomaré algunos de los puntos comentados, pero intentando ofrecer una imagen más global y profunda, abordando elementos que se han dejado de lado. Unida a la cuestión del eterno retorno, asociada con el pensamiento indígena, y a la concepción histórica y lineal del tiempo en los ladinos, Rosario Castellanos maneja en la novela una idea de estancamiento, de atemporalidad; los hechos narrados tuvieron lugar en un determinado momento, pero podrían ocurrir en cualquiera. Dado que las condiciones sociales y culturales no han cambiado mucho. Queda la sensación de que todo ocurrió hace siglos y a la vez de que podría suceder mañana. Para ello se echa mano de la ambigüedad y confusión de las marcas temporales: se entrecruzan distintos momentos históricos, se producen continuos

⁵ Aura N. Román. “La cosmovisión indígena en la estructura lingüística de *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos”, en *Atenea*, año III, 3ª época, num. 1, 1982, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ Lourdes Carrasco Ortiz. *La función del mito en la narrativa de Rosario Castellanos*. Tesis de doctorado. Michigan State University, 1979.

cambios de los tiempos narrativos, pero también nos tropezamos con una mínima precisión en cuanto al tiempo que va transcurriendo, confundiéndonos con los constantes saltos hacia atrás o hacia delante.

Por otro lado, en *Oficio de tinieblas* se plantean dos formas diametralmente opuestas de vivir el tiempo, que se corresponden con dos sociedades que tan sólo en apariencia comparten un espacio y una época. En términos de Mircea Eliade, se enfrentan una sociedad digamos 'moderna', que vive en la historia, aunque ésta se haya detenido para ella, que aspira al progreso, aunque eso signifique que para ellos nada cambie; viven en un tiempo del que son dueños, es decir un tiempo profano. Enfrente tenemos una sociedad primitiva aferrada al mito, de espaldas a la historia tal como nosotros la concebimos, que aspira a permanecer en un tiempo sagrado por excelencia, sobre el que el hombre no tiene control alguno. Son dos pueblos que habitan el mismo siglo, aunque esto sea tan sólo un espejismo. En realidad, un abismo los separa: la distancia insalvable entre la historia y el mito, entre el tiempo lineal y el circular, entre lo profano y lo sagrado, entre el individualismo y el sentido de colectividad. En el fondo, tienen algo en común: son dos tiempos que se resisten a desaparecer; de un lado para no perder su actual poder, del otro para asegurar su supervivencia, para dar a sus vidas un sentido que les permita conservar la esperanza.

En este particular interés por el tiempo mítico y circular, por los orígenes, por la idea del paraíso perdido, Rosario Castellanos coincide con muchos de los escritores de su época.

II.- ¿EN QUÉ DÍA? ¿EN QUÉ LUNA? ¿EN QUÉ AÑO SUCEDE LO QUE SE CUENTA?

Estas palabras no pertenecen a *Oficio de tinieblas*; sino al epígrafe de *Ciudad Real*. Sin embargo, el lector puede hacerse las mismas preguntas cuando se enfrenta a esta novela. La respuesta que entonces da resulta igualmente iluminadora en este caso: "Como en los sueños, como en las pesadillas, todo es simultáneo, todo está presente, todo existe hoy". Ésta es la impresión final que Castellanos nos quiere transmitir, el aviso que nos quiere dar⁸.

⁸ Si atendemos a las consideraciones que Carlos Fuentes hace en algunos de sus ensayos sobre el tratamiento temporal en la novela moderna, no cabe duda que Castellanos entraría dentro de estos patrones: "La revolución en la novela moderna es, en gran medida, una rebelión contra la noción sucesiva y discreta del tiempo y, por extensión, de la noción de un solo tiempo, una sola civilización, un solo lenguaje" (Carlos Fuentes, en *Valiente mundo nuevo*, op. cit., p. 42). ¿Acaso no es esto lo que Castellanos propone en *Oficio de tinieblas*?

Abordar el punto del momento histórico que sirve de marco al desarrollo de la novela no es tarea sencilla, ya que nos enfrentamos con un sutil juego literario que Castellanos teje con sumo cuidado. Hace uso de una deliberada ambigüedad, mezclando distintos hechos que tienen lugar en diferentes periodos históricos dentro del espacio único que es el texto narrativo. Nunca ocultó que había tomado como base del argumento una rebelión chamula que había tenido lugar a mediados del siglo XIX y que la había trasladado al periodo cardenista. Así pues, como ya señalé en algún momento, el tiempo histórico entra en conflicto con el literario. Pero la cuestión no es tan sencilla. Es necesario ir más allá, no dejarse enredar por este hilo de la madeja que nos ofrece la escritora. ¿Por qué ese traslado en el tiempo?, ¿por qué la conjugación de tiempos y épocas?, ¿acaso nos debemos conformar con la explicación dada, que eligió un momento que conocía mejor? No. El insertar la revuelta durante la reforma agraria cardenista le permite integrarla en un proceso histórico y no como un simple estallido de violencia sin más explicación que el mesianismo de los pueblos indígenas. Por otro lado, el encuentro de distintos tiempos históricos en un mismo punto pone de relieve la vigencia del problema, su contemporaneidad, como dijera Aralia López⁹. Nada ha cambiado, pero también queda implícito otro significado: todo puede ser simultáneo. Porque la historia de México todavía tiene cuentas pendientes, no ha cerrado todos los capítulos. El trauma de la conquista sigue vigente; a quinientos años de distancia las heridas continúan abiertas. En pleno siglo XX, encontramos pueblos que conservan un sistema de pensamiento y unas condiciones de vida impropios de estos tiempos modernos, y lo grave es que no se trata de una tribu perdida en la selva del Amazonas, sino que están ahí, a la vista, a nuestro lado. En Chiapas, el feudalismo no es un fenómeno del pasado, sino que convive con nosotros. La Revolución no se ha completado, muchas de sus promesas han quedado incumplidas. En 1979, Margarita Peña señalaba algo que hoy día, después de enero de 1994, podría repetirse casi con las mismas palabras: "La vigencia de *Oficio de tinieblas*, la novela de Rosario Castellanos, se hace más evidente a la luz de noticias recientemente difundidas acerca de la situación actual de los indios chamulas."¹⁰

Domina en Rosario una actitud pesimista, la misma que cree encontrar en muchos de los escritores latinoamericanos, una nota común que los une: "lo que ocurre es así, ha sido siempre así y seguirá siendo siempre así, por lo que no vale la pena siquiera analizarlo aunque sirve como un desahogo reproducirlo estéticamente"¹¹. La diferencia es que

⁹ Aralia López. *La espiral parece un círculo*, op. cit., p. 58.

¹⁰ Margarita Peña. "La situación actual de los chamulas confirma la vigencia de *Oficio de tinieblas*, de Castellanos". *Unomásuno*, 10 de octubre de 1979.

¹¹ "El pesimismo latinoamericano", en *El mar y sus pescaditos*, op. cit., p. 196.

Castellanos, pese a sus dudas sobre la posibilidad de superar estos problemas, sí intenta analizar; busca una explicación racional a la manera de Agustín Yáñez o Roa Bastos; como ellos, se niega a dar la batalla por perdida, aunque se sienta incapaz de ofrecer soluciones.

La idea de entremezclar distintos momentos históricos, no siempre se granjeó elogios entre la crítica; fue una decisión arriesgada y no todos comprendieron su verdadero significado y trascendencia dentro de la estructura de la novela. Martha Robles, por ejemplo, comentó duramente este aspecto:

Es verdad que el novelista tiene libertad para imaginar sucesos históricos, a partir de hechos conocidos, pero hay límites, como en todo quehacer artístico, y el de Rosario es el de la confusión que se favorece cuando dos tiempos distintos se hacen concurrir un siglo después; más aún tratándose de una realidad ignorada por la mayoría de los mexicanos: la vida de los indígenas, sus actos más dramáticos y, especialmente, su lucha contra la dominación de los que, sin eufemismo, llaman ladinos. En la circunstancia de los años 30 era imposible una sublevación mesiánica porque el gobierno, a diferencia de todos los anteriores, incluyendo el de Benito Juárez en 1867, modificó, legal y socialmente, la tenencia de la tierra: aspecto principal de las rebeliones campesinas de nuestro país.

Tal confusión es, sin duda, el mayor error de Rosario. [...] El traslado de tiempos le impidió, en sus dos novelas, recrear un mundo convincente.¹²

Esa confusión que Robles ve como uno de los grandes errores de la novela es, en mi opinión, uno de los grandes aciertos, porque traduce precisamente una de las ideas que Castellanos pretendió comunicar, aquel "todo es simultáneo, todo está presente, todo existe hoy", ya citado. Las palabras de Robles muestran una visión limitada del problema planteado en la novela. En primer lugar, si el lector, tal como ella supone, desconoce el hecho histórico real, no cabe confusión alguna, tan sólo conduciría a una lectura distinta de la de aquel que sí tenga antecedentes. En segundo lugar, Martha Robles no tiene en cuenta que Rosario en ningún momento pretendió escribir una novela histórica, por lo cual no tenía por qué mantenerse fiel a los hechos, a la cronología; aprovechó un material que estaba ahí y le dio una forma determinada de acuerdo a sus intereses; se lo apropió y lo reinventó. En tercer lugar, Robles niega una posibilidad que la literatura, y muy particularmente el cine, han utilizado ampliamente: la relectura de materiales a la luz del momento presente; lo que pasa es que aquí ese material es la propia historia y no un argumento novelesco cualquiera. Se podría criticar el hecho de que, como recurso literario, ese traslado temporal no esté conseguido, pero no que se haya realizado. Por si fuera poco, a esto hay que añadir que Robles parte de una idea preconcebida: el triunfo de los ideales del cardenismo, que imposibilitarían una rebelión de esas características; pero una cosa son las propuestas y otra su realización;

¹² Martha Robles. *La sombra fugitiva II*, op. cit., p. 163-164 y 165.

precisamente, Castellanos plantea el fracaso, en la práctica, del proyecto cardenista, tal como intuiera Sommers:

Las implicaciones críticas de la novela también vienen a destruir otro estereotipo, el del cardenismo como era de reformas profundamente radicales [...]. La noción convencionalmente fácil de una revolución triunfante representada por el benévolo presidente indigenista, "Tata Lázaro", no resiste por cierto, la interpretación que de la historia hace la novela.¹³

Por último, Robles da por hecho que la novela transcurre durante el gobierno de Cárdenas, cosa que, como intentaré demostrar, no es tan evidente: a favor de esta idea tenemos el testimonio de la propia autora y algunos datos que apuntan en esta dirección; sin embargo, hay algunos peros que expondré más adelante. Las marcas temporales que pudieran ayudar a ubicar correctamente la época son imprecisas cuando no contradictorias, lo que acaba por dar a la novela ese aire de atemporalidad al que ya me he referido; en el fondo, lo narrado podría haber ocurrido en cualquier tiempo: sucedió, está sucediendo y volverá a suceder si las circunstancias no cambian¹⁴. Esto es, la confusión temporal es mucho mayor, mucho más profunda y atrevida, y con más significado de lo que Robles sospecha. Con esta propuesta de mezcolanza de tiempos históricos, Rosario plasma en su novela una certeza que alguna vez ella misma comentara refiriéndose a la obra de Alejo Carpentier:

[...] el anacronismo del hombre latinoamericano, su imposibilidad de situarse en un momento histórico determinado, de pertenecer a una época dada, y su necesidad de coexistir con todos los momentos históricos y con todas las épocas por las que ha atravesado la humanidad, desde las más primitivas hasta las más sofisticadas.

¿Cómo salir de esta trampa y construirse un tiempo que corresponda a nuestro espacio, y que podamos habitar con el sentimiento de legitimidad de los dueños? La respuesta que más pronto acude a los labios es la que dice la desesperación: Haciendo estallar la trampa de la violencia.

Pero la respuesta es ilusoria. En *El siglo de las luces* vemos que el estruendo ensordece pero no ilumina. A ciegas, pues continuaremos, como las mulas de noria, no haciendo un camino sino repitiendo un mecanismo que sigue los puntos de su itinerario sin la más mínima variante... hasta que la mula caiga muerta de fatiga o hasta que la noria se seque.¹⁵

Queden estas palabras para la reflexión. A su luz, la revuelta chamula podría convertirse en un intento fallido de entrar en la historia, de legitimarse. Pero, ¿cuáles son esos momentos históricos que conviven en la novela? Pasemos a analizar cada uno de ellos.

¹³ Joseph Sommers, "Forma e ideología en *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. IV, nums. 7-8, 1978, pp. 87-88.

¹⁴ La marcada atemporalidad de la novela queda de manifiesto en su versión cinematográfica (*Oficio de tinieblas*, 1979, dirigida por Archibaldo Burns), pues se aprovecha de ella para trasladar los hechos a los años 60-70, época todavía más cercana.

¹⁵ "El pesimismo latinoamericano", op. cit., p. 198.

La revuelta de 1867

El juego temporal se inicia con esta referencia que Rosario quiso que fuera evidente, por eso la reiteración en testimonios y entrevistas. Estaba tendiendo la trampa. Rosario reactualiza los hechos que tuvieron lugar entre 1867 y 1869, da su propia interpretación colocándolos en un nuevo marco histórico: el de la reforma agraria iniciada por el gobierno de Cárdenas. Como comenté en el capítulo III, no se ajusta con precisión a lo sucedido; cambia los nombres de los personajes que tomaron parte, aunque intenté mantener resonancias, y modifica algunos hechos. La aparición de los ídolos en la cueva, la muerte del cura, la crucifixión de un niño, incluso las fechas en que ésta tuvo lugar —la Semana Santa—, el sitio a Ciudad Real... Todos estos elementos tienen un referente real, pero Castellanos les concede una nueva dimensión. Además, no olvida la historicidad del hecho, por eso curiosamente encontramos referencias a ese mismo levantamiento, pero ubicado en el pasado, como hecho ya ocurrido, como recordatorio de que la historia puede volver a repetirse. Leonardo Cifuentes pone en antecedentes a Fernando Ulloa en una conversación:

[...] hubo un enfrentamiento en que Ciudad Real estuvo a punto de desaparecer [...]. El Presidente Juárez, al que usted ha de tener en un altar, no mandó ni un rifle para que nos defendiéramos. Más bien Guatemala puso a nuestra disposición su ejército. Por lealtad, una lealtad que México no agradece, no aceptamos la ayuda de los guatemaltecos y nos batimos solos. Las pérdidas fueron cuantiosas, ¿y de qué valió nuestro sacrificio? Unos cuantos años de paz y ahora otra vez las amenazas. (p. 152)

Más adelante, el ingeniero Virgilio Tovar vuelve a insistir en la idea de que la historia se repite; entre la enumeración de revueltas indígenas, aparece la fecha del inicio de la de Tzajal-hemel: "Lo que se estaba fraguando en la cueva ha sucedido antes. Lea usted nuestra historia: sublevaciones en 1712, en 1862, en 1917. ¿Por qué no ahora?" (p. 242). Entonces, lo que va a ocurrir literariamente, ya pasó, la historia lo tiene registrado. Así, los acontecimientos de Tzajal-hemel se sitúan en el pasado y en el futuro de manera simultánea. El pasado todavía está vivo, es como si esa revuelta no hubiera acabado nunca, una revuelta que al final de la novela aparece otra vez devuelta al pasado remoto, tal vez más remoto de lo que la fecha real indica, pues Teresa Entzín, la nana de Idolina, lo remonta casi a los orígenes: "En otro tiempo—no habías nacido tú, criatura: acaso tampoco había nacido yo—hubo en mi pueblo, según cuentan los ancianos, una ilol de gran virtud" (p. 366). El mismo suceso aparece ubicado, por lo tanto, en momentos temporales distintos; el acontecimiento histórico se acerca y aleja simultáneamente del literario.

La revuelta novelada incluye también elementos de las otras a las que hacía referencia Virgilio Tovar; por ejemplo, en varias ocasiones se alude a la de 1712, aquella en la que, según la leyenda, la Virgen de la Caridad tomó partido en favor de los coletos, y que vuelve a tener una importante participación en los sucesos de Tzajal-hemel; recordemos que César Santiago afirma que la Virgen está en su camarilla dentro de la iglesia, por lo cual los indios se sienten confiados (p. 305); pero más adelante, cuando explica el porqué de la desbandada indígena, César Santiago vuelve a hablar de la Virgen: "La Virgen de la Caridad se apareció a los ladinos y custodia el pueblo. Los indios no se atreven a luchar contra ella" (p. 348). De esta manera la revuelta de 1712 se hace también presente. Curiosamente esta sublevación guarda bastantes similitudes con la de 1869, como su carácter mesiánico, la participación de una mujer o el asesinato de un sacerdote. Ulrich Köhler la resume así:

[...] en junio de 1712 la virgen se apareció a una mujer indígena de Cancuc y le anunció que iba a ayudar a los indígenas en sus problemas. Los cancuquicanos erigieron una capilla en ese sitio, a donde se dirigieron, en poco tiempo, varias peregrinaciones que partieron de diferentes lugares. [...] Cuando el obispo se decidió a hacer un viaje por varias comunidades indígenas, a pesar de tal situación peligrosa, se prendió la mecha y empezó la rebelión. El obispo salvó su vida huyendo [...]; en cambio, al cura de Cancuc lo mataron a golpes.¹⁶

Así, la revuelta novelada resulta ficticia; aunque basada en una concreta, acaba convertida en la representación de toda una historia de levantamientos que no ha acabado todavía. Una en la que están incluidas todas, una que son todas, algo que sería imposible de conseguir si fuera una simple transcripción realista y ajustada del acontecimiento histórico.

1934-1940. El gobierno del general Cárdenas

Con la cuestión de Cárdenas tropezamos con otro problema. El pasaje que se ha tomado como referencia para ubicar la novela dentro de su sexenio es el de la visita del Presidente a Tapuchula, donde Pedro González Winiktón lo conoce. Allí se hace una pequeña descripción física del hombre: "Sus ojos verdes, tan sorprendentes en aquel rostro bronceado, interrogaban, descubrían, calificaban" (p. 59). Aralia López González en su texto *La espiral parece un círculo* asegura que el retrato coincide con el de Cárdenas, basándose en el testimonio de Luis González y Armida de la Vara. Si a esto añadimos que la política que se anuncia (el mejoramiento de las condiciones de trabajo de los indios, creación de escuelas, la promesa de la restitución de tierras...), podríamos pensar que estamos en lo correcto. Históricamente, la visita de Cárdenas a Chiapas tuvo lugar en 1940, con lo cual habría que

¹⁶ Ulrich Köhler. *Cambio cultural dirigido en los Altos de Chiapas*. op. cit., p. 141.

ubicar por esas fechas la estancia de Pedro en Tapachula. Pero, si tomamos como referencia este momento, nos enfrentaríamos con la imposibilidad de que los hechos narrados después —el inicio efectivo reparto de tierras a través de Ulloa y todo el levantamiento— tuviesen lugar durante el mismo sexenio.

Tomemos como indicativo la edad de Domingo, el personaje que nos deja ver más claramente el paso del tiempo en la novela. Cuando Pedro parte hacia Tapachula, el niño debe tener año o año y medio, ya que se menciona que apenas gateaba. A la llegada de Ulloa a San Juan Chamula, Domingo tiene diez años, con lo cual si Pedro estuvo en Tapachula en 1940, los hechos del levantamiento ocurrirían hacia finales de esa década. Ulloa no podía estar entonces al servicio de Cárdenas (1934-1940); nos encontraríamos más probablemente durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), un periodo caracterizado por su afán modernizador, aunque durante su sexenio se fundara el Instituto Nacional Indigenista (1948), y el primer Centro de Coordinación Regional en el área tzeltal-tzotzil en San Cristóbal (1950); a pesar de esto, el periodo alemanista no propició una política indigenista como la que aparece en la novela. En el fondo, la ambientación cardenista resulta también ficticia, no se ajusta al tiempo de la historia.

La voluntad de Rosario de que no se identifique plenamente el periodo como cardenista se hace evidente si tenemos en cuenta que, a diferencia de lo que ocurre en *Balún Canán*, donde se alude al gobernante por su nombre en varias ocasiones, en *Oficio de tinieblas* sólo se hace referencia al cargo: "el Presidente". Es decir, el tiempo histórico es manejado a conveniencia de la escritora, para sus fines. Por otra parte, esto contribuye a la idea de estancamiento: el tiempo narrativo fluye, pero el histórico está detenido. Literariamente, esa sensación se potencia con la ambigüedad con que se trata el paso del tiempo en la novela. Aunque los datos apuntan hacia el gobierno cardenista no se puede asegurar; además resuelve así el problema narrativo de la sucesión presidencial, que debe haber ocurrido entre el viaje de Pedro y la llegada de Ulloa. En definitiva, el nombre del político da igual; para los ladinos nada cambia, han sabido sobreponerse a todas las intrusiones del gobierno central, independientemente de quien lo encabezara. En la imaginación de los chamulas, ese hombre se representa siempre como el mismo; es alguien que está demasiado lejos de ellos.

Pese a la "incongruencia" para ubicar realmente el grueso de la narración durante el gobierno de Cárdenas, hay otros datos que aunque no indican fechas precisas, nos sitúan en un periodo posrevolucionario. Recordemos la cita de Virgilio Tovar donde mencionaba un levantamiento ocurrido en 1917; por otra parte, Ulloa hace numerosas referencias a la Revolución, a sus fines y objetivos; de hecho, su padre había luchado junto a Zapata. A esto

habría que añadir las menciones a las persecuciones religiosas, que en un caso se dan como ya pasadas (posible referencia a la guerra cristera), pero en otra ocasión el obispo se refiere a la persecución religiosa en Tabasco como algo que sucede en esos momentos: "Tú sabes que nos persiguen en Tabasco; que deshonran a los sacerdotes, queman los templos y profanan las imágenes. Lo mismo puede suceder aquí" (p. 107). Esto nos crea un nuevo problema, ya que las persecuciones se suavizaron con Cárdenas, el periodo más intenso fue mediados de los veinte-mediados de los treinta, difícilmente llegarían al gobierno del presidente siguiente, al menos no al grado de caracterizar el periodo como "la época de un nuevo Nerón" (p. 358).

En realidad, la novela se enmarcaría en una especie de prolongado gobierno de Cárdenas; el salto temporal no es importante porque en realidad nada ha cambiado; es como si el tiempo se hubiera detenido. El cardenismo se muestra como el modelo de gobierno revolucionario, un gobierno idealista, lleno de buenos propósitos pero ingenuo, que, como Sommers señala, "no puede menos que sucumbir ante la oposición reaccionaria de una hábil y única clase terrateniente, la cual es capaz de intimidar a la iglesia, de manejar el control político y, una vez más, de recurrir a la fuerza militar, tal como lo había hecho frente a otros alzamientos indios"¹⁷. Al trasponer la sublevación chamula de la época de Juárez al periodo cardenista, indirectamente Castellanos compara los dos periodos, caracterizados por prometedoras reformas, al tiempo que equipara y desmitifica a dos personajes que en la historia de México casi fueron elevados a los altares.

Siguiendo la línea de sugerencias, podríamos llegar hasta los años 50, ya que la realidad que la escritora retrata proviene de sus recuerdos de infancia, pero sobre todo de sus experiencias en San Cristóbal cuando colaboró con el Centro del área tzeltal-tzotzil, en el teatro Petul. De allí se nutrió, entonces todavía estaban a la orden del día los asaltos de las atajadoras, los enganchamientos, las violaciones... Tal vez el trasladar los hechos a un hipotético pasado cardenista fuera también una forma de protección, una manera de evitar la crítica abierta, la denuncia directa, al tiempo que la hacía más universal, menos circunstancial.

Ciudad Real: época colonial

La confusión de tiempos aumenta si tenemos en cuenta la elección nada inocente del nombre del escenario ladino: Ciudad Real. ¿Por qué Ciudad Real y no San Cristóbal de las Casas?

¹⁷ Sommers. "Forma e ideología...", op. cit., p. 87.

Ciudad Real nos remite a una etapa anterior incluso a la fecha del levantamiento chamula, ya que no fue sino hasta 1829 que la ciudad pasó a llamarse San Cristóbal.

Cuando comenté el manejo del espacio, expliqué que la razón de que Rosario hubiera optado por este nombre en lugar del actual podía obedecer al deseo de sugerir el enfrentamiento entre la ciudad profana, de los reyes, frente a la ciudad sagrada, de los dioses. Al mismo tiempo ya apuntaba otra interpretación no excluyente, la idea de marcar el estancamiento en que vive la sociedad ladina, anclada en un tiempo feudal. Este anclaje de la ciudad en el pasado se refuerza con otras alusiones. Durante el transcurso de la novela se hace referencia en varias ocasiones a la pérdida de la capitalidad de Ciudad Real en favor de Tuxtla Gutiérrez. Históricamente esto tuvo lugar en 1892. Si tomamos como cierto que la novela se ubica durante el sexenio cardenista, significaría que haría más de cuarenta años que tuvo lugar el traslado de poderes; sin embargo en la novela el resentimiento entre las dos ciudades se percibe muy vivo:

Hay viejas rencillas que no se han olvidado. [...] Según ellos la sublevación de los indios no es más una fábula inventada por nosotros. Y cuando les pedimos auxilio es porque queremos distraer sus tropas y luego caer sobre una ciudad inerte, declarar desaparecidos los poderes y volverlos a su lugar de origen: Ciudad Real. (p. 338)

La ambientación de la novela podría contribuir a aclarar la época en que transcurren los acontecimientos, pero nuevamente Rosario opta por dejarlo todo en una especie de nebulosa. Llama la atención, por ejemplo, una ausencia casi total de referencias al vestuario. Ni siquiera se producen en la escena del baile, tan apropiada para este tipo de descripciones, tan sólo se menciona el traje negro de los hombres, y de Julia un traje de noche poco preciso.

En realidad, no se citan muchos elementos de modernidad, apenas un par de alusiones a un cine: "Al cine no se puede ir más que dos veces a la semana, que es cuando se cambia de programa" (p. 181); como medio de transporte, lo normal es el caballo, salvo un par de referencias perdidas al camión, como el que lleva a Ulloa y Pedro a Tuxtla; resulta curioso la ausencia del automóvil, que por aquellos años debía ser un signo de distinción (recordemos su presencia en *Balún Canán* y su protagonismo en novelas como *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán). Como puede verse, Castellanos intenta por todos los medios potenciar la imagen de estancamiento de la ciudad; al mismo tiempo toda esta imprecisión facilita que se pueda contemporaneizar la historia.

La conquista

Aunque de manera simbólica, Castellanos también hace presente el periodo de la conquista. Primero, a través de la leyenda inicial que relata la fundación de San Juan y el levantamiento del templo: “[...] fue necesario que más tarde vinieran otros hombres. Y estos hombres vinieron como de otro mundo. Llevaban el sol en la cara y hablaban lengua antigua” (p. 9). La conquista es algo pasado, pero que para los indígenas sigue presente, por eso resulta reveladora la fecha de la crucifixión de Domingo, un Viernes Santo; Cortés desembarcó en Veracruz precisamente un Viernes Santo de 1519, coincidencia que le sirve a Aralia López para llegar a una interesante conclusión:

[...] el desembarco de los españoles en México y la crucifixión consignada en la crónica de Pineda, se unen posiblemente en la visión del narrador para apoyar la metáfora de la pasión constreñida en el título, la cual supone en la ficción el esforzado proceso de parir una nacionalidad.¹⁸

Tal vez esta última referencia no fuera consciente por parte de Rosario, pero de todos modos viene a unirse a todo ese conglomerado de fechas históricas que de una manera u otra se hacen presentes en la novela. En el fondo, lo que Castellanos crea es un tiempo que no existe, un tiempo que recoge todos los tiempos, un tiempo cerrado a la modernidad y que empieza a resquebrajarse dejando que entren aires de renovación, la esperanza de un futuro mejor, donde el hombre se reencuentre con su tiempo y espacio y aprenda a convivir en ellos; es un intento fallido de escapar de esa trampa de la ahistoricidad de la que Castellanos hablaba. Sin embargo, como concluye la novela: “Faltaba mucho tiempo para que amaneciera”. De momento, el reloj está detenido, anclado enfermizamente en el pasado.

III.- PERDIDA LA CUENTA DEL TIEMPO

Si Rosario Castellanos inició su juego de equívocos y confusiones con las referencias históricas, lo continuó e incrementó con su manejo de la secuencia cronológica. El tiempo vivido, el que abarca los acontecimientos desarrollados en *Oficio de tinieblas*, se caracteriza por su imprecisión, por una vaguedad que, como señala Mieke Bal, puede ser en ocasiones “tan significativa como su laboriosa presentación”¹⁹. Porque, ¿cuánto tiempo transcurre entre la primera y la última página de la novela? Para resolver esta pregunta, así como el porqué de

¹⁸ Aralia López. *La espiral parece un círculo*, op. cit., p. 112.

¹⁹ Mieke Bal. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 49.

la elección de la escritora habrá que volver sobre algunos puntos que ya toqué en el capítulo III, aunque vistos desde una nueva perspectiva.

La secuencia cronológica

Como señalé entonces, todo lo acontecido en *Oficio de tinieblas* se presenta como un gran ciclo vital: la narración comienza en un amanecer y se hace referencia a una fecha concreta, el 31 de diciembre, es decir cuando está a punto de iniciar un nuevo año; acaba durante la noche, en una fecha indeterminada. Sin embargo, este planteamiento cíclico tiene ante todo un valor simbólico, sobre el cual insistiré más adelante. Lo importante es que del principio al final transcurren aproximadamente unos once o doce años, aunque al finalizar la lectura queda la sensación de que han pasado siglos, al tiempo que se nos hace sentir que todo podría haber ocurrido en un solo año, incluso que no ocurrió nunca, que todo fue un sueño.

En los seis primeros capítulos, aquellos que se centran en el mundo indígena, seguimos más o menos la cronología de los hechos, debido, más que a la precisión de las marcas temporales, al desarrollo de algunos acontecimientos; el primero es la mencionada fecha del 31 de diciembre, que establece el nombramiento de Pedro González Winiktón como juez, señalándose que se trata de un cargo anual. Al comienzo del capítulo VI se nos informa que Pedro deja de fungir como juez y regresa a su paraje de Tzajal-hemel, por lo tanto el año ya ha pasado. En ese mismo capítulo, asistimos al cumplimiento de otro año: "Pedro pudo resistir un año más" (p. 51); después marcha a Tapachula por un tiempo indeterminado, posiblemente unos meses, lo que dura la temporada de la cosecha del café, con lo cual podemos suponer que en el transcurso de estos primeros capítulos asistimos al paso de entre dos y tres años.

El otro acontecimiento que nos sirve de referencia es la violación de Marcela en el capítulo II, ya que ésta trae como consecuencia su embarazo; el alumbramiento tiene lugar en el capítulo V, cuando la familia de Pedro González Winiktón todavía vive en San Juan Chamula. Por lo tanto, deducimos que han transcurrido alrededor de nueve meses. Cuando Pedro parte a Tapachula, Domingo, el hijo de Marcela "ya gateaba en el jacal", es decir, que debía rondar el año, confirmándose así la idea de los dos o tres años como el periodo de tiempo que cubre esta primera parte.

Es a partir de este momento cuando comenzamos a perder el hilo cronológico y se inicia una confusión potenciada por lo impreciso de las marcas temporales; se habla de los años de duelo que vivió Isabel, de años de convivencia con Leonardo, de los años de encierro que sufrió Idolina, pero estas referencias parten tomando en cuenta un punto

bastante anterior al inicio del relato, por lo que no nos sirven de mucho. Cuando volvemos a ubicarnos en el escenario ladino (capítulo VII), todo parece indicar que apenas si ha transcurrido tiempo. Si tomamos en cuenta al personaje de doña Mercedes, el primer personaje que aparece en el capítulo, podríamos pensar que tan sólo han pasado unos meses desde la violación de Marcela: "Doña Mercedes mantenía cerrada su tienda desde algunos meses antes" (p. 64). Tal vez los mismos que han transcurrido desde el arribo de la Alazana a Ciudad Real. Esto nos llevaría, incluso, a una vuelta atrás en el relato; al retomar la historia del ámbito ladino, el lector tiende a tomar como referencia el capítulo II, con lo cual esa alusión a "algunos meses", nos podría situar en un momento anterior o simultáneo al nacimiento de Domingo. Rosario nos ha introducido en un laberinto temporal, nos está enredando en las vueltas del tiempo y nosotros debemos encontrar el camino que nos conduzca a la verdad.

Tomemos otra falsa pista que nos proporciona la escritora. Cuando ésta nos presentó en escena a Manuel Mandujano, éste no era más que un joven seminarista (capítulo III, p. 25); sin embargo, cuando lo volvemos a encontrar en el capítulo IX ya es un joven sacerdote (p. 97); entonces, tal vez haya transcurrido algo más que unos meses, quizá incluso años, pues a lo largo del capítulo se habla de los años de estudio de Manuel (p. 112), así como de un conocimiento de años de Manuel y el Obispo (p. 97), pero ¿cuántos?, todo queda en incertidumbre.

Busquemos, entonces, otros datos. La edad de los personajes, por ejemplo. La mayoría de ellos, salvo Fernando Ulloa y Julia Acevedo, aparecen ya en los primeros seis capítulos. Catalina al comienzo de la novela es descrita como una joven de apenas veinte años (p. 12), pero nunca más se vuelve a hacer referencia a su edad; lo mismo sucede con Marcela, a quien doña Mercedes —una mujer cuarentona— le atribuye unos catorce años que la muchacha no confirma. Pedro tiene una edad incierta, joven, "con esa juventud tempranamente adusta de su raza" (p. 17); otros personajes sin edad son Isabel, de la que tan sólo en una ocasión se sugiere que está en una edad impropia para sentir ya celos (p. 69), e Idolina, ella sí, personaje en el que se busca destacar la imagen de atemporalidad. En un momento de la narración se afirma que lleva años clavada en su cama (p. 71), pero cuando la vimos por primera vez ya estaba en cama. Ofrece la imagen de una eterna adolescente, condenada a no crecer: "Idolina sentía el desdén con que la miraban porque era una muchacha, porque no crecería nunca" (p. 201).

Tan sólo las referencias a la edad de dos personajes nos evidencian el tiempo transcurrido entre los seis primeros capítulos y el resto. En un caso no resulta muy precisa.

Cuando Leonardo aparece por primera vez, es descrito como un hombre de mediana edad (p. 20); ahora, ¿qué entender como mediana edad? Por lo que se comenta después, deducimos que es menor que doña Mercedes, por lo que si ésta se encuentra por la cuarentena, es posible que Leonardo esté por los treinta y tantos. Más tarde, en el capítulo VI, se precisa su edad: cuarenta y tres (p. 67), por lo que comenzamos a sospechar que el tiempo transcurrido es considerable, ya no meses como nos había hecho pensar la referencia del cierre de la tienda de doña Mercedes, sino años, en la línea de lo que sugería la sutil alusión a Mandujano como sacerdote. Como vemos hasta el momento las referencias están tan diluidas en el texto, tan escondidas que, si el lector no está atento, es muy posible que le pasen desapercibidas.

La referencia clave será la edad de Domingo, a cuya concepción y nacimiento asistimos en los primeros capítulos, pero para eso tendremos que esperar al capítulo XVI; es decir durante diez capítulos Rosario oculta el salto temporal que se ha producido. En ese capítulo, leemos: "El niño (lo era aún, con sus diez años apenas) [...]" (p. 189). Por primera vez percibimos la dimensión real del tiempo transcurrido y nos preguntamos dónde nos perdimos, cuándo se produjo ese salto del que no nos habíamos percatado. Nos obliga a volver hacia atrás para localizar el punto de ruptura. ¿Se trata de un fallo en la construcción o responde a la voluntad de la escritora? No estoy muy segura, lo cierto es que la precisión de la edad de Domingo nos sorprende. Creo que Castellanos intenta confundirnos en ese momento, hacemos evidente que ha pasado más tiempo del que imaginábamos, porque no resulta casual que el dato se encuentre precisamente entre paréntesis, como llamando la atención. En realidad, podría habernos dejado en la incertidumbre, no necesitaba aclarar la edad de Domingo, ya que ésta no tiene particular importancia en el desarrollo de la trama. Sin embargo, así se ajusta a la verdad histórica, ya que Domingo Gómez Checheb, el niño crucificado en la revuelta que comenta Pineda, contaba con la misma edad.

Pero, ¿por qué afirmo que ese salto ya se había producido desde el capítulo VI? ¿No podría haber habido otro salto en otro momento? No, el desarrollo de la novela no nos permite pensar eso. A partir de este punto las menciones se limitan a señalar el paso de meses, semanas o días, incluso distintos momentos de un mismo día, pero nunca una fecha concreta, salvo, curiosamente, en las retrospectivas (se hace referencia a los quince días después de la boda de Isabel con Isidoro; a los cuarenta días del puerperio en que estuvo Isabel cuando dio a luz, del primer año de Idolina, a los dos años que Julia y Fernando llevan viviendo juntos, etc), datos que no sirven para fijar la secuencia principal. Se habla como mucho de meses: Ulloa trabajó en el Instituto unos meses, desde hacía unos meses atrás Ulloa visitaba las comunidades indígenas, Teresa abandonó durante unos meses la casa de

los Cifuentes, el asedio a Ciudad Real también duró meses, muchos meses. Sin embargo, todo esto no sirve para establecer cuánto tiempo pasó efectivamente, aunque deducimos que desde ese capítulo seis hasta el aniquilamiento de la revuelta chamula por los ladinos no puede haber transcurrido mucho más de un año.

Dentro de esta pobreza de marcas temporales concretas, sorprenden algunas precisiones que nos ponen a pensar, nos confunden más, pues indicarían un mayor ajuste a la sucesión cronológica. En dos ocasiones se alude a horas concretas: a las tres de la tarde se reúne Ulloa con las autoridades de San Juan Chamula (p. 182); el reloj del Cabildo da las once mientras los señores de Ciudad Real discuten cómo actuar tras el asesinato de Mandujano (p. 278). Otras veces son referencias al mes en curso o a la época: la fiesta en la casa de los Cifuentes tiene lugar en el mes de marzo: "Ahora bastaba un toldo de lona, remendado con grandes puntadas, resonante, batido por los furiosos vendavales de marzo..." (p. 91); la crucifixión tiene lugar en Semana Santa, es decir finales de ese mismo mes o principios del siguiente. Entonces, ¿no ha transcurrido ni un mes? Parece improbable. ¿Quizá un año? Es posible, pero difícil de asegurar. ¿Y el capítulo final, cuándo sucede? Es un enigma.

Los saltos en la narración

Lo cierto es que Rosario parece querer jugar con el lector, confundirlo, hacerle perder el sentido de la orientación; a ello también contribuyen las distintas líneas narrativas que se siguen y, en particular, los saltos hacia atrás y hacia adelante que se producen cuando se retoma un personaje en la historia. Al ir intercalando las distintas anécdotas, Castellanos se ve obligada a reiniciar sus respectivas historias desde el momento en que las interrumpió la vez anterior, por lo que en muchas ocasiones se produce una vuelta atrás en el tiempo. Señalaré tres casos evidentes. El primero está relacionado con el personaje de Fernando Ulloa; en el capítulo XI se alude por primera vez a su trabajo como profesor en el Instituto Superior de Ciudad Real; en el siguiente capítulo Ulloa pone de pretexto sus clases para justificar su partida de la finca de Cifuentes, sin embargo no es hasta el capítulo XIII, cuando conocemos la historia del Instituto y la narración regresa al momento en que se solicitó la colaboración de Ulloa, con lo cual, volvemos a un punto cronológicamente anterior, para concluir en el momento de la expulsión. Otro caso es del Teresa Entzín, la nana de Idolina. Ésta desaparece de la escena al final del capítulo XI y no la volvemos a encontrar hasta el XXIII, pero se retoma el relato desde el momento de la huida ("Cuando Teresa Entzín López

huyó de casa de Leonardo Cifuentes...”, p. 251), es decir nuevamente hay un salto atrás; de hecho, se resumen los acontecimientos ya narrados, pero ahora desde su perspectiva: la aparición de los dioses en la cueva, la prisión de Catalina o los nuevos santos que supuestamente parió la ilol a su regreso al paraje. El tercer caso tiene como protagonista a Xaw, el sacristán. El capítulo XXVI inicia con él, pero retomándolo antes del asesinato de Mandujano, que acaba de tener lugar al final del capítulo anterior.

En otros casos, no hay un salto atrás real, en realidad la trama continúa hacia adelante, pero a través de una retrospectiva se cubren acontecimientos del pasado; es lo que sucede con la escena del padre Mandujano ya establecido en San Juan Chamula, que mientras escribe la carta al obispo recuerda sus primeras experiencias en el lugar; es también lo que ocurre con Catalina en el capítulo XVI: a través de sus recuerdos se reconstruye su vida desde la última vez que la vimos. En ocasiones, estas continuas vueltas atrás dificultan el seguimiento del desarrollo temporal. Se consigue así profundizar en la idea de estancamiento que domina la novela. El presente parece vivir, alimentarse, del pasado.

Otra técnica que emplea Castellanos para complicar aún más esta cuestión del desarrollo temporal es avanzar hasta un momento posterior al que ocurrieron sucesos importantes que debían seguir en la secuencia cronológica; prefiere narrarlos desde el recuerdo; es así como se presenta el estallido de violencia indígena tras la crucifixión de Domingo; se introduce una ruptura y en vez de continuar con la narración, se prefiere presentar los hechos como algo ya pasado, se cuentan a través del filtro de la memoria, desde ese significativo: “Los memoriosos se acuerdan [...]” (p. 327), marcando así una distancia; luego, en el Palacio Episcopal se completa la información de lo sucedido, se habla a toro pasado, como hace Teresa con su leyenda. Se vuelve constantemente al pasado para poder avanzar.

La experiencia subjetiva del tiempo: el reloj que no avanza

Con todo esto, de repente el lector no sabe muy bien dónde se encuentra ni cuánto tiempo ha transcurrido, algo similar a lo que le ocurre a muchos de los personajes de la novela, porque esa sensación de pérdida de la noción del tiempo resulta algo reiterativo en varios de ellos: “¿Cuánto tiempo había permanecido en este sitio? (p. 26), se pregunta una Marcela que, tras su violación, cree adivinar el paraíso en “la suprema abolición de su conciencia”; Isabel pierde la cuenta de los años que lleva viviendo con Leonardo (p. 73); Julia es incapaz de precisar cuándo comenzó a aceptar las proposiciones de Leonardo (p. 197), y pierde la noción del tiempo mientras espera a su amante (p. 198); lo mismo le sucede a Catalina

cuando regresa a la cueva tras su encarcelamiento: “Y en la penumbra perdió la noción del tiempo” (p. 248); o a Ulloa, una vez inmerso en la vorágine de unos sucesos que le superan: “¿Cuánto tiempo hacía que esto no era más que un sueño?” (p. 291).

A esto hay que unirle la atmósfera de rutina que domina muchos capítulos, ese “acontecer lento, moroso, sin delectación” del que habla Benedetti, refiriéndose a *Oficio de tinieblas*²⁰; sin embargo, como él muy bien advierte, se trata de algo buscado, que contribuye a desorientar al lector, a hacerle perder referentes, al tiempo que potencia la imagen de estancamiento y tradicionalismo, sobre todo en Ciudad Real; un estancamiento, una rutina que se hace presente en expresiones como “Y después los días, los años iguales. Hasta hoy” (p. 78), referida a la vida de Isabel Zebadúa; o en ese grito de Idolina que es una protesta: “Pero nunca sucede nada. Y yo me pudro entre estas cuatro paredes. ¿Hasta cuándo?” (p. 82); o en la desesperanza que invade a Mandujano ante la lentitud con que marchaba todo en Chamula (p. 121). Una monotonía que se ve rota por la incursión de Ulloa y Julia.

Personajes perdidos en el tiempo como Catalina, como Idolina al final de la novela, para quienes el día o la noche son iguales; la soledad de la primera no conoce de tiempos ni de horas: “de día y de noche estaba sola” (p. 188), como tampoco lo hace su angustiada espera de una señal por parte de los dioses: “Estaba aquí, noche y día, esperando” (p. 211). Esta anulación temporal se vuelve evidente en el personaje de Idolina en el capítulo final: “Es igual de día o de noche. A todas horas las campanadas de los templos, los murmullos confusos de la calle, los rumores de la casa” (p. 365); en su delirio, donde todos los acontecimientos se mezclan, el tiempo deja de tener sentido, no existe, en perfecta correlación con lo que sucede con el pueblo chamula en el capítulo anterior: “No existe ni antes ni hoy. Es siempre” (p. 362).

Cuando el pasado es presente

Por si fuera poco, Castellanos incluye otro elemento más de confusión, la mezcla de tiempos verbales: rompe continuamente la coherencia temporal saltando del pasado —el tiempo dominante— al presente o incluso al futuro, con lo cual las perspectivas narrativas cambian. En algunos casos, la utilización del presente como tiempo narrativo responde a descripciones como la que se hace de la iglesia de San Juan Chamula, del sistema de funcionarios o del camino que conduce a Jobel, así como la presentación de Ciudad Real o de san José Chiuptik. Son generalizaciones que contribuyen a potenciar la idea de que nada ha cambiado.

²⁰ Mario Benedetti. *Letras del continente mestizo*, p. 169.

Por eso no es extraño que el recuento de daños, de abusos cometidos a los indios se realice frecuentemente en presente: "Pedro recuerda los éxodos de su infancia" (p. 185), "Vienen con sus quejas como van al altar de los santos" (p. 186); en presente se afirma: "En Ciudad Real, en los Altos de Chiapas, no hay más ley que la fuerza. Y la fuerza la tienen los finqueros" (p. 187); lo mismo sucede cuando se plantea la situación de la mujer provinciana a través de la reproducción indirecta de las charlas que tienen lugar en las tertulias celebradas en casa de Julia Acevedo, y que traducen una sociedad inmovilista: lo que cuentan siempre fue así y siempre lo será (pp. 286-289). El presente como tiempo verbal tiene múltiples valores y usos; no sólo puede emplearse para referirse a acontecimientos que tienen lugar ahora, en el momento que se escribe; también está el presente histórico que actualiza y acerca hechos del pasado; de igual manera puede expresar aquello que fue y todavía es, lo que no cambia. De esta manera Castellanos consigue romper la frontera del tiempo, la distancia que separa lo narrado de la actualidad; denuncia una situación que no sólo ocurrió en el pasado, sino que tenía completa vigencia en el momento que escribió la novela, y que todavía la tiene hoy día.

En algunos casos estos cambios de tiempo narrativo tienen un significado simbólico. A través del presente se traducen los arrebatos místicos de Catalina y su pueblo; mezclando presente y pasado, se construye la escena del regreso a la cueva de una Catalina que desea reencontrarse con su infancia y que supone su proceso iniciático con lo sagrado; a través de la misma técnica narrativa contemplamos los ídolos de Tzajal-hemel y asistimos a la crucifixión de Domingo, contribuyendo así a crear la atmósfera propicia para la irrupción de lo sagrado; a través del presente se anula el tiempo real dejando la puerta abierta al tiempo mítico. En presente se expresa también la locura y el delirio de Idolina, tanto en el pasaje en el que se imagina su muerte (pp. 201-202), como en el capítulo final. De esta forma, Castellanos consigue traducir la confusión que invade a sus personajes en estos momentos, la pérdida de la noción temporal porque han trascendido a una dimensión diferente, donde el tiempo del reloj, el tiempo real, objetivo, no existe.

A través de todas estas estrategias narrativas, Castellanos, lejos de la simpleza inicial con que la novela parecía construida, no hace sino tendernos continuas trampas, tejiendo una compleja telaraña temporal en la cual intenta dejarnos atrapados. Quiere situarnos en un punto temporal que puede ser cualquiera, pasado, presente o futuro, porque su novela no cuenta algo que ya es historia, sino algo que puede afectarnos, que nos afecta todavía. Tanto San Juan Chamula como Ciudad Real se convierten en una especie de Brigadoom, ese pueblo de

leyenda que aparece entre la niebla una vez cada cien años, mientras que para sus habitantes la vida sigue su curso normal, sin que perciban que durante su sueño pasó todo un siglo.

IV.-VIVIENDO EL TIEMPO: DOS EXPERIENCIAS TEMPORALES CONTRAPUESTAS

Hasta el momento me he centrado en analizar el aspecto temporal desde una perspectiva un tanto técnica, como recurso narrativo en manos del escritor, encaminado a construir una atmósfera muy particular que complementa el enclaustramiento espacial que se palpa en la novela. Se intenta desorientar al lector, hacerle perder los referentes envolviéndolo en las brumas de la atemporalidad. Se crea así un escenario caracterizado por el aislamiento geográfico y el inmovilismo temporal, perdido en el tiempo y en el espacio. Éste es el marco apropiado para abrigar las dos perspectivas que se oponen en *Oficio de tinieblas*.

Es el momento, por tanto, de abordar cómo se enfrentan al tiempo las dos comunidades que habitan la novela, porque eso ayudará a comprender las dos concepciones del mundo divergentes que se plantean y que ya comencé a desentrañar gracias a la aproximación espacial. El tiempo, como el espacio, no es el mismo ni tiene el mismo significado y valor para el pueblo chamula que para el ladino, su actitud ante él será muy distinta en ambos casos. Volvemos a encontrar la oposición hombre religioso / hombre profano, traducida en sociedad primitiva o arcaica / sociedad moderna (limitada a "premoderna" en la novela, pues los conceptos de modernidad y progreso no tienen cabida en Ciudad Real).

En un artículo sobre Thomas Mann, Castellanos expresó las diferencias entre la manera de enfrentarse a la vida de las épocas de antaño y los tiempos modernos. La cita es extensa, pero muy útil para comprender mejor los objetivos que pretendía en *Oficio de tinieblas*:

En épocas primitivas los rasgos de esa figura [paradigmática] se fijaban y mantenían en el rito. Las religiones y sus sacerdotes eran los encargados de dictar el ritual y de perfeccionarlo. El pueblo entero podía tener participación en un acontecimiento cuyo sentido último quizá se le escapaba pero cuya importancia, cuya trascendencia le era evidente. Pueblos enteros podían convertirse así en el sujeto de elección y asomarse, ayudados por sus guías, en el "hondo pozo del pasado" para encontrar la forma del presente y para abrir las rutas del porvenir.

Pero en épocas más tardías [...], la interpretación religiosa del mundo ha sido sustituida por la científica, el arte adivinatorio por la técnica y sobre la colectividad se impuso [...] el individuo. El rito [...] degeneró en una rutina superficial. El destino apareció entonces lo mismo como un privilegio intolerable que como un atentado insufrible. Pero también como una reliquia de las

supersticiones pasadas, objeto de estudio de los arqueólogos, motivo secreto de mofa de los sensatos [...].²¹

Las primeras características podrían aplicarse perfectamente a la cultura indígena de los habitantes de San Juan Chamula, las segundas a la ladina de Ciudad Real, mientras que las reflexiones finales sobre el destino reflejarían la postura occidental y moderna ante los restos de un pensamiento arcaico que se resiste a dejarse enterrar. La diferencia estriba en que, en el ensayo, Castellanos plantea dos opciones de pensamiento correspondientes a épocas distintas, mientras que, en la novela, las dos conviven en tiempo y espacio, imposibilitando toda comunicación. El indígena se aferra a su sistema de pensamiento pese a estar deteriorado, porque es su sustento, su asidero, lo que le permite sobrellevar su destino. Pero éste parece no tener cabida en el mundo moderno.

En el terreno de la vivencia temporal, la dicotomía plasmada en la novela se resume en la contraposición entre historia y mito, entre linealidad y circularidad, entre la historia humana y la sagrada. Mircea Eliade expone en varios de sus libros distintas actitudes del hombre ante la historia y el mundo, aspectos que pueden servir como punto de partida para analizar este tema en la novela. Señala que la diferencia entre el hombre de las civilizaciones arcaicas y el hombre moderno reside

[...] en el valor creciente que éste concede a los acontecimientos históricos, es decir, a esas "novedades" que, para el hombre tradicional, constituían hallazgos carentes de significación o infracciones a las normas (por consiguiente "faltas", "pecados", etc) y que, por esta razón, necesitaban ser expulsados (abolidos) periódicamente.²²

Sin embargo, eso no quiere decir que el hombre religioso se considere al margen de la historia; la diferencia estriba en lo que cada uno entiende por Historia:

[...] el hombre religioso también se considera *hecho* por la Historia, como el hombre profano, pero la única Historia que le interesa es la *Historia sagrada* revelada por los mitos, la de los dioses; en tanto que el hombre profano pretende estar constituido únicamente por la Historia humana, es decir, precisamente por esa suma de actos que, para el hombre religioso, no ofrecen interés alguno por carecer de modelos divinos.²³

Éste es el punto de partida: la posibilidad de dar una interpretación racional de los acontecimientos, o bien optar por otra de carácter trascendente; ahora comencemos a analizar cada una de los dos planteamientos, con todos sus matices.

²¹ Rosario Castellanos. "Thomas Mann y las figuras paradigmáticas", en *Juicios sumarios*, op. cit., pp. 317-318.

²² Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza / Emecé, 1994, p. 142.

²³ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. op. cit., p. 84.

1. Caminando sin tregua para alcanzar el tiempo. El tiempo indígena

El tiempo cronológico no tiene ningún valor para los indios de San Juan Chamula, un aspecto en el que Rosario hace particular hincapié. Lo mismo que Alicia, la protagonista del cuento "La rueda de la fortuna", perteneciente a *Ciudad Real*, tenemos que partir de la premisa de que para los indios "...el tiempo no tiene ninguna importancia"²⁴, pero esta afirmación no se refiere a las horas que marca el reloj o a los días del calendario. Se trata de otra medida, otro sentido del tiempo que hace que ante nuestros ojos los indígenas parezcan resignados, pasivos; sin embargo, los chamulas tan sólo esperan, aguardan agazapados en su rincón; si han esperado 500 años, qué importa esperar un poco más. Sobrevive en ellos la concepción temporal de los primitivos mayas, presidida por el mito del eterno retorno:

El tiempo pretérito regresa eternamente, como se repite la secuencia nacimiento-crecimiento-muerte, como se transforma de manera inexorable y predecible la luna en el firmamento, como suceden los días a los días y los hombres a los hombres y la experiencia de las edades anteriores permite averiguar el carácter del tiempo venidero. No hay pasado, presente o futuro, en la forma lineal y acumulativa que otros pueblos han concebido el decurso histórico, únicamente un círculo de cargas favorables o funestas girando lleno de signos y de acontecimientos; lo que alguna vez aconteció volverá a ocurrir en el momento preciso, con una certeza cuyas repercusiones se hacen tolerables merced al cultivo de la sabiduría.²⁵

Esto explica, en parte, la resignación ante la conquista; ésta había sido revelada por las profecías, entre las que también se anunciaba un nuevo renacimiento indígena: "[...] aceptaron su suerte como algo que era parte de su destino [...]. Pero a la vez se resignaron porque tenían la convicción de que tal situación, en su debido momento, llegaría a su término"²⁶. Esta postura ante la vida, ante el paso de la historia, es la que subyace en *Oficio de tinieblas* a la hora de abordar la cuestión de la temporalidad dentro del ámbito de San Juan Chamula y Tzajal-hemel. En la novela, los indígenas se presentan como paralizados y a la vez paradójicamente sostenidos por su fe en el mito del eterno retorno; se resisten a admitir la irreversibilidad del tiempo y sueñan con recuperar un paraíso perdido, una edad de oro en la que todo era armonía y no había sufrimiento ni dolor, donde el hombre estaba en continua comunicación con sus potencias superiores, cuando éstos todavía no los habían abandonado. Al fin y al cabo, todo tiempo pasado fue mejor; esta nostalgia hacia un pasado con características míticas, entendido como algo recuperable en el futuro, es expresado

²⁴ Rosario Castellanos. *Narrativa. Obras completas I*, op. cit., p. 295.

²⁵ Miguel Rivera Dorado. *La religión maya*. Madrid: Alianza Universidad, 1986, p. 111.

²⁶ Miguel León-Portilla. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, op. cit., p. 191.

simbólicamente en la novela a través del personaje de Catalina, que añora los primeros tiempos de su matrimonio: "Los primeros tiempos fueron felices" (p. 12), recuerda; más adelante insistirá en la misma idea: "Catalina hacía esfuerzos por recordar, por revivir a su marido tal como era en los primeros tiempos: un agua transparente, una agua fresca que se bebe cuando se tiene sed" (p. 188); de alguna manera se puede identificar esa etapa inicial añorada con la experiencia de su pueblo, como la nostalgia del paraíso perdido. Como Catalina, el pueblo chamula aspira a regresar a aquel tiempo, rechazando el presente que le toca vivir: "¡Si se pudiera regresar hasta el principio! Cuando el trabajo era alegre como un juego y los juegos..." (p. 192). En ese deseo de reintegrarse al pasado, se encuentra la base del mito del eterno retorno presente a lo largo de toda la novela.

Un ciclo temporal: el tiempo como fruto. Viaje redondo

Oficio de tinieblas se plantea como un enorme ciclo temporal, en perfecta correspondencia con su estructura circular y cerrada, como ya vimos. Simbólicamente, Castellanos elige como punto de partida una leyenda, en la que se narra la fundación de la iglesia de San Juan Chamula, que se identifica con el "nacimiento" del lugar y por tanto sirve para establecer el comienzo del ciclo temporal en el que se ubica la novela. Este acontecimiento inaugural se asocia directamente al momento de la conquista, que marca el fin de un tiempo y señala el inicio de otro caracterizado por el sufrimiento indígena. La leyenda nos permite, además, remontarnos a los orígenes, al principio del mundo a través de la figura de san Juan Fiador, el santo "que estuvo presente cuando se hicieron por primera vez los mundos" (p. 9). Con esta frase se pone de manifiesto la pervivencia de una concepción cíclica del tiempo: se sugiere que el mundo ha sido creado y destruido varias veces, idea no extraña entre los pueblos primitivos que creen en la necesidad de su regeneración periódica, pues debe ser limpiado de sus pecados y faltas, para volver a nacer puro y sin mancha como la primera vez; representa una nueva oportunidad para el hombre.

Para cerrar el ciclo, la novela concluye con el aniquilamiento del pueblo chamula, refugiado en las cuevas en espera de que llegue otra vez su hora, aguardando una nueva "resurrección", tal vez la definitiva. Este simbolismo cíclico se ve intensificado por la construcción inicial en torno a un día que comienza —el amanecer tardío—, y la mención de una fecha significativa —el 31 de diciembre— que nos coloca en las puertas de un nuevo año. Según Eliade, el año "es un círculo cerrado: tenía un comienzo y un final, pero con la particularidad de que podía renacer bajo la forma de un Año Nuevo. Con cada Año Nuevo

venía a la existencia un Tiempo "nuevo", puro y santo porque no estaba desgastado aún"²⁷. Según esto, dentro del imaginario de la novela se nos sitúa en los umbrales de un tiempo cargado de esperanzas, la esperanza concreta de un hombre, Pedro, de hacer justicia, pero también la esperanza colectiva en el renacimiento indígena.

En cierto modo, el tiempo se compara con un fruto que va madurando hasta llegar a su punto, a su esplendor; después caerá del árbol y su semilla dará lugar a un nuevo fruto, como parte del eterno ciclo de la vida. De ahí que no resulte extraño que Catalina, en medio de su delirio, justo antes de encontrar los ídolos de piedra, se refiera al tiempo como algo que madura ("Está madurando el tiempo; se acercan los grandes días, los días nuestros", p. 195). Esta imagen se complementa con la que ofrece Pedro, que aboga por mantener en silencio lo sucedido en la cueva porque el fruto todavía no está maduro: "Lo que Pedro sabe es una verdad. Pero una verdad que apenas está germinando, que todavía no resiste ni la intemperie ni la luz. Pedro se hace silencio para protegerla" (p. 215).

De alguna manera, el desarrollo temporal indígena que se describe en la novela se puede identificar con el tránsito de la Cuaresma a la Semana Santa, atendiendo a la descripción que de ella hace la misma Catalina:

[...] la Cuaresma es el vientre del año. En sus horas —largas, transparentes, inmóviles— fermentan las estaciones que han de regir el destino de la tribu. Aguarda la tierra sollamada, aguardan los animales famélicos. El escrutador invoca los signos de la lluvia y conjura el fantasma haraposado de la sequía.

La Cuaresma es el tiempo de las propiciaciones. Los santos abandonan la sombra de su nicho, el resguardo de su altar y salen en hombros de sus mayordomos, a la mitad de la plaza. Allí piden alimentos, salud, vida. Y ofrecen, a cambio, sacrificios.

Pero en la Semana Santa, la última, la decisiva, ninguno (ni los santos, ni los mayordomos, ni los fieles) soportan la intemperie. Se refugian todos en el interior de la iglesia, porque un rayo en seco va a caer y nadie sabe a quién aniquilará. (p. 311)

Este pasaje tiene un fuerte valor simbólico. Catalina integra esta celebración dentro del ciclo de la vida, la época de siembra, cuando todo da comienzo, cuando germina; pero además, según el ritual católico, la Cuaresma conmemora los cuarenta días que Cristo pasó en el desierto, es un periodo de ayuno y penitencia, de sacrificio, en el que el creyente debe prepararse para entrar a la Semana Santa; por lo tanto, se podría equiparar con el tiempo de espera vivido por los chamulas, un tiempo en que fermenta la esperanza, en que se ruega a los dioses; se expían las culpas a través del sufrimiento, para poder llegar limpios a un renacimiento. Todos creen que se trata del momento propicio, tal vez sea éste "el tiempo de

²⁷ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 69.

su sazón" del que en una ocasión habló Xaw Ramírez Paciencia, el que anuncia la llegada de un nuevo tiempo.

Condenados al sufrimiento

El destino que sufren los chamulas se encuentra ya determinado desde las palabras iniciales que sirven de epígrafe a *Oficio de tinieblas* y que funcionan a modo profecía. Traducen el pensamiento indígena de que en el pasado ya está escrito lo que va a suceder, pues para ellos la vida no es sino la continua repetición de gestos o actos que ya otros profetizaron; el hombre no puede huir de su destino, no puede cambiar su presente, ni influir sobre su futuro:

Puesto que ya no es grande vuestra gloria,
puesto que vuestra potencia ya no existe,
—y aunque sin gran derecho a la piedad—
vuestra sangre dominará todavía un poco...
Todos los hijos del alba, la prole del alba,
no serán de vosotros;
sólo los grandes habladores se os abandonarán.
Los del Daño, los de la Guerra, los de la Miseria,
vosotros que hicisteis el mal,
lloradlo (p. 7).

El pasaje, perteneciente al *Popol Vuh* o *Libro del Consejo*; narra cómo Joven Maestro Mago y Brujito derrotaron a los señores de Xibalbá, de quienes, gracias a este artificio literario, se hace descender a los chamulas, justificando así su asociación con el mundo de las tinieblas, como lo indica su característica de hombres murciélagos²⁸, esto es, parecen condenados a la oscuridad; frente a ellos, los blancos, los que dominarán el ciclo temporal que les tocó vivir, se identificarían con los hijos del alba, pues ellos tenían "el sol en la cara" (p. 9). El hecho de que se elija este fragmento como prólogo coloca a los chamulas como cumpliendo una condena; la suya será una época de sufrimiento y dolor, de "daño", "guerra" y "miseria"; su destino será llorar mientras llega el momento de su renacimiento, aunque la profecía anuncia un breve periodo de dominio, que tras la lectura de la novela podría identificarse con la finalmente aplastada revuelta chamula, una falsa esperanza. Esta conciencia de haber cometido en algún momento una falta, por la que están cumpliendo un

²⁸ Al comienzo de la novela, en la leyenda inicial encontramos la siguiente identificación: "los hombres tzotziles o murciélagos" (p. 9); más adelante, en el capítulo XVI, en el pasaje de la cueva se dice: "El murciélago es un espíritu favorable, un nahual" (p. 193). Los chamulas, como los murciélagos parecen buscar siempre la protección de las cuevas, de las sombras.

castigo, es una idea que se repite con frecuencia a lo largo del texto, y que se asocia con la aceptación de la normalidad del sufrimiento.

El chamula, como hombre arcaico que es, necesita encontrar una justificación a sus desgracias, darle un sentido a su padecimiento. Porque nada ocurre por azar; todo es fruto de las acciones de dioses, demonios o brujos; en consecuencia, todo se mide en función de castigos debidos o pagados, tanto los acontecimientos históricos, como las dichas o desdichas de la vida cotidiana: una mala cosecha, la enfermedad, la derrota o el triunfo. Así, la esterilidad de Catalina se asocia con una falta que debió cometer, aunque ella lo ignore: "¿Dónde se torció tu camino, Catalina? ¿Dónde te descarriaste? ¿Dónde se espantó tu espíritu?" (p. 12), pregunta una voz anónima. De hecho, más adelante la misma Catalina achacará todo su sufrimiento, su soledad, a un "pecado" cometido en su infancia, el no haber revelado el descubrimiento de los ídolos de piedra:

Castigo, todo es castigo. ¿Acaso revelaste lo que sabías de ellos? ¿Acaso no los dejaste pudrirse de humedad, de sombra, de olvido, en su cueva? Verdes de musgo estarán ahora, resquebrajados por el tiempo. Tú les escamoteaste la adoración al no comunicar a ninguno tu hallazgo ni exigir reverencia a sus imágenes. (p. 194)

La vivencia individual de Catalina resulta fiel reflejo de lo que le sucede a su pueblo; éste, como ella, también está cumpliendo un castigo, como ella también olvidó a sus viejos dioses a quienes reencuentran en la cueva. Esto explica por qué los chamulas no se revelan contra su destino, porque no pueden hacer nada contra él, lo asumen como una obligación, un precio que deben pagar por una falta cometida por sus antepasados y que ellos deben expiar. Se aferran a esta certeza para sobrevivir, para conservar la esperanza. Aceptan que su destino en esta vida que les tocó en suerte es sufrir; un destino que por momentos amenaza con no tener fin, con repetirse hasta el infinito, como se sugiere en los capítulos finales, tras el aniquilamiento de la sublevación:

Siempre la derrota y la persecución. Siempre el amo que no se aplaca con la obediencia más abyecta ni con la humildad más servil. Siempre el látigo cayendo sobre la espalda sumisa. Siempre el cuchillo cercenando el ademán de insurrección. (p. 362)

Sin embargo, en la novela, tiene cabida un ligero cuestionamiento sobre estas ideas entre los más jóvenes, representados en la figura de Pedro, que llega a plantear: "Si no bastara el sufrimiento padecido [...] para merecer la redención, tenemos otros méritos" (p. 215). El salir de los cerrados límites de San Juan Chamula, le hace abrir los ojos y poner en duda las viejas creencias enfrentándose a los mayores; los jóvenes son la esperanza, como dice la novela, para "romper la dura costra de la inercia y la conformidad" (p. 63). Pero esto

es peligroso: si las creencias se resquebrajan, la seguridad y la confianza que los habían hecho resistir pueden desaparecer y entonces, ¿qué les quedaría? Nada. Su vida dejaría de tener sentido, se quedaría sin ningún asidero.

¿Qué había dicho este advenedizo, este Pedro? Que los trabajos que ellos habían padecido serían exención y desagravio para las generaciones venideras. ¿Acaso su condición era, pues, circunstancia azarosa y remediable? No, era destino, mandato de las potencias oscuras, voluntad de dioses crueles. ¿Qué burla a sus creencias, qué mofa a su vida, a sus virtudes humildes, a la sumisión que ahora despojaban de méritos si Pedro hubiera dicho la verdad! (p. 63)

Esto es lo que sienten los viejos de la tribu; necesitan aferrarse a sus creencias como a una tabla de salvación, por eso no las cuestionan. De la misma manera, más adelante los chamulas se resisten a dudar de la promesa de inmortalidad de Catalina, tras el sacrificio de Domingo, por eso intentan no pensar y sólo caminan:

[...] únicamente los sostiene, en la peregrinación sin fin, una brújula: la promesa de Catalina. Los que murieron resucitarán con una pesadumbre que los otros no han experimentado aún: la de no haber muerto. Y si no resucitan...

No pienses más, chamulita, y camina. [...] No preguntes nada. Porque podría resquebrajarse el cimiento en que te edificaste y te podrías derrumbar. (p. 333)

Esta resistencia a enfrentarse de una manera racional y crítica a la realidad es la que les conduce al final de la novela a resistir nuevamente; pese a todo, pese a su aniquilamiento, a su destrucción, "es voluntad de los dioses que los tzotziles permanezcan" (p. 363); su derrota debe encontrar, por tanto, una razón de ser, tal vez todavía no era su hora, se equivocaron; quizá Catalina no era la persona indicada, tal como sugiere el relato final de Teresa. En conservar la certeza de que algún día todo cambiará, reside la clave de su supervivencia como hombres, como cultura, como pueblo, por eso se reúnen en torno al arca de la alianza que guarda el libro sagrado:

Allí se guarda el testamento de los que se fueron y la profecía de los que vendrán. Allí consta lo que dictaron las potencias oscuras a sus siervos. Allí resplandece la promesa que conforta en los días de la incertidumbre y de la adversidad. Allí está la sustancia que come el alma para vivir. El pacto. (p. 363)

Ese libro se transforma en un emblema, en la prueba palpable de que la promesa es cierta; el libro es la piedra sobre la cual se fundamenta su esperanza; una vez contemplado, "ya pueden cerrar para siempre estos ojos arrasados en lágrimas. Lo que han visto los salva" (p. 364). Paradójicamente, el texto que fuera el instrumento de su destrucción, se convierte en su sustento, en el símbolo del renacimiento, de una futura resurrección. Esto nos conduce

a otro punto de enorme importancia que trataré un poco más adelante: la memoria como rescate del pasado, entendido como mito, no como historia.

Por fin llegó el tiempo

Dentro del ámbito indígena, *Oficio de tinieblas* no hace sino repetir el esquema nacimiento-muerte-resurrección. Por ejemplo, este esquema se materializa a través del desarrollo del personaje de Domingo; asistimos al momento en que es concebido, lo vemos nacer, para acabar siendo espectadores de su muerte, gracias a la cual supuestamente el pueblo chamula se volverá inmortal, según profetiza Catalina: “No tiembles tú, mujer, por tu marido ni por tu hijo. [...] Y ha de volver arrastrando por los cabellos a la victoria. Intacto, aunque haya recibido muchas heridas. Resucitado, después del término necesario. Porque está dicho que ninguno de nosotros morirá” (p. 325). En efecto, pese a la derrota, los chamulas como pueblo no desaparecen, sobreviven; no es cómo lo esperaban, pero vuelven a iniciar su travesía desde la nada, desde el caos.

Y es que la novela marca un proceso cíclico completo que acaba volviendo de nuevo al principio. Para poder llegar a la cumbre es necesario primero bajar a los infiernos, representado en la novela en el simbólico descenso a las entrañas que es la cueva-ventre: hay que reencontrarse con el pasado individual —Catalina y su infancia— y colectivo —las creencias olvidadas representadas en los viejos ídolos—. El primer signo de regeneración se encuentra en el rescate de la memoria, que es el primer renacimiento de la raza; se establece el principio del fin, una idea que se reitera particularmente a lo largo del capítulo XVIII; muy al comienzo, cuando se describe la peregrinación desatada a Tzajal-hemel, se dice: “Éste era, pues, el momento que todos aguardaban. Los ancianos, con los ojos nublados de vejez, agradecían haber vivido lo suficiente para ver el fin de su esperanza” (p. 209); más adelante se insiste:

¡Por fin! ¡Por fin! Ha terminado el plazo del silencio, de la inercia, de la sumisión. ¡Vamos a renacer, igual que nuestros dioses! ¡Vamos a movernos para sentirnos vivos! ¡Vamos a hablarnos, tú y yo, para confirmar nuestra realidad, nuestra presencia! Sí, es cierto lo que hemos visto, lo que hemos oído. Aún no acaba de suceder... (p. 212).

Lo que aún no ha llegado, pero que ya se anuncia es el término del “tiempo de la adversidad”, como lo prometen los sacerdotes, los brujos, recuperando una memoria, interpretando “símbolos antiguos, olvidados durante cien y cien y más años” (p. 213). Por lo tanto se acerca el fin de la espera: el indio volverá a la cúspide, ascenderá a la cima, reconquistará el poder perdido. Se cumplirán, en consecuencia, las palabras del *Chilam*

Balam de Chumayel, tal vez uno de aquellos símbolos olvidados; allí se habla de la llegada de un nuevo tiempo para los indígenas, un nuevo amanecer: "Pero será el fin del padecimiento de los hombres mayas, cuando vengan violentamente los de Uyamil, Lugar-de-los-nahuales, a hacer justicia al pueblo"²⁹. La aparición de los ídolos se puede interpretar como una señal de reconciliación entre los viejos dioses y sus hijos. La destrucción de los mismos supone un pérdida momentánea de la esperanza, que renace con las nuevas imágenes de barro, aquellas a las que de manera simbólica Catalina da a luz. A diferencia del pensamiento cristiano, que promete una vida nueva tras la muerte, el indígena la espera en este mundo. El momento parece haber llegado definitivamente con la crucifixión de Domingo, tal como anuncia Catalina:

Aquí llegamos todos al final de la cuenta con el ladino. Hemos padecido injusticia y persecuciones y adversidades. Quizá alguno de nuestros antepasados pecó y por eso nos fue exigido este tributo. Dimos lo que teníamos y saldamos la deuda. Pero el ladino quería más, siempre más. Nos ha secado los tuétanos en el trabajo; nos ha arrebatado nuestras posesiones; nos ha hecho adivinar las órdenes y los castigos en una lengua extranjera. Y nosotros soportábamos, sin protesta el sufrimiento, porque ninguna señal nos indicaba que era suficiente.

Pero de pronto los dioses se manifiestan, las potencias oscuras se declaran. Y su voluntad es que nos igualemos con el ladino que se ensobrecía con la posesión de su Cristo. (p. 324)

Todo renacimiento conlleva la muerte y destrucción de todo lo anterior: la muerte de Domingo, pero también todas las muertes producidas en la violencia desatada; es necesario sumergirse en el delirio, en el desenfreno, en el desorden. El triunfo indígena es momentáneo, tan sólo un espejismo. Jobel permanecerá intacta. Y cuando no se puede vencer, cuando se pierde la esperanza, lo mejor es morir para renacer con nuevos bríos; así, respondiendo al esquema cíclico ejemplar de creación-destrucción-creación, y como contraposición de la imagen inicial de la fundación de Chamula, la novela acaba con el arrasamiento total del lugar, convertido en "valle de humaredas" (p. 362). Hay una necesaria vuelta al caos original y primigenio que antecede a toda creación, al momento en que no existe tiempo ("No existe ni antes ni hoy. Es siempre", p. 362) ni memoria ("Solos, estos hombres olvidan su linaje, la dignidad que ostentaban, su pasado", p. 362). Se trata de una vuelta a las edades pretéritas que, en este caso, no resultan un sinónimo de la edad dorada, sino el principio de la creación, del hombre, representado en el retorno a la gruta, a los harapos, a "los taparrabos de piel a medio curtir" (p. 362), como si fuera el origen de la humanidad. Ante la derrota domina el pesimismo, expresado en ese presente narrativo que nos sitúa en un tiempo mítico, donde parece no haber salida. Sin embargo, en un simbólico

²⁹ *El libro de los libros de Chitam Balam*. México: FCE, 1989, p.74.

resurgimiento de las cenizas, el ciclo de la vida se reinicia en una maravillosa descripción que recoge distintas imágenes que remiten a este renacer:

En grutas y al aire libre, de noche y a pleno sol, hembras y varones se ayuntan para perpetuarse. La mujer fecundada camina con lentitud y se esconde cerca de las corrientes de agua cuando llega el plazo de dar a luz.

El labrador, que guarda la semilla en su puño cerrado, la deja caer en el lugar propicio. No espera la cosecha. Otro ha de venir después que él y la levantará.

La tejedora hila el copo de lana. Avanza la labor cuyo dibujo enseñaron a sus padres sus abuelos.

El barro, entre los dedos hábiles, toma forma de utensilio y la madera se desbasta.

El pastor, la paridora, el alfarero, repiten su oficio como la tierra repite el ciclo de sus estaciones, como los astros recorren los puntos de su órbita. Por sujeción a la ley, por fidelidad. (p. 363)

Reunida de nuevo, la tribu recupera la memoria y con ella la esperanza, porque el chamula, igual que el hombre primitivo que describe Eliade, cree en la desaparición y reaparición cíclica y periódica de la humanidad y adopta ante esta creencia una actitud optimista debido "a la conciencia de la *normalidad* de la catástrofe cíclica, a la certeza de que tiene un *sentido* y, sobre todo, de que jamás es *definitiva*"³⁰. Por eso, el final de *Oficio de tinieblas* no puede interpretarse de manera absolutamente pesimista si tenemos en cuenta la perspectiva indígena, aunque sí desde la nuestra; nosotros, como Castellanos, como hombres modernos que somos, desacralizado el mito del eterno retorno, sólo podemos ser pesimistas y sentir terror ante la irreversibilidad del tiempo, pues como señala el mismo Eliade, cuando el tiempo cíclico se desacraliza "se revela como un círculo que gira indefinidamente sobre sí mismo, repitiéndose hasta el infinito"³¹. Por eso, en ese capítulo de la novela se perciben sentimientos encontrados, porque Rosario consigue transmitir la base del pensamiento indígena que justifica la esperanza, pero ella no puede compartirla y se queda con la terrible ironía del libro sagrado que resulta ser las ordenanzas militares, y que parece profetizar que nada cambiará, que la fe no salvará al pueblo chamula. Castellanos no puede evitar ser racional; respeta al indígena, lo comprende, pero no comparte su pensamiento, pues deja entrever que, en lugar de ayudarlo, se convierte tan sólo en un ancla que le impide avanzar, enfrentarse de manera decidida y activa con su presente, y por tanto, con su futuro.

Tiempo sagrado, tiempo profano

Dentro de esta estructura cíclica del tiempo, éste, tal como explica Mircea Eliade, no resulta homogéneo ni continuo; el hombre primitivo religioso distingue entre un tiempo sagrado al

³⁰ Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*, op. cit., pp. 84 y 85.

³¹ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 95.

que se accede a través de las fiestas y que se equipara con la eternidad, y un tiempo profano que es el que acoge los acontecimientos de la vida cotidiana, un presente histórico en el que se niega a vivir³².

Para los chamulas de *Oficio de tinieblas*, el tiempo profano está presidido por la rutina y la costumbre, expresadas desde el comienzo en ese amanecer de un pueblo que despierta a la vida, que inicia sus actividades cotidianas: "Amanece tarde en Chamula. El gallo canta para ahuyentar la tiniebla. A tientas se desperezan los hombres. A tientas las mujeres se inclinan y soplan la ceniza para desnudar el rostro de la brasa" (p. 11). Se trata de un tiempo que para la mujer está marcado por el embarazo y para el hombre por la cosecha o las obligaciones de su cargo. Una vida que discurre en medio de la mansedumbre, de la continua repetición de los mismos gestos que adquieren casi la categoría de rituales: "Así fueron sucediéndose los días. A media tarde se sentaban las mujeres bajo el alero de palma de la choza, con el telar extendido frente a ellas, como un breve horizonte [...]. Por los caminos del crepúsculo regresan los hombres: con la azada en la mano, con el bastón de autoridad, según haya estado en la milpa o en el cabildo" (pp. 45-46). Es un tiempo de espera, resumido en la imagen de esas dos mujeres como aguardando, pero ¿qué? Una señal, por eso "es preciso vigilar, no dormir" (p. 46), como Catalina, que acecha y así descubre el embarazo de Marcela. Igual que ella, el pueblo chamula también se agazapa a la espera de la señal que anuncie el fin del tiempo que viven. Entretanto, cada día es igual al anterior: bajar a Ciudad Real, pelear con las atajadoras, sufrir humillaciones, porque en la rutina y costumbre del tiempo cotidiano de los chamulas constituye parte importante el sufrimiento: "[...] la vida de los chamulas era trabajosa, pero de los sufrimientos heredados y transmitidos a sus hijos ellos ya conocían la rutina" (p. 62). Un sufrimiento de siglos, una salmodia de quejas como la que escucha Ulloa, que tiene algo de intemporal porque siempre es la misma, y que es expresada a través de un presente narrativo, que no hace sino reforzar la sensación de continuidad:

[...] cada uno dice lo que ha guardado durante años. Vienen con sus quejas como van al altar de los santos. Y es la misma salmodia, la misma letanía de abusos padecidos, de pobreza, de enfermedad, de ignorancia. La desgracia de estos hombres tiene algo de impersonal, de inhumano, tan uniformemente se repite una vez y otra y otra. (p. 186)

El tiempo profano es el del sufrimiento, el del dolor, donde se expían las culpas, un tiempo al que el indio no concede importancia alguna, tan sólo lo contempla pasar a su lado lentamente, sin prisa, porque lo que tenga que venir vendrá cuando deba hacerlo. Una

³² *Ibid.*, pp. 63 y 64.

lentitud que se le hace insoportable a Manuel Mandujano cuando llega a Chamula. Un día igual al otro y al siguiente, una monotonía que se ve rota por la irrupción de lo sagrado, que abre las puertas a una dimensión radicalmente diferente.

El tiempo de los dioses es muy distinto del de los hombres. Los dioses viven en un eterno presente mítico, en "un día que no existe" (p. 210). En el tiempo de los dioses no existe el ayer ni el hoy ni el mañana, el tiempo de los acontecimientos cotidianos. Hay hombres, como Catalina, que tienen el privilegio de integrarse a él gracias a su cercanía con lo sagrado; son los sacerdotes, los shamanes, aquellos que offician como portavoces de los dioses. Pero antes deben cumplir un rito de tránsito, lo que Eliade llama enfermedades iniciáticas, "consideradas con frecuencia como auténticas locuras. Se asiste, en efecto, a una crisis total conducente a veces a la desintegración de la personalidad. Este "caos psíquico" es el indicio de que el hombre profano está "disolviéndose" y que una nueva personalidad está a punto de nacer"³³. Experimentan un segundo nacimiento espiritual. Es lo que espacialmente se había expresado, como vimos, a través de la imagen del laberinto, del camino difícil y peligroso que precede a la meta. Todo esto coincide con lo que le ocurre a Catalina cuando redescubre la cueva³⁴. Abandonada, sola, rumia junto al fuego su dolor y le alalta una especie de delirio febril en el que se asocian imágenes dispares y se confunden tiempos; incluso se mezclan las voces narrativas. Coincidiendo con lo señalado por Eliade, el proceso de disolución de su personalidad toma características de enfermedad:

Tenía frío y sin embargo el sudor le empapaba la espalda, la palma de las manos. Trémula, sostuvo un pocillo de café y lo sorbió ansiosamente. Sobre su rostro consumido bailaba el resplandor de la llama dibujando sombras grotescas. Un gran cansancio la desmadejó. Por sus mejillas amarillentas rodaron las lágrimas. (pp. 194-195)

Inicia un proceso de regresión simbólica que repasa lo que ha sido su vida para llegar a su niñez, al vientre materno desde el cual renacer convertida en sacerdotisa de un antiguo rito también renacido. Hay una voluntad de borrar el presente, de anularlo para volver a empezar, para encontrar ese punto en que todo era perfecto expresado en ese: "Retroceder, borrar este día de marido ausente, de hijo raptado. ¡Si se pudiera regresar hasta el principio! Cuando el trabajo era alegre como un juego y los juegos..." (p. 192). De nuevo la imagen del eterno retorno recuperada también para reflejar el tránsito de lo profano a lo sagrado. Pero para

³³ Ibid., p. 165.

³⁴ Esta parte del proceso iniciático de Catalina en la cueva es complemento del apartado "La cueva de Tzajal-hemel y Catalina, la Mujer-Madre", y pone de manifiesto la dificultad de separar las categorías de tiempo y espacio en algunos casos, como éste, pues la categoría espacial "cueva" tiene profundas implicaciones temporales, como ya vimos.

renacer es necesario morir primero, aunque sea de manera figurada, volver al caos ejemplar, por eso la asociación que hace Catalina entre la cueva oscura y fría y la tumba:

Es igual que si me hubiera muerto y me hubieran enterrado envuelta en un petate viejo. Y no llevo conmigo al perro que ha de ayudarme a atravesar los ríos. El perro, el tigre de San Roque, protector de los brujos. Nadie, nadie. No se puede avanzar. Voy a pudrirme aquí, en la tumba, en la cueva. (p. 191)

El lector, como la propia Catalina, pierde la noción del tiempo, ¿cuánto ha pasado desde que Catalina se inclinara a soplar el fuego, la escena que desencadena el proceso iniciático? ¿Un solo día? ¿Semanas? ¿Meses? Lo ignoramos, porque el tiempo real ha dejado de tener sentido. Lo importante es encontrar la cueva donde morirá Catalina como mujer profana; esta muerte simbólica se representa a través de la pérdida de la conciencia: “Pero las horas pasaban, noche y día, iguales adentro de la cueva. [...] Hallaron a Catalina junto a sus piedras, desfallecida de alegría y de hambre” (p. 196). Morir para nacer con fuerzas renovadas; nacer de nuevo para sobrevivir. Porque allí, en la cueva, nace una Catalina que ha encontrado un nuevo sentido para su vida, un asidero para continuar. Deja de ser la mujer estéril para convertirse en la sacerdotisa, la reinstauradora de un culto que había sido arrinconado en las tinieblas de la memoria, olvidado como su niñez. Es una Catalina distinta, como percibe Pedro: “La mujer que regresó al jacal de Pedro González Winiktón aquella noche, ya no era su mujer. Era una extraña” (p. 213). Sí, se ha dado paso a la mujer sagrada, aquella que incluso será capaz de parir dioses; ahora es una persona para quien las minucias cotidianas dejan de tener sentido, de ahí que desatienda las obligaciones de su sexo: “Su jacal ya podía derrumbarse en el abandono; su familia ya no recibía de ella cuidados ni atenciones” (p. 211); debe entregar todas sus fuerzas, todo su ser, a cuestiones más importantes: decir lo que los ídolos callan. El tiempo del reloj ya no existe; en la cueva no se distingue el día de la noche. Catalina pasa el tiempo junto a los ídolos, “esperando. Esperando no sabía qué” (p. 211). Esperando que los dioses hablen a través de su voz, que anuncien que llegó el momento, el cumplimiento de “la promesa de que el tiempo de la adversidad había llegado a su fin” (p. 213). En la cueva conviven todos los tiempos, consiguiendo así anularlos: el pasado rescatado a través de los ídolos y los recuerdos de infancia; el presente del culto renacido y la nueva Catalina, y el futuro de la promesa.

Asistimos en la novela a otras muertes y resurrecciones simbólicas del personaje. Cuando Manuel Mandujano destruye los ídolos de piedra, Catalina muere como entidad sagrada, representado en una nueva pérdida del conocimiento que se describe con imágenes de muerte y descenso: “De pronto la atmósfera se hizo irrespirable. Un sudor de agonía lo

impregnaba todo; las luces comenzaron a danzar, a entremezclarse en figuras caprichosas, en estallantes floraciones. Una avispa, cien avispas, mil avispas zumbaban a su alrededor. El abismo abría sus fauces y el vértigo la precipitó en él. La caída empieza y sigue y sigue pero no terminará nunca. Una mujer, Catalina Díaz Puiljá, se desplomó sin conocimiento” (p. 226). Es precisamente en esa frase final, “Una mujer, Catalina Díaz Puiljá”, donde se pone de manifiesto el tránsito, está vez inverso; la ilol ha muerto, la mujer ha regresado y entra nuevamente en la rutina del sufrimiento: su convalecencia, su encarcelamiento en Ciudad Real acusada de sublevación; se tiene que enfrentar una vez más a ese presente doloroso del que no hace sino intentar huir, vuelve a tomar conciencia de su condición de mujer estéril y sola. El regreso a la cueva, donde parirá los ídolos de barro supone un nuevo renacimiento como mujer sagrada, en este caso ya no portavoz, sino madre de los mismos dioses. Se repite el proceso de la enfermedad iniciática: “La fiebre, la fiebre de los días de plenitud, volvió a poseerla” (p. 249). Esta Catalina vuelve a morir tras la crucifixión de Domingo:

[...] la losa sepulcral, que no alcanzó a cubrir el cadáver del niño, de su niño, la cubría a ella desde entonces. Bajo ella, inmóvil yacía la ilol cuyos poderes se habían perdido. La que tuvo el maravilloso hallazgo en la cueva lo había olvidado; la que con sus propias manos dio figura a unos ídolos remotos, quizá ya inexistentes; la que en su aridez se alegró con la cercanía de una infancia. Y ésta era la parte de Catalina más muerta, más enterrada y más podrida.
La que sobrevivió a Viernes Santo fue otra cosa, [...] (p. 343)

Catalina se transforma en una simple sombra, un ser que deambula sin rumbo, que busca el anonimato, que no quiere pensar; como su pueblo, regresa al Caos primigenio, el que precede a la creación del mundo; es el fin pero también puede ser el principio, porque la Catalina de antes, la sacerdotisa, puede renacer en cualquier momento, al menos eso esperan los suyos que, de vez en cuando, se vuelven hacia ella esperando. Es una leyenda viviente, “la memoria de una majestad que jamás conocería menoscabo ni fin” (p. 345), como lo demuestra su rescate en el relato de Teresa.

Ahora bien, la experiencia iniciática de Catalina, aquella que le permite desasirse de las ataduras del tiempo profano, se trata de un hecho extraordinario, privilegio tan sólo de los elegidos. Frente a ella, destaca la irrupción establecida, periódica, de este mismo tiempo sagrado, pero a través de la fiesta, representada en *Oficio de tinieblas* en las celebraciones de Semana Santa. Ésta es una experiencia colectiva, que permite la participación del hombre común. En la novela, estas fechas se presentan como el momento culminante, cuando el pueblo chamula “está estableciendo su alianza con las fuerzas oscuras, está pagando su tributo a los verdaderos dueños, está rescatando su derecho a vivir un año más” (p. 302). En el prólogo a *Rostros de México*, Castellanos comenta a propósito del sentido de la fiesta:

La fiesta es la ocasión de hacer presente, ante todas las potencias del alma y al través de todos los sentidos del cuerpo, la memoria del principio, la evidencia de lo que somos y el anuncio de nuestras postrimerías.

A los ojos de los participantes en la fiesta, [...] las cosas mudan de aspecto. Las máscaras, que el uso de lo cotidiano ha envilecido, se resquebrajan y caen para mostrar una faz estremecedora en la que los contrarios se reconcilian y los extremos se anulan. Con pasos de danza el hombre penetra en lo Uno para fundirse con ello, para perderse, para recuperarse, con sus óleos todavía frescos de recién nacido, de recién creado.³⁵

Entendida dentro de la perspectiva de lo sagrado, supone por lo tanto un renacimiento, un ciclo que se cierra y que vuelve a abrirse dando la posibilidad de empezar de nuevo, "de vivir un año más", como decían los chamulas. Nos remite al principio, a un hecho ocurrido en el origen, en aquel "in illo tempore" del que habla Eliade, porque

El Tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, en el sentido de que es [...] un Tiempo mítico primordial hecho presente. Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, "al comienzo" [...].³⁶

La fiesta no conmemora, no se trata de la representación teatral, aunque lo parezca, de un suceso que ya ocurrió, a modo de recuerdo y homenaje; no, cuando los martomas cuelgan un Judas en el templo, cuando despojan la Cruz de las mantas que la cubren, cuando van cumpliendo cada uno de los ritos, no están repitiendo algo; lo están viviendo como si fuera la primera vez, porque se trata de una reactualización: lo que pasó se hace de nuevo presente, por eso es posible renovar los pactos con los dioses. La no celebración de la fiesta puede tener consecuencias: "Si no la celebramos, no hay agua para las siembras" (p. 299). Insisten en lo mismo más adelante: "Si el rito de la Semana Santa no se seguía con exactitud las potencias que hasta ahora los habían protegido, se les tomarían hostiles" (p. 299). Porque el rito debe repetir paso por paso los gestos ejemplares divinos.

En la novela, esta reactualización es llevada a sus últimas consecuencias, hasta el punto de crucificar realmente a Domingo; la crucifixión no se representa sino que se ejecuta, de manera que los indios, en un maravilloso ejemplo de transculturación, a través de este acto creen conseguir un Cristo propio que los haga iguales a los blancos en poder. La Semana Santa vuelve a traer al presente la crucifixión de Cristo, repite verdaderamente cada año el momento en que éste da su vida para salvar a toda la humanidad, volviendo así a redimirnos de nuevo cada vez. Los indios interpretaron la ceremonia de un modo distinto, de acuerdo a su base cultural, a una tradición de sacrificios rituales: "Ellos lo clavaron en una cruz y lo

³⁵ Rosario Castellanos, prólogo a *Rostros de México*, de Kolko Bernice. México: UNAM, 1967, pp. 15-16.

³⁶ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 63.

mataron y bebieron su sangre. Desde entonces nadie los puede vencer" (p. 309); al repetir esta acción mítica, se consiguen los mismo efectos:

Ahora nosotros también tenemos un Cristo. No ha nacido en vano ni ha agonizado ni ha muerto en vano. Su nacimiento, su agonía y su muerte sirven para nivelar al tzotzil, al chamula, con el ladino. [...] Sobre nuestras cabezas ha caído la sangre del bautismo. Y los que son bautizados con sangre, y no con agua, está dicho que no morirán. [...] Somos iguales ahora que nuestro Cristo hace contrapeso a su Cristo. (pp. 324-325)

De esta manera, el Tiempo sagrado se presenta como un tiempo circular, periódicamente recuperable, "una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos"³⁷; por eso no es extraño que en estos capítulos centrales volvamos a encontrar la narración en presente, pues éste sirve como elemento anulador del tiempo profano y reflejo del tiempo sagrado, mítico, en el que en ese momento el pueblo chamula, muy especialmente Catalina y Domingo, se siente inmerso. Como dice Octavio Paz, durante la fiesta, el tiempo "deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originariamente: un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian"³⁸. Supone el clímax temporal de la novela, cuando todo madura y da su fruto, el momento culminante de la revelación definitiva, cuando deja de existir el tiempo de las miserias cotidianas, un tiempo en el que se puede aunar pasado, presente y futuro, un tiempo que no existe porque es todos los tiempos; por eso Catalina mezcla en ese instante, cuando están crucificando a Domingo, los recuerdos del pasado con la vivencia presente, unido a la promesa del futuro: "Y lo que va a suceder es lo que debe suceder. El instante en que lo posible y lo necesario confluyen y se mezclan y culminan, es un instante que no se puede soportar" (p. 317). Instante mágico que es el abismo de la eternidad, el momento en que lo sagrado se manifiesta, cuando todo pasa ante nuestros ojos como si fuera en cámara lenta, despacio, tanto que nos duele, en una morosidad angustiante, es el momento de la comunión con los dioses, cuando éstos se manifiestan ante el hombre y expresan su voluntad. Es el momento en que todos los tiempos se unen, por eso el un discurso en un presente que no distingue entre el pasado (los recuerdos de Catalina) y la circunstancia que se vive:

¿Quién es este extraño que ella ha entregado como complemento natural a la Cruz? [...] A medianoche, cuando todos descansan, ella, Catalina, escucha la respiración del niño. Si es sosegada se apacigua. Pero si se entrecorta en un jaco, corre a conjurar la amenaza de la fiebre, el daño, de la enfermedad. Y antes de que se declare el llanto ya ella ha dejado manar de su pecho el arrullo.

Catalina no duerme. Vela en la oscuridad. Desvaría en la luz. Y ahora que contempla, por fin, de frente, al ladrón que le ha hurtado el sueño, a la espina que se clava en su reposo, quiere gritar de rencor, pues ella no ha sido madre de ninguno para que ninguno la desgarrara así.

³⁷ *Ibid.*, p. 64.

³⁸ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1988, p. 42.

Domingo bebe de las botellas de los mayordomos. ¿Cómo iba a rechazar un don cuando no sabe más que recibir? (...) Si hay poco, el niño lo ignora. Porque Catalina finge desgano, malestar, y cede su parte a Domingo. Y en las épocas de abundancia escoge para él la mazorca más tierna, la carne más suave, la hortaliza más lozana. Y esos renunciamientos claman hoy su recompensa. Y Catalina quisiera llorar, como la que ha sido defraudada, porque nada puede ya devolverle esta criatura a la que ella misma ha colocado fuera de alcance. (p. 319)

De una manera u otra, en todas las celebraciones litúrgicas se produce una asociación de los conceptos muerte y vida: la Semana Santa, durante la cual se baila la danza del tigre y la serpiente, y se hace presente el Bolonchón, “animal que preside los nacimientos, que acompaña y fortalece la vida, que despoja de su horror a la muerte” (p. 302). Todo se inscribe en esa concepción cíclica del tiempo, de destrucciones periódicas que anuncian nuevos nacimientos; el mundo muere y es vuelto a crear cada cierto tiempo, pero a la vez el tiempo cotidiano puede detenerse para abrirse al tiempo sagrado gracias a las muertes y renacimientos simbólicos que se producen durante las fiestas o en las experiencias iniciáticas.

“...nada significa lo que ha sucedido si las palabras no le dan forma”³⁹.

Historia y mito: la memoria oral

Es cierto que el hombre primitivo siente rechazo hacia la historia y se esfuerza, en cambio, por recuperar un Tiempo sagrado que contiene la promesa de Eternidad. Pero eso no quiere decir que carezca de una visión de futuro, lo que sucede es que ese futuro está asociado con la recuperación de un pasado abolido; en la novela, el chamula más bien rechaza el presente que le tocó vivir. Su futuro se identifica, en consecuencia, con el cumplimiento de la promesa, “un futuro que debía convertirse en presente. Y ya. Ahora” (p. 219).

El indígena tiene la voluntad de no olvidar su pasado y para ello no tiene más arma que la memoria expresada a través de la palabra oral, esa memoria que es el tesoro que entrega el padre al hijo, como hace Pedro con Domingo: “Hablaban el padre, contento de entregar lo que el tiempo había venido atesorando. El hijo escuchaba con atención, con respeto” (p. 189). En esas palabras reside la verdad, la identidad de un pueblo y una raza. Porque como afirma Eliade, el “verdadero pecado es el olvido”⁴⁰. Sin embargo, ese rechazo hacia el pasado o el presente, entendidos como historia, a sentirse sujetos, protagonistas de la misma, les lleva a transformarla siempre en mito, porque entre los indígenas de *Oficio de tinieblas*, más que la memoria histórica funciona la memoria mítica, que se caracterizará por su carácter oral y colectivo frente al carácter escrito que domina la historia y que la convierte en algo

³⁹ Rosario Castellanos. *Oficio de tinieblas*, op. cit., p. 324.

⁴⁰ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 90.

inamovible. Tal vez eso explica algo que Castellanos afirmó en una ocasión: "Entre ellos la memoria trabaja en forma diferente: es menos constante y mucho más caprichosa. De ese modo, pierden el sentido del propósito que persiguen."⁴¹

El indígena huye de la memoria inmediata en favor de otra más trascendente, que busca dar a los hechos un sentido muy diferente del que estamos acostumbrados. Necesita integrar lo sucedido en un marco más amplio, más permanente, por paradójico que parezca. En *Oficio de tinieblas* nos encontramos con un proceso de mitificación constante, se adaptan los acontecimientos para ajustarlos a una concepción del mundo, desde las palabras previas de *El Libro del Consejo*, pasando por la interpretación de la conquista, la locura de Lorenzo, la esterilidad de Catalina, su salida de la prisión, la aparición de los ídolos de barro, la historia del chat de Julia, la leyenda de Teresa. En todas estas historias se da cabida a lo sobrenatural para explicar lo sucedido, porque nada ocurre por azar, como dije antes, todo tiene una causa, una razón, un significado trascendente que hay que descifrar, es un mensaje de los dioses. Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*, señala cómo a la memoria popular le resulta difícil retener acontecimientos "individuales" y figuras "auténticas", y tiende a transformar los acontecimientos en categorías y los personajes históricos en arquetipos, asimilándolos a modelos míticos como el héroe que lucha contra el dragón.

Este proceso de transformación o metamorfosis del personaje histórico en héroe-antihéroe mítico se puede observar a lo largo de toda la novela y no sólo en la lectura final que hace Teresa Entzín López de los acontecimientos que acaban de vivirse. Es más, el comienzo de *Oficio de tinieblas* ya responde a este proceso, al asociar la construcción del templo con la llegada de los conquistadores, interpretada no como hecho histórico con sus causas y consecuencias objetivas, sino como algo necesario, con características trascendentes y no mundanas, dado que los chamulas fueron incapaces de interpretar la voluntad del santo. Se trata de otra revisión de las profecías que anunciaban el regreso de Quetzalcoatl, y que los aztecas vieron en los españoles, o de las que recogían el *Popol Vuh* o el *Chilam Balam*. Los efectos de la transculturación se dejan sentir en la presencia del testimonio escrito, pues los chamulas han aprendido que la palabra hablada no basta, lo escrito es imborrable y salvaguarda la memoria: "Así, como se cuentan sucedieron las cosas desde sus orígenes. No es mentira. Hay testimonios. Se leen en los tres arcos de la puerta de entrada del templo, desde donde se despide el sol" (p. 10). Por lo mismo, Pedro le pide a Ulloa que deje fe escrita de las quejas de los indios. Pero en los dos casos se observa el predominio de lo oral; en los arcos de la iglesia la historia estaría escrita, seguramente, a través de iconografía,

⁴¹ Emmanuel Carballo. *Protagonistas...* op. cit., pp. 529-530.

reminiscencia del sistema de escritura maya, con una función mnemotécnica, supeditada a la oralidad. En cuanto a Pedro, la escritura es asimilada al concepto del papel que habla, poniendo de manifiesto cómo en su mente la escritura está subordinada a la palabra hablada. La memoria oral presenta un problema frente a la escritura, sólo es efectiva cuando tiene un auditorio, cuando la comunidad está reunida, por eso al final de la novela, con Chamula destruido y la tribu dispersa, se transforman casi en animales y olvidan todo, se apartan de aquellos que guardan la memoria: "Jamás se reúnen ni junto al rescoldo, ni en torno del alimento, ni alrededor de los ancianos que amonestan ni de los memoriosos que relatan" (p. 362); sólo parecen recuperar su fe, su memoria, cuando se reúnen en la cueva en torno al arca que contiene el libro sagrado.

Estos procesos de mitificación constante se hacen evidentes de nuevo en el caso de Catalina, personaje que debe ser elevado a la categoría de divino para justificar la fe de su comunidad en ella y sus palabras; el pueblo no puede aceptar su salida de la cárcel como fruto de un proceso de negociación con el gobierno de Tuxtla, necesitan buscar otra explicación, y la convierten en una muestra más del poder de la ilol: "Es una ilol. Ni los mismos ladinos pudieron dominarla. Estaba en la cárcel y de repente ninguno de los guardianes pudo mantener cerradas las puertas y nuestra comadre Catalina y las otras mujeres que estaban presas salieron volando hasta su paraje" (p. 254). Un proceso similar tiene lugar para explicar la aparición de los nuevos ídolos de barro: "[...] dicen que cuando los santos nacieron la ilol estaba sucia de barro y no de sangre, como las otras hembras. Y que los santos nacieron ya de la edad que tienen" (p. 254). De esta manera, Catalina, la estéril, se convierte en una especie de diosa madre, diosa tierra.

En este rechazo a aceptar los acontecimientos históricos, destaca también la versión de Teresa, en la que se mezclan las dos culturas, pues se retoman motivos del *Popol Vuh*, como el paso por las mansiones de las que Catalina sale intacta. Leemos en la novela: "Después los guardianes la hicieron atravesar muchas mansiones. Salió intacta de la mansión de las fieras y no la dañó el frío ni la quemó el fuego ni la turbaron las tinieblas" (p. 367), en una nueva interpretación del desencarcelamiento de la ilol; esto nos remite a las pruebas del reino de Xibalbá que se citan en *El libro del consejo*: la mansión tenebrosa, "toda de oscuridad al interior", la mansión de los Calosfríos, "en la cual un frío muy insoportable", la mansión de los jaguares, la mansión de los murciélagos y la mansión de la obsidiana⁴². El relato de Teresa recuerda la aventura de Maestro Mago, Brujito, dos hermanos que se enfrentan a los señores del reino de los muertos y consiguen superar las pruebas. Así, también se justifica

⁴² *El Libro del Consejo*. México: Universidad Nacional de México, 1964, p. 46.

que Teresa remita lo ocurrido a un pasado lejano que se puede identificar con los orígenes. A través de la referencia a los ancianos se conecta su leyenda con la tradición oral y no aparece como fruto de su invención.

La reinterpretación de la historia de Catalina responde a un intento inconsciente de justificar el fracaso de la revuelta. Catalina comienza siendo una "ilol de gran virtud" (p. 366), pero acaba siendo dominada por la soberbia y la crueldad. La crucifixión es interpretada como parte de una serie de sacrificios. La exigencia de la muerte de los primogénitos de cada familia entra también dentro de la tradición cristiana.

La leyenda de Teresa recoge los deseos de una convivencia pacífica entre las dos comunidades. Mezcla tradiciones distintas. Incluye, modificadas, todas las historias que surgieron en torno a la figura de la ilol: que da a luz a los ídolos, en esta ocasión convertido en uno solo y de piedra; aparece el padre Mandujano; el apresamiento convertido en amable invitación; la huida de la cárcel (rompimiento de cadenas); el chal de Julia, transformado en el instrumento de la destrucción de Catalina y su hijo de piedra. En esta nueva reelaboración de los hechos, subyace otra de las características de la oralidad: cuando el pasado se transmite a través de la palabra hablada, está sujeto al cambio, a la contaminación de sucesos posteriores o anteriores. La memoria escrita es estable, inamovible, mientras la oral es una especie de camino que se va recorriendo.

Al final, la situación de nuevo sometimiento de los indígenas es el resultado de una nueva culpa que deben pagar por el mal que causó la ilol; ella pecó, se excedió en sus poderes. Paradójicamente, su memoria se conserva en un texto que acaba con: "Y el que se siente punzado por la tentación de pronunciarlo escupe y la saliva ayuda a borrar su imagen, a borrar su memoria" (p. 368). De esta manera, aunque convertida de santa en bruja, consigue traspasar la condena al olvido gracias a la leyenda.

Entre los indígenas de la novela nos enfrentamos ante otro problema, la pérdida- robo de la memoria por el trauma de la conquista y los procesos de aculturación, que se traduce en el olvido de las formas de los antiguos ritos contaminados con influencias cristianas, en la dificultad inicial de Catalina de articular un discurso coherente que diera voz a los dioses, en sus palabras "incoherentes, sin sentido" (p. 212), en sus "palabras sin hilación, sonidos de un idioma inventado" (p. 219): los dioses y ellos ya no hablan el mismo idioma. Y las palabras son necesarias, porque sólo a través de ellas adquiere sentido lo que ocurre, porque, como siente el pueblo chamula, "nada significa lo que ha sucedido si las palabras no le dan forma" (p. 324). De esta manera, la palabra se constituye en un instrumento para luchar contra el tiempo y el olvido; es la palabra la que concede entidad, realidad a las cosas, por eso

también la insistencia del narrador en repetir el nombre completo de los personajes indígenas, porque en su nombre reside su identidad⁴³.

Según esto, el indígena no se enfrenta al pasado con racionalidad, sino que tiende a interpretarlo desde una perspectiva sagrada; todo lo sucedido, todo lo que sucede y todo lo que sucederá responde a un orden superior, por encima de los designios humanos. Rescatar el pasado a través de la memoria oral es fundamental, ya que en ella se encuentra la clave del futuro, pues todo se repite: el tiempo es un círculo, una serie de ciclos que se suceden. En el pasado encontramos la promesa de lo que vendrá. Todo se mide en función de culpas, pecados, premios y castigos. Si la revuelta indígena fracasa, no se hace un análisis racional y objetivo, se busca la falta que provocó el castigo. Castellanos muestra al indígena incapaz de entender la causalidad histórica de su situación, de enfrentarse a su destino. Es un hombre que se deja llevar por la corriente.

De alguna manera, la vivencia indígena del tiempo podría resumirse en la imagen de la noria, en esa mula que camina sin descanso detrás de una zanahoria que nunca puede alcanzar⁴⁴. Para el chamula el anzuelo que le ayuda a seguir en pie es la promesa de un nuevo tiempo en el que ya no habrá sufrimiento ni dolor, en donde recuperarán el poder perdido, regresarán a su edad dorada. Retomando la frase de Castellanos respecto a la obra de Mann, pero aplicada a los indígenas, éstos se asoman "en el "hondo pozo del pasado" para encontrar la forma del presente y para abrir las rutas del porvenir".

Castellanos, aunque comprende el mecanismo de pensamiento de los chamulas desacraliza el tiempo mítico a la luz de la lectura del capítulo de la cueva y el arca, así como de la interpretación de Teresa de lo sucedido a través del mito. Lo desmitifica, no se trata de algo utópico, maravilloso, que hay que preservar, como pudiera parecer en Gabriel García Márquez, por ejemplo; antes bien, aunque sirva para mantener viva la esperanza de los indígenas, es su lastre, lo que les impide integrarse, luchar en igualdad de condiciones.

2.- Los dueños de la historia: el tiempo ladino

Si para el hombre religioso primitivo el tiempo no es homogéneo ni continuo, si creen en un tiempo sagrado circular y reversible que les permite reintegrarse al origen, para el hombre profano de la sociedad moderna, el tiempo es lineal y continuo; las potencias superiores no

⁴³ Esta relación entre el nombre y la identidad también fue tratada por Eraclio Zepeda en el cuento "Benzulul", perteneciente a la colección del mismo nombre.

⁴⁴ Ver cita número 15, en la página 189.

tienen ningún dominio sobre él, es el propio hombre quien lo controla y pone sus límites, es él quien, recordando las palabras de Rosario en un poema, inventó el reloj:

Y desde entonces todo se atrasa o se adelanta,
la vida se fracciona en horas y minutos
o se quiebra o se para.⁴⁵

El hombre moderno, aquel que podemos identificar con el ladino, el coletto de Ciudad Real, vive en el tiempo y aprende sus lecciones. Se jacta de construir la historia, aunque esto tan sólo sea una ilusión. No hay vuelta atrás posible, tan sólo caminar hacia adelante, aunque ese caminar sea para que nada cambie, para intentar eternizar el momento presente. Comenta Mircea Eliade sobre este hombre:

El hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial; se reconoce como único sujeto y agente de la historia y rechaza toda llamada a la trascendencia. Dicho de otro modo: no acepta ningún modelo de humanidad fuera de la condición humana, tal como se la puede descubrir en las diversas situaciones históricas. El hombre *se hace* a sí mismo y no llega a hacerse completamente más que en la medida en que se desacraliza y desacraliza al mundo. Lo sacro es el obstáculo por excelencia que se opone a la libertad.⁴⁶

No hay que confundir el "arreligioso" empleado por Eliade, con "ateo" y esto se hace evidente en *Oficio de tinieblas*. Podemos hablar de una sociedad que concibe el mundo de una manera profana, pero no se puede negar el protagonismo de la iglesia entendida como institución; ésta forma parte importante de la sociedad coleta, ya que contribuye a fundamentar su poder, es un aliado. Sin embargo, en ningún momento se percibe una dimensión religiosa real detrás de esta institución. Entre los ladinos, el culto católico se ha convertido en una simple rutina superficial. La fe, la religión cristiana se ha desacralizado, ha perdido su trascendencia, convertida, como mucho, en una superstición milagrera. Recordemos la presencia que tienen en el ámbito de Ciudad Real el "Palacio Episcopal" y el obispo, instituciones terrenales y mundanas, frente al sentido profundo de la iglesia y la cueva entre los indígenas.

Es en este proceso de sentirse protagonista y hacedor de la historia en el que se encuentra el hombre blanco que aparece en *Oficio de tinieblas*, aunque encontramos diversas propuestas. Una es la de los coletos, que tiene sus variantes en Leonardo Cifuentes y César Santiago; otra es la de Fernando Ulloa, más cercana a la que apunta don Adolfo Homel, el hacendado de Tapachula. La primera propuesta identifica Historia con pasado, la segunda la entiende como dirigida al futuro. Pero todos coinciden en un punto: en sentirse dueños de

⁴⁵ Apuntes para una declaración de fe, en *Poesía no eres tú*, op. cit., p. 8.

⁴⁶ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 171.

una historia que ellos contribuyeron a construir. Debido a esta conciencia histórica del hombre "moderno", no resulta extraño que sea precisamente en el mundo ladino donde se hable, se expliquen y analicen los distintos procesos históricos que han conducido a la situación actual. Son los ladinos quienes reflexionan sobre la Historia, quienes buscan en ella justificaciones de su conducta o se acercan a ella desde un punto de vista crítico para evitar cometer los mismos errores.

Viviendo en el pasado

Si Ciudad Real se caracterizaba espacialmente por su aislamiento y encierro, temporalmente lo hace por su inmovilismo, como indica el hecho de que conserve en la novela su nombre antiguo y no el actual. El pueblo colete vive anclado en pasados esplendores, rechazando todo signo de modernidad que pueda hacer peligrar sus privilegios, su forma de vida marcada por "costumbres invariables" (p. 105), por tradiciones de siglos. Se niegan a aceptar los cambios, porque su presente y su futuro es su pasado, un pasado que consideran inamovible, porque es el asiento de su identidad. El colete "es" en virtud de su historia, de sus ancestros, de la fortuna que heredó, más que hijo de sus propios méritos. Ésta es la clave de la división social de Ciudad Real, lo que marca la diferencia entre la aristocracia y los nuevos ricos que "Miraban de reojo a los aristócratas con una sólida satisfacción por el presente pero con una secreta envidia del pasado" (p. 104). Su pensamiento se resume en la definición que se proporciona sobre el significado de ser patrón: "Ser patrón implica una raza, una lengua, una historia que los coletos poseían y que los indios no eran capaces de improvisar ni adquirir" (p. 149-150).

En su opinión, ellos son los únicos dueños de la historia, es otra más de sus propiedades, son los únicos que tienen el privilegio de construirla, de "escribirla", por eso se la niegan al indio, aunque paradójicamente es el propio blanco quien se encarga de recordar su participación en ella. Leonardo Cifuentes le cuenta a Ulloa cómo tuvieron que cazar a los indios para enviarlos como voluntarios en la guerra contra los franceses, porque los señores no estaban dispuestos a ir, ¿qué les importaba a ellos que los franceses tomaran la capital? (p. 152). No sólo tomaron parte de la construcción del país, sino que también cuentan con una historia de reivindicaciones, de levantamientos, como el que ocurrió en tiempos de Juárez, como también Cifuentes recuerda, como los que Virgilio Tovar cita ante el mismo Ulloa. Pero la suya es una historia de perdedores, no de triunfadores y la Historia siempre olvida la visión de los vencidos.

Volvamos al universo coeto. Para los habitantes de Ciudad Real, la historia, más que ser la historia de su país, se limita a la de sus antepasados, con los que se identifica, aquellos que llegaron del otro lado del mar para establecerse en la región y que con sudor y esfuerzo convirtieron el lugar en haciendas fértiles y productivas, y no en el erial que era cuando los indios eran los dueños de la tierra, como acostumbra a recordar ante los foráneos (p. 149). Son descendientes de los españoles, la sangre de los conquistadores corre por sus venas. Un pasado lleno de hazañas gloriosas que hoy tan sólo son cenizas: "Orgullosos de los antepasados, de la prosperidad de la raza. Un orgullo que había permanecido intacto durante siglos y que ahora comenzaba a resquebrajarse" (p. 105). Las cosas han cambiado; Ciudad Real ya no acoge la gubernatura del estado, tan sólo es un reflejo de lo que fue, sólo quedan los recuerdos, unos recuerdos en los que viven y de los que viven, por eso se encierran, para defenderse cerrándole las puertas al futuro, a una modernidad que llama a sus puertas; de ahí lo irónico y significativo de la presentación del lugar al comenzar el capítulo XI: "Cuando a un pueblo pequeño (y Ciudad Real lo era, a despecho de su nombre, de sus pretensiones y de su historia) [...]" (p. 125). Esta imagen de Ciudad Real es equivalente a lo expresado por Mandujano haciendo referencia a las viejas familias aristócratas venidas a menos, que ostentan sus blasones mientras se mueren de hambre:

[...] familias de abolengo a quienes la expansión de los nuevos potentados habían ido, poco a poco, confinando hacia la periferia de la población. Sin otro patrimonio que el apellido, sin habilidad para rehacer su fortuna, sin un oficio del cual mantenerse decorosamente, estas familias se encerraban en casas ruinosas dando la espalda a una ciudad que les había expulsado. (p. 108)

Ciudad Real es como una de esas familias que se encierra en sí misma para conservar su forma de vida, dándole la espalda a una nación que siente hostil, que no hace sino perjudicar sus intereses; el progreso no trae para ellos nada bueno y por eso parecen luchar contra él denodadamente. En el futuro de México su forma de vida no parece tener cabida, son una especie en extinción, representan el fin de una época, porque México necesita enterrar el feudalismo para poder ingresar en la modernidad, es lo intenta hacer la política cardenista del reparto agrario, aunque fracase en su intento. Además, con el progreso se ha dejado de conceder valor a los fundamentos de la ideología coeta; uno de ellos es la posesión de un nombre, un apellido que todos reconozcan y respeten; eso es algo que proporciona seguridad, un apellido ilustre concede el privilegio de "ser", algo que ejemplifica ampliamente Isabel, la esposa de Leonardo Cifuentes:

Era una Zebadúa y este sólo hecho la colocaba en una categoría que ninguna crítica podía alcanzar, ninguna aplicación podía enaltecer y ninguna disciplina podía perfeccionar. Zebadúa. El nombre era un talismán y quien había nacido en posesión de él ya no precisaba de ninguna cualidad que añadir a

su persona. [...] en Ciudad Real nadie que se preciara de valer y significar algo ignoraba lo que el nombre Zebadúa vale y significa. (p. 130)

Aunque, como sucede con la historia, que para ser tomada en cuenta necesita estar escrita, conviene tener documentos que acrediten el abolengo, papeles y blasones en la fachada de la casa, algo en lo que se insiste en la retrospectiva sobre la vida de César Santiago cuando se habla de don Sebastián Rovelo, "señor *con pergaminos*⁴⁷ que probaban su descendencia noble de no sé qué familia andaluza" (p. 168). De apellido ilustre carecen César Santiago y Leonardo Cifuentes, aunque tratarán de hacerlo olvidar con dinero o matrimonios ventajosos, algo que sólo el segundo consigue, pues además cuenta con la ventaja de haber sido adoptado por la familia Cifuentes. Lo mismo le sucede a Fernando Ulloa, quien carece de prestigio a los ojos de los coletos pues se trata de un hombre "de quien nadie sabía la historia" (p. 159), esto es, su pasado. Por eso mismo, Julia se inventa una genealogía de nobles antepasados españoles, para poder así ingresar a los cerrados círculos de las clases altas. En Ciudad Real uno no vale por lo que es, sino por lo que fueron quienes lo antecedieron.

Un claro ejemplo de este anclaje en el pasado en que vive Ciudad Real, así como de su conciencia histórica, es el Instituto Superior, un edificio antiguo, con historia, con abolengo, como la mayoría de los coletos, con sus cimientos asentados en la época colonial, aunque resulta poco apropiado para su función actual: acoger la instrucción, esto es, tiene en sus manos la preparación de las futuras generaciones. Un corsé del pasado como marco a lo que debiera ser una institución con vocación de progreso. En la calidad de su enseñanza se percibe el arraigo a los usos del pasado, la renuencia al cambio, el peso de las tradiciones, de las costumbres, que Ulloa viene a poner en crisis: "La presencia de Ulloa era, para los maestros, *fosilizados en la rutina* de un oficio ejercido sin vocación y sin disposiciones especiales, un reproche vivo" (p. 158). Los viejos maestros resienten la sustitución de los viejos libros de texto ya desfasados por otros actualizados, porque les molesta el uso de fórmulas "distintas de las que habían empleado *durante lustros*" (p. 161); consideran el Instituto como un feudo, "*después de tantos años*"⁴⁸ de ser sus únicos e insustituibles detentadores" (p. 161). Como vemos, hay todo un lenguaje encargado de remarcar el inmovilismo del lugar. Más que ser una institución viva, abocada al futuro, a la investigación y a la crítica parece un museo, por eso se prefieren las materias de humanidades entendidas

⁴⁷ La cursiva es mía.

⁴⁸ La cursiva es mía.

como disección de cadáveres, como materia muerta, por encima de las ciencias, las técnicas encaminadas al progreso (p. 157).

Otro elemento de enorme importancia para remarcar este culto al pasado es el lenguaje. Castellanos, en un ensayo titulado "El idioma en San Cristóbal las Casas", afirma que el lenguaje es "el testimonio más inmediato y la imagen más fiel" del anacronismo en que vive el lugar⁴⁹. Porque una de las manifestaciones más características del habla de San Cristóbal es el arcaísmo y de eso Castellanos dejará profundas huellas en su texto. Una de las marcas más evidentes es la pervivencia del voseo, que encontramos principalmente en el personaje de doña Mercedes, representante de las clases populares: "Sentate, no tengás resquemor. ¿Acaso no venís cansada del camino?" (p. 18). Según Rufino Cuervo, el vos era empleado en la época colonial por los superiores para dirigirse a los inferiores, un uso que se ha conservado y popularizado en san Cristóbal y toda la zona (en *Balún Canán* la niña explica la discriminación en los usos), incluso se extendió al ámbito familiar, con lo cual el que Mercedes trate a Marcela de vos puede tener mucho de irónico. En una variante de este artículo, el prólogo del libro de Susana Francis, *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*, Castellanos dice: "[...] ¡cuántos arcaísmos, cuántos giros desusados ya hasta en el mismo lugar en que tuvieron su origen! Se abusa del diminutivo, se complica la frase, se escoge la palabra menos corriente."⁵⁰

Esto es lo que intenta plasmar en la novela. Lo mismo podríamos decir de la escasas referencias al dinero y la moneda: cuando Marcela vende sus cántaros a doña Mercedes le pide "doce reales" y no "pesos"; en el parlamento del enganchador se realiza una extraña mezcla de monedas antiguas con modernas: "El salario mínimo es de setenta y cinco centavos diarios, seis reales. Eso hace veintidós pesos con un tostón al mes" (p. 52). En definitiva, de mil maneras se intenta transmitir una imagen de inmovilismo, el tiempo no parece afectarle a Ciudad Real. Puede parecer que hay cambios, pero la historia siempre se repite, aunque sin ese sentido pesimista y determinista que planea sobre la cosmovisión indígena. En su mundo, la repetición anuncia siempre el triunfo de los poderosos, eso nunca cambiará: los indígenas seguirán levantándose periódicamente, pero de la misma manera siempre serán derrotados; en realidad son ellos quienes se empeñan en repetir la historia, porque no tienen memoria y olvidan que, por mucho que hagan, los dueños seguirán siéndolo, que los aparentes cambios sólo vienen a poner el desorden por un momento, pero luego todo vuelve a su cauce, como debe ser, como ha sido siempre. Así, se encargan de recordarlo varios

⁴⁹ "El idioma de San Cristóbal las Casas", en *Juicios sumarios*, op. cit., p. 132.

⁵⁰ Susana Francis. *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*, op. cit., p. 10.

personajes, ladinos por supuesto, a lo largo de la novela. Virgilio Tovar le recuerda a Ulloa que ““Lo que se estaba fraguando en la cueva ha sucedido ya antes”(p. 242); en su discurso refleja la certeza de la superioridad de su raza, que imposibilita el triunfo indígena: “¡Se olvidan de que nuestro Dios es más fuerte y más poderoso que los de ellos!” (p. 242). Un poco más adelante, será Leonardo Cifuentes quien reflexiona sobre el mismo punto: “Se repetía, paso por paso, la historia que acababa de suceder” (p. 263). Es algo que está presente en la memoria de todos y cada uno de los coletos y que no se debe olvidar: “La historia había sucedido una vez y podía repetirse ahora” (p. 275), “[...] no olvidemos que ésta no es la primera sublevación” (p. 278). El olvido supone condenarse a cometer los mismos errores. Hay que recordar, porque sólo así pueden aprender las lecciones de la historia y ser cada vez más efectivos en su aniquilación de los indígenas, algo que nunca lograrán porque no atajan el mal de raíz: cambiar su relación con los indígenas; la única solución que encuentran es una violencia mayor a la desatada por los indios.

La Historia la escriben los vencedores

Sin embargo, esta impermeabilidad al cambio no es tan efectiva en la novela, esta sociedad comienza a resquebrajarse y hay que buscar nuevas fórmulas para sobrevivir. La capacidad de adaptarse a los nuevos tiempos es la salvación de Ciudad Real, cambiar para que nada cambie —curiosa paradoja—, ceder para vencer, unirse al enemigo. Es lo que hace Leonardo Cifuentes, que se apunta al carro del poder central, aquel que había venido a perjudicar sus intereses, para poder manipularlo, para volver lo que está en su contra a su favor. Por debajo subyace una crítica al PRI, el partido institucional. Leonardo se presenta, al final de la novela, como candidato a gobernador por el partido oficial, el mismo que dictó el reparto agrario. Su anunciado triunfo nos revela la traición a los ideales revolucionarios. Cifuentes es el gran manipulador de la historia, es la imagen del hombre que construye su destino, que cuenta con el tiempo como su aliado. Él toma el control de todo, maneja los hilos para que todo salga según sus proyectos, esto es, conduce la historia, la provoca incluso; aunque sabe esperar el momento oportuno, propicio. Cuando, informado de la reanudación de los cultos en Tzajal-hemel, acude ante el obispo, éste le aconseja guardar secreto y el hacendado acepta porque era “contraproducente echar las campanas al vuelo antes de que el fruto hubiera madurado [...]. En cambio, si manejaba con tino la situación...”(p. 263).

Efectivamente, después él aparece como instigador del asesinato de Mandujano; incumpliendo con su promesa alertó a los finqueros y le envía una escolta al padre, con lo cual es consciente de iniciar la provocación. Más adelante, Julia y Leonardo comentan el

asesinato por parte de los indios de los hombres de la guardia nocturna, pero el finquero explica la verdad: “[...] no los mataron los indios. Eso lo inventamos nosotros [...]. Se mataron entre ellos. De miedo.” (p. 335). En esta manipulación de los acontecimientos, Leonardo sigue la política general de los finqueros; en otra ocasión, durante el asedio, uno de ellos, con el fin de mantener el interés de la población y atizar su odio, envía a la ciudad una partida de indios armados; la población se abalanza sobre ellos y se les acusa de “tomar por asalto” la ciudad y de preparar una “vasta sublevación” (p. 282). César Santiago comparte una forma de entender el mundo similar a la de Leonardo y los finqueros, sólo que, rechazado por la aristocracia, sin poderse deshacer del complejo de nuevo rico, se apunta al bando equivocado, al que piensa que va a triunfar. Es tan arribista como Leonardo. Él también manipulará los hechos; pero para ello es necesario conocer la historia, como le comenta a Ulloa:

Conozco la historia. Las rebeliones de los chamulas se han incubado siempre, como hoy, en la embriaguez, en la superstición. Una tribu de hombres desesperados se lanzan contra sus opresores. Tienen todas las ventajas de su parte, hasta la justicia. Y sin embargo fracasan. Y no por cobardía, enténdame. Ni por estupidez. Es que para alcanzar la victoria se necesita algo más que un arrebato o un golpe de suerte: una idea que alcanzar, un orden que imponer. (p. 306)

Es decir, César comprende cuáles son las debilidades de los indios e intenta aprovecharse de ellos intentando provocar la sublevación. Primero está el asunto del chal de Julia, entregado a los indios con el fin de romper el recelo que éstos sienten hacia Fernando; así la convierte ante los chamulas en alguien con poderes sobrenaturales, que tenía el don “de hacer andar a los tullidos” (p. 306), elevándola a la categoría de iloi y por tanto emparentándola con Catalina. Después es él quien provoca el envalentonamiento de los chamulas durante la Semana Santa al afirmar que la Virgen de la Caridad está en su camarilla.

Castellanos intenta así desmontar la mentira que, paradójicamente, puede esconder la verdad histórica. En principio, historia se asimila con verdad, pero también con lo escrito, con lo registrado, con aquello de lo que hay fe, y por eso mismo se convierte en inamovible, frente al mito indígena que es fundamentalmente oral y, por lo tanto, carece de versión definitiva, está sujeto a cambios, a transformación. La historia con mayúsculas la hacen los vencedores y éstos la manipulan a su antojo. El pasado cuenta cuando conviene, así como su constancia escrita, como muy bien sabe aprovechar Cifuentes. Veamos dos ejemplos contrapuestos que tienen lugar en el capítulo XII. Una vez Leonardo niega el papel de autoridad del tiempo y los documentos, cuando esto favorece los derechos indígenas:

¿Firmados por quien? Por el rey de España o por algún otro señor, que acaso tuvo autoridad el año del caldo, pero del que ahora nadie se acuerda.

- La antigüedad no quita validez a una concesión.
- Pero el sentido común sí. Cuando nosotros llegamos en esta región no se veían más que eriales, bosques talados, quemazones (p. 149)

Pero más adelante sí le interesa defender la equivalencia papel escrito-verdad histórica: “Sí, ingeniero, no estoy exagerando, consta en los documentos” (p. 152). Esta función de conceder validez a la historia cuando está por escrito, la escuchamos también de boca del abogado Virgilio Tovar para confirmar la historia de sublevaciones indígenas: “Lea nuestra historia” (p. 242), le dice a Fernando Ulloa. La historia oficial nunca puede ser sinónimo de verdad, aunque lo pretendan, porque siempre está tergiversada. ¿Por qué ha de ser más cierta la versión que los coletos le dan al gobernador que la mitificada de Teresa? Porque la última se asocia con la leyenda, es una historia oral, que además tiene el defecto de pertenecer al colectivo de los vencidos. En realidad, cada versión tiene un objetivo radicalmente distinto. Los coletos tergiversan los hechos, la detención y ajusticiamiento de Ulloa, para justificar la masacre de indios; ellos tienen constancia escrita, la declaración firmada del propio Ulloa:

- Lo sometimos a un interrogatorio y nos explicó, detalladamente, cuáles eran las armas y las posiciones y los planes de los indios.
- ¿Queda constancia escrita?
- Sí.
- ¿Firmada por Ulloa?
- Sí. (p. 354)

Castellanos cuestiona así la historia oficial, que no hace sino proteger y ocultar los desmanes de los vencedores, justificar las matanzas. La modificación de Teresa responde a objetivos distintos, pretende rescatar algo de las cenizas, encontrar una explicación al fracaso: la revuelta indígena no triunfó porque Catalina no era la indicada, no era la enviada de los dioses, el momento de la resurrección del pueblo chamula en realidad todavía no había llegado; además, así se justifica la nueva opresión: están volviendo a pagar un castigo. Teresa cree firmemente su “mentira”, mientras los coletos son conscientes de su manipulación.

Construyendo el futuro

Fernando Ulloa es el portavoz de la modernidad en la novela frente al feudalismo del mundo coletito. Representa al hombre abocado al futuro, que mira hacia atrás pero no para amarrarse a él con añoranza, sino para aprender y no cometer los mismos errores, aunque éstos no coincidan con los que los coletos consideran como tales. Su mirada hacia el pasado es fundamentalmente crítica. No valora al hombre por su origen, por su árbol genealógico, por su raza, sino por lo que es, por eso respeta al indio aunque no consiga traspasar su rostro

impenetrable. Su padre no era más que un campesino que luchó con Zapata sin llegar a ver nunca la victoria; su madre, una viuda desamparada que se dejó la vida tratando de darle una educación a su hijo. Sus ideales son justicia e igualdad: "sostenía que todos los hombres eran iguales, que los indios eran hombres y por lo tanto merecían gozar de los mismos privilegios y ventajas que los ladinos" (p. 155).

A diferencia de Leonardo y el resto de los ladinos convencidos de que nada cambiará, de que siempre mandarán los mismos, de que sólo es cuestión de saber tramar bien los hilos, para Ulloa todavía hay esperanza, confía en la ley, en una historia que siempre avanza hacia la construcción de un mundo mejor y más justo, aunque lo haga lentamente:

[...] la historia mexicana podía representarse por el ensanchamiento paulatino de un círculo: el de los propietarios de la riqueza. De los conquistadores a los frailes, a los encomenderos, a los criollos... Faltaba mucho tiempo para que la riqueza llegase hasta las masas ínfimas de población. (p. 174)

Esta última frase es sumamente significativa, pues es la traducción social del "Faltaba mucho para que amaneciera" que da fin a la novela, sólo que allí se utiliza con un valor simbólico, tiene un significado mucho más amplio y no el puramente social que le da Ulloa.

Ulloa se compromete en la construcción de esa historia, abogando por la convivencia, por la educación de los sometidos, pero también de los sometedores, por eso aprovecha sus clases en el instituto para lanzar discursos frente a unos alumnos cuyas mentes cree poder iluminar. Ulloa es un utópico que no puede evitar caer en el paternalismo, un idealista que todavía cree en los ideales revolucionarios: "¿Sabes para qué se hizo la revolución, Rubén? Para que no haya diferencias entre los ricos que te explotan y tú; para darte una dignidad que los demás respeten" (p. 164). En este sentido, es la plena representación de la política cardenista y su fracaso en la práctica.

A diferencia de los ladinos, se niega a aceptar que la historia se repita sin más, porque confía en el poder transformador del hombre, papel que él asume, dejando en ello la vida. Tal vez todavía no es tiempo, porque aún no amanece, porque no basta con las buenas intenciones, como gritara el médico de "La rueda de la fortuna", uno de los cuentos de *Ciudad Real*. Los obstáculos son muchos y Ulloa peca de ingenuidad. Pese al pesimismo final, también queda la impresión de que el tiempo ladino está condenado a desaparecer pronto o tarde, aunque se resistirá a hacerlo. Es un ancla para la evolución del país, lo mismo que el atraso del indio, como se manifiesta en la contraposición entre el hacendado don Adolfo Homel y el resto de los finqueros de Tapachula. El alemán no es un ejemplo de bondad, no hay más que ver la ironía con que se describen las condiciones de sus indios:

Porque don Adolfo tenía un corazón sensible. Si en su finca se recurría, cuando era necesario, al cepo, al calabozo y al látigo, era porque apreciaba la disciplina. Si en la tienda de raya se expendía aguardiente a precios más altos que los del mercado y si las jornadas de trabajo eran de sol a sol, era porque respetaba las costumbres. (p. 56)

Sin embargo, Homel cree en la necesidad de educar al indio para conseguir un obrero mejor cualificado; tiene una mentalidad de empresario moderno y piensa que la educación es sinónimo de progreso:

Instrucción. Le despertaba la nostalgia de una patria cuyo recuerdo era cada vez más impreciso y caprichoso. Una patria en la que [...] todo era prosperidad y abundancia; gracias naturalmente, a las escuelas, liceos y universidades, donde la instrucción se dispensaba. En cambio en América... El clima y la raza eran factores determinantes de su atraso, claro está; pero sólo porque ambos elementos debilitaban al hombre en su lucha contra la ignorancia. (p. 56-57)

El proyecto de nuevo hombre que es Fernando Ulloa fracasa en la novela; lejos de controlar su destino se ve dominado por unas circunstancias que lo superan, y acaba cayendo en una ratonera de la que no puede escapar. Y es que todavía es de noche, no ha llegado el momento; la lucha es ardua, aunque al final del túnel siempre está la luz. Tras la noche siempre llega el día y en algún momento tendrá que amanecer, nacerá el hombre capaz de aunar al hombre moderno con el hombre religioso que es el indio, pero sin destruirlo.

3.- Nuestro destino es padecer la noche⁵¹

Si hay una presencia que domina toda la novela ésta es la de las tinieblas. Espacialmente, como ya vimos, éstas vienen a potenciar la imagen de encierro, de enclaustramiento, de opresión. Temporalmente, toman cuerpo en la noche, elemento que adquiere el carácter de personaje autónomo. Muchos de los pasajes de la novela tienen lugar en la noche o en ese momento confuso que es el amanecer o el atardecer: la trama comienza con un amanecer tardío; en la noche Catalina le cuenta a Pedro lo sucedido con Marcela y éste rememora su experiencia con la justicia; en una "noche invernal", Idolina sufre el ataque que la dejará en cama (p. 78); de noche se celebra la fiesta en casa de los Cifuentes, donde Idolina conoce a Julia; de noche el padre Mandujano le escribe una carta al obispo contándole su experiencia en Chamula; de noche llega Fernando Ulloa a San José Chiuptik, la hacienda de Leonardo Cifuentes; de noche recibe Julia a su amante; en la noche delira Idolina soñando su muerte; durante la noche tienen lugar parte de las experiencias de Catalina en la cueva; en la noche de Viernes Santo se desencadena la sublevación chamula; la novela acaba en medio de una noche real y simbólica que amenaza ser eterna.

⁵¹ Verso de Rosario Castellanos, perteneciente al poema "Nocturno", en *Poesía no eres tú*, op. cit., p. 43

Y es que la noche es la representación entre otras cosas del caos interior y exterior, objetivo y subjetivo que viven todos y cada uno de los individuos que circulan por la novela, blancos o indios, hombres o mujeres. Si espacialmente, la mayoría de sus personajes están situados frente a un abismo interior, temporalmente se ubican en la noche, en la sombras, ante un futuro incierto y un tanto pesimista. Una noche convertida en trágico destino, que parece no tener fin, al menos eso es lo que teme Julia Acevedo mientras aguarda la llegada de su amante: "La noche es eterna. Ha comenzado siglos atrás y no terminará nunca" (p. 198). Esta frase contiene un alto valor simbólico, refleja el estado interior de Julia, que acaba de emprender un camino de difícil retorno, ha entrado en el oscuro territorio de los amantes que necesitan la protección de las sombras; porque la noche es lo prohibido, el pecado, lo que debe permanecer en secreto, por ello no es casual que Julia se fugara con Fernando en una noche (p. 127). Pero además el sentido de esa noche eterna se extiende a todo lo que sucede en la novela, a ese futuro oscuro que parece empeñado en no llegar nunca. Todos parecen caminar entre sombras, sin saber si podrán llegar a la meta, porque a veces hasta dudan que haya una meta.

La noche atrae y repele al mismo tiempo; se siente la fascinación por las tinieblas, por el abismo, pero también el terror, la angustia ante la sospecha de que no acabe nunca. Gilbert Durand en *Estructuras antropológicas de lo imaginario* explica cómo en "el folklore, la hora de la caída de la luz, o incluso la medianoche siniestra, deja numerosas huellas aterradoras: es la hora en que los animales maléficos y los monstruos infernales se apoderan de cuerpos y almas"⁵². Por eso es en las noches cuando Teresa le cuenta a Idolina sus historias de seres que habitan también la oscuridad, demonios y espantos, como el ij'cal que se aparece en las noches (p. 79), o como la Dolorosa que vaga "por la tiniebla de las noches" (p. 309). También en la noche le contará la historia de Catalina convertida en leyenda. Idolina, como ser nocturno por excelencia, siente fascinación por este tipo de relatos: "exigía que se le contaran cuando la penumbra del atardecer transforma los objetos familiares en seres fantasmagóricos y cuando cada rumor es un misterioso aviso" (p. 79).

La noche es siniestra, misteriosa, mágica, tanto que entre los indios se enriquece con un carácter que roza lo sagrado, pues la consideran regida por los aliados oscuros (p. 44); es "potencia única" (p. 46) cuando el sol se esconde, reino de los brujos que la sondean "para interpretar sus designios" (p. 13). Una noche profundamente silenciosa al tiempo que poblada de ruidos que hacen más evidente el mismo silencio: "Luego sobrevino el gran silencio nocturno, ese silencio que se vuelve más compacto, más verdadero, cuando aúllan

⁵² G. Durand. *Estructuras...*, op. cit., p. 85.

los coyotes, cuando titilan —medrosos— los grillos” (p. 32). Y es que el oído es el sentido de la noche. Bachelard comenta que “la oscuridad es amplificadora del ruido, que es resonancia”⁵³. Por eso, Pedro escucha la noche:

Las constelaciones se deslizan con el silencio de un gran río. Eran los seres pequeños los que se manifestaban con ruidos: la resquebrajadura de la hojarasca, los balidos del recental desamparado, la algarabía de los monos, la tumultuosa voz del tigre. (p. 54)

En la noche se esconde el grito, ese grito que persigue a Pedro: “El grito de la criatura se dilataba en la gran oscuridad de la noche, cuando Pedro busca en la embriaguez un refugio y una tregua” (p. 51); un grito que no es sólo el llanto de un niño, Domingo, hambriento, sino el grito de toda una tribu clamando justicia y que es también el peso de la conciencia de Pedro porque le recuerda constantemente la injusticia contra la que fue incapaz de levantar su mano. Ese grito que anuncia aquel otro que lanza el mismo Domingo al expirar sobre la cruz y que desgarran la tiniebla, “que tuvo resonancia hasta en el último rincón de la zona habitada por los tzotziles”, que vibraba “en el aire desolado como un cuerno de caza para despertar en los varones el instinto persecutorio y rapaz” (p. 326). Es también el grito de Idolina, que en su delirio escucha las voces de los muertos:

El ruido se extingue. No queda más que el parpadeo insomne de los grillos. Los grillos del jardín, del patio, del traspatio. Próximos, domésticos, identificables. Y los del campo. Entre todos alzan, poco a poco, una muralla que detendrá, eso que acecha, para filtrarse, que se abra la más pequeña grieta de silencio. Eso que temen los desvelados, los caminantes nocturnos, los solitarios, los niños. Eso. La voz de los muertos.

Repentinamente la muralla se derrumba. Y hablan las bocas sofocadas de tierra. (p. 366)

Porque en la noche la verdad no puede esconderse, se hace evidente y grita. Es el caos, la locura, el delirio. Lo que ha estado oculto por la luz, brilla en la oscuridad; lo pequeño se engrandece; los ruidos más pequeños se dejan escuchar. Es en la noche cuando uno escucha su propia voz, la voz de la conciencia, la voz de los sueños y la revelación. Es en la noche cuando se escucha más claramente el dolor de un pueblo: “De la noche llegaban los ecos lúgubres de un tambor. Y resonancias rotas de llantos y canciones” (p. 307).

La noche anuncia sucesos insospechados, algo de eso percibe la misma Julia en otra ocasión, abriendo la parte de la Semana Santa chamula que culminará en la crucifixión de Domingo y el levantamiento indígena: “Una noche desmedida se desparramaba por el cielo. Julia la contempló con los ojos dilatados de espanto” (p. 290). La misma que inmediatamente después es presentada como la “noche de los indios” (p. 291), y que estremece a Fernando Ulloa y que le lleva a preguntarse: “¿No había otras noches en el mundo?” (p. 291). De

⁵³ *Ibid.*, p. 86.

alguna manera se asocia la noche con el sueño, el delirio y la muerte que no es sino la noche eterna, la noche negra. Esta asociación se produce en el caso de Marcela, para expresar simbólicamente su estado anímico tras la violación de que es objeto: "Y Marcela perseguía este nombre, sílaba por sílaba, letra por letra, como si al apoderarse de él entrara en posesión de lo más preciado: la noche, el sueño, la muerte" (p. 24). Algo similar experimenta Idolina tras conocer la traición de Julia: es medianoche y la muchacha delira soñando con su muerte. Paradójicamente, los personajes buscan perderse en la noche, en lo oscuro, como Marcela, como Idolina, como el Obispo, como la misma Catalina al final de la novela, pero en esa misma noche, en medio de la oscuridad pueden encontrarse, reencontrarse, porque la noche también es el marco apropiado para la reflexión, para meditar, para ordenar las ideas, los pensamientos. Así lo hace Pedro en varias ocasiones, cuando la violación de Marcela le trae a la memoria aquella otra de su hermana, cuando siente de nuevo la provocación de la injusticia (capítulo III); mientras sus compañeros de enganche duermen, Pedro vela pensando de nuevo en la injusticia, o mientras los demás se rinden a la fatiga, contempla la noche y escuchas sus ruidos (p. 53 y 54). También suele meditar en la noche Manuel Mandujano: "Alta la noche, en la soledad de su recámara, el padre Mandujano meditaba" (p. 104), como luego lo hará en su dormitorio en la parroquia de San Juan Chamula (capítulo X); en medio de la oscuridad total que reina en el Cuarto del Juramento, que refleja el estado en que se encuentran Ulloa y Santiago ante los indios, éstos comentan su reciente experiencia.

Sin embargo, como comenta el mismo Durand "al fondo de las tinieblas siempre se perfila el resplandor victorioso de la luz"⁵⁴. Es desde esta doble perspectiva —miedo a la noche eterna y certidumbre de la llegada de la luz— desde la que hay que interpretar la frase con la que concluye la novela: "Faltaba mucho tiempo para que amaneciera" (p. 368). La noche será larga ciertamente, pero tenemos la seguridad de que en algún momento llegará a su fin. Esta misma idea es expresada en varias ocasiones a lo largo de la novela de diferentes maneras, con diferentes matices y por distintos personajes. Una angustiada Isabel, ante el rechazo de su hija, se queja al comienzo de la novela: "Idolina, despierta. Puñadito de mirra, amarga, amarga; patitas de canario que no saben andar, despierta. ¿Hasta cuándo voy a ver el sol? ¿Hasta cuándo me va a alumbrar el día?" (pp. 22-23).

En su lamento se expresa la situación de la mujer retratada en la novela, una mujer que todavía no ha alcanzado su destino. Algo similar le ocurre a Idolina, personaje condenado a la oscuridad y el encierro; en una de sus noches de locura y delirio siente que "transcurrirán siglos antes de que amanezca" (p. 202), frase que llama la atención por su enorme

⁵⁴ Ibid., p. 62.

paralelismo con aquella que da fin a la novela y que cité anteriormente; la misma que adquiere su sentido social en boca de Ulloa: "Faltaba mucho para que la riqueza llegase hasta las masas ínfimas de la población" (p. 174). Esta imagen de esperar el amanecer está en relación con el título de la novela *Oficio de tinieblas*, cuyo significado explicó la propia Rosario:

Escogí este nombre porque el momento culminante de la novela es aquel en que un indígena es crucificado, en un viernes santo también, para convertirse en el Cristo de su pueblo. Y porque además la palabra tinieblas corresponde muy bien al momento por el que atraviesan tanto los indios como los "blancos" que los explotan, en Chiapas.⁵⁵

El oficio de tinieblas es una parte del rito católico; se refiere a la celebración del Viernes Santo, que representa el triunfo de Cristo sobre la muerte y el pecado tras su crucifixión, que simbólicamente se traduce en el triunfo de la luz sobre las tinieblas; es un momento de espera. Janet D. Pérez describió este rito en su ensayo "La retórica de la oscuridad en *Oficio de tinieblas*:

El rito comienza en completa oscuridad, progresa al momento de la consagración de la vela pascual, que representa a Cristo en las ceremonias de la parroquia en el año venidero, y finalmente a la distribución de la luz, tomada de la vela pascual y llevada a la vela de los feligreses.⁵⁶

De alguna manera, en la imagen de la noche está implícito el mito del eterno retorno: "[...] en el seno de la noche misma, es donde el espíritu busca su luz, y la caída se eufemiza en descenso, [...] no es más que la necesaria propedéutica del día, promesa indudable de la aurora"⁵⁷. En este sentido está en perfecta relación con la imagen de la cueva, hay que descender a los infiernos-oscuridad para poder ascender al cielo-luz. Así, la compleja y multifacética metáfora de la noche se convierte en la imagen que engloba toda la novela. Contribuye a potenciar esa atmósfera mítica, de misterio, de sobrehumano que acaba dominando la novela, al tiempo que unifica a blancos e indios, hombres y mujeres, que pese a sus diferencias, a su incapacidad de comprenderse y respetarse, de comunicarse, o por eso mismo, comparten un mismo destino individual y colectivo. Es necesario hacer algo, salir del círculo vicioso para evitar que esta noche se convierta en eterna.

* * *

En conclusión, Castellanos juega en la novela a la anulación temporal, como marco perfecto para acoger el enfrentamiento de dos tiempos que se oponen a la modernidad. El tiempo del progreso y la justicia fracasa frente a dos tiempos que, aunque distintos, significan

⁵⁵ Margarita García Flores. "Rosario Castellanos: la lucidez como forma de vida", en *Cartas marcadas*, p. 173.

⁵⁶ Janet D. Pérez. "La retórica de la oscuridad en *Oficio de tinieblas*", en *América Indígena*, vol. XLIV, num. 4, octubre-diciembre de 1984, p. 640.

⁵⁷ G. Durand. *Estructuras...*, op. cit., p. 187.

estancamiento: un tiempo feudal, que pese a haber perdido el sentido religioso sagrado, no ve la historia como un camino hacia adelante: viven mirando al pasado, un pasado que quieren perpetuar para conservar sus privilegios; un pueblo consciente de la historia, pero para manipularla, para torcerla en favor de sus intereses. Del otro lado, un tiempo primitivo, sagrado, que da la espalda a la historia causal, cronológica, que busca perpetuar el instante en que el hombre es feliz porque está en contacto con la divinidad, una concepción temporal que ancla, pero que al mismo tiempo deja un resquicio para la esperanza: es el mito del eterno retorno, toda destrucción implica un renacimiento en el que todo es factible de mejora, tal vez en el nuevo renacimiento tenga lugar la victoria definitiva

Es decir, se enfrentan dos tipos de hombre: de un lado el hombre blanco "moderno" que siente que tiene el poder sobre el desarrollo de los acontecimientos, que los domina y controla; del otro el hombre "primitivo" para quien todo está ya escrito, lo que tiene que ocurrir sucederá cuando tenga que suceder, sólo esperan la señal para actuar, para abandonar su aparente dejadez, por eso el tiempo cronológico, del reloj, para ellos no tiene ninguna importancia; el hombre sólo es un instrumento de los dioses.

De todos modos, ambos grupos presentan una actitud predominantemente estática, anclados en el pasado. La diferencia estriba en que los indios están abajo, sometidos, son los eternos perdedores, mientras los blancos están arriba. Ambos buscan caminos para sobrevivir. El indio mira hacia atrás con nostalgia, en busca de una esperanza, la promesa que les dé fuerzas para continuar. Los segundos miran hacia atrás, porque lo que les ofrece el futuro no les interesa, desean inmortalizar una forma de vida que se está desmoronando, resquebrajando. Deben adaptarse o morir, ésa es la opción que elige Leonardo, adaptarse cual camaleón a los nuevos tiempos para seguir siendo los mismos, los mismos perros con distintos collares, como dice el refrán. Pero los indígenas tienen una base ideológica y cultural que justifica su pensamiento y dirige su vida dándole un sentido, les ayuda a sobrevivir y justifica su sufrimiento. Los ladinos, en cambio, carecen de asideros morales, ideológicos o religiosos, sólo tienen una religión: el poder; y una moral: el qué dirán, conservar las apariencias, porque sólo piensan en sus intereses individuales o de grupo, pero carecen de sentido de comunidad. Para ellos la historia es un pasado que se empeñan en mantener presente cueste lo que cueste. En este sentido, como afirmaba Aralia López, tanto la postura indígena como la coleta son regresivas, no tienen una visión de futuro, concebido como progreso. Por eso, quizá, se identifican con la noche.

CONCLUSIONES

Tras este largo ejercicio de inmersión en *Oficio de tinieblas*, ha llegado la hora de recapitular. No se puede negar que Rosario Castellanos, en sus textos chiapanecos, es heredera de una tradición literaria que se remonta a las crónicas coloniales, aquella que volvió sus ojos hacia el indio, ya fuera el prehispánico, como hizo la narrativa indianista, ya fuera el contemporáneo, como hizo el indigenismo. Sin embargo, ¿es justo encasillarla dentro de esta última corriente, tan desprestigiada, tan infravalorada, y a la que ella siempre se negó a pertenecer? Creo que, después de todo lo expuesto, podríamos afirmar que Rosario se integra con pleno derecho en el movimiento de renovación que se produce dentro del indigenismo hacia mediados del siglo XX; Castellanos superó y trascendió el indigenismo, en la línea de lo que hicieron José María Arguedas en Perú, Miguel Ángel Asturias en Guatemala o Augusto Roa Bastos en Paraguay. Pero esta etiqueta no debe interpretarse como limitante o reductora; como la gran escritora que fue, su obra se resiste a una clasificación simplificadora.

Al igual que el resto de sus compañeros del ciclo de Chiapas, Rosario quiso rescatar una realidad que todavía formaba parte del México que le tocó vivir, aunque el cosmopolitismo y el afán modernizador hubieran decidido darle la espalda, al considerarlo un tema ya superado y resuelto. Ciertamente México no podía ser entendido exclusivamente desde el campo, pero ese México bárbaro y atrasado, donde se hace evidente un mundo escindido racial, cultural y socialmente, seguía ahí, vivo, vigente. La narrativa rural en general, no sólo la indigenista, había envejecido, tenía muchos lastres, estaba demasiado aferrada a un discurso realista, casi de reportaje; sin embargo, todavía había quienes creían que había cosas por decir y que éstas se podían decir bien, sin dar la espalda al juego literario y estético, como mostró por ejemplo Juan Rulfo con su *Pedro Páramo* (1955), en el ámbito de lo rural, o Rosario Castellanos con *Oficio de tinieblas*, en el campo del indigenismo.

Castellanos entendió la literatura, la palabra, como un instrumento para conservar la memoria de sí misma, memoria de la historia, de las injusticias... Sin embargo, la literatura era también el camino elegido para comprenderse a sí misma y a los demás, para desentrañar los problemas que no entendía. En toda su obra de temática indígena, muestra una profunda coherencia, que alcanza a su vida y a su pensamiento, expresada en múltiples testimonios y ensayos. Sus reflexiones sobre la necesidad de buscar un equilibrio entre forma y contenido

no fueron palabras vacías, expresión de buena voluntad; sus acertadas críticas a las limitaciones del indigenismo literario no se las llevó el viento. Creo haber podido demostrar que *Oficio de tinieblas* es un proyecto ambicioso y tal vez hasta polémico, en el que Castellanos intentó poner en marcha todo aquello que había propugnado. Lejos de atarse a la narrativa tradicional, supo aprovechar las innovaciones que se encontraban en efervescencia en el momento, aunque sin llegar a la ruptura que caracteriza a otros escritores: la interiorización de los personajes, la ausencia de un personaje principal o central, el complicado papel que juega el narrador, la multiplicidad de discursos, la compleja elaboración de las retrospectivas, la importancia que se concede en la novela a los conceptos de palabra, tiempo y espacio, son una mínima muestra de sus alcances, más allá del simplista esquema de la novela indigenista tradicional, de la mera defensa del indio o de la denuncia de su situación.

Tras la aparente sencillez y pobreza de recursos de la novela, se esconde un esmerado trabajo en el que se cuidó hasta el más mínimo detalle; como hemos visto, todo está perfectamente calculado, nada es gratuito, todo tiene una razón de ser: los cambios de los tiempos verbales, los espacios elegidos, la ubicación de los capítulos, todo... Ofrece una estructura tradicional de planteamiento, nudo y desenlace, pero se preocupa por conservar el equilibrio entre los dos mundos en los que se desarrolla la trama, repartiendo de manera proporcionada el protagonismo y presencia de cada uno de ellos, para evitar el mayor peso de alguna de las partes; estructuralmente, se busca el paralelismo entre lo que ocurre en el ámbito ladino y lo que ocurre en el ámbito indígena. La novela parece construirse en torno al número tres (grupos de tres capítulos, los tres ídolos de Catalina, los tres momentos del conflicto religioso, los tres días alrededor de las celebraciones de la Semana Santa...); se consigue así reforzar la idea de ciclo que permea toda la novela, punto clave en el aspecto del análisis temporal. De hecho, se plantea como una estructura cerrada: del amanecer a la noche, personajes que vuelven a su posición inicial... Castellanos evidencia así su voluntad, tal como había defendido en sus ensayos, de poner la forma al servicio del contenido, como elemento iluminador.

Por otro lado, he intentado mostrar que esta novela no es un hecho aislado en la producción de la escritora; por el contrario, se inscribe en un largo ejercicio literario a través del cual buscará un camino, un estilo, una forma. Como comenté, Rosario insiste a lo largo de varios textos en los mismos temas, en los mismos personajes, en escenas similares, de tal modo que, si lo unimos a su pensamiento, podemos afirmar que tiene una concepción global de su obra, como un todo homogéneo que se complementa y desarrolla. Vimos cómo, sin

importar cuál sea el título concreto —*Balún Canán, Ciudad Real, Oficio de tinieblas o Salomé*—, en todos los casos resulta difícil analizar uno sin encontrar referencias, paralelismos con otros, de modo que todos los textos del ciclo de Chiapas, incluyendo *Los convidados de agosto*, se podrían leer como una gran y única novela que nos retrata, de una manera inteligente y crítica, la vida entera de un lugar, de sus hombres y mujeres, independientemente de su raza, cultura, clase o sexo, porque todos tienen participación, todos juegan un papel en ese mundo.

En *Oficio de tinieblas*, Castellanos eligió como punto de partida un hecho histórico, pero el resultado no fue una novela histórica. No respetó fielmente los hechos, las fechas, la identidad de los personajes; más bien, ella reinventó, ajustándose a la lógica literaria. Su maestría reside en el aprovechamiento de los elementos que le proporcionó la Historia para otorgarles una dimensión imaginaria de la que carecían en el texto histórico. La veracidad o no de los hechos concretos no es importante, lo que interesa es crear, reconstruir de forma verosímil a los protagonistas del suceso, concederles una vida interior, una complejidad, que la Historia no puede darles. Por encima de su raza, sexo o clase social, sus personajes son seres humanos, con conflictos universales, aunque vividos desde la cultura y circunstancias particulares de cada uno de ellos; eso será lo que les conceda su individualidad.

En la creación de personajes, Rosario Castellanos osciló entre la individualización y la representación de tipos, estableciendo un juego de oposiciones y paralelismos entre ellos. Cada uno representa una distinta clase social, una diferente realidad cultural, una postura ideológica o religiosa, otro aspecto del mismo problema: el plano político, el religioso, la relación maternal... Sin embargo, el resultado no son personajes esquemáticos o prototípicos; Castellanos consigue dotarlos de múltiples caras, de interesantes matices; todos tienen su individualidad, se van construyendo de manera progresiva por lo que piensan, por lo que dicen, por lo que hacen y, para aumentar la complejidad, por el retrato que hacen de ellos los demás, de forma que el lector no se enfrenta a la visión única y limitada que pueda proporcionar el narrador, sino que debe conjuntar todas las piezas para formar su propia opinión o juicio. En este aspecto, Castellanos consiguió ganar una batalla frente al indigenismo tradicional, que tan a menudo caía en el maniqueísmo, con personajes acartonados, esquemáticos.

Como en el resto de sus textos de tema indígena, en *Oficio de tinieblas*, Castellanos insiste en un punto que será central y clave en su propuesta literaria. El problema indígena no se puede contemplar y analizar desde una perspectiva única, la indígena, ya sea desde su particularidad cultural o desde la opresión a que está sometido. Castellanos opta por presentar

una visión panorámica: dos culturas, dos formas de ver y entender el mundo enfrentadas en el estrecho espacio de los Altos de Chiapas. Mientras en *Balún Canán* insistirá en la obligada convivencia entre las dos comunidades y en los contactos culturales que se establecen, en *Oficio de tinieblas*, con una visión más pesimista, profundiza en los abismos que los separan, aunque parezcan habitar tiempos y espacios comunes.

Por otro lado, tiempo y espacio, conceptos claves para poder entender todos los significados, todas las sugerencias de la novela, y penetrar en sus más recónditos rincones, revelan y ponen de manifiesto, sin necesidad de digresiones filosóficas o antropológicas, dos mundos incomunicados, tan distintos y tan iguales: al final uno tiene la impresión de que tanto vencedores como vencidos están condenados a desaparecer, ambos tendrán que cambiar, que adaptarse para sobrevivir en un mundo moderno en el que ninguno tiene cabida. Hay otro aspecto que también será clave, y que tan sólo apunto en algunos momentos de la investigación: la cuestión de la palabra y la memoria, punto que habré de dejar para un posterior trabajo. Creo haber podido demostrar que tiempo y espacio sirven en la novela más que de simple marco o escenario en el que transcurre la trama. Hay un trabajo literario profundo y cuidadosamente pensado: ambos aspectos tienen una carga simbólica e imaginaria que los convierte en elementos indispensables y les concede una categoría casi protagónica en la novela. A través del manejo literario del tiempo y espacio, descubrimos que lo que se plantea en *Oficio de tinieblas* es, utilizando los términos de Mircea Eliade, el enfrentamiento entre una sociedad primitiva (la chamula), dominada por una concepción sagrada del universo, y otra moderna (la ladina), fundamentalmente profana.

Castellanos eligió el aislamiento como el rasgo esencial de los espacios que protagonizan la novela, un aislamiento real y figurado, que no se limita al aspecto geográfico sino que refleja, simbólicamente, la incomunicación que preside las relaciones indoladinas, pero también las relaciones hombre-mujer o individuo-individuo. En *Oficio de tinieblas*, dominan los espacios sin comunicación posible, una geografía hostil por la que circulan personajes encerrados en sí mismos, que viven de espaldas unos a otros, independientemente de la raza o el sexo, aunque esto constituya un importante agravante. Las distancias físicas traducen distancias psicológicas: la que separa San Juan de Ciudad Real es paralela a la existente entre indios y ladinos; la distancia entre estos dos lugares y Tuxtla o Tapachula, los sitúa en una realidad que vive al margen del resto del país; como los personajes que se dan la espalda unos a otros, o que significativamente vuelven su rostro hacia la pared. Personajes que se repliegan en sí mismos, impenetrables, reservados, refugiados en su rincón. El

encierro exterior se conjuga con maravillosa precisión con el encierro interior que viven y sufren la mayoría de los personajes, marcados por la soledad y situados al borde del abismo.

Pese a este paralelismo que unifica tanto a indios como a ladinos, hay una gran diferencia entre ambos mundos. Cada uno guarda una diferente relación con el espacio, como lo hará con el tiempo. Ciudad Real, desde la elección de su mismo nombre, se constituye en la ciudad del poder, la que dicta las normas y las reglas. Una ciudad representada simbólicamente por la imagen de cárcel y fortaleza, refugio o prisión. Ciudad amurallada, de límites y jerarquías, que traduce una determinada visión del mundo: el espacio como coto de poder, como posesión material que determina el lugar del hombre en la sociedad: el centro frente a los márgenes, frente a las orilladas; la vida de puertas adentro y la vida en la calle; todo sirve para marcar la distancia entre lo que vale y lo que no. El hombre ladino, como hombre moderno que es, domina el espacio y lo ordena a su antojo; fuera de los muros de Ciudad Real se instala el caos, lo desconocido, la violencia de quienes no conocen la civilización. El espacio refleja la sociedad que lo habita, mostrando una rígida estructura social, de fronteras y límites que no se deben traspasar, pero también deja entrever el tremendo individualismo reinante: no hay espacios colectivos, la vida se desarrolla en el interior de las casas, más aún, en el interior de las recámaras. En definitiva, como ya dije, Ciudad Real es un espacio marcado por el encierro, que asfixia y aprisiona a todos sus personajes, convirtiéndose en su cárcel cuando no en su tumba.

Frente a la "ciudad de los reyes", la "ciudad de los dioses", San Juan Chamula; el protagonismo de la iglesia y la cueva frente al del palacio episcopal: la ciudad sagrada indígena frente a la profana de los ladinos. Rosario consigue, en este punto, traducir una concepción sacra del espacio, sin tener que acudir a las explicaciones o digresiones antropológicas; lo logra gracias a pequeños detalles, a la elección de determinadas imágenes cargadas de simbolismo. En el mundo indígena todo está supeditado a las potencias superiores y el espacio, la tierra que habitan, no es sino el terreno propicio para establecer comunicación con los dioses, de ahí el interés en sacralizarlo y por eso lo significativo de comenzar la novela con un relato fundacional, o la insistencia en marcar el centro en la mayoría de los espacios. Si atendemos a las consideraciones de Eliade, esto delataría la nostalgia del paraíso, el deseo de recobrar el paraíso perdido, algo que coincide perfectamente con el desarrollo de la novela.

Los límites que se marcan en el espacio chamula no sirven para separar distintas jerarquías sociales, los círculos de poder, sino que establecen la separación entre lo sagrado y lo profano. Por encima de diferencias sociales, los espacios indígenas enmarcan choques

culturales, representados por la elección de los dos centros espaciales chamulas. El primero de ellos es el templo, la iglesia, que acoge el culto católico no asimilado, representado por figuras ascensionales y caracterizado como espacio masculino: en él se yergue la cruz en que será crucificado Domingo, y reina un hombre, Xaw Ramírez Paciencia. El segundo es la cueva, la gruta, donde se recuperan los cultos prehispánicos, modificados ahora por la ritualidad católica. Si el templo era el espacio masculino, la cueva será el femenino; frente a la cruz, el arca, la vuelta a los dioses primigenios; frente al hombre, la mujer, Catalina Díaz Puiljá, sacerdotisa, convertida en una especie de Mujer-Madre mítica. En la novela, la cueva es matriz, origen, pero también tumba y muerte, principio y fin, paraíso e infierno simultáneos. Implícita queda la imagen del descenso, de la vuelta a los orígenes, al vientre materno, para encontrar tanto las raíces como la salida que nos conduzca a la cumbre, representada por la cruz del sacrificio levantada en el templo. Las imágenes de la iglesia y la cueva abrirán y cerrarán la novela, respectivamente: *Oficio de tinieblas* se inicia con la significativa historia que cuenta, a modo de leyenda fundacional, la construcción de la iglesia de San Juan; en el penúltimo capítulo, la tribu chamula, derrotada y dispersa, se reúne a restaurar su esperanza en torno a un arca, en una cueva.

Si en Ciudad Real predominan los espacios interiores y privados, en el mundo indígena hay más presencia de los espacios exteriores y, de los interiores, destaca su carácter colectivo. Si los ladinos viven de puertas adentro, los indígenas lo harán más de puertas afuera, en y con la comunidad. Esto no quiere decir, sin embargo, que se respire más libertad; la atmósfera resulta igualmente asfixiante y opresiva. Pese a su carácter sagrado, San Juan Chamula no se presenta como un lugar celestial, sino como un paraje hostil, marcado por la lluvia, el viento, el frío y la niebla, en el que, además, ahoga el peso de lo sagrado, de lo misterioso, de lo que supera la voluntad y el razonamiento humanos, de lo trascendente. En definitiva, la ciudad sagrada, de los dioses y sus vasallos, templo y cueva, acaba convertida en tumba: espacio de un pueblo que conserva sus características de sociedad primitiva, que sólo es capaz de contemplar el mundo desde una perspectiva mítico-mágica, un pueblo que lucha contra el olvido, para no perder del todo su identidad, para dejar de ser sombra y transformarse en un ente real. Pero los dioses, en la novela, lejos de liberar atan, condenan al hombre al inmovilismo o a la continua repetición de un destino que no está en sus manos; el peso de lo sagrado acaba siendo un lastre, aunque constituya el único asidero para mantener viva la esperanza y poder continuar adelante.

Así pues, en el plano espacial, la conclusión de la novela no parece ser muy alentadora. Para los indígenas no parece haber más alternativa que el aislamiento o la aniquilación, pero

ese aislamiento les impide integrarse a la cultura nacional. Para los ladinos, el aislamiento es una fortaleza que les permite conservar sus privilegios, seguir manteniendo unas relaciones de injusticia y explotación; prefieren permanecer en el olvido, lejos de las miradas del resto del país. En definitiva, son espacios sin salidas, sin resquicios, que ahogan, que asfixian, marco perfecto para personajes sin destino.

En cuanto al tiempo, lejos de la simpleza con la que la novela pudiera parecer estar construida, Castellanos tejió una compleja telaraña temporal en la que distintos tiempos históricos se entremezclan y confunden, más allá del evidente traslado de la revuelta ocurrida en 1869 a un periodo no tan claramente cardenista como podía parecer en un principio. La revuelta planteada acaba representando toda una historia de levantamientos, mientras que la política cardenista viene a simbolizar un modelo de gobierno revolucionario, idealista e ingenuo. Al mismo tiempo, el hecho de relacionar dos periodos, el de Juárez de la revuelta histórica con el "cardenista" literario, conduce a la comparación de los dos momentos, equiparándolos y desmitificándolos; por otro lado, se marca la pervivencia de un mundo colonial, al conservarse el nombre antiguo de San Cristóbal, Ciudad Real, unido a la falta de referencias a la modernidad. La novela consigue así ser mucho más que la recreación de un momento histórico, no relata un conflicto concreto, sino que, simbólicamente, representa toda una historia de enfrentamientos que aún no ha terminado. El juego de equívocos y confusiones se ve potenciado por la imprecisión de la secuencia cronológica y los saltos en la narración. Todo esto sirve de marco a unos personajes que, en muchos casos, acaban perdiendo la noción del tiempo, vagando por un mundo en el que, como sienten los chamulas al final de la novela, "No existe ni antes ni hoy. Es siempre"; es la misma anulación temporal que envuelve a Idolina en el último capítulo, para quien "Es igual de día o de noche". Castellanos intentó colocarnos en un momento que puede estar en cualquier tiempo, porque es la conjunción de todos los tiempos. En definitiva, lo que está pasando ya pasó y si no hacemos nada, puede volver a pasar mañana. Perdidos en el tiempo, como lo estaban en el espacio, los dos mundos que protagonizan *Oficio de tinieblas* parecen caminar en un mundo paralelo cuyo reloj nunca marca la misma hora que en el resto de México.

Así pues, la otra cara del aislamiento geográfico es el inmovilismo temporal, creando ambos elementos el escenario apropiado para abrigar las dos perspectivas que se oponen en la novela. Porque, como creo haber demostrado, Castellanos plantea dos formas de vivir el tiempo, como planteó dos formas de vivir el espacio. Como ya apunté en las conclusiones parciales, se enfrentan dos tiempos que se oponen, de distintas maneras y por distintos

motivos, a la modernidad. El tiempo del progreso y la justicia fracasa frente a dos tiempos que implican dos formas diferentes de estancamiento.

Entre los indígenas, el tiempo del reloj no tiene importancia alguna: en ellos pervive una concepción temporal marcada por el mito del eterno retorno; se resisten a admitir lo irreversible del tiempo y asumen su sufrimiento como parte de una condena que han de pagar antes de recuperar el paraíso perdido; vuelven continuamente su mirada al pasado, porque allí están las claves de su porvenir. Esta concepción temporal se ve reforzada por la misma estructura de la novela, así como por la simbología de las imágenes a las que se recurre. Toda la novela está planteada como un gran ciclo: del origen, con el levantamiento de la iglesia, hasta el arrasamiento del lugar, con la tribu refugiada en la cueva-matriz que anuncia un nuevo comienzo; del amanecer inicial a la noche que anuncia un lejano nuevo amanecer; el ciclo nacimiento-destrucción-renacimiento se repetirá, a lo largo de la novela, en numerosas ocasiones y bajo distintos aspectos, dentro del ámbito indígena. El tiempo indígena está marcado, igual que el espacio, por la sacralidad; el tiempo profano es el de la rutina, las actividades cotidianas y el sufrimiento; por eso buscan reintegrarse, como hará Catalina, como hará toda la comunidad durante la Semana Santa, a un tiempo sagrado marcado por su carácter de eterno presente mítico, como el de los dioses, un tiempo original en el que todo era perfecto. La novela también plantea cómo dentro del mundo indígena hay un rechazo hacia la Historia; no es capaz de fijar los acontecimientos si no es a través de una mitificación constante, donde lo sobrenatural y lo sagrado no pueden dejar de formar parte. El indígena de la novela no se enfrenta a su pasado con racionalidad; a través de la memoria oral, rescatan un pasado en el que buscan la respuesta para su futuro, la promesa que mantiene viva la esperanza. Todo se repite: el tiempo no es sino una eterna serie de círculos que se suceden; el mundo se destruye periódicamente, pero también periódicamente nace un nuevo sol.

Frente al tiempo indígena, nos tropezamos con un tiempo feudal que, aunque ha perdido el sentido sagrado, no ve la historia como un camino hacia adelante: los ladinos viven contemplando un pasado que quieren perpetuar para conservar sus privilegios. Han visto cómo la historia siempre se repite y los cambios nunca triunfan; tras las revoluciones o los levantamientos, todo vuelve a su cauce y siempre acaban ganando los mismos, aunque algunos no aprendan. El ladino controla su tiempo, es consciente de la historia, y se cree capaz de construirla, incluso de manipularla, para torcerla en favor de sus intereses, pues no hay que olvidar que la historia la escriben los vencedores. Dentro de *Oficio de tinieblas*, Fernando Ulloa representa una apertura a la modernidad, la posibilidad de construcción de un mundo distinto, donde el pasado no se contemple con añoranza, sino desde una perspectiva

crítica, para aprender de los errores. Ulloa cree en el poder transformador de la historia; sin embargo, fracasará en su intento, tal vez porque su momento no ha llegado, el terreno todavía no estaba preparado. Porque pese a lo que pudiera parecer, el tiempo ladino está condenado a desaparecer tarde o temprano, aunque se resista a ello y trate de amoldarse a los nuevos tiempos para sobrevivir, como demuestra Leonardo Cifuentes. Adaptarse o morir, ésa es la cuestión.

En definitiva, desde actitudes distintas, ladinos y chamulas presentan una actitud predominantemente estática, anclados en un tiempo, para unos el pasado, para otros un siempre. La diferencia estriba en que los indios están abajo, sometidos, son los eternos perdedores, mientras que los blancos están arriba. Ambos buscan caminos para sobrevivir. El indio mira hacia atrás con nostalgia, en busca de una esperanza; la promesa que les dé fuerzas para continuar. Los segundos desean inmortalizar una forma de vida que se está desmoronando, porque lo que contemplan delante no les interesa. Pero los indígenas tienen una base ideológica y cultural que fundamenta su pensamiento y dirige su vida dándole un sentido, les ayuda a sobrevivir y justifica su sufrimiento. Los ladinos, en cambio, carecen de asideros morales, ideológicos o religiosos, sólo tienen una religión: el poder; y una moral: el qué dirán, el conservar las apariencias, porque sólo piensan en sus intereses individuales o de grupo, pero carecen de sentido de comunidad. Para ellos, la historia es un pasado que se empeñan en mantener presente cueste lo que cueste.

La noche es el lugar en que convergen los tiempos y espacios de la novela, indígenas y ladinos, hombres y mujeres, porque aún la oscuridad que potencia el aislamiento y el encierro, con la oscuridad que nos desorienta temporalmente: la imagen de la noche que amenaza con ser eterna, unida a la noche que anuncia un lejano amanecer. De este modo, la noche se convierte en la novela en una entidad con vida propia, un protagonista más de la historia, porque consigue resumirla toda. La noche representa el caos exterior e interior, objetivo y subjetivo, que viven todos y cada uno de los personajes, ubicados frente al abismo en mitad de una noche interior ante un futuro incierto.

Para concluir, tiempo y espacio se convierten en elementos imprescindibles para comprender la complejidad que encierra la novela. A través de ellos, Castellanos consigue dibujar a la perfección dos formas contrapuestas de enfrentarse a la realidad y, paradójicamente, conducentes a similares destinos. Así, el problema indígena consigue escapar en la novela del planteamiento de una determinada situación social, de relaciones de poder, de injusticias, dando un paso más allá, para intentar hacernos ver que la solución es complicada porque intervienen otros aspectos mucho más difíciles de resolver. En un mismo

tiempo y espacio viven dos comunidades incapaces de entenderse, no porque hablen idiomas distintos, no sólo porque unos ocupen el poder y otros estén sometidos, sino porque viven, se enfrentan y analizan desde perspectivas distintas el mundo. Una concepción moderna se enfrenta a otra primitiva, y ambas parecen ser incapaces de convivir; pero además, esa concepción "moderna" se ha vuelto anticuada, porque no se ha adecuado a los nuevos tiempos, pero se resiste a desaparecer. ¿Se podrá encontrar una fórmula no excluyente, marcada por el respeto y la tolerancia? Si Castellanos no ve una respuesta clara a esta pregunta, al menos consigue huir del maniqueísmo, de las visiones simplistas y limitadas, del realismo convertido en crónica de injusticias; tampoco cae en la idealización; en su obra, el aspecto mítico, sagrado, misterioso, que domina el mundo indígena, tiene un sentido, está integrado dentro de una determinada manera de entender el mundo.

Por otro lado, la novela tiene bases antropológicas fuertes, como creo que ha quedado demostrado con el cotejo con los textos tanto de Mircea Eliade como de Gilbert Durand, pero no necesita echar mano de los discursos, de las explicaciones, de las acotaciones al margen; consigue recrear las bases culturales y de pensamiento de estos pueblos, a través de la construcción de un complejo imaginario, donde la forma, la estructura, van a tener un peso y un significado, dando luz al conjunto.

En definitiva, éste es el aporte de Castellanos al indigenismo, una mirada mucho más profunda y rica, porque en ella se conjugan forma y contenido para plasmar una realidad.

BIBLIOGRAFÍA

I.- OBRA DE ROSARIO CASTELLANOS

I.- Poesía

Trayectoria de polvo. Viñeta de Humberto Maldonado Z. México: Costa Amic (Colección El Cristal Fugitivo), 1948, 15 p.

Apuntes para una declaración de fe. Nota preliminar de Marco Antonio Millán e ilustraciones de Francisco Moreno Capdevila. México: edics. de *América. Revista Antológica*, 1948, 24 pp.; 2ª ed., 1953. Originalmente publicado en *América. Revista Antológica* (México), num. 58, noviembre-diciembre de 1948, pp. 59-72.

De la vigilia estéril. México: edics. de *América. Revista Antológica*, 1950, 65 p.

Dos poemas. México: Ícaro, Impresora Económica (Cuaderno num. 4), 1950, 6 p.

Presentación al templo. Madrid, 1951. 2ª ed. junto con *El rescate del mundo* en México: edics. de *América. Revista Antológica*, 1952 (Los poemas "El despertar", "La balanza", "Palabra en el destierro", "Distancia", "Camino", "La búsqueda" "La ronda del demonio", "Pausa", "En la primera grada", "Presentación al templo", "Esperanza", "Reclamo del segador", que forman *Presentación al templo* no fueron incluidos en *Poesía no eres tú*, a excepción de "Camino". Se pueden encontrar en *El universo poético de Rosario Castellanos*, de Germaine Calderón, pp.117-131).

El rescate del mundo. 1ª ed. Tuxtla Gutiérrez, Chis, Gobierno del Estado de Chiapas, departamento de Prensa y Turismo, Sección Autobiográfica, 1952, 75 p. (ilustración de Héctor Ventura Cruz); 2ª ed. junto con *Presentación al templo*, ed. cit.; 3ª ed. 1953; publicado también en *América. Revista Antológica*, num. 67, julio de 1952, pp. 23-35.

Poemas 1953-1955. México: Colección *Metáfora* (num. 6), 1957, 60 pp.

Salomé y Judith: Poemas dramáticos. Nota de Javier Peñalosa. México: edit. Jus (Colección "Voces Nuevas", num. 5), 1959, 79 pp.; *Salomé* se publicó originariamente en la revista *Ateneo de Tuxtla Gutiérrez* (num. 4, abril-junio, 1952, pp. 121-150); *Judith* se publicó en *Poesía de América* (vol. 4, num. 2, enero-marzo, 1956, pp. 23-47).

Al pie de la letra. Xalapa: Universidad Veracruzana (Colección *Ficción*, num. 6), 1959, 105 pp.; 2ª ed., México: EDIMUSA, 1982.

Lívica luz: Poemas. México: UNAM, 1960, 37 pp.

Materia memorable. México: UNAM, 1969, 151 pp.

Poesía no eres tú: Obra poética, 1948-1971. México: FCE, 1972; 2º ed. 1981; 3ª reimpresión en 1991, 347 p.

2.- Narrativa

- Balún Canán*. México: FCE (Letras mexicanas, 36), 1990, 16ª reimpresión (1ª ed. 1957). También editada en México: FCE/SEP (Lecturas Mexicanas, num. 6), 1983.
- Ciudad Real*. Xalapa: Universidad Veracruzana Colección Ficción, num. 17), 1960; 2ª ed. en México: Novaro (Grandes Escritores Mexicanos, num. 61), 1974; 3ª ed. México: Universidad Veracruzana, 1982.
- Oficio de tinieblas*. México: Joaquín Mortiz (Novelistas Contemporáneos), 1962, 368 p.; también en México: Promexa Editores, 1979 (incluye prólogo de Margarita Peña).
- Los convidados de agosto*. México: Era (Letras Latinoamericanas), 1988, 10ª ed. (1ª ed. 1964).
- Álbum de familia*. México: Joaquín Mortiz (Serie del Volador), 1992, 12ª ed. (1ª ed. 1972).
- Rito de iniciación*. México: Alfaguara, 1997. 383 p.

3.- Teatro

- Dicha y desdichas de Nicoles Méndez. Tragiburledia cinematográfica*, (en colaboración con Efrén Hernández, Marco Antonio Millán y Dolores Castro), en *América. Revista Antológica*, num. 65, abril 1951, pp. 161-310.
- Tablero de damas*, en *América. Revista Antológica*, num. 68, jun. 1952, pp. 185-224.
- "Petul en la Escuela Abierta", en *Teatro Petul*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1962, pp. 42-65.
- El eterno femenino*. México: F.C.E., 1975 (1ª edición), 204 pp.
- "Lázaro Cárdenas", "Los amigos juegan a la lotería" y "¡Vamos a vacunarnos!", diálogos para el Teatro Petul, publicados en *La Palabra y el Hombre* (Revista de la Universidad Veracruzana), num. 76, oct.-dic. 1990, pp. 51-58.

4.- Ensayo y artículos periodísticos

- Sobre la cultura femenina*, México, edics. de *América. Revista Antológica*, 1950, 127 p.
- El valor testimonial de la literatura*. México: Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (Cuadernos de Juventud, 3), 1966.
- Juicios sumarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966, 434 pp.; también en México: F.C.E. y C.R.E.A.(Biblioteca joven, 14), 1984 (dos tomos).
- Mujer que sabe latín...* México: SepSetentas, 1973, 213 p.; 2ª ed. México: SEP/DIANA, 1979; 3ª ed. FCE/SEP (Lecturas Mexicanas, 32), 1984.

El uso de la palabra. Prólogo de José Emilio Pacheco. México: Eds. de Excélsior-Crónica, 1974, 313 p.; 2ª ed. 1981; 3ª ed. México: Editores Mexicanos Unidos (Literatura Universal), 1982.

El mar y sus pescaditos. La literatura y el tiempo. México: SepSetentas, 1975, 198 p.; también México, Editores Mexicanos Unidos, 1982.

Declaración de fe. México: Alfaguara, 1997. 147 p.

*** Prólogos a libros:**

Prólogo al libro *Habla y literatura popular en la antigua capital Chiapaneca* de Susana Francis. México: Instituto Nacional Indigenista, Segunda edición 1992, pp. 7-10 (1ª ed. 1960).

Prólogo a *Las relaciones peligrosas* de Chordelos de Laclos. México: Herrero Hermanos, 1960. Recogido en *Juicios sumarios*, pp.221-230.

Prólogo al libro *Vida de Santa Teresa.* México: UNAM, 1962, pp. VII-XV (recogido en *Juicios sumarios*).

Prólogo a *La novela picaresca española.* México: Herrero Hnos., 1962 (recogido en *Juicios sumarios*).

Prólogo a *Rostros de México* de Kolko Bernice. México: UNAM, 1967, pp. 7-22.

Prólogo a *Retratos del fuego y la ceniza* de Sergio Fernández, México: FCE (Letras mexicanas, 91), 1968.

Prólogo a *Selección poética*, de Ernesto Cardenal (voz del autor). México: UNAM (Voz viva de América Latina), 1968.

Presentación al disco *Sor Juana Inés de la Cruz.* México: UNAM, Difusión Cultural (Voz viva de México, Serie Literatura mexicana), 1973.

5.- Otros

Mi libro de lectura. México: Instituto Nacional Indigenista, 1961.

Teatro Petul. México: INI, 1962 (contiene varios guiones escritos por Castellanos para el guiñol).

"Cartas a Elías Nandino", *Revista de Bellas Artes* (Instituto Nacional de Bellas Artes. México), num. 18, nov.- dic. 1974, pp. 20-23.

Obras.I. Narrativa. México: F.C.E., 1989 (Incluye las dos novelas, los tres libros de cuentos y tres cuentos sueltos: "Primera revelación", "Crónica de un suceso inconfirmable" y "Tres nudos en la red").

Cartas a Ricardo. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Col. Memorias Mexicanas), 1994, 336 pp.

II.- SOBRE ROSARIO CASTELLANOS

1.- Homenajes a Rosario Castellanos¹:

- El Centavo* (Morelia, Michoacán), vol. V, num. 58, 1964. Monográfico sobre Rosario Castellanos. Contiene los siguientes artículos: J. Jesús Puente. "Rosario Castellanos y su pueblo" (p. 1); Isidro Mendicuti. "Oficio de tinieblas de Rosario Castellanos. A un elevado valor literario, añade un gran valor social" (p. 4); Francisco Zendejas. "El premio Xavier Villaurrutia para Rosario Castellanos" (p. 7); "Nocturno", por Rosario Castellanos (p. 8); Emmanuel Carballo. "Rosario Castellanos: la vocación como destino" (p. 10); Raúl Leiva. "Rosario Castellanos. *Livida luz*" (p. 12); Emilio Carballido. "Rosario Castellanos. *Apuntes para una declaración de fe*" (p. 23).
- "Poesía no eres tú", en *La Vida Literaria* (órgano de la Asociación de Escritores de México), num. 30, dic. 1972, pp. 5-15. Contiene los siguientes artículos: Antonio Castro Leal. "Dos poemas dramáticos en *Poesía no eres tú*" (p. 5); José Emilio Pacheco. "Rosario Castellanos o la rotunda austeridad de la poesía" (p. 8); Mada Carreño. "Álbum de familia, Justine y el ángel" (p. 12); Pedro Guillén. "Rosario la de Chiapas" (p. 14).
- "Homenaje a Rosario Castellanos, 1925-1974", en *Los Universitarios* (Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. México), num. 31, 15/31 de ag. 1974, pp. 1-8. Contiene los siguientes artículos: Elena Poniatowska. "Rosario Castellanos" (p. 3); Nahum Megged. "Entre soledad y búsqueda de diálogo" (p. 4); Alaide Foppa. "Adiós a Rosario Castellanos" (p. 6); Elena Urrutia. "Los últimos libros en prosa de Rosario Castellanos" (p. 7).
- "Homenaje a Rosario Castellanos", en *Mujeres*, num. 285, ag. 1974, pp. 19-34.
- "Homenaje a Rosario Castellanos", en *El Gallo ilustrado*, supl. de *El Día*, num. 633, 11 de ag. 1974, pp. 1-4. Contiene los siguientes artículos: Emmanuel Carballo. "Rosario Castellanos" (p. 3); Fernando Díez de Urduvía. "Consideraciones sobre Rosario Castellanos" (p. 2).
- La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, (Edición dedicada a Rosario Castellanos en la ocasión de su muerte), num. 655, 28 de ag. 1974. Contiene los siguientes artículos: Carlos Monsiváis. "Apuntes para una declaración de fe (sobre la poesía de Rosario Castellanos)" (pp. II-III); David Huerta. "No es posible nacer ni morir sino con otro" (p. IV).
- "Homenaje a Rosario Castellanos", en *El Nacional*, 9 de ag. 1974. Contiene los siguientes artículos: María Anzures. "Un merecido homenaje" (p. 19); Manuel Blanco. "El lugar de Rosario Castellanos" (p. 19); Salvador Camelo Torres. "Cabal espíritu

¹ Ordenado por años de aparición de los libros.

universitario" (p. 19); Jorge del Campo. "Yo recuerdo tu voz" (p. 19); Juan Cervera. "Nuestra patria es la muerte" (p. 19).

Revista de Bellas Artes (Instituto Nacional de Bellas Artes. México), num. 18, nov.- dic. 1974. Contiene los siguientes artículos: Elena Poniatowska. "¡Te hicieron parque, Rosario!" (p. 2); Rosario Castellanos. "Selección poética" (p. 3); Dolores Castro. "Rosario Castellanos" (p. 19); Rosario Castellanos. "Cartas a Elías Nandino" (p. 20); Jaime Sabines. "Recado a Rosario" (p. 23); María del Carmen Millán. "Ciudad Real" (p. 24).

Presencia de Balún Canán. Homenaje a Rosario Castellanos. Comité de Voluntarias. Procuraduría General de la República Mexicana, 1974.

Homenaje a Rosario Castellanos en *Memoranda*. Semblanza de Luciano Pérez. Entrevistas con Sergio Pitol, Elena Poniatowska, Emma Teresa Armendáriz, Rosa Eugenia Guzmán. Recoge los poemas "Una palmera" y "Lavanderas del Grijalva" y dos ensayos de *Mujer que sabe latín*: "Lecturas tempranas" y "La angustia de elegir"; pp. 30-45.

A Rosario Castellanos: Sus amigos. México: Año Internacional de la mujer/ Programa de México, 1975. (Colaboran: Alejandro Avilés, Héctor Azar, Julieta Campos, Dolores Castro, Beatriz Espejo, Mauricio González de la Garza. Otto-Raúl González, Eduardo de Iturbe, Roberto López Moreno, Froylán López Narváez, Ma. del Refugio Llamas, Sergio Magaña, Margarita Michelena, Óscar Oliva, Carlos Pellicer, Javier Peñalosa, Elena Poniatowska, Altaír Tejada, Ramón Xirau, Agustín Yáñez y Adelina Zendejas).

"Homenaje israelí a Rosario Castellanos", en *Cuadernos de Jerusalén*, vol. 2-3, 1975. Contiene los siguientes artículos: Carlos Abrego. "El narrador y sus procedimientos" (p. 18); Manuel Andújar. "La palabra justa existente" (p. 24); Jorge Campos. "Despedida y recuerdo: Rosario Castellanos" (p. 27); Ana Flaschner. "Rosario Castellanos la búsqueda de la expresión estética" (p. 29); Samuel Gordon. "Rosario Castellanos. Cuando el pasado maneja la pluma con ira" (p. 34); Bella Jozef. "O Resgate Dos Mitos Eternos" (p. 41); Nahum Megged. "Diálogo con la mujer más honrada" (p. 45); Rosario Castellanos. "Antología mínima" (p. 47).

Ahern, Maureen y Mary Seale Vásquez, ed. *Homenaje a Rosario Castellanos*. Valencia, Ediciones Albatros Hispanófila, 1980. Incluye los siguientes artículos: Mary Seale Vásquez. "Rosario Castellanos, Image and Idea (An Introduction to Homenaje a Rosario Castellanos)" (p. 15); Regina Harrison McDonald. "Rosario Castellanos: On Language" (p. 41); Naomi Lindstrom. "Rosario Castellanos: Pioneer of Feminist Criticism" (p. 65); Beth Miller. "The Poetry of Rosario Castellanos: Tone and Tenor" (p. 75); Eliana Rivero. "Visión social y feminista en la obra poética de Rosario Castellanos" (p. 85); Kathleen O'Quinn. "Tablero de damas and *Album de familia*: Farces on Women Writers" (p. 99); Alfonso González. "La soledad y los patrones de dominio en la cuentística de Rosario Castellanos" (p. 107); Martha Paley Francescato. "Transgresión y aperturas en los cuentos de Rosario Castellanos" (p. 115); Maureen Ahern. "A Critical Bibliography of and about the Works of Rosario Castellanos" (p. 121).

Rosario Castellanos: el verso, la palabra y el recuerdo. recopil., textos y selec. de Sergio Nudelstejer. Instituto Cultural Mexicano Israelí y Costa-Amic Editores, 1984.

Contiene, entre otros, los siguientes artículos: María Teresa Armendáriz. "Mujer que sabe latín" (p. 7); Alejandro Avilés. "Poesía de Rosario Castellanos" (p. 15); Héctor Azar. "Rosario e Ifigenia" (p. 32); Dolores Castro. "Evocación y poesía" (p. 38); Rosario Castellanos. "Shabath, la cena con el hassid" y "Jerusalén celeste, Jerusalén terrenal" (p. 162).

Rosario Castellanos. Colección Forjadores de México. Serie Tradición de la Cultura. México: Partido Revolucionario Institucional, Subsecretaría de Publicaciones, 1988, 87 p. Contiene una semblanza biobibliográfica, una selección de poemas, el ensayo de Rosario Castellanos: "La participación de la mujer mexicana en la educación formal" y una selección de fragmentos de textos críticos sobre la obra de la autora: "Rosario Castellanos", de Martha Robles, extraído de *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, "Ni tanto que queme al santo ni tanto que no lo alumbre", de Elena Poniatowska, tomado de *¡Ay vida, no me mereces!*, "Rosario Castellanos, un largo camino a la ironía", de Nahum Megged, tomado de *Rosario Castellanos: Un largo camino a la ironía*, "La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos", de María Rosa Fiscal, tomado de *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*.

"Memoria: Rosario Castellanos", en *Debate feminista*, año 3, vol. 6, sept. 1992. Contiene los siguientes artículos: Gabriela Cano. "Rosario Castellanos: entre preguntas estúpidas y virtudes locas" (p. 253); Rosario Castellanos. *Sobre cultura femenina* (fragmento) (p. 260); Rosario Castellanos. "La abnegación: una virtud loca" (p. 287); Elena Poniatowska. "Yo soy de nacimiento cobarde. He temido muchas cosas, pero lo que he temido más es la soledad" (p. 293); Carlos Monsiváis. "La enseñanza del llanto" (p. 319).

Rosario Castellanos. Homenaje Nacional. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto nacional de Bellas Artes, 1995. Contiene los siguientes artículos: Genaro Estrada. "Rosario Castellanos. Homenaje" (p. 3); José Emilio Pacheco. "Homenaje a Rosario Castellanos" (poema) (p. 4); Fernando Martínez Ramírez. "Rosario Castellanos" (p. 5); Francisco Álvarez y Miguel Ángel Godínez. "Las voces de Rosario Castellanos" (p. 13); Octavio Novaro. "Nocturno a Rosario" (poema) (p. 23); Emilio Carballido. "La niña Chayo" (p. 27); Carmen Alardín. "Rosario Castellanos, un verdadero encuentro" (p. 31); Sergio Nudelstejer. "La poesía es la palabra" (p. 33); Eduardo Mejía. "Rosario Castellanos, crítica" (p. 41); Dolores Castro. "Rosario Castellanos" (p. 45); Rosario Castellanos. "Carta a Oscar Bonifaz" (p. 47); Rosario Castellanos. "Carta a Fernando Sánchez Mayans" (interior de pastas).

Cultura Sur (México), año VII, vol. VII, num. 38, invierno de 1995-1996. Incluye un homenaje a Rosario Castellanos con motivo de los setenta años de su natalicio, pp. 31-39. Contiene los siguientes artículos: Estela Alicia López Lomas. "Triduo a Rosario" (poema) (p. 32); Dolores Castro. "Rosario Castellanos: vocación de vivir" (p. 32); Roberto Cabral del Hoyo. "Rosario y 'los Ocho'" (p. 33); Marisa Trejo Sirvent. "Rosario Castellanos: El arca de la memoria" (p. 34); Carlos Illescas. "Rosario Castellanos" (p. 35); Eduardo Mejía. "Rosario Castellanos: crítica inédita" (p. 36); Elsa Cross. "El paradigma de la sumisión" (p. 37); Juan Domingo Argüelles. "La inteligencia de Rosario" (p. 38).

Tierra adentro (México), num. 78, feb.-mar. 1996. Incluye un homenaje a Rosario Castellanos con motivo de los setenta años de su natalicio, pp.36-52. Contiene los

siguientes artículos: Eduardo Mejía. "Rosario Castellanos, la voz del extranjero" (p. 36); Beatriz Palacios. "Rosario Castellanos ante los jóvenes" (p. 40); Raúl Cáceres Careño. "Charla con la extranjera" (poema) (p. 46); Dolores Castro. "Rosario en mi memoria" (p. 48); Aline Petterson. "A orillas del Grijalva" (p. 50).

2.- Entrevistas:

- Albarracín, Agustín Antonio. "Imagen del "México nuevo" en la colina de la primavera", en *El Universal*, 17 de sept. 1971, p. 16 (sobre su actividad cultural en Israel).
- — —. "Entrevista con Rosario Castellanos", en *El Día*, 18 de ag. 1974, pp. 6-7.
- Anónimo. "Diálogo con Rosario Castellanos", en *El Libro y el Pueblo* (Depto. de Bibliotecas de la SEP. México), num. 52, may. 1969, pp. 34-35.
- Brito de Martí, Esperanza. "Grande de las letras, embajadora en Israel. Habla Rosario Castellanos: Para el judío, lo importante es la vida, no la muerte", en *Siempre!*, 14 de nov. 1973, pp. 42-43.
- Carballo, Emmanuel. "Rosario Castellanos. La historia de sus libros contada por ella misma", en *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, num. 44, 19 de dic. 1962, pp. II-V; como "Rosario Castellanos: la vocación como destino", en *El Centavo*, vol. V, num. 58, 1964, pp. 10-21; como "Rosario Castellanos. 1925-1974", en *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones de Ermitaño / SEP, 1986, pp. 519-533 (Se trata de la misma entrevista, con algunos comentarios añadidos por Carballo).
- Cárdenas, Dolores. "Rosario Castellanos: la mujer mexicana cómplice de su verdugo", en *Revistas de revistas* (México), num. 22, 1 de nov. 1972, pp. 24-7.
- Cervera, Juan. "Conversación con Rosario Castellanos", en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. dom. de *El Nacional*, num. 94, 15 de nov. 1970, p. 3.
- Cresta de Leguizamón, María Luisa. "En recuerdo de Rosario Castellanos", en *La Palabra y el Hombre*, num. 19, jul.-sept. 1976, pp. 3-18.
- D'Chumacero, Rosalía. "La entrevista de hoy. La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos, de María Rosa Fiscal", en *El Nacional*, 13 de nov. 1979, p. 21.
- Dabdoud, Mary Lou. "Última charla con Rosario Castellanos", en *Revista de revistas* (México), num. 119, 11 sept. 1974, pp. 44-6.
- Domínguez, Luis Adolfo. "Entrevista con Rosario Castellanos", en *Revista de Bellas Artes*, num. 25, 1969, pp. 16-23.
- Durán Campollo, Virginia. "Castro y Azar hablan de Rosario Castellanos", en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. dom. de *El Nacional*, num. 84, 7 de oct. 1984, pp. 4-5.
- Espejo, Beatriz. "Rosario Castellanos", en *Palabra de honor*. México: Instituto de Cultura de Tabasco, 1990, pp. 129-141.

- Galindo, Carmen. "Al pie de la letra. Entrevista con Rosario Castellanos", en *El Libro y la Vida*, num. 7, 12 de dic. 1969, pp. 8-9.
- García Flores, Margarita. "Entrevista con Rosario Castellanos: La crítica y su función casi nula", en *El gallo ilustrado*, supl. dom. de *El Día*, num. 213, 24 de jul. 1966, p. 1.
- — —. "Diálogo con Rosario Castellanos", en *El Día*, 16 de en. 1970, p. 13.
- — —. "Rosario Castellanos. La lucidez como forma de vida", en *La Onda*, supl. de *Novedades*, num. 62, 18 de ag. 1974, pp. 6-7; también en *Cartas marcadas*. México: Difusión Cultural de la UNAM, 1979, pp. 167-177.
- Gordon, Samuel. "Rosario Castellanos: cuando el pasado maneja la pluma con ira", en "Homenaje israelí a Rosario Castellanos", en *Cuadernos de Jerusalén*, nums. 2-3, 1975, pp. 34-40.
- Gutiérrez, Joaquín M. "... Casi un sueño: Rosario Castellanos cuenta sus inicios literarios", en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. dom. de *El Nacional*, num. 329, 25 de may. 1975, p. 2.
- Haro, Blanca. "Apenas estamos escapando al yugo del idioma prestado", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excélsior*, 23 de mar. 1966, p. 3.
- Idalia, María. "Mi destierro dorado' llamó Rosario Castellanos a su trabajo en Israel", en *Excélsior*, domingo 28 de mar. 1982, p. 17B, 20B, 22B (entrevista a Oscar Bonifaz).
- — —. "Conversaciones de Rosario Castellanos y Héctor Azar sobre lo divino y lo humano", en *Excélsior*, 10 de ag. 1984, pp. 1B, 14B, 15B.
- Landeros, Carlos. "Con Rosario Castellanos. Sobre la novela", en *El Día*, 25 de abr. 1964, p. 9.
- — —. "Con Rosario", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excélsior*, 26 de dic. 1965, pp. 4, 5.
- Lorentz, Günter W. "Entrevista con Rosario Castellanos", en *Diálogo con Latinoamérica*. Barcelona: Editorial Pomare, 1972, pp. 185-211; también como *Diálogo con América Latina. Panorama de una literatura del futuro*. Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Loya, Alfonso. "Nostalgia de Rosario", en *Claudia*, num. 110, nov. 1974, p. 83 (entrevista con Dolores Castro).
- Miller, Beth y Alfonso González. "Rosario Castellanos", en *26 autoras del México actual*. México: B. Costa-Amic Editor, 1978, pp. 113-138 (Contiene un breve recorrido por la obra de la autora y una recopilación de tres entrevistas: la de Emmanuel Carballo de *Protagonistas de la literatura mexicana*, la de Margarita García Flores publicada en *La Onda*, y la de Beatriz Espejo recogida en *A Rosario Castellanos: sus amigos*.)
- Páramo, Roberto. "Rosario Castellanos", en *El Heraldo Cultural*, supl. dom. de *El Heraldo de México*, num. 106, 19 de nov. 1967, pp. 2-3.

- Pino Sandoval, Hylda. "Seis etapas en la vida fructífera de Rosario Castellanos" (entrevista).
- Pineda, Rafael. "Rosario Castellanos. Entrevista poco antes de su muerte", en *Imagen* (Caracas. Venezuela), nums. 103-104, 1975, pp. 88-91.
- Poniatowska, Elena. "Rosario Castellanos", en *México en la Cultura*, supl. dom. de *Novedades*, 26 de en. 1958, pp. 7,10.
- — —. "Renuncio a servir en una Universidad donde manda el gánster Flores Urquiza, dice la gran escritora Rosario Castellanos", en *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, num. 222, 17 de abr. 1971, pp. V-VII.
- — —. "¿Mujer orquesta? Rosario Castellanos combinará clases, literatura y diplomacia.", en *Novedades*, 8 de mar. 1971, pp. 1, 10.
- Reyes Nevares, Beatriz. "Entrevista con Rosario Castellanos", en *Siempre!*, num. 558, 4 de mar. 1964, p. 41 (acerca del papel de la mujer en la política).
- "Rosario Castellanos" (Castellanos habla sobre su novela *Oficio de tinieblas*), en *La Cultura en México*, supl. dom. de *Siempre!*, num. 7, 4 de abr. 1962, pp. 2-3, 5
- Terán, Luis. "Entrevista dinámica. Conversando con Rosario Castellanos (...)", en *Fin de semana*, supl. de *El Día*, 19 de jun. 1970.
- — —. "Rosario Castellanos: escribir un oficio numinoso", en *Fin de semana*, supl. de *El Día*, num. 58, 5 mar. 1971, p. 13.
- Torres, Raúl. "Rosario Castellanos. Entrevista", en *Dos. Él y Ella* (Revista de Biblioteca), 16 de dic. 1970, pp. 172-177.
- Venegas, Roberto. "Con Rosario Castellanos", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excélsior*, 17 de dic. 1967, p. 3.
- Villela, Víctor. "Rosario Castellanos. Informes estrictamente subjetivos", en *El Heraldo Cultural*, supl. dom. de *El Heraldo de México*, num. 234, 3 de may. 1970, pp. 10-11.
- Zendejas, Francisco. "Una creación cultural de México", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excélsior*, 13 de sept. 1959, p. 3 (entrevista a Rosario Castellanos sobre el FCE).

3.- Biografías, testimonios, perfiles y semblanzas bio-bibliográficas:

- Álvarez, Griselda. "Rosario Castellanos", en *Algunas mujeres en la historia de México*. México:Editorial Cuauhtemoc, 1975, pp.164-173.
- Anaya, Héctor. "Lamentación de Rosario", en *El Heraldo Cultural*, supl. dom. de *El Heraldo de México*, num. 458, 18 de ag. 1974, pp. 2-3.

- Andújar, Manuel. "Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana: recuerdos y textos", incluye el apartado "Borda -Rosario Castellanos- un tapiz de grecas mayas", en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid), num. 295, 1975, pp. 83-86.
- — —. "Rosario Castellanos: la palabra justa...", en *Cuadernos Universitarios* (Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua. León, Nicaragua), nums. 2-3, nov. 1975, pp. 24-26.
- Anón. "Perfiles: Rosario Castellanos", en *El Universal Gráfico*, 27 de oct. 1970, n.p.
- — —. "Las mujeres de la época. Rosario Castellanos", en *Continental*, 31 de may. 1971, n.p.
- — —. "Ellas en primer plano. Rosario Castellanos, la embajadora de México en Israel", en *Vanidades*, 3 de may. 1971, n.p.
- — —. "Perfiles. Rosario Castellanos", en *El Universal Gráfico*, 23 de dic. 1972, n.p.
- — —. "Rosario Castellanos", en *La Onda*, supl. de *Novedades*, num. 61, 11 de ag. 1974, p. 11.
- — —. "Rosario Castellanos", en *Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores* (México), num. 6, sept.-oct. 1974, pp. 1-3.
- — —. "Rosario Castellanos y su estela imborrable", en *Crítica*, jun. 1975, p. 22.
- Arrieta Corral, Edmundo. "Semblanza de Rosario Castellanos", en *Tiempo* (México), 4 de dic. 1972, n.p.
- Avilés, Alejandro. "Rosario Castellanos: Gran mujer, gran escritora", en *Excélsior*, 8 de ag. 1974, p. 7A.
- — —. "Rescatar a las cosas del naufragio que es el tiempo y el olvido y la muerte", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excélsior*, 11 de ag. 1964, p. 6.
- Bartolomé, Efraín. "La hermana mayor", en *Los Universitarios*, num 17, sept. 1984, p. 12.
- Bonifaz, Oscar. *Rosario*. México, Presencia Latinoamericana, 1984. Traducido al inglés: *Remembering Rosario. A Personal Glimpse into the Life and Works of Rosario Castellanos*. Translated and Edited by Myralyn F. Allgood. Scripta Humanística, USA, 1990.
- Cáceres Carenzo, Raúl y López Moreno, Roberto. "Homenaje a Rosario Castellanos", en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. dom. de *El Nacional*, num. 294, 15 de sept. 1974, p. 8 (poemas).
- Cano, Gabriela. "Del archivo: Rosario Castellanos", en *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*, num 4, dic. 1987, n.p. (Rosario Castellanos como alumna y profesora de la Facultad de Filosofía y Letras).

- Carballo, Emmanuel. "Rosario Castellanos", en *El gallo ilustrado*, supl. dom. de *El Día*, num. 633, 11 de ag. 1974, pp. 3-4.
- — —. "Diario público. Del 5 al 11 de junio de 1967. José Luis Cuevas y Rosario Castellanos", en *El Financiero* (México), 23 de abr. 1995, p. 48.
- Cárdenas, Ezequiel. "In memoriam, Rosario Castellanos, 1925-1974", en *Letras femeninas* (Colorado. USA), num. 1, spring 1975, pp. 72-74.
- Castellanos, Rosario. "Rosario Castellanos", en *Los narradores ante el público*. México: Joaquín Mortiz, 1966, pp. 87-98.
- Castillo, Fausto. "A Rosario", en *El Día*, 25 de sept. 1984, p. 10.
- Castillo, Rafael. "Rosario Castellanos", en *Los Universitarios*, nums. 103-104, sept. 1977, pp. 26-27.
- Castro, Carlo-Antonio. "Alta, alta, alta: una imagen de Rosario Castellanos", en *La Palabra y el Hombre*, num. 76, oct.-dic. 1990, pp. 47-50.
- Castro, Dolores. "Rosario Castellanos", en *Nivel* (México), num. 12, 25 de dic. 1959, p. 3.
- — —. "Rosario Castellanos", en *Revista de Bellas Artes*, num 18, nov.-dic. 1974, p. 19.
- — —. "La vida y Rosario Castellanos", en *A Rosario Castellanos: sus amigos*. México: Año Internacional de la mujer/ Programa de México, 1975, pp. 16-19.
- — —. "Las palabras como supervivencia", en *Revista del Consejo* (Consejo Estatal de Fomento a la investigación y Difusión de la Cultura DIF-Chiapas / Instituto Chiapaneco de Cultura. Chiapas. México), num. 7, verano 1992, pp. 32-35.
- — —. "Evocación a Rosario Castellanos", en *Sinapsis* (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas), num. 17, jul.-sept. 1995, pp.39-43.
- — —. "Rosario en mi memoria", en *Tierra adentro*, num. 78, feb.-mar. 1996, pp. 48-49.
- Castro, Rosa. "Yo premiaría también a la otra Rosario Castellanos", en *Siempre!*, num. 747, 18 de oct. 1967, 36-37, 70.
- Cervera, Juan. "Nuestra patria es la muerte", en *El Nacional*, 9 de ag. 1974, p. 19.
- Ciper, Gerardo. "Crónica de una hoja en blanco", en *El Herald Cultural*, supl. de *El Herald de México*, num. 365, 5 de nov. 1972, p. 3.
- Díez de Urdanivia, Fernando. "Consideraciones sobre Rosario Castellanos", en *El gallo ilustrado*, supl. dom. de *El Día*, México, num 633, 11 de ag. 1974, p. 2.
- Domínguez Aragonés, Edmundo. "Plantel de palabras me volviste, Rosario Castellanos", en *El gallo ilustrado*, supl. dom. de *El Día*, num. 300, 24 de mar. 1968, p. 4.

- Dosal, Herminia. "Las tías de Chayito la llamaron renegada", en *Excélsior*, 13 de abr. 1975, p. 1B, 6B, 12B, 13B.
- Ducach, Teodoro. "Imagen de Rosario Castellanos", en *Diario de las Américas*, suplemento, 6 de sept. 1974, p. 4.
- Dueñas, Guadalupe. "Rosario Castellanos", en *Imaginaciones*. México: Jus, 1977, pp. 19-20.
- Durán, Manuel. "Notas. In memoriam. Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Rosario Castellanos", en *Revista Iberoamericana* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. USA), vol 41, num. 90, 1975, pp. 79-83.
- Dybvig, Rhoda. *Rosario Castellanos: Biografía y novelística*. Tesis. México: UNAM, Escuela de Verano, 1965; tb México, Andrea, 1965.
- — —. *Rosario Castellanos: premiada y odiada*, UNAM, 1965.
- Engel, Lya. "Rosario Castellanos, ocho años después", en *Unomásuno*, 11 de jul. 1982, p. 19.
- — —. "Recuerdo a Rosario Castellanos", en *El Nacional*, 12 de jul. 1982, p. 15.
- Espejo, Beatriz. "Rosario Castellanos, conversadora indiscreta", en *Sábado*, supl. cult. de *Unomásuno*, num. 511, 18 de jul. 1987; también en *Oficios y menesteres (crónicas)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (Colección Molinos de Viento, num. 50), 1988, pp. 75-80.
- Foppa, Alaide. "Adiós a Rosario Castellanos", en *Los Universitarios*, num. 31, 15/31 de ag. 1974, p. 6.
- García Cantú, Gastón. "El vínculo con la tierra y sus dioses. Evocación de Rosario Castellanos", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excélsior*, 11 ag. 1974, pp. 4-5.
- García Flores, Margarita. "Rosario Castellanos y la enseñanza", en *El Día*, 2 de oct. 1967, p. 9.
- García León, Roberto. "Palenque. Rosario Castellanos", en *El Día*, 20 de en. 1964, p. 3.
- Garibay, Ricardo. "Rosario Castellanos. Tú, la de la insigne pulcritud", en *Excélsior*, 8 de ag. 1974, p. 6A.
- Gochez Sosa, Rafael. "Rosario Castellanos, mujer excepcional", en *La Pájara Pinta* (San Salvador), num. 27, mar. 1968, p. 8.
- Godoy, Emma. "Rosario Castellanos", en *Ábside* (Revista de Cultura Mexicana. México), vol. 39, num. 3, jul.-sept. 1975, p. 350-54. También en *Diálogo*, 1,2.
- González, Otto-Raúl. "Novenario para Rosario Castellanos", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excélsior*, 15 de ag. 1982, p. 2.

- — —. "Agujas y camellos. Tríptico a Rosario Castellanos", en *El Nacional*, 7 de ag. 1984, p. 6.
- González de la Garza, Mauricio. "Rosario Castellanos", en *Ovaciones*, supl. 297, 1º de oct. 1967, p. 4.
- — —. "Rosario y la Academia", en *Novedades*, 2 de ag. 1974, n. p.
- González Solano, Bernardo. "El cielo y el infierno de Rosario Castellanos", en *El Sol de México en la Cultura*, supl. dom. de *El Sol de México*, num. 517, 9 de sept. 1984, pp. 3, 4, 5.
- Guillén, Fedro. "Rosario la de Chiapas", en *Vida Literaria* (órgano de la Asociación de Escritores de México), num. 30, vol. 3, 1972, pp. 14-15.
- Huerta, David. "No es posible nacer ni morir sino con otro", en *La Cultura en México*, supl. dom. de *Siempre!*, num. 655, 28 de ag. 1974, p. IV.
- Ibargüengoitia, Jorge. "Recuerdo de Rosario Castellanos. Muerte de contemporáneos", en *Excelsior*, 13 de ag. 1974, p. 7A.
- Illescas, Carlos. "Hablar de memoria. Rosario Castellanos", en *El Nacional*, 17 de abr. 1984, p. 7.
- Maldonado, Jorge. "La aguja en el pajar", en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. dom. de *El Nacional*, num. 67, 3 de jun. 1984, p. 7.
- Mandujano, Jorge. "A once años de la muerte...", en *La Jornada*, 6 de agosto de 1985, p. 25.
- Martín del Campo, David. "A siete años de su muerte, Rosario Castellanos sería hoy la vanguardia del feminismo en el país", en *Unomásuno*, 7 de ag. 1981, p. 18.
- Megged, Nahum. "Diálogo con la mujer más honrada", en *Cuadernos de Jerusalén*, nums. 2-3, nov. 1975, p. 45-46.
- Mendoza, María Luisa. "Taladrada en el hilo de Rosario", en *Excelsior*, 6 de abr. 1958, p. 3.
- Millán, María del Carmen. Contestación al artículo de Rosario Castellanos, en que la felicita por su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, en *Académica María del Carmen Millán*, SepSetentas, 1974.
- Miller, Beth. "Rosario Castellanos", en *Review*, inv. de 1974, p. 47.
- Moirón, Sara. "Rosario Castellanos", en *La Palabra y el Hombre*, num. 11, jul.-sept. de 1974, pp. 17-8.
- Muñoz Sosa, Estela. "Oyendo a Rosario", en *Fem*, 12, num. 70, 1988, p. 40.
- Novaro, Octavio. "Nocturno a Rosario", en *El gallo ilustrado*, supl. de *El Día*, num. 637, 8 de sept. 1974, p. 2.

- Ostrosky, Jennie. "Rosario Castellanos: desafío o Sísifo", en *Excélsior*, 21 de ag. 1981, p. 1Cult.
- Pacheco, José Emilio. "Homenaje a Rosario Castellanos", en *Proceso*, num. 248, 3 de ag. 1981, pp. 50-51.
- — —. "Altar barroco", poema en homenaje a los diez años del deceso de Rosario Castellanos, en *Proceso*, num 406, 13 de ag. 1984, p. 46.
- Pagés Rebollar, José. "Los caminos equivocados de la mujer", en *Siempre!*, 1630, 19 de sept. 1984, p. 12.
- Peña, Margarita. "Rosario Castellanos. 10 años después", en *Unomásuno*, 9 de jun. 1984, p. 17.
- Peñalosa, Javier. "Diurno a Rosario. Embajadora en Israel", en *Excélsior*, 13 de feb. 1971, p. 7A.
- — —. "Nocturno a Rosario. Hasta la próxima", en *Excélsior*, 10 de ag. 1974, pp. 7A, 8A.
- Peñalosa, Joaquín Antonio. "Rosario Castellanos", en *Señal*, 31 de ag. 1974.
- Poniatowska, Elena. "Siete días en el mundo, Rosario Castellanos y el triunfo", en *Siempre!*, num. 769, 20 de mar. 1968, p. 57.
- — —. "Rosario Castellanos, una maestra que enseña para aprender", en *Novedades*, 9 de en. 1970, pp. 1, 8.
- — —. "Rosario Castellanos", en *Los Universitarios*, num. 31, 15/31 de ag. 1974, p. 3.
- — —. "Rosario Castellanos: Las letras que quedan de tu nombre", en *La Cultura en México*, supl. dom. de *Siempre!*, num. 1106, 4 de sept. 1974, pp. 6-8.
- — —. "¡Te hicieron un parque, Rosario!", en *Revista de Bellas Artes*, num. 18, nov.-dic. 1974, p. 2.
- — —. "La soledad, fiel compañera de Rosario Castellanos", en *Novedades*, 3 de jun. 1979, pp. 1, 14.
- — —. "De la tragedia a la burla de sí misma", en *Novedades*, 6 de jun. 1979, pp. 11.
- — —. "Siempre habló acerca de la muerte Rosario Castellanos", en *Novedades*, 8 de jun. 1979, n.p.
- — —. "Rosario Castellanos pidió a la mujer luchar por la conservación de su personalidad", en *Novedades*, 9 de jun. 1979, n.p.
- — —. "Rosario Castellanos tenía una gran inclinación hacia la vida religiosa", en *Novedades*, 10 de jun. 1979, pp. 7, 11.

- — —. “Tenía Rosario Castellanos gran capacidad de crítica y autocrítica”, en *Novedades*, 11 de jun. 1979, n.p.
- — —. “La vida de Rosario Castellanos, punto de partida para las mujeres que desean escribir”, en *Unomásuno*, 16 de abr. 1980, p. 23.
- — —. “Perfil de Rosario Castellanos: Yo soy de nacimiento cobarde. He temido muchas cosas, pero lo que he temido más es la soledad”, en *La Cultura en México*, supl. dom. de *Siempre!*, num. 947, 14 de may. 1980, pp. VI-X. También como “Yo soy de nacimiento cobarde. He temido muchas cosas, pero lo que más he temido es la soledad”, en *Debate feminista*, año 3, vol. 6, sept. 1992, pp. 293-318.
- — —. “Perfil de Rosario Castellanos (2ª y última parte)”, en “La Cultura en México”, supl. dom. de *Siempre!*, num. 949, 26 (ó 28) de may. 1980, pp. VI-X.
- — —. “Rosario Castellanos”. *Evocación de mujeres ilustres*. México: Delegación Benito Juárez, 1980, pp. 53-73.
- — —. “Son femeninos los grandes mitos del mexicano clásico”, en *Novedades*, 7 de dic. 1980, pp. 1, 14.
- — —. “Rosario Castellanos no pudo suicidarse”, en *Novedades*, 6 de sept. 1981, pp. 1, 14.
- — —. “La intensa vida interior de las mujeres literatas”, en *Novedades*, 7 de sept. 1981, pp. 1, 12.
- — —. “La muerte fiel amiga de Rosario Castellanos”, en *Novedades*, 11 de sept. 1981, p. 16.
- — —. “A diez años de su muerte, Rosario Castellanos vive con luz propia”, en *Novedades*, 8 de ag. 1984, pp. 1, 10; 9 de ag. 1984, pp. 1, 16; 10 de ag. 1984, pp. 1, 10, 14.
- — —. Prólogo a *Meditación en el umbral*. México: FCE, 1985, pp. 7-27.
- — —. “Rosario Castellanos: Rostro que ríe, rostro que llora”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIV, num. 3, primavera 1990, pp. 495-509.
- — —. “Rosario Castellanos. ¡Vida nada te debo!”, en *¡Ay vida no me mereces!*. México: Joaquín Mortiz, 1991, pp. 99-132.
- Ramírez, Luis Enrique. “Balún Canán. San Cristóbal-Ciudad Real”, en *La Jornada*, 6 de ag. 1994, p. 25.
- — —. “Reír de todo para vencer la soledad”, en *La Jornada*, 7 de ag. 1994, p. 29.
- Reyes Nevares, Beatriz. *Rosario Castellanos*. México: Departamento Editorial de la Secretaría de la Presidencia, 1976.

Rosas Ortiz, Rotger. "Nadie le vio las manos vacías o cerradas", en *Avance*, 3 de ag. 1975, p. 2.

Shedd, Margaret. "On Rosario Castellanos", en *Recent Books in México*, vol. 7, num. 5, 15 de jul. 1960, p. 3; y num. 5, 15 de jul. 1961, p. 7.

Vásquez, Mary Seale. "Rosario Castellanos: Image and Idea". En *Homenaje a Rosario Castellanos*. Eds. Maureen Ahern y Mary Seale Vásquez. Valencia: Ediciones Albatros Hispanófila, 1980, pp. 15-40.

Xirau, Ramón. "Rosario Castellanos, 1925-1974", en *Diálogos* (México), vol. 10, num. 59, sept.-oct. 1974, p. 38.

4.- Presencia de Rosario Castellanos en notas bio-bibliográficas, historias de la literatura y artículos generales

Acosta, Antonio. "Anticipo a la joven narrativa mexicana", en *Nación*, 20 de ag. 1967, p. 6.

Alegría, Fernando. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hanover, Ediciones del Norte, 1986, pp.281-284 (Sobre *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*).

Algaba Martínez, Leticia. "Notas sobre la novela mexicana en los últimos 15 años", en *Armas y Letras*, año 5, num. 1-2, en.-jun. 1962, pp. 5-24 (referencias a Rosario Castellanos en pp. 17-18; se habla de *Balún Canán*)

Álvarez, Federico. "La novela mexicana", en *Siempre!*, num. 72, 3 de jul. 1963, pp. 13-15.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: FCE. 1970, pp. 321-322.

— — —. *Historia de la literatura hispanoamericana II*. México, F.C.E., 1979; referencias a Rosario Castellanos en p. 325, 361, 363-64.

Bermúdez, María Elvira. "La novela mexicana en 1957", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excélsior*, 2 de mar. 1958, p. 4.

— — —. "La novela en 1962", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excélsior*, 20 de en. 1963; 27 de en. 1963 (referencia a *Oficio de tinieblas*).

Brushwood, John S. y Rojas Garcidueñas, José. *Breve historia de la novela mexicana*. México: Eds. de Andrea, 1959, pp. 141-142 (breve comentario sobre *Balún Canán*).

Brushwood, John S. *The Spanish American Novel. A Twentieth Century Survey*. Austin and London University o Texas Press, 1975, pp. 205, 237-238. En la versión en español *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México: F.C.E., 1984, pp. 201, 230-232 (referencia a *Oficio de tinieblas*).

— — —. *México en su novela*. México: FCE, 1992, pp. 64-66 y 86-87 (breves referencias sobre *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*).

- Camp, Jean. "La literatura mexicana", en *Europe*, num. 367-368, nov.-dic. 1959, pp. 17-28.
- Campo, Xorge del. "¿Quiénes son las escritoras mexicanas?", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excelsior*, 19 de nov. 1977, p. 2.
- Campos, Julieta. "La novela mexicana después de 1940", en *La imagen en el espejo*. México: UNAM, 1965, pp. 141-157 (menciones a Rosario Castellanos, pp. 142, 144, 145, 148-149, 155. Breve comentario de *Balún Canán*).
- Capetillo, Manuel. "Ficción y realidad en la literatura mexicana", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excelsior*, 31 de oct. 1971, pp. 7, 10.
- Carballo, Emmanuel. "Balance 1962. La novela", en *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, num. 46, 2 de en. 1963, p. III (referencia *Oficio de tinieblas*).
- — —. "La novela y el cuento", en *La Cultura en México*, supl. dom. de *Siempre!*, num. 151, 6 de en. 1965, p. V.
- — —. "La novela mexicana 1955-1965 (II). Escritores nacidos entre 1920-1929", en *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, vol. V, num. 228, 29 de jun. 1966, p. XVII.
- Colina, José de la. "Novelistas mexicanos contemporáneos", en *La Palabra y el Hombre*, vol. 3, num. 12, 1960, pp. 575-589.
- Correa de Zapata, Cecilia. "La mujer en las letras de América", en *Ensayos Hispanoamericanos*. Bs.As.: Corregidor, 1978, p. 59.
- Champourcín, Ernestina de. "Mujeres en nuestras letras", en *Istmo*, num. 8, mar.-abr. 1960, pp. 92-94.
- Chumacero, Alf. "Continuidad de la novela", en *México en la Cultura*, supl. dom. de *Novedades*, num. 589, 26 de jun. 1960, pp. 1, 11.
- Dallal, Alberto. "Astros y geometrías" (La poesía mexicana de 1969), en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. dom. de *El Nacional*, num. 48, 28 de dic. 1969, pp. 1, 3.
- Foxter, David William. "Bibliografía del indigenismo hispanoamericano", en *Revista Iberoamericana*, vol. 50, num. 127, 1984, pp. 587-620 (en concreto sobre Rosario Castellanos, pp. 610-611).
- Fox-Lockert, Lucía. "Novelística femenina: un esfuerzo de liberación", en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 1977, pp. 269-271 (breve comentario sobre el tratamiento de la mujer en la obra de Rosario Castellanos en la página 271).
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Mortiz, 1971, pp. 122-123, 294.
- — —. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1990, pp. 216-217 (breves referencias a *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*).

- García Terres, Jaime. "El interés que centraban los cuentistas hoy se desplaza a los novelistas", en *México en la Cultura*, supl. dom de *Novedades*, num. 500, 12 de oct. 1958, pp. 2, 8.
- González Peña, Carlos. "Ramón Rubín, Magdalena Mondragón, José Revuejtas, Rosario Castellanos", en *Historia de la literatura mexicana*. México: Porrúa, 1969, p. 306-309.
- — —. "Los novelistas nacidos en la década 1920-1930: Emma Dolujanoff, Rosario Castellanos, Luis Spota, Sergio Fernández, Sergio Galindo, Armando Ayala Anguiano, Carlos Fuentes, Luisa Josefina Hernández", en *Historia de la literatura mexicana*. México: Editorial Porrúa, 1981, pp. 309-312.
- Gordillo y Ortiz, Octavio. "Castellanos Figueroa, Rosario. 1925-1974", en *Diccionario biográfico de Chiapas*. México: B. Costa-Amic editor, 1977, pp. 33-38.
- Klinger, Margrit. "Las mujeres en la narrativa mexicana", en *Los Universitarios*, nums. 169-170, jun. 1980, pp. 14-15.
- Leal, Luis. *Breve historia de la literatura hispanoamericana*. New York: Alfred A. Knopf, 1971, pp. 289, 290, 336-337.
- López, Aralia. "De un cuento propio a un cuerpo, una conciencia y una reflexión propios", en *Blanco móvil*, nums. 42-43, may.-jun. 1990, pp. 3-12 (sobre la narrativa femenina mexicana del siglo XX).
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana del siglo XX. 1910-1949*. Tomo I, México: Ant. Libr. Robredo, 1949, p. 84; Tomo II, México: Ant. Libr. Robredo, 1950, p. 28.
- — —. "La literatura mexicana actual. 1954-1959", en *Revista de la Universidad de México*, num. 4, dic. 1959, pp. 11-17 (referencias concretas a Rosario Castellanos en pp. 14, 15).
- — —. "Esquema de la cultura mexicana actual", en *Cuadernos americanos*, num. 3, may.-jun. 1968, pp. 7-32.
- Mead, Robert. "The Mexican Literary Scene in 1956", en *Hispania*, XL, mar. 1957, pp. 37-43.
- Miller, Beth. "Chronology", en *Feminist Studies*, vol. 3, num. 3-4 (prim.- ver., 1976), pp. 66-8.
- Nicholson, Irene. "Women in México", en *Geographical Magazine* (Inglaterra), XXXII (en. 1960), pp. 408-416.
- Norris, Robert. "El novelista latinoamericano frente a la realidad", en *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* (Quito), num. XXIV, 1966, pp. 175-211.
- Ocampo, Aurora M. y Ernesto Prado Velázquez. "Rosario Castellanos", en *Diccionario de autores mexicanos*, México, UNAM. Centro de estudios literarios, 1967, pp. 68-70.

- Ocampo, Aurora. *Diccionario de autores mexicanos. Siglo XX. Tomo I (A-Ch)*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988, pp. 333-343.
- Passafari, Clara. "Apuntes para una comprensión de la novela mexicana actual", en *Univ. S.F.*, num. 68, 1966, pp. 267-296.
- Peña, Margarita. "Literatura femenina en México en la antesala del año 2000", en *Revista Iberoamericana*, vol. 55, nums. 148-149, jul. 1989, pp. 761-769 (breve recorrido por la producción de Rosario Castellanos, pp. 765-766).
- Poniatowska, Elena. "Las escritoras mexicanas calzan zapatos que las aprietan", en *Los Universitarios*, nums. 58-59, 15/31 de oct. 1975, pp. 2-4 (breve recorrido por la novelística de Rosario Castellanos, p. 2)
- Rama, Ángel. "La generación hispanoamericana de medio siglo, una generación creadora, con un poema "Toma de conciencia"", en *Marcha* (Montevideo), vol. 24, num. 1217, 7 de ag. 1964, pp. 1-3.
- Sommers, Joseph. "La novela mexicana, la revolución y la Alianza para el Progreso", en *La gaceta*, may. 1963, p. 3.
- — —. "Novels of a Death Revolution", en *The Nation*, num. 6, 7 de sept. 1963, pp. 104-115. Rpt. como "The Indian-oriental Novel in Latin-America: New spirit, new forms, new scope", en *Journal of Interamerican Studies* (Interamerican Academy, Panamerican Foundation and the University of Miami, Florida), vol. 6, num. 2, abr. 1964, pp. 249-265.
- — —. "The Present Moment in the Mexican Novel", en *Books Abroad* (An International Literary Quarterly. University of Oklahoma. USA), vol. 40, num 3, summer 1966, pp. 261-266.
- Valverde, José María. *Historia de la literatura hispanoamericana*, T. II. Barcelona: Planeta, 1974, p. 337.
- Vela, Arqueles. *Fundamentos de la literatura mexicana*. México: Edit. Patria, 1953, p. 158.
- 5.- Aspectos generales de su obra:**
- A.B. "Tres escritoras mexicanas del siglo XX", en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. dom. de *El Nacional* (México), num. 356, 30 de nov. 1975, p. 6.
- A.G. "Los mundos de Colette y Castellanos", en *El Día*, 23 de sept. 1984, p. 10.
- Ahern, Maureen. "Reading Rosario Castellanos: Contexts, Voices and Songs" y "A Select Bibliography of Rosario Castellanos", en *A Rosario Castellanos Reader*. Ed. Maureen Ahern et al. Austin: University of Texas Press, 1988, pp. 1-70 y 70-77.
- — —. "Rosario Castellanos (1925-1974)", en *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*. Diane E. Marting comp. Colombia: Siglo XXI, 1990 (biografía, temas, crítica y bibliografía).

- Alcira Arancibia, Juana (ed.). *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica. Siglo XX*. (dos volúmenes) San José: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1985 y 1987.
- Alonso Fuentes, María Elena. *Towards a Feminist Reading of Latin American Women Writers (Castellanos, Chauvet, Lacrosil, Manicom, Allende, Schwarz-Bart, Poniatowska, Parra)*. Tesis. University of Massachusetts, 1986.
- Allgood, Myralyn Frizzelle. *Conflict and Counterpoint: A Study of Characters and Characterization in Rosario Castellanos Indigenist Fiction*. Tesis doctoral. University of Alabama, 1986. (Dissertation Abstracts International, num. 46, 1986, p. 1958A)
- Anderson, Helene M. "Rosario Castellanos and the Structure of Power", en Meyer, Doris (ed.), Fernández Olmos, Margarite (ed.), *Contemporary Women Authors of Latin America: Introductory Essays*. Vol. 1. Brooklyn, N. Y.: Brooklyn Coll. P., 1983, pp. 22-32.
- Anónimo. "Los autores hablan de sus libros", en *Apunte*, num. 15, dic. 1969, pp. 6-7.
- — —. "El polémico tema del feminismo", en *El Sol de México en la Cultura*, supl. de *El Sol de México*, num. 495, 8 de abr. 1984, p. 8Cult.
- Bouchony, Claire Tron de. "Women in the Work of Rosario Castellanos: A struggle for identity", en *Cultures*, vol. 8, num. 3, 1982, pp. 66-82.
- Costantino, Roselyn. *Resistant creativity: Interpretative strategies and gender representation in contemporary women's writing in México (Castellanos Rosario, Berman Sabina, Boulosa Carmen)*. Diss. Arizona State University, 1992.
- Cortés Erasto. "Rosario Castellanos o la aspiración a un conocimiento lúcido", en *Boletín de Filosofía y Letras de la UNAM (México)*, num. 2, nov-dic. de 1994, pp. 12-13.
- Chapoy, Efigenia Marta. "El papel de la mujer tradicional en la obra de Rosario Castellanos", en *El gallo ilustrado*, supl. dom. de *El Día*, num. 964, 7 de dic. 1980, pp. 5-6.
- Dauster, Frank. "Success and Latin American Writer", en *Contemporary Women Authors of Latin America: Introductory Essays*. Ed. Doris Meyer, Margarite Fernández Olmos. Brooklyn Coll. P., 1983, pp. 16-21 (sobre Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Rosario Castellanos, Alfonsina Storni).
- Diggle, Ruth Winterbottom. *El lenguaje, medio de liberación en la obra de Rosario Castellanos*. (Ensayo seguido de la traducción al inglés de "El viudo Román"). Tesis, UNAM, Dirección de Cursos Temporales, 1973, 128 pp.
- Domingo-Argüelles, Juan. "La obra de Rosario Castellanos", en *El Universal*, 23 de dic. 1990, p. 2Cult.
- Domínguez, Luis Adolfo. "La mujer en la obra de Rosario Castellanos", en *Revista de la Universidad de México*, vol XXV, num. 633, feb. 1971, pp. 36-38.
- Donoso Pareja, Miguel. "Rosario Castellanos: un libro de agonía", en *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, num. 854, 5 de nov. 1969, p. 10.

- Flaschner, Ana. "Rosario Castellanos o la búsqueda de una expresión estética", en *Cuadernos de Jerusalén*, num. 2-3, nov. 1975, pp. 29-33.
- Fox-Lockert, Lucía. "El feminismo en la obra de Rosario Castellanos", en *Letras femeninas* (Colorado. USA), vol. 5, num. 2, otoño de 1979, pp. 48-56.
- Franco, María Estela. *Otro modo de ser humano y libre. Semblanza psicoanalítica de Rosario Castellanos*. Tesis de doctorado en psicología clínica, UNAM, 1982.
- — —. *Rosario Castellanos. Semblanza psicoanalítica. Otro modo de ser humano y libre*. México: Plaza y Janés, 1984.
- — —. "Rosario Castellanos: un testimonio que desmiente postulados de juventud", en *Fem*, num. 39, abr.-may. 1985, pp. 49-50.
- Fremantle, Anne. "Castellanos, Rosario (1925-)", en *Modern Latin American Literature*, Comp. y eds. David Foster y Virginia Ramos Foster. New York, Ungar Publishing Co., 1975, p. 241-242.
- Gómez Parham, Mary. "Intellectual Influences in the Works of Rosario Castellanos", en *Foro Literario: Revista de Literatura y Lenguaje* (Montevideo), vol. 7, num. 12, 1984, pp. 34-40.
- Granados, Tomás. "Rosario Castellanos, un rosario en castellano", en *Quimera* (Barcelona), num. 123, 1994, pp. 10-11 (Repaso de la obra).
- Hart, Stephen M. "Versions of the Political Unconscious: From Valenzuela to Castellanos", paper delivered at conference of The Association of Hispanist of Great Britain and Ireland. University of St. Andrews. March 1989.
- Leiva, Raúl. "La obra de Rosario Castellanos". *Programa cultural de la Empresa Colombiana* (Bogotá, 1961), p. 3.
- Lindstrom, Naomi. "Rosario Castellanos: Representing Woman's Voice", en *Letras femeninas* (Colorado. USA), vol. 5, num. 2, otoño de 1979, pp. 29-47.
- MacDonald, Regina H. "Rosario Castellanos: On language". En *Homenaje a Rosario Castellanos*. Eds. Maureen Ahern y Mary Seale Vásquez. Valencia: Ediciones Albatros Hispanófila, 1980, pp. 41-64.
- Maldonado López, Ezequiel. *Rosario Castellanos: periodismo y literatura*. UNAM, 1986.
- Megged, Nahum. "Entre soledad y búsqueda de diálogo", en *Los Universitarios*, num. 31, 15/31 de ag. 1974, pp. 4-5.
- — —. "Dos caras y un mismo rostro", en *Rosario Castellanos. Material de lectura*. México: Dirección General de Difusión Cultural / UNAM (Serie El cuento contemporáneo, num. 15), 1983, pp. 2-6 (breve revisión de la obra de Rosario Castellanos).
- — —. *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía*. México: Colegio de México, 1994 (2ª ed.).

- Mejía, Eduardo. "Rosario Castellanos, la voz del extranjero", en *Tierra adentro*, num. 78, feb.-mar. 1996, pp. 36-39.
- Miller, Beth. "Women and Feminism in the Works of Rosario Castellanos", en *Feminist Criticism: Essays on Theory, Poetry and Prose*. Eds. Cheryl L. Brown y Karen Olson. Metuchen and London. Scarecrow Press, 1978, p. 198-210.
- — —. *Rosario Castellanos: Una conciencia feminista en México*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Universidad Autónoma de Chiapas, 1983. Traducido al portugués como *Uma consciencia feminista: Rosario Castellanos*. Sao Paulo: Editora Perspectiva S.A., Coleção Debates, 1987 (Contiene una introducción de Bella Jozef: "Rosario Castellanos: Linguagem e identidade").
- — —. "Por una autodefinition artística", en *Literatura Chilena: Creación y Crítica*, 1989, vol. 13 (1- (47-50)), 1989, pp. 17-29 (Comentarios sobre *Sobre cultura femenina, Mujer que sabe latín...* y la poesía de la escritora).
- Miller Jabbusch, Jo Ann. *La problemática de la mujer en Rosario Castellanos*. México, 1972. Tesis UNAM, Dirección de Cursos Temporales.
- Ocampo de Gómez, Aurora Maura. "Debe haber otro modo de ser humano y libre: Rosario Castellanos", en *Cuadernos Americanos*, vol. 250, num. 5, sept.-oct. 1983, pp. 199-212.
- — —. "Rosario Castellanos y la mujer mexicana", *La Palabra y el Hombre*, vol. 53-54, en.-jun. 1985, p. 101-108.
- Palacios, Beatriz. "Rosario Castellanos ante los jóvenes", en *Tierra adentro* (México), num. 78, feb.-mar. 1996, pp. 40-45. (Recoge la opinión de varios escritores jóvenes sobre la autora: Rosa Beltrán, Eduardo Carcedo, Roxana Elvridge-Thomas, Jorge Fernández Granados, Malva Flores, Teodosio García Ruiz, Alfredo García Valdez, Luis Horacio Heredia, Claudia Hernández del Valle-Arizpe, Ana Belén López, Carlos Oliva, Irving Ramírez, Leonel Robles, Araceli Romero, Eutimio Sosa, Regina Swain, Marianne Toussaint, Carlos Vadillo Buenfil, Carmen Villoro).
- Plaza, Dolores. "El culto a los otros en la obra de Rosario Castellanos", en *La Palabra y el Hombre*, num. 11, jul.-sept. 1974, pp. 13-16.
- Reinosa, Cristina. "Nuevos trabajos de Rosario", en *Sucesos*, 2 de oct. 1964, pp. 25-26, 28.
- Restrepo Fernández, Iván. "México, de mes a mes", en *Mundo Nuevo* (París), num. 37, jul. 1969, pp. 90-91.
- — —. "Del oficio de escritor al poder", en *Mundo Nuevo*, vol. 54, 1970, p. 92-94.
- Reyes, Iris Yolanda. "Rosario Castellanos. Guía bibliográfica", en *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico. Río Piedras), num. 8, 1981, pp. 149-155,

- Richardon, Maurice. "Rosario Castellanos (1925-)", en *Modern Latin American Literature*. Comp. y eds. David Foster y Virginia Ramos Foster. New York. Ungar Publishing Co., 1975, p. 240-241.
- Robles, Martha. "Tres mujeres en la literatura mexicana: Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo", en *Cuadernos Americanos*, vol. 246, num. 1, 1983, p. 223-235.
- — —. "Rosario Castellanos", en *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura femenina* (vol II). México: UNAM, 1986, pp. 147-191.
- Ruta, Suzanne. "Adiós, Machismo: Rosario Castellanos Goes Her Own Way", en *Village Voice Literature Supp*, vol. 75, junio de 1989, pp. 33-34.
- Schneider, Luis Mario, "La Francia de los escritores mexicanos", en *Cuadernos del Atlántico*, num. 1, oct. 1962, pp. 17-18
- Schwartz Shkoorman, Perla. "Rosario Castellanos, feminista", en *La Onda*, supl. de *Novedades*, num. 243, 5 de feb. 1978, p. 13.
- — —. "El feminismo auténtico de Rosario Castellanos", *El Heraldo Cultural*, supl. dom. de *El Heraldo de México*, num. 725, 7 de oct. 1979, p. 3.
- — —. *Rosario Castellanos, mujer que supo latín*. México, Katún, 1984.
- — —. "Rosario Castellanos, la apertura de nuevas brechas", en *La Brújula en el Bolsillo* (Revista de literatura. México), num. 17, en. 1984, pp. 49-51.
- — —. "Rosario Castellanos o el llamado del fuego", en *Casa del Tiempo* (Revista de la Dirección de Difusión Cultural de la UAM, México), nums. 43-44, ag.-sept. 1984, pp. 42,43,44.
- Urbano, Victoria E. "La justicia femenina de Rosario Castellanos", en *Letras femeninas* (Colorado, USA), 2 (6 1), otoño 1975, pp. 9-20.
- Urrutia, Elena. "Los últimos libros en prosa de Rosario Castellanos", en *Los Universitarios*, num. 31, 15/31 de ag. 1974, pp. 7-8.
- Velázquez, Lucila. "Tres obras y tres tiempos en el mapa de América", en *Imagen* (Caracas), num. 78, 1º-15 de ag. 1970, pp. 6-7.
- Vilà, Anna y Pi i Murugó, Anna. "La escritora mexicana Rosario Castellanos", en *Historia y vida* (Barcelona), num. 332, año XXVIII, nov. 1995, pp. 27-35 (repasso por la vida y obra de la escritora).
- Vitale, Ida. "El México apasionante de Rosario Castellanos", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excelsior*, 14 de jun. 1964, pp. 3, 8

6.- Sobre su narrativa:

- Alemañy Valdez, Herminia M. *El proceso de la creación en la recreación: lo mítico indígena en la obra de Rosario Castellanos*. Tesis. Puerto Rico, 1990.

- Araujo, Helena. "La narradora y la diferencia" (el papel de la mujer en la literatura), en *Plural*, num. 156, p. 59.
- Barre, Marie-Chantale. *Los indios en las obras de Rosario Castellanos*. Memoire de Maitrise. París, Université Paris III, 1976.
- Barrera Ayala, Rosa M^a. *Imagen de la mujer indígena en la obra narrativa de Rosario Castellanos*. Tesis. UNAM, 1990.
- Beer, Gabriela de. "La revolución en la narrativa de Campobello, Castellanos y Poniatowska", en *La Semana de Bellas Artes* (México), num. 165, 28 de en. 1981, pp. 2-5.
- Benedetti, Mario. "Dos mundos incomunicados en las novelas de Rosario Castellanos", en *La Mañana*, Montevideo, num. 16, 1963 (comentarios a *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*); el mismo artículo bajo el título "Rosario Castellanos y la incomunicación racial", en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, ed. Arca, 1969 (2^a ed.), pp. 165-170; también en *El ejercicio del criterio*. Nueva imagen, 1981, pp. 243-248.
- Bermúdez, María Elvira. "Rosario Castellanos y su obra de ficción", en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. dom. de *El Nacional*, num. 294, 15 de sept. 1974, p. 2.
- Biddle Corbet, Jerome. *Rosario Castellanos. ¿Literatura antropológica o literatura de ficción?* Tesis. UNAM, Cursos temporales, 1970.
- Bigas Torres, Sylvia. "Rosario Castellanos y la nueva narrativa indigenista", en *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*, México, Universidad de Guadalajara y Universidad de Puerto Rico, 1990, pp. 347-458 (estudio de *Balún Canán*, *Oficio de tinieblas* y *Ciudad Real*).
- Campos, Jorge. "Novelas e ideas de Rosario Castellanos", en *Ínsula* (Madrid), num. 211, jun. 1964, p. 11.
- Cano, Ana María. *El mito en la novela de Rosario Castellanos*. Tesis de doctorado. Stephen F. Austin State University, 1977.
- Carballo, Emmanuel. "Chiapas y la literatura indigenista", en *La Cultura en México*, supl. dom. de *Siempre!*, num. 82, 11 de sept. 1963, p. XX.
- Carrasco de Félix, Lourdes. *La función del mito en la narrativa de Rosario Castellanos*. Tesis de doctorado. Michigan State University, 1979.
- Carretero, Rocío. "El carácter social de la mujer mexicana en la narrativa de Rosario Castellanos", en *La Palabra y el Hombre*, num. 61, en.-mar. 1987, pp. 49-55.
- Cohen, J.M. "The eagle and the serpent", en *The Southern Review*, vol. 1, num. 2, spring 1965, pp. 361-374.
- Coll, Edna. *Injerito de temas en las novelistas mexicanas contemporáneas*. San Juan, P.R.: Ediciones Juan Ponce de León, 1964, pp. 101-107.

- Cortés, Jaime Ernesto. "Rosario Castellanos: en imperativo moral de la denuncia", en *El Angel*, suplemento de *Reforma*, num. 8, 23 de en. 1994, n.p.
- Cordero, Dolores. "Rosario Castellanos: la mujer mexicana, cómplice de su verdugo", en *Revista de Revistas*, num. 22, 1 de nov. 1972, pp. 24-27.
- Dorward, Frances R. "The Short Story as a Vehicle for Mexican Literary Indigenismo", en *Letras femeninas*, (Colorado. USA) vol. 13, num. 1-2, spring-autumn 1987, pp. 53-66 (sobre Rosario Castellanos, María Lombardo de Caso y Emma Dolujanoff).
- Félix, Lourdes Carrasco de. *La función del mito en la narrativa de Rosario Castellanos*, Michigan State University, 1979 (181 p.).
- Fiscal, María Rosa. "De la imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos", en *Tierra adentro* (México), num. 20, oct.-nov. 1979, pp. 44-47.
- — —. "La mujer en la narrativa de Rosario Castellanos", en *Texto Crítico*, vol. 5, num. 15, 1979, pp. 133-53.
- — —. "En los labios del viento he de llamarme árbol de muchos pájaros", en *Proyecciones de América Latina*, num. 1, en.-jun. 1981, pp. 72-101.
- — —. "De *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*" (fragmento, mención en el Premio Nacional de Ensayo Literario "José Revueltas"), en *Tierra Adentro*, num. 20, oct.-dic. 1979, pp. 44-47.
- — —. *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*. Tesis de licenciatura. México, UNAM, 1979; también en México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas. Cuadernos del Centro de Estudios Literarios, 1980.
- — —. "Bajo la mira sociológica" (fragmento de *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*), en *El Sol de México en la Cultura*, supl. dom. de *El Sol de México*, num. 360, 30 de ag. 1981, pp. I, III.
- — —. "Identidad y lenguaje en los personajes femeninos de Rosario Castellanos", en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 14, nums. 2-3, feb.-may. 1985, pp. 25-35.
- Furnival, Chloe. "Confronting Myths of Opression: The Short Stories of Rosario Castellanos", en *Knives and Angels*, ed. S. Bassnett-McGuire. London: Zed. 1990, pp. 52-73, at. p. 62.
- García-Barragán, Guadalupe. "Rosario Castellanos en la novela y el cuento indigenistas". En Dionisia A. Riola, ed., *World Literature General Education Journal*, vol. 13, nums. 1-3, 1968, pp. 113-120. También en *Proceedings of the Pacific Northwest Conference Foreign Languages*, 20, 1969, pp. 113-120.
- Gasca, Argelio. "Memoria y materia", en *Diorama de la Cultura*, supl. dom. de *Excelsior*, 19 de oct. 1969, p. 6.

- Gruber, Vivian M. "The general and the lady: two examples of religious persecution in the Mexican novel". En Lyle C. Brown y William F. Cooper, comps. *Religion in Latin American life and literature*. Waco, tex.: Markham Press Fund, Baylor University Press, 1980, pp. 212-219.
- Hanffstengel, Renate von. *El México de hoy en la novela y el cuento*. México: ediciones de Andrea, 1966, pp. 31-32, 36-41, 65-66, 67-71.
- Hernández, Julia. *Novelistas y cuentistas de la Revolución mexicana*. México: Unidad Mexicana de Escritores, 1960, pp. 132-133.
- Joseff, Bella. "O Resgate Dos Mitos Eternos", en *Cuadernos de Jerusalén*, nums. 2-3, nov. 1975, p. 41.
- Langford, Walter M. "Rosario Castellanos (1925-1974)", en *La novela mexicana. Realidad y valores*. México: Diana, 1975, pp. 225-228. Edición original en inglés en *The Mexican Novel Comes of Age*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1971.
- Lienhard, Martin. "Tendencias etnoficcionales en el área maya (Yucatán, Guatemala, Chiapas)", en *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990, pp. 325-328.
- López González, Aralia. *Aproximaciones sociológicas a la narrativa de escritoras latinoamericanas*. Tesis de maestría. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1975.
- — —. *De la intimidación a la acción: la narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1985.
- — —. *La espiral parece un círculo. La narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de tinieblas y Álbum de familia*. México: UA Metropolitana (Texto y contexto; 3 Casa abierta al tiempo), 1991.
- López Mena, Sergio. "Rosario Castellanos y la novela indigenista", en *Presencia Educativa*, num. 2, jul. 1975, pp. 31-34.
- Loustaunau, Martha Oehmke. "Rosario Castellanos: The Humanization of the Female Character" (cap. I) *México's Contemporary Women Novelist*. The University Of New México, 1973 (DA1 34 (1973): 2637A)
- Mejías Alonso, Almudena. *La obra narrativa de Rosario Castellanos*. Tesis de doctorado. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- — —. "La narrativa de Rosario Castellanos y el indigenismo", en *Cuadernos Americanos*, vol. 260, num. 3, 1985, pp. 204-217.
- Menton Seymour. "La novela del indio y las corrientes literarias", *Homenaje a Luis Leal. Estudios sobre literatura hispanoamericana*, ed. a cargo de Donald W. Bleznick y Juan O. Valencia; Madrid, Ínsula, 1978, pp. 63-73.
- Ngah, Mbana. *Rosario Castellanos et les thèmes favoris de sa prose; l' indien et la femme*. Institut d' Études Hispaniques et Hispano-Américaines. Université de Toulouse, 1985.

- O'Connell, Joanna. *Prospero's Daughters: language and allegiance in the novels of Rosario Castellanos and Nadine Gordimer*. Dissertation Abstracts International, octubre de 1989, vol. 50, num. 4, p. 944A.
- Parham, Mary Helene. *Alienation in the fiction of Rosario Castellanos*. Tesis de doctorado. University of California, Los Angeles, 1979 (152 p.).
- Passafari, Clara. "La novela indigenista: Rosario Castellanos y el ciclo de Chiapas", en *Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947*. Rosario, Argentina: Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, 1968, p. 171-187.
- Peña, Margarita. "El indigenismo en la obra de Rosario Castellanos", en *Unomásuno*, 3 de jul. 1979, p. 19.
- Pérez, Arturo P. "La mujer en dos novelas de Rosario Castellanos", en *Cuadernos Americanos*, vol. 228, num. 1, 1980, p. 221-226.
- Reyes de González, Iris Yolanda. *Visión del indio y del ladino en las novelas de Rosario Castellanos*. Puerto Rico, 1980.
- Reyes Nevares, Beatriz. "Rosario Castellanos: el problema del México indio", en *El Nacional*, 12 de ag. 1974, p. 15.
- Robinson, George Alexander St. John. *Indigenism and feminism in the prose fiction of Rosario Castellanos*. The Louisiana State University and agricultural and mechanical Col., 1981 (256 p.).
- Rodríguez-Luis, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista de Clorinda Matto de Turner a José María Arguedas*. México: F.C.E., 1980, pp. 253-256. (Sobre la obra indigenista, sobre todo *Oficio de tinieblas*)
- Rodríguez-Peralta, Phyllis. "Images of Women in Rosario Castellanos' Prose", en *Latin American Literary Review* (University of Pittsburgh), vol. 6, num. 11, ot.-inv. 1977, pp. 68-80.
- Rosser, Harry L. "The structure and psyche of provincial society en transition: Magdaleno, Fuentes, Galindo, Castellanos", en *Conflict and transition in rural Mexico*. Boston: Crossroads Press, 1980, pp. 119-160.
- Sachico, Fuji. *La reapropiación del indigenismo en la narrativa femenina contemporánea de México (Pontiatowska Elena, Castellanos Rosario)*, University of California, 1991. (301 p.)
- Selden, Rodman. "Children caught in a storm", en *New York Times Book Reviews*, 5 de jun. 1960, p. 4, 26.
- Silva Villalobos, Antonio. "Carlo Antonio Castro y Rosario Castellanos: una experiencia literaria", en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. dom. de *El Nacional*, num. 703, 18 de sept. 1960, p. 10.

Sommers, Joseph. "The Changing View of the Indian in Mexican Literature", en *Hispania* (The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, USA), vol. 47, num. 1, mar. 1964, pp. 47-55.

— — —. "El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria", en *Cuadernos Americanos*, vol. 133, num.2, mar.-abr. 1964, pp. 246-261.

Steele, Cynthia. "Rosario Castellanos, *Balún Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962): La psicología de la opresión", en *Narrativa indigenista en los Estados Unidos y México*. México: INI, 1985, pp. 81-90.

— — —. "The Fiction of National Formation: The Indigenista Novels of James Fenimore Cooper and Rosario Castellanos", en Chevigny, Bell Gale (ed.) Laguardia, Gari (ed.), *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*. New York: Cambridge UP, 1986, pp. 60-67.

Ventura Sandoval, Juan. *Ficción y realidad. Las mujeres en la narrativa de Rosario Castellanos*. Tesis de maestría. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1977. Publicada en Tlaxcala: Universidad de Tlaxcala, 1987.

Washington, Thomas. *The narrative works of Rosario Castellanos: In Search of Confrontations with Myth*. Tesis doctoral. University of Minnesota, 1982. (Dissertation Abstract International, vol. 43, num. 4, oct. 1982, p. 1162A.

Young, Linda Rebeca S. *Six representative women novelist of Mexico*. Tesis de doctorado. Urbana, University of Illinois, 1975.

7.- Sobre *Oficio de tinieblas*:

Acevedo Escobedo, Antonio. "Tres grandes novelas", en *El Sol de Puebla*, 20 de diciembre de 1962; también en *El Heraldó de Chihuahua*, 21 de dic. 1962.

Aguilera Malta, Demetrio. "La novela indigenista: de Voltaire a Rosario Castellanos", en *El gallo ilustrado*, supl. dom. de *El Día*, num. 36, 3 de mar. 1963, p. 3.

Anónimo. "Reseña a *Oficio de tinieblas*", en *México en la Cultura*, supl. dom. de *Novedades*, num. 711, 4 de nov. 1962, p. 9.

— — —. "La novela mexicana de 1962", en *Cuadernos de Bellas Artes*, num. 12, dic. 1962, p. 3 (se comentan *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos y *Las tierras flacas* de Agustín Yáñez, como los títulos más destacados del año).

— — —. "Reseña a *Oficio de tinieblas*", en *Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores*, vol X, num. 2, 15 de en. 1963, p. 5

— — —. "*Oficio de tinieblas*", en *Recent Books in México*, vol. X, num. 2, 15 de en. 1963, p. 5.

- — —. "Reseña de *Oficio de tinieblas*", en *El informador* (Guadalajara), 17 de mar. 1974, n.p.
- Bolívar, María Dolores. "Ascensión Tun en la tradición del discurso de la mujer en América Latina", en *Nuevo Texto Crítico*, vol. 2, num. 4, 1989, p. 137-143 (Comenta la novela *Ascensión Tun* de Silvia Molina, junto a *Recuerdos del porvenir* de Elena Garro y *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos).
- Cosse, Rómulo. "El mundo creado en *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos", en *Latino América*, vol. 13, 1980, p. 83-113; también en *Crítica Latinoamericana, propuestas y ejercicios*; Horacio Quiroga, Ricardo Güiraldes, Rosario Castellanos, Fray Matías de Córdoba. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1982, pp. 111-137.
- Dorward, Frances R. "The function of interiorization in *Oficio de tinieblas*", en *Neophilologus*, vol. 69, num. 3, jul. 1985, pp. 374-385.
- Franco, Jean. *Plotting Women*. London: Verso, 1988, pp. 138-146, 220. Traducido como *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: F.C.E., 1993.
- González, Alfonso. "Lenguaje y protesta en *Oficio de tinieblas*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. IX, num. 3, oct. 1975, pp. 441-450.
- Gringoire, Pedro. "Reseña de *Oficio de tinieblas*", en *Excelsior*, 14 de dic. 1962, n.p.
- Guerra Cunningham, Lucía. "El lenguaje como instrumento de dominio y recurso deconstructivo de la historia de *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos", en *Explicación de textos literarios*, vol. 19, num. 2, 1990-1991, pp. 37-41.
- Huffschmid, Anne. "Traduce Strien-Bourmer *Oficio de tinieblas*. Crece en Alemania el interés por la obra de Rosario Castellanos", en *La Jornada*, 17 de jun. 1994, p. 25.
- Leal Menchaca, Miguel Ángel. *Oficio de tinieblas, la visión de un mundo híbrido en los Altos de Chiapas*. Tesis de licenciatura. México, U.N.A.M., 1986.
- Leiva, Raúl. "*Oficio de tinieblas*, de Rosario Castellanos", suplemento de *El Nacional*, p. 7. Rpt. como "Reseña a *Oficio de tinieblas*", en *Nivel*, num. 48, 25 de dic. 1962, pág. 3; incluido en "Tres grandes novelas mexicanas en 1962", en *Cuadernos de Bellas Artes*, año IV, num. 1, en. 1963, pp. 25, 28-31; también en *Iluminaciones. Crítica literaria*. México: ed. Letras, 1973, pp. 273-305.
- Lindstrom, Naomi. "Women's Expression and Narrative Technique in Rosario Castellanos's *In Darkness*", en *Modern Language Studies*, vol. 13, num 3, summer 1983, pp. 71-80.
- Márquez, María de los Ángeles. *El compromiso de la escritura: Rosario Castellanos y Elena Poniatowska*. Tesis de licenciatura. UNAM, 1994.
- Mendicuti, Isidro. "En una semana *Oficio de tinieblas* rompe todos los récords de venta", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 11 de nov. 1962, p. 11. También en *El Centavo*, vol. V, num 59, 1964, pp. 4-6.

- Millán, María del Carmen. "En torno a *Oficio de tinieblas*", en *Anuario de Letras* (Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM), año III, 1963, pp. 287-299.
- Miller, Beth. "Personajes y personas: Castellanos, Fuentes, Poniatowska y Sainz", en *Mujeres en la literatura*. México: Fleischer editora, 1978, pp. 65-75 (analiza la caracterización del personaje femenino en los siguientes textos: *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska y *La princesa del Palacio de Hierro* de Gustavo Sainz).
- — —. "Historia y ficción en *Oficio de tinieblas*", en *Texto Crítico*, vol. 10 num. 28, en-abr. 1984, pp. 131-142.
- Molina, Javier. "Conclusión de un estudio realizado en Chiapas. Es fallida la representación del mundo indígena en *Oficio de tinieblas*", en *Unomásuno*, 21 de dic. 1978, p. 18.
- Mora Galindo, Silvia Guadalupe. *Oficio de tinieblas: una retrospectiva de Rosario Castellanos*. Tesis. UNAM.
- Murúa, Rita. "Una lucha solitaria contra las tinieblas. Reseña a *Oficio de tinieblas*", en *Revista Mexicana de Literatura*, supl. dom. de *El Nacional*, num. 3-4, mar.-abr. 1963, pp. 62-63.
- Peña, Luis H. "Superficie en disolvencia: *Oficio de tinieblas*", en *Escritura en escisión*. Xalapa: Cuadernos del CIL-L, Universidad Veracruzana, 1990, pp.33-53.
- Peña, Margarita. Prólogo a *Oficio de tinieblas*. México: Promexa Editores, 1979.
- — —. "*Oficio de tinieblas* o la vecindad del cielo", en *Entre líneas*. México: UNAM, Difusión Cultural (Textos de Humanidades, 34), 1983, pp. 127-138.
- — —. "De la condición femenina", en *Unomásuno*, 6 de may. 1979, p. 19 (*Oficio de tinieblas*).
- — —. "Una novela de protesta", en *Unomásuno*, 24 de jun. 1979, p. 19.
- — —. "De solteras y casadas", en *Unomásuno*, 1º de jul. 1979, p. 21 (*Oficio de tinieblas*).
- — —. "La situación actual de los chamulas confirman la vigencia de *Oficio de tinieblas*, de Rosario Castellanos", en *Unomásuno*, 10 de oct. 1979.
- Pérez, Janet D. "La retórica de la oscuridad en *Oficio de tinieblas*", en *América Indígena*, vol. 44, num. 4, 1984, pp. 639-48.
- Poniatowska, Elena. "El mundo de los Chamulas que vio Rosario Castellanos", en *Novedades*, 8 de sept. 1981, pp. 1, 15.
- Portal, Marta. "Narrativa indigenista mexicana de mediados de siglo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 298, abr. 1975, pp. 196-207.

- — —. “La novela indigenista de la década de los 50”, en *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980, pp. 247-257.
- Pugileet, J. *La mujer mexicana a través de seis novelas*. Memoire de maitrise. París: Université de Paris II, 1977.
- Ramírez de Aguilar, F. “Tal vez la mejor novela de 1962”, en *Excélsior*, 30 de dic. 1962, p. 25A.
- Román López, Aura N. “La cosmovisión indígena en la estructura lingüística de *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos”, en *Atenea*, año 11, 3ª época, num. 1, 1982, pp. 33-39.
- — —. *Conflicto cultural y existencial en Oficio de tinieblas de Rosario Castellanos: a dissertation ...* Tesis de doctorado. Tulane University, 1982. Dissertation Abstract International, vol. 43, num. 3, sept. 1982, p. 817A. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1985, VI.
- “Rosario Castellanos”, en *La Cultura en México*, supl. dom. de *Siempre!*, num. 7, 4 de abr. 1962, pp.2-3 (Castellanos habla sobre su novela *Oficio de tinieblas*).
- Saavedra Rodríguez, Águeda. *Los personajes femeninos en la novela Oficio de tinieblas de Rosario Castellanos*. Tesis. México. UNAM, 1976.
- Schlau, Stacey. “Conformity and Resistance to Enclosure: Female Voices in Rosario Castellanos' *Oficio de tinieblas* (*The Dark Service*)”, en *Latin American Literary Review* (University of Pittsburg. USA), vol. 12, num. 24, spring-summer 1984, p. 45-57.
- Selva Pérez, María E. Beatriz de la. *El indio a través de Bruno Traven y Rosario Castellanos*. (tesis de licenciatura), México, UNAM, 1976, pp. 32-49 (elige *Oficio de tinieblas* para el estudio).
- Silva Velázquez, Caridad. “La relación víctima-victimario en *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos”, trabajo presentado en el 4º Congreso Interamericano de Escritoras, México, del 3 al 6 de junio de 1981.
- Skeed, Margaret. “On Rosario Castellanos”, en *Recent Books in México*, VII, num. 5, 15 de julio de 1960, p. 3; VIII, num 5, 15 de jul. 1961, p. 7.
- Sommers, Joseph. “Reseña sobre *Oficio de tinieblas*”, en *Books Abroad*, vol. 37, num. 3, summers 1963, p. 316.
- — —. “Rosario Castellanos: nuevo enfoque del indio mexicano”, en *La Palabra y el Hombre*, num. 29, en-mar. 1964, pp. 83-88 (se centra en el análisis de *Oficio de tinieblas*).
- — —. *After the Storm: Landmarks of the Modern Mexican Novel*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1968, pp. 168-170; Trad. del inglés: *Yáñez, Rulfo. Fuentes. la novela mexicana moderna*. Caracas: Monte Ávila, 1970, pp. 203-206 (comentario sobre *Oficio de tinieblas*).

- — —. "Oficio de tinieblas", en *Nexos*, num. 2, feb. 1978, p. 15-16.
- — —. "Forma e ideología en *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), num. 7-8, 1978, pp. 73-91.
- — —. "Literatura e historia: Las contradicciones ideológicas de la ficción indigenista", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol 5, num. 10, 1979, pp. 9-39 (se analizan los libros *Tomochic* de Heriberto Frías, *El resplandor* de Mauricio Magdaleno y *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos).
- Villarreal, Minerva Margarita. "La red de las discriminaciones o el enigma de las ovejas petrificadas: comentario a la novela *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos", en *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, num. 150, en.-mar. 1990, pp. 63-82.
- Villaseñor, Raúl. "Oficio de tinieblas", en *El Universal Gráfico*, 8 de dic. 1962; también en *El informador* (Guadalajara), 24 de dic. 1962.
- Zendejas, Francisco. "Reseña de *Oficio de tinieblas*", en *Excelsior*, 6 de nov. 1962.

III.- BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- Abreu Gómez, Ermilo. *La conjura de Xinum*. México: SEP, 1987.
- Aleman Bay, Carmen. "Revisión del concepto de indigenismo a través de tres narradores contemporáneos: José María Arguedas, Roa Bastos y José Donoso", en *Anthropos*, num. 128, 1992, pp. 74-76.
- Arredondo, Inés. *La señal*. México: UNAM, 1980.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1975.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1968.
- Beer, Gabriela de. "Ramón Rubín y *El callado dolor de los tzotziles*", en *Revista Iberoamericana*, vol. 50, num. 127, 1984, pp. 559-568.
- Bigas Torrees, Sylvia. *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*. México: Universidad de Guadalajara / Universidad de Puerto Rico, 1990.
- Bourneuf, R. / Ouellet, R. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1981.

- Bruswhood, J.S. *México en su novela*. México: F.C.E.,
- Campos, Jorge. "Narradores mejicanos. De Rubén Darío a Luis Spota", en *Ínsula*, num. 266, 1969, p. 11 (incluye referencias a Rosario Castellanos).
- Campra, Rosalba. *América Latina: La identidad y la máscara*. México: Siglo XXI, 1987.
- Castro, Carlo Antonio. *Los hombres verdaderos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959.
- — —. "Diario de Chiapas: Ecos de Los Altos", en *La Palabra y el Hombre*, num. 92, oct.-dic. 1994, pp. 103-104.
- Cornejo Polar, Antonio. "Sobre el neo-indigenismo y las novelas de Manuel Scorza. Proyección de lo indígena en las novelas de América Latina", en *Revista Iberoamericana*, num. 127, abr.-jun. 1984.
- Correa, Gustavo. "La novela indianista de Mario Monforte Toledo y el problema de una cultura integral en Guatemala, en *Memoria del Séptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Berkeley, Cal., Col. Studium, Ediciones Andrea, México, 1957.
- Cowie, Lancelot. *El indio en la narrativa contemporánea*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional Indigenista, 1990.
- Durand, Gilbert. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1982.
- El Libro del Consejo*. México: UNAM, 1964.
- El Libro de los libros de Chilam Balam*. México: FCE, 1989.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Alianza / Emecé, 1968.
- — —. *Lo sagrado y lo profano*. Colombia: Ed. Labor, 1994.
- — —. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1991.
- Francis, Susana. *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*. Tuxtla Gutiérrez, Ch. : Gobierno del Estado de Chiapas/ Instituto Chiapaneco de Cultura, 1992.
- Franco, Jean. "Realismo y regionalismo: la novela indigenista" y "La prosa contemporánea: Agustín Yáñez, Carlos Fuentes, José Revueltas y la novela mexicana", en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1990, pp. 212-220 y pp. 333-364.
- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Gálvez, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1987.
- Guiteras Holmes, C. *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*. México: FCE, 1986.

- Gullón, Germán /Gullón, Agnes. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1974.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*, en *La novela de la Revolución Mexicana*. México: SEP / Aguilar, 1988.
- Köhler, Ulrich. *Cambio cultural dirigido en los Altos de Chiapas*. México: Instituto Nacional Indigenista y Secretaría de Educación Pública, 1975.
- León-Portilla, Miguel. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. México: UNAM, 1986.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- López y Fuentes, Gregorio. *Campamento*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1931.
- — — . *Tierra*, en *La novela de la revolución*. México: Promexa, 1985.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1984.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago: Editorial Universitaria, 1955.
- Martínez, José Luis. "Esquema de la cultura mexicana actual", en *Cuadernos Americanos*, num. 3, may.-jun. 1968, pp. 7-32.
- Mediz Bolio. *La tierra del faisán y del venado*. México: Editorial Novaro, 1957.
- Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*. Río Piedras: Universidad, 1961.
- Miller, Beth. *A la sombra del volcán*. México: Universidad de Guadalajara / Xalli, Universidad Veracruzana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.
- Mitos indígenas*. Estudio preliminar, selección y notas de Agustín Yáñez. México: Ediciones de la Universidad de México, 1942.
- Monsiváis, Carlos. "No con un sollozo, sino entre disparos (notas sobre la cultura mexicana 1910-1968)", en *Revista Iberoamericana*, vol. 55, nums. 148-149, 1989, pp. 715-735.
- Morales Bermúdez, Juan M. "Apuntes sobre narrativa contemporánea de Chiapas", en *CIHMECH* (Chiapas), vol 1, 1987, pp. 87-100.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1988.
- Peña Martínez, Francisco de la. "La construcción imaginaria de la mexicanidad", en *La Jornada Semanal*, num. 212, 4 de jul. 1993, pp. 31-34.
- Pineda, Vicente. *Historia de las sublevaciones indígenas habidas en el estado de Chiapas*. México: Tipografía del Gobierno, 1888.

- Pozas, Ricardo. *Juan Pérez Jolote*. México: FCE, 1983.
- — —. *Chamula* (dos tomos). México: INI, 1990.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1985.
- Rivera Dorado, Miguel. *La religión maya*. Madrid: Alianza editorial, 1986.
- Rodríguez Chicharro, César. "La novela indigenista mexicana", en *Estudios literarios: Cide Hamete Benengeli; la novela indigenista mexicana, la tragedia del amor y del tiempo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963, pp. 95-150.
- Rodríguez Chicharro, César. *La novela indigenista mexicana*. México: UNAM (tesis de maestría), 1959. Editada en Xalapa: Universidad Veracruzana (Cuadernos del CIL-L), 1988.
- Rodríguez-Luis, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*. México: FCE, 1980.
- Rovira, José Carlos. "Zona Sagrada: una reflexión sobre el mito", en *Anthropos*, num. 91, 1988, pp. 59-62.
- Sánchez S., Teodoro. *Alma del teatro Petul. Autobiografía de Teodoro Sánchez S.* Tuxtla, Ch: Gobierno del Estado de Chiapas / Instituto de Cultura Chiapaneco, 1993.
- Sommers, Joseph. *Yañez, Rulfo, Fuentes. La novela mexicana moderna*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- — —. "Literatura e historia: Las contradicciones ideológicas de la ficción indigenista", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 5, num. 10, 1979, pp. 9-39.
- Steele, Cynthia. *Narrativa indigenista de los Estados Unidos y México*. México: INI, 1985.
- Tauro, Alberto. "Antecedentes y filiación de la novela indianista", en *Mares del Sur*, num. 2, 1948, pp. 29-40.
- Vasconcelos, José. *El Ulises criollo*, en *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México: SEP / Aguilar, 1988, pp. 541-805.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1994.
- Villa Rojas, Alfonso. *Etnografía tzeltal de Chiapas. Modalidades de una cosmovisión prehispánica*. México: Gobierno del Estado de Chiapas y Miguel Ángel Porrúa librero-editor, 1990.
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: SEP (Col. Lecturas Mexicanas, Segunda Serie), 1987.
- Zea, Leopoldo. *Conciencia y posibilidad del mexicano El Occidente y la conciencia de México. Dos ensayos sobre México y lo mexicano*. México: Editorial Porrúa, 1974.